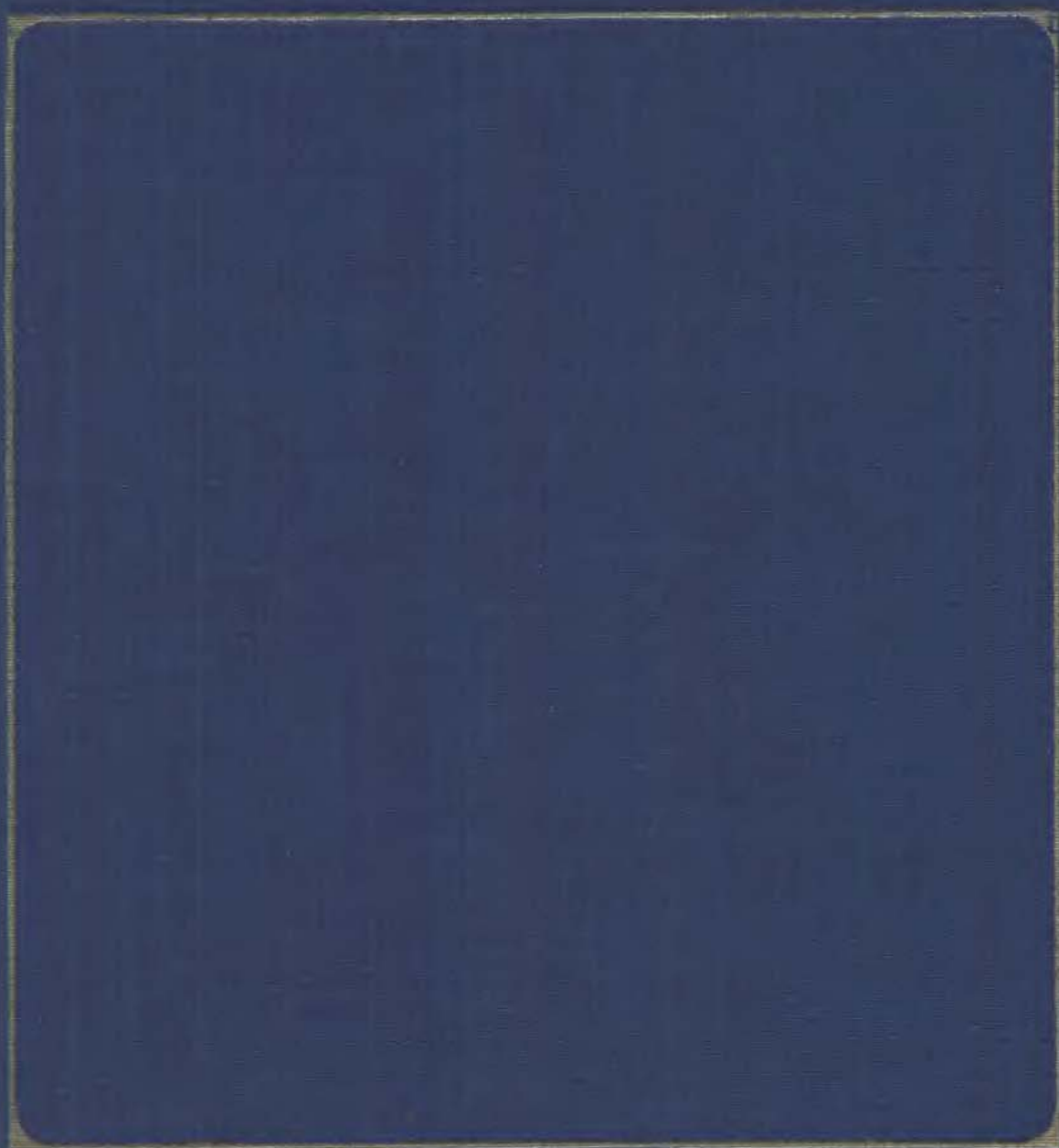


А. К А Р А Г А Н О В

В СПОРАХ  
**О КИНЕМАТОГРАФЕ**



А . К А Р А Г А Н О В

В СПОРАХ  
**О КИНЕМАТОГРАФЕ**

М О С К В А   «И С К У С С Т В О»   1 9 7 7

**Караганов А. В.**

**К 21** В спорах о кинематографе. М., «Искусство», 1977.

288 с.

Книга советского критика А. Караганова повествует о проблемах современного киноискусства, о борьбе идей и тенденций, рассказывает о тех международных встречах, в которых принимали участие советские кинематографисты в 60—70-е годы. Эти встречи (в рамках симпозиумов, фестивалей, дискуссий) позволяют понять роль советского кино в мировом кинематографическом процессе.

80106-141  
К 025(01)-77- 85-77

778

Начиная с 1963 года автору этих строк довелось участвовать во многих международных встречах кинематографистов — творческих конференциях, совещаниях, симпозиумах, фестивалях. Перечитывая сохранившиеся материалы, неизбежно приходишь к выводу: через дискуссии, о которых я попытаюсь рассказать в этой книге, проходят важные потоки мирового кинематографического процесса.

У этой книги много соавторов: мне хочется как можно чаще предоставлять слово самим участникам встреч, чтобы анализ обсуждавшихся на них проблем дополнять живыми конкретностями дискуссий. Из выступлений участников, часто весьма пространных, я попробую выделить — не знаю, всегда ли это будет получаться, — такие отрывки, которые выражают индивидуальность оратора, особенности занимаемой им позиции, подход к реальностям искусства и жизни. Вполне понятно, что многое придется давать лишь в кратком пересказе.

Из практики кинематографа мы знаем, что все проблемы, определяющие и выражающие его движение, взаимосвязаны. Их трудно «развести» по разделам и рубрикам. Сделать это можно только путем «вычленения» из материалов каждой дискуссии ее основной темы и полного отсечения или резкого сокращения «ответвлений», каких всегда много бывает на международных кинематографических встречах. Ведь, как правило, выступления участников таких встреч не готовятся заранее — по четко расчерченному плану. Но даже в тех случаях, когда дискуссия предваряется подготовленным докладом или вступительным словом, все равно в ней всегда весьма значительным остается элемент импровизации, возникают неожиданные полемик. Тем не менее я попытаюсь систематизировать материал по разделам во всех тех случаях, где это окажется



возможным. Понимаю, что даже при самой старательной систематизации очень трудно будет избежать повторов. Дело в том, что некоторые вопросы кинематографического развития годами не сходят с повестки дня творческих встреч: к ним возвращаются снова и снова, ибо они остаются актуальными, животрепещущими. Резонно ли оставлять «за кадром» эти возвраты? Ведь без них бывает трудно понять реальное движение кинематографической мысли. И потом: думается, что в предлагаемой книге важно сохранить не только теоретические параметры обсуждаемых проблем, но и реальную историю их обсуждения, их преломление в практике разных кинематографий, в творчестве разных мастеров экрана.

Еще один весьма деликатный для автора книги вопрос. В ряде случаев мне поручалось председательствовать на конференциях, симпозиумах, «вольных трибунах» фестивалей. Можно ли дать объективную и более или менее полную панораму проходивших на них дискуссий, не приводя вступительного и заключительного слова? Бывало и так, что мои выступления по ходу дискуссий, как и выступления любого другого их участника, оспаривались или поддерживались другими ораторами. Как тут быть? Пусть читатель не обвинит меня в нескромности, если я иногда буду по ходу изложения публиковать и свои выступления — полностью или частично, текстуально или в пересказе.

Последнее и, пожалуй, самое важное, о чем надо сказать, начиная книгу «В спорах о кинематографе». Современная история движется сложно, противоречиво, подчас парадоксально. Не прошло и полутора лет после майских ликований 1945 года, как в американском городе Фултоне прозвучала памятная всем речь Черчиля, давшая старт «холодной войне»: ее слушали солдаты только что закончившейся второй мировой, еще не успевшие привыкнуть к тишине мира. Это было в 1946 году. А в начале 70-х возникает совершенно новый поворот событий: серия переговоров на высшем уровне. В практику международных отношений и в словесный обиход повседневности все более необратимо входит понятие «разрядка», хоть оно и не имеет на многих языках одинаково точных терминологических эквивалентов (скажем, американцы и по сей день для обозначения этого понятия применяют французское слово «детант», а в предвыборной горячке 1976 года аме-

риканские руководители вообще отказались от его применения).

Процессы разрядки приведут глав правительств европейских стран, а также США и Канады в Хельсинки, возникнет беспрецедентный в истории документ — Заключительный акт совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Он внесет существенные и глубоко плодотворные перемены в политический климат Европы, всей нашей планеты.

Международное сотрудничество в условиях мира получает новые импульсы. Расширяются возможности развития не только экономических, политических, но и культурных связей, ознакомления народов зарубежных стран с духовными ценностями, какие создает наш народ. Вместе с тем растут и противодействия разрядке, сотрудничеству, взаимообогащающим связям национальных культур. Активизируются контратаки реакции, обращенные против наступающих сил мира и социального прогресса.

«Положительные сдвиги в мировой политике, разрядка,— говорил Л. И. Брежнев в своем докладе на XXV съезде КПСС,— создают благоприятные возможности для широкого распространения идей социализма. Но, с другой стороны, идейное противоборство двух систем становится более активным, империалистическая пропаганда — более изощренной»<sup>1</sup>.

Кинематограф по-своему прошел весь трудный путь от Фултона до Хельсинки — и как зеркало жизни и как участник борьбы. Мировой экран пронизывают токи времени, наполняют социальные страсти высокого напряжения; на нем сталкиваются ускорители и замедлители общественного развития. И далеко не весь современный кинематограф синхронно следует процессам разрядки, развитию международного сотрудничества в области политики, экономики, науки. На экранах капиталистических стран то и дело вспыхивают зарницы «холодной войны», возникают ее рецидивы. Нередки случаи, когда кинематограф даже заостряет, драматизирует различия между партнерами по Хельсинки в понимании достигнутых там договоренностей, в подходе к их реализации. Реакционные силы буржуазного кино

---

<sup>1</sup> Брежнев Л. И. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., Политиздат, 1976, с. 89.

активно выступают вместе с теми политиками и пропагандистами империализма, которые пытаются использовать культурные связи для вмешательства во внутренние дела социалистических стран: под видом культурного обмена старательно проталкивают гнилой товар буржуазной «массовой культуры», а под видом свободного обмена информацией — дезинформацию и прямую ложь, тщательно задрапированную в модные ныне одеяния правды.

Как бы ни тщились противники разрядки и сотрудничества остановить ход истории, а по возможности и пустить ее по другим маршрутам, материализация разрядки продолжается. За нее выступают могучие силы — Советский Союз, другие социалистические страны, народы всех континентов земли, жизненно заинтересованные в мире.

«Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством», — подчеркивал Л. И. Брежнев в послании участникам и гостям X Московского Международного кинофестиваля.

Масштаб и значение этой задачи определяются местом и ролью кино в жизни современного человечества. Статистика показывает, что в первое послевоенное десятилетие кинематограф стал главным зрелищем эпохи, главным развлечением миллионов людей на всех континентах земли. Его зрительская аудитория выросла небывало, соответственно выросло и влияние. Во второй половине 50-х годов и начале 60-х стали раздаваться голоса о близком закате кинематографа: массовое распространение телевидения резко сократило посещаемость кинотеатров. Однако прогнозы скептиков оказались несостоятельными. Ведь по мере распространения телевидения общая аудитория кинематографа не уменьшалась, наоборот: нынешний кинематограф — это не только фильмы, демонстрируемые в кинотеатрах, это и те же фильмы, попавшие на телеэкран; это телефильмы; это и телевизионные зрелища, организованные по законам киноискусства.

Увеличение зрительской аудитории кинематографа в условиях его соревнования — сотрудничества с телевидением сопровождается качественными изменениями

самих кинематографических вторжений в духовный и эмоциональный мир зрителя. Синтетическая природа киноискусства все полнее выявляется в универсальности его воздействия. Нынешний кинематограф четко ориентируется на социальную биографию зрителя, адресуется к его жизненному опыту, учитывает его запросы и потребности. Кассовая погоня за зрителем сопровождается настойчивыми заботами о направлении влияния фильма.

Только в контексте и на основе этих процессов можно понять остроту борьбы за экран и на экране, борьбы, которая так или иначе отражается на ходе и содержании кинематографических дискуссий. Только в контексте и на основе этих процессов можно по-настоящему оценить значение творческих связей и сотрудничества прогрессивных кинематографистов разных стран и континентов. Опыт, накопленный на путях развития таких связей и сотрудничества, обогащает сегодняшнюю практику, дает импульсы новым инициативам и усилиям, помогает крепче дружить с друзьями, умнее, непримиримее бороться с врагами, целеустремленнее искать взаимопонимания с возможными союзниками. Я уж не говорю о том, как важен опыт наших творческих связей, встреч, контактов для понимания мирового кинематографического процесса и не в последнюю очередь для того, чтобы выходящие на советский экран зарубежные фильмы смотрелись, воспринимались как знаки и вехи этого процесса — не изолированно, а в реальном окружении, в общей системе взаимодействий, в контексте мирового кинематографического процесса. Международные творческие конференции, совещания, симпозиумы кинематографистов дают также весьма интересный, часто очень поучительный материал для изучения советской кинематографии, советских фильмов в призме их восприятия и оценки нашими зарубежными коллегами.

В январе 1964 года в Берлине праздновалось десятилетие клуба кинематографистов ГДР. На юбилейный вечер пришли в основном документалисты, критики, работники телевидения. Видных мастеров художественного кино было до крайности мало. Объясняя такое невнимание к своему клубу, его тогдашний секретарь Вернер Розе напомнил нам, что почти все кинематографисты живут по месту работы — в Бабельсберге, Потсдаме, поездка в Берлин для них — целая проблема. Есть и другие причины нынешнего положения дел, добавил Розе: было время, когда кинематографисты проявляли более активный интерес к деятельности клуба. Здесь проводились просмотры новых фильмов, их обсуждение, творческие дискуссии по актуальным проблемам современного киноискусства. Однако положительный опыт первых лет работы клуба не был закреплен, не был развит. Обсуждения фильмов стали организовываться таким образом, что элементы спора, творческой дискуссии сводились к минимуму: в выступлениях участников обсуждений комментировались готовые оценки и выводы. Вполне понятно, что кинематографисты теряли интерес к такого рода обсуждениям. А потом и на просмотры перестали ходить, благо новые фильмы можно было посмотреть на студии в Бабельсберге. Получался как бы заколдованный круг: кинематографисты перестали ходить в клуб, а без них невозможно было — при всех благих намерениях — обновить и перестроить его работу.

В этих условиях очень важно было найти тон разговора, посвященного десятилетию клуба. И он был найден. Фактически юбилейное заседание превратилось в критическое обсуждение деятельности клуба, путей его перестройки. Получила новые импульсы идея объеди-

нения кинематографистов ГДР в творческий союз. Трезвое, самокритичное отношение к сложившемуся положению, серьезные размышления о завтрашнем дне, конкретные предложения о перестройке работы клуба открывали обнадеживающую перспективу.

На десятилетие клуба кинематографистов ГДР были приглашены представители общественных киноорганизаций социалистических стран, которые на следующий день после юбилея провели рабочее совещание, обсудившее практические вопросы развития взаимных контактов, творческих связей и сотрудничества.

Участники совещания откровенно и остро говорили о том, что тогдашний уровень сотрудничества никого не удовлетворял. В ряде стран все еще не было творческих союзов кинематографистов. Имевшиеся союзы спорадически обменивались небольшими делегациями. Поездки носили в основном общеознакомительный характер, часто полутуристский. Творческое общение ограничивалось общими разговорами — без углубления в профессиональные проблемы режиссуры, кинодраматургии, актерского и операторского искусства.

Участники совещания высказывали большую озабоченность по поводу того, что кинематографисты, как правило, видят только те фильмы из братских стран, которые покупаются для проката. А далеко не все лучшие фильмы поступали в прокат. К тому же и купленные можно было увидеть не ранее, как через год после их выпуска (много времени уходило на дублирование, тиражирование). Почти полное отсутствие взаимного показа и обсуждений новых фильмов, в том числе и сложных, спорных, мешало налаживанию подлинно творческих контактов.

На основе анализа реального положения дел участники совещания выработали план действий. Была создана довольно стройная и продуманная система работы — с упором на творческое общение, обмен опытом.

Для начала нового этапа сотрудничества было решено провести творческую конференцию кинематографистов социалистических стран на тему: «Драматургия и сюжет современного фильма».

Берлинское совещание стало во многих отношениях переломным. Достаточно сказать, что за три последующих года связи и контакты Союза советских кинематографистов с братскими союзами (а в эти годы они будут созданы почти во всех странах) вырастут в семь-девять

раз. В практику работы помимо взаимных поездок с фильмами войдут творческие конференции, симпозиумы, обмен журнальными материалами...

Намеченная Берлинским совещанием конференция состоялась в Москве 22—29 июля 1964 года. На нее приехали режиссеры, сценаристы, критики из ГДР, Болгарии, Венгрии, Кубы, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии.

Она не была первой в ряду такого рода встреч. Однако она приобрела некоторые отличия, позволявшие говорить действительно о новом этапе — о переходе от первоначальных знакомств к углублению творческих контактов, к совместному обсуждению актуальных проблем киноискусства. Забегая вперед, процитирую характерные в этом смысле высказывания польского режиссера Чеслава Петельского: «На этот раз не было ни научных рефератов, ни официальных выступлений, ни торжественной обстановки. Вместо всего этого была проведена демонстрация двадцати с лишним фильмов, привезенных делегациями, был искренний, откровенный обмен мнениями по поводу просмотренных фильмов, была дискуссия с попытками суммировать непосредственную деятельность наших кинематографий. Пожалуй, впервые эта встреча носила такой камерный и такой рабочий характер. Это было нечто новое и в то же время необыкновенно ценное».

Тон конференции во многом задал своим вступительным словом Михаил Ромм, предложивший рассматривать творчество кинематографистов социалистических стран, их профессиональные проблемы в контексте мирового кинематографического процесса, в контексте обостряющейся идеологической борьбы между силами социального прогресса и империалистической реакции. Он напомнил, что американцы, которые еще не так давно обвиняли нас в пристрастии к политике и пропаганде, охотно берут на вооружение пропагандистские картины. Эти картины делаются у них с большим размахом, усиленно рекламируются и широко демонстрируются на экранах мира; тем временем «мы занимаемся очень важными для нас проблемами — проблемами поколений, духовной жизни человека, проблемами, которые предлагают нам острые темы размышлений, но не атакуют мир капитализма, в то время как он атакует нас».

Продолжая свою мысль, Ромм обратил внимание участников конференции и на такое немаловажное

обстоятельство: американцы делают наиболее реакционные фильмы в традиционной постановочной манере, рассчитанной на привлечение массового зрителя. Фильмы эти неизменно пользуются зрительским успехом. А фильмы кинематографистов социалистических стран нередко получают фестивальные награды, но на широкие зрительские аудитории не выходят: погоня за модными новшествами часто приводит их авторов к потере зрителя без какой-либо ощутимой пользы для искусства.

Вопросы драматургии, подчеркнул Ромм, обосновывая тему конференции, особенно важны сегодня по той причине, что в мировой кинематографии, в кинематографиях буржуазных стран, особенно в Италии и Франции, а частично и в США производится ревизия традиционной кинематографической драматургии, которая опиралась до последнего времени на литературные и театральные традиции. Это преобразование драматургической основы фильма сказывается на всех сторонах кинематографической работы. Крайним выражением процесса становится распространение принципов «синема-верите», внедрение импровизации в съемочный процесс. Происходит замена актера типажом, применяются съемки скрытой камерой. Резко меняются кадр, монтаж, структура эпизода. Движения камеры делаются менее организованными: нарочито подчеркивается как бы случайность увиденного и зафиксированного. В основе всех этих перемен — стремление к большему жизнеподобию кинематографа.

Ромм призывал участников конференции со всем вниманием отнестись к такого рода исканиям и опытам, но при этом ни на минуту не забывать, что создание произведений, которые отражают намерения художника, воплощают точный замысел, всегда было, остается и будет генеральным путем искусства; случайности, как бы произвольно возникающие на экране, возможны, однако они не могут стать основным двигателем произведения.

Сейчас, по прошествии более чем десяти лет, отделяющих нас от той конференции, с особой отчетливостью понимаешь дальновидность роммовских размышлений. Ведь Ромм повел трезвый аналитический разговор о тогдашних переменах в пору, когда перемены эти многим казались знамением времени, переходом киноискусства в новое качество — надолго, если не навсегда;



среди мастеров кино и его теоретиков распространилась весьма наивная, чтобы не сказать юношески безрассудная, вера в некий автоматизм действия новых принципов кинематографической драматургии: стоит сломать ее зависимость от литературной и театральной традиции, заменить жесткий сюжет более свободными построениями, как бы повторяющими несрежиссированный поток жизни, и высокая, истинно современная мера жизнеподобия, достоверности фильма обеспечена. Не разделяя наивных упований и чрезмерных надежд на всеислие новых принципов, Ромм подчеркнул значение субъекта творчества — художника, его замыслов, связав увеличение познающей и воздействующей силы искусства с художнической активностью, инициативой, пионерством, самостоятельностью в творческом поиске.

Увлечения, о которых говорил Ромм, нередко приобретали тогда характер весьма опасный для реалистического кинематографа. На конференции — в продолжение размышлений Ромма — упоминались статьи чехословацкого критика Яна Жалмана, печатавшиеся в журнале «Филм а доба», в которых настойчиво проводилась такая мысль: в былые времена кинематограф репрезентативно показывал развитие и решение жизненных конфликтов, движение внешних противоречий; в современных условиях этот метод вряд ли может оправдать себя, поэтому-то мировое кино и обращается к конфликтам внутренним, к конфликтам в мышлении, чувствах, настроениях.

Ну а что собственно изменилось? Почему в современных условиях оказался непригодным или устаревшим оспариваемый метод? Исчезли жизненные конфликты и внешние противоречия? Ослабли классовые схватки социально враждебных сил?

В статьях, о которых идет речь, социальный подход к процессам исторического развития исключался из арсенала научных исследований. Вместо него предлагалась эстетическая схема, абсолютизировавшая одно из направлений тогдашнего киноискусства. Кинематографисты, которые продолжали показывать развитие и решение жизненных конфликтов, движение внешних противоречий, тем самым отодвигались на второй план, объявлялись несовременными.

Но упомянутая схема грешила не только тем, что отказывала в современности очень важным направле-

ниям кинематографического творчества. Она обедняла и то направление искусства, которое ею абсолютизировалось. Ведь конфликты внутренние, конфликты в мышлении, чувствах, настроениях в реальной-то жизни — такова ее диалектика — связаны с конфликтами внешними. Кинематограф, искусственно отделявший конфликты внутренние от конфликтов внешних, неизбежно сужал поле исследования, ограничивал возможности познания и раскрытия характера современного человека, живущего в сложном мире социальных противоборств.

«Я думаю,— говорил на конференции чехословацкий режиссер Яромил Иреш,— что стиль Антониони имеет исторически прогрессивное значение: Антониони является хирургом буржуазного общества, которое находится на высоком уровне экономического развития, но в котором человек морально принижается, теряется».

Действительно, своими фильмами конца 50-х — начала 60-х годов известный итальянский режиссер многое сделал для психологической анатомии одиночества, для кинематографического исследования атрофии страстей и чувств, процессов ослабления энергии человеческого общения и действия. Но сфера антониониевских наблюдений ограничивалась, по выражению Пазолини, «изысканным цветом буржуазии». Вне наблюдений оставались драмы и противоречия в жизни людей, напрямую выражающие классовые различия и антагонизмы. Но драмы эти не переставали существовать и развиваться оттого, что кинематограф определенного направления оставлял их за кадром.

Наряду с творчеством Антониони большую роль в эволюциях киноискусства конца 50-х — начала 60-х годов играло творчество французского режиссера Алена Рене. Обращаясь к его знаменитому фильму «В прошлом году в Мариенбаде», польский сценарист Ежи Ставинский заметил в своем выступлении на конференции: фильм очаровывает богатством изобразительных средств, своеобразием построения, но постепенно порождает скуку, о которой многие зрители стесняются говорить. Метод Рене дает возможность создания оригинальных произведений. Но людям не очень творческим, которым нечего сказать, он позволяет маскировать свою немошь: подражая чисто внешним приемам, они мистифицируют свои творческие поиски, делают вид, что со-

здают новаторское искусство, рассказывая вполне банальные истории.

Наибольший интерес, подчеркнул соотечественник Ставинского режиссер Чеслав Петельский, представляют те современные фильмы, в которых можно увидеть, почувствовать породившее их общество. «Поэтому,— продолжал Петельский,— мне так понравился фильм Клосса и Кадара «Обвиняемый» и я оказался меньшим энтузиастом фильма Иреша «Крик»... Почему я оцениваю отрицательно «Крик», который является великолепным фильмом? Видно, что режиссер талантлив. А вместе с тем этот фильм почти ничего мне не сказал о жизни. После того как посмотришь эту картину, почти не над чем задуматься, не о чем спорить... Мы здесь видели фильмы не столь эффектные с внешней стороны, но они пробуждали мысли. Такими фильмами, толкающими к размышлениям, фильмами очень современными, были «Странная девчонка» (Югославия) и «Новый Гильгомеш» (Венгрия), не говоря уже о советском фильме «Живет такой парень», который произвел на меня огромное впечатление прежде всего потому, что я там нашел самую ценную вещь — неповторимые народные черты. Я думаю, что такой парень не мог появиться ни в польском, ни в чешском, ни в каком другом кино».

«Живет такой парень» особенно наглядно показывает, какую существенную роль в реалистическом искусстве играет конкретность изображения не только вещей, окружающих человека, но и самого человека, его поведения, психологии. Такая конкретность придает убеждающую силу чехословацкому фильму «Обвиняемый», в котором рассказывается о судьбе крупного хозяйственника, попавшего на скамью подсудимых, о ходе процесса, раскрывающего мнимость приписываемых герою фильма преступлений. А вот фильму «Крик» Иреша конкретности как раз не хватает, хотя в нем все, казалось бы, погружено в быт — отношения в молодой семье, рождение ребенка: старательная стилизация вполне бытовой истории под каноны «современного фильма» лишает эту историю убеждающих примет места и времени, социально-исторического наполнения, придает зыбкость заключенным в ней нравственным урокам и концепциям.

Венгерский режиссер Феликс Мариашши напомнил участникам конференции слова Бела Балаша: «Нет ни-

чего более субъективного, чем объектив киносъемочного аппарата». В этом смысле в фильмах, сделанных по методу «синема-верите», решающим является, кто видит «сырую» действительность и что он собирается выразить. Наши режиссеры, которые начали работать на основе «синема-верите», как раз и имели в виду такой подход: в своих фильмах они, по сути дела, каждый раз изучают вопрос о том, как отражается в жизни людей наш общественный строй». В этой связи Мариашши рассказал о работе своего коллеги Андраша Ковача над фильмом «Трудные люди», в котором синхронно записаны рассказы нескольких изобретателей об их работе, о трудностях и помехах на пути изобретений, чинимых бюрократами, чиновной приверженностью к рутине, нежеланием или неумением ломать привычки под напором «возмутителей спокойствия». Фильм документальный. Однако он обладает силой типизации, свойственной игровому фильму: от конкретностей данного факта ведет зрителя к размышлениям о научно-техническом прогрессе, о социалистическом отношении к его проблемам, о борьбе новаторства с рутинной ленивой мысли.

Болгарский критик Эмил Петров посвятил свое выступление проблемам сюжетосложения: во многих случаях, подчеркнул он, отказ от жесткого сюжета, более свободное развитие экранного действия используется сценаристами и режиссерами для того, чтобы полнее охватить движение жизни, глубже раскрыть характеры действующих лиц. А то, что мы называем дедрамматизацией, начинается тогда, когда вместе с сюжетом из фильма уходят реальные жизненные конфликты, когда ослабление или разрушение сюжетных структур становится формой ухода художника от исследования противоречий, от активного вмешательства в жизнь.

Поиски новых сюжетных структур, новых способов достоверного, «несрежиссированного» изображения, напоминает Петров, нередко сопровождаются «дегероизацией», которая представляется как некая антитеза фальшивому, ходульному героизму и даже как гуманистическое и демократическое приближение кинематографа к обыкновенному, простому человеку.

Тут надо разобраться. Какой может быть гуманистический смысл в «дегероизации», когда она несет в себе стремление принизить существующее в жизни героическое?

Конкретный подход к искусству требует анализа реального содержания того или иного приема, той или иной художественной формы. Возражая против универсальных, годных на все случаи рецептов построения фильма, Петров не соглашается с теми критиками, которые считают, что традиционные сюжетные структуры уже отжили свой век: в одних случаях они действительно становятся оковами искусства, в других получают современное развитие, используются творчески... Дело не в том, чтобы всюду и всегда отбрасывать старые сюжетные конструкции: там, где они необходимы, их надо совершенствовать, развивать.

Участники дискуссии подчеркивали (эту мысль особенно настойчиво акцентировал режиссер Юлий Райзман), что ослабление драматургии фильма очень часто сопровождается принижением его действенного начала, «размыванием» характеров.

Указанную Райзманом взаимосвязь различных элементов фильма легко проследить, скажем, на творчестве французских режиссеров, создателей так называемой «новой волны». В некоторых тогдашних их фильмах, например в «Кузенах» Клода Шаброля, бесконечно долгими планами воссоздается, имитируется реальная тягучесть времени, изображаются непереносимо скучные развлечения праздно болтающихся по жизни молодых людей и девиц, заканчивающиеся убийством нечаянно оказавшегося в их компании провинциала, искусно выделяются весьма зорко подмеченные детали и подробности быта, тонко обозначаются настроения персонажей, атмосфера окружающей их среды, но все эти элементы экранного повествования не становятся достаточно сильными проявителями человеческих характеров. Впечатление такое, что драматизм, сложность происходящих в мире событий не волнуют авторов фильмов: кинематограф движется как бы параллельно главным потокам жизни, не пересекаясь с ними.

Режиссеры «новой волны», особенно в пору ее первоначального нарастания, многое сделали, чтобы приблизить экран к реальностям бытия. В своей борьбе за жизнеподобие изображения, за правдивость экранного образа обыденной жизни они часто сближались с итальянским неореализмом. Но их бунт против «стариков» кинематографа (деятели «новой волны» ратовали за полную «смену поколений») носил слишком «внутрикинематографический» характер, редко одухотворялся

социальными страстями. И не было ничего неожиданного в том, что постепенно стиль и манера забирают в искусстве «новой волны» непомерную власть. Отсюда — один шаг до манерности и стилизации. И режиссеры «новой волны» этот шаг делают. А еще чаще они превращают утонченную обрисовку частных историй и происшествий в очередную приманку для зрителей. Это движение в сторону буржуазного коммерческого кино заканчивается тем, что вскоре многие недавние бунтари начинают поставлять на рынок фильмы, как две капли воды похожие на ленты тех «стариков», чье свержение они считали наипервейшей своей задачей.

Размышляя о необходимости повышения социальной содержательности фильмов, югославский режиссер Иован Живанович поставил вопрос о необходимости преодоления иллюстративности в социалистических кинематографиях. Искусство не может быть значительным, покоряющим, если оно лишь иллюстрирует проблемы, которые уже решены историей, не участвует в движении истории, не открывает новых проблем.

Поддержав мысль Ромма о необходимости активизировать наше идеологическое наступление на мировом экране, Живанович обратил внимание своих коллег на некоторые трудности борьбы с американской киноэкспансией: «Мы хорошо знаем их мир — его экономику, политику, социальные отношения, но западный зритель нашего мира, нового мира не знает. Существенная проблема заключается в понимании наших фильмов, трактующих темы новой жизни, нашего настоящего. Проблема состоит в том, чтобы в своем кинематографическом изображении эта жизнь сохранила все свои характерные черты и вместе с тем язык киноизображений был вполне понятным зрителю западного мира». Сказанное не означает, что о современности и уровне фильмов можно судить по принципу: кто из их авторов за, кто против «новой волны». «Мне кажется, — продолжает Живанович, — что и в рамках «новой волны» есть много старомодных фильмов и в то же время есть много современных фильмов, в которых не были применены приемы «новой волны». Не знаю, ошибаюсь ли я, но я не могу отказаться от впечатления, что советский фильм, который мы видели («Добро пожаловать» Э. Климова. — А. К.), современнее «Крика», хотя с точки зрения применения методов «новой волны» должно бы быть как раз наоборот».

Особенно большие потери несет искусство, когда псгоня за ограниченно понимаемой современностью языка и стиля приобретает как бы самостоятельное, отдельное от социальных проблем фильма существование. Не так давно на югославском экране появился фильм «Человек из дубовой рощи», в котором похождения четника изображаются в духе современных кинематографических веяний: экранный образ получился неопределенным, смутным, лишенным четкой социальной направленности. Вполне понятно, что между кинематографистами и зрителями возникла завеса взаимонепонимания. В Югославии имеется много деревень и городов, где женщины все еще плачут при воспоминании о тех временах, о зверствах четников. И вполне понятно, что модно сконструированная «объективность» фильма не могла не вызвать протеста со стороны тех, кто помнит о палачествах четников.

В ходе конференции так или иначе затрагивались наиболее заметные явления и проблемы кинематографического процесса второй половины 50-х — начала 60-х годов: использование буржуазного экрана для пропаганды антикоммунизма и антисоветизма, для колонизации сознания трудящихся, навязывания им удобных буржуазии стереотипов мышления и чувствования; активизация социалистических кинематографий в идеологической борьбе на мировом экране, расширение их тематики, поиски новых образов и художественных средств; поход против канонов голливудского кинематографа, рождение и развитие новых принципов сюжетосложения; конец итальянского неореализма в его первом цветении, подъем и затухание французской «новой волны»; углубление кинематографа во внутренний мир человека, эксперименты в области «экранизации мысли»; взаимоотношения развивающегося искусства экрана и зрительской аудитории, их сложности, поиски новых контактов и взаимопониманий...

Не все эти явления и проблемы были освещены с достаточной полнотой. В некоторых случаях участники конференции ограничились постановкой вопросов — для размышлений и будущих дискуссий. Но диапазон разговора, его общее направление свидетельствовали о том, что и тема конференции и сам ее созыв глубоко отвечали творческим потребностям и заботам собравшихся кинематографистов, задачам дальнейшего развития социалистических кинематографий.

К московской конференции напрямую примыкает — тематически — симпозиум режиссеров-дебютантов в Будапеште, проходивший 10—11 ноября 1964 года. На нем также речь шла в основном о переменах в сюжетосложении, языке и стиле современного фильма (перемены эти некоторые участники симпозиума со свойственной молодым умам радикальностью суждений называли революцией). И даже объекты критических размышлений иногда совпадали — например, фильмы «Крик» и «Добро пожаловать».

Дискуссия в Будапеште нередко приобретала большую остроту. Ведь подражания готовым образцам чаще всего возникали, что вполне естественно, именно в фильмах молодых. Эта «возрастная болезнь» обычно начиналась как побочный продукт ученичества. Но под влиянием моды некоторые молодые режиссеры шли дальше ученического подражания мэтрам — щеголяли заимствованными приемами, как модными галстуками. Их фильмы, поставленные по принципу «с миру по нитке» и являвшие собой конгломерат заимствованных новшеств, казались очень современными, открывательскими и даже дерзко новаторскими всем тем критикам и зрителям, которые не успели познакомиться с этими новшествами в оригинале.

Активные отклики на симпозиуме дебютантов вызвало выступление молодого венгерского режиссера Пала Габора: «Революция в языке кинематографа имела колоссальное влияние во всех частях света. Мне кажется, что все мы сталкиваемся с этим языком... Приобщение к революции в языке начинает приобретать некоторую закономерность: если я хочу быть новатором, я должен работать в духе этой революции. Это можно было бы считать в порядке вещей. Однако беда в том, что подобное требование приводит к новым схемам. Я замечая, что во многих фильмах, более того, в подавляющем большинстве фильмов стремление, о котором идет речь, проявляется в виде одной из таких схем. Форма фильмов диктуется не содержащимися в них мыслями, не их целями. Форма такова потому, что она представляется единственно современной возможностью выражения. У меня такое чувство, что подобным образом можно создавать лишь вторичное искусство, которое (я говорю только о киноязыке) исходит из реминисценций, подражания или же сознательного применения схем. Подобные проблемы, по-моему, име-



ются в фильме нашего друга Иреша «Крик», режиссура которого при всем этом изобилует блестящими находками и понравилась мне чрезвычайно. Я мог бы назвать еще несколько фильмов, но позвольте мне остановиться на чрезвычайно талантливом фильме Немеца «Бриллианты ночью». Пойдя дальше Кафки, оказывающего ныне столь сильное воздействие на чехословацкое кино, Немец продемонстрировал целый арсенал выразительных средств мирового кино. Его любимыми учителями являются, по всей видимости, Бунюэль, Трюффо, Рене и Годар. Я считаю, что фильм Немеца является сплавом приемов этих четырех мастеров... Все эти моменты придают фильму определенный уровень художественности, а с другой стороны, оставляют впечатление вторичности искусства».

В ходе «революции» стиля появилось немало фильмов, постановщики которых отдавали приоритет поискам нового киноязыка, на втором плане оставляя поиски новых тем и характеров. Может, о формализме говорить и не следовало, чтобы не сгущать краски, не драматизировать реальное положение, но опасность «самоигрального» использования стилевых и языковых новшеств обозначилась в творчестве некоторых молодых режиссеров довольно отчетливо. На этом фоне особенно понятным становится пафос выступления сценаристки Свободы Бочваровой (Болгария); она с тревогой говорила о тех фильмах, в которых техническое любопытство преобладает над любопытством к человеку, содержание является предлогом для показа технической виртуозности режиссера, режиссер становится лишь холодным наблюдателем, а не активным участником решения проблемы. «Мы должны,—продолжала Бочварова,—стремиться к тому, чтобы не скомпрометировать новые пути искусства поверхностно-кустарными методами. Я думаю, хорошим примером того, как можно очень разнообразно, свежо, по-современному подходить к действительности, является фильм Климова «Добро пожаловать».

Близкие этим мысли развивал и режиссер Иштван Сабо, ставший ныне одним из ведущих мастеров венгерского кино: «Для меня важнейшим достоинством просмотренных фильмов является их интеллектуальная насыщенность: режиссеры наконец стали размышлять, как это делает писатель, художник, если он желает что-то выразить, а не только отражать различ-

ными способами чужие мысли. Скажу откровенно, наиболее мудрое проявление мышления я нашел в фильме Климова «Добро пожаловать». Он смог возвыситься над проблемой, которую воплощал, высмеивая изображаемые вещи... Из фильма Климова можно извлечь еще один урок. Это не только более зрелая, чем у нас, мудрость, но и простота формы. Климов не делает ничего другого, кроме как ставит съемочную камеру туда, откуда можно хорошо видеть то, что он хочет показать. В фильме проявляется такая любовь к человеку, что уходишь действительно счастливым оттого, что увидел этот фильм... Мне во многих отношениях понравился фильм Иреша. В решениях кадра он был волнующим и очень модернистским. Я намеренно прибегаю к этому выражению, так как сразу же спрашиваю: является ли этот фильм современным, сказал ли он с помощью своей формы «модерн», объектива с большим фокусным расстоянием, своего чрезмерно свободного монтажа что-нибудь такое, о чем мы до этого не знали? Присутствовало ли в его «модернистских» кадрах действительно современное содержание? Если да, то было ли это сделано с предельной ясностью?»

Размышления о современном киноязыке польский режиссер Януш Кубик связал с проблемой борьбы за зрителя: «Иногда у меня возникает чувство, что некоторые фильмы мы делаем для самих себя, а не для публики. Может быть, следовало бы найти какой-то компромисс... Не следует ли поискать некий средний путь — с той целью, чтобы постепенно приучить зрителей к нашим фильмам. Я задумываюсь, смогут ли наши фильмы, блестящие с точки зрения формы, завоевать признание публики. Ко всяким новшествам надо сначала привыкнуть, а публика привыкает к новым вещам медленно. Надо найти связь с публикой... В противном случае может статься, что отдельные наши произведения пропадут в вакууме. Вопрос стоит так — не следует ли отказаться от определенного богатства формы, от барочности, перенасыщенности в интересах простоты, чистоты и ясности изображения до тех пор, пока мы не приучим зрителей к нашему стилю?..

В отношении моих чешских коллег у меня такое чувство, что они в определенной степени ударились в крайность с освещением и прочими формальными средствами и приемами, которые они иногда применяют только для того, чтобы казаться современными».

Участники будапештского совещания, как мы видим, обратились к действительно актуальным проблемам, которые в годы и месяцы, непосредственно предшествовавшие совещанию, приобрели повышенную остроту: на экранах социалистических стран то и дело появлялись фильмы, в которые вместе с заимствованными формами и приемами проникали философские концепции буржуазного кино, свойственное ему отношение к человеку и обществу. С другой стороны, нерассуждающее увлечение «революцией» стиля и киноязыка нередко сопровождалось сужением поля творческого поиска и даже унификацией, обезличиванием почерка режиссеров, работавших «в манере Антониони» или «в манере Рене». И очень важно, что об этом заговорили сами молодые: хотя будапештское совещание было малоллюдным и непродолжительным, оно сыграло весьма заметную роль в выработке подлинно творческого отношения к процессам и переменам, происходившим в те годы на мировом экране.

Названием этой главы я хотел бы выделить одно из важнейших направлений кинематографических дискуссий второй половины 60-х годов. Каждая из них имела свою тему, свою программу. Но при обсуждении любых тем разговор неизменно возвращался к проблеме, обозначенной названием главы.

Из истории мы знаем, что в 30-е и 40-е годы небывалый размах приобретает влияние американского кино: по разнообразным причинам, требующим специального анализа, Голливуд захватывает все новые позиции в прокате буржуазных стран, становится поставщиком мод и моделей, неотразимо действующих на расчеты продюсеров и вкусы зрителей, на замыслы режиссеров и манеру актерской игры... Недаром слова «голливудский стиль» позднее станут нарицательными. Ведь вместе с голливудскими уроками профессионального мастерства, с поучительным опытом борьбы за массового зрителя распространяются и экранные стереотипы, ограничивающие движение искусства в его обращениях к реальности: во многих голливудских фильмах театрализация кинематографа, его самозаточение в жесткие структуры канонических сюжетов сочетается с мифологизацией жизни, с созданием «снов золотых», с фабрикованием киноразвлечений, отвлекающих зрителя от реальностей жизни, навязывающих ему кумиры для поклонения и такие представления о действительности, которые социально выгодны хозяевам кинобизнеса. Кинематограф Голливуда и подвластных его влиянию студий в других капиталистических странах становится сильным оружием «колонизации сознания» широких зрительских масс.

Реакция на голливудский стиль и связанные с ним торможения кинематографического развития была сложной.

На волне антифашистской борьбы возникает итальянский неореализм — одно из самых мощных кинематографических движений века. Его создатели не раз свидетельствовали: наряду с факторами и причинами, коренящимися в самой социальной истории, национальных особенностях итальянского народа и его искусства, сильное влияние на формирование культуры нового итальянского кино оказали изданные в Италии еще до войны теоретические труды В. Пудовкина и его «Мать», такие советские фильмы, как «Чапаев» бр. Васильевых, «Детство Горького» и «Радуга» М. Донского... В свою очередь воздействие неореализма так или иначе сказывается на всем мировом кино, включая советское. При этом прямые влияния и заимствования сопровождаются параллельным развитием аналогичных тенденций и процессов, имеющих вполне национальное происхождение. Возникает «новая волна» во Франции и «новое кино» в Англии, «нью-йоркская школа» атакует саму цитадель голливудского стиля, ее атаки настоящего успеха не имеют, однако новые веяния проникают и в твердыни Голливуда, разрушая традиционную систему «звезд», меняя режиссерский стиль наиболее чутких к движению времени мастеров.

В основе всех этих по-разному называвшихся школ и течений — серьезные перемены в жизни, социальные процессы послевоенного развития. Великая победа советского народа в борьбе с фашизмом, переход ряда государств Европы и Азии на социалистический путь меняют политическую карту и соотношение сил в мире; возникают новые импульсы и опоры освободительного движения трудящихся. Война заставила миллионы людей, в том числе и многих кинематографистов, расстаться с копившимися десятилетиями иллюзорными представлениями о буржуазном миропорядке, более трезво оценить окружающий мир. С другой стороны, не только в разоренной войной Европе, но и на нетронутой вражескими танками американской земле появились люди, которые с горькой иронией стали вспоминать солдатское братство в общей борьбе как «лучшие годы нашей жизни»: самым названием своего знаменитого фильма Уильям Уайлер выразил весьма серьезные социальные и психологические сдвиги, затронувшие многих, — трудности и противоречия послевоенного развития становятся для людей буржуазного мира новой школой реализма мышления. Власть иллюзий не ото-

шла в прошлое, на многих она и сейчас действует, но жизнь нанесла по ней весьма серьезные удары. И они не могли пройти бесследно для искусства.

Вполне понятно, что под влиянием драматических уроков истории, движения жизни и внутреннего развития самого кинематографа поиски «стиля времени» в 40—50-е годы приобретают новое направление. Заметно демократизируется сам состав действующих лиц многих фильмов: на экран приходят простые люди труда со своими проблемами. Усиливается стремление к достоверности, непосредственности кинематографических изображений — с ослаблением или даже подчеркнутым уничтожением их режиссерской организованности. Возобновляются — в небывало широких пределах — начатые еще Эйзенштейном и Пудовкиным в 20-е годы вторжения документализма в игровое кино. Разрушаются канонические сюжеты, ограничивавшие изображение «потока жизни» или вовсе замыкавшие ее многосложность в узких рамках привычных сюжетных стереотипов. Совершенствуется внутрикадровый монтаж, соединяемый с искусным использованием долгих планов. Увеличивается глубина кадра и ширина экрана. По-новому осмысливается роль внутреннего монолога. По-настоящему полифоничным становится звук, давно преодолевший первые противоборства асинхронности и синхронности. Цветовая палитра экрана используется в очень широком диапазоне — от выразительной живописности и декоративной изысканности кадра до подчеркнуто небрежной, как бы вполне импрессионистично и случайно схваченной натуральности.

В условиях быстрых перемен в кинематографе появляются и новые абсолюты. В 1962 году французский кинокритик Марсель Мартен написал: Антониони — это сама душа современного кино. Похожие суждения можно было встретить в статьях Фернандо Ди Джамматтео и других итальянских критиков, в выступлениях английских и американских поклонников постановщика «Приключения» и «Ночи». Их категоричность и повторяемость могла вызвать у не принимающих или ставящих под сомнение стиль Антониони некое чувство неловкости и даже комплекс несовременности, отсталости. Похожесть на Антониони многим тогда казалась первейшим признаком умения режиссера идти в ногу с веком. А рядом нарастали увлечения режиссерским стилем Феллини, Бергмана, Рене...

Процесс оказался более чем противоречивым. Сначала неореализм, потом «новая волна», «новое кино», режиссерские поиски и открытия Феллини, Бергмана, Антониони, Рене обогатили мировое кино новыми возможностями, приемами и средствами изображения «потока жизни» и «потока мысли». Но многое из недавних завоеваний кинематографа при этом отходит на второй план, а то и вовсе утрачивается. Уже в пределах разбираемого периода пересматриваются достижения неореалистов в исследовании социальных реальностей бытия. Антониони напрямую декларирует, что для него гораздо важнее не столько анализировать взаимоотношения между героем и средой, сколько остановиться на самом герое, заглянуть в его душу. Хотя некоторые итальянские кинокритики потом назовут это течение «внутренним неореализмом», Антониони и близкие ему режиссеры фактически порывают с эстетикой и традициями «Похитителей велосипедов», отказываются от неореалистически щедрого живописания народной жизни, исследуя драматизм бытия в основном лишь через драмы одиночества буржуазного индивидуалиста, не понимающего других и не понимаемого другими.

Ломка канонов жесткого сюжета сопровождается тенденциями дедраматизации фильма. На какое-то время знак наивысшей современности приобретают фильмы, свободно оперирующие категориями пространства и времени, воссоздающие, опредмечивающие в экранных изображениях поток мысли автора или героя. В некоторых из них «экранизация мысли» помогала углублению в характер героя, что открывало новые возможности углубления кинематографа в жизнь. Но довольно часто такая экранизация становилась (а иногда и сейчас становится) не более как свидетельством болезни индивидуалистического сознания, его разорванности. «Экранизация мысли» в таких случаях дает возможность почувствовать состояние субъекта творчества, но не становится призмой, позволяющей отчетливее видеть его объект: под влиянием истерии мысли, ее метаний действительность деформируется; смятение художника повторяется в экранных построениях, приобретающих загадочную и пугающую хаотичность.

В ходе противоречивых, но весьма активных поисков нового языка и стиля кинематограф 60-х годов достиг весьма внушительных результатов в обновлении своего эстетического арсенала (вспомним, что участни-

ки будапештского совещания молодых режиссеров говорили даже о революции в киноискусстве). Однако, расширяя свои возможности, обогащая средства экранного исследования жизни, кинематограф очень часто терпел горькие поражения в борьбе за зрителя. Одним только продолжающимся распространением телевидения их объяснить нельзя: причины поражений коренились и в некоторых особенностях развития самого кинематографа. Складывалось более чем парадоксальное положение: художники, которые определяли своими творческими открытиями тогдашний уровень киноискусства, его движение, очень часто отдавали массового зрителя ремесленникам, которые действовали по старинке, проверенными средствами. Много в этом парадоксе объясняется весьма элементарно: значительная часть зрительской аудитории всегда тяготеет к привычным стереотипам экранного зрелища, всегда с трудом принимает перемены, нарушающие инерцию восприятия. Но на пути движения кинематографа возникали более сложные вопросы: все ли превозносимые профессиональной критикой новшества 60-х годов обладали перспективностью? А если не все, то какие? Почему одни новшества, не принятые сегодня, постепенно прокладывают себе дорогу к зрителю, а другие так и остаются в истории нерасшифрованными иероглифами, не проясненными туманностями? Можно ли соединить эксперимент, поиск, обновление искусства с борьбой за массового зрителя? Как это сделать?

Ответ на эти вопросы не прост. Давно замечено, к примеру, что существует некая волнообразность в оценке «экранизации мысли», кинематографических построений, опредмечивающих ее движение, метания, капризы. Если во время выхода на экран фильмов «Хиросима, моя любовь» и «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене, «8<sup>1/2</sup>» Федерико Феллини и «Земляничная поляна» Ингмара Бергмана такие построения превозносились как новое слово кинематографа, созвучное развитию мышления современного человека и потому перспективное, то десятилетие спустя многие режиссеры поставят их под сомнение, считая, что они порождают чрезмерные усложнения структуры фильма. Одновременно появится немало теоретиков и критиков, которые и вовсе отвергают экранизацию «потока мысли», объявляя ее принадлежностью «бабушкиного кино».



Процессы и тенденции, о которых идет речь, не могли не затронуть и социалистических кинематографий. Начать с того, что в поисках нового языка и стиля активное участие приняли Михаил Калатозов и Михаил Ромм, Ежи Кавалерович и Анджей Вайда, Сергей Юткевич и Андрей Тарковский, Миклош Янчо и Бинка Желязкова, Марлен Хуциев и Пурише Джорджевич, многие другие кинематографисты социалистических стран. Их достижения и открытия стали частью мирового кинематографического процесса, обогатили киноискусство новым опытом, новыми возможностями.

Творческие искания мастеров кинематографий социалистических стран особенно заметно сближаются с аналогичными исканиями западных коллег, когда экран обращается к нравственным и психологическим проблемам современного человека. Многое при этом рождается вполне спонтанно — на основе закономерностей развития самого социалистического искусства. Появляются тематические, стилевые и языковые структуры, которые при всех внешних сходствах с аналогичными структурами западного кино остаются выражением параллельного процесса, вполне самостоятельного и самобытного. Но возникают и взаимодействия, порой доходившие до взаимных подражаний, — они усиливаются по мере выхода социалистических кинематографий на мировой экран.

Все эти особенности кинематографического процесса: оказали, не могли не оказать, влияние на ход и направление наших кинематографических дискуссий.

...Почти на каждом Международном кинофестивале в Москве бывают дни, когда на какое-то время прерывается праздничная сутолока кулуарных встреч — наступают часы «вольной трибуны». Творческие дискуссии стали традицией Московского фестиваля. Они неизменно привлекают заинтересованное внимание мастеров экрана, критиков, журналистов. Тема дискуссии обычно выбирается по принципу наибольшей актуальности. Дискуссия на IV Московском фестивале (июль 1965 года) была посвящена взаимоотношениям кино и зрителя.

Ее открыл Григорий Козинцев. Вот некоторые отрывки из его вступительной речи:

«Самый первый кинематограф, родившийся на ярмарке, был, собственно, дитя улицы, и он был очень близок зрителю... Понадобилось время, чтобы кино на-

чалось как искусство. Появилось понятие не только кассового успеха, но и успеха культуры...

Если бы мы сегодня ограничились тем, что сказали: хороший фильм всегда является событием народной жизни, его посмотрели люди, он собрал свой урожай чувств и мыслей, положение было бы очень простым, а оно очень сложное. Процесс развития противоречив. В истории кино мы знаем фильмы, которые зритель не принимал в их первом показе, они не имели широкого зрительского успеха, тем не менее эти фильмы оплодотворили множество фильмов, которые собрали урожай в дальнейшем... Но из этого положения, мне кажется, никак нельзя вывести обратный закон, то есть сказать, что всякий фильм, который не понятен зрителю, является необыкновенно ценным для истории кинематографа и его обязательно поймут или что он принесет свои плоды через какое-то количество времени».

Далее Г. Козинцев обращается к проблемам развития языка кино. Человеческую речь, говорит он, движет самосознание: углубление, расширение представлений о жизни, стремление к большей правде, к большей точности выражения. Кинематографический язык, кинематографическая выразительность тоже развиваются не по набору приемов (да и так ли уж много их изобретено за последние годы), а по линии расширения и углубления представлений о жизни. И там, где появляется в искусстве кино народный язык, выражающий самосознание народа, там, где культура игры актера, пластика, восприятие жизни являются и глубоко национальными и глубоко органичными для народа,— там возникает подлинная новизна... Скажем, мы все знаем и ценим замечательную работу Курасава. Это не набор каких-то новых формальных приемов. Это пластика вековой культуры Японии. Если возьмем такого гениального художника, как Бунюэль, то ни у кого не может быть сомнения в том, что это испанец — язык Испании виден в любой сцене бунюэлевских фильмов. Фильмы Пудовкина или Довженко явились определенным этапом развития народного самосознания, поэтому они и смогли обогатить язык и оказаться нужными зрителю. Хотя в чем-то они как раз и были тем экспериментом, который поначалу не был понятен. Но потом прошло время, и этот эксперимент стал достоянием миллионов. Речь идет не об их коммерческом успехе, а об огромном успехе культуры.

В этой связи Козинцев вспоминает о волнении, даже потрясении, какое он испытал на просмотре «Огней рампы» Чаплина в одном из кинотеатров Нью-Йорка: «Я шел по нью-йоркской улице и думал: что же происходит. В фильме имеется буквально все, что сейчас принято считать не просто плохим, но и невозможным,— мелодрама, сентиментальность, фабула, да еще в самых плохих образцах, фабула действительно довольно истасканная, странная и сентиментальная мелодрама... Почему же это было так прекрасно? И тогда я понял: дело не во всех этих внешних вещах, не в верхних слоях образности картины, а в потрясающем одухотворении. Каждое искусство имеет свой материал, он сопротивляется, художник его одухотворяет — и, если внутренняя жизнь художника настолько сильна, что он может победить инертность материала, получается контакт с людьми».

В заключительной своей речи Козинцев особо выделяет то обстоятельство, что пришедшие в кинотеатр советские зрители обычно ждут от фильма чего-то важного: такова особенность нашей зрительской аудитории, такова традиция восприятия искусства, с которой не могут не считаться советские кинематографисты.

Выступивший по ходу дискуссии аргентинский режиссер Фернандо Бирри указал, что у них в стране — в противоположность Советскому Союзу — репертуар кинотеатров забит буржуазными коммерческими фильмами, вытесняющими серьезные произведения. Трудно работать в этих условиях тем кинематографистам, которые хотят создавать подлинно народное искусство.

Все новшества в кинематографе, заметил Михаил Ромм, которые сейчас возникают, в том числе технические, в том числе формальные, в общем-то имеют один смысл — приближение кинематографа, самой его ткани к факту. В этих новых приближениях к действительности художники кинематографа, работающие на огромные зрительские аудитории, должны помнить всю меру своей ответственности перед временем. «Мне лично,— продолжает Ромм,— хотелось бы сделать такую картину, которая, полежавши, была бы интересной и через год, и через два, и через пять, и через десять лет. Если такую картину мне удастся сделать, я буду считать, что выполнил свой долг: она будет служить оружием в нашей борьбе за будущее человечества... Люди находятся сейчас на всей нашей планете в рискованном, я

бы сказа́л, положении́и. Мы часто делали такие картины, как «Гибель «Титаника»: пароходу предстоит потонуть, а на нем еще танцуют, интригуют, развиваются любовные сюжеты... Но ведь сейчас вся наша планета в какой-то мере — современный «Титаник». Если мы серьезно отнесемся к этому, то в нашем искусстве останется память о годах, когда мы чуть не потонули. В общем, я хочу сказать, что мы живем в очень серьезное время и хотелось бы, чтобы кинематография занималась серьезными делами».

Основное направление дискуссии определялось поисками оптимальных путей к такому искусству, которое было бы серьезным, жизненно содержательным, емким и одновременно интересным, увлекательным для миллионов зрителей. Однако в ходе дискуссии были и такие выступления, в которых проблема привлечения массового зрителя отодвигалась на второй план — приоритет в заботах мастеров кинематографа отдавался эксперименту ради развития эстетического арсенала искусства экрана.

«Кино должно быть экспериментальным,— говорил, к примеру, французский киновед Марсель Мартен.— Но торговцы, те, которые хотят быть рупором публики, утверждают, что экспериментальное кино не привлекает зрителя. Тем не менее в условиях кризиса, который переживает кино во всех странах, мы рискуем получить публику без кинематографа, и это было бы плохим решением задачи... При всех экономических системах соображения проката влияют на кино. Но будь хоть один процент зрителей, которые интересуются тем или иным экспериментальным фильмом, надо создать условия, чтобы эта часть публики могла увидеть тот фильм, который ее интересует. Этот один процент публики станет тем зерном, из которого произрастет дальнейшее открывание искусства, расширение круга понимающей его публики. Мы должны спасти экспериментирование, личный поиск, который может быть подавлен экономическими и идеологическими условиями».

Как видно из приведенной цитаты, вопрос о развитии искусства ставился в выступлении Марселя Мартена весьма отвлеченно: не конкретизируя целей и задач эксперимента, Мартен фактически утверждал его самоценность. По-иному подошел — в полемике с Марте́ном — к проблеме творческого поиска итальянский режиссер Джузеппе Де Сантис: «Когда мы говорим, что

работаем для будущего, это будущее заставляет нас забыть о сегодняшнем; или мы работаем для будущего, а на самом деле работаем для «новой волны»... Я, конечно, не против экспрессионистов и авангардистов, но при одном условии, что они будут двигать дело вперед... И вот я думаю: «новая волна» и экспрессионисты, которые сегодня в моде,— продвинут ли они то дело, которое начали авангардисты? Не знаю. Мне кажется, что нет. Они просто повторяют известные формулы и ничего нового не прибавляют...

Мир меняется. За последние двадцать лет произошли события, которые изменили карту земли. Кино регистрировало эти гигантские изменения на всех уровнях жизни, во всех областях—в политике, морали, идеологии, в художественном плане. Но как? Откровенно говоря, я должен признаться, что мой анализ в этом отношении, скорее, пессимистический: по-моему, кино в эти годы не было на уровне тех великих перемен, которые произошли в мире. Дело ведь не только в том, чтобы экспериментировать с новой техникой,— нужно экспериментировать с новыми темами. Мне кажется, что часто, очень часто поиск в кино не был поиском новых тем, а был только поиском новых форм. Я хотел бы здесь сразу добавить, что поиски в области техники, форм казались вроде бы новыми, но на самом деле они не новые, а старые. И вот я спрашиваю у вас и спрашиваю у себя самого: являются ли «новая волна», экспрессионисты истинно новыми движениями киноискусства, ответили ли они на новые большие темы, о которых я только что говорил? Мое ощущение таково, что эти движения принадлежат больше к прошлому культуры, а не к новой культуре: они не отразили, не могли отразить новый дух, новый мир с его изменениями».

В заключение Джузеппе Де Сантис обращается непосредственно к теме дискуссии: «Тема нашего разговора «Кино и зритель». Я бы изменил ее название и сказал не «кино и зритель», а «кино — это зритель». Почему? Представьте себе кино без зрителя. Это невозможно. Невозможно делать картины, не думая о зрителе. Это все равно что архитектор будет думать о доме, не думая, кто будет жить в этом доме».

Режиссер Фред Циннеман (США) в своем выступлении возвращается к рассказу Козинцева о восприятии «Огней рампы», чтобы попытаться объяснить себе и другим источник переживаний: «В фильмах Чаплина

заключены самые сокровенные чувства и мысли простых людей. Когда мы смотрим фильмы Чаплина, мы сознаем, что все мы, по сути дела, являемся гражданами мира, что у нас общие заботы, общие радости, что мы смеемся по поводу одних и тех же вещей и огорчаемся по одному и тому же поводу... Чаплин показывает непреодолимое желание человека подчеркнуть свое достоинство, хотя нередко делает это в комической форме. Он показывает человека, который борется с трудностями, иногда не будучи в состоянии их преодолеть, иногда вынужденный отступить, но тем не менее во всех фильмах Чаплин показывает, что дух человека сломить невозможно. Через все фильмы Чаплина красной нитью проходит тема борьбы за достоинство человека, за право быть уважаемым и любимым. И в конце концов все герои Чаплина тем или иным способом утверждают свое достоинство, хотя в некоторых из фильмов они должны для этого принести значительные жертвы».

Поддерживая размышления Козинцева о взаимоотношениях кинематографистов и публики, директор Экспериментального центра итальянской кинематографии Леонардо Фиораванти заявил на дискуссии: «Я считаю, что режиссер должен чувствовать ответственность перед публикой, должен чувствовать себя частью того общества, в котором он живет... Я говорю не только об идеологии, которая должна быть направленной. Режиссер должен чувствовать себя ответственным также и с моральной точки зрения. Когда фильм соответствует этой точке зрения, он становится воспитательным — не поучающим, а именно воспитательным, потому что все хорошее воспитывает. И это очень хорошо понято прежде всего в Советском Союзе».

Свое выступление известный французский историк кино Жорж Садуль посвятил конкретным, практическим проблемам взаимоотношений кино и зрителя во Франции. У публики, говорил он, часто не бывает свободного выбора фильмов. Прежде всего такому выбору мешает цензура. У цензоров очень «верные» и «точные» художественные вкусы: обычно они накладывают запреты как раз на высокохудожественные произведения. «Броненосец «Потемкин» только в прошлом году был выпущен на экраны Франции. Мешают свободному выбору и прокатчики, которые рассуждают по принципу: наш народ такого кино не любит, еще не показав фильм, о котором идет речь.

«Сразу после войны,—продолжает Садуль,—во Франции был снят превосходный фильм «Битва на рельсах» Рене Клемана. Если бы этот фильм был широко показан, он, несомненно, получил бы международное признание и мог бы стать источником целой школы французского неореализма—как фильм Росселини «Рим — открытый город», который пользовался за границей большим успехом, что способствовало развитию итальянского неореализма. И, кстати, в то время, когда итальянские прокатчики делали все возможное, чтобы помешать развитию неореализма в Италии, они пытались поддерживать такие фильмы, как «Последние дни Помпеи», «Фабиола», традиции «Кабирии» и «Камо грядеши». Прокатчики во Франции, Италии и других странах утверждали: наша публика, наш народ не любит фильмы, которые показывают повседневную жизнь. Нет, народ любит фильмы, показывающие действительность!..

Публика неодинакова. Не следует забывать, вкус публики не рождается сам по себе и непосредственно; очень часто публика бывает искалеченной коммерсантами, особенно в наших странах. В конце XIX — начале XX века называли народной литературу в худшем смысле этого слова — низкопробную, фельетонную, эта литература продолжает свое существование в виде скандальных еженедельников, фельетонов, плохих комиксов, которые, к сожалению, находят миллионы читателей, становящихся потом зрителями, посещающими плохие фильмы».

Эту порчу публики молодой режиссер из Испании Хорхе Грау напрямую связал — на опыте своей страны — с влиянием американского кино, которое занимается «антивоспитанием»: американцы стараются заставить публику, зрителя не думать над тем, что показывается на экране.

При завершении дискуссии я в своем заключительном слове имел все основания констатировать, что при всей разности мнений наша фестивальная встреча показала общую заинтересованность в том, чтобы проблема «кино и зритель» решалась на пользу искусству и человеку.

В этой связи перед каждым из нас неизбежно встает вопрос об отношении к привычному на Западе разделению киноискусства на коммерческое и художественное. Одним из самых «коммерческих» фильмов совет-

ского производства в 30-е годы был «Чапаев». Огромный коммерческий успех на Западе и тогда имели и сейчас имеют фильмы Чаплина.

Один и тот же измеритель фильма — коммерческий успех — может быть хорошим и может быть дурным: нам всем очень важно отделять зрительский успех фильмов, который становится, по выражению Козинцева, успехом культуры, от коммерческого успеха, который завоевывается дешевыми приемами рыночной киношки.

Если не бояться парадоксов, можно было бы сказать о распространении в современном кино продюсерского макиавеллизма. Стародавний принцип циников «цель оправдывает средства» в продюсерском изложении выглядит так: «успех любой ценой», читай: «прибыль любой ценой». Отсюда — появление все новых приманок и ловушек для зрителя. В частности, 60-е годы стали годами небывалого распространения порнографии на экране, возникла некая инфляция обнаженного женского тела, а рассекречивание тайн спальни стало обыденностью экранных зрелищ. У кинопорнографии нашлись защитники, которые повели речь о прогрессирующей откровенности в показе любви, об утверждении ее силы. Но стоит посмотреть десяток бесстыдных фильмов, убивающих своим натурализмом поэзию любви, чтобы ясно стало, как далеки сексуальные боевики от их рекламируемых целей. Борьба за успех любой ценой рождает и фильмы, играющие на любопытстве зрителей к уродствам жизни. Не к правде повседневного существования человека, а к сенсационным аномалиям. Дело дошло до того, что даже на такой фестиваль избранных, как Каннский фестиваль 1964 года, попал фильм «Женщина-обезьяна», издевающийся над человеческим и женским достоинством во имя удовлетворения этого дурного и праздного любопытства.

Для любого кинематографиста непременно и обязательно знать привычки зрителя, знать его запросы. Но знать не для того, чтобы эксплуатировать их, не для того, чтобы угождать зрителю, а для того, чтобы уважать зрителя, поднимая все человеческое, доброе, естественно-эстетическое, что есть в его душе, борясь с привычками дурными, с праздным любопытством, с циничным отношением к экрану.

В ходе нашей дискуссии были размышления вслуж о том, должен ли кинематограф работать на сегодняшние-



го зрителя, или же он должен и может уповать на завтрашний день, завтрашнее признание. Этот вопрос решается самой природой экранного искусства. Если у живописца, пишущего картины, у скульптора, ваяющего скульптуры разной манеры и стиля, еще могут быть какие-то надежды на то, что, не признанный сегодня, он будет признан завтра (впрочем, и там эти надежды очень часто иллюзорны), то фильм, не признанный сегодня, боюсь, завтра не вернется на экран: сегодняшний его моральный износ — это смерть фильма. Друзья и родственники режиссера могут очень почтительно отнестись к его созданию, но, если его не признала зрительская аудитория, это беда — беда прежде всего для самого кинематографа, искусства молодого и по этой простой причине очень динамичного; это невосполнимый недобор зрительских эмоций, переживаний, раздумий.

Кинематограф проходит трудную полосу своей истории. Может быть, в повседневности будничных забот мы не до конца отдаем себе отчет, насколько она трудна. С одной стороны, требования усложнившейся жизни, определяющие меру социальной ответственности художника, с другой — требования, предъявляемые истинному искусству его соревнованием с коммерческим, рыночным кино, вульгаризирующим, а то и вовсе разрушающим само понятие искусства, его эстетические структуры. Помимо названных существуют сложности, связанные еще и с массовым распространением телевидения. В этих условиях особенно важно, чтобы кинематографическое искусство, даже экспериментируя, стремилось к признанию миллионов. Ведь признание это необходимо не только для того, чтобы тешить самолюбие режиссера, оно позарез необходимо для того, чтобы искусство помогло миру сохранить себя, помогло человеку остаться человеком, защитить свое право умножать ценности культуры в условиях мира.

В июне 1966 года в Москве состоялся симпозиум советских и венгерских кинематографистов. Симптоматично, что выступления многих его участников прямую перекликались с тем, что говорилось на проходившей годом раньше фестивальной дискуссии: обсуждавшиеся тогда проблемы сохраняли всю свою остроту.

«Я думаю,— заявил в начале дискуссии венгерский

кинокритик Эрвин Дертян,— что развлечение масс ни в каком случае не может считаться наказуемым деянием. Есть прекрасные популяризаторы, которые доносят наши идеи до масс на очень высоком уровне... Нужно уважать развлекательность. Ее нельзя идентифицировать с различными видами жалтуры, антиискусства. Но в искусстве также есть свои Эйнштейны, которые создают произведения пока для более узкого круга людей. Можно этого не признавать, но на практике это так.

Вот я просмотрел несколько советских фильмов. После просмотра каждого отдельного фильма я убеждался в том, что возникает некий компромисс между личным стремлением художника и какими-то туманными пожеланиями широкой публики, придуманной понятностью. Это выражается в тех или иных клише, штампах, приемах».

Выделив и высоко оценив фильмы «Здравствуй, это я!» и «Крылья», Дертян критикует — в продолжение своей мысли — упрощенные, с его точки зрения, режиссерские решения фильмов «Ваш сын и брат» и «33»: «Мы не видим причин, по которым нужно было бы объяснять в конце фильма, что не бывает людей с 33 зубами. Почему сатира этого фильма-абсурда не доведена до конца? Я не вижу смысла в том, что так прекрасно начавшаяся общественная линия должна была раствориться в ничего не говорящем юморе, который никого не бьет, никого не задевает».

Участники симпозиума согласились с Дертяном в его размышлениях об опасности компромиссов между творческим стремлением художника и отвлеченно, примитивно понимаемыми требованиями публики. Но можно ли, справедливо ли применять соображения о компромиссах, обедняющих искусство, к таким фильмам, как «Ваш сын и брат» и «33»? И потом: многим участникам дискуссии показалось, что сам подход Дертяна к проблеме взаимоотношений кино и зрителя нуждается в серьезных уточнениях.

«Если говорить коротко, грубо,— заметил по этому поводу Михаил Ромм,— вопрос стоит так: должен ли художник, излагая в кинематографе свою точку зрения на жизнь, делая то, что он хочет делать, говоря то, что он хочет сказать,— должен ли он думать об успехе своей картины у публики или нет? Безразлично ли для него количество зрителей? Его картину могут увидеть

тридцать миллионов зрителей, три миллиона или тридцать тысяч. Существенно ли это? Я глубочайшим образом убежден, что каждый кинорежиссер хочет широкого успеха своей картины. Он обязан мечтать о широком успехе». Далее Ромм вспоминает о своем недавнем знакомстве с репертуаром кинотеатров Парижа: «Происходит что-то странное: широкий прокат, духовная пища, которую получает французский зритель, отданы ремесленникам низкого пошиба, а остальные могут утешаться передовыми взглядами, честностью, принципиальностью, тем, что их высоко ценят в Парижской синаематеке, где узкий круг зрителей в зале на пятьсот мест смотрит два раза в год их произведения...

Бороться с коммерческим кинематографом нужно одним способом — делать хорошие картины, которые будут более интересны, чем «Сын Мациста» или «Подвиги Геракла». Современный зритель, я в этом глубоко убежден, идет в кинематограф не только за развлечением. Всех людей в мире тревожат судьбы мира. Мы живем в эпоху, когда судьбы мира волнуют все поколения во всех странах. Если ухватить вопрос, который по-настоящему волнует людей, можно поставить картину, которая будет иметь грандиозный успех или, во всяком случае, достаточно большой успех, будучи серьезной новаторской картиной...

Медленное воспитание вкуса — это, разумеется, благородная задача. Но, к сожалению, кинематограф быстро стареет. Проходит всего три-четыре года, и то, что было передовым, становится отсталым. Когда вы успеете произвести эту перестройку зрителей?

Кроме того, нужно сказать, что когда мы говорим о коммерческом кино, то одновременно что-то нехорошее думаем про зрителя этого коммерческого кино. Мы говорим: нельзя потрафлять вкусам публики; мы говорим: эта картина рассчитана на широкого зрителя — и подразумеваем: рассчитана на дурной вкус. А между тем сейчас интеллигенция начинает занимать в структуре любой страны чрезвычайно широкое место. Это уже не маленькая прослойка, а огромная часть народа. Я уж не говорю о разительном росте культуры рабочих и крестьян, о росте, который стал неоспоримой реальностью. Со зрителем можно и должно говорить на уважительном языке».

Слово берет венгерский режиссер Феликс Мариашши: «Художник не может не думать о том, чтобы его

фильмы дошли до как можно большего числа зрителей. Но я бы этот вопрос поставил несколько иначе, чем сделал Михаил Ромм. Все мы согласны с тем, что не нужно делать скучные фильмы. Не хотим мы также делать коммерческие, халтурно-развлекательные ленты. Но для меня как режиссера вопрос заключается в том, что зритель не такое уж определенное понятие. Значительная часть нашей аудитории не обладает соответствующим вкусом, достаточно высокой степенью культуры. Вопрос поэтому стоит так: насколько я должен принимать во внимание вкус зрителя, насколько я должен к этому зрителю приспособливаться и в какой степени я должен придерживаться своих собственных вкусов, своих собственных взглядов...

Мы должны помочь зрителям — именно в этом одна из важнейших задач кинокритики, мы должны разъяснять зрителям действительно хорошие фильмы. Нужно, чтобы зритель понял смысл новых решений, новых приемов... Вспомним, что лет пятнадцать-двадцать тому назад в фильмах были наплывы. Сегодня их нет, и нельзя сказать, что зрителю их не хватает. В современном фильме, если герой идет из одного места в другое или мы делаем прыжок во времени, зритель это воспринимает без всяких наплывов, потому что постепенно к этому его приучили».

Как бы в продолжение выступления Феликса Мариашши киновед Карой Немеш рассказал о большой социологической работе Будапештского киноинститута: исследование зрительских аудиторий заставляет отказаться от абстрактного понимания зрителя. Зрительские аудитории разделяются на очень дифференцированные слои. Для многих зрителей довольно сложная «Кантата» Миклоша Янчо гораздо ближе других фильмов. Конечно, есть произведения, которые могут одинаково успешно обращаться ко всем слоям публики.

В связи с проблемой борьбы за массового зрителя участники симпозиума постоянно возвращались к просмотренным перед началом дискуссии фильмам. При этом подчеркивалось, что даже лучшие из них многое теряют из-за того, что недостаточно точно — без учета законов зрительского восприятия — рассчитаны их ритмы и монтажные построения.

«Здравствуй, это я!» — хороший фильм, говорил венгерский критик Иштван Немешкюрти, но его постановщик Фрунзе Довлатян теряет чувство ритма: мы, зри-

тели, давно уже поняли, о чем идет речь, в чем дело, а длинный ряд разъясняющих кадров продолжается...

От этого фильма отталкивался в своих размышлениях о современном кино и режиссер Миклош Янчо, чьи фильмы «Разбойники» и «Шепот и крик» входили в программу симпозиума:

«В фильме Довлатяна в смысле обработки материала я вижу много родственного с моей «Кантатой». Впечатление такое, будто это первый фильм Довлатяна — настолько много режиссер хочет сказать сразу, вместо того чтобы соединить материал в каком-то интересном и эстетически цельном построении...

Мы сейчас много думаем об успехе фильма в национальных зрительских аудиториях. Теперь я понимаю, почему вам так нравится литовский фильм «Никто не хотел умирать»: в нем стреляют, все время что-то происходит, в нем много действия. Конечно же, нельзя забывать об этом. Когда мы вместе с Мариашши смотрели ваши фильмы — а он не только прекрасный режиссер, но еще и отличный монтажер, — он сидел и говорил мне: вот сейчас бы мне ножницы, я бы вырезал кое-что, и был бы хороший фильм...

Сейчас кинематограф — на грани новых перемен. Новые процессы пока только формируются... Киноискусство ждет какого-то нового направления. Положение сейчас таково, что самая последняя волна как будто бы заканчивается. Так что нам нужно очень серьезно сплотиться, соединить свои усилия, чтобы новое направление выражалось не только в нескольких новых фильмах, как чудесные фильмы Калатозова, «9 дней одного года» Ромма, «Баллада о солдате» Чухрая, чтобы поворот этот означали не только отдельные фильмы. Мы должны как-то объединиться и договориться, где и как нужно взять ножницы».

Проблемы ножниц, иными словами — проблемы монтажа, построения фильма, ритма экранного действия, затрагивались и другими участниками обсуждения. Обращаясь к ним, советский киносценарист Семен Лунгин высказал ряд серьезных соображений относительно самого характера и направления происходивших в киноискусстве перемен.

«Можно получить наслаждение от разных аспектов кинематографического произведения — от пластического решения, от музыкального решения, от характера и тонкости актерской и режиссерской работы, но интерес-

ность; увлекательность фильма связаны только и исключительно с действенным движением сюжета. И как скульптор отсекает в своем произведении все лишнее, так и сюжет в кинематографе помогает отсечь все лишнее. Я для себя объясняю повышенную длительность картин нового бессюжетного кинематографа именно отсутствием этого стержня. Ведь для того чтобы выразить ту же мысль в бессюжетной картине, требуются совершенно другие, менее экономные средства выразительности, чем в картине сюжетной. В свое время в кинематографе распространилось многословие, произошла инфляция слов, слова перестали воздействовать, потеряли свой первоначальный смысл. Потом началась реакция на многословие. И в такой же мере как сюжет подменяется сложными пластическими ассоциациями, как будто бы воплощающими замысел, боязнь слов, боязнь того, что они прозвучат фальшиво, заставляет художника заменять эти слова длинными пантомимическими планами. Мы как бы наблюдаем за закрытым окном жизнь семьи, которая, несмотря на всю свою пластическую выразительность, остается все же в значительной мере непонятной. Как сценарист, я ратую за слово. Эти мысли пришли мне в голову, когда я смотрел картину Миклоша Янчо «Начало и конец» — картину интересную и правдивую, картину, я бы сказал, очень элегантную по форме и достойную в своей жизненной основе. Но отсутствие слов и подмена слова огромными пластическими планами в какой-то мере лишила ее остроты».

Большое место в размышлениях и спорах участников симпозиума заняли фильмы венгерского режиссера Андраша Ковача «Холодные дни» и «Трудные люди», фильмы значительные, интересные и своими темами и режиссерскими решениями.

По мнению советского критика Людмилы Погожевой, в картине «Холодные дни» чрезвычайно важна попытка показать события военных лет с новой точки зрения. Автор выбрал для этого трех резко отрицательных героев и показал их воспоминания о содеянном, всю меру их подлости, меру их личной ответственности — без ссылок на то, что они-де были поставлены в тяжелые условия, были вынуждены убивать и т. д.

Картина дает прямой ответ на такого рода самоутешения: не ссылаясь ни на кого, смотри на себя, в свою собственную душу. Это чрезвычайно важно!.. «Одним

мне эта картина не очень нравится,— продолжает Погожева,— это я считаю общей бедой венгерского кино: картина очень правдива по замыслу, почти документальна, но она театральна разыграна актерами. Театральная манера игры пришла в резкое столкновение с той абсолютно достоверной атмосферой действия, которую сумел показать режиссер на экране».

В своем анализе венгерских фильмов критик Юрий Ханютин (СССР) вернулся к полемике с Эрвином Дертяном:

«Одно возражение Эрвину Дертяну. Он сказал: и в киноискусстве должны быть свои Эйнштейны и свои популяризаторы. Я не согласен с этим ни по существу, ни как с лозунгом, ни даже как с метафорой. Вообще непонятно, почему мы с такой охотой прибегаем к заимствованию примеров из физики. Почему об Эйнштейне мы говорим чаще, чем об Эйзенштейне, о кванте чаще, чем о кинокадре. Не есть ли это некое свидетельство внутренней неполноценности, симптом того, что мы как искусство еще не стали на ноги.

Теперь по существу. Когда мы начинаем делить художников на Эйнштейнов и популяризаторов, то, естественно, всем хочется быть Эйнштейнами... Автор, сознательно работающий на широкую аудиторию, как бы автоматически зачисляется в низший разряд. А кроме того, здесь совершенно иные задачи. Эйнштейн искал закономерности материи, способы воздействия на природу, но не на человеческую природу. Именно в силу этого он был избавлен от необходимости быть всем понятным...

Фильм «Трудные люди» решен в принципах «синема-верите». Но если в нем есть «верите», то нет «синема». Мне кажется, что здесь допущен существенный просчет. Дело в том, что фильм берет своих героев в тот момент, когда они информируют — в общем, объективно и спокойно — о том, что произошло раньше. А смысл работы со скрытой камерой состоит в том, чтобы брать людей в драматических коллизиях их жизни. Чтобы мы узнали не только сумму фактов, но и психологию. В силу эмоциональной нейтральности фильм при большом публицистическом запале кажется длинным, растянутым. И в какие-то моменты мне трудно было поверить, что его делала та же режиссерская рука, которая делала «Холодные дни».

И здесь мы подходим к тому «но», о котором я не могу не сказать, говоря о просмотренных фильмах. У меня такое ощущение, что, «захлебываясь» новой проблематикой, отдавая ей все внимание, художники венгерского кино оставляют в стороне эмоциональную сторону произведения... Многие из картин эмоционально однотонны. Если начертить их эмоциональный график, то это прямая трагедий, страданий, печали, страха. Я говорю и о фильмах «Холодные дни» и «Разбойники» (фильм Миклоша Янчо, рассказывающий о том, как палачествовали жандармы в тюрьме, где сидели недавние участники национально-освободительного движения венгров в XIX веке, какими изуверскими способами добивались тюремщики психологического и нравственного растрепывания своих жертв.— А. К.). Но мне кажется, что даже при разработке трагических тем столкновения человека с механизмом подавления, который его перемалывает, возможны были какие-то иные аспекты — и лирические и комедийные. Я понимаю замысел режиссера. В нарочито замедленных ритмах фильма «Разбойники», в их скрипучей монотонности режиссер как бы передает сам процесс перемалывания героя беспощадной машиной подавления, медленного уничтожения людей. Но где-то этот прием приводит к скуке. И вот здесь встает вопрос изучения механизма зрительского восприятия и тех путей, какими возможно самые серьезные проблемы излагать так, чтобы они стали доступны большой аудитории».

Солидаризируясь с другими ораторами в оценке фильма Ковача «Холодные дни», режиссер Юлия Солнцева (СССР) не согласилась с критикой «Трудных людей»: «Я заметила, что некоторым товарищам на этой картине вдруг стало скучно и неинтересно; картина показалась длинной, несмотря на емкость содержания, вложенного в нее Ковачем. Думая о манере его работы, даже о некоторой композиционной неслаженности четырех эпизодов, я думаю не о том, что Ковач в чем-то просчитался, что-то недоделал, чтобы картина стала «смотрибельной». Он преследовал иные цели. Нужно было иметь большое гражданское мужество, чтобы снять эту картину, преодолевая неизбежные в таких случаях возражения и протесты».

Проблема взаимоотношений кино и зрителя ставилась на симпозиуме не только как проблема языковой, стилиевой доступности фильма и борьбы за зрительскую



восприимчивость, зрительское внимание к новым веяниям и поискам кинематографа. Она ставилась и как проблема социального, нравственного содержания фильма в его соотнесенности с жизненными интересами и взглядами современного зрителя.

У художника, говорил на симпозиуме режиссер Александр Митта (СССР), есть не только эстетические, но и нравственные, политические обязательства перед зрителем. Чтобы не было неопределенности в их трактовке, важно — для начала — договориться о том, чего не может быть в искусстве. Не может быть ни в коем случае контрреволюционной пропаганды, идейного цинизма и социального безразличия. Художник всегда обязан быть лично ответственным за идейные вопросы, имея личную точку зрения, и всегда брать такие темы, которые должны интересовать и волновать большой круг людей, общество.

Режиссер Григорий Чухрай (СССР) остро поставил вопрос о смелом обращении к самым сложным проблемам, какие ставит перед кинематографом современная жизнь. Боязнь решать эти проблемы, боязнь ошибок при их решении часто прикрывается весьма пристойными соображениями: не принести бы вреда... По существу же, продолжал Григорий Чухрай, она сама, эта боязнь, как раз и приносит вред: боясь сделать ошибку, мы отказываемся от решения острой, важной проблемы, а в это время наши идеологические противники решают острые проблемы, решают их по-своему, дают на них свои ответы. Боязнь ошибок приводит нас к тому, что мы делаем наших идеологических противников монополистами в постановке и решении острых, а следовательно, интересных и важных для зрителя вопросов. Наши противники действуют, а мы отсиживаемся в идеологических окопах.

Постановщик фильмов «Холодные дни» и «Трудные люди» Андраш Ковач заявил в этой связи, что, по его мнению, кинематографии наших стран недостаточно активны в художественном освоении современности и, в частности, в критическом анализе фактов, ситуаций, противоречий, мешающих наиболее полному использованию идей и принципов социалистического общества, его возможностей в решении проблем экономики и культуры.

Возвращаясь непосредственно к теме дискуссии, он подчеркнул: не отрицая значения детективов и других

развлекательных фильмов, надо решительнее выдвигать на первый план исследовательскую роль искусства, призванного открывать неоткрытое. Мы знаем, что далеко не всегда то новое, что несет фильм, сразу же овладевает зрителем. Какое-то расстояние между фильмами и зрителем почти всегда существует. Проблема возникает только тогда, когда оно слишком большое.

Венгерский режиссер Петер Бачо повел острый, парадоксальный разговор о соотношении новаторского поиска и традиционных в искусстве понятий: «Мы живем в такое время, когда нужно заново проанализировать не только политические понятия, но и понятия о человеке, о нравственности, какие мы получили от XIX века... Классическая драматургия, катарсис, сюжет — это понятия, которые нужно пересматривать. Нужно определить, что они содержат для нас сегодня. Вообще, я думаю, снова можно поверить только тогда, когда мы научимся по-настоящему сомневаться. По моему мнению, снова открыть все эти вещи — это значит создать новый язык кино».

Свое большое выступление режиссер Золтан Фабри, сопредседатель симпозиума, посвятил осмысливанию исторического контекста, в каком приходится решать сегодняшние проблемы кинематографа, осмысливанию глубинной сущности происходящих в кинематографе перемен:

«Мне хотелось бы еще раз подчеркнуть значение мысли о первооткрывательской роли фильма, которую высказал Ковач, высказывали другие товарищи... Мы живем в исключительно сложном мире, и для этого мира характерна очень высокая напряженность. Я думаю сейчас не только о мировой политике, хотя надо думать и о ней, я говорю о нашем с вами мире. Более того — о нашем внутреннем человеческом мире. Этот внутренний мир и внешний мир — оба они наполнены противоречиями неудач, побед, потерь, закономерностей, асинхронностью целей и их осуществления. Все это исключительно сильно влияет на самоощущение человека. Мне кажется, что в этих сложных условиях мы не можем сделать ничего иного, кроме как стать лицом к лицу с действительностью, в которой мы живем, и заглянуть в себя. Следовательно, мы должны как можно последовательнее стремиться к тому, чтобы на основе искренности, откровенности и правды, на основе нашей

общественной убежденности вскрывать действительность, причем таким способом, чтобы, задумываясь над ней, мы заставляли задумываться других...

Товарищ Ромм прав в том, что мы должны стремиться к интересности, к большей эмоциональной напряженности в произведении. Мне кажется, нет такого художника, который выбрал бы для себя задачу или тему, заранее не обладавшую такими возможностями. И все же я думаю, что тот, кто берет на себя роль первооткрывателя, не может опуститься до массового общего вкуса публики, а должен поднять публику до уровня своих мыслей и воззрений... Киноискусство неожиданно начало порывать с шаблонами, сложившимися, оформившимися драматургическими формами. Пробует утвердить более глубокий взгляд на человека, ища такие взаимозависимости, которые возникают между людьми или в глубине души каждого человека в связи с самыми различными проявлениями современной действительности. Для того чтобы наиболее полно удовлетворить потребность художника в самовыражении, киноискусство глубоко исследует человеческую душу. Невозможно не почувствовать эти новые требования реализма в искусстве, все более пристальное внимание к внутреннему миру человека. Все это несомненно может прибавить что-то новое ко всему тому, что раньше искусство даже в своих наиболее крупных произведениях выражало во внешнем действии, во внешних проявлениях... Мы сейчас приближаемся к тому, что в это десятилетие киноискусство станет взрослее, оно выйдет из пеленок, и это даст возможность, на что раньше была способна только литература, говоря о человеке, говорить и о том, что играет свою роль в мыслях человека, связывает прошлое с настоящим».

На симпозиуме легко можно было заметить: наши венгерские коллеги нередко расходились друг с другом не только в оценках тех или иных фильмов, но и в суждениях по некоторым теоретическим вопросам киноискусства. Однако они очень дружно и согласно выступали за искусство, которое на первое место ставит свою исследовательскую, первооткрывательскую миссию, саморазвитие, эксперимент. Функции развлечения зрителя, заботы о зрительском успехе не перечеркивались, но они, если можно так выразиться, загонялись в придаточные предложения, отодвигались на второе, если не на третье место.

Мы понимали, что близость или совпадение мнений членов венгерской делегации не были связаны непосредственно с подготовкой к симпозиуму. Это было выражением характерных для венгерской кинематографии тенденций. Не скажу — общего увлечения: мне не хотелось бы сразу же придавать своим словам полемический оттенок. Ведь речь идет о важном направлении развития венгерской кинематографии 60-х годов, о процессах, которые принесли ей два главных приза на московских кинофестивалях (за фильмы «Двадцать часов» Золтана Фабри и «Отец» Иштвана Сабо) и другие знаки международного признания. В ту пору венгерская кинематография многого достигла в расширении своего тематического диапазона, в открывании новых характеров, в обогащении арсенала выразительных средств. Но процесс и в венгерском кино оказался не свободным от противоречий. И одно из них состояло в том, что в эти же годы повышенную остроту приобрела проблема «ножниц» между успехом венгерских фильмов на международных кинофестивалях, в кинокритике, в профессиональной среде, с одной стороны, и в зрительских аудиториях — с другой: рост количества зрителей венгерских фильмов явно отставал от роста количества международных наград и хвалебных статей об этих фильмах. И об этом не могли не задуматься сами венгерские кинематографисты. На московском симпозиуме они еще не были готовы к разговору на эту тему, процесс обновления был в разгаре, поток наград нарастал, мысль невольно сосредоточивалась на продолжении, развитии, углублении процесса. Но пройдет несколько лет, и в венгерской прессе начнутся острейшие дискуссии о «ножницах».

Среди обсуждавшихся на симпозиуме проблем мне как сопредседателю симпозиума представлялось необходимым выделить те, что практически связаны с исследовательскими, первооткрывательскими функциями кинематографа. Важность их самоочевидна: если социалистический художник откажется от роли пионера на том основании, что думает о дисциплине, он перестанет быть настоящим социалистическим художником. Разумеется, сказанное относится и к исследованию, осмысливанию проблем более полного использования возможностей социализма, о которых говорил Ковач. Истинно социалистический художник не может оставаться равнодушным, спокойным, когда эти возможности не

используются с необходимой действенностью и эффективностью. Вполне понятно, что свою озабоченность он выражает не только выступлениями на собраниях, но и в фильмах: на экране обсуждаются острые, подчас болезненные вопросы развития нового общества, его экономики, морали, культуры. Такое обсуждение ничуть не противоречит утверждающей роли социалистического искусства. Важно только, чтобы художник был подлинным аналитиком жизни, активным борцом за социалистическое созидание. К сожалению, кинематографистам, обращающимся к современности с ее сложными проблемами, как советским, так и венгерским, часто не хватает как раз творческой смелости вторжения в жизнь, диалектической глубины анализа этих проблем — в их реальном движении, в перспективе, во взаимосвязях с другими.

Кинематографическое освоение нового жизненного материала всегда труднее, чем изображение освоенного. Мы все знаем, что пока почти все самые большие успехи социалистического кино связаны с художественным отражением классовой борьбы, истории войн. В драматургическом и кинематографическом освоении коллизий текущей жизни такого масштаба победы более редки.

Когда Золтан Фабри говорил, что наше кино слишком много разъясняет, что учить надо незаметно, а Иштван Немешкюрти говорил о потере чувства ритма в некоторых фильмах (зритель уже понял, а режиссер продолжает разъяснять), то ясно, что речь шла как раз об одной из существенных трудностей освоения нового материала с точки зрения кинематографической формы и с точки зрения борьбы за максимальную действенность фильма.

В выступлениях киноведа Николая Абрамова (СССР) и некоторых других ораторов высказывалось сомнение относительно резонности разделения кино на массовое и элитарное. Но такое разделение существует и может стать драмой современного кинематографа — об этом обоснованно говорили Дертян, Ромм и другие ораторы. Дертян при этом заметил, что и элитарное и массовое кино имеют свои плюсы и минусы. Допустим, что это так. Тогда сразу же возникает вопрос: а как относится каждый из нас к тому, что он считает хорошим и дурным в сегодняшнем искусстве? Можно жить надеждой на то, что наши сыновья и внуки со временем разберут-

ся в его ценностях и поставят все на свои места. Но стоит ли? Может, все же ждать не надо, если относиться к искусству нравственно и ответственно. Если художник или критик в чем-то убежден, пусть его убеждение кому-то покажется слишком самонадеянным, он должен, обязан его отстаивать, проверяя свои оценки практикой развития искусства и его восприятия. Позиция пассивного наблюдателя, ожидающего суда потомков, нехороша, хоть и удобна, она противоречит самому существу истинно социалистического художника или критика. Конечно, история более мудро рассудит все наши сегодняшние споры, чем это делаем мы сами. Однако и мы можем ответить на какие-то вопросы времени, не перекладывая это на потомков.

Среди вопросов, обсуждавшихся на симпозиуме, был и такой — его поставил киносценарист Василий Соловьев (СССР): не слишком ли небрежно относимся мы к природе, не слишком ли «урбанизирован» современный художник и не связано ли часто замечаемое ныне снижение эмоциональности искусства с такой «сверхурбанизацией»? Вопрос этот реально существует. Неоруссоистский ответ на него был бы нереалистичен. Все мы прекрасно понимаем, что процессы научно-технической революции необратимы. В ходе этих процессов меняются источники, питающие внутренний мир человека. Не остается неизменным и эмоциональное начало искусства. Скажем, сейчас мало кого трогают напряжение, экзальтация чувств в воспевании природы, свойственные романтизму XIX века. А вот драмы мысли в современной физике, о которых в свое время говорил Энрико Ферми, могут доставить современному человеку не только интеллектуальное, но и эстетическое удовольствие, могут взволновать эмоциональный мир человека.

Да, в современном кино наблюдается рост рационализма. Он, этот рост, таит в себе немалые опасности для искусства экрана и его воздействия на зрителя. Во многих фильмах интеллектуальное начало превращается в сухой рационализм. Однако такого рода издержки процесса не должны помешать нам реалистично отнестись к повышению интеллектуальной нагрузки экрана. Интеллектуальное начало, органично выраженное — не через старательную многозначность изображений, а через естественное движение образов, — не противоречит эмоциональному началу искусства.

Борьба за массового зрителя не означает, что современное кино должно отказаться от высокого интеллектуального полета и «лаптем щи хлебать». Конечно же, главное в борьбе за современного зрителя заключается в том, чтобы поднимать зрителя. Но это означает также — знать его. Другого зрителя нам ведь никто не даст, надо работать на этого, этого поднимать. Можно создавать фильмы и друг для друга, но если у нас будет слишком много экспериментов в создании фильмов друг для друга и слишком мало экспериментов в работе над высокоинтеллектуальными, высокохудожественными фильмами для миллионов, то будет лишь видимость развития искусства, кино будет изобретать все новые и новые приемы, но в конце концов дойдет до трагической красной черты, когда процесс потери зрителя приведет кино к постепенному увяданию.

Сейчас в мировом кино (об этом говорим не только мы) отчетливо ощущается кризис содержания: поиски новых приемов и новых форм часто не сопровождаются такими же интенсивными поисками новых тем. В этих исторических условиях повышается ответственность социалистических кинематографий за судьбы мирового кино. Социалистические кинематографии могут и должны многое сделать для того, чтобы наши фильмы сильнее заявляли себя на мировом экране. Социалистические идеи, социалистический строй создают новые импульсы для развития подлинно новаторского киноискусства при всех организационных, материальных и других трудностях, которых у нас немало и которые не надо замалчивать.

Проблемы взаимоотношений кинематографа и его аудитории, обсуждавшиеся на фестивальной дискуссии 1965 года и советско-венгерском симпозиуме, оказались в центре внимания и участников советско-польского симпозиума (апрель 1967 года, Москва). Правда, на этот раз меньше говорилось об особенностях и «расслоении» современной зрительской аудитории, больше — о современности самого искусства экрана.

Наиболее показательные в этом плане и весьма острые споры вызвал фильм польского режиссера Ежи Сколимовского «Барьер»: история несчастной девушки, которую холодильник и стиральная машина «выживают» из квартиры ее сестры, рассказывается в нем так

сложно, оснащена таким количеством экранных иероглифов, что фильм становится необыкновенно трудным, почти невозможным для восприятия и расшифровки.

«Некоторые наши коллеги,— заметил критик Александр Новогрудский,— говорят, что фильм Сколимовского открывает новые горизонты в области выразительных средств. Я вижу в этом противоречивом фильме много интересного, но как раз открытия новых выразительных средств не нахожу. По-моему, все это уже было многократно. И, кроме того, я не понимаю, как можно говорить о выразительных средствах вообще, а не применительно к определенной внутренней цели и задаче художника. Когда Феллини делал «8½» и хотел раскрыть трагическую судьбу художника, его внутренний мир, полный противоречий, он нашел для этого совершенно новый язык и произвел действительно революцию в развитии выразительных средств, внес очень много нового в искусство кинематографа. Там есть единство содержания и формы, чего я как раз не вижу в «Барьере», где найденная Сколимовским форма ему чрезвычайно мешает. Вообще я убежден, что запутанность и неясность формы всегда связана с неясностью мысли. Я бы сказал, здесь не сложность формы, а ее нарочитая усложненность».

Польский режиссер Казимеж Куц видит одну из самых важных и самых сложных задач социалистического кинематографа в поисках таких выразительных средств, которые способны не только сберечь, но и укрупнить на экране своеобразие изображаемой жизни. В этом плане Куц обращается к фильму «Июльский дождь»: «У меня к фильму Хуциева отношение очень сложное, смешанное, я не настолько знаю жизнь героев, чтобы высказывать какие-то окончательные суждения. Мне кажется, что Хуциев — это человек, который очень поддается влиянию поэтики, ставшей ныне популярной. Я, например, не могу разобраться, в какой степени герой фильма «Июльский дождь» — подлинная фигура, а в какой — влияние моды. В какой степени это типично? И есть ли там элементы иронического отношения к герою или же Хуциев идентифицирует себя с героем? То же самое относится к героине. То, что меня поразило, было мне неприятно — это весь резонерский план фильма: философствование, изречение золотых истин, которые всегда звучат подозрительно и часто могут быть просто обычным обманом; когда произносят такие мно-



гозначительные сентенции, они иногда просто ничего не обозначают».

Основная слабость показанных на симпозиуме фильмов заключается, по мнению польского критика Алиции Хельман, в том, что позиция их авторов недостаточно современна. Быть может, не следует обвинять в этом художника: современная жизнь развивается так быстро, что сознание человека не поспевает за ней. Раньше художник находился в привилегированном положении — опережал действительность своей мыслью. Теперь ситуация обратная. «В настоящее время,— продолжает Алиция Хельман,— когда знания во всех областях жизни продвинулись далеко вперед, нельзя уже изображать мир, пользуясь категориями понимания, свойственными художникам XIX века. Я имею в виду позицию, которую называют позицией всезнающего автора, то есть он знает больше, чем зритель. Такие фильмы, где автор все знает, дает нам готовые структуры, готовые ответы на все вопросы, вызывают у нас чувство неудовлетворенности. Мне кажется плодотворной и важной такая позиция автора, когда он вместе со зрителем пытается исследовать, глубже проникнуть в явления, которые он изображает. Мне думается, что фильм тем более современен, чем больше он ставит вопросов и меньше дает ответов».

Выступление польского критика в главном его направлении было поддержано участниками симпозиума. Действительно, проблема знания действительности, умения поспевать за жизнью приобретает сейчас новое значение, новую остроту. Но тезис Алиции Хельман относительно вопросов и ответов встретил обоснованные возражения — их высказал советский киновед Илья Вайсфельд, обратившись к фильмам польской программы.

Среди показанных на симпозиуме польских фильмов, напомнил он, мы видели такие (например, «Если кто-нибудь знает» Куца), в которых авторская позиция не обозначена с бросающейся в глаза отчетливостью: автор ставит важные вопросы жизни и морали молодежи, он встревожен какими-то явлениями и эту тревогу передает нам — общая тревога объединяет нас; автор предлагает нам вместе с ним подумать о показанных им явлениях, поставленных вопросах. Но возможен и другой путь. В фильме «Тощий и другие» Хенрика Клубы, посвященном взаимоотношениям внутри рабочей бри-

гады, все вопросы решены в пределах данного сюжета, все прояснено. Однако это тоже весьма тонкая и проблемная картина. «Поэтому,— продолжает Вайсфельд,— мне не очень понятна мысль Алиции Хельман: чем меньше фильм дает ответов, тем лучше. Мне кажется, это слишком директивно. В жизни и искусстве бывает сложнее — могут быть картины, которые дают ответы и интересуют общество, и могут быть картины, которые не дают ответов, и тем не менее между ними и зрителем образуется брешь, как это происходит с «Барьером»... Мне кажется, что в картине «Барьер» не хватает искренности. В ней преобладают логические категории, которые подавили эмоциональный мир и личность художника. Приведу только один маленький пример. Сколимовский задумывал фильм как стихотворение. У него возник такой образ: человек идет по снегу и вдруг видит сирень... А что мы увидели в картине? Идет человек по снегу, а сирень воплощена в образе, который похож на опилки. Образа не возникает. Художник не управляет своими символами, они начинают им управлять. Порыв и мысль художника распались на какие-то частности. Картина допускает неограниченное количество толкований, иногда прямо противоположных тому, что в ней заложено. Боюсь, что эта картина означает некий спад в творчестве Сколимовского. Он хотел воевать с мещанством, с жирной обывательской устойчивостью, но настоящей войны не получилось».

Размышления о современности в искусстве и современности самого искусства продолжили режиссеры Эва Петельска (Польша) и Лариса Шепитько (СССР). По мнению польского режиссера, сейчас киноискусство находится в очень сложном положении: «Новое на нас так навалилось, что мы как бы ощущаем себя в машине, которая резко повернулась,— она поворачивает налево, а мы валимся в другую сторону... Не знаю, как у советских товарищей, а у нас бывает так, что человек хочет поднять какую-то тему, но не знает, как за это взяться... Кончается тем, что, когда он берется делать фильм, он прибегает к новым методам ради того, чтобы удивить всех, а потом, конечно, плохо выглядит».

«Если говорить образно,— включается в дискуссию Лариса Шепитько,— то новые фазы развития мирового кино можно представить как анфиладу комнат, по которой движется кинематография. Каждый раз, оказы-

ваясь в новой комнате, мы думаем, что она — последняя. Дверь в ту комнату, в которой мы сейчас находимся, первым открыл Феллини. В этой комнате он увидел прекрасные покои новых выразительных средств. В этой комнате струился чистый воздух свежих идей. Потом из любопытства туда заглянули Годар, Антониони. Я не буду устанавливать очередности: поскольку дверь уже приоткрылась, туда хлынули все. Естественно, что образовалась свалка, а многие стояли в стороне и терпеливо ждали, когда эта свалка прекратится и они войдут туда спокойно. В конце концов мы все в ней оказались. Нас набилось очень много. Воздух уже не так чист и места очень мало. То, что переживают люди, оказавшиеся в ней, является симптомом того всеобщего застоя, в котором находится сейчас мировой кинематограф. Это я чувствую по Феллини, вообще по итальянскому кинематографу. Я знаю, что мы должны войти в следующую дверь».

Примерно те же вопросы движения искусства, но с иным отношением к ним, с иными конечными выводами — уже в прямой полемике с Ларисой Шепитько — поставил в своем выступлении польский режиссер Хенрик Клюба:

«Хотел бы задать себе и вам несколько вопросов. Что делать с художниками, которые разрывают причинную цепь событий, как бы нарушают все аристотелевские принципы, устанавливают новые связи между предметами, свободно обращаются к символам, параболам, аллегориям, мыслям, снам, каким-то магическим вещам, все это соединяя в нераздельное целое, в единство, в какой-то сконструированный мир со всеми его противоречиями? И дальше я спрашиваю, что делать с теми, которые не хотят имитировать действительность, комментировать эту действительность?.. И что делать с теми, которые не хотят быть репортерами с поля битвы, а хотят взять на себя частицу инициативы и ответственности? И что делать с теми «аморальными» художниками, которые видят моральность искусства не в рецептах, а в пробуждении сознания зрителя? И что делать с теми, которые ищут контактов и взаимопонимания со зрителями не через радостный рассказ, не через утверждение, а через шутку, иронию, сатиру? Я конкретно спрашиваю: что делать с режиссерами — Тарковским, Сколимовским, Таланкиным?.. Конечно, можно ответить на этот вопрос следующим образом: расширить

понятие реализма, то есть признать законными такие его проявления, которые помогают увидеть какие-то новые параметры действительности, признать такие проявления, которые пользуются поэтикой самых обыкновенных будничных вещей, но скомпонованных на других основах, других законах...

Мне кажется, что фильмы, которые я видел, дают оптимистический ответ на поставленные мною вопросы. Мне кажется, что мы не должны давать затуманить себе голову комнатами Ларисы Шепитько. Нам хватает самолюбия, инициативы и энергии, чтобы избежать толкучки в комнатах Феллини и собственными путями идти к большому социальному кино».

Переходя в этом контексте к конкретным явлениям искусства, Клуба отмечает, что в некоторых советских фильмах ощущается однообразие интонаций, предпочтение отдается лирической манере, их герои меланхолически смотрят на идущий дождь. Например, у Хуциева бесконечно долго тянутся поминки, меланхолический пикник, грустные песни. «Мне кажется,— продолжает Клуба,— что этим фильмам не хватает иронии, шуток, задорности. Как раз все это есть в фильме «Нежность». Я вижу в нем совершенно великолепный этюд о чувствах, показанных в первой половине фильма задорно и со склонностью к шутке. Интересны, например, этот ныряльщик, сцены мальчика с рогаткой, испуганные девочки, которые ищут возможного самоубийцу, и т. д. Но в конце все как бы расплывается, ход экранной мысли теряет определенность. Жалко, что автору этого фильма, почитателем которого я являюсь, не удалось сохранить тональность рассказа до конца... Фильм «Дневные звезды» я считаю высказыванием поэта. Это не голос историка, социолога, политика. Это голос поэта, который знает границы и пропорции. Мы все знаем трагедию Ленинграда. Если показать ее в пропорциях мира и войны, она не была бы столь потрясающей, как это сделал Таланкин. Мне кажется, что эти лунатические видения умирающего города, контрастирующие с видением сельских картин, церквей, свидетельствуют о великолепном художническом инстинкте Таланкина, который знает, сколько нужно посвящать внимания ужасам и каким образом подчеркнуть их художественным способом».

В своем выступлении режиссер Александр Митта сосредоточился на проблемах использования самых раз-

нообразных средств кинематографа ради повышения привлекательности и действенности фильмов. «Наша задача,—заявил он,—состоит не только в том, чтобы заставить зрителей прийти на картину: важно, чтобы они думали. Когда я читаю в польской прессе статьи критиков о том, что происходит размежевание развлекательного и проблемного кинематографа, тут-то, мне кажется, и возникают опасности кризиса. Проблемный кинематограф может быть и должен быть высоким развлечением. Я, например, развлекаюсь, когда мой мозг работает. И таких зрителей много... Вопрос совмещения разных пластов, разных жанров — это вопрос нового подъема в кинематографе, а не компромисса».

Польский режиссер Януш Маевский, архитектор по первоначальной своей профессии, обратился к урокам развития зодчества, чтобы уточнить некоторые общезстетические закономерности развития киноискусства. Время вынесло приговор эклектике в архитектуре. Зато сохраняет свою живую силу определенная логика конструкций, чувство пропорций и красоты определенных структур. Точно так же и в кино мы должны сохранить ясность мысли, человечность конструкции. «Поэтому я,—продолжает Маевский,—советовал бы терпеливо переждать все моды и скептически смотреть на экстравагантные выходки более молодых и старших товарищей... Теперь я вернусь к той великолепной анфиладе комнат, которая была построена Ларисой Шепитько, и скажу: не стоит забывать, что анфилада эта находится на тихом этаже здания, внизу которого, может быть, в совершенно обыкновенных залах толпится публика... Поэтому меня взволновали мысли, высказанные Александром Миттой, который предлагал поставить на службу настоящему искусству все приемы: ловкость и умение владеть материалом, жанрами, мастерством. Разумный компромисс между настоящим искусством и этой ловкостью, умением владеть мастерством не кажется мне конформизмом: у нас должны быть горячие сердца и холодный ум».

Проблемы взаимоотношений киноискусства и его зрительской аудитории неизменно связываются на встречах кинематографистов социалистических стран с проблемами идеологической борьбы на мировом экране. Так было на дискуссиях с венгерскими и польскими коллегами. Так было и на совещаниях редакторов киножурналов (такие ежегодные совещания вошли в практику

сотрудничества союзов кинематографистов с 1966 г.). Я не ставлю перед собой задачи — дать обзор и редакторских совещаний, на которых дискуссии по вопросам киноискусства часто перемежались обсуждением практических задач взаимопомощи редакций, обмена материалами, фотографиями и т. д. Но мне хочется привести отрывки из некоторых выступлений на редакторских совещаниях, впрямую связанных с тематикой и проблемами рассматриваемых симпозиумов кинематографистов.

Выступая перед редакторами киножурналов на совещании 1966 года, режиссер Сергей Юткевич повел принципиально важный разговор о роли кинокритики в утверждении престижа социалистических кинематографий, в пропаганде их достижений. Он напомнил, что «в глазах всего мира мы предстаем, и это естественно, как содружество социалистических стран. И я не вижу причин, почему мы должны стесняться того, что мы защищаем позиции, которые принципиально и резко отличаются от позиций большинства критиков капиталистических стран... Когда я регулярно читаю «Кайе дю синема», «Позитиф» или «Филм калчер», мне становится ясно: они ничуть не стесняются того, что коллективно защищают эстетические и, конечно же, идеологические позиции... «Кайе дю синема» не боится защищать американское кино, противопоставляя его советскому кино и кино других социалистических стран. Все мы помним, в частности, как они нападали на Вайду в знаменитой статье Луи Маркореля по поводу фильма «Пепел и алмаз». Примеров можно привести много. Мы же считаем, что, если мы по целому ряду точек зрения будем совпадать, нас будут упрекать в том, что мы являемся ангажированной прессой, которая не имеет возможности свободно выражать свои мнения...

Вот эта, я бы сказал, осторожность, боязнь защищать бесспорные достижения социалистического кино мне кажется неправильной. Это, например, сказывается в том, что в наших критических статьях мы слабо противодействуем буржуазной критике, которая сознательно не пускает социалистическое кино в общее хозяйство оценок мирового кино. Они сознательно оперируют наиболее модными и действительно иногда очень интересными именами, а иногда и именами блефовыми, художниками, чьи произведения не имеют художественной ценности. В словаре кинематографической критики от-

сутствуют имена художников социалистических стран, их туда не пускают. Все вращается вокруг Трюффо, Годара, Антониони. Есть некая стена, сознательно воздвигнутая критиками разных направлений (мы знаем, какая это критика), за которую не пускаются художники социалистических стран, за редкими исключениями. Исключения эти делаются обычно по политическим причинам, а не по эстетическим.

А мы пассивно миримся с этим. В своих статьях мы (это прежде всего обращено к нам, советским журналистам и критикам) иногда удивительно красиво пишем о Феллини и Годаре и теряем голос, перо, стиль, когда начинаем говорить об очень интересных и хороших картинах наших друзей из социалистических стран, да и о наших собственных фильмах».

Близок Юткевичу в своих размышлениях о всемирном значении работы кинематографистов социалистических и болгарский критик Эмил Петров. Наступило время, подчеркивает он, когда разговор о социалистическом киноискусстве и его роли в идеологической борьбе не должен исчерпываться разговором только об отдельных национальных кинематографиях. Социалистическое киноискусство — это новая ступень, качественно новое явление в кинематографическом освоении действительности, в кинематографическом развитии человечества... Наше социалистическое киноискусство едино в своем многообразии, в своих целях. В контексте этих реальностей мы не можем не думать о роли критики, которая пока что мало сделала для того, чтобы настоящий резонанс в мире получили такие советские фильмы, как «9 дней одного года», «Председатель», «Твой современник». Были периоды, продолжает свою мысль Петров, когда советскую кинематографию представляли на мировом экране «Броненосец «Потемкин» и «Чапаев»; и были периоды, когда ее представляли «Кубанские казаки». Впрочем, встречались и весьма противоречивые сочетания: почти одновременно с фильмом «9 дней одного года» вышел «Знакомьтесь, Балуев!». Очень важно, чтобы социалистическая кинокритика пропагандировала истинные ценности искусства во имя его действительности в борьбе идей.

Участники редакторских совещаний настойчиво подчеркивали важность двойной задачи кинокритиков — выступать против дурных вкусов публики, защищая подлинно эстетические ценности истинно гуманистиче-

ского искусства, а с другой стороны, предъявлять зрительские требования искусству, защищать эти требования перед творческими работниками, призванными их удовлетворять. Социалистическая кинокритика не может давать воли снобизму, высокомерию по отношению к зрителю, рассуждениям по принципу: мы все знаем, все понимаем, а публика истинного искусства не воспринимает. Точно так же опасно для кинокритики неонародническое преклонение перед естественным эстетическим чувством зрителя, недооценка своей просветительской, воспитательной роли. Обе эти крайности несовместимы с подлинно диалектическим пониманием и действенным решением задачи приближения искусства к народу и народа к искусству.

Обращаясь к реальным обстоятельствам, которые надо учитывать при решении этой задачи, редактор журнала «Кино и телевидение» Гюнтер Нетцебанд (ГДР) сообщил о проведенном киноведами республики социологическом исследовании структуры зрительской аудитории. Было установлено, что 22,1 % зрителей — это юноши и девушки четырнадцати-семнадцати лет; 45,8 % — молодежь в возрасте восемнадцати — двадцати пяти лет; 18 % — двадцати шести — тридцати шести. Таким образом, на долю молодых поколений приходится 86,2 % кинопосещений. Это даже больше, чем в странах капиталистического Запада (там молодежь составляет 75—80 % зрительской аудитории). Вполне понятно, что перемены в возрастном составе зрителей, преобладание молодежи среди посетителей кинотеатров не могут не учитываться кинематографистами как в тематическом планировании фильмопроизводства, так и в сюжетных построениях фильмов, в поисках языка и стиля современного кино.

Но изменение возрастного состава аудитории — далеко не единственный фактор, вызывающий весьма существенные, а иногда и драматические для традиционного кинематографа перемены в публике, в ее отношении к фильмам, демонстрируемым в кинотеатрах.

«В результате развития цивилизации, изменений, которые происходят в обществе, — говорил на одном из редакторских совещаний кинокритик Болеслав Михалек (Польша), — в результате развития культуры, которую мы называем «аудиовизуальной», кино потеряло свою привилегию, свою монопольную роль, которую оно имело на протяжении десятилетий. Из монополиста кино



превращается в одну из возможностей, предлагаемых зрителю. Чтобы удержать зрителя, это «предложение» должно быть интересным. Каждый фильм должен иметь ясные основания — почему он предлагается. Фильм должен быть событием, приключением, иметь свою выразительность. Я здесь написал несколько эпитетов, которые хочу назвать: он должен быть резким, проникновенным, даже агрессивным как в идеологическом, так и в художественном, интеллектуальном и зрелищном смысле. Он не может быть такой серой массой, какой предлагался зрителям 60-х годов». В изменившихся условиях, подчеркивает Михалек, особую остроту приобретает проблема качества фильма. Между тем далеко не все работники кино понимают, как важно сейчас поддерживать произведения высокого искусства, несущие на себе печать художественного своеобразия, может, в чем-то спорные, даже дерзкие, но не повторяющие привычных стереотипов, безликих, никого не трогающих прописей. В недавнем прошлом, вспоминает Михалек, среди польских критиков родился афоризм: легко бороться с шедеврами — они всегда дискуссионны, труднее бороться с посредственностью — она бесспорна. Мы не можем не думать о фактах и обстоятельствах, породивших горькую иронию этого афоризма.

Дискуссии, о которых идет речь, проходили в 60-е годы. Но и сейчас, в середине 70-х, проблема «кино и зритель» сохраняет свою остроту, актуальность. Вполне понятно, что она занимает большое место и в новейших дискуссиях, даже если они посвящены другим темам, другим проблемам.

В декабре 1971 года в Репине под Ленинградом проходил симпозиум кинематографистов социалистических стран. Многие в нем напоминали нашу московскую встречу 1964 года — состав представленных стран, общее направление дискуссии. Однако были и отличия.

Возвращаясь к проблемам мирового кино, о которых шла речь на конференции 1964 года, участники симпозиума 1971 года отмечали, что в 60-е годы в творчестве западных кинематографистов, не принимающих собственный образ жизни, находясь «внутри системы», довольно широкое распространение и влияние получила идея философа-экзистенциалиста Ясперса: человечество само по себе, нравственность человека, его доброта, его благоразумие не прогрессируют — есть прогресс, непрерывно расширяющий наши возможности, но нет прогресса человеческой сущности. На симпозиуме указывалось, что такой внеклассовый, лишенный социально-исторической конкретности подход к человеку эпохи научно-технической революции сужает поле наблюдения, возможности социального анализа характера, ослабляет действенность искусства, оставляя ему незавидную роль бессильного наблюдателя и беспомощного плакальщика.

Созданные и до тонкости разработанные в 60-е годы экранные модели отчуждения не ушли в историю, они остались, но переменилось их место на «проблемной карте» мирового кино. Да и сами они не могли бесконечно сохранять свой изначальный вид.

Эстетика картин Антониони и Феллини, снятых в конце 50-х — начале 60-х годов, подчеркнул выступивший на репинском симпозиуме Герман Херлингхауз (ГДР), выдавала отчуждение незначительного и социально ограниченного слоя капиталистического общества за основную проблему современного человека вообще. Эта философия была вынуждена капитулировать

перед действительностью, ее метод опровергался все более обостряющимися противоречиями капиталистического общества. Его альтернативой явилось обращение к документальности, неразрывно связанной с социальной динамикой наших дней.

В своем выступлении Эрвин Дертян (Венгрия) рассказал о проходившей перед этим в Милане дискуссии, посвященной политическому кино. В своем выступлении на миланской дискуссии наш польский коллега Болеслав Михалек очень остроумно заметил, что произошла какая-то странная перемена мест: «Мы делаем упреки западным кинематографистам по поводу того, что они используют теперь те же самые дидактические методы, которые для нас давно уже остались в прошлом. Мы говорим им, что это путь в никуда... Они же упрекают нас в том, что режиссеры социалистических стран впали в лирическую сентиментальность и совершенно забросили политику».

Херлингхауз и Дертян затронули весьма существенные моменты мирового кинематографического процесса, оказавшие серьезное влияние на отношение зарубежной кинокритики (по крайней мере значительной ее части), равно как и самих кинематографистов, к реальностям развития социалистических кинематографий.

В свое время в прессе США и некоторых других стран тема и направление советских фильмов часто обозначались ироническими словами: «трактор встретил девушку». В ряде случаев эта злая ирония распространялась не только на «производственные фильмы», но и на произведения, свободные от вульгаризации производственной темы, углубленно исследующие человека в его новом отношении к труду, к обществу, к жизни. Помимо привычного для буржуазной прессы антисоветизма тут нередко действовал эгоцентризм эстетического мышления: советские фильмы мерялись мерками искусства Антониони или Бергмана, осуждались за несоответствие моделям, выработанным на исследовании сознания и подсознания, переживаний и чувств буржуазного индивидуалиста.

Тем временем на пути самого искусства, занимавшегося такого рода исследованиями, все отчетливее стали обозначаться опасности самоповторов, самоэпигонства. Даже среди его поклонников во второй половине 60-х годов можно было услышать голоса: тема исчерпана. Политический кинофильм или то, что было

названо такими словами, имел определенные предпосылки внутри самого кинематографа. Но, разумеется, решающую роль в его утверждении на мировом экране сыграли факторы социальные, наглядно раскрывавшие роль политики в жизни людей и народов, растущее понимание этой роли. Обращаясь к политике, к темам социальной жизни, кинематограф шел навстречу требованиям времени, требованиям публики («реполитизация» молодежи, образующей 75—80% зрительской аудитории, была одним из самых главных двигателей процесса).

Широким распространением политического кино были автоматически дезавуированы, отброшены вчерашние нападки на советское киноискусство. И не только те, что выражались фразой «трактор встретил девушку». Были отброшены обвинения в чрезмерной пропагандистской активности, в обращении к политике, якобы противопоставленных истинному искусству.

Появились новые, иногда прямо противоположные. Некоторые горячие головы среди сторонников политического кино стали обвинять советских кинематографистов в недооценке политики и даже в пренебрежении к политике. Они не учитывали при этом (а иные из них и не хотели учитывать), что социальная, политическая направленность советского киноискусства определяется не только фильмами о революции и войнах, о прямых схватках классово враждебных сил: для киноискусства, практически участвующего в строительстве коммунистического общества, экономическое и научное соревнование социализма с капитализмом, воспитание нового человека — тоже политика. А это означает, что проблемы социального и экономического развития общества, духовного и нравственного формирования личности приобретают на советском экране новый исторический смысл, повышенное политическое значение.

Но, опровергая несправедливые наветы, участники симпозиума отнюдь не склонны были переоценивать свои и своих коллег достижения в художественной разработке социальной темы, в развитии кинематографических движений, которые являются — в условиях социалистического общества — аналогами западному политическому кино. Наоборот. В их выступлениях можно было ощутить беспокойство, даже тревогу по поводу положения кинематографических дел; в их выступлениях настойчиво звучали призывы к открыва-

нию новых тем, новых пластов жизни и новых средств и возможностей самого искусства экрана в постижении современности. Участники симпозиума говорили о том, что нужно расширять диапазон социального мышления кинематографиста, повышать социологическую активность киноискусства в исследовании жизни, характера современного человека.

Абсолютной истиной современности, говорил на симпозиуме венгерский режиссер Золтан Фабри, является непрерывное движение. Мы живем в постоянно развивающемся обществе, и мы обязаны искать новые темы. Но поиск этот можно считать правильным, если нам удастся так выбрать содержание картин, чтобы оно способствовало развитию общества, открытию новых и новых взаимосвязей. Только та современная тема заслуживает внимания, которая направлена на пробуждение общественного мышления, заставляет человека задумываться об ответственности за происходящее и обращает его внимание на то, что он тоже несет эту ответственность, поскольку от него многое зависит.

Солидаризируясь с Фабри, Эрвин Дертян напомнил участникам симпозиума высказывания классиков марксизма-ленинизма о том, что реальная действительность — объективная данность, существующая вне нашего сознания и независимо от него. Одна из задач социалистического киноискусства заключается в том, чтобы эту действительность внести в человеческое сознание. Художник должен познавать необходимость и делать ее осознанной.

«По-настоящему большой художник должен сказать что-то новое, что до него еще не было сказано, — продолжает Дертян. — Мне очень нравится фильм «Белорусский вокзал» не потому, что я считаю его совершенным, а потому, что эта картина рассказала мне о сегодняшней советской жизни нечто новое для меня, оно прозвучало очень убедительно и потрясло меня эмоционально».

Дертян обращается далее к фильмам, в которых ничего нового не открывается, а действует утонченная и продуманная технология ухода от проблем современности. По этой технологии часто делаются детективные фильмы: раз Шерлок Холмс работает в социалистической милиции, фильм о нем сразу же становится социалистическим, а не направленным на то, чтобы отвлекать людей от серьезных жизненных проблем и вопросов. По этой же технологии строятся фильмы, в

которых раскрытие конкретно-исторических проблем современника подменяется углублением в так называемые вечные проблемы, существующие во всех общественных формациях в любое время.

В своих размышлениях о современнике чехословацкий режиссер и критик Войтех Трапшл, болгарский режиссер Рангел Влчанов и другие участники симпозиума настойчиво возвращаются к мысли о том, что социальное противоборство социализма и капитализма сопровождается противоборством идеологическим, духовным, нравственным. В современных условиях повышенную остроту на социалистическом экране приобретает утверждение новой концепции человека, утверждение морального кодекса социализма — в противовес прагматизму и потребительской морали собственнического общества.

В контексте новейших тенденций кинематографического развития, связанных с так называемым политическим кино, участники симпозиума поставили ряд существенных вопросов идеологической борьбы средствами киноискусства.

«Решения наших партсъездов,— говорил чехословацкий критик Станислав Звоничек,— документы и договоры между отдельными странами постоянно повторяют слово «интернационализм» и в связи с этим слово «интеграция». Я был бы рад, если бы нашли хоть один среди четырнадцати показанных на симпозиуме фильмов, который с какой-либо стороны прикоснулся бы к проблемам развития интернационализма и борьбы с национализмом».

Режиссер Ежи Кавалерович (Польша) обратился к проблемам «разделения обязанностей» между кинематографом и телевидением: «Телевидение выручило киноискусство, исключив из него то, что называется информацией, дидактикой, описанием. Все это телевидение взяло на себя. В связи с этим для фильмов надо искать новые сюжеты, другие формы. То есть я хочу сказать, что недостаточно информировать о каком-то событии, может быть, даже очень важном: телевидение за это время уже успело раз пять на эту тему что-то сказать. И фильму незачем к этому возвращаться. Надо найти то, что я назвал бы «рефлексийностью» — поэзию, искусство, что отнюдь не лишает фильм возможности иметь политическое содержание... Политиче-

ский фильм вовсе не означает, что его содержание должно быть только политическим».

В своих размышлениях о социальной роли художника постановщик «Белорусского вокзала» Андрей Смирнов напомнил о некоторых особенностях восприятия фильма современным зрителем: «У нас зрители часто подходят к искусству как к некому учебнику жизни. Вопросы, которые они задают, часто ставят нас в тупик. Иногда в этих вопросах сказывается простой догматизм мышления: спрашивают, например, почему мы показываем то, чему не надо следовать, то есть отрицательные примеры. Но трудность состоит в том, что от нас действительно ждут ответов на какие-то существенные вопросы. Прежде всего: как жить? Классическое представление об искусстве (задача художника — выдвинуть проблему, а решение ее — дело других) для нас не всегда оказывается достаточным. И тут дело не только в том, что государство требует поисков решений, ответов на вопросы. Дело в том, что этого ждут зрители».

Болгарский критик Александр Грозев обратил внимание участников симпозиума на то, что многие фильмы, привезенные на симпозиум, посвящены молодежи. В появлении и росте числа такого рода фильмов есть своя закономерность. Нынешние кинематографии социалистических стран можно сравнить с советским кино 30-х годов, когда на экраны вышли молодые строители новой жизни — герои фильмов «Комсомольск», «Учитель», «Семеро смелых», «Машенька». Советские кинематографисты тогда сумели раскрыть духовный и нравственный облик молодых людей, воспитанных уже в условиях Советской власти. Вот и сейчас во всех социалистических странах в сознательную жизнь входят молодые люди, рожденные после войны, поколение, воспитанное новым строем.

Однако в этих сходных процессах есть и весьма существенные различия. Сегодняшние молодые люди сталкиваются с трудностями, каких не знали их советские одногодки в 30-е годы. Столкновение с этими трудностями, их преодоление и составляют драматургически жизненную основу многих фильмов. «В показанных нам картинах, — продолжает Грозев, — молодые герои представлены как люди симпатичные, с богатыми духовными задатками. Но зачастую они не реализуют себя в своих поступках, в утверждении себя общест-

венной личностью. Очень часто их доброта превращается в равнодушие, деликатность в черствость, энергия, желание быть социально ангажированной личностью оборачивается своей противоположностью, выражаясь в критицизме. Молодой герой конфликтует прежде всего с представителями старшего поколения, но было бы глубоко неверным утверждать, будто это антагонистический конфликт поколений. Показанные на симпозиуме картины свидетельствуют о том, что их молодые герои, скорее всего, атакуют инерцию, догматизм мышления и налет мещанства во взглядах старших. Может быть, именно поэтому тематика фильмов касается этических проблем современности, в частности проблемы правды, умения постичь диалектику индивидуального и общественного, актуального и исторического».

Своим выступлением Александр Грозев привлек внимание участников симпозиума к еще одной важной и сложной проблеме современного киноискусства. Практика социалистических кинематографий знает немало случаев, когда при оценке их молодых героев применялись критерии, выражающие идейный и нравственный опыт советского общества, советского киноискусства. При этом не учитывалось или недостаточно учитывалось историческое своеобразие жизненных обстоятельств, влиявших на формирование этих героев.

Молодые герои советского киноискусства 30-х годов вступали в сознательную жизнь как непосредственные наследники, а часто и соратники своих отцов, свершивших революцию, победивших в гражданской войне и начавших строить новую жизнь на полях недавних сражений. Это было второе поколение революции, жившее в условиях и обстановке неповторимого порыва первых пятилеток. На историческую долю этого поколения пришлась война с фашизмом, неимоверно трудная, но в конечном счете победоносная. Молодыми героями послевоенных советских фильмов стали внуки участников штурма Перекопа, сыновья и дочери победителей фашизма — наследники исторического опыта теперь уже нескольких поколений борцов и строителей социализма.

Такого наследия не имели, не могли иметь молодые люди, ставшие героями киноискусства других социалистических стран. Революционные перемены в этих странах начались только в 1944—1945 годы. Волнующая весна освобождения осветила детство буду-



щих героев экрана. На годы их отрочества и юности пришлось трудные переходы в жизни общества, вызванные нарушением ленинских норм и традиций социализма. Если эти нарушения, их последующая критика, неизбежная и благотворная для судеб революционного дела, вызвали весьма сложные настроения и в среде советской молодежи, то легко себе представить, как отзывались они на молодежи других социалистических стран. Ясно, что такого рода различия исторических условий и обстоятельств социального бытия не могут не учитываться при анализе и оценке характеров молодых героев экрана.

Сказанное, однако, не означает, что характеры эти, свойственные им противоречия следует оценивать по принципу «понять — значит простить»: позиция истинно социалистического кинематографа должна быть более активной.

Весьма интересной и поучительной в этом смысле оказалась возникшая по ходу симпозиума дискуссия о фильме венгерского режиссера Петера Бачо «Прорыв», рассказывающем сложную историю метаний молодого человека, не нашедшего себя в социалистической Венгрии.

Герой фильма пробует бежать за границу — неудача; он начинает яростную борьбу с бюрократами — руководителями завода, но и эта борьба не приносит ему успеха: впечатление такое, что он бьется головой о стену; к концу фильма он «нашел себя» в разведении свиней, возится среди них в грязи, как свинья, богатеет, сорит деньгами, в финале покупает все содержимое ресторанного аквариума, вытаскивает оттуда задыхающихся рыб и выпускает в реку.

Киноведы Вячеслав Кудин, Илья Вайсфельд и другие критиковали фильм за односторонность, «однокра-сочность» в изображении жизни. Судя по всему, указывали они, сам автор — человек гражданского склада, дышит полной грудью, а вот изображаемой им жизни явно не хватает воздуха. В этом контексте вполне отчетливо читается и символическая многозначность финальной сцены. Картина строится по такой схеме: есть активный, на многое способный молодой человек, но он задыхается, обстоятельства не дают ему проявить себя. Фильм «Прорыв» отмечен публицистической остротой, точностью наблюдений. Однако поэтический его итог расплывчат, позитивная идея, выражающая авторскую

позицию, не нашла своего художественного воплощения.

Отвечая своим оппонентам и критикам, Петер Бачо заявил: по словам Ильи Вайсфельда, недостатком фильма является то, что вокруг героя мало кислорода. «Это и входило в мою авторскую задачу. Я хотел показать, что нужно изменить положение, дать молодежи больше кислорода, больше возможностей прорыва вперед. И я не думаю, что если бы я показал в фильме больше кислорода, то от этого больше кислорода оказалось бы в действительности».

Выступлением Бачо дискуссия не закончилась. «Я думаю,—заявил, включаясь в нее, Евгений Сурков,—что главная художественная ошибка картины, ее неправда (если говорить о неправде эстетической, о неправде художественной, а затем и о неправде социальной) заключается в том, что герой фильма не показан в своем конкретном взаимодействии с людьми, ему противостоящими. В этой картине нет борьбы, нет реального драматургического столкновения. Герой все время уходит от борьбы, а для человека его характера такая борьба была бы неизбежной. Я думаю еще и о том, что картина очень однолинейно выстроена и в этой однолинейности, несомненно, есть тенденциозность... Действительность дана статичной, остановившейся. Она дана не в развитии, не в борьбе реальных противоречий, не в столкновении реальных сил. Она дана как некая статичная, мертвая, неподвижная данность, которая вытесняет героя из жизни, лишает его кислорода».

Евгению Суркову отвечал венгерский режиссер Андраш Ковач. Как и Бачо, ради защиты фильма он явно сгустил темные краски в обрисовке венгерского общества, его трудностей,—и на это было обращено внимание другими участниками симпозиума. Большинство выступавших сошлось на том, что сконструированность фильма, схематизм (создание среды, специально подобранного окружения героя для того, чтобы драматизировать его драму) мешают зрителю ощутить живую динамику развития общества: не только трудности, сложности, способные вызвать подобные человеческие драмы, но и борьбу с трудностями, реальное движение общества. Перед зрителем — мечущийся герой, доходящий в своих метаниях до истерии мысли и действия, и застывший, неподвижный жизненный фон, лишенный своей реальной пестроты и многослойности.

Споры на симпозиуме велись не только вокруг «Прорыва». Одним из эпицентров дискуссии стал «Жил певчий дрозд». У Вячеслава Кудина работа грузинского режиссера Отара Иоселиани оставила одни недоумения: «Заканчивается фильм, который смотрится легко, с интересом, и невольно возникает вопрос: зачем это? Что несет с собой этот человек, который ничего, кроме случайно прибитого крючка, не может сделать в жизни? Какова внутренняя авторская мысль режиссера, что он может дать сегодня тем людям, которые посмотрели картину?»

Иное отношение к фильму сложилось у сценариста Тодора Монова (Болгария): «Я не хотел бы долго говорить о фильме «Белорусский вокзал». Это один из тех фильмов, которые я бесконечно люблю. Это фильм, в котором, казалось бы, на базе одной только эмоциональности рождается целая философская поэма, поднимающая очень много современных проблем. Но я очень порадовался и фильму «Жил певчий дрозд». В этом фильме есть уникальность поиска, открытие характера, который не претендует на то, чтобы стать обобщенным образом современности и вместе с тем существует в нашей жизни как одна из ее реальностей. Наверно, было бы неправомерным искать в каждом экранном образе такие обобщения, которые выходят за границы изображаемого характера. Самое лучшее, что есть в фильме «Жил певчий дрозд», — отсутствие какой-либо претензии. И любовь автора к своему герою, этому дрозду, который поет порой и лишнее, порой неслышное, иногда ненужное ни себе, ни другим и в то же время очень нужен людям. Его смерть так же незаметна, как и жизнь. Тоска по нему не подчеркнута, но в конечном счете мы обязательно будем грустить по этому парню. И автор обвиняет себя в том, что он недостаточно любил своего героя, прежде чем герой погиб. В таком повороте темы много оригинального».

Покорил фильм и Петера Бачо, который поставил его рядом с «Началом» Глеба Панфилова: «Мне очень понравился «Жил певчий дрозд». Мне понравилось элегическое исполнение фильма. Мне понравилась необычайно тонкая ирония. Но мне понравился и фильм «Начало», о котором пока что сказано очень мало. Он как песня. Не брал на себя больше задач, чем решил. Но он прекрасен. Вот посмотрел его и стал богаче».

Разговор о «Начале» продолжил кубинский режис-

сер Хорхе Фрага: «На первый взгляд фильм кажется приятной комедией, на самом же деле это картина с глубокими мыслями. В ней сопоставлены как бы две жизни героини. С одной стороны, каждодневные будни, каждодневная жизнь девушки из маленького города, с другой — жизнь замечательной исторической личности Жанны д'Арк, роль которой исполняет героиня фильма. И это заставляет нас думать о смысле наших будней, заставляет видеть, как эта девушка, на первый взгляд кажущаяся простодушной, на самом деле является героиней своего народа. Анализ жизни, показанной на экране, кажется нам очень интересным и очень важным».

Среди других фильмов интерес и симпатии многих участников симпозиума привлек фильм молодого венгерского режиссера Пала Шандора «Шарика, дорогая», рассказывающий о старой коммунистке и ее избалованном, лишенном твердых успехов племяннике, который вспомнил о тетке только тогда, когда ему понадобились деньги — ее пенсионные накопления; встреча с теткой, общение с ней помогли ему на многое взглянуть другими глазами: в финале он решает, что будет делать фильм о своей тетке (по образованию он оператор). Наиболее подробно говорил о фильме «Шарика, дорогая» Евгений Сурков:

«Вот, казалось, бы, характер старого человека, заканчивающего свой путь, уже готового уйти из жизни, а между тем какой это новый для нашего кинематографа характер и какие большие открытия совершают Пал Шандор и изумительная актриса, которая рисует женщину из когорты людей истинно ленинского закала, выросших под непосредственным воздействием Ленина и ленинских идей, несущих в себе черты, представляющие для нас вечную и неизменную ценность. И как многообразна, как сложна характеристика, которую дают этой старой женщине Пал Шандор и актриса. Есть в ней и некая жесткость и суровость, которые были свойственны людям этого поколения. Есть огромное чувство собственного достоинства. Есть сознание счастья и гордости, рождающееся от того, что она принадлежала к орлиному племени людей, совершивших первые социалистические взрывы на нашей планете. И есть мудрость старости, которая понимает необходимость конца и принимает этот конец так, как может его встретить только человек, по-настоящему сознающий

Непреодолимые ценности жизни и одновременно неотвратимость ее индивидуального завершения в каждой отдельной человеческой судьбе. Есть что-то стоическое, своеобразный стоицизм, удивительно красивый и удивительно волнующий, в этой старой женщине». Напрасно только, замечает Сурков, постановщик фильма так расширяет, драматизирует пропасть между нею и ее племянником — в жизни такой пропасти нет.

Размышления участников репинского симпозиума были продолжены на московской встрече советских и венгерских кинематографистов, проходившей 10—14 марта 1972 года.

Она началась общим обзором советской кинопрограммы, который сделал Эрвин Дертян. Дертян разделил просмотренные фильмы на две группы. К первой он отнес «Начало» Глеба Панфилова, «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани: объединяет эти фильмы, говорил Дертян, высокое чувство ответственности за раскрытие действительности, понимание значения критики в социалистическом обществе, стремление к постоянному совершенствованию общества, постановка вопросов, волнующих, беспокоящих современника.

Ко второй группе он отнес «Русское поле» и «Шел солдат с фронта». Оценивая эти фильмы, Дертян напомнил, что в советских семьях еще живут, не ослабевая, тяжелые воспоминания и переживания, вызванные потерями близких и родных во время войны, ранами, какие нанесла война. Есть много зрителей, которых очень легко заставить плакать: существует благоприятная почва для злоупотребления. «Но слезы эти,— продолжает Дертян,— могут и не иметь никакого отношения к искусству, к творчеству. Здесь я имею в виду фильмы Губенко и Москаленко. Мне кажется, в этих фильмах есть опасность спекуляции на больших темах и человеческих чувствах... Эти фильмы напомнили мне произведения кинематографии 50-х годов как в драматургическом плане, так и с точки зрения режиссерских приемов — с тем различием, однако, что 50-е годы уже прошли, время прошло, и тогдашние направления творчества, тогдашние приемы больше не подходят».

Эрвин Дертян был явно несправедлив, поставив в один ряд фильмы «Шел солдат с фронта» и «Русское

поле». В «Русском поле» действительно были спекулятивные элементы — к примеру, не оправданное внутренней логикой экранного действия включение в фильм сцен боев на границе и похорон погибших, сцен, которых в романе, послужившем литературной первоосновой фильма, не было. Что же касается фильма «Шел солдат с фронта», то его создателей можно упрекнуть в повторении некоторых приемов драматизации изображаемого, уже использованных кинематографом (скажем, сцена на вокзале, где собрались женщины, чтобы увидеть своих мужей-воинов, явно напоминает аналогичную сцену из «Чистого неба»). Но элементы вторичности искусства, вполне простительные для работы молодого актера, пробующего себя в режиссуре, не дают оснований говорить о спекулятивности — и это было подчеркнуто в наших выступлениях.

Одно из центральных мест в размышлениях наших венгерских коллег — не только Дердяна, но и других — занял вопрос о роли и характере критического начала в киноискусстве, обращающемся к современности. В некоторых выступлениях критика отрицательных явлений в социалистическом обществе характеризовалась как наивысшее и чуть ли не единственное выражение социальной ответственности искусства. Тем самым почти неизбежно умалялись задачи анализа реальной действительности во всей ее многослойности и сложности — не только трудностей социалистического строительства, но и борьбы с ними, не только уроков, концентрирующих драматический опыт ошибок, но и позитивных примеров творческой активности, настойчивости, самоотверженности в труде, в преодолении ошибок, в решении нерешенных задач.

В этих теоретических акцентах творческой дискуссии отражались существенные особенности кинематографической практики. О них говорила на симпозиуме кинокритик Людмила Погожева, обратившись к сюжету и системе образов фильма «Свистящая брусчатка» Дьюлы Газдага. В фильме, рассказывающем о молодежном летнем лагере, о более чем сложных отношениях собравшихся там юношей с руководителями лагеря и вообще со взрослыми, отчетлив пафос бунта. Но молодые люди, бунтующие против казенщины и догматизма, показаны более чем странно, им приписываются черты, взгляды, поведение, словно бы специально подобранные для фильма. Семнадцатилетние парни

ведут себя как дети. Однако же за детским озорством скрывается далеко не детское отношение к жизни.

Советский кинокритик Константин Щербаков обратил внимание на то обстоятельство, что при внешней манере бесстрастной достоверности Дьюла Газдаг целой системой образов, символов давит на зрителя: посмотри на это, обрати внимание на то. Вот видишь, как здесь все нелепо, как это бестолково. Может быть, ты не видишь — я тебе указываю. Зритель начинает сопротивляться. Если это непредвзятое течение жизни, так пусть оно будет непредвзятым, не давите на мое восприятие. А если это сатирический фильм, тогда пусть будет точная позиция, пусть будет анализ сатирически изображаемых явлений. В фильме этого анализа нет, а происходит накопление нелепых фактов; складываемые вместе, они не дифференцируются, не анализируются.

Участники дискуссии говорили о том, что в пределах истекшего десятилетия венгерская кинематография часто, слишком часто обращалась к одним и тем же темам и образам, связанным с бюрократическими извращениями идей социализма, с ошибками, допущенными в ходе практического строительства. Такая повторяемость не способствовала естественному движению искусства, его постоянному обогащению. И нет ничего случайного в том, что сами венгерские кинематографисты уже тогда, на рубеже 60-х и 70-х годов, начали выражать беспокойство по поводу задержек в развитии киноискусства — это беспокойство в последующие годы усилится.

Члены советской делегации подчеркивали в своих выступлениях, что понимание плодотворности аналитического подхода к жизни, утверждаемое в советской кинематографии, отнюдь не означает, что наша кинематография всегда достаточно умело, глубоко, диалектично воплощает революционно-критическое отношение к действительности. Встречаются произведения, тяготеющие к пресловутой «бесконфликтности» в изображении жизни. Бывают случаи, когда недостатки и ошибки рассматриваются поверхностно, вне контекста общественного развития, — словно бы замкнутыми в колбу для кинематографически-лабораторного исследования. Но в лучших фильмах достаточно отчетливо проявляется стремление не только указывать на недостатки, но и анализировать их происхождение, их отражение в действиях и психологии людей, общественную

атмосферу вокруг их носителей, наконец, активную борьбу с ними.

И эту тенденцию отметил в своем выступлении Эрвин Дертян: «В наших фильмах общественная критика точнее и четче проявляется в социологическом плане. Критика, звучащая в советских фильмах, психологически более суровая, чем наша».

Уже по ходу разговора о «Свистящей брусчатке» участники симпозиума неоднократно обращались к фильму Петера Бачо «Настоящее время», посвященному истории одной рабочей бригады, человеческим взаимоотношениям в бригаде, развитию чувства коллективизма, проходящего весьма сложные и драматичные испытания.

Константин Щербаков высоко оценил внутреннюю страстность фильма при внешней манере бесстрастной достоверности. Кинокритик Семен Фрейлих указал на плодотворное использование режиссером принципов документализма: «Именно документализм помог создать прекрасный человеческий образ рабочего. И когда ваш герой так долго работает над станком, это не скучно, это поэзия труда — высшего проявления человечности. Но все это было бы ничто, если бы я не услышал одну реплику. Он сказал директору: если не вмешиваться, то зачем жить? Мне был бы интересен более глубокий анализ характера человека, который способен сказать такую фразу. Что мешает картине двигаться дальше в этом анализе? Ее достоинство становится ее недостатком... Ситуация, когда руководитель или человек у власти — злодей, а тот, который под ним, — жертва, дала целый ряд хороших картин в венгерском кино. Повторение же этой ситуации сегодня вырывает процесс развития искусства из процессов реальной жизни. Искусство начинает буксовать и делать шаг назад».

В своем выступлении режиссер Григорий Чухрай обратил внимание своих венгерских коллег на то, что многим их фильмам не хватает психологизма — все надежды возлагаются на социологический анализ действительности. Но социология не исчерпывает задач искусства, не говоря уже о том, что односторонняя социологичность легко может привести к схеме. И потом: венгерским фильмам часто недостает пафоса самовыражения граждански мыслящего художника. Искусство не может существовать без красоты и богатства чело-



веческой личности. «И если фильм критический, если в этом фильме нет ни одной личности, которая могла бы мне доставить эстетическое удовольствие, тогда я хочу получить эстетическое удовольствие от личности автора, ее богатства. А богатство личности не заключается только в одном умении логически мыслить».

Отвечая на это выступление, Петер Бачо заметил, что, по его мнению, Григорий Чухрай выделяет лишь одно направление в венгерском кино, не учитывая других, а они существуют. Что касается социологических фильмов, так их появление связано с процессами развития венгерского общества, с утверждением в нем реализма политического мышления и практической политики, которая все прочнее укрепляет свои связи с действительностью.

Петер Бачо подчеркнул, что венгерские режиссеры очень многое почерпнули из опыта своих молодых советских коллег (прежде всего связанного с «лирическим подходом» к теме). «Но в то же время,— продолжал Бачо,— я думаю, что советские фильмы не проиграли бы, а может, и выиграли, если бы ваши режиссеры взяли что-то из нашего социологического подхода».

На рубеже 60-х и 70-х годов в кинематографии ГДР появилось несколько фильмов, вызвавших оживленные дискуссии в творческой среде и повышенный интерес зрителей. Вполне понятно, что эти фильмы оказались в центре внимания участников посвященного киноискусству ГДР коллоквиума, который проходил в Москве в марте 1974 года.

Среди обсуждавшихся на нем фильмов особенно дискуссионным оказался фильм Гюнтера Райша «Жизнь Игнаца Вольца», рассказывающий о действиях анархистского боевого отряда, о судьбе его командира, который был арестован, много лет провел в тюрьме; освобожденный под напором рабочего движения, он не сумел понять стратегию и тактику партии истинных революционеров — так и остался анархистом.

Дискуссию о «Вольце» начал режиссер Сергей Герасимов: «В фильме показана жизнь человека необыкновенно своеобразного, одаренного бешеным темпераментом. Его нельзя не любить. И с особенной силой возникает та потребность, которую получает зрительный

зал в отношении главного героя,— потребность увидеть его в рядах своих людей. Тут можно было бы вспомнить фигуру Мелехова, наиболее феноменальную и законченную фигуру революции в нашей послереволюционной литературе. Каждый читатель «Тихого Дона» находился, находится и будет находиться под обаянием этого удивительного характера, до последней страницы желая, чтобы Мелехов нашел свое верное место в новом революционном обществе... Берясь за перо, истинный художник ставит себе условие — написать правду, не уступая самому себе даже тогда, когда рука сама тянется к компромиссу, толкает на то, чтобы смягчить реальность в интересах округлости... Особенно интересно в этом смысле решение финала картины об Игнаце Вольце: каким бы он ни был, этот человек, со всеми своими заблуждениями, со всей своей путаницей, он принадлежит революции. Можно пожалеть его, но мы вспоминаем его всем сердцем».

Режиссер Лев Арнштам рассматривает фильм Райша в контексте новейших тенденций в киноискусстве ГДР. В новых фильмах, отмечает он, большое место занимает тема поисков естественного, «раскованного», внутренне освобожденного человека. Характернейшее ее выражение — творчество Ютты Хофман. Так, в фильме «Ключи» актриса играет человека, который очень высоко ценит свободу душевных движений. Ее героине бывает иной раз как-то неловко, нехорошо с возлюбленным, человеком, который, что называется, «застегнут на все пуговицы». В ощущении этой неловкости она говорит ему с иронией: «Джекки, ты такой аккуратный. Если бы ты хотел сжечь какие-нибудь старые папки за ненужностью, ты обязательно раньше подобрал бы их в алфавитном порядке и сжигал бы эти папки в алфавитном порядке».

«Та же внутренняя тенденция к освобождению человеческого мышления, человеческой души и человеческого сердца,— продолжает Арнштам,— проявляется во всех картинах, которые я видел перед началом нашего разговора, и это чрезвычайно интересное явление, может быть, самое плодотворное в сегодняшнем развитии кинематографии ГДР, несмотря на все убытки и издержки, которые лежат рядом.

Но если вы думаете, что я в полном восторге от всего этого, то это будет не совсем так, и вот почему. Может быть, можно считать, что мы живем сейчас при

желтом светофоре, но не снят вопрос: зажжется зеленый огонь или красный. Те, которые действительно думают о мире и о человечестве, не должны забывать о красном огне. И весь вопрос в том, как повернуть этого освобожденного от излишних логических принципов человека все-таки к боевой позиции...

Гюнтер Райш интересно выбрал героя, ведь экстремист — это и сегодняшний герой, во всяком случае, это человек, с которым в революции надо считаться. Но дело еще и в том, что он его выбрал потому, что он был для него освобожденным от логических цепей героем...

И никакой логикой Любшин-коммунист не может победить эмоционального движения главного героя (советский актер Любшин играет в фильме Райша роль коммуниста, для которого Вольц — и соратник в общей борьбе с буржуазией и постоянный идейный противник в понимании методов и целей борьбы. — А. К.). В этом огромная трудность. Ее можно было бы преодолеть, если бы образ коммуниста получился равным образу Вольца — по эмоциональной силе. К сожалению, этого не получилось».

По мнению кинокритика Семена Фрейлиха, Вольц не обязательно требует в картине равного противовеса: Григорий Мелехов, которого вспоминал Герасимов, показан сильно не потому, что его перевешивает Михаил Кошевой. Григорий Мелехов перевешивает самого себя потому, что до глубины вскрыты его внутренние противоречия... Известная слабость образа Вольца заключается в том, что утрачен его трагический элемент. Анархизм дает революции эмоции и тормозит сознание революции. Именно здесь можно было бы найти ключ к решению такого рода образа, по своей сути трагического.

Критика Юрия Ханютина несколько не смущает жанр фильма, близкого революционной оперетте. Слабость произведения не в жанровых «вольностях». «Мне показалось, — говорит Ханютин, — что режиссеру этого фильма не удалось столкнуть в идеологическом споре анархизм, терроризм и подлинный марксизм. В своей идеологии Вольц выглядит с самого начала ребенком: все, что он делает, кажется настолько детски глупым, что спорить, в общем, нечего, всем ясно, что он ошибается. Между тем мы знаем, что идеология анархизма и терроризма в ее новой модификации сегодня оказы-

вается весьма соблазнительной для некоторых слоев молодежи в разных странах. И существуют высоколобые теоретики, которые эту идеологию возводят в ранг науки. Над этим, может быть, стоило бы более серьезно подумать и поспорить в картине.

Почему мне кажется, что авторов эти споры не очень интересуют? Потому что одна из главных сцен спора происходит, когда герой с бутылкой в руках приходит к своей фиктивной жене, говорит, что ждал ее семь лет, и дальше весь идеологический спор происходит на фоне кровати: зритель одним ухом слушает спор, а сам думает — чем же кончится эта весьма сложная психологическая ситуация. И когда затем анархист Вольц и коммунист Людвиг ругаются, то непонятно, из-за чего: из-за мировой революции или из-за девицы, которую не поделили».

Приведенные выдержки из выступлений участников коллоквиума дают достаточно отчетливое представление о спорах вокруг фильма, о значительности проблем, какие обсуждались в процессе споров. Всем ходом экранного действия фильм убеждает, что одним из импульсов анархизма и других лево-экстремистских явлений является «революционное нетерпение». На опыте весьма драматических, а иногда и трагических уроков истории мы знаем, что в глазах многих людей, причастных революции, оно имеет свой внутренний резон. Ведь это нелегкая штука — вести терпеливую, каждодневную революционную работу без надежды на быстрый успех, с пониманием того, что победа может и не прийти в пределах жизни твоей и твоего поколения, что ты только готовишь ее, а плоды пожнут лишь дети, внуки... Нужна несокрушимая убежденность, самоотверженность в соединении с теоретически ясным пониманием реальных путей к победе, чтобы пойти на такое.

Многие считают, что крепость можно взять немедленным штурмом, что победу можно ускорить, если как следует взяться за дело, перешагнув через медлительность и нерешительность терпеливых. Речи нетерпеливых бывают красивыми, поступки — тоже. Но они опасны для дела революции: ее поражение на том или ином участке — это не просто поражение данного выступления. И не только жертвы среди его участников. Это может серьезно затормозить весь процесс, а то и вовсе отбросить движение назад, на вчерашние и позавчерашние отметки.

Авантюризм «левых» и раньше и теперь усиливает опасность поражения революции не только тем, что может развернуть революционную войну без анализа ее возможного хода и последствий. Его поклонники возлагают слишком большие надежды на решительно действующее меньшинство, недооценивают работу в массах, а значит, отводят массам роль пассивного фона, в лучшем случае — резерва революции, который должен сам по себе прийти в движение под влиянием примера одиночек или решительности небольших групп бунтарей.

К сожалению, показав психологические и нравственные импульсы нетерпения, авторы «Вольца» не сумели охватить драматургией фильма всех этих проблем, факторов и обстоятельств, предметно — на опыте и уроках революционного движения — раскрывающих реальные опасности, какие таила в себе линия героя фильма.

И потом: фильм недостаточно последователен в своей концепции и драматургии. Если у создателей фильма было намерение показать в Игнаце Вольце черты личности Макса Гельца (а созвучие фамилий и некоторые сюжетно-биографические мотивы позволяют высказать такое предположение), тогда им надо было бы решительнее приближать сюжет фильма к реальной биографии известного революционера, от анархизма перешедшего к коммунизму. Если же Вольц — собирательный образ, тогда можно было бы острее поставить вопрос о борьбе с анархизмом, глубже раскрыв таящиеся в нем опасности. В данном случае эти «надо было бы», «можно было бы» — не плоды нормативной эстетики. Они рождаются при анализе самой структуры и внутренней сути фильма.

Вслед за «Вольцем» внимание участников симпозиума привлекли фильмы «Голый человек на стадионе» Конрада Вольфа и «Жизнь с Уве» Лотара Варнеке.

«Мне, — говорил о них сценарист Будимир Метальников, — совершенно не в чем упрекнуть режиссеров этих картин, кроме как в снисходительности к своим сценаристам... Я имею в виду некоторую ровность температуры на всем протяжении фильма: она почти одинакова и в начале, и в середине, и в конце. Движение драматургии идет не как восхождение в гору, а как бы по кругу. В ней рациональное преобладает над эмоцио-

нальным. Может быть, это была осознанная позиция авторов — это их право, но мне не хватало разности температур».

С Метальниковым не согласился Лев Арнштам: «Картина Конрада Вольфа для меня, в отличие от Метальникова, глубоко эмоциональна и чрезвычайно совершенна драматургически. Она как раз есть тот сплав, нелегкий сплав, — тяга к человеку освобожденному, но не потерявшему памяти. Он помнит все. Так же как и другие герои фильмов, о которых я говорил, он хочет свободы человеческих движений. И картина, названная «Голый человек на стадионе», в сущности, совершенно символически говорит об этом: вот он такой, какой есть, без фигового листка... Но вместе с тем помните Равенсбрюк, Бабий Яр — этого никогда нельзя забыть! И здесь большая заслуга сценариста Вольфганга Кольхааза, который работал с Конрадом Вольфом на одном дыхании. Да, картина нелегкая. Почему? Вам она показалась одноритмичной. Но смены ее ритма — это смены мышления, и эти смены ритмически очень разнообразны».

После «Гойи», этой большой исторической картины, говорил Семен Фрейлих, художнику хотелось рассказать — на ту же тему — о человеке, который живет рядом с ним. И он, естественно, берет ситуации, еще не устоявшиеся, проблемы нерешенные, он находит драматургию другого типа и режиссуру другого типа, почти «синема-верите», когда наблюдения за руками скульптора и технологией его работы приобретают драматургическое значение. «В картине герой трижды терпит поражения. Три раза у него неудачи. Имеем ли мы право показать симпатичного героя только в момент неудач? Я думаю, что имеем... Но, мне кажется, в картине есть существенный просчет. Дело не в том, что не ясно, кто виноват в этих неудачах — художник или среда. Я по-настоящему не узнал, талантлив ли этот художник. Этот момент упущен, и драма не до конца познана. Она может быть двусмысленно трактована, а постановка такой проблемы не должна оставлять места для двусмысленности».

В дискуссию включается постановщик фильма Конрад Вольф: «Для меня лично фильм «Голый человек на стадионе» — это фильм о солидарности людей разных социальных прослоек, о солидарности работающих людей по отношению к человеку, тоже работающему,

скульптору... Меня совершенно не интересуют отдельные специфические моменты его творчества. Меня больше всего интересует проблема показа того, что это действительно трудящийся человек, работающий человек. Меня интересует проблема сложности простого труда, трудности труда, да простится мне такая игра слов. И заинтересованность рабочих, крестьян, молодежи в делах скульптора, чувство гордости за него — это, с моей точки зрения, единственная в нашем обществе настоящая основа взаимоотношений между новым искусством и человеком...

Для меня массовый зритель в некоем общем обозначении не существует, есть дифференциация зрителей с различными мнениями и восприятиями. И ни одна из групп зрителей не имеет права на монополию своего мнения. Мы должны, думается мне, совершенно откровенно поговорить о том, что в широчайших слоях зрителей распространены далеко не лучшие потребности в отношении фильмов. Ввозом коммерческих картин мы сами в какой-то степени снизили уровень вкуса наших зрителей. Теперь одной из важнейших задач является обращение к такому зрителю, который в свою очередь может вдохновляюще воздействовать на другие слои зрителей. Поэтому я беру себе право обращаться своими фильмами к сравнительно немногочисленной группе зрителей: именно эта группа представляется мне чрезвычайно важной. И делаю это совсем не потому, что считаю возможным разделить людей на несколько категорий — скажем, интеллигенция, которая понимает, и рабочие и крестьяне, которые не понимают: интеллигентность как духовная категория вертикально проходит через все слои населения».

Дискуссия продолжалась и после выступления Вольфа. Выступивший вслед за ним Александр Новогрудский обратил внимание на некоторые особенности построения сценария и фильма: кинематографу нужна ломка стереотипов, упрощающих жизнь, но ломка во имя какой-то другой структуры; с особенностями предложенной сценаристом Кольхаазе и режиссером Вольфом структуры связана некоторая размытость мысли, мешающая восприятию внутренней идеи фильма.

С обоснованием принципов построения фильма выступил автор сценария Вольфганг Кольхаазе: «Стистика фильма не случайна. Она возникла из намерения рассказать то, что мы рассказали: конфликт повсе-

дневности, конфликт, укладывающийся в размеренный ритм нашей будничной жизни. Выбор стиля является частью общей проблемы. Кино имеет меньше видов рассказа, чем литература. Если внимательно присмотреться, то можно заметить, что лишь очень немногие формы рассказа стали действительно популярными. В этих нескольких формах и живет кино — доброе старое кино, которое мы все любим. Но мы чувствуем их границы и пределы. Многие из нас пытаются рассказать о вещах, о которых до сих пор в кино не рассказывалось. Не существует рецептов, как новые рассказы довести до публики, у которой нет привычек их восприятия. Я считаю такое отношение к вопросу социалистическим, потому что мы ставим перед собой цель — расширить поле зрения человека».

Выступивший после сценариста Юрий Ханютин еще раз вернул внимание участников симпозиума к проблемам художник и общество, художник и «потребители» его искусства: «Если я правильно понял картину, то, по-моему, ни Вольф, ни Кольхаазе не хотели показать гениального художника-одиночку, не понятого обществом. Они показывают, в общем, может быть, даже и заурядного художника, в котором есть только одно чрезвычайно ценное качество — чувство огромной ответственности перед своими зрителями и какой-то внутренней органической связи с ними, с потребителями своего искусства. Как раз лучшее в картине — это сцена, где мы видим руки мастера, который работает; ни на одну секунду он не ощущает себя выше других, и у него нет высокомерия непризнанного одиночки... Именно так, мне кажется, оценивают его даже те, кто не понимает его искусства: по-человечески, как к человеку, который трудится, к нему все относятся с большим уважением — скажем, тот же передовик на заводе, чей портрет он делает... Единственный упрек, который бы я сделал, скорее, даже пожелание: мне кажется, что где-то герой Вольфа и Кольхаазе слишком смирился со своими неудачами. В какой-то момент мне действительно хотелось бы разорвать глубокое, но слишком спокойное течение этой реки и создать водоворот, вызвать взрыв. Но это не столь уж важно. Важнее другое. Мне кажется, что вот такое осторожное, поисковое нащупывание темы, свойственное этому герою, в какой-то степени свойственно сегодня кино ГДР вообще... Отсюда и открытость конструкции...»



При всех различиях в оценке фильма, в критике его слабостей и недостатков участники симпозиума оказались если и не на все сто процентов согласными, то весьма близкими в признании решающего достоинства фильма: утверждение в нем исторического мышления, переживающей памяти, такой памяти, которая связывает день нынешний с днем минувшим, делает уроки прошлого живым достоянием настоящего. Ведь и структуру фильма Вольф усложняет не из почтения к какой-то полюбившейся манере: сложно движется мысль художника, в его сознании и памяти вспыхивают воспоминания о трагической для немцев ночи фашизма, о годах войны; мысль художника рвется, двоятся, движется в двух временных потоках, на их пересечении рождаются вспышки, освещающие исторический процесс... В своем выступлении Вольф говорил о солидарности работающих людей. Но отношение к работе — лишь одна из граней той общности, которую ищет художник, тех взаимоотношений между новым искусством и человеком, которые самым ходом сюжета выдвигаются на первый план. Другая и тоже очень существенная грань этой общности формируется отношением к истории, отношением к жизни как к сложному, противоречивому процессу. Авторы фильма вместе со своим героем настойчиво призывают зрителя не забывать о прошлом, чтобы лучше строить настоящее.

Наша встреча с кинематографистами ГДР проходила в дни, когда такие фильмы, как «Жизнь Игнаца Вольца», «Ключи», «Голый человек на стадионе», «Жизнь с Уве», «Третий» и некоторые другие (о большинстве из них писала советская пресса), отчетливо обозначили повышение творческой активности наших коллег из ГДР в поисках и художественной разработке новых тем, в исследовании сложных характеров и человеческих отношений.

Это был первый двусторонний colloquium. За ним последовали другие — мы их проводим теперь ежегодно. И каждый год в апреле проходят в ГДР показы новых советских фильмов с последующим их обсуждением в зрительских и кинематографических аудиториях. Проходят с успехом и не только в Берлине, но и в других городах ГДР.

В творческих встречах кинематографистов наших стран участвуют как ведущие мастера, так и кинематографическая молодежь. Встречи эти, их организация

стали одним из важнейших элементов сотрудничества наших кинематографий. И одним из проявлений активной деятельности Союза работников кино и телевидения ГДР, ставшего, несмотря на свою молодость, авторитетной организацией, объединяющей творческие силы кинематографии ГДР. Мне хочется специально сказать об этом, вспоминая то, как проходило в январе 1964 года празднование десятилетия Клуба кинематографистов ГДР.

Существенно важные и весьма обнадеживающие процессы происходят в кинематографии социалистической Болгарии. Эти процессы, заключенные в них тенденции обсуждались на трех встречах с болгарскими кинематографистами.

Первая из них состоялась в ноябре 1970 года. В центре развернувшейся на ней дискуссии оказался фильм Выло Радева «Черные ангелы», рассказывающий о борьбе, подвигах, ошибках и жертвах молодежного отряда партизан — участников антифашистского Сопротивления.

Начавшая дискуссию Людмила Погожева отметила опасности, какие, с ее точки зрения, таит в себе стремление сценариста, режиссера, актеров перенести психологию людей военного времени лет на двадцать вперед и показать тогдашние события декорированными под сегодняшний день. «Я принимаю задачу, которую поставил перед собой Выло Радев, — отвлечься от исторической конкретности, показать в чистом виде столкновение романтической морали молодых людей, их гуманизм, их бесконечную душевную доброту, очарование их молодости с той невероятной жестокостью поступков, которые они должны совершать. Все это так. Я понимаю, что здесь не было желания прямо сопоставить прошлое с сегодняшней западной молодежью, с ее выступлениями... Но любопытно, что даже болгарская критика, в общем-то восторженно приветствующая картину «Черные ангелы», защищает ее от упреков, подчеркивая, что это не Марсель Карне, это не «Обманщики», это не Жан-Люк Годар. А почему возникает необходимость такой защиты?.. Мне кажется неправомерным для решения историко-партизанской героической темы выбирать тот жанр, который выбран, выбирать то пластическое решение, которое выбрано. Хотел

того Радев или не хотел, но чувство психологической неправды постоянно возникает при просмотре этого фильма».

По мнению Ильи Вайсфельда, авторы фильма недостаточно внимания уделяют исследованию, характеристике мотивов действий молодых героев, круга идей, направления мысли, которые объединяют их в этой борьбе, и гораздо больше внимания уделяют внешнему изображению борьбы, осуществлению террористических актов.

Талант режиссера очевиден, заметил Лев Арнштам, но режиссер не поставил перед собой задачи более глубокого — в сравнении с предшественниками — исследования материала, уже не раз привлекавшего болгарских кинематографистов. Мысль автора неглубока, она остается на периферии изображаемых жизненных явлений. Хотя в фильме и есть превосходные куски, видна большая профессиональная оснащенность, он не открыл ничего нового в уже известном. Это нерешенный фильм. Художник работает разбросанно, не ставит перед собой четкой задачи. В результате трудно понять, что же он хочет сказать. «В первой половине фильма мне многое понравилось, — продолжает Арнштам. — Я увидел там попытку найти какой-то новый психологический ракурс рассказа о событиях. Но вторая часть фильма меня просто огорчила... Мне кажется, сценарист и режиссер Радев очень внимательно смотрел некоторые американские фильмы, в частности фильм «Бонни и Клайд», но этот превосходный американский фильм живет на американской почве. Я прекрасно понимаю, что Радев хотел придать своим героям черты современной молодежи, приблизить их к современному восприятию, и в первой половине фильма это ему в какой-то мере удалось. Правда, как мне показалось, с частичной потерей национального характера. Но вторая половина фильма кажется мне совершенно чуждой этому национальному характеру. Бесконечная пальба, акробатические трюки, разнообразные способы убийства, проблемы мести — все это из другой оперы. Потеряна болгарская мелодия. Музыка чужая».

С такой оценкой фильма не согласился болгарский критик Иван Дечев. Он рассматривает «Черные ангелы» как попытку по-новому показать Сопротивление — в расчете прежде всего на теперешнего молодого зри-

теля. Критикующие фильм говорят только о пафосе борьбы. Но ведь это, в сущности, фильм об отклонении от пафоса, об отклонении, которое рождает трагические последствия. Путь, который выбрал Было Радев при такой конструкции фильма, когда события следуют логике идеи, а не логике развития сюжета и образа, путь интересный и может иметь место в нашем кинематографе. Драма героев этого фильма в том, что им не удалось выдержать тот аскетизм, ту дисциплину, которых требовала от них борьба. Это молодые люди, и в какой-то момент молодость предъявляет свои права; победа молодости становится их трагической виной. Слабость фильма — не в изображении того, что молодые люди ошиблись, а в том, что недостаточно полно, недостаточно глубоко показано искупление вины.

«Почему этот фильм вызывает споры? — задается вопросом кинокритик Дмитрий Шацилло. — Очевидно, потому, что его художественное решение неточно. Фильм имел документальную основу, а режиссер хотел сделать (в общем, по-моему, и сделал) взволнованное, романтическое и чрезвычайно условное по многим компонентам кинематографическое повествование. В картине есть драматизм, есть красота подвига, есть трогательность...

И все-таки, особенно во второй части, режиссер не до конца прояснил: что же он делает — притчу, миф о партизанской борьбе или стремится быть верным какой-то психологической проблеме и документальной основе... Документальная основа требовала от режиссера провести героев через ряд операций, и он проводит их через ряд эпизодов, хотя все эти эпизоды монотонны, строятся по одному принципу: подготовка операции, совершенно безрезультатной, и счастливый финал в первой серии, а во второй серии — финал трагедийный.

Может, если бы фильм имел не две части, а одну, он был бы более компактным, как «Птицы и легавые» Г. Стоянова, от этого он выиграл бы. Но вместе с тем фильм «Черные ангелы» стоит приветствовать за его зрелость, за его выразительную условность, которая не так часто встречается в фильмах последних лет. Мы знаем, что мода документализма, которая коснулась всех, вызвала обратную реакцию, в том числе и у зрителей. Многие картины кажутся сделанными в одном инкубаторе, исчез индивидуальный почерк. В картине

Радева он есть: удивительная пластичность, изобразительная культура, виртуозное владение кинематографическим пространством.

Картине предъявляли серьезные претензии по поводу того, что сама идейная проблематика не очень точна и даже вызывает ассоциации с некоторыми картинами Запада — фильмами Годара или с фильмом «Бонни и Клайд». По-моему, это ассоциации внешнего порядка... Конфликт, который приводит героев к гибели, выдержан в картине достаточно последовательно. И значение психологической линии в том, что герои показаны не только в их умении совершать подвиги, но и в их слабостях».

Из процитированных выступлений — даже и без специальных комментариев — видно, что расхождения в оценках и мнениях связаны прежде всего с плодотворной сложностью самого фильма. Было Радев — не первый и не последний из режиссеров кинематографа, которые пытаются приблизить прошлое к молодым своим современникам прямыми «поправками» к психологии, действиям, даже одежде героев прошлого или форсированием тех особенностей и свойств их духовного и эмоционального мира, их поведения, которые особенно близки теперешним, ибо похожи на их собственные особенности и свойства. Общие законы и критерии оценок тут вывести невозможно: в одном случае такого рода приближения героев прошлого к теперешним зрителям увеличивают воздействующую силу искусства, в другом — приводят к стилизациям и даже к противоречащим правде искусства насилиям над жизненным материалом.

При всех издержках и просчетах фильм «Черные ангелы» стал примечательным явлением: он помог повысить интерес молодых зрителей (одно время начавший ослабевать) к болгарскому кино, к фильмам о войне и антифашистском Сопротивлении.

В этой связи болгарский кинокритик Иван Дечев напомнил участникам беседы о том, что на развитии болгарского кино отрицательно сказывались односторонность тематических требований, известная суженность диапазона жанровых и стилевых исканий: «Наше кино находилось в условиях, которые квалифицировались как тематические. Этот этап, по-моему, изживает себя. Он начал изживать себя еще в фильме «Отклонение», в фильме «Рыцарь без доспехов».

Наши фильмы в свое время потеряли свою публику. Как любое национальное искусство, кинематограф должен привлекать свою публику, вернуть ее, для того чтобы исполнить свой эстетический и общественный долг. Произведения, которые мы вам представили, разнородны. Но в них, по-моему, существует то авторское начало, с помощью которого можно достичь живого органического контакта со зрителем. Новое, совершающееся в болгарском кино происходит после этапа, на котором реальная цена проблемы заменялась номинальной, когда зачастую житейский догматизм брал верх над образом и когда многие вещи были загримированы политическим жаргоном, что мешало поискам человеческих ценностей...»

По ходу нашей встречи неоднократно возникал разговор и о советском кино. Разговор был очень откровенным, часто весьма критическим. В остроте критики слабых советских фильмов и слабостей в хороших, удавшихся фильмах проявилась не только дружеская, братская заинтересованность болгарских товарищей в успехах советской кинематографии. Проявилось и стремление сопоставлять и сравнивать. Болгарские товарищи с повышенной остротой критиковали те слабости советского киноискусства, которые, по их мнению, имели свои аналоги в кино Болгарии. Не скажу, что в недостатках советской кинематографии болгарские кинематографисты искали истоки своих собственных недостатков, но мысль такая была (пусть и не до конца осознанная): советское кино влияет на другие кинематографии не только своими победами, сильными сторонами, но и слабостями.

«В тех фильмах, которые мы посмотрели,— говорил болгарский режиссер Людмил Станев,— отсутствует, мне кажется, острота современной проблематики, драматичность современных конфликтов, которые мы привыкли видеть в хороших фильмах последних десяти лет. Я хотел бы спросить присутствующих коллег о причинах этого явления. Для меня лично бесспорно отступление от горячих и острых конфликтов, от спорных тем и сюжетов, которыми наша жизнь, конечно же, не обеднела за последние десять лет».

В этом контексте Станев обращается к фильму Глеба Панфилова «Начало»: «Постепенно в течение демонстрации фильма (естественно, если исключить все достоинства и в первую очередь обаяние актрисы) он

начинает становиться — для меня — все менее значительным. Вторая тема, современная тема, превращается в мелкую личную историю молодой актрисы. Я должен с сожалением сказать, что тут, по-видимому, просто упущены возможности. Во всяком случае, у меня возникает недоумение, почему, собственно, все это сочетается с Жанной д'Арк, почему соединяются эти две линии?

По поводу фильма «Гори, гори, моя звезда». В фильме ставится проблема художник и время. Она поставлена слишком скромно. Мы живем в определенную эпоху, революционную эпоху. И совершенно очевидно, что автор фильма не ставил перед собой задачи сказать какое-то новое слово в этой области. Это новое слово — лишь в форме подхода к материалу и жанру... Но тема художник и время сейчас стоит острее и требует гораздо более определенной гражданской позиции...

По поводу других фильмов на современную тему — «Влюбленные» и «Переступи порог». У меня такое чувство, что в них вообще несколько сглажены острые жизненные углы и обойдены острые проблемы. Авторы касаются больших тем, от которых тут же бегут. Я имею в виду тему мещанства в картине «Переступи порог». Она присутствует там только как дежурная — чтобы можно было сказать, что она есть. Или во «Влюбленных», где вся драматургия как бы растворяется в общей атмосфере умиления, примирения. Конфликты, которые возникают по ходу фильма, — это конфликты любовных разочарований, не более того...

Картины, отличающиеся большой тревогой по поводу поставленных проблем, — это картины Шукшина и Хуциева, и, конечно же, на первом месте — «Был месяц май». На мой взгляд, это самое интересное из всей показанной программы. Тут автор занимается глобальными вопросами. Интересен подход к теме: речь идет о пятом или шестом дне после окончания войны. Хотя все показанное удалено от нас во времени, картина меня взволновала больше всего потому, что она современна. Она меня волнует и как зрителя и как кинематографиста. Основная мысль ясна — возвращение к бдительности. Поражает и вызывает уважение профессиональное мастерство, с каким сделана вся картина, особенно вторая ее часть: первая немного затянута. Картина трогает человеческой взволнованностью в

конкретном философском звучании. Литературная основа картины очень солидна. Кроме солидной разработки характеров и конфликтов чувствуется еще и очень точно найденный рост драматизма».

Близок был Станеву в своих суждениях о советских фильмах и Иван Дечев: «В поисках выражения сущности художника, его судьбы, так сказать, народной судьбы я вижу серьезное завоевание такого фильма, как «Начало». По сути дела, Панфилов продолжает свою тему, и здесь эта тема звучит еще сильнее, чем в фильме «В огне брода нет». Но мне кажется, что в некоторых эпизодах режиссура отдает дань обстоятельности и повествовательной стихии, чего нет в фильме «В огне брода нет».

Разговор продолжает режиссер Христо Христов: «Заметен спад политического градуса, гражданской активности. Тут я имею в виду не только картины политической тематики, но и политические концепции, которые рассматриваются в фильмах. Я считаю, что эта ограниченность проблематики ощущается в большей половине картин, которые мы видели и которые в основном занимают проблемой «художник и общество».

В этом контексте Христо Христов критикует фильм «Начало» за вымышленность композиции и структуры, неоправданные деформации образов, обращение к аттракционам — вместо психологических мотивировок. Неорганична линия развития главной героини. Она идет не по внутренней логике характера, а по логике режиссерского внушения, режиссерского указующего перста... Торопливая рука режиссера ощущается везде, но он потерял что-то важное, что у него было в первой картине, — органичность и убежденность.

«Из многих картин, которые мы смотрели, на меня произвела наибольшее впечатление картина Шукшина «Странные люди». Шукшин не создает условный язык кинематографических ассоциаций, он говорит своим языком — так, как думает. Меня волнует его проблематика, сложность его мышления, которая раскрывается с кристальной простотой в лучшем смысле этого слова. Удивляет мастерство видения актера: в трех новеллах «Странных людей» производят впечатление три образа — Евстигнеева, Лебедева, Санаева... Мы смотрим две части, даже больше двух частей, и следим за монологом Лебедева, пораженные актерским мастерством,



которое действует на нас больше, чем самый динамичный вестерн с большим количеством убийств. Не говорю уже о других приемах, доказывающих, что мы должны вернуть в наше кино богатство образности.

Теперь о фильме Митты «Гори, гори, моя звезда». Это режиссер, которого я уважаю за его предыдущие картины. Но тут я считаю, что декоративность фрески, примитивные скульптуры работают против образов. Они обедняют психологию героев. Хочу сказать несколько слов о главном герое. Мы знаем Табакова и по кино и по театру, и я никак не ожидал настолько лишенного конкретной психологии поведения. Он играет какого-то оптимиста, абстрактного, если можно так сказать, напудренного внешне и внутренне оптимиста. Это характер, который не убеждает от начала до конца. По-моему, он играет результат, а не конкретное человеческое поведение в различных обстоятельствах. Даже Ефремов удивляет меня — он тоже играет результат, не несет перспективы роли».

В выступлениях участников встречи не было тематической очередности: сначала обсудим болгарские фильмы, потом советские... Разговор шел «смешанный», общий. И помимо взаимной заинтересованности в делах друг друга в нем достаточно отчетливо обнаружилась близость, если не прямое совпадение, проблем и забот, какими заняты кинематографисты наших стран. На эту близость обратил внимание, в частности, Юрий Ханютин, отвечая на критические замечания болгарских друзей о советских фильмах:

«Да, действительно, у нас в кинематографе есть явления, вызывающие беспокойство. Это и засилие детективов и то, что такой серьезный раздел деревенской прозы, как произведения Можаяева, Белова, Радова, Дороша — произведения высокой гражданской позиции, высокого темперамента, — оказался за границами кинематографа. Какая-то робость, что ли? В чем тут дело? Для нас сегодня главный вопрос — это необходимость сценариев глубокой и смелой мысли, серьезного анализа. Как раз «Председатель» и представляет собой тот накал публицистического кинематографа, который нужен. Мне кажется, что и для болгарских кинематографистов главный вопрос сегодня это не вопрос операторского мастерства... Это не вопрос актерской школы... Это даже и не проблема режиссуры в ее чистом виде. Это проблема анализа действительности, да еще

современной действительности. Это проблема уровня мышления».

Разговор о нерешенных задачах и общих для обеих кинематографий проблемах продолжили болгарский режиссер Борислав Шаралиев, сценарист Тодор Монов, советский режиссер Элем Климов.

«Я знаю,—говорил Борислав Шаралиев,—что до тех пор, пока мы делаем большую ставку на перестраховку—а вдруг скажут, что это не то, что нужно,—будут получаться половинчатые произведения, в которых художник хочет поделиться своими мыслями со своими современниками, но не договаривает всего до конца. Все остается или в полутонах, или в полупамятках, которые даже и не доходят до зрителя».

Тодор Монов выделил другие грани, другие слагаемые той же проблемы:

«Мы в свое время скомпрометировали большие проблемы в нашем искусстве, напугали зрителя этими проблемами из-за своего схематического мышления и бездарного к ним отношения. Отсюда и рождается страх—как бы не встретиться снова с недоверием зрителя. Но это лишь одна из сторон дела. Я не хотел бы говорить только о ней... Мы часто находимся в положении людей, которые боятся—как бы их не назвали догматиками. Мне кажется, что мы очень часто допускаем либерализм, и делаем это не потому, что так думаем, а для того, чтобы наши друзья в нашем лагере или вне его считали, что мы тоже являемся интеллигентными и культурными людьми. В этом смысле мы иногда доходим до парадокса—начинаем ругать самих себя, чтобы создать себе авторитет. Думаю, что в таких случаях мы чаще всего идем по линии рабской психологии, а не психологии свободного человека. Это результат определенного чувства, и мне кажется ужасным, когда оно встречается у талантливых людей. Это было бы преступлением, если бы мы не заставляли человека открыто идти к жизненной правде. Там, где этой правды нет, там не может быть и искусства. Я здесь не говорю о фальшивых произведениях, о произведениях элементарных. Я говорю о курьезе, по-моему, это действительно курьез, когда советские или болгарские режиссеры и сценаристы—коммунисты, которые, бесспорно, любят свою страну, боятся признаться в любви к своей стране, чтобы их не упрекнули в низкопоклонстве перед своим правительством, перед

своим государством. Я говорю сейчас не об отсутствии соответствующих деклараций, а о художественном выражении мыслей и чувств.

Хочу, чтобы меня правильно поняли. Речь идет не о плакате, хотя и плакат как вид искусства интересен. Речь идет о том, чтобы выявлять то, что находится внутри нас самих, и освободиться от боязни того, что если мы эту внутреннюю свою сущность выявим, то станем низкопоклонниками».

«У меня такое ощущение,—заявил Элем Климов,— что и ваш кинематограф и наш если и не кризис переживают (это слово нам не подходит), то спад. Надо разобраться в причинах этого спада. Разумеется, это не разговор на несколько минут, и не только киноорганизации в этом виноваты. Виноваты в этом и мы с вами в равной степени, насколько я знаю по себе и своим коллегам. Мы уже обрели инстинкт самосохранения, мы, художники. Я сделал три современные картины. Делать их трудно, запускать трудно, сдавать трудно. В душе у меня родился инстинкт самосохранения, и мне уже не очень хочется делать четвертую картину на современную тему. Проще заниматься экранизацией. И тем не менее выход из этого спада я вижу в нас самих: если мы сохраним в себе настоящее мужество и веру в то большое дело, которым занимаемся, то истинный оптимизм нас не покинет; живем мы один раз, и нам надо быть последовательными до конца. И — это самое главное — делать картины на современную тему. Я верю, что спад кончится».

Это касается всей кинематографии. И это касается каждого отдельного художника. Истинный художник любого возраста, в том числе и совсем молодой, у которого, что называется, все впереди, не может не думать о том, что, выбирая тему, определяя ее трактовку, он не только судьбу каждого отдельного фильма решает, он «делает» свою биографию. Это обстоятельство придает особый вес размышлениям Элема Климова о работе над современной темой — при всех ее трудностях.

К сожалению, и об этом говорилось на симпозиуме, некоторые режиссеры того поколения, к которому принадлежит Климов, и еще более молодого поколения нередко робеют перед трудностями — ищут дороги в обход. Расчет простой: фильм на сложную современную тему делать трудно, возьму-ка сейчас что-нибудь

полегче, а потом наверстаю упущенное... При всей заманчивости такого хода мысли он весьма опасен: к облегченным фильмам можно привыкнуть, то, что откладывалось на потом, так и не придет, биография художника — по большому счету — не сложится, талант останется не реализованным и наполовину.

Начало 70-х годов в болгарской кинематографии было отмечено весьма плодотворными переменами и многообещающими сдвигами. Заметно повысилась творческая активность сценаристов и режиссеров в поисках новых тем и образов. Приобрели новую интенсивность процессы обновления эстетического арсенала киноискусства. Стали более целенаправленными обращения экрана к современному зрителю, опирающиеся на понимание того, что не только в работе над фильмом, но и в его восприятии участвует биография человека и народа.

Далеко не последнюю роль в начавшихся переменах сыграло возвращение к активной работе ряда режиссеров, которые на протяжении довольно длительного времени оставались вне кинопроизводства: подготовленные ими или для них сценарии не принимались, не включались в производственные планы студии, а сценарии, которые им предлагались студией, они не хотели ставить как не соответствующие их творческим намерениям и склонностям. Годами продолжались споры с почти неизбежными в таких случаях полемическими заострениями позиций с той и другой стороны. Новое руководство болгарской кинематографии решило: пусть все те, которые ходили в обиженных, на практике покажут, на что способны в реализации своих замыслов и предложений. Не у всех получилось: оказалось, что у некоторых полемический пыл преобладал над творческой страстью. Но на болгарском экране появилось несколько по-настоящему интересных, по-настоящему современных фильмов. А главное, было ликвидировано ненормальное положение, когда часть режиссеров оставалась не у дел и должна была чисто теоретически — речами и письмами — доказывать, обосновывать нужность своих замыслов.

Так или иначе, на кинофестивалях 1972—1974 годов в Варне и на Неделях болгарского фильма в СССР в 1973 и 1974 годах болгарская кинематография представала перед нами в новом качестве. Не то чтобы все перевернулось на 180 градусов: хорошие фильмы выпу-

скались и раньше, а поток посредственных не прекратился и в 70-е годы. Речь идет не о «смене вех», а о тенденциях развития.

Об этих тенденциях мы и говорили с болгарскими товарищами на встречах в Союзе кинематографистов СССР 22 октября 1973 года и 12 декабря 1975 года.

Их участники отмечали: если раньше болгарские фильмы нередко страдали плакатной прямолинейностью в обозначении привычных тем и образов, строились на жестких сюжетных конструкциях, то в новых фильмах преобладает стиль свободного и убеждающего рассказа — с углублением во внутренний мир человека, с точным и естественным обозначением его духовных и эмоциональных состояний.

Болгарский кинематограф чутко откликается на движение жизни, вызванные им перемены в людях. Большое место на болгарском экране в последние годы заняла тема «миграции», переселения из деревни в город, рожденная быстрым превращением крестьянской страны в индустриальную. Тема эта разрабатывается и решается сложно: раскрываются реальные драмы людей, которым трудно дается приспособление к новым условиям жизни; в духовный и нравственный мир экранных героев входят заботы и тревоги, связанные с поисками синтеза развивающихся традиций национальной жизни, народного быта и социалистической нови, часто ломающей вчерашние привычки и верования. Довольно частыми стали обращения к проблеме делового человека научно-технической революции: Чешков имеет свои аналоги на болгарском экране. И они связаны не только с вторжением документализма в игровой фильм, с заботами о максимальном правдоподобию, достоверности кадра, сцены, эпизода.

Говоря о процессах, происходящих в киноискусстве наших стран, Юрий Ханютин напомнил участникам встречи 1975 года недавнюю статью Андрея Михалкова-Кончаловского, в которой тот сделал симптоматическое заявление о том, что сегодня правдоподобие является тормозом для искусства. В пору, когда создавалась картина «Дом, в котором я живу», достижение максимального правдоподобия было актом и результатом подлинно творческого решения. Теперь оно стало достоянием ремесла. Об этом же пишет и Марлен Хуциев: режиссеры, которые сделали похожесть манифестом своего искусства, сегодня ведут поиски новых

условностей. Эти перемены Ханютин связывает с телевидением. Благодаря телевидению кинематограф сейчас находится в таком же положении, в каком оказалась живопись после изобретения фотографии, особенно цветной. Телевидение проникло всюду, на телеэкране возникает — во всей его достоверности — поток обыденной жизни. Киноискусство активизирует поиски острых жанровых и стилевых решений. Они ощутимы в ряде картин грузинских кинематографистов, в спорном «Романсе о влюбленных» Кончаловского. Отчетливо наметился сдвиг в сторону кинематографа, который не скрывает того, что он — искусство. Сдвиг этот в законченном виде воплощает в себе «Последнее лето» Христо Христова (в фильме рассказывается о драме, даже трагедии деревенского человека, который не сумел, да и не захотел смириться с переменами в жизни, вызванными переездом в город, вторжением городской цивилизации в старозаветный деревенский быт; драматическая судьба героя фильма раскрывается через сложную систему образов и символов, движущихся в разных временных пластах и потоках).

Одно из направлений современного поиска связано, по мысли Ханютина, с интересной и трудной картиной Выло Радева «Осужденные души». В разговоре об этой картине очень важно найти правильные критерии. Если к ней предъявлять требования правдоподобия и подлинности исторической хроники национально-революционной войны в Испании 1936—1939 годов, такого рода требований она не выдержит. Если в ней искать глубокий исторический анализ социальных сил, которые столкнулись на земле Испании, то опять-таки таким требованиям она не ответит. Картина сделана с другими намерениями. Она сделана с учетом того, что задача борьбы за зрителя приобрела ныне особую остроту — за того зрителя, который ежевечерне смотрит на телеэкране спортивные поединки, часто многосерийные фильмы и редко ходит в кинотеатры (а если и ходит, то чаще всего на фильмы типа «Сангам» или «Цветок в пыли»). Выло Радев с успехом борется за этого зрителя, его картину посмотрели в Болгарии два миллиона зрителей.

Стилевое течение, представленное фильмом Радева, можно было бы назвать неоромантическим. Если в западном кино неоромантизм часто становится формой восстания против отчуждения человека, то в социали-

стических кинематографиях он выражает историческую активность экранного героя.

Фильм Радева сделан с точным ощущением и пониманием того, что происходит в мировом кино, куда оно идет, что сильнее затрагивает сознание и эмоции сегодняшнего зрителя. Это мелодрама с роковой любовью и ненавистью, с самоубийством, со всеми компонентами, присущими жанру. Но тут нет ничего предосудительного. А почему, собственно, мы должны отдавать жанр мелодрамы буржуазному кинематографу, делать вид, что нам он не нужен, нашему зрителю не интересен? Если мелодрама вдохновляется нашими идеями, сделана с наших позиций,—она имеет все права на существование.

В «Осужденных душах» есть и такой подкупающий момент, как профессионализм, картина Радева привлекает подлинностью фактуры, умело сделанными массовыми сценами, хорошей операторской работой.

Есть в картине и слабости. И не только лишние литры красной краски—переборы в натуралистическом изображении страданий и жестокости. Разоблачение иезуита отца Эредия происходит на идеологическом уровне, в картине доказывается, что его идеология, его принципы бесчеловечны. Но это разоблачение может пройти мимо многих зрителей, а действовать на них—на уровне эмоциональном—будет другое: красивый герой, фанатик, не чурающийся самой грязной работы, он нянчит умирающих ребятишек, пытается их спасти; он влюбляется в медсестру-англичанку, но не дает своим чувствам ходу и власти, стойчески преодолевает их, чтобы сохранить верность своим верованиям и принципам.

Погибнув от руки наркоманки, отомстившей за то, что он не разделил ее любовь, отец Эредия остается в глазах многих зрителей трагически погибающим героем: приговор, разоблачающий и осуждающий бесчеловечность его фанатизма, «эмоционально не состоялся».

Лев Арнштам считает, что главным вопросом, который ставится в фильме Радева, является вопрос о гуманизме, его критериях. Осужденные души—это герои фильма, которые не знают, не понимают истинных критериев гуманизма.

Отвечая своим критикам и оппонентам, Выло Радев подчеркнул, что, ставя «Осужденные души», он не стремился к созданию фильма о войне в Испании.

«Этот фильм касается всех нас — и болгар, и, может быть, вас, и кинематографистов из других стран. Это фильм-исследование о путях зарождения и развития фанатизма, догматизма как религиозного, так и политического, идейного. Это раздумье о том, что представляют собой фанатизм и догматизм, что они несут человеку...»

В своем выступлении на встрече Эмил Петров обратился к переменам в болгарском кино. В былые годы, говорил он, связи кино с жизнью, ее конфликтами, противоречиями, сложностями были зачастую ограниченными. Нельзя сказать, что фильмам не хватало конфликтов. Они часто переходили из жизни на экран, но воспринимались слишком элементарно, однозначно. Нынешний кинематограф предлагает более сложную концепцию отношений между жизнью и экраном. Он научился видеть реальные сложности человеческих отношений, диалектику субъективного и объективного, научился проникать в глубинные сущности изображаемого. В этом контексте Петров называет фильмы «Последнее лето», «Вечные времена», «Перепись зайцев», «Дачная зона».

Далее Петров подчеркивает, что и в современных условиях далеко не всегда умение видеть, отмечать сложные явления жизни сопровождается их по-настоящему глубоким и всесторонним исследованием. В некоторых новейших фильмах недостаточно активно представлено аналитическое начало искусства, что находится в прямом противоречии с повышенной сложностью социальных задач, какие ставятся замыслами фильмов. Появление таких советских фильмов, как «Премия» или «Калина красная», действительно помогает болгарскому кино: в них не просто берутся сложности жизни — они прекрасно воплощаются в экранном действии, в самих образных структурах.

По мнению кинокритика Ирины Рубановой, это аналитическое внимание к сложностям жизни отчетливо проявилось в новых фильмах болгарского режиссера Эдуарда Захариева «Перепись зайцев» и «Дачная зона». Дачная зона в фильме Захариева это не просто участки земли, где проявляются частнособственнические инстинкты, это «зона» бездуховности. В фильме как бы два сюжета: праздник — проводы сына в армию и борьба людских эгоизмов вокруг участка дачной зоны. Поведение людей, их «самораскрытие» в этой борь-



бе свидетельствуют об отсутствии у них нравственных устоев и критериев.

В ходе наших встреч и бесед отмечалось расширение тематического диапазона, «проблемной карты» сегодняшнего болгарского кино. На болгарском экране появился сильный, режиссерски острый и выразительный фильм Бинки Желязковой «Последнее слово», посвященный подвигу женщин — участниц антифашистского Сопротивления, узниц камеры смертников. А рядом с ним — поэтичный, проникнутый тонкой лирикой рассказ о двух юных партизанах — «Где-то мы с вами встречались» (сценарий Валерия Петрова, режиссер Николе Русев). Болгарские кинематографисты несколько лет тому назад предприняли трудную попытку создать масштабный, эпический фильм — «Зарево над Дравой» Зако Хеския, рассказывающий об одном из самых крупных сражений с фашистскими полчищами, которое вела — после сентябрьского переворота 1944 года — болгарская армия в содружестве с советскими и югославскими войсками. Появляются все новые фильмы о современном рабочем, о проблемах, с какими сталкиваются строители новой Болгарии в условиях научно-технической революции. Пусть не все фильмы равноценны. Авторы некоторых из них, как, например, «Дублера», потерпели поражение, но сами по себе попытки и поиски на этом направлении заслуживают всяческой поддержки.

При всех расхождениях в оценке отдельных фильмов участники встреч сошлись на признании того примечательного факта, что кинематография социалистической Болгарии работает весьма плодотворно. Болгарские кинематографисты, говоря модным ныне спортивным языком, «подняли планку», работать стало труднее, но и интереснее.

В не столь давние времена прямые обращения киноискусства к политике считались прерогативой советских кинематографистов и очень часто осуждались буржуазной прессой, в том числе и в выступлениях наших зарубежных коллег. Всячески муссировалась мысль о том, что вторжения политики в искусство якобы опасны, губительны для искусства. В конце 60-х — начале 70-х годов произошел поворот значительной части кинематографистов буржуазных стран в сторону политики, поворот довольно парадоксальный, даже неожиданный, если учесть, как широко в кругах художественной интеллигенции капиталистического мира была распространена идея о враждебности политики искусству. Слово «ангажированность» стало модным. Появилось «политическое кино», образовавшее целое направление в кинематографиях Италии, США, Франции, ФРГ и ряда других стран.

Вполне понятно, что проблема взаимоотношений киноискусства и политики заняла большое, если не центральное место в международных кинематографических дискуссиях. Разговор о ней начался, как мы помним, еще в 1964 году — на московской конференции кинематографистов социалистических стран. Но тогда «новая волна» политического фильма только еще зарождалась: ее нарастание можно было угадать лишь по отдельным фактам, разрозненным признакам, что и сделал тогда М. И. Ромм. В конце десятилетия и начале следующего политический фильм вышел на авансцену кинематографического процесса.

С учетом этих перемен нами и была сформулирована тема дискуссии в рамках VII Московского Международного кинофестиваля (июль 1971 года) — «Кино в борьбе за социальный прогресс».

В предварявшем дискуссию вступительном слове обращение кинематографа к политике рассматривалось мною в контексте развития «массовой культуры».

«В кинематографических кругах Запада довольно широко распространена идея о бессилии художника в современном сложном мире. В одном случае она служит оправданием искусству опущенных рук, в другом — бездумной киношке, которая почитает развлечение зрителей единственной своей целью. При любом использовании этой идеи она легко становится болеутоляющим лекарством совести: зачем думать об ответственности перед жизнью, перед временем, если художник все равно бессилен?

Между тем эта ответственность велика. И ее не переложишь на чьи-то плечи. Ее можно только разделить.

В современном мире ежегодно издается около 5 миллиардов книг. Кинотеатры посещают 12—13 миллиардов зрителей. Никакому учету не поддается аудитория радио (400 миллионов радиоприемников) и телевидения (свыше 100 миллионов телевизоров). Надо ли говорить, что столь мощное развитие средств массового распространения культуры является великим завоеванием цивилизации. Художник получил ныне невиданную аудиторию. Вырос объем широко распространяемой информации, в том числе увеличились возможности восприятия миллионами людей духовного и эмоционального опыта, сосредоточенного в произведениях искусства. Этот рост не может не радовать всех нас. Но он же является источником многих тревог. Ведь в искусстве, становящемся частью массовой культуры, действуют не только добрые духи, но и дьяволы. Рядом с книгами писателей-гуманистов на книжный рынок низвергаются потоки сочинений, поэтизирующих гангстеризм и распутство. На кино- и телеэкранах воспеваются не только человеческое благородство, но и жестокость, насилие, цинизм.

В этих условиях иной раз трудно бывает ответить на элементарный вопрос: полезна или вредна «массовая культура» для общества? Не впадая в запоздалый руссоизм и не призывая к естественному состоянию блаженного неведения, я должен сказать, что «массовая культура» в руках буржуазных спекулянтов часто, очень часто становится опасной и темной силой. Она делает человека существом бездуховным, послушным денежному мешку рабом, который считает себя свободным только на том основании, что может при голосовании выбирать между Никсоном и Хэмфри или

критиковать Хита, выступая в Гайд-парке перед дюжиной зевак. Она формирует бездумного солдата, готового убивать на любой войне — сегодня во Вьетнаме, завтра в другом месте. Она прививает человеку мораль собственника, фетишизирующего деньги и убежденного, что все свои проблемы он должен решать сам и только сам; будучи по самой социальной природе эгоцентристом, такой собственник почитает личный интерес, чтобы не сказать своекорыстие, мерой всех действий и человеческих отношений.

В этом общем процессе обесчеловечения человека далеко не последнее место занимает убиение чувства прекрасного, культивирование мещанских вкусов, являющих собой синоним безвкусицы. «Массовая культура» в руках спекулянтов враждебна не только гуманизму, социальному прогрессу, но и самому искусству.

Известно, что созданные в муках художественные произведения поступают на рынок, как всякий другой товар. Их продают и перепродают. Ими спекулируют и на них зарабатывают. Массовое распространение художественной культуры в условиях свободной конкуренции предполагает серийность товаров, а разнузданная реклама создает впечатление их кажущегося разнообразия.

Такое превращение в товар самым драматическим образом отзывается на художественном творчестве. Рынок вторгается не только в область рекламы, но и в святая святых писательских кабинетов, где создаются сценарии, на репетиционные площадки и в павильоны студий, где снимаются фильмы. Множится производство легковесных и легкомысленных сочинений, созданных уже не в муках творчества, а в корыстном усердии. Происходит инфляция эстетических ценностей.

Буржуазное «коммерческое кино» обычно обращается к потребителю, в ком не развита или убита способность критического размышления. Придавая ловко сочиненным мифам внешнее обличье узнаваемой жизни, оно стремится к наркотическому эффекту мгновенного действия. Ему нужен зритель-несмышлениш. Но не «дитя природы» с естественными инстинктами и врожденной тягой к прекрасному, а обыватель, которого легко увести от противоречий, радостей и горестей реальности в призрачный, но зато многоцветный

мир очередной «бондиады». По моделям такого обывателя «коммерческое кино» формирует свою аудиторию. В свою очередь эта аудитория предъявляет вполне определенные требования к художнику. Создается как бы замкнутый круг: «коммерческое кино» оглушает зрителя, делает его невосприимчивым к эстетическим ценностям истинного искусства, а этот зритель только тогда идет в кинотеатр или включает телевизор, когда экран показывает зрелище, рассчитанное на его испорченный вкус.

Вопрос о «коммерческом кино» был бы совсем ясным, если бы некоторые наши коллеги не причисляли к такому кино любой фильм, имеющий массового зрителя. В таком случае сам термин «коммерческое кино» легко становится орудием снобизма, пренебрежительно относящегося к массовому зрителю и ориентирующегося на искусство «элитарное», на фильмы «фестивальные», интересные и доступные лишь «знатокам». Произведения, завоевывающие многомиллионные аудитории силой своих идей, своей правды, как бы уравниваются с фильмами, создатели которых потакают рынку, увлекают зрителя порнографией, детективными сюжетами и другими магнитами рыночной культуры. Из сферы истинного искусства фактически исключаются фильмы, соединяющие в себе глубину и простоту правды. Зачеркивается сама возможность сделать высокое искусство массовым, массовое — высоким.

Проблема «кино и социальный прогресс» решается как в процессе создания фильма, так и в процессе его «потребления» — восприятия зрителем. Об этом тем более важно сказать, что далеко не всегда успех и воздействие произведения адекватны замыслам автора: благими намерениями, как говорят, вымощена дорога в ад.

В наши дни в кинематографическом мире стал очень популярным, даже модным политический фильм. В этих условиях приобретает особую актуальность вопрос о воздействии такого фильма.

Шведский режиссер Бу Видерберг, недавно поставивший фильм о Джо Хилле, подчеркивает: «Вопрос заключается в том, как увлечь зрителя, заставить его досидеть до конца. Тут не помогут гимны с пропагандой прекрасных идей. Нам надо поднимать вопросы, которые побуждают других к участию. В противном слу-

чае это просто фарс. Политические фильмы могут быть чертовски неэффективными».

По-моему, Бу Видерберг глубоко прав. Когда политический фильм остается декларацией, неспособной привлечь и увлечь зрителей, когда в таком фильме стиль становится выше человека, язык — выше жизненных проблем, а борьба сводится к стилевому бунту, политический фильм неизбежно становится бесполезной пустышкой.

Особую важность и остроту в наши дни приобретает вопрос о направлении фильма, о социальных целях художника, переходящих из области намерений в реальность искусства.

Мы хорошо знаем, что на экраны мира нередко выходят фильмы, распространяющие расовые предрассудки и вражду между народами, фальсифицирующие историю второй мировой войны в пропагандистских интересах современных милитаристов, клеветующие на Советский Союз и другие социалистические страны. В таких случаях бессмысленно ставить вопрос о совести, чести и нравственном долге художника — тут действуют вполне определенные социальные интересы или цинизм торгашей от искусства, живущих по принципу «деньги не пахнут».

Но в современном кино растет и противодействие силам, враждебным социальному прогрессу, миру и демократии. Растет число кинематографистов, которые научились понимать, что добро невозможно без оскорбления зла. Миролюбие и гуманизм таких художников ведут их творческую мысль к важнейшим политическим, социальным и нравственным проблемам времени.

Мы знаем усилия Дзаваттини, Маркера, Ямамото и других прогрессивных кинематографистов Италии, Франции, Японии, помогающих развитию рабочего кино. К социальному опыту рабочего класса и его марксистско-ленинских партий обращаются ныне кинематографисты разных поколений, создавая фильмы, проникнутые революционными идеями. На мировой экран выходят произведения о Сакко и Ванцетти, папаше Черви, Джо Хилле и других борцах за свободу. Участникам дискуссии, очевидно, известны гневные фильмы Феликса Грина, Джорджа Стрика, молодого западно-германского режиссера Михеля Вервофена, осуждающих тех, кто пришел на землю Вьетнама, чтобы на-

палмом насаждать на ней свой «новый порядок», чтобы автоматами утверждать такое понимание демократии, которое может совместить призывы к милосердию с расстрелом женщин и детей Сонгми.

Горькую правду жизни «на нижнем этаже» буржуазного общества воплощают такие американские фильмы, как «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Сиднея Поллака, «Возвращение Лорда Байрона Джонса» Уильяма Уайлера, документальный фильм итальянца Бернардо Бертолуччи «Бедные умирают первыми». Идеями защиты человека, постановкой острых вопросов современности привлекает творчество Стэнли Креймера, в частности его последний фильм «Благословите зверей и детей».

Интересные эволюции Антониони наметились в его новом фильме «Забриски Пойнт», где обычная для этого режиссера многозначность отвлеченных иносказаний перемежается прямыми обращениями к проблемам бунтующей американской молодежи, к драмам человека в потребительском обществе.

В развитие новых движений, новых тенденций на мировом экране вносят свой интересный и плодотворный вклад молодые кинематографии Азии и Африки, «новое кино» Латинской Америки. Этот вклад, нет в том сомнения, будет расти.

Рядом с искусством социально активным существует, как известно, и такое искусство, которое несет в себе лишь пассивную горечь, гнев без адреса и отчаяние, оторванное от своих реальных истоков. Мы знаем многих художников, которые весьма остро воспринимают противоречия жизни, но не могут придать своему искусству энергию действия. Их усилиями современный кинематограф нередко мистифицирует уродства бытия в условиях «потребительского общества», «индустриального общества», считая их всеобщими. Он мистифицирует отчуждение буржуазного человека в эпоху научно-технической революции, распространяя его на весь мир, объявляя трагической нормой бытия современника, под каким бы флагом он ни жил. А иногда мистифицирует и противоречия строительства социализма, ошибки и недостатки в работе его практических строителей, представляя эти противоречия, недостатки, ошибки выражениями самой природы социализма.

В потоке такого рода мистификаций, рождающих тотальный пессимизм, особенно понятными становятся

размышления Роберто Росселини о распространении искусства ноющего, жалующегося, но не умеющего переходить от ропота и жалоб к наступательной активности. «К сожалению,—говорит Росселини,—жизнь сейчас стала чрезвычайно сложной, поэтому нужно много труда, чтобы постичь ее, нужно научиться понимать ее, нужно изучать ее. Но именно этого почти никто не делает, в мире становится все больше и больше бездельников, и настает момент, когда уже не остается ничего, кроме ощущений и чувств... Тут-то и возникает ропот. Согласен, пусть будут люди ропщущие, но в противовес им должно быть много людей, которые не ропщут. Ропот как проявление иррационального, по моему, мало действен, когда, по сути дела, надо бороться за совершенно конкретные вещи».

Горечь суждений Росселини рождена жизнью кинематографа, печальным опытом тех кинематографистов, которые вместе с протестом против отчуждения человека несут зрителям чувство безнадежности. Конечно, винить индивидуалиста за его индивидуализм, человека, лишенного веры и надежды, за пессимизм — занятие странное по крайней своей наивности и, уж во всяком случае, бесплодное. Тут не нужны торопливые прокуроры. Нужен анализ жизни и отражающего его сознания. Только такой анализ, обнажающий силу фактов, может просветить и направить художническую мысль и чувство.

В этом историческом контексте необыкновенную важность приобретают ныне фильмы, глубоко раскрывающие не только психологию, но и социальные истоки изображаемых уродств, фильмы, честно и упорно ищущие альтернативу, опору, идеал, пути к нему. И такие фильмы появляются сейчас во многих странах мира.

Особое место в современной битве идей на экране занимает советская кинематография. Своими лучшими произведениями она предъясвляет миру не только экранный образ революции, ее военных побед и мирных новостроек, но и реальность новых человеческих отношений.

В нравственных результатах пройденного по-своему раскрывается величие революции, плодотворность и перспективность социализма.

Обращаясь к современности, советские кинематографисты находят сейчас новые импульсы творческого поиска в решениях XXIV съезда партии, определившие



го пути развития общества, улучшения жизни трудящихся в условиях социалистического использования достижений научно-технической революции.

Советская кинематография живет, развивается в братском союзе и содружестве кинематографий социалистических стран. У каждой из них — и это естественно — есть свои особенности, связанные с традициями национальной культуры и современной жизнью народа. У каждой — свои проблемы и сложности. Но в многообразии особенностей и проблем неизменно проявляются черты общности — социалистически устремленная борьба за человека, утверждение правды искусства, освещенной социалистическим идеалом, поиски языка, стиля, способных сделать высокое искусство массовым, массовое — высоким.

Репертуарная политика советского кинематографа определяется известной ленинской мыслью о необходимости приблизить искусство к народу и народ к искусству. Проблему такого сближения невозможно решить созданием «зрелищ», более или менее красивых развлечений, не имеющих отношения к настоящему большому искусству. Наши рабочие и крестьяне, подчеркивал Ленин, заслужили чего-то большего, чем зрелищ. Ленин ставил вопрос о воспитании и образовании масс, создающих почву для культуры, о развитии на этой почве великого коммунистического искусства.

Советский кинематографист сегодня имеет грамотного, просвещенного зрителя, он освобожден от власти денежного мешка. Его главный продюсер — социалистическое государство не хочет, чтобы он становился слугой коммерции. Интересы художника, директора студии, руководства Госкомитета по кинематографии и Союза кинематографистов совпадают в развитии истинного искусства, в повышении идейного и художественного уровня фильмов.

Речь идет не о том, что советскому кино чужды функции развлечения. Зритель идет в кинотеатр отдохнуть, получить удовольствие от встречи с искусством. Но, отдыхая, наслаждаясь искусством, он — часто незаметно для себя — воспринимает примеры и уроки жизни действующих лиц фильма, мысль художника, художническое видение жизни. Он уходит из кинотеатра не таким, каким вошел туда. Хоть немножко, да не таким. Мы не можем не думать о том, что он унесет в душе. Разумеется, деньги, оставленные зрителем в кас-

се кинотеатра, нас тоже интересуют. Но не только на деньги идет счет при оценке фильмов: нам всем необыкновенно важен эстетический, духовный, эмоциональный, нравственный результат встречи зрителя с фильмом.

Мы верим в возможность воспитания нового человека с коммунистическими навыками. И мы хотим, чтобы кинематограф помогал такому воспитанию, правдиво отражая жизнь и труд людей в условиях социализма, показывая классовые битвы, ведущиеся на нашей планете, гневно и действенно выступая против идеологии империализма.

У нас в кино есть свои проблемы, недостатки, нерешенные задачи. Бывает, что некоторые важные темы современности разрабатываются поверхностно, упрощенно. Бывает, что на экраны проникает беспомощное ремесло, а то и просто безвкусица, мелкомыслие, пошлость. Одним словом, у советских кинокритиков много работы. Но при всех недостатках, при обилии нерешенных задач направление советского кино остается нерушимо последовательным: борьба за новое общество и за нового человека, за искусство, помогающее человеку быть человеком, уметь соединить свое «я» с нашим общим «мы» — чтобы, развивая себя как личность, множить силу коллектива, а умножая силу коллектива, создавать новые возможности для себя как личности.

Советские кинематографисты — интернационалисты по самой своей природе, с заинтересованным вниманием знакомятся с панорамой мирового кино. Нам дороги усилия наших зарубежных коллег в защиту человека, мира, демократии, в защиту высокого и правдивого искусства. Мы понимаем, сколь важны эти усилия в современном мире, ибо проблема «кино и социальный прогресс», которой мы посвящаем нашу дискуссию, реально существует. И как всякая реальность, она не перестает быть реальностью оттого, что кто-то ее не понимает, а кто-то не признает. Будем надеяться, что обсуждение этой проблемы на московском фестивале поможет объединению усилий кинематографистов в борьбе за мир и социальный прогресс, за высокое искусство, проникнутое идеями социального прогресса».

После вступительного слова выступил секретарь Союза кинематографистов Демократической Республики Вьетнам Нгуэн Хонг. Это было время очередной эскалации американской агрессии во Вьетнаме. Рассказ

нашего вьетнамского друга о героической работе вьетнамских кинематографистов в труднейших условиях войны произвел большое впечатление на участников дискуссии. Он получил свое развитие в выступлении оператора из Южного Вьетнама Чхен Тхе Зан, который поведал собравшимся историю фильма, привезенного делегацией РЮВ на Московский фестиваль: эта лента была откопана после жесточайшей бомбежки и передана кинематографистам одной женщиной, дочь которой с риском для жизни спасала кинодокументы борьбы вьетнамского народа; и еще много бомб, снарядов было на пути фильма в Москву, но все же фильм был привезен, делегация приехала с ним на фестиваль, чтобы встретиться с друзьями.

В фестивальной дискуссии принял участие американский режиссер Сидней Поллак, чей фильм «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» был с успехом показан на фестивале, а затем куплен для советского проката. «Искусство,— говорил Поллак,— дает возможность общаться с людьми, делиться своим личным опытом. Этот коллективный способ общения, разговора с людьми выходит за рамки географии, экономики, политики и расовых проблем. Я понимаю, какую большую ответственность я несу как человек, работающий в очень влиятельном искусстве кино. Нужно добиваться, чтобы это чувство ответственности всегда присутствовало в нашей работе».

Чехословацкий кинокритик Станислав Звоничек обратился к опасностям, какие таят в себе фильмы, становящиеся частью буржуазной «массовой культуры»; коммерческий фильм оккупировал для себя легкие жанры и завоевывает не только деньги, но и позиции в идеологическом состязании. Возникает вопрос: в чем корень популярности Джеймса Бонда? На первый взгляд ответ ясен: фантастически-авантюрный фильм привлекал публику с самого возникновения кинематографа, с «Путешествия на луну» Мельеса. Однако ответ кажется простым лишь на первый взгляд. Авторы «бондиады» поняли, что зритель требует не только напряжения, но также юмора и секса... Имеется еще и третья причина, объясняющая, почему зритель восхищается Джеймсом Бондом. Зритель очень хорошо чувствует, что все неправдоподобные поступки Бонда символизируют определенный реальный элемент действительности. Джеймс Бонд является одной из самых

реальных фигур экрана. Ведь все мы живем в мире, где дозволено застрелить президента, безразлично — великой державы или только что освободившегося народа в Африке и Азии, где в течение ночи исчезают и возникают новые правительства, где граждане одной высокоцивилизованной страны за тысячи километров от своего дома сжигают жилища другой страны, а в них — стариков, женщин и детей. Джеймс Бонд — сын и одновременно один из отцов этого империалистического фронта.

Проблемам социальной и нравственной направленности фильма посвятил свое выступление японский режиссер Кането Синдо: «Самая большая тема для меня как для режиссера — это тема гуманистическая. Я считаю, что призван делать фильмы для человека, для людей. Каким должен быть человек, что он должен делать, что он должен собой представлять? Самое главное — это любовь. Способен ли человек любить — вот в чем проблема, потому что любовь для человека — это жизнь. Человек, который не может любить, не может жить. Тот, кто хочет быть любимым, должен сам дарить любовь людям. Тот, кто не может дарить любовь, не имеет права на любовь и на жизнь... Любовь невозможно выразить формалистически. Кинорежиссер, который хочет учить любви, должен сам любить. Только тогда, когда в душе возникнет родник любви, — только тогда я смогу приступить к созданию фильма...

Художник не должен льстить зрителю. Фильм, сделанный из побуждений лести, будет быстро забыт и презираем обществом. В то же время кинорежиссер никогда не должен считать себя выше зрителя, потому что фильм, сделанный с чувством гордости перед зрителем, постигнет та же судьба: он будет забыт и презираем».

Кинорежиссер и писатель из ФРГ Александр Ключе рассказал о трудностях, с какими приходится ежедневно встречаться участникам движения «Молодое немецкое кино», о том, как сложно бывает молодому режиссеру получить деньги на постановку фильма и как часто готовые фильмы остаются лежать на полке — не могут пробиться в прокат. Далее Ключе обратился к фактам противоборства идей и концепций, трактующих роль кино в обществе, задачи кинематографиста: «Наш тезис сводится к тому, что прежде всего важно развер-

нуть действенную силу кино и направить на борьбу за социальный прогресс... Существуют разные точки зрения на сей счет. Одна из них сводится к тому, что фильм является простым инструментом в политической борьбе... Эта ошибка является одной из причин того неправильного пути, по которому пошел Годар. Рационализм Годара в его фильмах становится инструментом господствующего класса. Если видеть в фильме только оружие, используемое в политических целях, фильм становится мертвым. Оружие капитализм может создать гораздо легче.

Вторая ошибка, противоположная первой,— это ошибка сенсибиллистов. Школа сенсибиллистов пытается построить фильм на чисто чувственном восприятии. Они фетишизируют визуальность кино, считая, что фильм определяют только его визуальные, художественные качества. И в этом случае оружие борьбы за социальный прогресс притупляется.

Правильное решение проблемы состоит в том, чтобы кино, как и все другие виды искусства, вбирало в себя коллективный социальный опыт масс, организовывало его структурно. И это выдвигает очень много различных требований, прежде всего в отношении содержания фильма, которое не должно ограничиваться обычными киносхемами, а должно отражать действительность в различных ее формах. Если во Вьетнаме падают бомбы, если в Греции господствуют террористы, то в самом фильме должна быть выражена нетерпимость к этому, должны быть выражены беспокойство, тревога по этому поводу».

Далее Александр Ключе обращается к драматическим реальностям формирования кинорепертуара капиталистических стран Европы: «Сегодня американцы господствуют в большей степени на мировом рынке. Это господство основывается не только на экономических факторах, но и на психологических. То, что американские продюсеры смогли подмять под себя итальянский кинематограф и кинематограф других стран, основано на колониальной системе. Но так не должно быть!»

Публицист Филипп Боноски (США) остановился на некоторых других аспектах проблемы, затронутой в выступлении Ключе. Существует, напомнил он, кинематограф безнадежности и отчаяния. По ряду внешних примет он критичен и прогрессивен. Однако по сути

своей такой кинематограф бессилён. Берется, скажем, жизнь группы молодых наркоманов, она изображается вполне натурально и достоверно. Но, демонстрируя пороки и уродства их жизни, фильм всем своим ходом утверждает: выхода нет. А раз так, не надо ничего и предпринимать: наркоман, герой фильма, ничего не ждет от жизни, и вообще в ней нет ничего такого, ради чего стоит волноваться и бороться. На экране возникает достоверно показанный образ пустоты, безнадежной, бескрайней, непреодолимой...

Английский писатель Джеймс Олдридж в своем выступлении сосредоточился на сложностях перехода от идеи, намерения к факту искусства. Как добиться того, чтобы фильм в его реальном, «воплотившемся» содержании отражал идеи социального прогресса, внушая их зрителю? Тут, очевидно, многое зависит от дисциплины — от готовности и способности художника отдавать дань уважения дисциплине искусства как такового, его специфическим требованиям и внутренним закономерностям. Чем больше я вижу фильмов, замечает Олдридж, тем больше мне кажется, что эта проблема не устаревает.

К дискуссии в Москве напрямую примыкает — по направлению и проблематике — дискуссия в Ташкенте, посвященная роли киноискусства в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов (она проводилась 26—27 июля 1972 года в рамках II Ташкентского кинофестиваля стран Азии и Африки).

Обмениваясь информацией о положении дел в своих странах, почти все выступавшие на ней ораторы говорили о переменах, какие произошли в кинематографиях Азии и Африки после I Ташкентского фестиваля.

«За время с 1968 года африканское кино поразительно выросло, — заявил сенегальский писатель и режиссер Полен Виейра. — Тунис организовал свою кинематографию, создал студию и уже выпустил восемь полнометражных фильмов. Сирия теперь тоже имеет свою кинематографию и уже выпустила тридцать фильмов. В Марокко вышло несколько короткометражных фильмов высокого уровня. В развитии кино Сенегал опередил многие другие страны. И не потому, что Сенегал испытывает особую склонность к кино, а просто пото-

му, что молодые сенегальцы осознали, какое значение может иметь культурное развитие. Скажем, некоторые писатели заметили, что местному населению трудно читать книги, написанные на французском языке, перед кинотеатром же каждый вечер собирается толпа. Но фильмы, которые идут, никак не отражают жизнь страны, а показывают наихудшее из того, что делается в чужих странах. Поэтому Сэмбен Усман и пришел в кино, чтобы передать при помощи образов то, что он не мог передать посредством чужого языка. Вот так и родилось наше кино — из желания помочь народу осознать свое положение развивающейся страны.

В Нигерии кино создавалось усилиями отдельных групп. Почти всюду в Африке кино сначала было личным делом, а потом стало государственным... В таких странах, как Гана, Кения, Танзания, то есть странах английского языка, кино создавалось иначе: здесь быстрее развивалось телевидение. Телевидение больше заботится об информации, но информации обычно пристрастной, и нисколько не помогает народам осознать свое положение, и уж тем более не способствует появлению национально значительных фильмов...

В Африке кинопроизводство еще не находится под контролем: правительства мало интересуются им. Но если кино не контролируется правительством, оно контролируется прокатом, который, к сожалению, в большинстве стран еще не национализирован. Воздействие наших фильмов ограничивается, поскольку их прокат ограничен... И нужно поехать в Ташкент, поехать в Москву, Париж, Лос-Анджелес, чтобы увидеть африканские фильмы. Мы у себя редко видим египетские фильмы. Мы видим в основном лишь плохие египетские фильмы. Мы не видим алжирских, тунисских, марокканских фильмов. Мы не видим фильмов наших соседей. Вот здесь, рядом со мной, сидит мой коллега Мед Хондо из Мавритании, сделавший отличный фильм, который будет показан на Ташкентском фестивале. Мавритания находится рядом с Сенегалом, но мы у себя не видели фильма «Высокое солнце».

Индийский режиссер Сукдев рассказал о своих эволюциях в понимании долга и ответственности кинематографиста: «Прежде я создавал фантастические фильмы и документальные ленты. В них я хотел показать красоты Индии. Но потом я сделал картину о Бангладеш, которую привез сюда. Работа над этим фильмом

обогастила меня и политически и как художника... Сейчас нет времени для фантастических фильмов, сейчас рано говорить о цветах и птицах. Каждый серьезный кинематографист должен быть уверен в том, что свободен от буржуазной идеологии, он должен испытывать ответственность перед народом, участвовать в народной революции. И таким образом пресекать влияние западных фильмов, растлевающих умы. Мы должны делать фильмы, которые дойдут до сознания простого человека, покажут ему, что есть хорошая, верная дорога в жизни и есть жулики, которые строят свое благополучие на эксплуатации других».

Речь японского критика Кадзуо Ямада о трудностях японской кинематографии была как бы продолжением его выступления здесь же в Ташкенте на симпозиуме ФИПРЕССИ (1968). Тогда он говорил о потерях японского кино в соревновании с телевидением и другими видами развлечения: в 1958 году кинотеатры Японии посетило миллиард сто тридцать миллионов зрителей, в 1967-м только триста тридцать миллионов; за это же время количество кинотеатров сократилось с семи с половиной тысяч до четырех тысяч. Произошла американизация кинорепертуара: в 1967 году в Японию было ввезено двести сорок иностранных фильмов, из них половина — американские, 30 % — фильмы капиталистических стран Европы и только пять фильмов — из социалистических стран.

Теперь, в 1972 году, Ямада обратился к драматическим обстоятельствам творческой биографии выдающегося режиссера Акиры Кurosавы, в которых по-своему отразились трудности японского кино: «Последнее произведение Кurosавы получило высокую оценку на Московском кинофестивале 1971 года. Это был фильм «Под стук трамвайных колес». Он имел успех и на японском экране. Кurosава сделал этот фильм на своей студии. Одна из крупнейших кинокомпаний Японии «Тохо» приобрела право его проката. Чтобы сделать этот фильм, Кurosава заложил собственный дом и занял в банке 50 миллионов иен. Когда фильм был завершен и прошел в прокате, Кurosава и «Тохо» разделили прибыль. Оказалось, что, затратив 50 миллионов иен, Кurosава получил всего-навсего 35 миллионов: за ним оказался довольно крупный долг, в уплату которого он вынужден был отдать свой дом. Чтобы выйти из финансовых затруднений, крупнейший режиссер Японии



должен был взяться за постановку телевизионных фильмов. А он не любит телевидение. Так как работа для телевидения шла наперекор его художественному вкусу, он медлил начинать ее, что усугубило его финансовые затруднения. По-моему, это одна из причин его попытки самоубийства».

Режиссер Мринал Сен (Индия) посвятил свое выступление проблемам повышения общественной роли кинематографа: «Я верю в два вида гнева: гнев, который меняет общество, и гнев, который задерживает развитие общества. Справедливый гнев — это тот, что меняет общество. Есть люди, которые много говорят о революции, об изменении общества, о мире, о социализме, о прогрессе, свободе, но уверяют, что кинофильмы не должны быть средством пропаганды. Я не стыжусь того, что мои фильмы используются для пропаганды, ибо фильм — очень серьезное оружие».

В выступлении палестинского режиссера-документалиста Касыма Хавалья речь шла о проблемах превращения фактов действительности в правдивые кинодокументы: «В лагере палестинских беженцев, где мы хотели снять фильм, мы столкнулись с тем, что люди не хотят, чтобы их снимали. Некоторые из них говорили: «Хватит показывать нас миру». Дело в том, что к ним приезжало множество операторов разных континентов, которые извращали истинное положение дел. Но постепенно люди поняли, что документы бывают двух видов: революционный документ, который проникает в суть явлений, и лживый документ».

Заклучая дискуссию и поддерживая ее участников в их размышлениях о месте кинематографа в народной жизни, в борьбе за социальный прогресс, председательствующий писатель Чингиз Айтматов обратился к проблемам, какие таит в себе нынешнее распространение буржуазной «массовой культуры»: «Думаю, что никто из нас не сомневается в опасности угрозы, которая возникла в связи с тем, что в новых условиях «массовая культура» является духовным продуктом неокapиTaлизMa, выражением его псевдоискусства... Обнаружилась способность «массовой культуры» усваивать в своих социальных, коммерческих интересах элементы передового искусства, перерабатывать их таким образом, чтобы искусство не угрожало основам «потребительского общества», служило интересам этого общества».

Чингиз Айтматов поставил вопросы, которые весьма актуальны не только для стран с высокоразвитой кинематографией, но и для тех азиатских и африканских стран, чьи кинематографии еще очень молоды. Характерно, что на следующей дискуссии в Ташкенте (в рамках Ташкентского кинофестиваля, 1974 г.), эти вопросы оказались центральными во многих выступлениях.

«Реалистические фильмы,— говорил, к примеру, председатель национальной кинокорпорации Пакистана Фарид Ахмед,— наталкиваются на определенное сопротивление со стороны нашей зрительской аудитории. Это в свою очередь дает основание кинопромышленникам не оказывать финансовой поддержки реалистическим фильмам, ведь представители частного сектора озабочены прежде всего получением прибыли. Между тем наша кинематография все прошедшие двадцать семь лет находилась полностью в руках частного сектора. Отсутствие коммерческого успеха реалистических фильмов можно объяснить тем, что простым людям не хочется видеть на экране нищету и бедность, которые окружают их в самой жизни. В большинстве стран Азии и Африки люди идут в кино, чтобы уйти от реальности в мечту, в фантазию. Кино становится как бы наркотиком, благодаря которому человек стремится забыть все тяготы жизни».

Режиссер и оператор из Сирии Каис Хейдар Мохаммед Аль-Зубейди повернул этот вопрос как бы другой гранью: до появления национального кино в Сирии зрители смотрели в основном только западные фильмы, преимущественно голливудские, развлекательные. «Зрители у нас привыкли видеть на экране вымышленный, далекий от реальности мир. У них создалось прочное убеждение, что кинематограф это всего лишь магия, забава и не имеет никакого отношения к действительности, ее проблемам. Молодому кинематографу сразу же пришлось вступить в борьбу с этой зрительской привычкой. Мы считаем, что в этой борьбе нужно использовать все ценное, что есть в области документального кино».

Проблему борьбы за массового зрителя, взаимопонимания кинематографа и его аудитории Полен Виейра (Сенегал) связал с проблемами развития социально активного искусства. «Наше искусство,— заявил он,— всегда функционально. Оно зависит от вполне опреде-

ленных потребностей, от определенной ситуации, от наших обычаев и традиций. Я могу сегодня сказать, что наше кино — борющееся, боевое кино. Конечно, это относится не ко всем фильмам. Но боевое кино разоблачает отрицательные стороны нашей культуры, все то, что тормозит наше развитие. Это социальные ленты, они поднимают политические вопросы. Сегодня нельзя быть в стороне от политики. И тот, кто говорит, что не занимается политикой, тем самым уже занимается политикой... Наши кинематографисты в своей работе всегда стремятся к тому, чтобы их понял и услышал их народ. Вы редко найдете в наших фильмах эстетические или художественные элементы авангардистского плана. И вовсе не потому, что африканское кино неспособно на это. Просто режиссеры знают, что должны применять определенный стиль, быть правильно понятыми. Но это не значит, что художественный поиск чужд африканским кинематографистам».

Значение проблем социальной действенности киноискусства, взаимопонимания экрана и аудитории подчеркнул в своем вступительном и заключительном слове председательствующий на дискуссии директор Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР Владимир Баскаков.

В июле 1973 года состоялась дискуссия в рамках VIII Московского Международного кинофестиваля. Она была открыта вступительным словом о смысле и сути девиза фестиваля:

«Наш фестивальный девиз гласит: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» Этот девиз звучал призывно и значительно, когда Московский фестиваль был новорожденным. Он сохранял свою жизненность в последующие годы. И он обретает новую силу актуальности сегодня. Стремления народов к сотрудничеству в условиях мира получают ныне вполне практическое осуществление. Разрядка международной напряженности становится реальностью. Ледовые заторы «холодной войны» тают с такими ускорениями, какие еще несколько лет назад казались невероятными.

Пусть не покажется выражением национальной гордости, если ради исторической справедливости я скажу об особой роли нашей страны в этом процессе.

Как известно, история законодательной деятельности Советской власти началась Декретом о мире. Борьба за мир всегда была одним из главных направлений и коренных принципов политики Советского государства. Однако в период между двумя мировыми войнами выступления наших дипломатов в защиту дела мира часто оставались неслышанными, их предостережения относительно опасности фашистской агрессии — непонятыми. Драматическая разобщенность миролюбивых сил помешала им стать достаточно прочной преградой на пути войны.

Сейчас положение заметно переменялось. Идея мирного сосуществования наступает, ломая предубеждения. Поиски сближений и соглашений приобрели новую интенсивность. В этих поворотах мировой политики, вызванных многими причинами, с достаточной отчетливостью проявляется историческое значение экономического и социального развития многонациональной общности советских людей. СССР столь действенно выступает поборником разрядки международной напряженности, потому что справедливы идеи и цели его миролюбия — они привлекают сердца друзей и здравый смысл колеблющихся. Потому что миролюбие это опирается на возросшую мощь страны, с которой не могут не считаться противники разрядки, ставящие свои корыстные интересы выше народных чаяний. Потому что ставшую ныне всемирно популярной «Программу мира» осуществляют деятели, которые эфемерным выгодам конъюнктуры предпочитают дальновидную стратегию мирного наступления.

Трудно переоценить в этом смысле значение недавних поездок и переговоров Леонида Ильича Брежнева, его инициативу и настойчивость в проведении политики, направленной на то, чтобы нынешней разрядке напряженности придать необратимый характер, его умение реалистически переводить благородные идеи упрочения мира на язык конкретных действий.

Сейчас каждый, кто умеет читать газетные сообщения в их соотнесенности с ходом истории, понимает, что такие международные акции, как заключение советско-американского соглашения о предотвращении ядерной войны (не называю других, хотя и они тоже имеют огромное значение), обозначают собой необыкновенно важные вехи и рубежи на многотрудном пути человечества. Это как раз тот случай, когда на наших

глазах происходят события, которые потом войдут в учебники: пусть нам, их современникам и свидетелям, хватит политической мудрости и простой человеческой проницательности, чтобы понять их истинный масштаб.

На кинематографической дискуссии я говорю о политике. Но можно ли думать ныне об искусстве, не думая о политике? В башнях из слоновой кости остаются сейчас, пожалуй, только блаженные чудаки, которые с комической старомодностью загораживаются от ветров времени. Иллюзия незаинтересованности искусства в проблемах общества оставлена «кинематографу для бабушек». Иногда ей, правда, подыгрывают холодные ремесленники, для которых не суть важно, на чем зарабатывать, лишь бы денег было больше. Сегодня они играют на понижение цены социального чувства, завтра спекулируют на политике, чтобы послезавтра снова обратиться к оглупляющим человека рыночным развлечениям. Но когда мы говорим о высоком искусстве, не хочется думать о расчетливом ремесле. Среди создателей истинно художественных ценностей растет число художников, понимающих, что только грязная политика грязнит искусство, мешает свободному творчеству. А политика, защищая человека, мир, социальный прогресс, поднимает его, наполняет жизнью, страстями времени.

Практика современного кинематографа не допускает соблазняющего своей легкостью разделения создателей фильмов на чистых и нечистых. Мир экрана сложен. Тенденции к поляризации крайностей соседствуют с весьма противоречивыми процессами, отчетливые в своей социальной направленности фильмы — с произведениями, представляющими собой конгломерат разнообразных влияний и неуверенных поисков.

Среди художников-гуманистов обычно не вызывают споров фильмы, пропагандирующие реакционные идеи, расовые предрассудки, милитаризм, — презрение к таким фильмам приходит без дискуссий. Но на пути кинематографа к гуманистическим задачам и целям нередко становятся и такие произведения, авторы которых драматически переживают беды современного человека в мире собственности, осуждают зло, но не умеют подняться до реалистического анализа этих бед, этого зла. А зло, лишенное социальной биографии, почти неизбежно мистифицируется.

На экраны мира десятками выходят фильмы, чья философия основана на той предпосылке, что научный и технический прогресс, непрерывно расширяющий наши возможности, не сопровождается прогрессом человеческой сущности. Под влиянием такой философии рождается безбрежный пессимизм, убивающий энергию действия, перекрывающий поиски альтернатив. Когда художник, разуверившись в социальных и моральных ценностях окружающего общества, бежит во все отрицающее безверие, от разума — в бездны иррационализма, от испорченного собственническим эгоизмом человека — в бесчеловечность, в хаос, он может стать, сам того же желая, распространителем идей и взглядов, мешающих людям быть активными в заботах о совершенствовании бытия и своем собственном совершенствовании.

Благие намерения художника деформируются и в тех случаях, когда кинематограф разрушает эстетические нормы в изображении жестокостей и насилия. Даже очень серьезные художники не всегда учитывают, что экранное зрелище может обрести относительную самостоятельность, начав существование, независимое от авторских замыслов. Стремясь показать уродства жизни во всей их неотразимой натуральности, чтобы тем полнее и прямее обнажить драматизм безумного мира, они нередко увлекаются натуралистической демонстрацией жестокостей и насилия, живописуют их с упоением и старательностью, не выверенными критериями художественной целесообразности. Жестокость и насилие начинают выглядеть как некая норма жизни, а порой — в восприятии нравственно недоразвитого зрителя — и как пример для подражания. Происходит очередное сближение серьезного кинематографа с рыночной киношкой, которая эстетизирует сцены насилия и жестокостей, превращая их в модный и поэтому ходовой товар.

Еще чаще такого рода сближения происходят, когда в стремлении показывать жизнь свободно и раскованно художник забывает о простых человеческих приличиях — о мужской сдержанности или женской стыдливости в разговорах о самом интимном. Ведь порнография на экране остается порнографией независимо от причин, вызвавших ее откровенность: сексуальная активность, представленная в качестве заменителя социальных страстей, имеет мало отличий от кинемато-

графического изображения драматизма бытия через драмы постели; более того, даже бунт протестанта в современном экранном выражении часто становится похожим на обличаемую бунтующим кинематографом растленность буржуа. В кокетничающих своей откровенностью фильмах бывает трудно определить, где кончается изображение секса, усложненное философскими и социальными подтекстами, и где начинается протитутуирующая кинематограф торговля сексом.

Утверждение гуманистической направленности кинематографа невозможно отделить от развития его как искусства: характерное для многих нынешних кинематографистов обращение к политике, стремление углубиться в проблемы современного человека обретают воздействующую силу только тогда, когда становятся фактами развивающегося искусства. Ремесленник любит эксплуатировать привычки зрителя, вчерашние открытия кинематографа. Истинный художник обогащает искусство экрана по мере художественного освоения новых реальностей бытия. Повышение культуры фильма для него — не формальная задача, диктуемая соображениями цехового престижа, а содержание творческого поиска, связанного с кинематографическими выражениями социального и духовного опыта.

В заключение мне хотелось бы сказать несколько слов о том, как фестивальныи девиз трактуется в среде советских кинематографистов.

С первых дней своего существования советский кинематограф выступает защитником и поборником мира. Даже в фильмах, посвященных кровавым баталиям, героем экрана обычно становится человек неистребимого миролюбия. Сражаясь, он мечтает о жизни, построенной на разумных началах созидания. И ему не только органически чужды, но и глубоко противны кастовая мораль и наемническое усердие тех, кто хладнокровно разрушает сработанное другими, считая войну своим профессиональным ремеслом. Герои советских фильмов идут в бой во имя мира, во имя того, чтобы труд, являющийся источником всех богатств и благ цивилизации, был владыкой жизни, достоянием и радостью каждого.

Идея мира живет на советском экране в ее всемирно-исторических масштабах, социальной сущности, политической остроте. И в своей сокровенности, лиричности, даже интимности. Она «наша» и «моя» — для героя

фильма точно так же, как и для автора. В ее принятии и поддержке существует у нас полное единодушие (это емкое слово здесь необыкновенно подходит: единодушие — единая душа, народ — одна душа). И в то же время у каждого она вызывает свои воспоминания, ассоциации, размышления, надежды. Естественно, что по-разному она выражается и в искусстве.

Преданность советского кинематографа идеям мира и дружбы народов определяется самой его социальной природой. Советский кинематограф рожден революцией, он отражает ход революции, которая совершилась во имя счастья трудового народа, которая продолжается сейчас в соревновании социализма с капитализмом, в труде строителей коммунизма, освещенном ее высокими идеалами.

В современном советском кинематографе есть произведения, непосредственно посвященные темам борьбы за мир, событиям международной политики. Но пафосом борьбы за мир, идеями интернационализма и дружбы народов проникнуты и многие из тех фильмов, в сюжетах которых не участвуют дипломаты, по ходу которых не проводится государственных визитов и переговоров. Речь идет о фильмах, правдиво показывающих повседневную жизнь, труд, характеры, человеческие отношения советских тружеников. Мир и социализм давно уже побратались в жизни. Побратались они и на экране.

Мы — реалисты и хорошо понимаем, что разрядка международной напряженности не поведет автоматически к ослаблению и тем более к прекращению противоборства идей и концепций, выражающих различия социальных структур и разный подход к проблемам человека и общества. Однако современный опыт народов земли показывает, что идеологические и социальные различия не являются непреодолимым препятствием на пути мирного сотрудничества и соревнования. И тот же опыт с поучительной отчетливостью свидетельствует о том, что прочный мир не приходит сам по себе, не падает на землю, как манна небесная, при всеобщем братании и праздничном ликовании. У него есть враги, которые по разным социальным мотивам и с неодинаковой откровенностью, но с неубывающей настойчивостью продолжают выступать против политики мира и сотрудничества. И есть, в том числе и в искусстве, равнодушные «нейтралы», которые изобрета-



ют все новые софизмы, чтобы оправдать и даже по возможности приподнять, возвысить морально и философски свою пассивность, свое отстранение от социальных страстей нашего бурного и сложного времени.

В этой связи хочется напомнить об особой ответственности кинематографа, диктуемой его массовостью, силой его влияния. Кинематограф многое может сделать в борьбе за мир и человека; здесь особенно опасны обывательское равнодушие, беспринципность и особенно безнравственны любые противодействия делу мира и гуманизма.

Естественно, что в кинематографической среде сейчас новую актуальность приобретает горьковский вопрос: «С кем вы, мастера культуры?» Словесный ответ на этот вопрос недостаточен. Очень важно, чтобы кинематографисты отвечали на него не только как социально активные граждане, но и как социально активные художники — своим искусством».

Первым в начавшейся затем дискуссии выступил японский режиссер Акира Кurosава: «Девиз Московского фестиваля я считаю замечательным, но для того, чтобы осуществить этот девиз, мы должны больше думать о природе. Человек — частица природы и он должен заботиться о том, чтобы гармонически сосуществовать с природой. Ведь то, что происходит сейчас с естественной средой, может стать причиной гибели человечества. В настоящее время, например, реки и моря Японии загрязнены до того, что уже нельзя есть рыбу, которую так любят японцы. Это очень страшно. Для того чтобы во всем мире не возникло такого страшного положения, мы должны бороться против хищнического отношения к природе. Я думаю, что это является одной из важнейших задач кинематографии, и считаю, что нужно делать как можно больше фильмов на эту тему».

Режиссер из ГДР Хорст Зеeman привлек внимание участников дискуссии к тому немаловажному обстоятельству, что политика мирного сосуществования и ее сегодняшние успехи открывают новые возможности перед киноискусством для достижения большего взаимопонимания, для более глубокого художественного и социального осмысления действительности... Мы теперь можем вести еще более действенную борьбу против антигуманизма, против искусства лжи и грязи, против оглупления зрителя. Распространение грязных и

ложных идей равнозначно гибели искусства. Гуманистические ценности становятся все дороже. Уважение к миру, уважение к национальному фольклору, обычаям, своеобразию любого национального характера — это уважение, без которого невозможно достичь глубины художественного выражения и истинного понимания социальных, экономических, эстетических и моральных взаимоотношений в современном мире. Таким образом, роль нашего искусства необыкновенно возрастает. Возрастает и ответственность художника.

По ходу дискуссии выступили несколько кинематографистов из Чили и других стран «пылающего континента», стран, в которых с неравным успехом, но с постоянным напряжением идет борьба с империализмом. Они понимали, что участников дискуссии не может не интересовать вопрос: а как воспринимаются советские инициативы, все движение в сторону разрядки теми, кому приходится вести каждодневную борьбу с империализмом, используя оружие искусства и просто оружие, участвуя в забастовках и демонстрациях, подвергаясь преследованиям, подчас рискуя жизнью и теряя близких?

Отвечая на этот вопрос, чилийский режиссер Фернандо Бальмасада заявил: «Мы видели фильм, посвященный визиту Л. И. Брежнева в США. Что мы, чилийские деятели кино, думаем об этом визите в условиях, когда мы каждый день на всех участках должны бороться против вмешательства американского империализма в дела нашей страны? Мы думаем, что этот визит отвечает тем принципам, которые в свое время дала ленинская политика мирного сосуществования. Эта политика дала, дает и будет давать успешные результаты в международной жизни, помогая преодолевать агрессивные замыслы империалистов. Доказательство этому — развитие Кубы».

Подчеркивая значение активного участия киноискусства в борьбе за мир, против всех и всяческих видов агрессии, глава кубинской кинематографии Альфредо Геварра особо подчеркнул свое полное согласие и солидарность с позицией советских кинематографистов, изложенной во вступительном слове.

«Я хотел бы коснуться здесь еще одного вида агрессии, а именно агрессии в сфере культуры, — продолжал Геварра. — Я имею в виду проникновение фальшивых форм, именующих себя культурой, которая на самом-

то деле является выражением мелкобуржуазной идеологии. Дело не только в том, что буржуазная идеология предлагает свой образ жизни в этой «культурной агрессии». Речь идет о позиции и политике, которые направлены на моральное разоружение народов... Я могу сформулировать свои выводы об этом следующим образом: потеря своеобразных культурных ценностей, мифологизация общества, которое представляет собой нашего главного врага — «культурного колонизатора», презрение к собственным культурным и национальным традициям... Именно поэтому революционное кино в наших странах должно быть направлено на достижение национальной независимости народов, которая должна привести к созданию собственного национального достоинства... И для этого искусство кино должно правдиво отражать подлинную историю наших народов и тем самым вновь открывать, вновь оценивать, давать новое направление потерянным ценностям, потерянным богатствам, которые были спрятаны от нас на протяжении веков».

Говоря о борьбе идей и направлений в сфере культуры, профессор Пармского университета киновед Марио Вердоне обратился к эволюциям прогрессивного кино Италии:

«Мы перешли от социально-критических, неореалистических фильмов послевоенного периода к фильмам, которые иногда были жестокими, но всегда человечными. Сейчас мы перешли к другому опыту, который мне кажется особенно интересным, — к фильмам историческим и дидактическим. Конечно, я имею в виду не костюмные фильмы, а фильмы, посвященные истории, реконструирующие некоторые социально-политические события нашей эпохи. Уже на прошлом Московском фестивале был показан такой фильм — «Сакко и Ванцетти» Монтальдо. Сейчас мы показали еще два фильма такого рода. Один менее удачен (речь идет о фильме «Убийство в Риме». — А. К.), потому что остается в плену старых концепций исторического фильма, остается связанным с системой звезд, рассматривает факты противоречиво, двусмысленно. Мне кажется фальшивым гуманизм таких противоречивых фильмов, которые устарели по своим принципам, фильмов, которые увлекаются показом немецкого офицера, якобы сомневающегося и ищущего истину. Второй фильм, наоборот, кажется мне более подлинным, более истинным. Путем

внутреннего исследования он стремится реконструировать факты, исследовать проблемы с точки зрения исторической истины... Я не хочу заниматься художественной критикой, но в «Убийстве Маттеоти» мы видим персонажей абсолютно подлинных».

Датский сценарист Хинд Таге остро говорил об использовании буржуазией оружия лжи — в искусстве и политике. Таге напомнил собравшимся о той борьбе против буржуазной лжи, которую ведут советские люди: выражая суть и природу советского общества, Л. И. Брежнев всегда говорит правду о всем том, что делается в мире, выступает глашатаем правды. «Это очень важно для нас, киноработников, потому что мы формируем мировоззрение людей: если мы будем уходить от правды, то не сможем достичь положительных результатов».

Проблемы правды и реальной, фактической направленности киноискусства стояли в центре выступления кинокритика Нины Хиббин (Англия):

«Мне хочется сказать о некоторых американских фильмах, которые демонстрируются в Англии. Я считаю, что «История любви» — это фильм, который дает ложные заверения обеспокоенной публике. Многие американские зрители и зрители в других странах обеспокоены капиталистической действительностью. «История любви» вызывает чувство успокоения, поднимает мелкие проблемы, дает ложное чувство уверенности. Поэтому с идеологической точки зрения фильм вреден.

У нас демонстрируется и другой американский фильм — «Крестный отец»... Это совершенно разные картины, но «Крестный отец» тоже дает ложную уверенность обеспокоенной публике. Люди озабочены тем, что живут в мире насилия. «Крестный отец» успокаивает: если вы убиваете во имя семейства, это оправдано, если убиваете во имя отца, это правильно, на войне во Вьетнаме вы убиваете ради своей родины... «Крестный отец» пытается успокоить зрителей, внушить им мысль о том, что все в порядке. Эти тенденции в западном кино кажутся мне самыми опасными».

Нина Хиббин полемизирует с теми критиками и кинематографистами, которые превращают понятия секс и насилие в некое критическое клише — используют их вполне отвлеченно, каждый раз объединяя, хотя они далеко не всегда могут быть объединены в своем реальном содержании и кинематографическом выраже-

нии. Надо, настаивает Нина Хиббин, оценивать произведения в зависимости от их фактического воздействия. Необходимо принимать во внимание отношение художника к своей стране, к своему народу, к своему времени, учитывать, служит ли художник своему народу, какие проповедует идеи, в какой мере данный фильм создан в угоду потребительским чувствам. Следовательно, названным фильмам нужно противопоставить чувство обеспокоенности. Если Стэнли Кубрик в «Заводном апельсине» говорит о насилии — посмотрим, насколько серьезно Кубрик подходит к проблеме, как пытается ее разрешить, в какой степени фильм является коммерческим и в какой степени в нем выражены противоречия мировоззрения художника и книги, на основе которой поставлен фильм. Не следует сразу же стремиться к широким и абстрактным обобщениям, необходимо конкретно рассматривать произведения. Нет нужды выносить оценки вроде: «этот фильм никуда не годится потому, что он о сексе, а этот хороший потому, что он о людях и отношениях между людьми».

Вопрос о возможностях и силе киноискусства в его реальном влиянии на общество стоял и в центре выступления итальянского писателя Джанни Родари: «Кино — это язык, с помощью которого человек может лучше познавать себя и свою эпоху. Кино может изменить и человека, и время, и самого себя. В этом смысле я считаю, что кино может сделать мир более гуманным... Мне следовало бы сейчас поговорить о детях, но думаю, что я этого не буду делать. Мы часто относимся к детям как к угнетенному меньшинству. Но они живут в нашем мире, в котором живем мы сами, они смотрят то же самое телевидение, которое смотрим мы, они переживают наши драмы, они переживают те же самые события, которые переживаем мы. Дети все понимают. Мы не должны обращаться с ними, как с пешками, которые ничего не понимают в серьезных вопросах».

Французский режиссер Паскаль Обье привлек внимание участников дискуссии к проблемам социального, классового понимания идей и лозунгов прогрессивного кино: «Здесь говорят о гуманизме, о прогрессивности, но эти понятия можно употреблять как угодно, и вкладываемый в них смысл может быть противоречивым. С того момента, как эти понятия становятся более ясными, кинематографисты, которые хотят творить в рамках гуманистического, прогрессивного кине-

матографа, оказываются непосредственно связанными с основными направлениями социализма. То есть чтобы вернуться к мысли Горького, которая здесь цитировалась, очень важно, чтобы кинематографисты уточнили реальность своей работы, показали, на чьей они стороне, кому служат и от имени кого говорят. В этом смысле можно сказать, что все фильмы — произведения политические. Нет фильмов, которые были бы выше или вне политики. Каждый фильм, каждое произведение несет в себе идеологию. Мы считаем кино формой языка — он используется людьми с целью изменить связи друг с другом, а подобные связи сами по себе идеологичны. Тот, кто утверждает, что не занимается политикой или находится вне политики, на самом деле присоединяется к господствующей идеологии и аппарату культурного угнетения буржуазного государства. Я хотел бы еще раз подчеркнуть, что нет средства и способа бежать от идеологии, избежать ее... Конечно, речь идет не о требовании, чтобы все фильмы говорили прямо и только о политике. Проблему сюжета следует оценивать с точки зрения конкретного анализа и конкретной ситуации в каждой стране...

Вопрос следует решать на уровне того воздействия, которое оказывают фильмы на социальную жизнь. Многие фильмы с политическим сюжетом на самом деле не ставят никаких вопросов, ни в чем не сомневаются. Например, такой фильм, как «Осадное положение» Коста Гавраса, хочет сказать, что хорошие — слева, плохие — справа. На самом же деле фильм сделан похожим на вестерн, а этого мало для политического кинематографа».

В продолжение своих размышлений о реальной роли кинематографа Паскаль Обье рассказал участникам дискуссии драматическую историю борьбы за чилийский экран при президенте Альенде (эту историю подтвердил и уточнил выступивший после Обье режиссер из Чили Антонио Отто). Суть ее такова. До прихода к власти демократического правительства Альенде примерно 80% показываемых в Чили фильмов были американскими. При демократическом правительстве была установлена квота, делившая прокат фильмов на три части: одна треть передавалась чилийской национальной компании, другая треть — независимым прокатчикам, остальное — американской «Моушн пикчерс корпорейшн». Американская компания не согласилась

только на третью часть и начала оказывать сильное давление. Она потребовала, чтобы ее прокат был освобожден от налогов и от ограничения цен на билеты. В Чили кино более популярно, чем в других странах. Цены на билеты там невелики. Эта традиция существовала и до победы Народного фронта. Повышение цен после того, как Альенде стал президентом, могло бы сыграть отрицательную роль. Требования «Моушн пикчерс корпорейшн» были отвергнуты. Тогда американская компания начала бойкот: скупала во всех странах право проката фильмов на весь Латиноамериканский континент и не показывала закупленные фильмы в Чили. При уже упомянутой популярности кино в Чили это грозило катастрофой. Представители чилийской кинематографии поехали во Францию и другие страны, чтобы объяснить коллегам создавшееся положение и найти способы и возможности пополнения кинорепертуара новыми фильмами. Кое-что в этом направлении было сделано, но до конца преодолеть американский бойкот так и не смогли — ведь «Моушн пикчерс корпорейшн» занимает весьма сильные позиции не только на Американском континенте.

Среди международных кинофестивалей (а их проводится ежегодно более четырехсот) Волгоградский фестиваль антифашистского фильма (14—20 мая 1975 года) занял совершенно особое место. Его уникальность и значение определяются временем проведения (30-летие Победы), местом проведения (Волгоград) и темой (антифашистский фильм). Соединение этих трех факторов было по достоинству оценено кинематографистами разных стран и континентов. Мы пригласили на фестиваль шестьдесят иностранных гостей — приехало девяносто. Двадцать две страны, двадцать две кинематографии мира, были представлены на волгоградской земле в майские дни 1975 года. В фестивале приняли участие крупнейшие кинематографисты мира и деятели антифашистского движения. В Волгограде встретились Густа Фучикова — вдова Юлиса Фучика и Джоан Хара — вдова Виктора Хара; бывшая узница Освенцима, а ныне выдающийся кинорежиссер народной Польши Ванда Якубовская и директор музея в Освенциме Тадеуш Шиманьский, тоже бывший узник этого страшного лагеря; режиссеры из Италии Джузеппе Де Сан-

тис, Нанни Лой, Джулиано Монтальдо, из Польши Ежи Кавалерович и Анджей Вайда, из ГДР Конрад Вольф и Андре Торндайк, из Югославии Душан Вукотич, из Кубы Хосе Массип, из Англии Стэнли Форман, из Венгрии Золтан Фабри и Андраш Ковач, из ФРГ Райнер Хауф, из Болгарии Дучо Мундров; в Волгоград приехали кинематографисты Финляндии, Норвегии, Румынии, Чехословакии, приехали редакторы киножурналов, кинокритики, журналисты... Одним словом, это было редкое даже для больших традиционных фестивалей собрание мастеров киноискусства.

С непередаваемым волнением и необыкновенно серьезным вниманием наши гости осматривали памятные места Сталинградской битвы — мемориал Мамаева кургана, Дом Павлова, разрушенную мельницу, где происходили ожесточеннейшие бои, КП 62-й армии... С готовностью и удивительной сердечностью встречались со зрителями — таких встреч состоялось более семидесяти, участвовали в студенческом митинге солидарности с народами Чили и других стран, борющимися с фашизмом.

В середине фестиваля состоялась двухдневная дискуссия, посвященная антифашистской теме в кино. Она привлекла практически всех участников фестиваля, зарубежных и советских.

Дискуссия открылась моим вступительным словом: «На полях первой антифашистской битвы родился лозунг «Но пассаран!», вошедший во всемирный словарь нашего века. В годы его рождения фашистов удержать не удалось: помешала разобщенность народов, помешало классовое своекорыстие мюнхенцев и их единомышленников, пытавшихся использовать фашизм в борьбе с коммунизмом. И все же в конечном счете фашизм не прошел; его глобальное наступление было остановлено здесь, у Волги, на земле, ставшей с тех пор священной для миллионов людей всех континентов.

История трудной борьбы оставила всем нам много уроков. И вот один из них: для того чтобы фашизм не прошел через границы народов, надо, чтобы он не прошел через души людей.

В контексте истории полнее видится, глубже воспринимается значение Волгоградского кинофестиваля. Показываемые здесь фильмы — не музейные экспонаты, безмолвно демонстрирующие свое бывшее величие. Они остаются в строю как солдаты интернационального



антифашистского войска. Они продолжают действовать как оружие, которое пока еще нельзя зачехлять. Фильмы нашего фестиваля утверждают высокие чувства благодарности героям борьбы с фашизмом, обогащают современников памятью о потерях и жертвах, о той безмерно дорогой цене, которую пришлось платить за то, что фашизму все же дали на какое-то время подняться.

Мы вспоминаем о прошлом, чтобы думать о будущем. Уроки борьбы с фашизмом помогают развитию исторического мышления современника. В условиях противоборства двух мировых систем, современного расширения и усложнения идеологической борьбы эти уроки приобретают повышенную социальную, нравственную и психологическую ценность. Укорачивание памяти таит в себе немалые опасности. Сейчас особенно важно, чтобы люди всех поколений, думая о текущих делах, волнуясь практическими интересами дня, рассматривали свое сегодняшнее бытие в контексте и масштабах истории. Историческое мышление, противостоящее узколобому и плоскому прагматизму сиюминутных забот, делает каждого человека социально опытнее и мудрее.

Анализ фестивальной программы с особой отчетливостью подтверждает, что социальную действенность произведения определяют не только его тема, но и художнический подход к жизненному материалу, способ его кинематографической обработки, язык и стиль фильма, их соответствие духовному и эмоциональному складу современного зрителя. Социальная действенность произведения зависит прежде всего от того, с какой силой его автор использует оружие правды в борьбе против буржуазной лжи и обывательского безразличия, против «спячки разума» и атрофии социально активных чувств, против всех тех канонов, по которым буржуазная идеология, буржуазная «массовая культура» моделируют человека.

Фальсификаторы истории второй мировой войны чаще всего прибегают сейчас к такому методу фальсификации, как замалчивание решающего вклада советского народа в разгром фашизма. В ряде случаев искаженно изображаются взаимоотношения между Советским Союзом и теми странами, где в результате разгрома фашизма победил социализм: социалистический путь развития представляется как нечто неорганичное, навязанное этим странам, а героическая борьба их под-

польщиков, партизан и антифашистских воинских формирований очень принижается или вовсе перечеркивается.

Во многих буржуазных фильмах война изображается как катализатор обесчеловечивания человека. Такой подход к изображению войны обычно сопровождается затушевыванием ее антифашистского характера: война с фашизмом представляется просто как война — с кровью, грязью, с неотвратимостью взаимных ожесточений и убийств. Муки и подвиги солдат, партизан, подпольщиков не получают высоких социальных и нравственных обоснований, какие могло бы дать сознание справедливости, исторического значения вооруженной борьбы с фашизмом.

Изображение войны в качестве катализатора обесчеловечивания человека диктуется не только отношением к войне, но и отношением к человеку, буржуазно-декадентскими концепциями бытия, приписывающими человеку извечную греховность, неисправимую порочность, непреодолимую склонность к жестокости и насилию. По логике такого рода концепций война только ускоряет проявление в человеке скотины и зверя.

Было время, притом довольно продолжительное, когда буржуазные кинематографии к темам войны не обращались вовсе: считалось, что темы эти надоели, зритель больше не хочет смотреть фильмы про войну. Сейчас в ряде стран возникла новая волна фильмов о войне и Сопротивлении (во Франции ее зовут «ретро»), даже появилось некое подобие моды на эти фильмы.

В ее объяснении наблюдатели расходятся. Одни говорят о том, что в силу естественного закона цикличности пришел конец тому периоду, когда тема войны и Сопротивления считалась надоевшей. Другие утверждают, что выросло несколько поколений зрителей, которые не видели войну в натуре — они хотят увидеть ее хотя бы на экране. Третьи связывают появление волны «ретро» с общими процессами политизации зрителя, особенно молодежи, и политизации кинематографа. Так или иначе, волна появилась. Но она несет на экран много мути и грязи. Рядом с лентами, искаженно рисующими ход событий, то и дело появляются фильмы, которые уравнивают фашистов и антифашистов в похожести их человеческих качеств.

Весьма поучительна в этом смысле — и не только для Франции — недавняя статья Пьера Бийяра. Автор

напоминает, что в годы войны петеновцы пели песню «Маршал, мы здесь!», участники антифашистского Сопротивления — «Песню партизан». Недавно вышла пластинка «Французы, вы пели», объединившая обе песни: «Закончена гражданская война между Францией «Маршал, мы здесь!» и Францией «Песни партизан», — пишет Бийяр. — Теперь можно записать обе эти песни на одну пластинку, потому что они демонстрируют два антагонистических, но дополняющих друг друга образа нации»<sup>1</sup>.

В самой возможности появления такой пластинки Бийяр видит некий знак, симптом, объясняющий нынешнее увлечение фильмами «ретро». Смысл этих фильмов — по Бийяру — состоит в разоблачении «мягкотелой Франции, лишенной идеалов и страсти, не оправившейся еще после того, как она стала сиротой, потеряв де Голля, так же как в свое время она плохо переносила одновременно двух отцов: одного в Лондоне, другого в Виши». Фильмы «ретро», утверждает Бийяр, современны своим критическим пафосом, тем, что в них осуждается «рабское пристрастие к материальным благам, господство нуворишей, отказ интересоваться конфликтами эпохи, страх перед ангажированностью».

Казалось бы, речь идет о саморазоблачении буржуазии. Но фактически на экране разоблачается не класс, а нация, самокритика буржуазии приобретает характер самобичевания нации. Буржуазия не только свои идеалы пробует выдать за общенациональные, общечеловеческие, свои пороки — тоже.

Мы знаем, что во Франции 1939—1945 годов были герои и трусы, самоотверженные патриоты и подлые коллаборационисты. Была «партия расстрелянных» — так звали партию французских коммунистов из-за того, что она была самой активной силой антифашистской борьбы, что по неизбежности вело к наибольшим потерям. И были «партии сытых» — пресмыкавшихся, спекулировавших, богатевших на несчастьях других. Но буржуазные фильмы «ретро» показывают нацию внесоциально. То их авторы начинают заниматься поисками человеческого в гестаповце, то под видом «демифологизации» истории принижают, дегероизируют

---

<sup>1</sup> Бийяр П. Оккупация: почему о ней все говорят. — «Лё Пуэн», № 77, 1974, 11 марта.

Сопротивление. Равнодушие, трусость, соглашательство распространяются на целый народ. А раз стыд делится поровну на всех, его не так уж много приходится на каждого; если все одним миром мазаны, все жалки в своей трусости, пресмыкательстве перед оккупантами, так трусу, вспоминающему свои грехопадения, не так уж стыдно — вселенская смазь становится формой всепрощения.

Вполне понятно, что в своих отвлечениях от реальностей войны, проводивших четкие границы между патриотами и предателями, героями и трусами, создатели нынешних «ретро»-фильмов осознанно или неосознанно основывают свои концепции войны на социальной близости разных форм буржуазного господства. Самые крайние экстремисты среди них рассуждают в стиле памятных всем нам высказываний трубадуров «холодной войны»: не с тем противником воевали. Они намекают, что социальные дистанции, политическое расстояние между де Голлем и Петеном меньше, чем между Торезом и де Голлем. Но иной раз даже и либеральные деятели, не склонные к таким реакционно-экстремистским рассуждениям, в своих теперешних выступлениях и произведениях склонны затушевывать социальную сущность борьбы с фашизмом, перечеркивая уроки истории.

Новое значение приобретают на этом фоне подлинно антифашистские фильмы прогрессивных кинематографистов, являющихся нашими однополчанами, нашими боевыми соратниками или союзниками в борьбе с фашизмом. Сила этих фильмов в правдивости изображения событий, в реалистичности художественного анализа их социальной сущности.

Большой вклад в разработку антифашистской темы вносят кинематографии социалистических стран. Что касается старейшей среди них — советской кинематографии, то она видит свое призвание прежде всего в том, чтобы воплотить в образах экрана великий подвиг народа, на историческую долю которого пришлась главная тяжесть борьбы с фашизмом, трудная, но и славная роль боевого авангарда антифашистских сил.

Антифашистский кинематограф ведет свой святой и правый бой на разных меридианах — от временно порабощенной родины Альенде и Корвалана до освободившейся Португалии, проходящей сейчас школу жизни на новых социальных основаниях, от пока еще

франкистской Испании до Индокитая, где рушатся корруптированные режимы, чья близость фашистским диктатурам не может быть перечеркнута тем обстоятельством, что их многие годы поддерживал заокеанский капитал, всячески рекламирующий свою приверженность демократии.

В странах капитала антифашистский кинематограф ведет борьбу за души людей, еще не определивших, с кем идти, в каком сражаться стане, и укрепляет антифашистов в их верованиях и убеждениях, в стремлении еще активнее противодействовать влияниям фашизма. В странах победившего социализма антифашистские фильмы помогают революционному, интернационалистскому воспитанию и самовоспитанию трудящихся, учат бдительности, вдохновляют на труд во имя мира, во имя нашей полной победы во всемирно-историческом соревновании с капитализмом.

Борьба идей на всех континентах земли требует, чтобы антифашистски целеустремленное искусство было сильным и современным. А это означает, что среди проблем, которые нам предстоит обсудить на фестивальной дискуссии, одно из важных мест должна, очевидно, занять проблема движения самого искусства экрана в потоке движущейся жизни.

К 30-летию победы над фашизмом передовой кинематограф мира пришел с десятками, сотнями антифашистских фильмов, покоряющих зрителя силой своей мысли, правдой жизни, ставшей правдой высокого искусства. Опыт накоплен немалый. А вместе с ним увеличилась и опасность самоповторений, топтания на месте — ведь стоит только ослабить энергию поиска, как услужливая память немедленно подбросит примеры и образцы: тасуй, варьируй, копируй... Но всякий художник, достойный этого звания, понимает, что только на нехоженных дорогах рождается истинное искусство и только с высоты современного знания истории, современного развития передовой социальной и эстетической мысли можно по-современному увидеть и показать борьбу с фашизмом в прошлом и настоящем.

Тридцать лет народы Европы живут в условиях мира — срок небывалый для нашего сложного века, для нашего сложного континента, от которого многое зависит в жизни всего человечества. Процессы международной разрядки продолжаются. Мы знаем, что и в ходе этих процессов последыши фашизма, его ученики

и подражатели выступают как наиболее реакционная сила с идеями реванша, с замыслами новых агрессий и милитаристских авантюр. Борьба за мир, безопасность и сотрудничество народов, как это и раньше было, неизбежно соединяется с борьбой против фашизма и его влияний.

Мы проводим наш фестиваль, нашу дискуссию в Волгограде. Само место, где мы собрались, с особой силой направляет нашу мысль к воспоминаниям о прошлом ради будущего. Волгоград напоминает об ответственности живых перед памятью павших, которые сражались до последнего вздоха в твердой надежде, что земля наша навеки будет очищена от коричневой чумы фашизма. Фестиваль в Волгограде — это символ объединения и призыв к расширению единого фронта антифашистских сил мирового кинематографа. Ради такого объединения, ради новых успехов передового киноискусства мы и начинаем нашу дискуссию».

Слово предоставляется Эрвину Гешоннеку, который начал свою борьбу с фашизмом еще в годы, когда его родина находилась под властью Гитлера, когда даже самое малое проявление оппозиции гитлеризму обрекало человека на концлагерь, если не на смерть. В концлагерь попал и Гешоннек. А в конце войны его погрузили в числе семисот узников на пароход, чтобы вывезти в море и утопить — гибнущий гитлеризм пытался скрыть хотя бы часть своих преступлений. Из семисот в живых осталось двадцать. И среди них Эрвин Гешоннек — ныне выдающийся артист ГДР.

Свою речь он посвятил проблемам социальной ответственности антифашистского фильма и особенно его влияния на молодежь. Он говорил о том, как нелегко бывает кинематографу дойти до мысли и чувства нынешнего молодого зрителя и как все же доходят такие фильмы, как советский «Освобождение» и немецкие «Совесть пробуждается», «Мне было 19», «Якоб-лжец».

Трудности влияния экрана на молодежь часто усугубляются плоским изображением героев — вне реальной обстановки, вне реальных сложностей их характеров. Эти герои недостижимы для молодежи, изображены как полубоги, молодежи трудно выработать правильное к ним отношение. Молодому зрителю ближе фильмы, более реалистично изображающие героев, показывающие внутренние конфликты.

«Я хочу представить антифашистскую тему в несколько другом свете, чем это сделал Караганов,— заявил, начиная свою речь, итальянский режиссер Нанни Лой.— В каждой ситуации мы должны думать конкретными понятиями, стремиться приспособить каждую идею, каждую концепцию к конкретному историческому моменту и реальным условиям каждой страны. Я хочу расширить и дополнить сказанное Карагановым. Советский Союз победил фашизм тридцать лет назад, но что касается Италии, Португалии, Греции или драматических событий в Чили, то для этих стран борьба с фашизмом не закончилась тридцать лет назад, поскольку не покончено с самим фашизмом. И в нашей стране, так же как и во многих других странах мира, речь идет не только о страницах прошедшей истории, а о современных событиях, о хронике дня. К сожалению, это может относиться и к будущему, так как существует опасность возрождения фашизма в некоторых странах. Это особенно проявляется в области идеологии и культуры... Поэтому наша задача, задача прогрессивных кинематографистов,— не столько пропагандировать борьбу антифашистов 40-х годов, сколько вести ее в современных условиях».

Чилийский режиссер Патрисио Гусман посвятил свое выступление трудной борьбе, которую ведут его коллеги и соотечественники: «Нам удалось запечатлеть на пленке злодеяния фашистов Чили. Мы сделали это для того, чтобы наш народ никогда не забыл о преступлениях фашизма... Документальное кино — главное оружие чилийских кинематографистов. Естественно, у нас не было предварительного опыта, когда мы начали делать такое кино. Мы практически не знали, что такое чилийский фашизм. Мы учились опознавать фашизм по тем фильмам, которые получали из Советского Союза. Но их образы были тесно связаны с Великой Отечественной войной, и для нас они были не всегда понятными, мы не могли по ним представить чилийский фашизм... Сегодня у нас уже есть собственное представление о лице чилийского фашизма, и мы должны показать его в странах Латинской Америки, чтобы они знали, чтобы они научились распознавать фашизм во всех его проявлениях. В данный момент наш гражданский и художнический долг отснять то, что происходит сейчас, и, естественно, это послужит в дальнейшем для развития художественного кино».

Режиссер Андраш Ковач (Венгрия) задается вопросом: какие факторы позволили фашизму в течение двадцати пяти лет управлять Венгрией? Ответ на этот вопрос, касающийся прошлого, имеет прямое отношение к современности. Нам всем важно понять не только экономические, политические, социальные истоки фашизма, но и то, какие человеческие факторы, человеческие слабости использует фашизм в своих целях. «Я недавно,— продолжает Ковач,— был в Португалии и там читал речь одного епископа... Епископ пишет, что верующие должны следовать своему пастору даже в том случае, если пастор ошибается. Он писал: «Нет более великой чести, чем ошибаться вместе с церковью». Такая идеология, такая связь между людьми, казалось бы, не имеет политического характера. На самом же деле эта концепция помогает реакционным кругам добиваться своих антинародных целей... Я хотел бы подчеркнуть, что исследование механизма фашизма в фильме Ромма «Обыкновенный фашизм» имеет большое значение, как и другие способы подхода к этой теме, будь то прямые политические фильмы или фильмы, которые описывают события войны. До тех пор пока мы не наладим человеческие, экономические и общественные контакты между людьми, до тех пор будет существовать опасность возведения фашизма в ранг мифа».

Югославский режиссер Душан Вукотич особо выделяет проблему действительности антифашистских фильмов. «Иногда,— говорит он,— можно слышать замечания кинозрителей — а не хватит ли военных фильмов, оглушительной стрельбы с экрана? Такие замечания вызывают те фильмы, которые сводятся к пиротехническим эффектам, хорошо организованным массовкам и внушительным движениям военной техники. В подобных фильмах человек отодвигается на второй план, такие фильмы неубедительны и пользуются ограниченным словарем бумажных фраз. Кинозритель, особенно молодой, критерии которого сейчас достаточно высоки, не принимает эти фильмы. Недоверие к личности на экране делает и самую тему неубедительной. Для открытой и откровенной критики таких фильмов у нас не всегда хватает слуха, и мы не готовы ее принять, потому что непосредственно или косвенно мы эмоционально связаны с временем, о котором рассказывает экран. Авторы таких фильмов часто защищают-



ся, отождествляя свои творения и исторические события и утверждая, что критика фильма или, как говорится, «нападение» на фильм есть нападение на исторические факты.

Объективную критику специалистов, которая ведется с прогрессивных позиций, мы должны принять как интегральную часть кинотворчества. Успешно и вдохновенно осуществленных антифашистских фильмов никогда не может быть слишком много. Много может быть только слабых картин. Большинство антифашистских фильмов повествует о битвах, и очень мало создается картин, разоблачающих облик и методы современного фашизма».

В заключение Душан Вукотич напоминает, что теперешние фашистские фильмы почти никогда прямо не пропагандируют фашизм, они насаждают его путем отвлечения внимания от основных проблем песнопением и хвалебными гимнами силе как единственно эффективному средству достижения успеха в современной жизни. Облик и методы современного фашизма различны и многочисленны. Это должно стать темой современного антифашистского фильма. Для него недостаточно просто отрицать фашизм в традиционной кинематографической форме. Только истина, соединенная с художественной достоверностью, обладает ударной, сокрушающей силой разоблачения.

«Никогда ранее,— говорит кубинский режиссер Хосе Массип,— антифашизм не был так силен, а фашизм так слаб, как теперь. И если это так, то только благодаря тому, что существовал Сталинград, в котором мы имеем честь и счастье находиться сегодня. Если бы не было победы под Сталинградом, как далеки были бы мы сегодня от неизбежного триумфа социализма, от неизбежного поражения империализма. Разве могли бы в этом случае произойти события, имевшие место в Дьен Бьен Фу и на Плайя-Хирон. Благодаря Сталинграду и другим победам социализма над империализмом мы полны уверенности, что тень Пиночета над Чили не будет подобна 40-летней тени Салазара над Португалией...

После победы над фашизмом во второй мировой войне антифашистское кино, в первую очередь советское, сыграло исключительно важную роль в идеологической борьбе последнего тридцатилетия. С помощью лжи и молчания империализм пытался принизить или

даже свести на нет тот факт, что свержение фашизма было прежде всего победой социализма, победой советского народа, победой советской Коммунистической партии. За прошедшие тридцать лет советское киноискусство приложило множество усилий к тому, чтобы историческая правда о поражении фашизма, являющаяся революционной в самой своей сути, стала известна не только в Советском Союзе, но и во всем мире».

Вспоминая о многолетней и трудной борьбе вьетнамского народа за освобождение, глава делегации Чуй Тан сказал: «Для того чтобы бороться против могущественной современной державы, мы опирались не только на оружие, мы опирались на духовные и политические силы своего народа. Во время суровых дней войны мы получали такие фильмы, как «Молодая гвардия», «Освобождение», «Битва за Берлин», «Щит и меч», «Чужого горя не бывает», сделанные в Советском Союзе. Все эти фильмы дороги нам, потому что они пробуждали ненависть к врагам и придавали новые силы. Такие прекрасные чувства, как любовь к родине и народу, к семье, к товарищам, были заложены в этих фильмах».

Когда слово было предоставлено режиссеру из ФРГ Райнеру Хауфу, вместе с ним на трибуну вышел и Конрад Вольф — сын немецкого антифашиста, известного писателя Фридриха Вольфа, в годы войны — лейтенант Советской Армии, принимавший практическое участие в освобождении своей немецкой родины от фашизма, ныне — выдающийся кинорежиссер, президент Академии искусств ГДР. На трибуну он вышел в роли переводчика. Этот «дуэт» стал красноречивым свидетельством солидарности антифашистов ГДР и ФРГ.

Райнер Хауф начал свою речь рассказом о детстве, о родителях, о школе, о сложностях жизни и мироощущения, которые порождены биографией немца: «Мой отец не был фашистом, но в то же время не был и активным противником фашизма. Я уважал своего отца как отца, но, с другой стороны, не мог принять и понять, почему же он не был противником фашизма. С этим внутренним противоречием приходится жить многим людям моего поколения... Я воспринимаю и ощущаю Волгоград как своеобразный внутренний призыв, призыв к тому, чтобы глубже разобраться и яснее понять прошлое. Он помогает мне понять суть фашизма, понять еще и другое, очень важное — суть людской

солидарности. В этой солидарности мы нуждаемся, когда работаем в условиях западных капиталистических стран. Мы нуждаемся в этой солидарности особенно у нас в ФРГ, ибо современные формы и проявления фашизма чрезвычайно утонченны. И поэтому нам часто бывает очень трудно делать разоблачающие его фильмы, которые явились бы действенным, эффективным оружием борьбы против современного фашизма».

Объясняя свои трудности, Хауф сообщает о том, что история борьбы с фашизмом во время второй мировой войны вычеркнута из официальных учебников в школах ФРГ, из исторических исследований. Как в этих условиях найти действенные формы кинорассказа, если у зрителей нет необходимых знаний о времени, которое изображается, если зрители не имеют представления об исторических событиях, о Сопротивлении, об антифашистской борьбе? Райнер Хауф рассматривает свой фильм «Бикфордов шнур» как попытку сделать прошлое живым достоянием настоящего, сделать его доступным и для тех, кого не учат по-настоящему знать историю.

По мнению режиссера Джузеппе Де Сантиса (Италия), для нас всех недостаточно рассматривать победу над фашизмом только как случившийся факт: это повело бы к тому, что мы стали бы заниматься больше фашизмом вчерашнего дня, чем сегодняшним фашизмом. Показанный на фестивале документальный фильм чилийских товарищей особенно убедительно свидетельствует о том, что борьба продолжается. Фильм ценен не только темой, выражением гражданского долга, но и с художественной точки зрения: классовый подход к жизненному материалу чувствуется в самой структуре произведения, в его построении.

Румынский режиссер Ион Попеску-Гопо и итальянский режиссер и кинокритик Дарио Натоли высказали пожелание, чтобы проведение фестивалей антифашистского фильма стало традицией. Такие фестивали, подчеркнул Натоли, позволят чаще делиться опытом, еще глубже проанализировать современный фашизм. Это будет большим вкладом в разработку тем свободы, мира и человеческого достоинства.

Писатель Петр Караангов (Болгария) посвятил значительную часть своего выступления эволюциям кинематографа в разработке антифашистской темы. В первых антифашистских фильмах Болгарии, говорит он,

преобладали дидактический дух, мотивы романтические, преклонение перед подвигом. Сейчас война показывается не только как подвиг, но и как трагедия, бедствие, драма, в ней отражается вся сложность поведения человека и преемственность между действиями и нравственными проблемами героев прошлого и нравственными проблемами нынешнего поколения.

Богуслав Лямбах, оператор из Польши, как и многие другие ораторы, говорил о проблемах молодежи, о молодежной аудитории антифашистского фильма. Современная молодежь, подчеркнул он, ссылаясь на свой педагогический опыт, умна и впечатлительна. И если она не принимает тот или иной фильм, это беда для кинематографиста. Надо иметь в виду, что пустые залы при показе антифашистских фильмов работают против нас. Не помогут решению проблемы восприятия молодежью антифашистского искусства и приключенческие ленты, в которых все убиты, кроме героев, а участие в войне представляется как путь к карьере,— такие фильмы подсознательно действуют заодно с фашизмом. Нам нужны истинно художественные, идеологически наполненные фильмы, способные покорить, эмоционально захватить молодого зрителя.

Директор Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР Владимир Баскаков свое выступление посвятил проблемам и заботам советских кинематографистов. Нам за рубежом, говорил он, часто задают вопрос: почему вы делаете так много фильмов о войне? При этом не учитывается или недостаточно учитывается, какое место Отечественная война занимает не только в истории страны и мира, в жизни нашего народа, но и в душе каждого из нас. Тема Отечественной войны в советском кино органически связана с традициями, социальной природой, идейно-эстетической направленностью нашего кинематографа.

Рассказывая о работе советских кинематографистов над этой темой, Баскаков особо выделяет фильм, которым открылся Волгоградский кинофестиваль,— «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука: «Простые люди, вчерашние рабочие и крестьяне со своим духовным миром встали наперекор гитлеровской военной машине. Они не приукрашены, не поставлены на козурны. Но они укрупнены, эти обыкновенные люди, в минуты наивысшего напряжения, в минуты боя, великого противоборства с фашизмом. Я думаю, что этот

фильм поможет тем, кто не участвовал в войне, лучше понять людей, которые здесь, в приволжских степях, повернули колесо истории, создали коренной перелом в ходе второй мировой войны, услышать их голос, их живое дыхание, их шутку и смех, почувствовать, как эти люди в пропыленных гимнастерках, с простыми лицами, понимая свое место и свою роль на земле, совершали подвиг».

Антифашистская тема для советских кинематографистов, продолжает Владимир Баскаков, это не только тема минувшей войны. Он напоминает о роммовском «Обыкновенном фашизме», о фильмах Романа Кармена, посвященных Латинской Америке, о документальных лентах о Вьетнаме — тематический диапазон советского антифашистского фильма достаточно широк.

В своем выступлении венгерский режиссер Золтан Фабри обратился к фактам засорения экрана буржуазных стран фильмами, которые культивируют жестокость, насилие, сексуальную распущенность. Распространение дурных нравов и привычек ослабляет внутреннее противодействие человека фашистским влияниям. Нельзя, подчеркивает Фабри, трактовать фашизм в узком смысле этого слова. Фашизм имеет разные формы выражения. Наша задача — расширить антифашистскую борьбу и восставать против любых проявлений фашизма, который превращает человека в подчиненное существо, унижает и растаптывает человеческое достоинство, порождает обстановку страха, ужаса. Мы обязаны неустанно анализировать взаимосвязь прошлого и настоящего, и поэтому мы должны мыслить так, чтобы силой своей убежденности заставить мыслить других.

Вслед за Золтаном Фабри выступает Аделаида Бин (США), редактор газеты «Дейли уорлд» по отделу культуры: «Я приехала из страны, некоторые представители правящего класса которой хотели бы быть последователями Гитлера. Этот фестиваль является символом международного характера продолжающейся борьбы против фашизма. Он также напоминает о незаменимом вкладе в эту борьбу художников разных стран. Я полностью поддерживаю выступление моего коллеги из Венгрии. Ваши фильмы тем более необходимы нам в Америке, что тенденция всячески ограничить показ фильмов из социалистических стран достаточно сильна. Наша задача не только разоблачить лицо

фашизма, но и показать пути борьбы с ним. Кроме расизма, насилия и порнографии, о чем уже шла речь в дискуссии, в американском кино появилась новая тема, а именно тема безысходности. Например, в фильмах «Ад в поднебесье» и «Гибель Посейдона» несчастье обрушивается как судьба, а жертва беззащитна. Фильмы, подобные этим, порождают атмосферу, в которой люди будут рассматривать войну как естественное и неизбежное зло и считать, что антифашисты не в силах ее предотвратить. Нам не удалось достаточно быстро объединить свои усилия, чтобы предотвратить вторую мировую войну. Я верю в то, что теперь мы в состоянии вести борьбу против войны в международном масштабе и не допустить третью мировую войну».

На дискуссии выступили также режиссер Доржпалам (МНР), директор словацкой кинематографии Ян Подградский (ЧССР), директор музея в Освенциме Тадеуш Шиманьский, участник Сталинградской битвы профессор Александр Поляков и рабочий волгоградского завода «Красный Октябрь», депутат Верховного Совета СССР Александр Поздняков.

На IX Московском Международном кинофестивале (июль 1975 года), как и на VIII, дискуссия шла под девизом фестиваля. Но вполне понятно, что она не повторяла предыдущего: время диктовало свой ход кинематографической мысли.

На дискуссии подчеркивалось, что в наши дни с новой остротой встает вопрос о месте кино в жизни человека и человечества. Существует известное ленинское определение кино как важнейшего из всех искусств. Это определение не раз оспаривалось теми нашими зарубежными коллегами, которые полагают, что оно устарело: глубоко содержательное для времени своего рождения, оно потеряло значительную часть содержания в наши дни, когда телевидение превзошло кинематограф и по массовости аудитории и по времени, какое современный человек отдает телевизору.

Самоочевидно, что такого рода выводы не выдерживают проверки практикой. Начать с того, что телевидение — явление сложное, многослойное, многоэтажное, к одной формуле «искусство» его никак не сведешь. Ведь по телевидению в великом множестве и разнообразии передаются программы, которые даже и

не претендуют на то, чтобы приблизиться к эстетическим структурам искусства. И бывают программы, передачи, показы, организованные как раз по законам искусства. Но тогда они близки кинематографу — по самой природе своей, близки при всех возможных вариациях и специфических особенностях.

Обращаясь к проблемам взаимоотношений кино и телевидения, нельзя забывать и о том немаловажном обстоятельстве, что телевидение часто, может быть, даже слишком часто предоставляет свой экран собственным кинематографическим фильмам, бесконечно увеличивая их зрительскую аудиторию. В годы массового распространения телевидения посещаемость кинотеатров во многих странах снизилась, а общее число зрителей фильмов небывало выросло.

Современное значение и важность кино как искусства не поддаются простым статистическим измерениям. Всякому понятно, что успех хорошего фильма это не только кассовый успех, но и успех культуры. Для нас небезразлично, сколько зрителей привлек фильм в кинотеатры, а сколько приковал к малому экрану телевизора. Однако мы особенно заинтересованы в конечном результате встречи зрителя с фильмом — какой урожай мыслей и чувств собрал фильм, что оставил в душе человека.

Известно, что в восприятии фильма, точно так же как и в его создании, участвует биография человека и общества. Важность киноискусства приобретает сейчас новые параметры и в этом своем измерении.

В дни, когда В. И. Ленин сформулировал свое определение, кинематограф выполнял действенную просветительскую роль, обращаясь к миллионам тружеников революционной России, которые были неграмотны или полуграмотны. Надо ли специально доказывать, что человеку, не имеющему образования, не закрыт путь к эстетическому переживанию. Но бесспорно и другое: по мере социального, нравственного и культурного развития зрителя усложняется восприятие фильма. При своем создании фильм синтезирует эстетические возможности других искусств. И он выявляет свою синтетическую природу в духовном и эмоциональном диалоге со зрителем: восприятие фильма обогащается соседством кинематографа с широко читаемой литературой, с музыкой, живописью. Оно обогащается историческим опытом современного человека. Этот опыт дает

новые импульсы ассоциативному мышлению и эстетическому переживанию.

Только на пересечении динамики развития зрительской аудитории, социологии и психологии восприятия фильма, перемен в самом искусстве экрана можно по-настоящему понять современное значение кинематографа, его реальную силу и влияние.

Мне представлялось существенно важным напомнить участникам дискуссии о том, что в среде кинематографистов буржуазных стран еще десять лет назад было модно говорить о независимости искусства. С годами о независимости стали говорить меньше — в моду вошло понятие ангажированности. На этих переменах словаря отразилась просвещающая роль практики. Сказалось влияние процессов политизации значительной части кинематографа и вызвавших ее социальных явлений. Так или иначе, за последнее время повсеместно выросло число художников, которые сближаются с нами в понимании того, что жить в обществе и быть свободным от общества нельзя.

Но вслед за признанием очевидности этого закона неизбежно возникают вопросы: а каков реальный результат зависимости искусства от общества? Какие общественные силы помогают ему быть свободным, глубоким и вдохновенным в воплощении правды жизни, гуманистических идей активного человеколюбия, а какие мешают?

На экранах VII и VIII фестивалей мы с душевной радостью встречали фильмы, наполненные политическими и социальными страстями времени, в которых происходило открывание не только новых форм, но и новых тем. Обращение к острополитическим, социальным проблемам современности помогло тогда многим мастерам избежать опасностей самоповторов в психологической анатомии одиночества. Обращение к политическим, социальным темам расширило диапазон размышлений, социальных и нравственных поисков современного кинематографа.

В годы, отделяющие IX Московский фестиваль от VIII, так называемый политический кинематограф заметно пошел на убыль. Сказалось ослабление молодежного движения в тех формах, в каких оно бурлило на рубеже 60-х и 70-х годов. Сказалось давление идеологических и экономических институтов буржуазии: практика мирового экрана показывает, что политиче-



ский фильм левого направления не только подавляется, но и распродается — приспособливается к моделям рыночного кино. Отрицательное влияние на политический, социальный фильм нередко оказывают и кинематографисты левозэкстремистского толка, чья мелкобуржуазная революционность подвержена всяческому колебаниям, истерическим метаньям из одной крайности в другую.

Так или иначе, за последнее время выросло число фильмов, которые только внешне напоминают о политическом кино, а по сути своей и структуре являются частью буржуазной «массовой культуры»: более чем скромно намекая на критику и протест, вполне старательно распространяют санкционированные понятия о жизни. Одновременно продолжается, не ослабевая, использование тематических и стилевых стереотипов политического кино для прямой пропаганды реакционной идеологии антикоммунизма.

Панорама мирового кино показывает, что при теперешнем спаде политического, социального кино левого направления (пусть не абсолютном, частичном, временном) в нем отчетливее, чем раньше, обозначились две опасные для него крайности. Среди наших зарубежных коллег нередко встречаются режиссеры, сценаристы, теоретики, которые утверждают, что революционный пафос политического фильма необходимо распространить и на сферу языка: самой формой фильм должен провоцировать, эпатировать, возбуждать, в противном случае кинематографист может легко оказаться пленником буржуазного «коммерческого кино», эксплуатирующим его привычные клише. Под влиянием такого рода соображений на экранах мира то и дело появляются фильмы-кентавры: прогрессивные, демократичные и даже революционные в своих исходных идеях и антидемократичные, элитарные в стилевых и языковых решениях; призванные — по замыслу и цели — революционизировать массы, они до масс не доходят. С другой стороны, некоторые кинематографисты, обращаясь к политике, забывают об исследовании человеческого характера, о поисках в области языка и стиля, решают свои идеологические задачи лобово и элементарно. Обе эти крайности имеют свои аналоги и в социалистических кинематографиях.

Выступавшая по ходу дискуссии молодая советская актриса, а теперь и режиссер Наталья Бондарчук за-

явила, что она хорошо понимает опасения тех мастеров, которые говорят и пишут о замедлениях в движении искусства: кинематограф как бы «застывает» в своих теперешних формах, ищет новые возможности для воплощения идей, но не находит их. А между тем для нормального своего развития он должен постоянно обновлять свою форму и содержание, нужно, чтобы на экране появлялось что-то новое, волнующее, как взволновали нас в свое время искусство итальянского неореализма или поэтический кинематограф Довженко. В этой связи особую тревогу вызывают картины, которые сняты вполне профессионально, но не отходят от стандартов ремесла. Художник и не мастер — это плохо, но мастер и не художник — еще хуже.

На дискуссии подчеркивалось, что при анализе потока фильмов, выходящих на мировой экран, очевидным становится, что сейчас в киноискусстве нет таких тематических и стилевых движений, которые увлекали бы одновременно многих мастеров, как это было, скажем, десять-пятнадцать лет назад. И нет таких перемен, которые заставляли бы говорить о новых преобразованиях экрана. В обозримом будущем не предвидится крутых поворотов и резких скачков. Однако развитие будет продолжаться, искусство остановиться не может, даже в тех случаях, когда синтез ранее найденного становится преобладающей особенностью творческого поиска.

В этом своем развитии прогрессивный кинематограф наших дней получает новые опоры в росте антиимпериалистических движений — будь то недавняя победа народов Индокитая или новый успех итальянских коммунистов на выборах, повышение стачечной активности рабочих многих стран Европы или активизация освободительной борьбы трудящихся Латинской Америки... Многогранное влияние на искусство оказывают Советский Союз и другие социалистические страны, их успехи в строительстве социализма и коммунизма, их настойчивая борьба за международную разрядку, за сотрудничество и дружбу народов в условиях мира.

Наиболее стойкие в демократических и революционных убеждениях прогрессивные кинематографисты капиталистических стран и в современных, весьма сложных для кинематографа условиях продолжают настойчивую и трудную борьбу за социально глубокое и целеустремленное искусство. Появляются все новые

фильмы о жизни и борьбе трудящихся, о людях, которые понимают, что истинный гуманизм предполагает не только гуманность и доброту, но и активные действия во имя свободы народа, во имя достоинства и счастья трудового человека.

Гуманизм, говорил, выступая на дискуссии, индийский режиссер Мринал Сен,— это не абстрактное понятие, это настойчивая и трудная борьба. Гуманизм, подчеркивал американский киновед и критик Альберт Джонсон,— это сама жизнь кино: вера в человека соединяется в нем с борьбой за правдивость искусства. В США существует искусство, которое навязывает зрителю идею разоружения человека. Есть художники, которые декларируют свою «независимость», на самом деле следуют вполне традиционной для Голливуда тенденции — уходят от позитивного показа человека, уводят кинематограф в область негуманистических чувств.

На дискуссии активно поддерживались такие истинно гуманистические фильмы, как «Дерсу Узала» Акиры Куросавы, «Мы так любили друг друга» Этторе Скола. Особо отмечались боевые выступления кинопублицистов экрана — такие, как «Брешия-1974» (гневный итальянский фильм о недавнем расстреле рабочих фашистами) или «1000 дней борьбы» (японский фильм о защите кинематографистами одной из студий Токио своего права работать в искусстве, ставшем делом их жизни).

Выступавшие на дискуссии представители развивающихся стран с особой настойчивостью подчеркивали значение тех фильмов, создаваемых их молодыми кинематографами, в которых художественное познание современности соединяется с активным вторжением в жизнь. Иной раз западные критики пишут о дидактичности таких фильмов. При этом совсем не учитывается или просто недооценивается то обстоятельство, что их воспитательный пафос не равнозначен натужным нравоучениям, это выражение социальной активности молодого кинематографа, хорошо чувствующего особенности своей аудитории.

В выступлениях деятелей советской и других социалистических кинематографий подчеркивалось, что в последние годы в этих кинематографиях заметно активизировалась работа над современной темой, над образом современника. На экране ставятся острые вопросы развития социалистического общества, экономического

и научного соревнования социализма с капитализмом, ставшего важнейшей формой классовой борьбы в современном мире; внимательно и заинтересованно исследуются в их диалектической взаимосвязанности процессы духовного и нравственного развития личности при социализме, формирование новых человеческих взаимоотношений в коллективе, объединенном общим делом строительства.

В ходе дискуссии и при ее завершении советские кинематографисты говорили, как высоко мы ценим фестивальные и всякие иные возможности встречаться с коллегами из зарубежных стран. Мы выступаем за расширение взаимных контактов, обмен культурными ценностями, опытом, идеями. Девиз Московского фестиваля для нас не просто фестивальный лозунг на две недели, это краткое, но весьма емкое выражение идейных и творческих устремлений советских кинематографистов.

В конце июля юбилейного 1967 года Союз кинематографистов СССР провел в Репине под Ленинградом международный симпозиум, посвященный влиянию идей Великой Октябрьской социалистической революции на мировое кино. На симпозиум помимо советской делегации приехали сорок киноведов и кинокритиков из двадцати двух стран.

В докладах и выступлениях на симпозиуме часто повторялись слова «революция в искусстве», «великое открытие», «подвиг»...

«Я употребляю слово «подвиг», — подчеркивает в своем докладе «Новаторская концепция кино» болгарский киновед Георгий Стоянов-Бигор, — отнюдь не из юбилейных соображений. Я не могу не считать подвигом то, что сразу после революции, еще до того, как пролетариат одной из самых отсталых тогда стран Европы построил тяжелую индустрию, приобрел грамотность, освоил знания, накопленные предшествующими поколениями, организовал институты и академии искусств, он создал свою кинематографию, свой бессмертный «Броненосец», свои кинопоэмы, имеющие значение для всего мира».

В развитие своей мысли Стоянов-Бигор цитирует друзей, писавших о величии советского кино. Цитирует врагов — буржуазных цензоров, полицейских начальников, прокуроров, министров, которые всеми способами пытались воспрепятствовать показу советских фильмов. Тринадцать раз представлялся «Чапаев» цензурной комиссии в Софии, пока был выпущен на экран, да и то в изуродованном виде. А что стоит надпись, которая по приказанию полиции появлялась на экране перед каждым показом советского фильма: «Господ зрителей просят не аплодировать. В противном случае показ картины будет прекращен».

Враги — и не только в Болгарии — тоже оценили по своему могущество кинематографа революции. Участ-

ники симпозиума — на фактах из истории своих стран — убедительно показали драматизм и напряжение классовой борьбы вокруг советских фильмов. Они рассказывали о том, как страх и ненависть рождали цензурные запреты, аресты «провинившихся» прокатчиков, а иногда приобретали характер демократических по форме и полицейских по сути маневров, рассчитанных на то, чтобы уберечь трудящихся от влияния «опасных» фильмов. Но советские фильмы прорывались через все запреты и помехи.

Существует концепция, согласно которой фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и других создателей советского кино победно прошли по всему миру прежде всего потому, что высоки их художественные качества, а революционная направленность, содержание фильмов не имеют прямого отношения к этому успеху.

Кинокритик из Западного Берлина Ульрих Грегор в своем докладе «Реакция на советские фильмы в Германии в 1923—1928 годах» приводит любопытные в этом смысле рассуждения журналиста Вилли Хааса, откликнувшегося большой рецензией в «Фильм курир» на берлинскую премьеру «Броненосца «Потемкин» (апрель 1926 года): «Здесь — общечеловеческий гуманистический мотив, который в плоти и крови у каждого человека, даже у самого последнего невежды. Этот мотив — протест против насилия, ненависть к угнетению, солидарность общего возмущения против серого, униженного, рабского существования. Разве это имеет что-нибудь общее с коммунизмом?» Фильм Эйзенштейна «построен на таком материале, из которого делается любой фильм о мятеже. А каждый человек всегда в глубине души мятежник, бунтующий против угнетения».

Если рецензент из «Фильм курир» попытался свести содержание революционного фильма к общечеловеческой мятежности, то многие другие критики больше всего писали о монтаже, о манере съемок, сводя силу советского кино к новизне и свежести приемов и рассматривая эти приемы в чисто кинематографическом плане. А известный немецкий киновед Арнхейм даже утверждал, что «привязанность к революционным темам» отрицательно сказывалась на степени правдивости и жизненности советских фильмов. Их высокое качество он связывал с тем, что на русских студиях пос-

ле революции много экспериментировали, не обращая внимания на расходы государства и вкусы публики.

Бесспорно, дух смелого поиска стал характернейшей особенностью развития советской кинематографии после революции: Октябрь освободил кинематограф, как и другие искусства, от власти денежного мешка, от необходимости служить «верхним десяти тысячам». Но свободные и страстные искания получили особенно плодотворное развитие именно благодаря тому, что они были «привязаны к революционным темам», вдохновлялись и питались революцией. Об этом убедительно говорил на симпозиуме, полемизируя с Арнхеймом, Герман Херлингхауз (ГДР). Об этом говорили и другие участники симпозиума, подчеркивавшие, что не просто стечением обстоятельств (одновременное появление нескольких специфически кинематографических талантов, наличие техники для экспериментальных работ и т. п.), а именно революцией рождены новизна, сила и всемирное влияние советской кинематографии.

«С победой Октябрьской революции,— говорил в своем докладе «Кино и революция» Мануэль Мичель (Мексика),— начала свою деятельность гигантская лаборатория, в которой испытывались новые формы жизни во всех ее аспектах». Кино не составляет в этом смысле исключения. В нем также начались искания, вызванные революцией и ею направляемые. «Совершенно очевидно,— продолжает Мичель,— что творческая сила, так полно проявившая себя в произведениях советской киноклассики,— это революционная сила, возникшая именно потому, что произошло дальнейшее слияние идеологических требований партии с творческими устремлениями художников».

Буржуазные идеологи часто ополчаются против политической тенденциозности революционного искусства прежде всего потому, что им ненавистна революционная политика. Их усилиями широко распространен миф о враждебности политики искусству, о необходимости защищать святая святых искусства от политики. Советская кинематография и в этом смысле дала миру урок непреходящего значения, замеченный и понятый многими зарубежными кинематографистами при первом же знакомстве с советскими фильмами. На симпозиуме цитировалась характерная в этом смысле статья польского критика Стефании Загорской, написанная еще в 1930 году: «Тенденциозность фильма

«Броненосец «Потемкин» составляла единое целое с формой произведения — это была взрывчатая поэзия. Мир неожиданно увидел новый подход к теме, при котором идеологические элементы не обнажались, а делали композицию в целом еще более совершенной; тенденциозность изменила свою роль — она стала синонимом высочайшего сознания и целеустремленности. Наконец, поняли, что можно заставить служить искусство обществу, служить сознательно и творчески и что оно не только ничего не потеряет от этого, но, напротив, может в соединении с этим новым материалом выиграть необыкновенно много».

Выступая на симпозиуме, Болеслав Михалек (Польша) утверждал, что мерилom зрелости любого искусства является не только степень развития его эстетических структур, гибкость языка, эффективность воздействия, но и умение воссоздавать картину великих событий, духовных и общественных преобразований, которые определяют ход мировой истории. Показывая Октябрьскую революцию, советское киноискусство сумело раскрыть ее социальное, индивидуальное и историческое значение. «Я, — продолжает свою мысль Михалек, — возьму даже на себя смелость сказать, что кино дало революции такое эстетическое выражение, какого не дало ни одно другое искусство. Революция, вызвавшая коренное обновление общественных структур и сознания людей, лучше всего выражала себя в кино, которое в тот момент было одним из самых молодых и современных видов искусства. Если, таким образом, советское революционное кино дало нам доказательства, что фильм может быть подлинным свидетельством истории и потому искусством, это означает, что произведения, которые это доказали, стали классикой нового кино».

Рождая новую культуру, утверждая новое понимание мира, Октябрьская революция, подчеркнул в своем выступлении Семен Фрейлих, впервые дала надежду, что прошлое можно соединить с будущим. Это соединение включает в себя и преемственность традиций, и борьбу, и отрицание отжившего — оно осуществляется в живом, противоречивом движении. Одно из конкретных — для кинематографа — проявлений такого соединения можно отчетливо увидеть, поставив рядом имена Эйзенштейна, который пришел в кино после Октября, и Гриффита, который был самым великим художни-



ком мирового кино до Октября. Гриффит, будучи, по сути дела, гуманистом XIX века, видел человечество, разделенное неравенством. Оно, это неравенство, представлялось Гриффиту вечным и неизменным. Желая добра угнетенным, он полагал, что можно улучшить положение бедных за счет доброты богатых. Поэтому он не избежал мелодрамы. Сцена на одесской лестнице в эйзенштейновском «Броненосце» тоже показывает страдания масс. Однако масса увидена здесь глазами самой массы, вернее, наиболее активной ее части — пролетариата, который может не только страдать, но и изменить положение вещей.

О связях советского кино с породившей его революцией, о кино как распространителе идей Октября говорил Марсель Мартен (Франция). Называя первое послереволюционное десятилетие периодом «паразитического дебюта новой кинематографической школы, совпадающего во времени с рождением политического строя, являющегося открытием и надеждой для значительной части человечества», он подчеркнул, что «советское кино той эпохи неотделимо, как явление искусства, от революционной идеи, распространению которой во всем мире оно способствует».

Почти ни в одном докладе, ни в одном выступлении участников симпозиума разговор не ограничивался анализом идеологических связей киноискусства с революцией: революция, неоднократно указывалось на симпозиуме, дала искусству не только новые идеи и факты, новые идеологические и социальные импульсы, но и открыла новые пути решения эстетических проблем.

Советское кино, говорится в докладе Кароя Немеша (Венгрия) «Пятьдесят лет борьбы за киноискусство будущего», начало свой путь с отрицания того, что раньше считалось художественным, с отрицания экранных мелодрам и других форм кинематографического сочинительства. Оно обратилось к действительности, не копируя ее, а стараясь вскрыть сущность изображаемого. Эстетический идеал художника совпал с социальной сущностью действительности. Вертов, Эйзенштейн и другие кинематографисты революции раскрывали сущность явлений так, как она открывалась в самих явлениях действительности для зрителя, желающего изменить эту действительность. Большое значение приобрел монтаж, который путем столкновения явлений

делал сущность еще более очевидной, связывал отдельные действия и поступки, включая их в общественный процесс.

Наблюдения и обобщения, содержащиеся в докладах и выступлениях участников репинского симпозиума, синтезируются в неоспоримом выводе: именно революцией, революционным развитием действительности были порождены жизненные и эстетические закономерности, сделавшие кинематограф великим искусством. Как известно, в русском дореволюционном кино не было классических традиций высокого реализма. И в нем было больше, чем в других искусствах, элементов, которые надо было отбрасывать и ломать. Достаточно, скажем, сопоставить путь Художественного театра от «Чайки» и «На дне» к «Бронепоезду 14-69» и путь русского кинематографа от дореволюционных фильмов к «Броненосцу «Потемкин», чтобы отчетливо представить себе различия в развитии кино и смежных искусств. Разумеется, слабость реалистических традиций, бедность наследия в области кино не означают, что всякий разговор о связях эпох лишен исторического смысла. Связи эти существуют, но в более сложных формах, нежели простое использование наследия и развитие традиций. И естественно, что в профессиональном разговоре киноведов и кинокритиков в Репине главное внимание было сосредоточено на осмысливании революционного новаторства советской кинематографии.

В развернувшейся на симпозиуме дискуссии «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Арсенал» и другие фильмы второй половины 20-х годов выделялись как наиболее отчетливый знак, наиболее яркое проявление вызванных революцией перемен в искусстве экрана. И это естественно. Первооткрытия всегда и неизбежно занимают особое место в сознании людей. А в данном случае помимо обаяния новизны они обладали еще и свойствами могучего и тонкого искусства. Лучшие советские фильмы 20-х годов поразили воображение кинематографистов всего мира и оказали мощное революционизирующее влияние на миллионы зрителей. В этих фильмах — и не только в выборе тем, сюжетов, героев, но и в самой атмосфере и ритмах экранного действия, в отношении к изображаемому — отчетливо ощущается неповторимое время, когда почти все открывалось заново, когда революция обретала свой художественный язык, созда-

вая эстетические ценности непреходящего значения. Лучшие произведения 20-х годов навсегда сохранят свое особое обаяние, выражающее юность революции и революционный пафос открывателей новых путей художественного развития человечества.

Конечно, и в годы, когда рождалось великое киноискусство революции, не все было совершенным, идеальным, как представляется, как видится романтически настроенному человеку сквозь дымку времени. И тогда были свои сложности, ошибки, просчеты, срывы. Но, как заявил на симпозиуме Серджио Чеккини (Италия), «всего лишь один кадр «Потемкина» был вознаграждением за все ошибки, умноженные пылом и страстью поиска».

В зарубежном киноведении довольно широко распространена мысль: всем своим величием и славой советское кино обязано первым фильмам Эйзенштейна и Пудовкина, их теоретическим открытиям, последующие десятилетия ничего не прибавили или мало что прибавили к созданному начинающими. Такого рода суждения оспаривались большинством участников репинского симпозиума, подчеркивавших, что наша любовь к первым революционным фильмам 20-х годов не может, не должна помешать по достоинству оценить искусство последующих десятилетий: противопоставление эпох, когда похвалы одной настойчиво повторяются в умаление другой, неизбежно ведет к отступлениям от научных принципов историзма.

Возвращаясь в этой связи к докладу Кароя Немеша, мне хотелось бы особо выделить его мысль о том, что советское кино оказывало влияние на мировую кинематографию не только от случая к случаю, а на протяжении всей своей истории. В центре фильмов 20-х годов, подчеркивает Немеш, находится идея: революция необходима и нужно бороться, чтобы она принесла свои плоды. В свою очередь фильмы 30-х годов утверждали, что во имя революции недостаточно только бороться и трудиться. Революция требует коренных изменений в человеке, она требует человека нового типа. Социализм — мобилизация человеческих качеств. Лучшие произведения кино 30-х годов удовлетворяли этим требованиям. В них раскрываются внутренний мир героев, происходящие в их характерах изменения и связанные с ними психологические процессы. Возрастает значение актера и сценариста. Стремление к более пол-

ному изображению человека рождает такие сложные — в движении, в переменах — образы, как Чапаев.

В докладах и выступлениях на симпозиуме неоднократно подчеркивалось, что дух первооткрывательства озаряет пути советской кинематографии и после того, как «великий немой» закончил свой исторический путь.

Проблемам смены эпох и преемственности развития посвятил значительную часть своего доклада «Октябрьская революция и первые откровения советского кино» Жорж Садуль (Франция).

«Я не считаю, подобно некоторым историкам или критикам,— говорится в его докладе,— что советское немое кино было «золотым веком», так и оставшимся непревзойденным. Я утверждаю, наоборот, что период 1930—1939 годов был особенно блестящим благодаря творчеству Сергея Эйзенштейна, братьев Васильевых, Всеволода Пудовкина, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, Сергея Юткевича, Николая Экка (чья «Путевка в жизнь» имела международный успех), Марка Донского, Александра Зархи и Иосифа Хейфица, Дзиги Вертова, Михаила Ромма, Фридриха Эрмлера, Сергея Герасимова, Григория Рошаля и многих других, чьи таланты расцвели с годами».

И далее: «Искусство кино, как и все другие искусства, нуждается в постоянном обновлении. Для советской кинематографии было бы катастрофой, если бы «Потемкин» (дважды отмеченный на международных референдумах как «лучший фильм мира») превратился в обязательный для подражания образец, предлагаемый студентам ВГИКа, подобно тому как в художественных академиях прошлого века преподаватели заставляли своих учеников бесконечно копировать Рафаэля и Леонардо да Винчи. В искусстве прототипов не бывает, и рабское подражание старым мастерам, сколь бы велики они ни были, может привести лишь к массовому производству чудовищных и скучных стереотипов, представляющих собой полную противоположность искусству и наихудшую форму академизма».

Из этих сопоставлений разных периодов развития советского кино Жорж Садуль делает очень важные выводы о творческом методе советского искусства: «Правильно понятый социалистический реализм не представляет собой, как считалось в тяжелые времена, монолитный блок или некий новый вид академизма, бесконечно копирующий идеальный образец. Чтобы

полностью выявить себя, социалистический реализм должен находить новые формы, по мере того как перед социалистическим обществом возникают новые проблемы».

В своем докладе «Значение советского кино в Италии вчера и сегодня» итальянский киновед Гвидо Аристарко напомнил, что с приходом звука кино обрело новые возможности для того, чтобы создавать убеждающие образы экранных героев, конкретнее показывать современного человека, его психологию, его внутренний мир, его рост и развитие. В советском кино произошло новое расширение и углубление проблематики фильмов, появились образы, каких не знала кинематография 20-х годов. Это движение искусства продолжалось и в последующие годы: достаточно вспомнить такие фильмы, как «Александр Невский», «Иван Грозный», «Возвращение Василия Бортникова».

«Пудовкин,— подчеркивает Аристарко,— своим «Бортниковым» еще до XX съезда партии занял позицию против многих, слишком многих произведений — и не только кинематографических — назидательных, апологетических, «эпико-монументальных». Интерес, который он всегда проявлял по отношению к отдельному индивидууму, связанному с народом, к психологии своих персонажей, помог ему отвергнуть так называемую теорию бесконфликтности и вернуть право гражданства личным конфликтам, необходимым в их взаимосвязи и контексте для всестороннего показа человека, увиденного изнутри. То есть вернуть точное значение и подлинные масштабы понятию типического, которое нередко извращалось и искажалось».

Высоко оценивая лучшие фильмы 30-х и 40-х годов, Аристарко говорит и о некоторых отрицательных явлениях в искусстве, связанных с нараставшим влиянием догматизма, в частности о зарождении и распространении «теории» бесконфликтности: «Если, по нашему мнению, можно и нужно говорить о регрессе в истории советского кино, то он приходится (несмотря на «Ивана Грозного», «Возвращение Василия Бортникова», «Мичурина» и еще несколько других фильмов) на годы после окончания второй мировой войны». В этой связи Аристарко с горечью говорил на симпозиуме о том, что превознесение некоторых посредственных и схематичных фильмов 40-х годов в качестве образцов искусства социалистического реализма не способствова-

ли выяснению истинного положения дел в советском кино, утверждению его престижа среди тех итальянцев, которые хотели ближе с ним познакомиться.

В первой части доклада Аристарко чувствовалось стремление проникнуть в сам процесс развития советской кинематографии, отбросив мешающие анализу схемы и упрощения. Но в этом своем плодотворном стремлении докладчик был непоследователен — он сам не избежал упрощений, против которых протестовал. Вместо реалистического анализа развития советского кино в первое послевоенное десятилетие он повел разговор о догматических искажениях социалистического реализма, полагая, что ими можно охватить и объяснить целое десятилетие истории советской художественной культуры. В результате и получилось, что в одной главе своего доклада он очень высоко оценил такие фильмы, как «Иван Грозный», «Возвращение Василия Бортникова», «Мичурин», а в конце доклада, словно забыв сказанное в начале, стал говорить о периоде создания этих фильмов так, словно советская кинематография той поры не существовала. Замена научного исследования размахистыми формулами помешала итальянскому киноведе реалистически проанализировать действительные трудности развития советской кинематографии в 1945—1953 годах, урон, нанесенный ей политикой «малокартинья» и вместе с тем — продолжение плодотворных традиций советского кино в лучших фильмах той поры (к названным в докладе Аристарко можно было бы прибавить еще и «Молодую гвардию», «Великий перелом», «Секретную миссию» и некоторые другие).

Реалистическому анализу движения киноискусства было посвящено выступление советского кинокритика Юрия Ханютина. Он говорил о том, что идейную природу и эстетическую структуру советского кино можно понять, только соотнося его с эволюцией общества, развитием самой действительности. Если бы можно было составить ленту, соединяющую отрывки из советских фильмов о революции, созданных за несколько десятилетий, революция в ней поворачивалась бы разными своими гранями в зависимости от тех вопросов, которые предлагало общество, и ответов, которые оно жаждало услышать. Тогда бы мы поняли, почему 30-е годы выдвинули пламенного Чапаева и неистового профессора Полежаева, этого Чапаева в ньютоновской

мантии. Почему 40-е годы создали абстрактный символический образ матери-Родины в фильме «Клятва». Почему в середине 50-х годов должен был появиться Василий Губанов с его темой романтической самоотверженности, самопожертвования и нравственного бескорыстия. Почему в начале 60-х годов появился герой «Первого учителя». Ханютин особо выделяет период Отечественной войны, не получивший достаточно широкого освещения в докладах на симпозиуме: нельзя понять жесткую эстетику военного кинематографа, «Радуги», «Нашествия», «Она защищает Родину», если забыть о двадцати миллионах жизней, которые унесла война, в годы войны реализм советского кино одержал очень важные победы, именно тогда началось то искусство, которое получило свое продолжение и развитие во второй половине 50-х годов.

Большое место в развернувшейся на симпозиуме дискуссии заняли проблемы современного советского киноискусства. Обращаясь к новейшим фильмам, участники симпозиума неоднократно подчеркивали их связь с традициями революционной киноклассики.

Важным аспектам этой связи посвятил свое выступление Збигнев Питера (Польша). Работая в свое время над «Октябрем» и принципами «интеллектуального кино», напоминает Питера, Эйзенштейн стремился к тому, чтобы говорить о революции не с помощью оживших иллюстраций, а мобилизовать художественные средства кино для выражения исторического смысла событий; он стремился привлекать внешние факторы к объяснению истоков их возникновения, их сути, схватывать историю, когда еще происходит борьба идей, столкновение мнений, он хотел «заглянуть в самый мозг революции». Давние замыслы Эйзенштейна как бы оживают в таких современных фильмах, как «Ленин в Польше»: этот фильм представляет собой, со многих точек зрения, возврат — на новом этапе — к эйзенштейновской концепции «интеллектуального кино», кино мыслей, кино идей. Использованный в фильме способ видения и передачи главной идеи событий, изображения оборотной стороны общеизвестных фактов делает экран инструментом, помогающим зрителю осознать философское содержание исторического опыта и перелома, который дал начало новой эпохе. Разумеется, продолжает Питера, между фильмом Эйзенштейна «Октябрь» и фильмом Юткевича «Ленин в Польше» при

общности некоторых особенностей имеются и большие различия. Фильм Эйзенштейна был поэмой, эпосом, патетической симфонией, фильм Юткевича является эмоционально-психологическим дневником, интимной записью фрагмента биографии Ленина. Эйзенштейн в своей концепции «интеллектуального кино» хотел с помощью пластики кино, метафоры и символов преодолеть немоту экрана, выразить абстрактные понятия языком образов, Юткевич возвращается к технике (но не к поэтике) немого кино, чтобы освободить его от натурализма слова, придать образам изменчивость и летучесть, дать им возможность поспеть за интенсивным, неудержимым, драматическим ходом мысли героя.

Обратившись к творчеству Эрмлера, Питера показывает, что многие годы — и это стало одной из его традиций — советский кинематограф ведет на высоком интеллектуальном уровне разговор о больших политических и социальных проблемах времени. В этой связи Питера вспоминает фильмы «Великий гражданин» и «Великий перелом». Далее он вспоминает о фильме «Перед судом истории», в котором историко-революционная тема развивается в форме «диалога с подлинным противником», соединяются новейшие достижения документального кино, приемы «синема-верите», плодотворное использование элементов документального фильма в художественной кинематографии. Эрмлер создал произведение необычное и принципиально важное, имеющее большое идейное значение. Фильм уникален, трудно ожидать непосредственных продолжений его стиля. И все же фильм Эрмлера, по мнению Питеры, должен оказать влияние на дальнейшее заострение и углубление идейного смысла полемики в кинофильмах революционной тематики: наши творческие работники слишком привыкли изображать политических противников так, чтобы их было легче разоблачить, принижая тем самым значение одержанной над ними победы.

Началом нового этапа выражения в кино духа революции и революционного новаторства Марсель Мартен считает фильм «Сорок первый»: «Интересно отметить, что, хотя стиль прозы сохраняется, фильм обогащен и оживлен возвратом к традициям прошлого, к великим романтическим и эпическим традициям периода, который я называю поэтическим. Это время, когда мы вновь с восхищением обретаем великое советское



кино, которое мы любили и которое мы узнавали в течение предшествующего десятилетия, кино, исполненное жара и энтузиазма, черпающее в революционном идеале основу гуманистической приподнятости».

Воодушевляющие и обнадеживающие черты новых исканий советских кинематографистов Мартен отмечает и в самых последних их фильмах: «Я лично потрясен фильмом «Первый учитель». Мне также очень понравились фильмы «Июльский дождь», «Нежность», «Листопад». Мне кажется, что эти фильмы (что очень важно) связаны с теми фильмами, которые созданы в эпоху 20-х годов». Плодотворное продолжение традиций 30-х годов Мартен видит в новых работах Марка Донского, который «остается в высшей степени верен самому себе в своих двух прекрасных фильмах о матери Ленина, произведениях замечательных, где проза проникнута тонкой и глубокой поэзией, напоминающей его трилогию о Горьком».

Современная советская кинематография развивается в постоянном содружестве с кинематографиями других социалистических стран. Общеизвестны успехи лучших произведений социалистического кино как у зрителей, так и на международных кинофестивалях. И естественно, что, когда Хулио Гарсиа Эспиноза (Куба) заявил на симпозиуме о том, что, по его мнению, «кинематографии социалистических стран в настоящее время постиг определенный кризис», это вызвало решительные возражения участников симпозиума.

В выступлении Хулио Гарсиа Эспиноза наряду с суждениями, которые оспаривались другими участниками симпозиума, была очень верная мысль о конфликте между кинематографом, который ставит вопросы первостепенной важности, и кинематографом, довольствующимся темами и вопросами второстепенными. Действительно, многие большие вопросы времени не получают отражения на экране, а если и затрагиваются в фильмах, то как-то вскользь, поверхностно. В частности, наша советская кинематография до последнего времени мало выпускала фильмов, в которых через человеческие отношения и характеры раскрывались бы важнейшие проблемы современной политики, изменения политической карты мира, вызванные крахом колониализма, темы борьбы за единство мирового коммунистического движения, против милитаризма и неофашизма... Недостаточно активно разрабатываются про-

блемы противоборства идеологий. Иными словами, у нас много нерешенных задач. И то, что советские кинематографисты о них думают, не замалчивая своих недостатков, является хорошей гарантией от кризиса, о котором говорил Эспиноза.

Для того чтобы эти задачи успешнее решались, необходимо, говорили участники симпозиума, точнее представить себе требования времени, своеобразие «исторического момента» развития кинематографии.

Людмила Погожева (СССР) посвятила значительную часть своего выступления фильмам на современную тему, в которых авторское внимание сосредоточивается на проблемах морали, нравственного роста советского человека,— именно такого рода фильмы определяют, по мысли Погожевой, своеобразие нынешнего этапа советского кино. Существенной его тенденцией является утверждение научного подхода к жизни, углубленное исследование фактов прошлого и настоящего, настойчивое обращение к документализму. Кинематограф стремится постичь мир не в статике устойчивых состояний, а в движении — увидеть это движение изнутри в свойственных ему противоречиях и сложностях.

Илья Вайсфельд (СССР) считает важнейшей особенностью современного советского киноискусства обращение к социологическому анализу современности. Советское кино пытается передать внутренний мир советского человека как выражение его социального бытия, и это, по мысли Вайсфельда, является второй особенностью нынешнего этапа. Чтобы раскрыть ее конкретнее, Вайсфельд называет «9 дней одного года» и «Здравствуй, это я!» — хотя второй фильм не столь удачен, как первый, он тоже в высшей степени характерен для наших дней. Своими лучшими произведениями современная кинематография отвергает иллюстративность и утверждает традицию самостоятельного художественного исследования действительности. Эти особенности развиваются сложно, противоречиво — тут нет прямой восходящей. Столкновения старого и нового часто рождают полемику между фильмами. А иногда старое и новое самым причудливым образом соединяются в одном фильме — как это случилось в «Председателе». Однако в пестроте противоречий ощутимы поиски новой патетики и новой романтики, свойственных эпохе строительства коммунистического общества.

Пристальное внимание участников симпозиума привлекли вопросы обмена творческим опытом между советской и зарубежными кинематографиями.

Гвидо Аристарко говорил на симпозиуме о том, что отвлеченная трактовка таких психологических состояний современного человека, как гнев, отвращение, отчаяние, нередко приводит к тому, что они перестают быть конкретным выражением оппозиции буржуазному миропониманию. Во многих западных фильмах, показывающих драматизм бытия, нет альтернативы, она даже не чувствуется — в них, по существу, утверждается мысль, что человек ничего не может сделать для изменения мира и должен оставить его таким, каков он есть. А именно этого и хочет капитализм. Отвращение к буржуазному благосостоянию приносит мало пользы, если оно не подкреплено борьбой, а ограничивается констатацией.

Между тем, говорит Аристарко, упомянутые психологические категории мы встречаем и в произведениях молодых режиссеров социалистического мира, в том числе и советских. Так называемые фильмы «оттепели», хотя их отправной точкой является справедливая и необходимая потребность критики совершенных в прошлом ошибок, не всегда отвечают этой потребности: «оттепель» часто остается всего лишь этикеткой, поводом для присоединения к некоторым схемам и «новациям» различных «новых волн», идущих с Запада.

Среди произведений, действительно выражающих то новое, что появилось в советском кино 50-х — начала 60-х годов, Аристарко называет «9 дней одного года»: «В этом своем страстном и глубоком размышлении о нашей эпохе, о столь сложных и противоречивых 60-х годах, Ромм показывает нам некоторые определяющие, узловые моменты жизни человека. Действующие лица, предупреждает режиссер, физики, но они могли бы быть и химиками, и биологами, и врачами. Он выбрал физиков потому, что сегодня они более, чем другие, в центре самых жгучих проблем современности. Это живые люди, и в ходе конфликта они спорят, рассуждают о смысле наших дней, о судьбах человечества. Фильм зиждется на развитии идей, на возможности, предоставленной человеку, стать умнее и сознательнее».

Размышляя о современном кино, Нина Хиббин (Ан-

глия) обратилась к широко обсуждаемым на Западе проблемам отчуждения, некоммуникабельности человека. Человеку, не вооруженному научным пониманием реальной действительности, говорила она, современный мир может показаться безумным. И такое ощущение мира нередко находит свое эстетическое, стилевое выражение в искусстве — будь то театр абсурда или разорванность, фрагментарность фильма. Наиболее отчетливое выражение драматизм отчуждения получил в фильмах Антониони. «Лично я, — говорит Нина Хиббин, — не одобряю холодного и ограниченного стиля Антониони, но я признаю глубину его анализа образов, то, как он показывает изоляцию человека, его отчужденность».

В социалистических странах, продолжает она свою мысль, коренные причины отчуждения (таящиеся в сфере производственных отношений) устранены. Но нельзя упрощать проблему, полагая, что отчуждение, некоммуникабельность полностью, совсем исчезли. Ведь и здесь существуют, скажем, такие общие для современного мира факторы, как автоматизация производства, повышение специализации, вызванные сложностями технического века. Возникает и такой вопрос: является ли недостаток социального чувства, о котором сейчас так много пишут на Западе, только свойством Запада?

В этой связи привлекают наше особое внимание фильмы Хуциева — вначале «Мне двадцать лет», потом «Июльский дождь». «Я не думаю, — говорит Нина Хиббин о втором из них, — что это очень удачный фильм, но он важен, и его нельзя сбрасывать со счетов... Как мне кажется, это просто наблюдения человека, который опечален тем, что видит. Он не анализирует, он просто показывает. По стилю это фильм, полный подтекста, который, несмотря на пессимизм, все-таки наполнен настоящей человеческой заинтересованностью».

Запад, подчеркивает Нина Хиббин, нуждается в участии советских кинематографистов в рассмотрении проблемы изолированности личности. Советский Союз находится на пути разрешения этой проблемы, а на Западе она становится все острее. Разумеется, советское кино может выполнить и эту свою задачу лишь при условии раскрытия качественных различий между недостатком социального чувства на современном эта-

не развития социалистического мира и недостатком социального чувства на современном этапе развития капиталистического мира.

Глубокое исследование современной жизни, современного характера, подчеркнул в своем выступлении принявший участие в симпозиуме режиссер Сергей Герасимов, требует от советского художника самостоятельности творческого поиска. Октябрьская революция определила нравственный критерий века, градус социального мышления. Соотносительно с этим критерием советским художникам, очевидно, и надлежит измерять свои дивиденды и дефициты. «Неврозы Антониони абсолютно ясны. Для Антониони, как субъекта своего более или менее узкого мира, как организатора неких присущих ему эстетических идей,— для него они совершенно естественны. Когда же я вижу в совершенно иной среде, в мире совершенно иных человеческих отношений навязанные героям неврозы Антониони, у меня это вызывает усмешку, а иной раз просто хохот». Если что и может угрожать нашему искусству с точки зрения его международного авторитета, продолжает свою мысль Герасимов, так это именно заимствование не присущих его природе свойств, характеристик, способов мышления, отражающих иной социальный и духовный опыт.

Влияние советского кино на мировой экран неотделимо от влияния идей Октября, заявил в своем докладе американский киновед Джей Лейда. Октябрьская революция и советское кино стали синонимами. Для людей, делавших фильмы в Европе, Азии и Америке, а также для тех, кто смотрел фильмы, любая победа или польза, приносимые советским фильмом, непосредственно связывались с революцией 1917 года. Сегодня молодые кинематографисты ощущают еще более крепкие узы, связывающие их с величайшими художниками советского кино. Каждый труд, каждое слово Эйзенштейна и Довженко подвергаются исследованию молодыми кинематографистами всех стран как учебное пособие, стимул и помощь с еще большей тщательностью, чем при жизни этих мастеров. Дзига Вертов стал крестным отцом наиболее влиятельной из современных форм документального кино — «синема-верите», и не только из-за термина «кино-правда», а благодаря высокой дисциплине и идеалам искусства, созданного им для выражения советской действительности.

Влияние советской кинематографии на мировое кино — явление многосложное, элементарным определениям не поддающееся. Понятно, что самым конкретным его проявлением явилось создание революционных фильмов, напрямую перекликающихся с фильмами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Но в условиях капитализма революционная кинематография не могла получить сколько-нибудь широкого развития, фильмы, воплощающие и пропагандирующие революционные идеи, остаются в истории кинематографий буржуазных стран явлениями единичными. Более широко влияние советского кино сказалось в фильмах, хотя и не ставших последовательно революционными, но в разных эстетических формах выражавших оппозицию буржуазному господству, бунт против собственнической морали.

В этом контексте участники симпозиума неоднократно обращались к творчеству «авангардистов». Как известно, их антибуржуазное бунтарство не получило прочных опор в понимании закономерностей общественного развития, не сопровождалось ориентацией на подлинно революционные силы народа. Тем не менее многие произведения «авангарда» объективно содействовали революционизации сознания людей, развенчанию иллюзий, окрашивающих буржуазный образ жизни в цвета благопристойности и стабильности.

Связям западного «авангарда» с советским кино посвятил значительную часть своего доклада Мануэль Мичель (Мексика). Представители «авангарда» в кино, как и в других видах искусства, говорил он, агрессивно бунтовали против буржуазной благонамеренности. В поисках средств выражения, языка кино они основывались главным образом на теориях, созданных советскими кинематографистами. «Андалузский пес» и «Золотой век» Луиса Бунюэля были задуманы как свободная цепь образов, что невозможно было бы осуществить, не опираясь на советский опыт монтажа. С идеологической же точки зрения, продолжает мексиканский киновед, по этим фильмам видно, какая огромная дистанция отделяет сюрреализм Бунюэля от советского кино, поскольку первый стремится разрушить, а второе — создавать. Весь свой гений Бунюэль направил на подрыв моральных устоев правящего слоя: он не просто касается многих «табу» буржуазного общества, он их разрушает.

В качестве другого примера влияния советского кино на западную кинематографию Мичель называет творчество французского режиссера Жана Виго. Вдохновленный вертовской «кино-правдой», Виго с помощью Бориса Кауфмана, брата Вертова, снял необычайно сильный, проникнутый правдой жизни короткометражный фильм «По поводу Ниццы» — своего рода манифест в защиту социального кино. Вслед за Виго Жан Ренуар создал значительные произведения, по сути своей диалектические и революционные, — «Тони», «Преступление господина Ланжа», «Наша жизнь», «Великая иллюзия», «Правила игры».

В своем докладе Мичель связывает возникновение итальянского неореализма с влиянием левых групп, вдохновлявшихся Октябрьской революцией. Неореализм, по мысли Мичеля, сыграл существенную роль в создании современного революционного кино. Во-первых, он был на стороне бедняков; во-вторых, отрицал и разрушал «законы» академического кино; и, наконец, что важнее всего, это было искусство с ярко выраженными позициями. Подобно Вертову, оно стремилось показать объективную картину повседневной жизни. В основе этого кино лежала идея — осудить буржуазное общество, ибо только ему был выгоден создавшийся послевоенный кризис.

Называя примеры идеологического влияния Октябрьской революции и советского кинематографа на мировое киноискусство, Мануэль Мичель делает существенную оговорку, подсказанную горьким опытом многих прогрессивных кинематографистов: борьба революционных художников в капиталистических странах — дело крайне неблагоприятное, по сути, невозможное, ибо какие власть имущие захотят дать вам оружие (то бишь деньги), чтобы сражаться против них же. И часто даже очень крупные художники бывают вынуждены либо отказываться от своих замыслов, либо лишаться экономических выгод, что неизбежно ограничивает их последующие возможности работы в кино.

С докладом Мануэля Мичеля во многом перекликается доклад итальянского критика Серджио Чеккини «От кино Октября до итальянского неореализма». В годы фашизма, напоминает Чеккини, о советском кино знали в Италии только по слухам о триумфе советских фильмов в других странах. Для многих итальянских кинематографистов первая встреча с советским кино

произошла в книжной лавке: власти, строго оберегавшие массового зрителя от революционных фильмов, не так тщательно следили за изданием и ввозом специальной литературы. Нарасхват раскупались пришедшие из Парижа экземпляры книги Леона Муссиака о советском кино. В журналах время от времени печатались статьи итальянских критиков, видевших советские фильмы за границей. В начале 30-х годов усилиями Умберто Барбаро были переведены и изданы некоторые теоретические труды Пудовкина и Эйзенштейна.

В 1932 году в Венеции был показан фильм «Путевка в жизнь» Н. Экка. В 1934 году на Венецианской киновыставке была показана целая советская программа, удостоенная почетного кубка за лучший подбор фильмов. Непосредственное знакомство с фильмами еще больше активизировало интерес к теоретическим трудам их создателей. Работы Эйзенштейна и Пудовкина становятся настольной книгой многих кинематографистов. Они используются как учебники в Римском экспериментальном киноцентре, где готовились мастера, которые после войны создадут кинематограф неореализма. Фильмы «Броненосец «Потемкин» и «Конец Санкт-Петербурга», каким-то образом добытые работниками киноцентра, по многу раз смотрелись слушателями.

Характеризуя влияние советского кино на итальянское, Чеккини приводит суждение Умберто Барбаро, много сделавшего для распространения трудов советских кинематографистов в Италии: «Теория киноискусства, выработанная советскими кинематографистами, являлась той теоретической основой, на которой родилась итальянская кинематографическая культура и которая определила направление ее развития». С советской кинематографией, по мысли Чеккини, итальянский неореализм «тесно связан своей основной предпосылкой — обращением к реализму в искусстве. Но советскому кино — независимо от этой аналогии — принадлежит и другая огромная и неповторимая заслуга: оно заставило не только итальянскую, но и всю мировую кинематографию сделать важнейший шаг вперед в смысле обогащения как формы, так и содержания. Так же как можно сказать, что мир после Октябрьской революции стал уже не таким, каким был прежде, можно утверждать, что и кино тоже уже стало другим после появления великих советских мастеров. До того кино было только интересной попыткой, технической наход-



кой, которая в значительной мере была обязана своим успехом человеческому любопытству, после оно получило право называться искусством».

Очень интересные аспекты влияния Октябрьской революции и советской кинематографии на мировое кино рассматриваются в докладе Люды и Жана Шницер (Франция) «Общий язык»: «После Октябрьской революции ленинская теория отражения, теория, ставшая ключом для понимания всего окружающего мира, нашла свое полное художественное выражение в кинематографе. Можно сказать, что кино обрело в ней ту точку опоры, которую искал Архимед, чтобы перевернуть мир. Первые великие советские фильмы, созданные на совершенно новые темы, с новыми героями и для новых зрителей, несли нечто большее и лучшее, чем только новые эстетические критерии. Рожденное революцией, вскормленное ленинской мыслью, советское кино, едва родившись, преобразовало само понятие искусства. Окончательно и бесповоротно». И далее Люда и Жан Шницер рассматривают — в контексте мирового кинематографического процесса, — как реализуются возможности кинематографа, опирающегося на ленинскую теорию отражения и на социальную практику продолжающейся революции.

Профессор Любомир Линхарт (Чехословакия) значительную часть своего доклада посвятил распространению документального метода в художественной кинематографии. Общеизвестно, что многие кадры художественного фильма Эйзенштейна «Октябрь» не раз включались в различные монтажи как кинодокументы революции — их фактура не оставляла сомнений в их достоверности. Документально снятые картины буддистских обрядов стали органической частью фильма Пудовкина «Потомок Чингис-хана». Такого рода документалистика в художественном фильме при своем появлении была не всеми одобряемой новинкой. Теперь она стала вполне «законным» и даже привычным средством, с помощью которого режиссер усиливает впечатление достоверности изображений, — вспомним хотя бы «Сладкую жизнь» Феллини.

В докладе Линхарта подробно говорилось о плодотворной роли идей и фильмов Вертова в формировании школы английских документалистов (Джон Грирсон, Поль Рота, Базиль Райт), о второй жизни многих вертовских новшеств в современном киноискусстве. Изве-

стно, что еще задолго до возникновения цветного кино Дзига Вертов в 21-м номере «Кино-правды» использовал краски, применяя позитивы различных оттенков. Этот же принцип — «не цветное, а цветное» — применил позднее Эйзенштейн в сцене пляски опричников во второй серии «Ивана Грозного». «Цветовые решения» получили теперь широкое применение.

Линхарт напоминает также использование негатива в некоторых кадрах, примененное Дзигой Вертовым, повторные, возвращающиеся кадры и кадры, сделанные обратной проекцией, в эйзенштейновском «Октябре», стоп-кадры в фильмах Довженко «Арсенал» и «Щорс», внутренний диалог в сценарии по роману Драйзера «Американская трагедия», который был написан Эйзенштейном в США. Все эти приемы также вошли теперь в обиход мирового кино. Таким образом, и с точки зрения кинематографической «технологии» молодое кино революции оказалось необыкновенно изобретательным, что естественно для искусства первооткрывателей, и подарило миру немало находок (кстати, некоторые из них применяются сейчас как модные новшества при полном забвении того, что они существовали еще в 20—30-е годы).

Советская кинематография завоевала широкое признание не только на Западе, но и на Востоке. В докладе японского режиссера и киноведа Киохико Усихара «Советский Союз и киноискусство Японии» содержится такое свидетельство: «Наибольшее влияние на создание звукового кино в Японии оказали так называемая «Заявка» по поводу звукового кино, опубликованная в 1928 году за подписями Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, а также две работы Пудовкина — «Несовпадение, как основа звукового кино», написанная на основе опыта создания им первого звукового фильма «Дезертир», и «Проблемы ритма в моем первом звуковом фильме». Проблемы несовпадения звука и зрительного образа, контрапунктического звука, ритмики, выдвинутые советскими режиссерами, воистину явились для японских кинематографистов, свидетельствует Усихара, «лучом света среди мрачной ночи».

На симпозиуме широко обсуждался вопрос о соотношении влияния советского кино и развития национальных традиций.

«Венгерским кинематографистам, — говорил Эрвин Дертян, — нечего стесняться того, что на них оказы-

вали влияние советский фильм или итальянский неореализм (формирование которого, кстати, также немислимо без советского примера), а в некотором смысле и французская «новая волна» или (тоже навеянное советским режиссером Дзигой Вертовым) направление «синема-директ»... Только провинциально-националистическая спесь может помешать пониманию этого естественного и закономерного процесса». Важными уроками для венгерских кинематографистов, по свидетельству Дертяна, стали два вывода из практики советской кинематографии: кино не второстепенное средство развлечения, не прибыльный промысел, а в первую очередь и прежде всего — искусство; и второе — героем, предметом, основной темой киноискусства должен быть трудовой народ. Советское кино, подчеркнул Дертян, выражает дух народной жизни, несет в себе черты национального искусства, и своей практикой оно рождает импульсы, стремления к пробуждению и поднятию национального духа в кинематографическом творчестве, оно учит ценить национальные традиции.

Сказанное относится не только к киноклассике 20—30-х годов, но и к современному кино: «Сорок первый» Чухрая, затем его же «Баллада о солдате», «Летят журавли» Калатозова, «Судьба человека» Бондарчука, «Фома Гордеев» Донского, «9 дней одного года» Ромма, фильмы Хейфица оказывают животворное влияние на венгерских кинематографистов в их поисках путей, окрыляют их в теоретическом и тематическом отношении, придают смелость для самостоятельного выбора изобразительных средств кино.

Исследуя взаимодействие кинематографий, участники симпозиума не обходили и таких фактов, когда уроки и особенности советского кино искажались, из них делались выводы, не совпадающие с оригиналом, а подчас и прямо противоположные первоисточнику. Известно, например, что Геббельс ставил перед немецкими кинематографистами задачу создать фашистский фильм, обладающий силой «Броненосца «Потемкин» в воздействии на людей. Некоторые революционные идеи о роли кино в жизни народа пытался переиначить на фашистский лад Муссолини.

Факты деформации принципов социалистического кино встречаются и по сей день. О них говорил на симпозиуме киновед Джей Лейда (США): «...Маоизм в Китае преобразовал определенные характерные особенно-

сти как американского, так и советского кино в своих собственных целях. Таким образом, китайское кино лишилось, по существу, большой и потенциальной силы кинематографа, присущей обоим названным странам».

И далее: «В прошлом году, который нес на себе тяжесть давления «хунвейбинов», только пять китайских фильмов было показано китайскому зрителю. Я видел два из них и был поражен тем, что их якобы документальные темы втиснуты в рамки самого застывшего трафарета американских игровых картин. Так что теперь даже те фильмы, которые делаются в Китае с документальной целью, переняли штампы преклонения перед «звездами»: недавно назревшая необходимость убеждать каждого кинозрителя в том, что идеи Мао являются единственно верными, требует применения кинометодов, подчиняющихся застывшей формуле. Сегодня в китайских фильмах нет места ни для страстной убежденности, ни для изобретений Довженко».

На симпозиуме в Репине не было докладов и выступлений, в которых умалялось бы мировое значение советской кинематографии, взятой в целом, «суммарно». Но, как уже упоминалось, были выступления, очень неточно характеризовавшие разные периоды ее развития, противопоставлявшие один период другому. Некоторые суждения и выводы участников симпозиума оставались в рамках двукрасочной схемы, мешавшей анализу реальных путей сложного развития советской кинематографии. В ходе симпозиума были и такие случаи, когда схема уводила ораторов на путь произвольных выводов, впрямую противоречащих фактам.

Я уже приводил высказывания мексиканского критика Мануэля Мичеля о силе, всемирном значении и влиянии советского кино — его отношение к нашему кино отчетливо проявилось в этих высказываниях. Но упомянутая схема привела к тому, что Мичель наряду с тонкими замечаниями и убеждающими обобщениями высказал и соображения, не выдерживающие элементарной проверки фактами истории. «За десятилетие после Октябрьской революции, — говорил Мичель, — были созданы самые значительные в истории кино произведения. Только свобода эксперимента дала жизнь таким работам Вертова, как «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый» и вся серия «Киноправды» и «Киноглаза». Только она позволила Эйзенштейну создать «Потемкина», «Стачку», «Октябрь», «Ивана Гроз-

ного» (обе серии, хотя вторая на протяжении ряда лет оставалась «невидимой»), «Александра Невского» — бессмертные образцы киноискусства, диалектического и по своей идеологии и по эстетике». Советскую кинематографию за пределами этого десятилетия Мичель характеризовал в своем выступлении на симпозиуме такими словами, как «академический формализм», «утилитарное ремесленничество». Правда, он сделал оговорку, что во второй половине 50-х годов кинематографистам «последующих поколений, среди которых можно назвать пришедшие на память имена Чухрая, Козинцева, Калатозова, Хейфица, Тарковского, удалось создать произведения, имевшие большое значение для обновления советского кино».

Итак, сначала расцвет, классика, потом — академизм, ремесленничество... Только черное и белое. Никаких оттенков и сложностей внутри. Очевидно, Мануэль Мичель не располагал необходимой информацией, наблюдениями и фактами, для того чтобы понять реальный путь советского кино. Участники симпозиума обратили внимание своего мексиканского коллеги на допущенные им неточности в обзоре истории советской кинематографии: говоря о «первом десятилетии после Октябрьской революции» и «свободе эксперимента», он наряду с произведениями, действительно созданными в 20-е годы, назвал фильмы, относящиеся к 30-м (часть фильмов Вертова и «Александр Невский» Эйзенштейна) и даже 40-м годам («Иван Грозный»), а в список мастеров молодых поколений, которые обновляли советскую кинематографию, он рядом с Чухраем и Тарковским включил Козинцева, начавшего свой режиссерский путь почти одновременно с Эйзенштейном и в годы, о которых так мрачно говорил Мичель, создавшего вместе с Траубергом трилогию о Максиме, Калатозова, еще в 1930 году поставившего один из самых знаменитых своих фильмов «Соль Сванетии», и Хейфица, одного из постановщиков «Депутата Балтики» и «Члена правительства».

Острую дискуссию на симпозиуме вызвал французский кинокритик Марсель Мартен, предложивший «в качестве рабочей гипотезы» разбить пятидесятилетнюю историю советского киноискусства на четыре периода — поэтический, дидактический, догматический и критический.

Выступая по ходу дискуссии, Недельчо Милев (Бол-

гария) указал, что взаимоотношения искусства и действительности более сложны, чем это вытекает из доклада Мартена. Милев заметил, что он боится всяких схем, которые могут помешать пониманию диалектики исторического развития. Отдавая должное Мартену как возбудителю дискуссии, Милев вместе с тем подчеркнул, что нельзя так «жестоко расчленять» историю.

В своем выступлении по ходу дискуссии автор доклада «Революционное новаторство советского киноискусства» Ростислав Юренев указал на произвольность мартеновского разделения истории советской кинематографии. Не может, говорил Юренев, большое, сложное, народное искусство десять лет быть поэтическим, потом сколько-то лет дидактическим, потом еще сколько-то лет догматическим... Нельзя так упрощать историю. В этой связи Юренев называет фильм «Молодая гвардия», созданный, по периодизации Мартена, в «догматический период». Герасимов всегда стремился к романским формам, в этом смысле его «Молодая гвардия» — безусловно прозаический фильм. Но в нем есть такие поэтические сцены, как клятва молодогвардейцев или сцена их гибели. Так что в одном фильме могут сочетаться самые разные элементы.

Янина Маркулан (СССР) обратила внимание Мартена на его «терминологическую непоследовательность»: поэтический период — определение эстетическое, дидактический — это уже, скорее, из области педагогики, догматизм — категория философская, политическая, определение новейшего периода словом «критический» также не охватывает эстетических особенностей современного развития советского кино. Ясно, что смесь разнохарактерных определений вряд ли может служить даже «рабочей гипотезой» при выработке подлинно научной периодизации истории советского киноискусства.

На симпозиуме оспаривалась не только предложенная Мартеном периодизация: серьезные и обоснованные возражения вызвали и содержащиеся в его выступлении характеристики некоторых конкретных явлений советского киноискусства.

Пытаясь обосновать свою «периодизацию», Мартен заявил, что в советском киноискусстве второй половины 30-х годов «начинают появляться фильмы, отличающиеся жесткой прямоотой и сухостью, чтобы не сказать схематизмом и упрощенчеством, в характеристике персонажей». В этом контексте были названы «Великий

гражданин», «Депутат Балтики», «Человек с ружьем», «Комсомольск», постановщики которых, по мнению Мартена, «забыли, что их персонажи — существа из плоти и крови, а не сверхчеловеки и полубоги». Недостатки, действительно присущие многим, теперь уже забытым фильмам того времени, Мартен приписал произведениям, определившим собой (наряду с «Чапаевым», трилогией о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Щорсом», роммовской дилогией о Ленине, «Членом правительства») новый взлет советского кино. В результате несправедливой, необъективной оценки лучших фильмов 30-х годов в докладе Мартена неузнаваемо деформируется общая картина развития советской кинематографии.

У меня было такое ощущение, что, когда Мартен говорил о замечательных фильмах Эрмлера, Зархи и Хейфица, Юткевича, Герасимова, он рассуждал как человек, переставший чувствовать искусство: полемика мешала не только анализу — она деформировала эстетическое восприятие. Я уж не говорю о том, что о героях знаменитых советских фильмов Мартен судил без учета и знания реальных особенностей человека революции: Шахова и Полежаева, героев «Человека с ружьем» и «Комсомольска» он рассматривал сквозь призму «сложностей» буржуазного индивидуалиста. Очевидно, действие этой призмы и помешало Мартену почувствовать живую индивидуальность героев советских фильмов, которые при всей крупности и возвышенности характеров, при всей сосредоточенности на проблемах борьбы остаются живыми людьми, не становясь ни сверхчеловеками, ни полубогами.

Рассуждения о героях — далеко не единственный случай подмены осмысливания фактов и процессов критическими вердиктами, основанными на жесткой схеме. Мартен был удивительно категоричным в своих суждениях. «Всякая оригинальная мысль, всякий диалектический анализ исчезают», — говорил он, к примеру, о советском киноискусстве второй половины 40-х — начала 50-х годов, словно и не было тогда выдающихся фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Герасимова, Ромма, о которых не раз возникали серьезные разговоры на симпозиуме. «Кино в этот период стало абсолютной прозой, начисто лишенной поэзии», — говорил он о стиле киноискусства в послевоенные годы. Абсолютно, начисто — только так изъясняется Марсель

Мартен: призывая других к анализу реальной истории, он с непостижимой легкостью освобождал себя от этой задачи.

Выступая по ходу дискуссии, вызванной неверными, односторонними суждениями о развитии советского кино после рождения революционной киноклассики 20-х годов, Александр Новогрудский (СССР) со всей определенностью подчеркнул, что явления, связанные с нарушением ленинских норм жизни, болезненно сказались на советском киноискусстве второй половины 40-х — начала 50-х годов. Вместе с тем он напомнил, что развитие советского киноискусства не прекратилось в конце 20-х годов, хорошие фильмы появлялись и в последующие годы.

Вступивший в спор Лино Миччике (Италия) заявил, что, если советские критики, полемизируя с Мартемом и Мичелем, имеют в виду диалектическое рассмотрение истории, тут не о чем и спорить. Между тем именно это и имели в виду все те, кто выступал против механического расчленения истории советского киноискусства, упрощающего ее ход. Оспаривавшие схему подчеркивали, что развитие советской кинематографии в 30-е, 40-е годы и в начале 50-х годов невозможно понять с помощью одного только подсчета, сколько было создано тогда хороших фильмов и сколько зараженных догматизмом. И невозможно истолковать это развитие с помощью прямолинейных формул, приписывающих универсальное, всеопределяющее, магическое действие высказываниям тех или иных политических и литературных деятелей. Ведь речь идет и о жизненной основе искусства — об истории советского общества, в которой в сложном переплетении воплотились и великие подвиги борцов и строителей социализма, и противоречия общественного развития. Речь идет о социальных, экономических и духовных предпосылках нашей победы в 1941—1945 годах, спасшей человечество от фашизма.

История требует, чтобы принципы историзма всегда господствовали при ее изучении, чтобы любой исследователь — будь то социолог, философ или киновед — учитывал в своих выводах разные стороны процесса.

Вспоминая время первых пятилеток, можем ли мы думать только об осужденных партией нарушениях ленинских норм жизни? А трудовой подвиг народа, поз-



воливший нам выстоять в 1941-м году? А революционный порыв, каким были охвачены первостроители социализма?

Если бы искусство вознамерилось пройти мимо такого феномена, как энтузиаст пятилеток, сохранивший революционность в душе при всех тогдашних трудностях и сложностях жизни,— можно ли было бы признать такое искусство правдивым, реалистичным? И если бы наше киноведение ограничилось в разговоре о том времени формулами однозначных определений — можно ли было бы признать за ним достоинство науки?

Споры в Репине обычно возникали в тех случаях, когда зарубежные участники симпозиума становились на путь обобщений, не подкрепленных знанием фактов: такого рода обобщения неизбежно приходили в столкновение с научными принципами историзма (иной раз, как мы видели, дело доходило до прямых искажений истории). Мы понимали, что не только и не столько предубеждения повинны в слабом знании реальностей истории — тут сыграли свою роль все те помехи на пути советских фильмов, о которых рассказывали наши зарубежные коллеги. Хотя кинокритики видят больше советских фильмов, нежели обычные зрители, они, критики, тоже многого не видели, не имели возможности видеть. Сыграли свою роль и влияния, пусть даже не замеченные, не осознанные, буржуазной пропаганды, распространяющей выгодные ей представления о развитии советского общества, советской культуры.

Тем большее значение приобретает в этих условиях общая направленность большинства докладов и выступлений. При всех расхождениях в анализе и оценках отдельных периодов истории советской кинематографии, при всех различиях мнений по вопросам, ставшим предметом спора, участники дискуссии были едины в признании того факта, что симпозиум в Репине — это не только спор, но и коллективные раздумья о величии идей Октября и выражающей их советской кинематографии, о всемирном значении ее опыта. Очень ценным достижением симпозиума кроме несомненного большого вклада в историю кино является тот факт, что симпозиум, по существу, стал собранием людей, научно и морально заинтересованных в развитии прогрессивных явлений и тенденций мирового кино, так или иначе связанных с традициями и революционным опытом советской кинематографии.

И в этом смысле значение репинского симпозиума трудно переоценить. В докладах и выступлениях его участников собран богатейший материал<sup>1</sup>. Даже в том случае, когда автор того или иного доклада не претендует на теоретические обобщения, а ограничивается историческим обзором фактов, он оказывает неоценимую помощь киноведению и кинокритике, вводя в их обиход новые наблюдения, новые факты. А это очень важно. Ведь освещение роли Октября и советской кинематографии в развитии мирового кино это не только выражение симпатий. Теперь это необходимое условие научности работы. Не может быть подлинно научной кинематографическая работа, игнорирующая тот факт, что Октябрь изменил политический и нравственный климат мира, что советское кино внесло огромный вклад в развитие мировой кинематографии.

Советская кинематография давно уже вышла на мировой экран как кинематография многонациональная. Вполне естественно, что проблемы формирования и развития многонационального содружества советских кинематографистов привлекают активный интерес зарубежных мастеров экрана, киноведов, критиков и часто становятся предметом обсуждения на международных кинематографических встречах.

В ноябре 1968 года в Ташкенте и в июле 1973 года в Москве проходили colloquia, специально посвященные кинематографиям советских республик. На этих colloquiaх был продолжен начатый в Репине разговор о фактах и процессах развития многонациональной советской кинематографии.

Во вступительных докладах, предварявших дискуссию, подчеркивалось, что развитие советского киноискусства может быть по-настоящему понято только в контексте формирования новой исторической общности — советского народа, ее особенностей и принципов.

История человечества знает десятки многонациональных образований: от Ассирии-Вавилонии, Древней Греции, Римской империи до «Британского содружества наций». Их появление и развитие сопровождалось подавлением национальных культур. Только в тех слу-

---

<sup>1</sup> Подготовленные для симпозиума доклады были опубликованы в кн.: Октябрь и мировое кино. М., «Искусство», 1969.

чаях, когда такого рода образования оказывались непрочными, быстро рассыпались, подавляемым нациям и народностям удавалось уберечь свои традиции, свои культуры от разрушительного воздействия завоевателей и колонизаторов. После победы Октября впервые в истории возникло — как добровольный союз равных — прочное многонациональное образование, в котором уважение к национальным традициям и культурам было поднято на уровень общегосударственной идеологии и политики. Но велика инерция мысли, поддерживаемая теми, кому это социально выгодно. В капиталистических странах Запада и Востока наш братский союз социалистических наций, его культуру очень часто рассматривают и оценивают в параметрах бывших многонациональных образований — по аналогии с процессами, характерными для «решения» национального вопроса в собственническом обществе.

В этих условиях для всех тех, кто серьезно занимается изучением мирового кинематографического процесса, пишет о советском кино, особое значение приобретает задача — реально представить себе и понять принципиальную новизну советской многонациональной культуры.

Ее формирование и развитие имеют вполне отчетливые особенности, связанные со многими обстоятельствами и факторами истории, в том числе с особой ролью России, русского народа, русской культуры в жизни многонациональной семьи народов СССР. Известно, что российский пролетариат был ударным отрядом, передовой силой социалистической революции. Известно, что культура Пушкина и Гоголя, Толстого и Достоевского, Щепкина и Сурикова, Глинки и Чайковского уже в XIX веке приобрела поистине всемирно-историческое значение. Вполне понятно и объяснимо влияние такой могучей культуры на духовное развитие других народов, объединившихся в Советский Союз. Но там, где происходили процессы естественного влияния, наши идейные противники усматривают ассимиляцию, подчинение, русификацию.

Октябрь отбросил насильственную русификацию, подавление национальной жизни, проводившиеся царизмом (в этом смысле русский царизм был похож на любую эксплуататорскую власть, на все другие формы господства капиталистов и помещиков одной нации над другими нациями, над другими народами, включая и

свой собственный). Октябрь утвердил содружество равных, открыв дорогу социальному сближению наций и народностей, взаимодействию, взаимообогащению их культур.

Киноведы и критики, пишущие о советских фильмах, хорошо знают, что нашу революционную кинематографию создавали русские кинематографисты Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин и украинец Александр Довженко, оказавший мощное воздействие на кинематографическое творчество во всех республиках, включая РСФСР. Большую роль в развитии многонациональной советской кинематографии сыграли такие мастера, как грузин Николай Шенгелая, как туркмен по происхождению, работающий ныне в узбекской кинематографии Камил Ярматов... Это в кино. А если посмотреть более широко на культурный процесс? В общую сокровищницу советской культуры вошли проза казах Мухтара Ауэзова и киргиза Чингиза Айтматова, поэзия азербайджанца Самеда Вургуня, аварца Расула Гамзатова и балкарца Кайсына Кулиева, живопись армянина Мартироса Сарьяна и литовца Стасиса Красаускаса. Они поистине всесоюзны.

В фильме молодого киргизского режиссера Толомуша Океева «Небо нашего детства» есть такая сцена: в родные места юного героя фильма прилетает вертолет, чтобы забрать ребят в школу,—начинается учебный год. Нелегко ребятам расставаться с «небом детства», с привычными пастбищами, с родителями. Но учеба в городской школе и вот этот вертолет, приземлившийся около кочевья,—тоже жизнь с ее поэзией, грустью расставаний и радостью открытий, с новыми встречами и дружбами.

Когда начиналась история кино в таких республиках, как Киргизия, его мастера, фигурально выражаясь, оказались, как герои океевского фильма, перед выбором: оставаться ли им на своих пастбищах или сесть на вертолет. Очевидно, не так уж трудно было для них начать делать фильмы по готовым образцам. Ведь кинематограф — искусство новое, национальных традиций не имевшее, но уже располагавшее — в других странах, в других республиках — множеством примеров для подражания и образцов для повторения. А молодость искусства или отдельного художника — это всегда пора ученичества, как бы побуждающего к подражаниям и повторениям. Однако, как правило (ис-

ключения, разумеется, были, особенно на первых порах), молодые мастера молодых кинематографий пошли своими дорогами. Утверждению самобытности их искусства помогала органическая близость народной жизни, связь с национальными традициями литературы, театра, живописи, музыки. Большую и глубоко плодотворную роль сыграл в этом и ВГИК, через который прошли практически все кинематографисты наших республик. Вгиковские учителя разных поколений, от Кулешова и Эйзенштейна до Герасимова и Бондарчука, настойчиво призывали своих питомцев учиться у всех, у кого можно чему-то научиться, но никого не копировать. Учитесь, но не повторяйте! Будьте собой! Будьте собой не только как индивидуальности, но и как представители своего народа, своей культуры! Ищите свои пути, открывайте новое, умеете в своих исканиях сохранять свое национальное естество и своеобразие! Такого рода призывы, высказанные или невысказанные, органически входят в стратегию кинематографического воспитания и образования. В этом смысле вгиковская педагогика является как бы педагогическим эквивалентом советской национальной политики.

Равнение на готовые образцы, умаление национальных традиций, национального своеобразия — лишь одна из опасностей, подстерегавших молодые кинематографии. Была и другая: они могли остаться на своих пастбищах, повторяя национальные традиции в привычных формах, превращая их в застывшие окаменелости.

Мировое кино знает такого рода примеры и уроки. Скажем, из более чем 400 ежегодно выпускаемых индийской кинематографией фильмов лишь единицы перешагивают границы своей национальной аудитории, прорываются на мировой экран. Традиции превратились в некий набор канонов, по которым строятся экранные мелодрамы с песнями и танцами. Бесконечно эксплуатируются привычки зрителей к кинозрелищам определенного типа. И лишь немногие мастера дерзают выйти за пределы канона «индийского фильма». Мировой кинематограф знает и другие крайности, когда художники совсем отрываются от родной почвы и поставляют на экраны рыночный мусор, коммерческие фильмы без национальной принадлежности.

Кинематографисты советских республик и вертолетами пользуются и пастбищ не забывают. Национальные традиции для них — не кодекс, а процесс. Вполне

понятно, что в их экранном воплощении мастера кино не могли оставаться на уровне фольклора и этнографии, хотя и фольклор и этнография играют свою роль в формировании облика каждой из пятнадцати кинематографий. Ведь это формирование детерминировано прежде всего развитием общества, экономического и социального базиса культуры.

За годы и десятилетия строительства социализма произошли огромные изменения в политическом и экономическом укладе жизни, в духовном и нравственном облике советских людей всех национальностей. Они, эти изменения, неизбежно отражаются на подходе художника к жизни и на характерах героев экрана. Рождается похожесть, не уничтожающая национальных различий, а как бы вбирающая их в себя.

Процессы сближения национальных кинематографий отражают процессы сближения наций в ходе построения нового общества, коммунистического общества. Естественно, что в кинематографе эти процессы идут быстрее, чем в других сферах искусств: кинематограф — новое искусство, он не имеет таких многовековых традиций, как, скажем, поэзия. И потом — на развитие кинематографа неизбежно влияет техника, которая дает дополнительные импульсы взаимосвязям, взаимодействию и взаимопомощи.

Все это не могло не сказаться на развитии кинематографий в республиках. Не в смысле приглушения национальной специфики, национальных особенностей, а в смысле более отчетливого, более быстрого проявления процессов сближения — на базе социалистической общности бытия, но с использованием развивающихся национальных культурных традиций и особенностей.

Благодаря целому комплексу взаимодействий наши республиканские кинематографии развиваются успешно, причем успешность развития сейчас уже не зависит от возраста. Есть старые кинематографии, которые существовали еще до революции, как русская или украинская, грузинская, и есть кинематографии совсем молодые.

Первый киргизский художественный фильм был поставлен в 1957 году. Тем не менее сейчас киргизская кинематография очень часто участвует в международных соревнованиях, выступая за весь Советский Союз, и участвует успешно. Некоторые горячие головы среди наших коллег на Западе стали даже

писать о «киргизском чуде». Чудес, как мы знаем, не бывает. Система взаимодействий, о которой идет речь, делает младенчество более коротким, быстрее приходит зрелость к самым молодым.

Все эти особенности развития кинематографий в братских советских республиках были по достоинству оценены многими участниками коллоквиумов в Ташкенте и Москве.

«Я вспоминаю некоторые фильмы закавказских и среднеазиатских республик, виденные мною лет десять тому назад,— говорил на ташкентской встрече польский критик, президент ФИПРЕССИ Болеслав Михалек,— меня поразила тогда в них роль фольклора. Фильмы подчас казались фольклорными цитатами, они были наполнены фольклорным искусством — песнями, танцами, литературными мотивами, а также фольклором быта, обычаев. Кинокамера как бы выполняла функции регистратора фольклора; выразительные средства были примитивными, убогими; с точки зрения современного киноязыка эти фильмы были любительскими. Это явление, как мне кажется, до сих пор распространено во многих нарождающихся и развивающихся кинематографиях. Его признаки можно было наблюдать во время Ташкентского кинофестиваля: богатое и подчас интересное содержание воплощается с точки зрения кинематографической абсолютно беспомощно.

На протяжении этих дней мы могли убедиться, что кинематографии среднеазиатских советских республик сделали значительный шаг вперед. Фольклор уже перестал быть цитатой, он претворен и включен в ткань фильма, преподносится с помощью развитого, вполне отчетливого киноязыка с использованием всех богатых выразительных средств современного кино. Это явление кажется мне достойным внимания. И не только для нас, наблюдающих рождение и развитие этих кинематографий. На живом материале видна здесь существенная культурная трансформация — речь идет о превращении локальных культур в культуры универсальные...

Естественно, существует и другая сторона этого вопроса. В какой мере восприятие киноязыка, его канон является обогащением собственных национальных культур, а в какой он стал или может стать элементом унификации не только эстетической, но и идейной?

Нужно отдавать себе отчет в существовании и этой второй стороны. Существуют кинематографии, которые приняли определенный язык вместе со всеми его канонами. Так, например, кинематография Гонконга приняла каноны голливудского языка. Это можно сказать и об определенной части японского кино. И оказалось, что вместе с языком были приняты темы, ситуации, конфликты, даже мифология, которую несет голливудское кино. Таким образом, принятие чужого языка вело не к развитию собственных культурных традиций, а к их смерти. Крайним примером, удивительно показательным с этой точки зрения, является иранское кино, в котором до сегодняшнего дня существует практика копирования голливудских фильмов, сцена за сценой, кадр за кадром.

Тот факт, что взаимодействие, взаимное влияние, в том числе и в сфере киноязыка, привело к развитию собственных культурных традиций в национальных кинематографиях СССР,— явление интересное, выходящее за границы советских кинематографических проблем».

По ходу коллоквиума неоднократно отмечалось, что с точки зрения обновления искусства кинематографисты советских республик чаще добиваются успеха в работе над современными темами: когда они создают фильмы исторические, на их творчестве сильнее сказывается, с одной стороны, влияние фольклора, а с другой — воздействие театральной культуры. Как правило, исторические фильмы, сделанные в Казахстане, Узбекистане и других республиках, неизмеримо более театральны, чем фильмы на современную тему. Даже в тех случаях, когда их делают талантливые мастера, ищущие люди. Скажем, в интересном фильме Латифа Файзиева «Звезда Улугбека» романтизация героев и событий «фольклорна», актерские работы, даже лучшие, театральны по стилю. А в фильмах, сделанных на современную тему, более отчетливо, более ощутимо выступают поиски нового языка, отказ от театральности кинематографии ради развития специфических возможностей и средств экранного искусства. Таково уже упомянутое «Небо нашего детства», а также «Треугольник», «Замки на песке», «Земля отцов», «Листопад», «Здравствуй, это я!», «Нежность», «Первый учитель»...

Помимо соотношения традиций и современных кинематографических исканий участники ташкентского коллоквиума довольно активно обсуждали проблемы



кинематографического воплощения связей и различий между разными поколениями советских людей.

Французский кинокритик Марсель Мартен обратил внимание на то, что в программе коллоквиума оказалось несколько фильмов, в которых действуют только деды и внуки, а жизнь изображается через детское ее восприятие. Сопоставляя эти фильмы, Мартен выдвинул тезис о гибели поколения отцов — физической во время войны и моральной — под влиянием известных всем противоречий и деформаций первого послевоенного десятилетия. Этот тезис был убедительно оспорен советскими участниками дискуссии, подчеркнувшими, что те отцы, которые остались в живых, не могут считать себя «потерянным поколением». Они принесли с войны законное чувство победителей, еще раз показавших всему миру идейную и нравственную силу народа — первооткрывателя социализма. Они отчетливо ощущают свою кровную связь с теми, кто шел на штурм Зимнего. Конечно, их революционность, их ощущение мира — несколько иного качества: ведь позади — более пятидесяти лет борьбы и труда, их революционность включает в себя и понимание величия сделанного и трезвый анализ трудностей, сложностей пройденного пути. Но, не повторяя в точности настроений пионеров революции, она тем не менее продолжает их порыв — трезвый анализ пройденного не ослабляет, а укрепляет связи поколений.

Это верно, что в некоторых фильмах, показанных на симпозиуме, отражается детское и юношеское восприятие мира: их молодые авторы транспортируют на экран свое недавнее открытие мира, свой поэтический и эмоциональный опыт. Но верно и другое: таким видением мира молодые кинематографисты отнюдь не противопоставляют свое поколение поколению отцов.

«Это лирико-документальный фильм, — говорил о «Небе нашего детства» японский киновед Кадзуо Ямада, — действительность в нем предстает перед нами такой, какой ее видит ребенок. В фильме показаны самобытная национальная жизнь киргизского народа, характеры, которые выражают его переход к социализму. Мы не видим здесь резких границ, резкого разрыва, противопоставления старого поколения молодому поколению, мы видим диалектический процесс, борьбу старых идей с идеями новыми. В фильме есть глубокий подтекст — большой новый мир стоит за пастбищем Ба-

кая, взгляд ребенка как раз и показывает нам нечто новое, что совершается за пределами этого пастбища. Действие фильма развивается на фоне великолепной киргизской природы, но за всем этим стоит новый мир.

Однако я хочу подчеркнуть, что взгляд ребенка это все-таки взгляд ребенка. Он чист, непосредствен, но это не взгляд взрослого человека. Ребенок не имеет возможности осмысливать и анализировать глубокие социальные процессы. Я думаю, что такой фильм (обращение к героям-детям) может иметь место только как отправной пункт для будущего кино, когда режиссеры и другие создатели фильмов овладеют более сильными средствами, более эффективными методами анализа и отображения действительности».

Дискуссия на симпозиуме не ограничивалась речами — часто она приобретала форму «полемиических» вопросов. Так, Ги Эннебель (Франция) спросил нас, как мы теперь относимся к «старой теории социалистического реализма»? Отвечая, мы подчеркивали: к старым догмам мы относимся отрицательно, может быть, еще более отрицательно, чем задающий «полемиические» вопросы Ги Эннебель. Но социалистический реализм не догма, это движущаяся эстетика движущегося искусства. И все то хорошее, что было сказано участниками симпозиума о лучших фильмах советских республик, о плодотворных процессах, происходящих в их кинематографиях, характеризует не только отдельные явления искусства, но и его творческий метод.

В одном из своих выступлений Ги Эннебель заявил, что в советском кино нет фильмов, показывающих противоречия советского общества. Может быть, нет и противоречий? — не без ехидства спросил Эннебель.

Последующее показало, что ехидство не было случайным. Эннебель неоднократно подчеркивал, что приехал в Ташкент как друг советской кинематографии. Однако уже и тогда это была «дружба с оговорками». В последующие годы эти оговорки множились: в ряде случаев «левый» радикализм мешал Эннебелю оставаться объективным исследователем кинематографического процесса, роли советского кино в этом процессе.

Но тогда, в 1968 году, мы еще не знали, как далеко пойдет Ги Эннебель со своими «оговорками», и отвечали ему вполне дружелюбно: было бы странно полагать, что в советском обществе нет противоречий. Их много, и они сложны. Наша партия не проводила бы

экономической реформы, не ставила бы с такой остротой на пленумах ЦК вопросы сельского хозяйства, если бы у нас не было противоречий. И кино их не обходит — достаточно вспомнить такие фильмы, как *Битва в пути*, *Председатель*, *Твой современник*, чтобы почувствовать энергию кинематографического исследования сложных, противоречивых явлений и процессов жизни. Другое дело, что многим фильмам на современную тему не хватает глубины в их анализе — но это уже вопрос не принципов, не метода, а повседневной практики кино.

Существенное место в дискуссии участников коллоквиума заняли проблемы развития самого искусства экрана, его языка и стиля. Георгий Капралов (СССР) в своем выступлении заметил, что, когда проблемы современной формы решаются безотносительно к содержанию, искусство несет неизбежные потери. Так случилось, например, с известным очень талантливым грузинским режиссером Тенгизом Абуладзе, знакомым нам по фильмам *Лурджа Магданы*, *Чужие дети*, *Я, бабушка, Илико и Илларион*. Теперь он создал новый фильм — *Мольба*. Фильм опирается на традиции грузинской национальной культуры, на ее классику. Он создан по мотивам произведений выдающегося грузинского поэта XIX века Важа Пшавела. Но в этом фильме отчетливо видны две струи — одна истинно национальная, а вторая — заимствованная. «Две новеллы сняты на основе поэм Пшавела, и это, на мой взгляд, подлинные шедевры, блистательно найденный экранный эквивалент поэзии Пшавела. А вот то, что идет как некий комментарий к жизни героя и что рассказано средствами «современного» аллегорического киноязыка, лишено национального своеобразия и остается непонятным не только зрителям, так сказать, со стороны, но и самим грузинам. Эти эпизоды требуют специального комментария. Произошло это потому, что здесь Абуладзе «разговаривает» со зрителями на ложно понятом «современном» языке».

В связи с проблемами развития молодых национальных кинематографий на московской встрече 1973 года возобновился разговор о соотношении фольклора и литературы в их влиянии на современное кинематографическое творчество. Кинокритик Нина Хиббин (Англия) высказала предположение, что отсутствие больших литературных традиций у некоторых народов

может оказаться преимуществом их кинематографий: открывается возможность сделать некий скачок от устного творчества прямо к фильму, минуя письменную литературу.

В связи с выступлением Нины Хиббин мне показалось важным поставить под сомнение этот «скачок», подчеркнув значение литературы как праматери киноискусства, первоосновы фильма.

Последовала полемическая реплика режиссера и критика Полена Виейры (Сенегал): «Я не согласен с вами. В большинстве случаев мы переходим прямо от устного творчества к кинематографии. Даже не столько от устного творчества, сколько от устных традиций. У нас наблюдается обратный процесс — мы идем от фильма к роману: сначала создается сценарий, а потом пишется роман. Это потому, что в африканских странах 70 % населения неграмотно».

Слово взял киновед Джей Лейда (США): «В сделанных Виейрой картинах я увидел совершенно новый стиль и подход к кинорассказу, который убедил меня в том, что, даже не опираясь на письменную литературную традицию, а лишь исходя из нее, можно делать интересные картины. И было бы бессмысленно, чтобы одна точка зрения полностью отменяла другую».

В связи с этими выступлениями мне пришлось признать, что в своих суждениях о роли литературы в развитии киноискусства я исходил в основном из практики русской кинематографии. Мы с благодарностью восприняли выступление нашего сенегальского друга, обогащающее наши представления о реальном многообразии путей и возможностей развития искусства экрана.

Этот обмен репликами еще раз показал, что в изучении процессов развития кино, в разработке его теории сейчас уже невозможно ограничиваться привычными понятиями, основанными на опыте развитых кинематографий. При таком ограниченном подходе к делу может возникнуть некий «европеоцентризм», мешающий изучению ряда молодых кинематографий Африки, развивающихся в иных исторических условиях, на иных основах и традициях.

## ВСТРЕЧИ С ИТАЛЬЯНСКИМИ КИНЕМАТОГРАФИСТАМИ

Первая встреча с итальянцами за столом дискуссий проходила в 1961 году в Риме. Мне не довелось в ней участвовать, стенограмм дискуссии не сохранилось.

Вторая встреча состоялась в апреле 1963 года в Москве. Она началась острой дискуссией по вопросам и проблемам, выходящим за рамки кинематографа, хотя и имевшим к нему прямое отношение. Чтобы понять остроту и сложность дискуссии, надо вспомнить о некоторых особенностях развития искусства и литературы в 60-е годы.

Говоря о моментах, осложнявших это развитие, Л. И. Брежнев подчеркивал в своем докладе на XXIV съезде КПСС: «Кое-кто пытался свести многообразие сегодняшней советской действительности к проблемам, которые бесповоротно отодвинуты в прошлое в результате работы, проделанной партией по преодолению последствий культа личности. Другая крайность, также имевшая хождение среди отдельных литераторов,— это попытки обелить явления прошлого, которые партия подвергла решительной и принципиальной критике, законсервировать представления и взгляды, идущие вразрез с тем новым, творческим, что партия внесла в свою практическую и теоретическую деятельность в последние годы»<sup>1</sup>.

Многие выступления и вопросы профессора Паоло Алатри (тогдашний генеральный секретарь общества «Италия — СССР») и других членов итальянской делегации как раз и были связаны с этими крайностями. В выступлениях итальянцев достаточно отчетливо проявилась тенденция — сосредоточить дискуссию на проблемах, которые были отодвинуты в прошлое, представить произведения, концентрирующие на них и только

---

<sup>1</sup> Материалы XXIV съезда КПСС. М., Политиздат, 1971, с. 88.

на них внимание читателя и зрителя, в качестве наиболее современных образцов революционного, социалистического искусства. В свою очередь появление произведений, статей, авторы которых стремились законсервировать старые представления и взгляды, обелить явления прошлого, умалить работу партии по восстановлению и развитию ленинских норм жизни, трактовалось в выступлениях наших оппонентов как предметное выражение некой переменчивости, «волнообразности» советской культурной политики в ее отношении к прошлому.

Отвечая на выступления и вопросы своих итальянских коллег, советские участники симпозиума подчеркивали: если оценивать общественное развитие по журнальным полемикам, по статьям и произведениям, ограниченным односторонним подходом к жизни, подверженным влиянию полемических крайностей, действительно может сложиться впечатление «волнообразности» развития художественной культуры в ее отношении к прошлому. Но помимо пены преходящих полемик, субъективистских увлечений и выступлений существует глубокий поток социального и художественного развития советского общества. В потоке этом действуют, внутренние закономерности народной жизни в эпоху социализма. Можно ли без их анализа делать какие-то радикальные выводы — только на основании поверхностного знакомства с журнальными полемиками?

По ходу дискуссии возник вопрос о формах и методах партийного руководства искусством. Итальянский критик Пио Бальделли так сформулировал наиболее подходящие, с его точки зрения, принципы: «Мое мнение как социалиста: политическая сила, в данном случае партия, должна вмешиваться в дела культуры. Но как вмешиваться? Воспитывать народ, вырабатывая у него способность к отбору, зрелому выбору. Этому может послужить столь полное школьное образование, которое существует в Советском Союзе, создание целого ряда культурных учреждений, институтов и установлений, гарантирующих непрерывность дискуссий по вопросам культуры, децентрализация ответственности в делах культуры».

Выдвинув идею «децентрализации», Бальделли поставил под сомнение всю существующую в СССР и других социалистических странах систему партийного и государственного руководства искусством — от премий, поощряющих творчество на главных направлени-

ях социалистического искусства, до выступлений партийной печати с критикой тех или иных произведений искусства, тенденций в искусстве, противоречащих принципам марксистско-ленинской эстетики, задачам коммунистического воспитания трудящихся.

Отвечая на полемические замечания Бальделли, советские участники симпозиума обратили внимание своих итальянских коллег на реальные различия в положении партии, ведущей борьбу в условиях капиталистического строя, и правящей партии, которая приняла на себя руководство не только экономической и политической жизнью общества, но и его духовной жизнью, всей работой по развитию новой культуры и воспитанию нового человека. Такое исторически необходимое усиление роли партии в жизни общества предполагает использование самых разнообразных форм партийного руководства культурой. И эти формы плодотворно используются нашей партией. Практика художественного развития советского общества, говорили мы, знает и случаи администрирования, некомпетентного вмешательства в дела искусства, субъективистского произвола оценок, высказываемых теми или иными работниками с претензией на выражение народного мнения и линии партии. Но борьба против такого рода извращений ленинских норм жизни, ленинского стиля руководства искусством отнюдь не означает опрокидывания самих принципов, самой сути руководства.

В начале симпозиума общие проблемы культурной политики оказались в центре дискуссии, потеснив все остальные. На это обратил внимание тот же Пио Бальделли. Существует, заметил он, опасность переключения симпозиума на общий спор насчет основных принципов философского и политического характера — без конкретного рассмотрения произведений искусства. Но имеется и другая опасность, основанная на боязни связывать проблемы кино с общими проблемами. Между тем решение этих общих проблем не может стать монополией отделов и секретариатов политических партий. Надо попробовать, подчеркнул Бальделли, идти от кино к вопросам политики в области культуры и от политики в области культуры — к повседневным делам кино.

Конкретный разговор об итальянском кино начался выступлением Леонардо Фиораванти, директора

Римского экспериментального киноцентра. За последние годы, сообщил он, только одни итальянские фильмы собрали около 50% выручки в кинотеатрах, окончательно побив голливудское кино, которое на протяжении многих лет господствовало безраздельно. Этот успех только на первый взгляд носит экономический характер, в основе его лежит высокий уровень кинематографии, которая сумела заинтересовать публику, поняв ее лучшие стремления, пробудив в ней интересы культурного, морального, социального и политического порядка, интересы, которые несколько лет тому назад были уделом узкого круга зрителей.

Как мы знаем, некоторые выводы Фиораванти не выдержали проверки практикой. В последующие годы итальянская пресса не раз и не два будет ставить вопрос о кризисе итальянского кино и об опасностях голливудского влияния. Об опасностях, которые не ограничиваются одним только проникновением американских фильмов на итальянский экран, но проявляются, скажем, в распространении «итальянского вестерна», в поточном производстве коммерческих фильмов голливудского стиля. Но Фиораванти был абсолютно прав в своем анализе природы и причин тогдашнего успеха итальянского кино. Не забудем, что разговор шел весной 1963 года. Хотя первое цветение неореализма уже закончилось, он еще продолжал воздействовать на публику. А вслед за неореалистическими фильмами и рядом с ними появлялись все новые произведения Феллини, Антониони, Висконти, Пазолини.

«То, что кино как бы стало в центре национального сознания,— говорил на симпозиуме сценарист Уго Пирро, объясняя причины успеха итальянского кино,— произошло в результате того, что известная свобода, которой пользуется кинематограф, была завоевана в острой открытой борьбе, в которой мы нередко ставили на карту все наше профессиональное будущее. Почти невозможно перечислить все те псевдопатриотические, полицейские, морализаторские учреждения, организации и общества, которые время от времени выступали против свободы итальянского киноискусства». В ходе борьбы, ведущей силой которой были коммунисты, продолжает Уго Пирро, удалось добиться изъятия контроля над кинематографом из сферы действия цензуры и передачи его в компетенцию суда. Это принесло определенные облегчения: возбуждение судебного



преследования против того или иного фильма — событие все же чрезвычайное, его нельзя поставить рядом с повседневностью цензурных ограничений и запретов.

Хотя итальянские кинематографисты многого добились, серьезные трудности и помехи на их пути остались, борьбу нельзя было считать оконченной. Пио Бальделли напомнил своим соотечественникам и рассказал нам, советским участникам симпозиума, о том, что давление бюрократии на кино продолжается, как и репрессивная политика властей в отношении непокорных кинематографистов. Правда, в последнее время давление и репрессии более активно сочетаются с подачками, которые вполне реально влияют на какую-то часть кинематографистов.

Бальделли говорил далее о непрочности и несостоятельности промышленной структуры итальянской кинематографии: без заграничного проката она существовать не может. «Однако итальянская промышленность не организована для того, чтобы продавать фильмы за границу, и должна обращаться за помощью к американскому прокату. Это положение создает постоянные трудности».

В разговоре об итальянском кино приняли участие и советские кинематографисты. В частности, сравнивая фильмы неореалистов с фильмами Антониони, мы поставили на обсуждение вопрос о направлении и характере кинематографического исследования действительности. Когда ученый в своей лаборатории изымает какие-то элементы из естественного окружения, он может достичь очень больших результатов в их раздельном, изолированном исследовании. В искусстве — иное. Изъятие человека из общественной среды ради лабораторного исследования неизбежно ослабляет искусство, его силу и возможности в познании жизни. В лучших фильмах итальянского неореализма человек изображается в реальной общественной среде, в подвижных взаимодействиях с ней. Самоочевидно, что такое изображение помогает полнее понять общество и человека. В отличие от неореалистов Антониони часто изымает человека из исторического потока. Он исследует психологические, эмоциональные и нравственные следствия, вызванные теми или иными обстоятельствами, меньше неореалистов обращая внимание на исследование и экранное изображение самих обстоятельств. Но

следствия, взятые вне породивших их причин, могут открываться лишь некоторыми своими сторонами, их социальная биография может остаться непознанной, непонятой, невоплощенной.

Отвечая на эти соображения, Пио Бальделли заявил: «Я согласен с суждениями, которые многие из нас разделяют, о фильмах Антониони. Полагаю, что Антониони как режиссер отождествляет кризис буржуазии с кризисом всего человечества». Для Антониони характерны, с одной стороны, несколько поверхностная, экзистенциалистская тревога, а с другой — изображение конкретных фактов при отсутствии их критического исследования.

В заключение своего выступления Пио Бальделли поставил вопрос о необходимости вполне трезвого, реалистического понимания отношения широких зрительских масс к искусству кинематографа. Было бы наивностью думать, заявил он, что народ только потому, что он народ, всегда прав при решении эстетических проблем. Практика итальянского кино предостерегает против подобных наивностей. Скажем, за такие ныне широко признанные фильмы, как «Шуша» и «Пайза», пришлось долго бороться: поначалу массовый зритель их не принял, не оценил. «Слишком часто мы слышим: народ хочет того, народ хочет этого. Но не всегда народ находится в условиях, дающих возможность конкретного выбора».

Продолжая размышления на эту тему, режиссер Карло Лидзани сосредоточился на анализе взаимоотношений итальянского неореализма с широкой публикой:

«Главная опасность состояла в инерции существования культурных традиций, реакционных, консервативных, отсталых по своему содержанию... Второй фронт, на котором итальянское кино должно было сражаться, состоял в недоверии зрителя, публики, в опасениях, что зритель не поймет... Если на первом фронте нам удалось прорваться сквозь ячейки цензуры и донести до зрителя те мысли и утверждения, которыми мы жили, то, с другой стороны, поддержанные нашей критикой, мы смогли пробить расширяющуюся брешь в стене устоявшихся народных вкусов.

Я могу смело сказать, поскольку участвовал в работе над сценариями всех фильмов Де Сантиса, что эти фильмы неизменно встречались довольно острой кри-

тикой со стороны тех самых рабочих и тех самых крестьян, которых мы старались изображать на экране. Критика объяснялась не только нашими недостатками, нашими слабостями, которые сейчас, по прошествии многих лет, мы сами признаем, но и тем, что действительность, которую мы изображали, выглядела слишком заостренной, чересчур неистовой в глазах людей, жизнь которых мы хотели показать...

В период 1950—1956 годов мы были мишенью немалого количества политических атак и наступления экономического, которое вело на нас американское кино. Но наша борьба, которая шла бок о бок с борьбой народных масс за свои цели, привела к тому, что мы снова создали условия, необходимые для развития и успеха нашего искусства».

Обращаясь к посленеореалистическому развитию итальянского кино, Лидзани вспоминает о сложной поначалу судьбе таких фильмов, как «Ночи Кабирии» и «Дорога»: «Они были встречены марксистской критикой остро критически. Фильмы Феллини, казалось, резко и непоправимо ломают непрерывную линию развития нашего кино. Успех фильмов Феллини, особенно в Советском Союзе, заставил нас пересмотреть свои оценки, поняв, что позиции нашей критики были во многом схематическими. Этот схематизм грозил нам тем, что вместе с водой мы могли выплеснуть и ребенка».

При всей значительности творчества Феллини и работающих параллельно с ним Антониони и Пазолини, с их выходом на авансцену итальянского кино связан разрыв линии преемственности, отход от традиций неореализма. Этот разрыв, продолжает Лидзани, «был вызван не только комплексом условий, но и тем, что мы недостаточно глубоко и широко разрабатывали основную линию неореализма... Все три больших мастера, отошедших от главной линии неореализма, оказались в конце концов жертвой поражения, нанесенного им самой публикой и, как добавляют, критикой... Развитие искусства Пазолини и Антониони проходило через участки тени, участки слабости. Я не хочу быть пророком, но думаю, что могу утверждать, что в течение ближайших лет мы будем свидетелями появления большого количества фильмов, которые вновь вернутся к неореализму и с успехом понесут вперед его традиции».

Еще острее противопоставил искусство Антониони и Пазолини неореализму советский критик Ростислав

Юренев: «Лучшие фильмы неореализма показали нам психологию трудящихся людей Италии, мы за это их ценим и любим. Психология «Умберто Д.» и «Машиниста» для меня гораздо интереснее, чем психология, допустим, героев Антониони. Ему только кажется, что психология его героев глубока и интересна... А в сущности, она примитивна, болезненна и глубоко неинтересна... Если направление Антониони можно признать декадентским, формалистическим, то есть и другая опасность... Пазолини кажется антагонистом Антониони и действительно может показаться таким: у Антониони обеспеченные, богатые биржевые игроки, утонченные девицы, прекрасные новые здания, у Пазолини — задворки и сутенеры. Но общее — это антигуманизм... Когда-то итальянские картины поражали нас темой солидарности трудящихся людей, как «Похитители велосипедов». А в «Акатоне» один голодный обманывает друзей, тоже голодных, и сам пожирает какие-то жалкие макароны, которые они вместе готовили. Пазолини не восторгается своими героями. Нет. Но кто-то остроумно сказал про его картины, что они поставлены по книге Брема... Животность героев Пазолини оставляет очень тяжелое впечатление. И я думаю, что этот путь натуралистического копания в отвратительных чертах человеческой психологии является другой опасностью для итальянского кино».

Иную точку зрения на творчество Антониони и Пазолини высказал режиссер Григорий Чухрай: «Наш коллега Юренев правильно и искренне говорил нам о своих оценках, ощущениях, о своем отношении к итальянским фильмам и вдруг начал предъявлять им требования, исходящие из наших задач, нашей борьбы, в то время как они созданы для других задач и для другой борьбы. Когда Юренев говорит о том, что для нас неприемлемы картины Антониони и Пазолини, это совершенно справедливо. Но когда он обвиняет их в какой-то антигуманистичности, в античеловеческих тенденциях, то, мне кажется, он не совсем прав... Происходит очень серьезный и очень волнующий всех честных людей Италии процесс деградации личности, углубления кризиса личности, и не заняться этим процессом, не постараться его исследовать, не постараться высказать свое к нему отношение настоящий художник не может». По мысли Чухрая, Феллини, Антониони и Пазолини как раз и отражают этот процесс. При этом

Антониони часто эстетизирует изображаемые им драмы одиночества, взаимонепонимания людей.

На советско-итальянском симпозиуме не было достаточно подробного разговора о советских фильмах, показанных его участникам. Итальянские кинематографисты больше говорили не о конкретных фильмах, а о некоторых тенденциях и общих вопросах культурной политики, связанных с прошедшими незадолго до этого встречами руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. Вполне понятно, что полемика по общим вопросам отразилась и на суждениях о фильмах. И потом: хотя итальянские участники симпозиума и критиковали некоторые особенности режиссерского искусства Антониони, Пазолини, это искусство оставалось для них отправной точкой для суждений о современности кинематографа, его языка и стиля. Сознали это или не сознали итальянские участники нашей дискуссии, но они «танцевали» от Антониони в своих оценках советских фильмов. Такое смещение критериев в сочетании с весьма слабым знанием общей панорамы советского кино, реального контекста просмотренных фильмов обеднило разговор о представленной участникам симпозиума советской кинопрограмме.

В феврале 1966 года состоялась новая встреча советских и итальянских кинематографистов. В Москву приехали в основном кинематографисты левого крыла. Некоторые из них не только считали себя марксистами, но и действительно утверждали марксистский подход в анализе социальной природы буржуазного общества, свойственных ему противоречий, ведущейся в нем классовой борьбы. Другие не называли себя марксистами, но в политических взглядах своих были близки марксизму, выступали на стороне левых сил итальянского общества, участвовали в борьбе за социализм. Тем не менее наша дискуссия была трудной и острой. И об этом, пожалуй, надо сказать особо: в ходе дискуссии, о которой пойдет речь, отчетливо проявились некоторые сложности во взаимоотношениях советских кинематографистов с прогрессивными кинематографистами Запада, характерные для 60-х годов.

Выступая по ходу дискуссии, режиссер Нанни Лой обратился к нам, советским ее участникам, с такими

словами: «Нахожусь в некотором замешательстве и противоречивом состоянии. В нескольких словах это состояние можно определить так: я восхищаюсь вашими фильмами, меня восхитили откровенность Донского, изящество Юткевича. Мне в высшей степени понравился фильм Данелия, который мы вчера смотрели (речь идет о фильме «33». — А. К.). И потом я должен искренне признаться, что очень люблю и уважаю вас. Но я не люблю и не принимаю вашу концепцию искусства». И далее: «Во всем мире на Советский Союз и марксизм смотрят как на орудие освобождения человека. Но наша интеллигенция не разделяет ваших позиций, вашего подхода к литературе и искусству».

Другие ораторы говорили о «диалоге глухих», о том, что у нас почти все разное — язык, термины и понятия, критерии, подход к фильмам, даже «путеводители по марксизму», авторитеты в области марксистской эстетики.

Советские участники симпозиума таких решительных слов о взаимонепонимании не говорили: любезные хозяева, мы были сдержанными в своих суждениях о возникших по ходу дискуссии трудностях общения. Но и мы эти трудности видели, чувствовали.

Каково же их происхождение? Откуда они?

Опыт этой и других аналогичных встреч показывает, что во многих случаях наши западные коллеги приезжают к нам теоретически и психологически неготовыми понять и принять принципиальные различия в развитии искусства и положении социалистически мыслящего художника в стране победившего социализма, с одной стороны, и в странах капитализма — с другой. Причин тут много. Даже по-настоящему прогрессивные, левые без кавычек художники Запада нередко поддаются влияниям индивидуалистического эгоцентризма мышления: о советском киноискусстве и его проблемах судят исходя из своего опыта, из своего понимания аналогичных проблем, сложившегося в условиях капитализма. При этом вовсе не учитывается, в лучшем случае — недооценивается особость задач, возникающих перед революционным искусством после победы революции.

Далее. В своих суждениях о советском киноискусстве наши итальянские коллеги не принимали в расчет традиции национальных культур народов СССР, на которые наше киноискусство опирается.

Большую роль в возникновении такого рода недопониманий играет недостаток информации, плохое знание итальянцами фактов и процессов развития советского кино (буржуазия многое делает, чтобы ее интеллигенция меньше знала культуру советского общества, получала об этой культуре искаженные представления). Сказывается и наличие предубеждений, проникающих даже в левые круги под влиянием буржуазной пропаганды. В распространении такого рода предубеждений буржуазной пропаганде нередко подыгрывают (каковы бы ни были их исходные намерения) левозэкстремистские группировки и идеологи, противопоставляющие свои «левацкие» теории, свою авантюристическую, раскольническую политику марксистско-ленинским партиям, ведущим борьбу в странах капитала, и тому реальному социализму, который существует в СССР и других странах социалистического содружества.

Трудности наших кинематографических диалогов с итальянцами связаны также с тем, что у нас неравное положение в знании и понимании принципов и жизненных основ, на которых строятся наши культуры. Советская культура в ее взаимоотношениях с народом, государством, руководящей партией — это исторический феномен, который невозможно вычислить по аналогиям с какими-то явлениями капиталистической действительности. Что же касается капиталистической действительности, то деятели советской культуры не просто «проходили» ее в школе как предмет ряда наук, они изучали ее и в школе жизни: борьба против капитализма, за социалистический образ жизни стала частью их социальной биографии.

Возникшие по этим и другим не названным здесь причинам расхождения, взаимонепонимания проявились в первых же выступлениях наших итальянских коллег по вопросам и проблемам советского кино.

«Все фильмы сделаны на хорошем, а в некоторых случаях даже на блестящем уровне,— заявил Паоло Алатри.— Прежде всего мне хотелось бы указать в порядке общего замечания, что, на мой взгляд, советское кино все больше вбирает в себя или, вернее, постигает две вещи: первое — это то, что кино может не быть нравоучительным, воспитательным, педагогическим; второе — что искусство никогда не бывает воспитательным, если оно задается такой целью, скорее, наоборот,—

оно становится воспитательным именно потому, что оно — искусство... Разумеется, никто не отрицает права гражданства дидактического кино. В этих случаях речь идет об использовании кино как инструмента в совершенно иных областях, а не в области искусства как такового... Мне кажется, что советское кино на протяжении длительного предшествующего периода носило на себе сильный отпечаток именно такого характера: воспитательно-нравоучительного. На наш взгляд, советское кино сейчас быстро освобождается от этих своеобразных, я бы сказал, уз. Отсюда — бурный расцвет, появление большого числа фильмов, в которых торжествуют фантазия, воображение, мечты — одним словом, все то, что имеет самое непосредственное касательство к искусству кино. Отсюда повышенный интерес к вечным темам, движениям человеческой души, сугубо индивидуальным чувствам, таким, как любовь».

Положительно оценивая процесс в целом, Алатри оговаривается: еще не все сделано, имеется некоторое отставание, нерешительность, в частности, в определении отношений между гражданином и обществом, художником и властью. Обращаясь к конкретным произведениям, Алатри хвалит «Свадьбу» и некоторые другие фильмы, посвященные любви, коллизиям «личной жизни», и даже не упоминает таких картин, как «Ленин в Польше», «Живые и мертвые», «Обыкновенный фашизм», «Сердце матери», «Председатель», которые тоже входили в программу симпозиума. В фильмах на темы морали он выделяет прежде всего общечеловеческое, общеэстетическое, не обратив внимания на весьма существенные особенности этих фильмов, связанные с конкретно-историческими условиями их появления, с их социальной направленностью. За пределами размышлений Алатри остались традиции национальной культуры. По логике его выступления получалось, что художник создает произведение искусства ради искусства как такового и только созданное — в его конечном результате — может стать воспитательным: социально-воспитательные цели искусства не могут, не должны входить в замыслы художника.

Нанни Лою и Паоло Алатри отвечал Михаил Ромм: «Мне кажется, что понять наши отношения, нашу жизнь, наших людей, понять те внутренние проблемы, которые у нас существуют, вам гораздо труднее, чем нам понять ваши проблемы и ваших людей. Мы мно-



гое знаем о буржуазном обществе. Вы иногда не замечаете тех внутренних споров, которые поднимаются в той или иной нашей картине, не понимаете, какие функции несет та или иная картина в нашем обществе, и поэтому иногда не понимаете (это не ваша вина, я не упречаю вас, я просто констатирую факт), в чем причина успеха или неуспеха той или иной картины». И дальше: «Если вы вспомните традиции русского и советского искусства, искусства Толстого, Гоголя, Чехова, Щедрина, а далее — традиции Маяковского и всей советской литературы, то это прежде всего традиции воспитывающего искусства, искусства, которое можно назвать «педагогическим». Я применяю это слово потому, что его применили члены итальянской делегации. Мы говорим иначе, мы не говорим «педагогические» задачи искусства, а говорим — воспитательные задачи, идейные задачи, задачи формирования нового человека и т. д.

Такие задачи непременно стоят перед каждым нашим художником. Даже если он их отчетливо не сознает, все равно он работает в этих традициях. Если вы возьмете великих революционеров нашего искусства, его основателей, Маяковского, предположим, то он был страстным пропагандистом, пропагандистом сознательным. Он сознательно ставил себя в положение слуги Советской власти. То же можно сказать про Эйзенштейна, про все старшее поколение наших советских кинематографистов. От этой традиции мы отказаться не можем, не хотим и никогда не откажемся».

Еще один очаг спора возник после выступления Фернальдо Ди Джамматтео. «Донской,— заявил итальянский критик,— представляет, на мой взгляд, тот способ видения действительности, который исходит из глубоко страстного эмоционального начала и который отмечен, очевидно, желанием оставить след в этой действительности, воздействовать на нее непосредственно. И Донской делает это с большим благородством и вдохновением, с большой искренностью — теми самыми свойствами, которые тронули меня и во многих других фильмах. В то же время я спорю с ним: мне представляется, что между фильмом Донского и сегодняшней действительностью существует противоречие. Мне представляется, что сегодняшняя действительность гораздо более противоречива, подвижна... Во всяком случае, она такова, что художник должен смотреть на нее

с значительно большего числа точек, чем это делает Донской. Мне представляется, что человека сегодня следует видеть в разных измерениях, с разных точек зрения, и в его слабостях, противоречиях, пороках, в его неспособности решать проблемы, стоящие перед ним.

Меня гораздо больше убеждает та позиция художника, которая была выражена в фильме Ромма «9 дней одного года». Ту же позицию я обнаружил пока только в одном из показанных нам сейчас фильмов — в картине молодого армянского режиссера Довлатяна «Здравствуй, это я!». То, что я обнаружил тогда в фильме Ромма, я увидел в фильме Довлатяна, пожалуй, в менее завершенном виде. Я увидел, как люди переживают трудности, как происходит процесс, если можно так сказать, мучительного изживания трудностей персонажами этой картины — современными людьми, сталкивающимися с современной действительностью. Чувства человека делаются все более сложными, следовательно, все труднее становится человеку совмещать то, что он есть, с тем, чем он думает стать, чем он хочет быть».

Нетрудно заметить, что в такой постановке проблемы как раз и проявляется уже упомянутый эгоцентризм мышления: опыт духовного освоения действительности одного типа переносится на освоение принципиально иной действительности; способ мышления, основанный на реальностях буржуазного мира, превращается в некий абсолют, догматический критерий, перетаскиваемый через социальные и временные границы. Фернальдо Ди Джамматтео рассматривает человека вне реальных дифференциаций — социальных, психологических, нравственных. Рассматривает по схеме: современный человек сложнее человека прошлых десятилетий. И фактически требует, чтобы этот сложный, противоречивый человек стал моделью и призмой: по нему — такова логика Ди Джамматтео — надо было бы моделировать людей прошлого, включая семью Ульяновых. Но можно ли всех людей мерять мерками Куликова и Гусева, даже признавая всю их типичность, и тем более мерками героев Антониони? Стоит так поставить вопрос, как сразу же обнаружится вся непрочность философско-эстетических построений итальянского киноведа. Ди Джамматтео может сказать: вопрос поставлен слишком элементарно, оппонент меня упро-

щает. Однако такая постановка вопроса кажется вполне уместной, если принять во внимание категоричность требований Ди Джамматтео, абсолютизирующего вполне определенный «угол зрения» на человека.

Ди Джамматтео — поклонник искусства Антониони. Судя по всему, именно антониониевский подход к человеку он считает самым современным, наиболее полно отвечающим нынешнему состоянию общества и человека.

Но метод Антониони, как и всякий иной метод, не может стать универсальным. Уж не говоря о том, что он не очень-то подходит даже для экранного изображения таких людей, как Куликов и Гусев, он был бы совсем противопоказан кинематографическому постижению характеров матери Ленина, всех Ульяновых. Между тем именно с позиций этого метода Ди Джамматтео критикует Донского. Критикуя, он и подумать не захотел о том, что люди-монолиты, самозабвенные борцы не кинематографом придуманы: кинематограф только отражает, типизирует реальность их характеров. Наделение таких людей «сложностями» в стиле тех героев, которых Джамматтео считает истинно современными, неизбежно стало бы самой элементарной изменой правде жизни, принципам реалистического искусства.

Существенным вкладом в дискуссию о советском кино и его героях стало выступление профессора Экспериментального киноцентра Джулио Чезаре Кастелло. Наиболее поверхностная западная критика, говорил он, пыталась усмотреть упадок в советском кино 30-х годов. Однако появление таких фильмов, как «Чапаев» бр. Васильевых, трилогия о Максиме Козинцева и Трауберга, с одной стороны, и «Александр Невский» — с другой, доказывает противоположное. Речь шла о новом блестящем периоде, отличавшемся от предыдущего своими характеристиками. Далее Кастелло обратился к фильму «Ленин в Польше»: нужно сказать, что в фильме Юткевича, как и во всем его творчестве, чувствуется продолжение традиций, хотя этот фильм сделан в наши дни и не имеет ничего общего с фильмами учителя Юткевича Эйзенштейна; определенный тип исторической традиции органически соединился здесь с современным видением мира. Это современное видение выражается в очень умном применении внутреннего диалога, а также в стремлении спасти образ такого

большого политика и человека, как Ленин, от опасности превращения в музейную восковую фигуру, опасности очень реальной, поскольку вокруг этого образа существует столько всякого рода опосредований.

При всей неравномерности движения советской кинематографии, продолжает Каstellо, это кинематография живая, развивающаяся. Есть в ней и свои недостатки: сюжетная бедность ряда фильмов или обращение к таким условностям, которые современный зритель принимает уже с трудом (например, у Довлатяна герой фильма, «как в сказке», на одном и том же месте встречает сначала девочку, а потом прекрасную девушку, какой она стала); иногда в советских фильмах возникает некий пафос добрых чувств, между тем еще Андре Жид говорил, что одних добрых чувств для искусства недостаточно...

Последнее замечание вызвало резкие возражения наших режиссеров Сергея Герасимова и Сергея Юткевича.

«Мы по-прежнему убеждены, во всяком случае лично я,— заявил Юткевич,— в том, что главной задачей нашего кинематографа всегда будет создание фильмов, которые пока что не могут быть поставлены ни в одной стране, кроме стран социалистических,— фильмов открыто политических. Это является нашим историческим долгом. И я не понимаю, почему циничное замечание Андре Жида должно обязательно ассоциироваться с политической кинематографией. Я совершенно согласен с репликой Герасимова о том, что наибольшим мужеством является сегодня открытое проявление того, что французский писатель иронически назвал «добрыми чувствами».

В этой связи Юткевич обращается к опыту своей работы над фильмом «Ленин в Польше»: «Меня занимал не только вопрос отражения определенных исторических фактов, но и полемический ответ на проблему, которая волнует сегодня многих художников во всех странах,— проблему одиночества». У Ленина не может возникнуть такая проблема. Он и в тюрьме, в одиночной камере — не одинок. Он волнуется за судьбы миллионов людей, и мы волнуемся вместе с ним.

Поддержав своих коллег в рассуждениях о «добрых чувствах», режиссер Элио Петри обратился к проблемам критического отношения искусства к действитель-

ности. Он заметил при этом, что встречающаяся на советском экране критика «задним числом» ошибок и недостатков в жизни советского общества, допускавшихся под влиянием культа личности, снижает уровень критики, а заодно и социальную ценность таких фильмов, как «Председатель». «В результате и получается,—заявил Элио Петри,—что в фильме Шукшина «Ваш сын и брат», в фильме в высшей степени изящном и глубоко художественном, я обнаружил больше идеологии, хотя она там о себе не заявляет, и узнал о Советском Союзе больше, чем из других фильмов, которые нам здесь показали».

Большое место в дискуссии заняло второе выступление Нанни Лоя (о первом я уже писал):

«Сегодня для марксистской интеллигенции Запада исходной точкой разговора об искусстве, в особенности о социалистическом реализме, является Георг Лукач. С точки зрения Лукача, реалистом является Томас Манн. Следовательно, он приемлет и не осуждает творчество Манна. В то же время он осуждает Музиля, Пруста, Кафку, Джойса, Поллака и Фотрие. Иными словами, с точки зрения Лукача, все великое искусство нашего века не имеет ценности. Должен сказать, что все критическое и философское творчество Лукача, пока оно оставалось в рамках философско-теоретических, все его критерии, пока они оставались в сфере теории, я принимал. Но когда дело доходит до практического применения этих критериев, на мой взгляд, все становится ошибочным. А причиной этому является тот факт, что он впадает в такое же заблуждение, в какое мы впадаем на нашей дискуссии,—отдает примат содержанию и ограничивает свой анализ именно содержанием...

Даже Джамматтео, который в достаточной степени разделяет мои взгляды, и тот говорит, что в фильме Донского есть противоречия между содержанием фильма и действительностью. Иначе говоря, противоречия между фильмом Донского и той действительностью, какой ее видит Джамматтео, то есть мировоззрением, которое исповедует Джамматтео. Иными словами, Джамматтео не хочет согласиться с тем, что фильм Донского был лишь отражением действительности Донского — автора этого фильма, отражением его взгляда на действительность...

Как режиссер я имею право на определенный

взгляд на жизнь, на действительность и выражаю этот взгляд в своих картинах. Но как интеллигент, как деятель культуры я обязан и должен сражаться за то, чтобы возможно более широкое обсуждение имели и были увидены возможно большим числом людей картины Феллини, которые, кстати говоря, значительно лучше моих.

Понимаете, что получается? Приехав в Москву, я вынужден отвергать свои собственные картины. Я вынужден утверждать, что «8½» и «Джульетта и духи» — картины значительно более совершенные, чем «Четыре дня Неаполя» или «Сделано в Италии». Но их превосходство объясняется вовсе не тем, что в них заложены лучшие идеи и содержание. Это более новые, более современные фильмы, чем мои. Эти фильмы есть плод некой более новой тенденции в культуре нашего века. Они указывают перспективы, открывают пути, на которых будет развиваться искусство... В фильмах Феллини используются все завоевания современной культуры, а она требует, чтобы внимание было обращено на мельчайшие детали, мельчайшие подробности. Наука, эта часть культуры, дошла до атома. В то же самое время вы хотите, чтобы искусство, другая часть культуры, остановилось на большом здании, на дворце. Нет, искусство в наши дни тоже стремится ко все более мелким предметам, стремится к деталям, оно становится как бы микрооперативным, микродейственным, аналитическим...

Ученые вольны проводить все те исследования, которые считают нужным проводить, — физики, химики, все ученые. В такие условия должны быть поставлены и режиссеры, композиторы, художники... Мы хотим, чтобы наши фильмы перестали быть замкнутыми, как романы прошлого столетия... Мы хотели бы создать в кино открытый роман, без традиционного сюжета, без традиционной фабулы, без нескольких центральных героев, которые освещены традициями романа прошлого столетия. Иными словами, мы пытаемся сделать в кино нечто отличное от традиционного реализма с его персонажами и объективными чувствами. На экране должен быть создан роман-эссе, фильм, в котором действующие лица своей жизнью и действиями выражали бы мысль лучше, чем словами».

В этой связи Нанни Лой снова и снова возвращается к проблемам эксперимента, освобожденного от вся-

ких социальных зависимостей. Он так много говорил о важности эксперимента и о помехах на пути свободного творчества советских кинематографистов, что режиссер Юлий Райзман задал ему вопрос: «Вы видели не много наших картин, но какие-то из них все же успели посмотреть. Так вот скажите, заметили ли вы в этих картинах следы отсутствия той свободы, которую вы хотели бы увидеть в нашем искусстве?» Нанни Лой ответил: «Я не видел в этих фильмах того, о чем вы спрашиваете, то есть следов ущемления свободы. Однако я видел, что в них кое-что умалчивается».

Слово для реплики берет сценарист и режиссер Марио Сольдати: «Художественное произведение прекрасно тогда, когда невозможно расчленить его на форму и содержание. Для удобства анализа мы производим такое расчленение. Но художественное произведение есть нечто единое. Поэтому красота есть истинная истина и правдивая правда. Удвоенная, утроенная правдивость. Правда в самом сердце правды... Нанни Лой, говоря здесь о форме и эксперименте, по-моему, допустил чрезмерное упрощение либо опустил кое-что».

В последовавших затем выступлениях советских участников симпозиума не раз возникали недоуменные вопросы: как примирить социально насыщенное, граждански активное творчество Нанни Лоя с его теоретическими декларациями, в которых абсолютизировалось субъективное начало искусства, приоритет отдавался художественной форме, языку, стилю?

С ответом на рассуждения Нанни Лоя о свободе творчества, о взаимоотношениях художника и власти выступил Григорий Чухрай:

«Я коммунист, я живу в социалистической стране; единственным, главным орудием достижения моей цели как человека и коммуниста является моя власть, которая руководит строительством коммунизма. Я не могу без этой власти — без нее не осуществится мой идеал... Значит, я не могу становиться в такое же положение по отношению к своей власти, в какое может стать, скажем, современный итальянский художник». Нам говорят, продолжает Чухрай: дайте свободу, пусть каждый выскажет свое мнение, даже враждебное, а потом спорьте. «Я знаю, что только в спорах рождается истина. Но дело в том, что в контрреволюции нет недостатка. Разрешите нам спорить с западной контрреволюцией, а не

тратить наши деньги на создание контрреволюционных фильмов в нашей стране».

Существенное место в размышлениях Нанни Лоя и выступившего до него Элио Петри занял вопрос о роли и значении критического отношения искусства к действительности. Вступая в спор по этому вопросу, Михаил Ромм напомнил, что искусством критического реализма накоплен громадный опыт критики общества. Совершенно в другом положении находится художник, задачей которого является утверждение своего строя. А эта задача и стоит перед нами. Перед нами не может стоять задача борьбы с собственным строем, борьбы с социализмом. Она стоять не может и никогда стоять не будет.

Ранний кинематограф боролся с незадолго перед тем рухнувшим царским режимом, царской империей, в этом была огромная сила ранних картин советского кинематографа. Сейчас перед нами стоят задачи более сложные, и искусство наше развивается сложными, трудными путями.

Наша дискуссия шла чересполосно. Спор перекидывался то на общие проблемы искусства и культурной политики, то на итальянские или советские фильмы. При очередном обращении к киноискусству Италии возник спор об историческом значении и современных судьбах неореализма.

«Неореализм,— заявил Элио Петри,— представляется мне как приход нового климата, как появление людей, которые сидели взаперти в подвалах фашизма и вдруг вышли на свежий воздух. Это был период революции совершавшейся, но не совершившейся, которая привела в конце концов к реставрации классовых привилегий. Иначе говоря, он соответствовал историческому периоду социального застоя, под которым в некоем подполье струились разного рода течения, намечались новые тенденции, чувствовалось определенное движение, которое тем не менее так и не превратилось в землетрясение. Поэтому следует говорить о возврате итальянского кино внутрь себя. От неореализма остались лишь некоторые методы. Так, Антониони в том, что он называл «эссенциальностью», сохраняет некоторые методы неореализма. От анализа внешних крупных социальных движений наше кино перешло к рассмотрению того, что совершается внутри человека. Хорошо



это или плохо — дело другое, но такова итальянская реальность».

В связи с выступлением Нанни Лоя, даже не упомянувшего неореализм при перечислении главных ценностей новейшего искусства, и процитированным выше замечанием Элио Петри мне показалось необходимым и важным напрямую поставить вопрос об отношении итальянских участников дискуссии к наследию и традициям неореализма: «Я не понимаю вашего тона в разговорах о неореализме. Я не понимаю, как вы сегодня относитесь к неореализму. Когда Нанни Лой характеризовал эстетический максимум XX века, он перечислил имена Джойса, Пруста, Кафки, назвал кубизм, экспрессионизм, но не упомянул о неореализме. Я поразному отношусь к перечисленным им художникам и явлениям искусства. Но я считаю, что самое великое создание художественной культуры середины XX века на Западе — это итальянский неореализм. Очевидно, неореализм в тех формах, в каких он покорял нас в 50-е годы, уже не вернется, но от того, как вы сегодня относитесь к неореализму, зависит, каким будет итальянское кино завтра».

На мое замечание отвечал Фернальдо Ди Джамматтео: «Что касается нашего тона при разговоре о неореализме, мне кажется, это тон, которым можно говорить о прошедшей любви, а любовь была очень большая. Но это была любовь, которая предала нас... Неореализм был великим опытом в итальянской культуре, позволившим итальянцам, и не только итальянцам, смотреть действительности в лицо без каких-либо предрассудков и с максимальной агрессивностью. Неореализм был тем средством, которое позволило итальянскому искусству открыть одновременно общество и человека. Он родился потому, что определенные исторические условия позволили ему родиться. Но по мере того как шли годы и социальные, политические, экономические условия в Италии изменялись, изменялся и неореализм. Иначе говоря, он как бы двигался вспять. Постепенно неореализм лишался своего жизненного заряда, терял свою первоначальную хватку и от него все больше оставались лишь скелет, лишь модель — приемы, которые позволяли режиссерам изображать действительность, но за этим уже ничего не стояло. Неореализм в своем первоначальном виде окончательно закатился. Больше того, я должен сказать, что те приемы, которые были от-

крыты неореализмом, которые позволяли художнику с максимальной простотой и в то же время боевитостью воспринимать действительность, были поглощены коммерцией, тем, что мы у себя называем культурной индустрией».

Нам показалось, что эта эпитафия на могиле неореализма была по крайней мере преждевременной. Но тогда у нас не было достаточно убедительного материала, фактов кинематографической жизни для ее опровержения. Такие материалы придут несколько позднее — они привлекут внимание участников четвертого советско-итальянского симпозиума. А на третьем спор шел в основном вокруг фильмов Антониони и Феллини.

Особенно много было разговоров о фильме «Джульетта и духи». Попробую дать о них представление, пусть неполное, простым соединением цитат из речей участников симпозиума.

Сергей Герасимов: «Легко сослаться на то, что Феллини уже в третьей картине обращается к однотипному материалу, в общем, совершенно абстрагируясь от жизни народных масс и концентрируя свое внимание на очень узком круге людей, на очень специфических отношениях богатой, бездумной элиты, которая живет по законам толстого бумажника. Можно не соглашаться, вероятно, с тем, что форму своеобразной авторской исповеди он вот уже второй раз делает поводом для широкой публикации. И все же Феллини остается самим собой, представляя для меня художника наипервейшего класса, художника необыкновенно богатого мыслями и чувствами, художника, несомненно, болеющего за судьбы своего века. Через всю картину просвечивает самое главное содержание этой работы Феллини — яростное разоблачение современной буржуазности, выраженной в самых агрессивных формах».

Марио Сольдати: «Феллини сделал свою картину специально для того, чтобы люди ничего не могли понять... Я считаю, что Феллини наделен колоссальными способностями, он — мастер огромного таланта. Но есть в нем нечто превосходящее его талант и мастерство, я имею в виду его стремление быть великим любой ценой. Когда ему не хватает вдохновения, он возмещает его недостаток трюками. Мне представляется, что «Джульетта и духи» основывается на таких трюках. Фильм кажется мне античеловеческим, негуманистичным, неправдоподобным».

Алексей Каплер: «Я думаю, что роковая ошибка Феллини заложена в драматургии этой картины. Дело не только в том, что сама история жены и изменившего ей мужа ничтожна. Беда в том, что за пределы этой ничтожности картина не идет. Суть не только в том, что картина асоциальна. Может быть сделана социальная картина, занимающаяся только внутренним миром человека, я это допускаю, но при всех условиях в ней должно быть нечто значительное и интересное по-человечески. А эта картина человечески ничтожна».

Лев Арнштам: «Итак, мир, потерявший все естественные связи человека с человеком, прошлого с настоящим, застывший в странной неподвижности остановившегося времени. Неизбывное одиночество. Любовь без любви — одиночество вдвоем, отчаяние одиноких, пытающихся хотя бы в пароксизме бессильной страсти изжить свое одиночество. Таков этот мир или, во всяком случае, таким он предстает во многих фильмах европейских, в том числе итальянских, кинематографистов... Но так ли уж безнадежно страшен, беспросветно «некоммуникабелен» сегодняшний день человеческого существования?.. И не стала ли «трагедия разобщенности» (безусловно наличествующая в обществе) в известной мере лишь поводом для тех или иных стилистических упражнений?»

Как известно, продолжает свою мысль Арнштам, кинематограф ищет средства для выражения процесса мышления. Поиски эти обогащают язык и орфографию киноискусства. Но бывают и издержки, когда вместо живого, подвижного анализа жизненных процессов на экране возникают застывшие аллегории тех или иных психологических состояний, загадочные по смыслу формы, их зыбкость скрывает скудость общей концепции фильма. В результате распространения такой ослабленности экранных построений киноискусство уступает площадку Джеймсу Бонду.

В этом контексте Арнштам обращается к Сольдати и Каплеру: «Неужели вы не чувствуете, что сквозь невидимую (на этот раз лирическую) откровенность Феллини, сквозь все привычные для его фильмов «барочные» излишества просматривается в этом фильме музыка очень ядовитой иронии? Вот вам те же проблемы разобщенности, отчуждения, но сделавшиеся предметом светской моды и светских развлечений общества, обитающего в окрестных виллах Рима, сведенные

до уровня мистических фокусов, ничтожных по самой своей сути».

Фернальдо Ди Джамматтео: «В силу своей старинной привычки, своего давнего страха Феллини отказывается делать идеологические выводы из материала, использованного в фильме. Он преподносит зрителю великолепный материал, но отказывается судить о нем. Отсюда — увлечение всяческой мистикой; отсюда — подчеркнутое внимание к внутренним движениям души; и, наконец, отсюда — превращение в финале главной героини фильма Джульетты в своего рода статую святой, вроде тех, что носят во время религиозных процессий».

Марио Сольдати: «Если этот фильм является критикой итальянского общества с точки зрения его обращения с женщиной, то я должен сказать, что среди двадцати восьми миллионов итальянских женщин нет ни одной, подобной Джульетте. Это женщина, которая не работает, не устает, у нее нет детей, она не чувствует никакой ответственности за семейный очаг; это глупый ангел, который проводит время в жалобах».

Я позволил себе процитировать без комментариев — несколько суждений о фильме «Джульетта и духи». Свое отношение к фильму (равно как и к фильму «Кулаки в кармане», о котором пойдет речь ниже) я высказал в книге «Кинематографические встречи»<sup>1</sup> — не буду повторяться. Скажу лишь, что, с моей точки зрения, критиковавшие фильм стояли ближе к истине, чем те, кто оспаривал их критику. История женщины, которая боится измен мужа, боится потерять его любовь, не стала в данном случае неким проявителем глубинных драм жизни. Если в «8<sup>1/2</sup>» свободное перемещение действия во времени и пространстве, «экранизация мысли», ее метаний, зигзагов, капризов — все служило смыслу, углубляя «внутренний портрет» художника, ищущего и не находящего правду, то здесь те же самые кинематографические средства и приемы, «положенные» на историю Джульетты и терзающих ее «духов» страха, становятся не более как стилизованными упражнениями, выражением манеры, чтобы не сказать манерности, перепевом уже спетой песни. Фильмом «Джульетта и духи» начинается трудный период в творчестве Феллини, период, когда его искусство буксовало в са-

---

<sup>1</sup> Караганов А. Кинематографические встречи. М., «Искусство», 1969, с. 49—51.

моповторах — он продолжится до появления «Рима» и «Амаркорда», обозначивших новый подъем художника.

Рядом с «Джульеттой» в эпицентре споров оказался фильм тогда еще очень молодого режиссера Марко Беллоккио «Кулаки в кармане». Вот как разворачивалась дискуссия по этому фильму.

Сергей Герасимов: «Разумеется, эта картина претендует на то, чтобы быть страшной. Это тоже способ доказательства, и способ очень модный, который легче всего позволяет заработать ярлык прогрессивного взгляда на мир... В одной статье я прочитал, что тут показан трагический распад буржуазной семьи. Но если зайти в любой сумасшедший дом, там можно наблюдать распад всего общества, потому что там самые разные люди совершают странные, неправомерные поступки. Они делают это единственно потому, что они неполноценны и перманентно находятся в клиническом состоянии. Так что же о них толковать?»

Марио Сольдати: «Он сделал чрезвычайно комический фильм, будучи в полной уверенности, что делает фильм трагический... Это действительно семья сумасшедших, место которых в доме для умалишенных. Но буржуазное самолюбие, буржуазное понимание чести не позволяет ни одному из них признать себя сумасшедшим. Старший брат прекрасно знает, что младший собирается убить мать. Но это самое чувство буржуазной гордости не позволяет ему отправить брата в сумасшедший дом. «Как можно, это член нашей семьи, пусть он останется дома...». Комизм фильма именно в том и состоит, что все семейство не отправляют в сумасшедший дом...

В фильме есть сцена наивысшего напряжения, вероятно, только у Чаплина можно найти сцены, в такой же мере насыщенные комизмом. Я имею в виду эпизод, когда сын подталкивает слепую мать к краю пропасти, приговаривая: иди, иди... Сцена одновременно заставляет содрогаться и смеяться... Фильм Беллоккио — произведение в высшей степени жизненное. Когда сыночек убивает мамашу и устраивает бурное веселье по этому поводу, у зрителя возникает желание совершить революцию в семье. Дело в том, что мы, итальянцы, отличаемся нарочито подчеркнутой, гипертрофированной «любовью к мамочке».

Джулиано Кастелло: «Должен сказать, что я не согласен с мнением Сольдати. Я не считаю этот фильм

комическим, наоборот, считаю его очень злым и гневным; это фильм молодого человека, очень рассерженного на мир, на его табу и запреты, человека, который, может быть, еще не знает, чего хочет, но сжимает кулаки в кармане».

Георгий Капралов: «Семья сумасшедших остается для меня при всех условиях семьей сумасшедших, клинически ненормальных людей. Решать на ее примере какие-то реальные общественные проблемы мне кажется невозможным. Горький в свое время говорил, что можно изобразить шестипалого человека — действительно есть люди с шестью пальцами, но какие можно отсюда сделать выводы?»

Фрунзе Довлатян: «Очень внимательно смотрел «Кулаки в кармане» и искренне хотел понять, что это такое, куда ведут режиссер и автор? Что за новая форма раскрытия образа молодого поколения?.. Несмотря на все мои старания, ничего, кроме патологии, тонкого ухищрения, любования этой патологией я не нашел. А фильм сделан талантливым режиссером... Я не знаю, где Сольдати нашел в нем юмор, комизм, смешное. Что за зритель, который может смеяться, когда сын за просто толкает родную мать в пропасть и чуть ли не танцует над ее гробом».

Лев Арнштам: «Фильм этот относится к разряду так называемых жестоких фильмов. Здесь стиль определяет все та же разобщенность в самом жестоком, я бы сказал, садистическом выражении. Вот уж полный пример того, как патология становится предлогом для стилистических упражнений! Автор с каким-то сладострастием вяжет свой отвратительный, на мой взгляд, «эстетический галстук».

Марлен Хуциев: «Я думаю, что такая патологическая семья понадобилась автору не случайно. По-моему, этот материал понадобился художнику для того, чтобы заострить свою мысль картиной жизни семьи, которая несет в себе идиотизм изолированного существования, уклада, быта той среды маленького захолустного городка, в которой развиваются события фильма».

Марио Сольдати (отвечая своим оппонентам): «Да, в этом фильме есть злоба, но ее перекрывает ирония. Не сумасшедший интересен — он совсем не интересен. Интересен лицемер, буржуа, который отказывается признать собственное безумие. Эта семья символична, и это безумие символично. Что вы хотите, шестипалые люди

составляют в Италии, в известных классах, большинство. Значит, о них нужно говорить».

Включаясь в спор о двух фильмах, Юлий Райзман обратился к проблемам политическим, социальным, к событиям во Вьетнаме, Индонезии, Индии, Пакистане, образующим исторический контекст и наших фильмов и наших споров. Мир, в котором мы живем, иному художнику может показаться царством хаоса. «Но весь этот на первый взгляд хаотичный мир не так уж хаотичен, в нем есть свои закономерности, и для того, чтобы их понять, надо научиться исторически мыслить. Если художник обладает этим умением, едва ли он займет позицию, на которой, к сожалению, стоят многие художники Запада. Они стоят перед этим хаотическим миром, раскрыв рот и опустив руки, с душой, полной тревожного одиночества, заранее сдаваясь на милость победителя... Мне думается, художник должен прежде всего определить свою собственную позицию, позицию активную, воздействующую на окружающий мир. Ибо позиция опущенных рук может привести человечество в один непрекрасный день к термоядерной войне».

Переводя свою мысль о социальной активности искусства в сферу эстетики, стилевых исканий кинематографа, Райзман напоминает, что в последнее время теоретическая мысль в кинематографе, особенно на Западе, склонна считать, что наиболее модным жанром или, скорее, закономерным жанром современного кинематографа становится поэтический фильм. «Я с этим решительно не согласен,—продолжает он.—Я считаю, что значительно более современен кинематограф публицистический. Не знаю, что меня ждет в моей очередной работе: я всегда ставил психологические и лирические картины и вот в первый раз буду пытаться сделать публицистический фильм, так как считаю, что другим языком не скажешь того, что сейчас необходимо говорить людям».

Так шла эта дискуссия, оказавшаяся одной из самых интересных и острых. Рассказ о ней я начал с цитат из речей итальянских кинематографистов, говоривших о «диалоге глухих» и почти полном взаимонепонимании. Закончу тоже цитатой — из заключительного слова Паоло Алатри: «Мы обсуждали здесь некоторые основополагающие проблемы: если и не сошлись, не дошли до тождества оценок и суждений, то по крайней мере нашли некоторый общий взгляд на эти вещи... Мы расска-

зали друг другу о тенденциях, надеждах, тревогах. Мне кажется, что тем самым мы сделали большой шаг вперед по сравнению с первой и второй встречами советских и итальянских кинематографистов. Первая встреча была, по сути дела, установлением контактов между людьми, которые не знали друг друга. Вторая встреча была не столько встречей, сколько столкновением. Третья же встреча была встречей людей, которые начинают понимать друг друга, несмотря на всю остроту дискуссии, и начинают обнаруживать общую почву, на которой они стоят».

Первоначально четвертый симпозиум итальянских и советских кинематографистов был назначен на конец октября — начало ноября 1972 года и должен был проходить в Риме. Состоялся же он в марте 1973 года. Перенос срока был связан с некоторыми сложностями в наших тогдашних отношениях с организациями итальянских кинематографистов.

За два года до этого сменилось руководство Венецианского Международного кинофестиваля. Его директором был назначен Джан Луиджи Ронди — кинокритик, сотрудник крайне правой газеты «Темпо». В Ассоциации авторов кино (АНАК) и других организациях, объединяющих основные силы итальянского кино, назначение Ронди было воспринято как вызов общественному мнению, как демонстративное выражение нежелания правительства Андреотти считаться с кинематографистами. Назначение Ронди было поставлено кинематографическими организациями в контекст, в прямую связь с усилившимися репрессивными мерами правительственных органов, направленными на подавление «левого крыла» итальянского кинематографа.

Против назначения Ронди выступили почти все общественные киноорганизации (в Италии нет единого союза кинематографистов, существует более десятка объединений «по профессиям»). Поскольку их протест был оставлен без внимания, они решили бойкотировать Венецианский кинофестиваль, призвав своих членов не давать фильмы в Венецию. Создалось парадоксальное положение: Венецианский Международный кинофестиваль остался без фильмов ведущих итальянских кинематографистов.

В 1971 году одиннадцать итальянских киноорганиза-



ций обратились к Союзу кинематографистов СССР, к творческим союзам других стран с призывом — присоединиться к бойкоту, потребовать замены Ронди, а до тех пор пока Ронди будет директорствовать в Венеции, не давать туда фильмов, прервав участие в кинофестивале.

Отвечая на обращение АНАК и других кинообъединений, мы заявили о своей солидарности с их борьбой за демократизацию и совершенствование Венецианского Международного кинофестиваля (в своих обращениях наши итальянские коллеги вели речь не только о Ронди, но и о том, что Венецианский фестиваль продолжает работать по уставу, утвержденному еще Муссолини). Но мы одновременно должны были объяснить итальянским коллегам, что пойти на бойкот не можем. Это противоречило бы межгосударственным соглашениям о культурных связях между Италией и СССР. И потом: это означало бы отказ от использования фестиваля для показа советских фильмов — их путь на итальянский экран, на экраны других буржуазных стран и без того затруднен, на этом пути возводятся самые разнообразные препятствия. Точно так же для нас было бы затруднительным, объясняли мы итальянским коллегам, участие в обсуждении таких вопросов, как назначение директора фестиваля — это было бы вмешательством во внутренние дела Италии.

Не скрою, не все и не сразу отнеслись к этой нашей позиции с должным пониманием. Некоторые из итальянских коллег рассуждали весьма радикально: нужен всеобщий бойкот, а все те, кто посылает свои фильмы на Венецианский фестиваль, фактически помогают Ронди «удержаться».

Тем временем Ронди и поддерживавшие его деятели принимали разнообразные меры в стремлении сосредоточить в своих руках советско-итальянские кинематографические связи, оттеснив от этого дела АНАК и другие организации кинематографистов. Не без влияния Ронди были созданы дополнительные трудности и помехи на пути намечавшегося на конец октября — начале ноября симпозиума. Обстоятельства сложились таким образом, что симпозиум пришлось отложить.

Автору этих строк было поручено провести с итальянскими организаторами симпозиума переговоры о проведении его в новые сроки, о программе фильмов и порядке дискуссии.

По приезде в Рим я встретился с сенатором Джебба-лио Адамоли и другими руководителями Общества «Италия — СССР», нашего главного партнера с итальянской стороны по проведению симпозиумов. Они сообщили, что присланные нами на четвертый симпозиум фильмы «Освобождение», «Белорусский вокзал», «Андрей Рублев», «Укрощение огня», «Начало», «Двенадцать стульев», «Ты и я», «Дядя Ваня», «Король Лир» были показаны итальянской публике и кинематографистам в кинотеатре «Планетарио» (показ фильмов было невозможно перенести на новые сроки). В большинстве своем советские фильмы имели успех. Ни один из римских кинотеатров не мог в те дни сравниться с «Планетарио» по посещаемости. Дело доходило до того, что на некоторых сеансах даже мест не хватало для всех желающих — зрители сидели на ступеньках лестницы, в проходах между рядами кресел. Среди других на просмотры регулярно ходил Альберто Моравиа — он дважды выступал в газете «Эспрессо» со статьями о советских фильмах.

На следующий день я был приглашен в АНАК на пресс-конференцию, которую проводили Нанни Лой, Карло Лидзани, Джулиано Монтальдо, Уго Пирро, Франческо Мазелли и Лино Миччике. В начале пресс-конференции Нанни Лой зачитал открытое письмо итальянских кинематографистов тогдашнему премьер-министру Андреотти. В письме содержался решительный протест против репрессивной политики властей, их давления на киноискусство, против новых мер зажима кинематографического творчества, какие предлагал министр Агради.

Отвечая на многочисленные вопросы журналистов, организаторы пресс-конференции сообщили, что «Открытое письмо» широко рассылалось, согласовывалось со всеми, кто его подписал: это не документ какой-то одной партии, какой-то одной группы — с ним согласно абсолютное большинство кинематографистов Италии.

Дополняя и аргументируя свое письмо, организаторы пресс-конференции говорили о том, что в правительственных кругах постоянно противопоставляются культура кино и политика: политический фильм левого направления выводится за пределы культуры, на его пути возводятся всяческие помехи и препятствия.

Карло Лидзани напомнил журналистам о том, что при теперешней системе контроля за кинопроизводст-

вом со стороны «Административного совета» создатели фильма должны — на свой страх и риск — израсходовать много денег еще до того, как будет решен вопрос о постановке рассматриваемого сценария («Административный совет» дает свои рекомендации только по сценарию с уже сформированной съемочной группой). Эти деньги окажутся истраченными понапрасну, если сценарий не будет разрешен к постановке. Такая опасность тем более велика, что «Административный совет» формируется не демократически, а бюрократически — в основном из работников министерского аппарата.

В ближайшее время могут появиться новые формы нажима на кино. Агради и его коллеги настаивают, чтобы уголовный кодекс (сохранившийся еще с муссолиниевских времен) активнее использовался для борьбы с неугодными правительственным органам произведениями киноискусства. По этому кодексу может быть остановлен в прокате, осужден, запрещен для показа любой фильм, который содержит «насмешку», «надругательство», «неприличие». Фильмы блокируются разными судами разных городов с помощью расширительной трактовки этих и других статей кодекса.

В министерских кругах вынашивается идея создания специального трибунала или «народного жюри» для кинематографа. Положения это не изменит: в трибунале или жюри будет действовать тот же кодекс, а их состав будет определяться правительственными органами, которые, как показывает пример с назначением Ронди, не считаются с кинематографистами, с интересами киноискусства.

По ходу пресс-конференции корреспондент правой газеты «Ора», вместо того чтобы задавать вопросы, как это делали другие, выступил с речью: он начал упрекать авторов письма за то, что они обсуждают только директивы и предложения министра Агради, обходя другие проблемы итальянского кино; осуждают цензуру, все существующие и предполагаемые формы контроля за кинорепертуаром, но ничего не предлагают взамен. Корреспондент «Ора» критиковал авторов письма за «поверхностный подход» к вопросам, которые рассматриваются правительством и парламентом.

Отвечая ему, Нанни Лой заявил: основная задача авторов письма и всех тех, кто его подписал, — протест против репрессивной политики правительственных органов, направленной на подавление киноискусства. Во-

просы, поставленные в письме, давно существуют, но сейчас они приобрели особую остроту. Сейчас нет «классического», «привычного» противостояния фашизма и антифашизма, однако реакционные силы продолжают активно действовать, применяя новые методы. Использование уголовного кодекса, судов, непринятие неугодных правительству сценариев — все это реальности репрессивной политики. «Мы, — добавил Нанни Лой, — выступаем сейчас не только как авторы кино, но и как итальянцы, озабоченные общими процессами в стране. Речь идет не только о защите прав авторов кино, но и о защите свободы в общегражданском смысле этого слова».

Письмо подписали двести пятьдесят видных кинематографистов — абсолютное большинство тех, кто «делает» ныне итальянскую кинематографию. Не подписали лишь немногие. Алессандро Блазетти прислал в АНАК сообщение о том, что он, а также Франко Дзефирелли, Лукино Висконти, Серджио Леоне и Федерико Феллини не подпишут «Открытое письмо». В кулуарах пресс-конференции ее организаторы так объяснили поведение неподписавших: они чувствуют и считают себя богами и не желают спускаться с «кинематографического Олимпа». Их отказ подписать письмо отнюдь не означает, что они не согласны с его положениями (хотя с некоторыми из них, может, и не согласны) — просто они не хотят действовать «как все», быть вместе со всеми.

В процессе подготовки к четвертому симпозиуму мне довелось встретиться с режиссерами Антониони, Грегоретти, Лидзани, Росселини, Петри, Мазелли, сценаристом Пирро, критиком Миччике и другими итальянскими кинематографистами: перед симпозиумом хотелось лучше, точнее понять ситуацию, сложившуюся в итальянском кино, проблемы, занимавшие кинематографистов.

...Это была моя вторая встреча с Микеланджело Антониони — первая состоялась в декабре 1964 года, когда мы вместе с режиссером М. Калатозовым и сценаристом Ф. Рокпелнисом были гостями Экспериментального центра итальянского кино в Риме. Незадолго до того вышла на экраны «Красная пустыня».

Теперь мы знаем, что «Красная пустыня» стала как бы завершением той линии, того периода творчества Антониони, что обозначены фильмами «Крик», «Ночь»,

«Приключение», «Затмение». Тогда можно было только гадать — куда пойдет их постановщик. И вполне понятно, что при встрече с Антониони (а она состоялась на другой день после просмотра фильма) нас прежде всего интересовал вопрос об авторском отношении к фильму, о «внутренней биографии» его замысла, о степени соответствия философии и психологии героев «Красной пустыни» мироощущению самого художника. Спрашивали мы и о смысле названия фильма и о том, почему его постановщик, всегда высоко ставивший простоту и натуральность самой фактуры кадра, в «Красной пустыне» начал «гримировать» природу, подкрашивать дорогу, болото...

Отвечая на наши вопросы, Антониони говорил:

«Конечно, есть определенная разница между реальным человеческим опытом художника и тем, что я называю интеллектуальным опытом. Мои фильмы автобиографичны не в буквальном смысле, а в смысле передачи интеллектуального опыта. Я никак не могу принять критику, которая подозревает меня в неискренности.

В жизни человека бывает всякое. Бывает, скажем, и счастливая любовь. Но может ли быть предметом искусства такая безоблачная любовь — без всякой мысли о несчастьях и драмах человека, в том числе и драмах любви, которые реально существуют? В любви часто возникают кризисы. Тогда-то и появляется материал для искусства: я показываю драмы и кризисы любви. Когда я говорю о драматизме жизни, несовершенстве мира и несчастьях людей, я имею в виду прежде всего противоречие между научно-техническим и нравственным развитием человечества. В науке и технике люди ушли далеко, уже до Луны добрались, а мораль остается как при Гомере.

Вы спрашиваете, почему такое безверие царит в душах героев моих фильмов. Но хорошо ли вы знаете тот мир, в котором я живу и который изображается в моих фильмах? Дело в том, что, в отличие от вас, у нас нет веры. У нас слишком много вер и поэтому нет ни одной настоящей.

Названием фильма «Красная пустыня» я хотел подчеркнуть, что жизнь — пустыня, иссушенная и безрадостная. А красная потому, что она все же живая: красный цвет — цвет крови. Это объяснение звучит несколько элементарно, я хотел вложить в название более

сложный смысл, воспринимаемый скорее интуитивно и эмоционально, нежели логически. Почему я подкрашивал землю? Цвет существует не только в своих внешних, поверхностно видимых формах, но и в таких, которые выявляют его суть,— их надо «раскрывать». Я обнажаю эту суть, когда «гримирую» натуру.

Искусство выполняет свою роль не путем непосредственного, воспитательного и учебного, воздействия. Художники должны создавать красоту, которая помогает людям лучше понять мир и себя. Разумеется, красота у разных художников разная. Если мы будем об этом спорить, конца спору не будет. В понимании красоты я лично ближе всего стою к вашей марксистской эстетике. Но у меня есть своя точка зрения, очевидно, не во всем совпадающая с вашей».

Разговор этот происходил на студии «Дино де Лаурентис», где Антониони снимал тогда одну из новелл фильма «Три лица», в которой главную роль играла красавица Сорейя — бывшая жена шаха Ирана, ни разу до того не снимавшаяся в кино (впрочем, и потом тоже — кинематографическая карьера ей не удалась). В западной прессе много писалось о фильме — это была сенсация! Я спросил Антониони: почему он, художник, далекий от коммерческих сенсаций западного кино, на этот раз изменил своему обыкновению? «Хочу понять публику,— ответил Антониони.— Публика меняется, изменяются ее вкусы. Хочется понять, что же такое сегодняшняя публика, что ее интересует».

И вот новая встреча. Поначалу разговор зашел о готовившейся тогда Брюссельской Ассамблее общественности Европы за европейскую безопасность и сотрудничество: организаторы Ассамблеи полагали, что Антониони сможет в ней участвовать. Выражая искреннюю глубокую благодарность за переданное мною приглашение Брюссельского инициативного комитета, Антониони заявил, что идеи Ассамблеи его интересуют, но поехать в Брюссель он не сможет, так как собирается лететь в Китай — сроки Ассамблеи и поездки в Китай совпадают.

Антониони добавил: «Меня пригласило посольство Китая в Риме. Я ни разу не был в Китае, мне интересно там побывать. Они просят сделать документальный фильм. Попробую. Не знаю, понравится ли китайцам то, что я буду делать, дадут ли мне возможность сни-

мать то, что я захочу. Как вы думаете, пустят они меня к советско-китайской границе?»

Я заметил: «Антониони, и вдруг — поездка в Китай, документальный фильм о Китае... Как-то все это не монтируется в моем сознании. Надеюсь, вы не станете маоистом?»

Антониони рассмеялся: «Нет, маоистом я не стану. Я человек западной культуры. Но побывать в Китае мне хочется — интересно».

Забегая вперед, могу сказать, что двухсерийный документальный фильм «Китай» был снят и смонтирован как композиция репортажных зарисовок. Эпизоды работы заводских цехов сменяются бытовыми сценами приготовления пицци и раздачи блюд в столовой. Широко показаны в фильме развлечения детей в детском садике, молодежи — в бывшем придворном парке, операция в больнице, рынок, молодежный субботник, народные празднества с песнопениями в честь Мао... Фильм сделан спокойно, слишком спокойно, можно сказать — объективистски: в нем почти совсем обходятся сложности и драмы народной жизни, вызванные утверждением маоистских доктрин, маоистской практики. И вполне понятно, что поначалу фильм был вполне благосклонно принят китайскими представителями. Однако потом, при очередной эскалации «критики Линь Бяо и Конфуция», произведение Антониони было подвергнуто разносу, в китайской прессе появились крикливые статьи о необходимости «разбить собачью голову Антониони». О причинах такого крутого поворота можно только догадываться. Очевидно, фильм Антониони стал одной из пешек в сложной игре, в борьбе разных группировок в китайском руководстве. Очевидно, кому-то показалось, что Антониони «недохвалил», «недоговорил»...

На мой вопрос о дальнейших (после поездки в Китай) планах и намерениях режиссера он ответил: «Я наблюдаю жизнь. Мои планы и замыслы зависят от того, куда она движется, как меняется. Не так давно я задумал новый фильм. Уже был готов сценарий, надо было приступить к съемкам. Но перед самым началом съемок я понял, что фильм станет повторением того, что я уже делал».

В связи с этими исповедническими словами Антониони мне хочется на время прервать рассказ о римских встречах, чтобы обратиться к фильму «Забриски Пойнт», ставшему важной вехой в творчестве режиссе-

ра. Поклонники и критики Антониони давно уже обратили внимание на то, что в «Забриски Пойнт» постановщик «Красной пустыни», «Ночи» и «Приключения» как бы изменяет самому себе — от исследования психологии одиночества и некоммуникабельности отчужденного человека переходит к проблемам бунтующей молодежи. На место привычных для Антониони героев приходит студент Марк: после убийства полицейского демонстрантами он вынужден бежать, украв для этого самолет. На путях своего бегства встречает Дарию. Возникает любовь. Но в иссушенной пустыне, где происходит эта встреча, не проживешь. Надо попробовать вернуться к людям. При возвращении украденного самолета Марка расстреливают укравшиеся в засаде полицейские. Потерявшая любимого Дария возвращается к своему боссу. Потом снова бежит — ощутив хоть на короткое время притягательность свободы и любви, она не может больше оставаться в унижающем ее человеческое достоинство положении: днем — секретарша, ночью любовница своего шефа. Отойдя от роскошной виллы, ставшей ее комфортабельной тюрьмой, Дария смотрит на нее ненавидящими глазами — и вилла взрывается. Взрывы повторяются снова и снова: в воздух летят вещи, какими она нафарширована, высвечиваемые огнем взрывов как некие символы и знаки потребительского общества.

Эта назойливая повторяемость финала может быть по-разному истолкована: одни видят в ней метафору конца мира, характерную для «традиционно пессимистичного» Антониони, другие расшифровывают финал более социально — как продолжение, пусть в воображении героини фильма, того бунта, которому отдал жизнь ее любимый. При любом прочтении финала ясно, что в «Забриски Пойнт» есть нечто новое в сравнении с прежними фильмами Антониони: «Забриски Пойнт» появился где-то на границе между его вчерашним и завтрашним искусством. В этой переходности есть свои слабости, проявляющиеся в недостаточной последовательности стиля. Но есть и своя сила — начало необычного для прежнего Антониони прямого разговора со зрителем не только о противоречиях запутанных душ, но и о противоречиях социальной жизни, формирующих эти души, о реальных силах, которые не хотят перемен, — одних покупают, других растлевают, третьих расстреливают «во имя порядка».



Продолжением поиска на новых путях стал и недавний фильм Антониони «Профессия: репортер». В нем как бы продолжается биография традиционного антониониевского героя. Но она показана на сломе. Репортер Дэвид Локк (Джек Николсон) отправляется в Африку, чтобы сделать телерепортаж об одном из повстанческих движений. Однако неизбывная тоска по какой-то другой жизни не покидает его и там. Умирает сосед по гостинице. Дэвид Локк подумал: а что если попробовать?.. Он берет паспорт умершего, переклеивает фото и — становится Робертсоном. Вместе с паспортом, с новым именем переходит к нему и жизненное ампула умершего: Робертсон поставлял оружие партизанам. Не успев по-настоящему поработать в новом качестве, не успев поверить в дело, которым занимался Робертсон, герой фильма погибает. Он не стал «верующим», и за это его — пусть деликатно, но все-таки вполне отчетливо осуждает и упрекает его подруга (Мария Шнайдер). Он не успел обрести новую биографию. Однако же погибает он как участник какого-то существенного дела, пусть это дело еще и не успело стать долгом и страстью. «Переходность» состояния героя по-своему отражает движение искусства Антониони, его взглядов на жизнь, на место человека в ней, его художнических и нравственных поисков.

Теперь вернемся снова к римским встречам 1973 года. С Лино Миччике, тогдашним президентом ФИПРЕССИ, мы говорили о молодых: по репертуару кинотеатров складывалось впечатление, что в итальянском кино почти нет молодых режиссеров, во всяком случае, за последние годы не появилось, за исключением Бертолуччи, ни одного сколько-нибудь заметного имени (ведь и Беллокио и братья Тавиани начали самостоятельно работать еще в первой половине 60-х годов). Лино Миччике подтвердил, да, действительно, в Италии пока нет молодой режиссуры, заявившей себя достаточно отчетливо и значительно. Время от времени на экране появляются фильмы молодых, но они не становятся крупными явлениями кинематографа.

«По Ленину, терпение — важнейшее качество революционера, — продолжал Лино Миччике, объясняя сложившееся положение, — молодые этого не понимают. Они задаются вопросами: почему 1945-й не был использован для коренных социальных перемен? Поче-

му ничего реального не получилось в 1968-м? Очевидно, и не получится. А раз так — пусть все катится в тартары, все к чертям...».

Движение молодых, «суперлевых», которые так яростно критиковали и ниспровергали «стариков», захлебнулось в экстремистских атаках, говорил режиссер Уго Грегоретти, отвечая на вопрос о положении дел в итальянском кино. Сейчас они разбежались кто куда. Некоторые даже поехали в США, чтобы стать поставщиками кинематографического мусора.

Режиссеры среднего поколения, продолжал Грегоретти, после гибели задушенного неореализма долго не могли оправиться, по-настоящему использовать свои возможности, свой опыт, накопленный в пору, когда они работали с создателями неореализма. Они начали делать «итальянские вестерны» и другие разновидности рыночной кинопродукции. Но уроки, полученные в пору сотрудничества с крупнейшими мастерами неореализма, не забывались. И на волне общественного подъема 1968—1969 годов они, можно сказать, заново находят себя в политическом кино, в критическом анализе социальных реальностей итальянской жизни. Но больших перспектив это движение не имеет. Уже сейчас происходит инфляция, «коммерциализация» политической, социальной темы.

Уго Грегоретти в его горьких размышлениях о перспективах политического фильма был близок и Карло Лидзани. В начале нашего разговора он вспомнил о своей поездке в Москву на второй советско-итальянский симпозиум: «Тогда мы критиковали вас за то, что в советских фильмах слишком большое место занимает политика. А сейчас сами делаем политические фильмы. Грегоретти говорит о возможной инфляции темы. Да, такая опасность есть. Но, что бы ни происходило, я буду делать такие фильмы. Сейчас я готовлюсь к съемкам фильма о внедрении мафии в один из городов Севера, Потом начну фильм об Африке, об одной из африканских стран, которая была в свое время итальянской колонией».

Четвертый симпозиум итальянских и советских кинематографистов состоялся в марте 1973 года. От Союза кинематографистов СССР в симпозиуме приняли участие режиссеры Сергей Герасимов, Глеб Панфилов, Сергей Колосов, Равиль Батыров, Григорий Чухрай, критик Ростислав Юренев и автор этих строк.

Симпозиуму предшествовала пресс-конференция. Один из руководителей АНАК Уго Пирро сообщил на ней о целях симпозиума, о том, что творческие встречи итальянских и советских кинематографистов давно уже стали традицией. По ходу пресс-конференции задавались многочисленные вопросы о формах и планах сотрудничества наших кинематографий.

Среди вопросов были и такие, которые свидетельствовали о незнании и непонимании спрашивающими особенностей советской кинематографии. Так, один из журналистов спросил: «Скажите, чем объясняется, что в фильме «Андрей Рублев» — впервые в советском кино — появились элементы мистицизма и сцены с обнаженными женщинами? Не является ли это началом новых веяний?» Открытие «мистицизма» в «Рублеве» мы оставили на совести задававшего вопрос журналиста. Что касается сцен с обнаженными, то мы высмеяли саму постановку вопроса, напомнив, что советскому кино чуждо пуританство и сцены с обнаженными женщинами встречаются в таких фильмах, как дольженковская «Земля», «Первый учитель» А. Кончаловского, «А зори здесь тихие» С. Ростоцкого: все дело в том — во имя чего и как вводятся в фильм такие сцены. Вместе с тем мы подчеркнули, что советское кино не занимается раздеванием женщин с такой старательностью, как итальянское, и советские кинематографисты не намереваются завоевывать зрителя и вести идеологическую борьбу с помощью обнаженного женского тела, у них есть для этого другие средства; советскому кино глубоко чужда та распушенность нравов, та ломка эстетических и этических норм человеческого бытия, какая характерна для сегодняшнего западного кино.

После пресс-конференции начались просмотры фильмов: нам были показаны «Хотим полковников» Марио Моничелли, «Тревиго — Турин» Этторе Скола, «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи, «Фильм о любви и анархии» Лины Вертмюллер, «Генерал спит стоя» Франческо Массаро, «У святого Михаила был петух» братьев Тавиани, «Во имя отца» Марко Беллоккио, «Сын солнца, дочь луны» Франко Дзефирелли, «Захват власти Людовиком XIV» Роберто Росселини, «Китай» Микеланджело Антониони.

Симпозиум открылся вступительным словом сценариста, одного из «отцов неореализма», Чезаре Дзаваттини, который подчеркнул, что в нынешних кинематогра-

фических дискуссиях с особым вниманием обсуждается давний вопрос: удастся ли кинематографу идти в ногу с жизнью или же он отстает от нее? Сегодня, когда в массах прослеживается все более осязаемая тенденция говорить о себе, а не слушать, что говорят другие, когда массы сами стремятся выбирать средства выражения и общения, этот вопрос приобретает новую остроту.

Еще до начала дискуссии ее участниками были заслушаны доклады итальянских кинокритиков Массимо Андреоли и Каллисто Козулича на тему «Функции киноискусства в борьбе за демократическое обновление итальянского общества» и доклады советских кинокритиков: «Кино и телевидение» Ростислава Юренева и «Кино в познании современности» автора этих строк.

Доклад Массимо Андреоли возвращал нас к тем вопросам, о которых шла речь в открытом письме итальянских кинематографистов премьеру Андреотти.

«Фактически,— подчеркивалось в докладе,— весь правительственный капиталистический аппарат, который контролирует телевидение, крупные газеты и другие многочисленные виды индустрии в области культуры, мобилизован на то, чтобы внушить общественному мнению глубоко фальсифицированные представления о реальном положении в стране, причем фальсификация идет в направлении, наиболее выгодном для интересов правительственного большинства и правящего класса».

Андреоли напомнил о творчестве мастеров неореализма, который способствовал распространению духа неприятия существующих условий, духа социального протеста, реально противодействовал конформистско-монополистическому характеру средств массовой информации. «В этих условиях происходило сокрушительное и умело организованное наступление правящего класса, выразившееся в целой серии мероприятий,— от законодательных мер до введения политического контроля над банковскими капиталовложениями, превентивной цензуры и т. д. Откровенно реакционное и репрессивное правительство Шельбы предприняло наступление против неореализма в 1951 году. Основными инициаторами этого наступления были, как известно, нынешний председатель Совета министров Джулио Андреотти и нынешний вице-комиссар Венецианского кинофестиваля Джан Луиджи Ронди. Размах и серьезность наступления, бесстыдный политический контроль над банковскими ссудами продюсерам, «черные списки»

режиссеров, знаменитые «четыре цензуры», которым должен был подвергаться каждый фильм, дальнейшие ограничения творческой свободы кинематографистов — все это и создало условия для возникновения первых организаций авторов кино».

Каллисто Козулич начал свой доклад напоминанием о необходимости социального, конкретного подхода к понятиям, которые вовлекаются в наши дискуссии. Козулич рассказал о выступлении заместителя министра культуры Италии Эдоардо Сперанцы на открытии Недели советского кино в Сорренто. В своем выступлении Сперанца процитировал отрывок из предисловия Сергея Бондарчука к Программе недели. «Он цитировал этот отрывок с такой убежденностью и напыщенностью, будто хотел запечатлеть его в нашей памяти. В отрывке, так тронувшем и воодушевившем нашего заместителя министра, говорилось: «Ценность произведения искусства определяется его вкладом в утверждение добра на земле».

Разумеется, я не считаю, что произведение должно способствовать утверждению зла. Но прежде всего необходимо договориться о том, что такое добро и что такое зло, зная заранее, что любое определение не будет универсальным: часто то, что является добром для одних, зло для других, и наоборот. В частности, когда речь идет об Италии, то, что хорошо для трудящихся, является злом для хозяев; то, что является добром для марксиста или антиклерикала, не может быть таковым для клерикала и т. д. Я хотел бы, мы все хотели бы, чтобы то, что считает добром Бондарчук, было добром для итальянских кинематографистов, а не для заместителя министра Сперанцы, с которым итальянское киноискусство находится в противоречии».

Основные положения докладов Андреоли и Козулича о назначении киноискусства, о необходимости классового подхода к реальностям экрана и отражаемой им действительности объединяли итальянских и советских участников симпозиума. В определении социальной роли кино в жизни общества у нас не было расхождений, как не было их и в понимании истинного смысла цитировавшихся выше слов Сергея Бондарчука: конечно же, Бондарчук, и это понимали наши итальянские коллеги, имел в виду не абстрактное, внеклассовое добро, а утверждение социальных, духовных и нравственных ценностей, какие провозглашает социализм, какие несет

социализм. Расхождения, споры, притом зачастую весьма острые, обычно возникали при переходе от общих положений и принципов к их конкретному применению в оценке тех или иных явлений киноискусства — не только отдельных произведений, но и тенденций, целых этапов кинематографического развития.

Так, наши серьезные возражения вызвали, не могли не вызвать некоторые выводы доклада Козулича, поставившего под сомнение социальную действенность политических фильмов на том основании, что в недавнем прошлом итальянская публика горячо приветствовала такие фильмы, а в обществе одновременно происходил сдвиг вправо, отразившийся на результатах очередных парламентских выборов: одно из двух — или эти фильмы не смогли повлиять на решения публики при выборах, или же их влияние было гораздо менее гражданским, чем думалось. Такое элементарное сопоставление кинорепертуара и статистики выборов показалось нам довольно наивным, заведомо упрощающим проблему взаимоотношений кино и общества.

Большое место в докладе Каллисто Козулича занял неореализм. Объясняя его успех в СССР и других странах, Козулич назвал такие «наиболее усваиваемые аспекты» неореализма, как симпатичность и человечность героев, участие — больше сентиментальное, чем политическое — в страданиях простого народа, более или менее откровенные обвинения в адрес правящих классов, дух антифашизма и Сопротивления, безыскусственность действий и ситуаций, которая революционизировала процесс идентификации публики, привыкшей — по крайней мере в странах, ориентированных на Америку, — к условностям голливудского кино. Отрезав себе путь к таким условностям, неореализм хотел быть как можно ближе к людям, делам, событиям Италии, смотреть на них критическим взглядом, рассказывать без всяких приукрашиваний повседневные истории, взятые из социальных опросов, уличных и домашних происшествий, максимально сокращая элемент фантазии.

Идеальным результатом этой практики явился фильм «Похитители велосипедов» — с почти безукоризненным равновесием между критическим показом Италии, измученной проблемой безработицы, и личной драмой одного человека, у которого украли орудие труда и которому никто не помогает в поисках. Идти дальше по этому пути было невозможно. Чтобы не повторяться в

критическом показе жизни страны и личных драм ее обездоленных, неореализм должен был перейти к новой фазе — более конструктивной. Хотя фаза эта так и не наступила, попытки перехода были. Известно, например, что Лукино Висконти намеревался сделать фильм «Земля дрожит» первой частью трилогии, а во второй и третьей показать появление классового сознания у сицилийских шахтеров, создание кооперативов, успешную борьбу объединенных крестьян против латифундий. Замысел остался нереализованным. Неореализм не получил развития в указанном направлении: схема была абстрактной, она совсем не учитывала итальянскую политическую действительность. Это была, по мысли Козулича, «заимствованная схема, опиравшаяся на образец, который оказался абстрактным и у себя на родине». В этой связи Козулич повел разговор о социалистическом реализме «с крепкой созидательной волей», о том, что якобы его эстетикой были порождены бесконфликтность, настороженное отношение к отрицательному герою.

Рассуждения Козулича о социалистическом реализме весьма наглядно представляют собой одно из достаточно широко распространенных за границей недоразумений в понимании творческого метода советского искусства. Недоразумений не бывает, когда наши политические враги осуждают социалистический реализм потому, что он социалистический, или когда эстетические противники социалистического реализма критикуют его потому, что он реализм. Недоразумения возникают во всех тех случаях, когда наши друзья относят за счет социалистического реализма недостатки советского искусства и литературы. При этом как бы выводятся за пределы социалистического реализма музыка Шостаковича, проза Шолохова, поэзия Маяковского и Твардовского, киноэпос Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, лучшие фильмы современных мастеров, а его неперменной принадлежностью объявляются плоские произведения с шаблонными положительными героями и заданной обязательностью счастливого финала.

Не могли мы согласиться с Козуличем и в анализе исторических судеб неореализма. По логике доклада Козулича получалось, что названные им наиболее привлекательные и характерные черты неореализма со временем потеряли свою первоначальную свежесть, пришли в упадок, превратились в манеру, перестали

быть альтернативой, какой были в момент своего рождения. Им на смену пришли иные черты — более сложные и противоречивые, более тесно связанные с изменившейся социально-политической действительностью страны: решающее значение приобретают фильмы Антониони, Феллини, Беллокио, Феррары, Пазолини, братьев Тавиани.

Итак, неореализм отстал от жизни, устарел, пришел в упадок и умер вполне естественной смертью? Схема, предложенная Козуличем, показалась нам оторванной от реальностей кинематографического процесса, и мы заявили на дискуссии, что больше согласны с теми итальянскими кинематографистами, которые писали о том, что неореализм был наполовину задушен, наполовину распродан. А устаревать, теряя первоначальную свежесть, превращаясь в манеру, он начал именно в своих рыночных вариантах, в произведениях «коммерческого кино», использовавших внешние формы неореализма. И потом: схема Козулича не учитывает последующего развития традиций неореализма. Между тем фильмы, просмотренные в процессе подготовки к симпозиуму, предметно показали, что прогрессивное кино Италии живет, борется — несмотря на притеснения со стороны властей, несмотря на попытки кинокапитала приспособить тематику, стилевые и языковые открытия прогрессивного кино к потребностям буржуазного рынка. И очень важной частью этого процесса становится современное развитие традиций неореализма.

Споры вызвала и та часть доклада Козулича, где шла речь о «половом раскрепощении» итальянского кино. Говоря о борьбе итальянских кинематографистов за свободу творчества, Козулич напомнил, что в 1962—1965 годы им удалось добиться устранения некоторых помех, стоявших на пути итальянской кинематографии. Предварительная цензура не была устранена, но она в основном ограничивалась теперь нравственным сектором, сексуальной сферой. Оно, это раскрепощение, по словам Козулича, «стало символом борьбы и всеобщей мобилизации».

Что можно было сказать в ответ на такой «анализ»? В свое время среди западных интеллектуалов нередко повторялись расхожие слова о таинственной славянской душе русского человека. Сейчас впору поговорить о таинственной душе тех западных «левых», которые сближают сексуальную революцию с социальной. Есть



в таких сближениях определенная доля самомистификации, недоступной нашему разумению и даже вызывающей порой комический эффект. И есть, как показывает «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи, весьма реальная опасность самых парадоксальных деформаций социальной темы, прямых искажений идей и мотивов протеста, борьбы, какие провозглашаются кинематографистами левого направления.

Фильм Бертолуччи был подвергнут острой и основательной критике в выступлениях Ростислава Юренева, Сергея Герасимова, Григория Чухрая.

Защищая фильм, Уго Пирро заявил, что Юренев, «как астроном, направляет свой взгляд на небо, а не на нашу итальянскую грешную землю, не на наши капиталистические условия человеческого существования. На этой земле реально существуют проблемы фильма «Последнее танго в Париже»: они не придуманы режиссером. Ведь встреча «его» и «ее» далеко не всегда приводит к счастью, она может обернуться и трагедией. И надо к проблеме, которая привлекала Бертолуччи, подходить социологически, а не только с позиций морализма, тем более с позиций морализма деревенского священника». Уго Пирро пытался наделить фильм социальной многозначностью, рассматривая его в контексте социальных противоречий буржуазного общества.

Но сам фильм, его драматургическое содержание и режиссерское решение не давали достаточно убедительного материала для социального прочтения и многозначных сопоставлений с реальностями общественного развития и классовой борьбы. История героя фильма (Марлон Брандо), мстящего своей случайной любовнице (Мария Шнайдер) за неверность недавно умершей жены, история его партнерши, наделившей — в воображении — своего случайного любовника чертами привлекающей таинственности, значительности, а потом, разочаровавшись, убивающей его, остаются вполне в пределах сюжетных схем «коммерческого кино». Справедливости ради следует сказать, что Бертолуччи то и дело разрушает эти схемы, стремясь показать растленность буржуазного человека как знак и предметное воплощение растленности общества; Бертолуччи пытается защитить человеческое достоинство, свободу, «идя от обратного», развенчивая, «деэстетизируя» извращенные буржуазно-анархистские представления о достоинстве,

свободе и самоутверждении личности. Но Бертолуччи не был достаточно последовательным в своих стремлениях и попытках: «исходная схема» тянет его в сторону «коммерческого фильма», в этом же направлении действует и модная ныне на Западе сверхоткровенность сексуальных сцен, их натуралистическая детализация.

И, очевидно, прав был писатель Джанни Тотти, когда он, отвечая на критические выступления Герасимова, Чухрая, Юренева, заявил: «Половую либерализацию мы, по крайней мере большинство из нас, не считаем делом революционным. Фильм Бертолуччи считаем ошибкой. Пусть это будет лишь одно такое танго нашего товарища и друга!»

Наиболее развернутые оценки других показанных на симпозиуме фильмов содержались в выступлении Ростислава Юренева. Оценки острые и в большинстве случаев справедливые. Однако в связи с выступлением Юренева возникло недоразумение, которое едва не помало симпозиум. По окончании заседания, на котором выступал Юренив, нам был задан вопрос (в весьма запальчивом тоне): «Почему Юренив начал разговор о Дзефирелли? Дзефирелли — фашист: он демонстративно покинул Мюнхенскую олимпиаду в знак протеста против недопущения команды расистской ЮАР к олимпийским соревнованиям. Зачем же здесь говорить о Дзефирелли?» В ходе кулуарной беседы перед следующим заседанием выяснилось, что некоторые горячие головы предлагали даже прервать работу симпозиума для «выяснения отношений». Пришлось напомнить нашим коллегам — сначала в кулуарах симпозиума, а потом и на трибуне, — что Юренив не восхвалял Дзефирелли: подчеркивая значение проблемы положительного героя для прогрессивного кино, он обратил внимание на то обстоятельство, что над этой проблемой активно работают наши идейные противники. В таком контексте и был назван новый фильм Дзефирелли «Сын солнца, дочь луны» (о Франциске Ассизском), в котором делается попытка создать образ положительного героя католической церкви.

После взаимных объяснений симпозиум пошел своим чередом. Выступивший по ходу дискуссии режиссер Джузеппе Феррара рассказал о таком интересном явлении в кинематографической жизни Италии, как движение кинокооперативов, помогающих собирать необходимые средства для производства и проката прогрессив-

ных фильмов. Он напомнил, что кооперативами были созданы такие фильмы, как «Внимание, бандиты!», «Хроника бедных влюбленных», и др. Вспоминая историю своего фильма «Камни во рту», посвященного разоблачению мафии, Феррара указал, что только помощь кооператива дала возможность создать фильм. Его покупка Советским Союзом явилась большой поддержкой, моральной и материальной, всем, кто работал над фильмом, кто его финансировал.

Кооперативы существуют почти с самого начала века. Но недавно они объединились в национальном масштабе, что увеличивает их силы и возможности. Национальная федерация кооперативов выступает за сотрудничество с социалистическими странами.

Писатель Умберто Росси говорил о трудностях проката, с какими каждодневно сталкиваются кинематографисты прогрессивного направления. Во многих селениях Италии вовсе нет кинотеатров. А репертуар имеющихся строится таким образом, что итальянцы практически лишены возможности посмотреть фильмы кинематографистов социалистических стран. Так, в 1972 году из каждых восьми выходящих на экраны Италии фильмов было три американских. На долю советских фильмов пришлось 0,6% общего количества показанных фильмов, на долю Польши, Венгрии и того меньше. В процессе подготовки к симпозиуму было показано несколько интересных советских фильмов, совершенно неизвестных итальянской публике, хотя фильмы эти не такие уж новые.

Сценарист Санти Колонна посвятил свое выступление некоторым теоретическим аспектам темы симпозиума. Он выдвинул вызвавшую наши возражения концепцию: если иметь в виду лишь содержание фильма, то кино не играет никакой роли в обществе, содержание — консервативно. По логике этой концепции получалось, что только обновление киноязыка, движение формы может внести революционизирующий элемент в зрительские аудитории. Правда, во второй части своего выступления Санти Колонна, словно бы противореча сам себе, повел разговор о роли художника — не свидетеля, а участника жизни — в демократическом обновлении общества: наша задача — помогать рабочему классу выразить себя; кино не инструмент пропаганды, а средство анализа и в таком качестве оказывает определенное влияние на жизнь.

Надо ли говорить, сколь далеки эти суждения от выводов о «консервативности содержания».

Кино, подчеркнул в своем выступлении режиссер Альберто Латтуада, не изменило и не могло изменить итальянского общества, хотя неореализм многое сделал для такого изменения. Далее Латтуада повел разговор о некоем «революционном снобизме», характерном для восприятия фильмов определенной частью буржуазной публики: «Сидя в зрительном зале и смотря некоторые наши фильмы, буржуа представляет себя революционером, а потом приходит к себе домой и прекрасно себя чувствует в своих роскошных апартаментах».

Далее Латтуада обратился к проблеме положительного героя. Положительный герой — человек итальянского общества. Он может быть очень сложным, противоречивым. Но такого героя надо показывать, чтобы давать публике что-то позитивное, какой-то выход. Надо «работать над человеком», помогать ему находить позитивные ценности, духовные и нравственные. Ведь буржуазный человек по самой своей природе эгоист, собственник.

С выступлением Латтуады перекликалась та часть речи Уго Пирро, которая была посвящена положительному герою: «Иногда советские товарищи критикуют нас за чрезмерный пессимизм в показе рабочих. Но в Италии жизнь рабочих ужасна. Оптимизм художника не может проявиться без показа правды. Положительный герой для нас — это прежде всего человек, воплощающий в себе, в своей судьбе рост классового самосознания. Таков герой нашего фильма «Рабочий класс идет в рай». В фильме происходит пересмотр отношения к ценностям потребительского общества. Мы хотели показать, что наш рабочий ведет жалкое существование, даже имея машину и телевизор. Мы не можем об этом делать «оптимистические произведения».

Такую точку зрения можно понять. Действительно, было бы по меньшей мере неплодотворно, неисторично механически переносить на итальянские фильмы критерии и требования, утвердившиеся в киноискусстве победившего социализма. И вполне понятно, что как итальянские, так и советские участники симпозиума делали упор на необходимость социального, классового анализа реальностей жизни, на необходимость конкретно-исторического подхода к произведениям искусства, отражающим эти реальности. В частности подчеркива-

лось влияние буржуазной «массовой культуры» на человека — не рекламируемое, а реальное: сначала человек дорого платит — своим трудом — за комфорт, за то, чтобы увеличить время досуга в условиях комфорта, а потом платит еще дороже за то, чтобы убить этот досуг с помощью телевидения, радио, комиксов, газет, детективов, мод; если раньше он продавал лишь свой труд, то теперь он продает и свой досуг, а вместе с ним и свою личность — стандартизируется с помощью «массовой культуры», толкаемый к тому культивируемыми в буржуазном обществе потребностями.

В ходе дискуссии на симпозиуме и во время кулуарных встреч неоднократно возникали разговоры об ограниченности, узости советско-итальянских кинематографических связей. На этот раз (после переговоров и переписки 1972 года) итальянские друзья не ставили больше вопроса о том, чтобы мы вместе с ними бойкотировали Венецианский фестиваль, равно как и все другие киномероприятия, к которым причастен Ронди. Но они настойчиво просили нас участвовать не только в Венецианском фестивале, а и в Днях итальянского кино, которые проводятся в рабочем районе Венеции и фактически являются фестивалем трудящихся. Мы обещали рассмотреть их просьбу на секретариате Союза кинематографистов и высказали надежду, что решение будет положительным. Так оно и случилось: делегация Союза приняла участие в Днях итальянского кино 1973 года, а потом статут Венецианского фестиваля был пересмотрен, его руководство изменено, и в 1974 году Дни итальянского кино не проводились, равно как не проводился и сам фестиваль, прервавший свою деятельность на время перестройки. В 1975 году, после двухлетнего перерыва, Венецианский фестиваль возобновил свою работу — теперь уже на основе нового, более демократичного устава, под новым руководством — директором фестиваля стал известный кинокритик Джакомо Гамбетти: эту битву итальянские кинематографисты выиграли.

Активнейшим образом обсуждались проблемы взаимного проката. Руководители АНАК и других демократических киноорганизаций говорили о своих намерениях усилить работу по продвижению советских фильмов на итальянский экран. Что касается проката итальянских фильмов в СССР, то они обращали наше внимание на не всегда правильную, с их точки зрения, закупоч-

ную политику советских киноорганизаций: наряду с фильмами, значительность которых неоспорима, на экраны СССР нередко попадают второстепенные ленты. В то же время некоторые картины, имеющие принципиальное значение для итальянского и мирового кино, так и не попали в советский прокат.

В критике закупочной политики советских киноорганизаций были полемические перехлесты — нашим оппонентам не хватало порой понимания особенностей советской киноаудитории, ее отношения к некоторым модным веяниям западного кино. Но в критике этой было свое «рациональное зерно», был материал для раздумий и обсуждения.

Наша четвертая встреча с итальянцами вызвала весьма активное внимание и отклики итальянской прессы. «Унита» ежедневно печатала довольно пространственные отчеты о ходе симпозиума. Материалы о симпозиуме публиковались и в других газетах. Приведу одно из многих (и, пожалуй, наиболее характерное) выступлений — статью Франческо Больцони «Это игра, а не революция» (газ. «Авенире», 1973, 25 марта):

«Итало-советский симпозиум на тему «Роль кино в борьбе за обновление общества» на два дня противопоставил друг другу режиссеров, сценаристов и критиков двух стран, которые, несмотря на многочисленные заявления о существовании общих предпосылок, тем не менее говорили на разных языках. Можно сказать, что на симпозиуме были представлены и сторонники танго и хулители его. К позиции своих коллег по некоторым вопросам итальянские кинематографисты уже были готовы. Они знали, что советские кинематографисты, как это уже случалось раньше, будут утверждать, что политический фильм не исчерпывается критикой конкретного социально-культурного явления, собиранием политических материалов о третьем мире или воспоминаниями об антифашистской борьбе. По мнению официальных кинематографических представителей Москвы, политический фильм заключается также в прославлении завоеваний рабочего класса, в показе научного прогресса, достигнутого Советским Союзом за пятьдесят лет, отделяющих его от Октябрьской революции.

Однако остального, конечно, наши кинематографисты не ожидали. Вместо того чтобы защищаться, советские кинематографисты перешли в нападение.

В своем выступлении я сказал: «Когда-то в Запад-

ной Европе спорили о загадочной славянской душе. Сегодня для нас столь же таинственным кажется мышление некоторых западных «революционеров». Социальная революция не совпадает, вопреки вашим утверждениям, с так называемой сексуальной революцией. Освобождение от запретов в сексуальной сфере, которое она прославляет, приводит к возникновению иероглифов, которые нам кажутся непонятными».

Итальянцы возражали: «Вы стоите на позициях утешителей, вы не признаете настоящих конфликтов».

Советские кинематографисты отвечали: «Мы не делаем фильмов для узкого круга друзей, как ваши авангардисты. Своими произведениями мы стремимся поднять зрителя, сделать человека лучше. А этому мешают как раз те фильмы, которые не дают конкретного анализа зла, против которого они выступают, искажая таким образом действительность и процессы, происходящие в мире...»

Перечислив свои любимые произведения и произведения, ему чуждые, кинокритик Ростислав Юренев с похвалой отозвался о целомудренности в описании любви молодого человека в фильме «Треви́ко — Турин» Сколы, одобрительно говорил о фильме «У святого Михаила был петух» и, к сожалению, похвалил фильм «Хотим полковников» Моничелли. Юренев в то же время отметил, что «Рабочий класс идет в рай» дает жалкий портрет героя-бунтаря, и назвал двусмысленной симпатию, проявленную Беллокио по отношению к лицеисту («Это фашист») в фильме «Во имя отца».

Что касается «Последнего танго в Париже», то Юренев заявил следующее: «Фильм вызывает во мне чувство протеста и оскорбленного человеческого достоинства...»

С. Герасимов обратился к Бертолуччи: «Я могу понять вас, но я не признаю ваши коммерческие игры, хоть и на самом высоком профессиональном уровне».

Эти утверждения наряду с защитой «положительного героя» и воспитательной роли кино, естественно, вызвали живую реакцию итальянцев. Последовали выступления Козулича, Тотти, Санти, Колонны, Пирро («Нас пугает ваш морализм деревенских священников»).

Возможно, дискуссия этим не кончится. Нужно сразу же признать, что советские кинематографисты с безошибочной прямоотой указали на опасность, которая на-

висла над нашим кино уже давно. Мы считаем себя революционерами. А в действительности оказываемся орудием тех, кто использует кино для эксплуатации зрителей».

В выступлении газеты «Авенире», как и некоторых других газет, легко просматривалось стремление «обыграть» наши разногласия и споры, резче противопоставив позиции двух делегаций. Однако в целом материалы давали более или менее реальное, объективное представление о ходе дискуссии. Тем большее удивление вызвала пространная статья одного из ее участников, кинокритика Роберто Алеманно, опубликованная в журнале «Чинема нуова». Мне пришлось ответить на нее «Открытым письмом» редактору журнала Гвидо Аристарко. Думаю, что оно даст читателю достаточно ясное представление и о статье Алеманно и о сути нашего спора — привожу его целиком:

«На днях — к сожалению, с большим опозданием — мне довелось познакомиться со статьей Роберто Алеманно «Советские кинематографисты в Риме во имя торжества реформизма» («Чинема нуова», № 223, 1973), посвященной моему докладу на симпозиуме итальянских и советских кинематографистов, состоявшемся в Риме в марте прошлого года. Содержащиеся в статье сердитые наскоки на доклад и докладчика сами по себе, может, и не заслуживали бы внимания, если бы мой доклад не использовался как повод для таких рассуждений о Советской стране и ее культуре, которые нельзя не оспорить, хотя характерная для стиля статьи замена полемики руганью и не располагает к дискуссии.

Как явствует из статьи, особенно сильный гнев ее автора вызвала та часть доклада, где говорилось о том, что в критике советского общества и его социалистического развития левые экстремисты анархистского, маоистского, троцкистского толка нередко сближаются — каковы бы ни были исходные мотивы критики — с буржуазной пропагандой. Упоминание о таких сближениях Роберто Алеманно относит исключительно за счет недостатка «юмора» у докладчика. Однако это ехидное замечание предметно опровергается самим содержанием и ходом статьи.

Роберто Алеманно пишет в ней о «неограниченном отправлении власти, не выбранной, а назначенной, жертвой которого советский народ является уж полвека». При этом начисто игнорируются реальные



процессы развития общества: многообразие жизни Советской страны и ее культуры сводится к ошибкам, искажениям и ограничениям социалистической демократии, которые были осуждены и отодвинуты в прошлое в результате работы партии по преодолению последствий культа личности.

Обращаясь непосредственно к киноискусству, Алеманно иронизирует по адресу всех тех советских кинематографистов, которые отвергают концепцию всеобщности и непреодолимости зла, потому что «убеждены в позитивности социалистической действительности, завоеванной в боях с вражескими полчищами», приветствуют пятилетние планы и возлагают на них свои надежды. Алеманно пишет далее об упадке и даже разрушении «культуры, подавляемой и подавляющей»; отношение советской культуры к культуре мировой трактуется им совсем в духе рожденной «холодной войной» идеи «железного занавеса». Не знаю, какой тут нужен «юмор», чтобы не заметить сближений, о которых идет речь,— не только в общем направлении суждений о Советской стране и ее культуре, но и в их тональности, языке, стиле.

Объективности ради надо сказать, что в антисоветизме Роберто Алеманно есть и такие мотивы и оттенки, которые специфичны именно для левозкстремистских нападок на советское общество и его культуру.

Через всю статью Алеманно проходит негативное отношение к миролюбивой внешней политике Советского Союза. Не затрудняя себя поиском каких-либо аргументов, Алеманно заявляет, что «экономическое соревнование двух мировых систем подменяет интернационализм в классовой борьбе». Он с сарказмом пишет о «тщетных попытках» советского политического руководства «мирно» разрешить имеющиеся в жизни противоречия, чтобы «обеспечить длительный мир во всем мире и безопасность советского народа, строящего коммунизм». Очень резко, доходя до истерии мысли, Алеманно выступает против людей, которые хотят «заставить поверить» в возможность «мирного сосуществования» на земле как раз в тот момент, когда в мире безраздельно царит насилие».

По логике статьи Алеманно мирное сосуществование невозможно, нужна борьба. Но каковы ее перспективы? «Теперь,— пишет Алеманно,— мы уже больше не можем быть уверены в том, что в борьбе между прогрес-

сом и реакцией принцип «мирного сосуществования» способствует развитию культуры, ибо теперь мы не так верим в то, что из диалектики противоречий капитализма так уж «неудержимо» вырастает красный цветок социализма, как мог в это верить Маркс». Итак, борьба без надежд и целей? Политическое капитулянство, пропаганда бесперспективности, признание буржуазной идеи о «неспособности» социализма стать реальной альтернативой капитализму — таков объективный, если отвлечься от словесной эквилибристики, результат спекулятивных рассуждений Роберто Алеманно.

Значительная часть статьи Алеманно посвящена взаимоотношениям советской и мировой культуры. Очевидно, на основании того, что в моем докладе говорилось об идеологической борьбе в сфере культуры и о некоторых особенностях философии, морали, эстетики советского кино, связанных с его социалистической направленностью, Алеманно делает вывод о том, что «Караганов доводит до крайних пределов теорию «сепаратной культуры» как новое понятие, типичное для социалистического государства, которое «мирно» вырастает в коммунизм». Придуманную им и приписанную оппоненту «идеологию сепаратной культуры» Алеманно трактует как автоматическое порождение социалистической экономики. В официальном воспевании (тоже придуманном) «автономности», «отделения» советской культуры от «всего контекста мировой культуры» Алеманно видит «тяжкое преступление», «трагедию советской культуры», якобы превращенной «в надстройку, оторванную от диалектических связей с базисом, необходимость которых понимал даже Сталин».

В настойчивом стремлении посрамить оппонента Алеманно объявляет само исследование своеобразия советской культуры, ее отличий от культуры буржуазной занятием, противоречащим Ленину, отвергавшему попытки пролеткультовцев «выдумывать свою особую культуру». В этой связи Алеманно цитирует тот пункт ленинского проекта резолюции «О пролетарской культуре», где говорится об отношении марксизма «к ценнейшим завоеваниям буржуазной эпохи». Весьма произвольно истолковывая этот проект, Алеманно фактически отрывает процесс развития новой культуры от реальной действительности, абсолютизирует одно из слагаемых процесса (использование опыта уже существующей культуры), противопоставляя его другим сла-

гаемым. И потом. Уж если Алеманно взялся цитировать Ленина, так он должен был бы обратить внимание на такое немаловажное обстоятельство: в том же проекте резолюции «О пролетарской культуре» Ленин подчеркивал, что «вся политика дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры»<sup>1</sup>. Обращаясь к ленинскому решению проблем художественного творчества, нельзя было не вспомнить и высказывания Ленина о двух культурах в каждой национальной культуре, как и ленинскую постановку вопроса о широком народном образовании и воспитании, создающем почву для культуры. «На этой почве,— говорил Ленин,— должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию»<sup>2</sup>.

Идеи Ленина о культуре это не собрание разрозненных высказываний, а цельное учение, все части которого взаимосвязаны. Начетническое выхватывание цитат, противопоставление одной части учения другим его частям в полном отрыве от реальных процессов развития современной культуры глубоко противоречит самой методологии ленинской мысли. Да и тот отрывок из проекта резолюции «О пролетарской культуре», которым оперирует Алеманно, не дает никаких оснований для его метафизически однозначного истолкования: не просто об использовании опыта существующей культуры писал Ленин, а об усвоении и переработке всего ценного в ней, о дальнейшей работе на этой основе и в этом направлении, одухотворяемой практическим опытом диктатуры пролетариата; Ленин писал о развитии действительно пролетарской культуры (это Троцкий говорил о невозможности ее создания, заявляя, что пролетариат не располагает достаточным для этого временем).

Критический метод автора статьи весьма эклектичен. В одном случае для полемики с «теорией сепаратной культуры» Алеманно привлекает письмо Сталина Крашенинниковой по некоторым вопросам языкознания: в письме говорилось о том, что специфические

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин о культуре и искусстве. М., 1967, с. 654.

<sup>2</sup> Там же, с. 666.

слова и выражения, имеющие классовый оттенок, используются в речи не по правилам какой-либо классовой грамматики, а по правилам грамматики существующего общенародного языка. Механически перенося логику этих лингвистических суждений на процессы развития художественной культуры, Алеманно насмешливо отвергает само понятие борьбы за советское искусство, отличающееся от искусства буржуазного, хотя и эта борьба и эти отличия давно уже стали реальностью, которая, как и всякая реальность, требует внимательно-го к себе отношения. В другом случае Алеманно обращается к высказываниям Мао Цзе-дуна относительно невозможности — с тех пор как человечество разделено на классы — так называемой любви к человеку, открывающей объятья всем и вся. «Настоящая любовь к человечеству станет возможна только тогда, когда классы будут уничтожены во всем мире». Комментируя эти высказывания Мао Цзе-дуна, Алеманно восклицает: «А ведь идеология «сепаратной культуры» провозглашает триумф «права» на счастье, возможное только в одной стране, отличной и отдаленной от горя всего остального мира, который взывает к солидарности во имя единства культуры».

Более или менее понятен — хоть он и оставлен в намеках — полемический выпад против идеи построения социализма в одной стране: он вполне отвечает духу левозэкстремистских идей автора статьи. Этим идеям вполне отвечают и попытки перечеркнуть интернационализм Советской страны и ее культуры. Но как понять перенесение на культуру идеи Мао Цзе-дуна о классовом разделении общества и любви к человечеству одновременно с отрицанием «классовой грамматики», с утверждением единства культуры — вне реально существующих в ней идеологических, социальных различий? Ясно одно: когда автору статьи это кажется выгодным для полемики, он цитирует рассуждения Мао Цзе-дуна о невозможности любви к человечеству в классовом обществе и проецирует их на культуру, а когда полемическая страсть бросает его в другую крайность, он начинает иронизировать по поводу «классовой грамматики» и призывать — совсем в духе буржуазно-либеральных концепций — к единству культуры. В одном последователен Алеманно — в нападках на советскую культуру. Что касается выбора цитат и аргументов, тут он ничем себя не контролирует: пре-

небрегает не только элементарной логикой научного исследования, но и простым здравым смыслом. В результате безбрежных импровизаций получается теоретическая мешанина, редкостная по своей пестроте.

В заключение мне хочется несколько слов сказать — хотя бы на одном примере — о недобросовестных приемах полемики, характерных для статьи Роберто Алеманно.

«Выступление Караганова,— пишет Алеманно,— началось с почти открытых нападок на фильм Тарковского «Солярис», хотя могло бы показаться направленным вообще против всех фильмов, «философия которых основана на той предпосылке, что научный и технический прогресс, непрерывно расширяющий наши возможности, не сопровождается прогрессом человеческой сущности. Отчуждение человека, нравственные деформации «потребительского общества», межнациональная вражда и другие порождения капитализма представляются в этих фильмах как некая всеобщность, одинаковая для всех людей, под какими бы флагами они ни жили».

Сразу замечу: приведя цитату из моего доклада, Алеманно пристегнул к ней фильм Тарковского опять же только для «удобства полемики». Участники симпозиума помнят, что не о «Солярисе» шла речь в моем докладе при анализе влияния экзистенциалистской идеи о соотношении прогресса техники и развития человеческой личности на современное кино. Ведь «Солярис» никак не может быть поставлен в один ряд с фильмами, подвластными этой идее. Не может по той простой причине, что в нем с поразительной поэтической силой выражена влюбленность художника в нашу прекрасную землю, вера в человека, в его способность все глубже проникать в тайны мироздания, совершенствуя себя, свой разум в процессе постижения истины. В фильмах же, отрицающих саму возможность прогресса человеческой сущности, человек изображается как изначально и извечно порочное существо, а окружающий его мир — как средоточие окаменевших уродств. Когда герои такого рода фильмов устремляются в космические дали, они и туда несут — в отличие от героев «Соляриса» — свои неистребимые земные пороки, даже электронные чудо-машины заражают этими пороками, как это происходит, например, в «Космической Одиссее» Кубрика.

Критику «Соляриса» Алеманно «домыслил», говоря

попросту, высосал из пальца. Но на таких же произвольных домыслах основаны суждения Роберто Алеманно обо всей истории советского кино. Алеманно приписывает Маяковскому неверие в способность революции изжить буржуазную идеологию, глубоко противоречащее действительным взглядам и высказываниям Маяковского. Драматическая гибель фильма Эйзенштейна, «сожженная трава «Бежина луга» превращается Алеманно в некую метафору всеобщего значения. Алеманно пишет о бане, показанной Маяковским, где «можно встретить и советских бюрократов от кино, которые вот уже более полувека безнадежно пытаются отмыть пыль времени». В полемическом угаре Алеманно и подумать не захотел о том, что именно в эти «более полувека» была создана советская многонациональная кинематография пятнадцати республик, именно в эти годы советское кино завоевало мировую славу, начатую эйзенштейновским «Броненосцем» и пудовкинской «Матерью», умноженную лучшими фильмами тех, кто продолжил традиции пионеров советского киноискусства. И сколько раз ни хоронили советскую кинематографию ее идейные противники, она всегда была и остается влиятельной силой мирового кинематографического процесса, носителем идей революции, высокой правды созданного ею нового, социалистического мира.

Надеюсь, что это мое письмо будет опубликовано на страницах Вашего журнала — я не могу не ответить на статью Роберто Алеманно».

Письмо было опубликовано в сопровождении ответа Роберто Алеманно — «Сепаратная культура как конец классовой борьбы». В своем ответе Алеманно резко повышает градус критики — пишет об «идеологическом регрессе, который претерпел и еще и сейчас претерпевает в Советском Союзе марксизм-ленинизм», о политике в области культуры, проводимой «классом бюрократов». Громоздя одну клевету на другую, Алеманно заявляет, что «советский марксизм не мог миновать этого регресса, с тех пор как «преодоление» сталинизма привело его «вправо».

Таких злобных выпадов против советской идеологии, политики и культуры в статье Алеманно много. Думаю, и процитированных достаточно, чтобы увидеть: в своей второй статье Алеманно пошел еще дальше по пути антисоветизма. В такого рода эволюциях он, что вполне логично, привлекает себе на помощь идеологов «лево-

го» оппортунизма и авантюризма. Мое «Открытое письмо» он осуждает за «одностороннюю критику, отвергающую мысль Троцкого о необходимости того, чтобы пролетариат, овладев властью, диалектически подавил все классовые и «сепаратные» культуры, чтобы «открыть путь единой культуре человечества».

Соединяя приведенные выше суждения о роли пролетариата в создании «единой культуры человечества» с клеветническими измышлениями относительно «торжествующего ревизионизма» и «регресса советского марксизма», Алеманно достаточно четко обозначает источники своего полемического вдохновения: его статья «Сепаратная культура как конец классовой борьбы» — это вполне характерная для многих нынешних антисоветчиков левозэкстремистского толка смесь пекинской ругани с «теоретически оснащающими» ее цитатами из Троцкого.

Ознакомление с номерами «Чинема нуова» за 1973—1975 годы показывает, что статья и письмо Роберто Алеманно — не просто эпизод в жизни журнала, а выражение его новой «линии»: «Чинема нуова» ведет сейчас целую кампанию против советского кино. Достаточно сказать, что вслед за Роберто Алеманно выступил Ренцо Ренци: его статья «Смерть бога на Белорусском вокзале» («Чинема нуова», № 228, 1974) посвящена уже не симпозиуму советских и итальянских кинематографистов, а фильмам, показанным в рамках симпозиума, и через них — всей советской кинематографии.

Подобно Алеманно, Ренцо Ренци более чем произвольно обращается с фактами искусства. Он глух и слеп в отношении реальных мотивов, образов, красок тех или иных фильмов. Пренебрегая всеми очевидностями, он сочиняет, придумывает идеи, настроения и мотивы и упрямо приписывает придуманное, сочиненное разбираемым фильмам. Вот несколько характерных в этом смысле суждений.

О фильме «Невестка»: «Советскому кинематографу... присуща религиозность... Священник не мог бы представить себе фильмов, более подходящих для его воспитательных целей... Этот фильм — гимн супружеской верности, доходящей до монашеского самоотречения».

О фильме «Андрей Рублев»: «Тарковский пытается воссоздать на экране мистико-эстетическую сторону жизни Рублева, корни которой уходят в глубь истории

крестьянства... «Рублев» — фильм без прикрас, без лицемерия. Однако в финале фильма появляются кадры с ликом Христа на фоне пасущихся лошадей, где тоже проступает фальшь. Не исключено, правда, что эта неожиданная концовка навязана фильму бюрократическим классом».

Взявшись писать о фильме Тарковского, Ренци даже не удосужился спросить кого-нибудь из сведущих людей (коль самому знаний не хватило), что же изображается в финале фильма, какие, чьи изображения, кем созданные. Ему почудилась фальшь даже в гениальной живописи Рублева (впрочем, судя по процитированным суждениям, он и не понял, что именно живопись Рублева возникает в финале фильма о Рублеве). И потом: это ли не восхитительно — объявить «неожиданную концовку» с «ликом Христа» «навязанной фильму бюрократическим классом»!

Роберто Алеманно, как мы помним, негодовал по поводу наших суждений о том, что в критике советского общества и его социалистического развития левые экстремисты анархистского, маоистского, троцкистского толка нередко сближаются с буржуазной пропагандой. Статья Ренци, опубликованная в журнале, где сотрудничает Алеманно, — еще один, притом более чем красноречивый пример такого рода сближений.

В декабре 1975 года в итальянской провинции Эмилия — Романия проводились Дни Советского Союза. В рамках этих Дней широко показывались новые советские фильмы, а 15 декабря в Феррарском университете был организован «круглый стол» итальянских и советских кинематографистов. Он был посвящен роли кинематографиста в современном обществе. С докладом «Роль кинематографиста в советском обществе» выступил автор этих строк. С докладом «Роль кинематографиста в итальянском обществе» выступил Фернальдо Ди Джамматтео.

На докладах и их обсуждении помимо кинематографистов, критиков, журналистов присутствовали студенты и преподаватели Феррарского университета: зал на 600 мест был переполнен. Среди кинематографистов — участников «круглого стола» были режиссеры Флорестано Ванчини, Джулиано Монтальдо, Франческо Мазелли, сценарист Уго Пирро, киноведы Джакомо Гам-



бетти, Массимо Санны, Франческо Больцони и другие. С дружескими посланиями к советской делегации обратились не сумевшие приехать из Рима Чезаре Дзаваттини, Джило Понтекорво, Серджио Амидеи.

Доклад о месте кино в жизни советского общества, о главных направлениях творческих поисков советских кинематографистов, об их взаимоотношениях с многомиллионным зрителем был дополнен и развит выступлениями членов советской делегации Ланы Гогоберидзе и Григория Чухрая (всем нам, учитывая малочисленный состав делегации, пришлось выступать по два раза).

В центре доклада Ди Джамматтео находились трудные проблемы итальянского кино, связанные с его взаимоотношениями с буржуазной «массовой культурой» и рынком. Ди Джамматтео говорил, в частности, о драматическом «раздвоении души» итальянского кинематографиста: с одной стороны, на него оказывает влияние профессиональная среда, еще шире — интеллигенция, с другой стороны, рынок, массовый зритель, чьи вкусы и потребности формируются «коммерческим кино». Многие кинематографисты ищут, но не всегда находят «спасение души» в связях с рабочим классом.

Нет больше «автономии культуры», которая, пусть хоть и в весьма относительных пределах, существовала в былые годы, говорил Джамматтео. Законы рынка становятся законами «массовой культуры», произведения искусства превращаются в товар. Рынок диктует нормы и правила производства культуры. Не только «коммерческие», но часто и «верхушечные», «высоколюбые» режиссеры работают на рынок, который манипулирует ими.

В этих условиях итальянским кинематографистам бывает трудно понять — по методу сопоставлений — фильмы Советского Союза и других социалистических стран: они воплощают иной социальный и кинематографический опыт, отражают иные взаимоотношения с «потребителем».

Но даже при более или менее отчетливом понимании этих различий у нас, говорил Джамматтео, неизбежно возникают недоуменные вопросы: как это можно совместить в рамках одной и той же эстетической системы, в рамках одного кинопроизводства такие разные, можно сказать, противоположные фильмы, как «Романс о влюбленных», почти ничем не отличающий-

ся, по мнению Джамматтео, от голливудских фильмов, и «Премия» — фильм социальный, серьезный?

Среди вопросов, поднятых другими итальянскими участниками, выделю такие: каковы реальные возможности советских граждан влиять на кинематографическое творчество и производство, каков «механизм» этого влияния? Что думают советские кинематографисты о необходимости «эстетического плюрализма» в кино? В какой мере советское кино отражает не только внешние перемены в жизни, но и перемены в духовном и нравственном облике человека, в частности и в особенности — рост критического начала в отношении современного человека к окружающим его реальностям бытия? Не слишком ли часто советские кинематографисты работают на уже «отработанных полях», не давая своим искусством достаточно импульсов к поиску нового в сюжетосложении, языке, стиле современного кинематографа?

Ответы членов советской делегации на эти и другие вопросы помогли участникам «круглого стола» яснее, полнее, точнее понять реальные процессы развития советской кинематографии.

В свою очередь нами были поставлены на обсуждение некоторые актуальные, с нашей точки зрения, вопросы кинематографической жизни, в том числе вопрос о понимании современности фильма, о развитии киноискусства в соотнесенности с движением духовного и эмоционального мира современного зрителя, его эстетических вкусов. История знает немало случаев, когда кинематограф как бы «убегал», а зритель «отставал» — возникали определенные несоответствия кинематографических поисков и зрительских потребностей. Очевидно, такие «убегания» и «отставания» на каких-то этапах истории неизбежны. Анализируя их ход, кинематографисты обычно утешают себя: массовый зритель не может принять кинематографические новшества сразу, с ходу, но он их постепенно примет, поймет, привыкнет к ним, как это уже не раз было в истории кино.

Однако, проверяя резонность такого рода самоутешений, важно понять: куда устремляется охваченный страстью самообновления кинематограф? Будет ли догонять его зритель на тех дорогах, которые выбрал кинематограф? Или же зритель пойдет другими дорогами, махнув рукой на не понятное ему и не волнующее его искусство?

Вопросы, как мы понимаем, не простые. Вспомним еще раз выступление Нанни Лоя на симпозиуме 1966 года. Он говорил тогда, что «8<sup>1/2</sup>» и «Джульетта и духи» Феллини «указывают перспективы, открывают пути, на которых будет развиваться искусство». Ошибся Нанни Лой в своих прогнозах. Ошибся даже применительно к самому Феллини: «Рим» и «Амаркорд» созданы на иных путях.

Новейшая история кино помнит много таких ошибок, много случаев, когда даже очень серьезные художники и дальновидные теоретики становились незадачливыми пророками. Однако повторяемость такого рода ошибок и неудач не может прекратить попыток прогнозирования кинематографического процесса: такое прогнозирование — на основе тенденций сегодняшнего кино — необходимо не только для утоления вечно-го любопытства человека и человечества, но и для решения многих практических вопросов развития киноискусства.

Обращаясь к проблемам советско-итальянских кинематографических связей, члены советской делегации откровенно и остро говорили о ненормальности положения, когда итальянские кинематографисты — каждый раз заново — «открывают» советское кино «по праздникам» (Дни Советского Союза, Недели советского кино, симпозиумы). А в обычное, «будничное» время фильмов наших не смотрят. Тем не менее некоторые из наших итальянских коллег на каждой очередной встрече начинают весьма размашисто рассуждать о советском кино, делают самые широкие и далеко идущие обобщения, часто основанные не на фактах и наблюдениях, а на слухах и догадках. Такая постановка вопроса была с пониманием встречена аудиторией — тем более что советские фильмы, показанные в рамках Дней Советского Союза, произвели на наших итальянских коллег весьма серьезное впечатление.

В контексте размышлений участников «круглого стола» о советско-итальянских кинематографических связях наш давний и почти постоянный оппонент Уго Пирро напомнил о первых послевоенных годах, когда итальянские кинематографисты и критики — под влиянием тогдашних настроений — поднимали на щит почти все приходявшие в Италию советские фильмы. Нередко случалось, что расхваливались и такие ленты, которые нуждались в критическом анализе. «После этого насту-

пил период почти полного отрицания советского кино, невнимания к нему. А такое отношение к советскому кино не только несправедливо — оно губительно для нас. Итальянское кино стало слишком гордым. Впечатление такое, что итальянские кинематографисты хотят всех учить, всем читать лекции. А между тем у нас у самих — кризис, уровень киноискусства снижается. В этих условиях нам особенно важно было бы больше внимания обращать на опыт советских товарищей, на их фильмы. Нам не надо быть такими гордыми, такими зазнайками. И потом: нам надо уметь «стирать свои тряпки» не только дома, «в семейном кругу», но и перед другими коллегами».

С Уго Пирро солидаризировался Флорестано Ванчини. Скептический взгляд на советское кино, сказал он, с некоторых пор укоренился в итальянских кинематографических кругах. Но он не оправдан. Разговоры о застойности, консерватизме в советском кино часто не учитывают, что если итальянские кинематографисты стремятся разрушить существующую систему, то советские стремятся к улучшению своей системы: у них иные цели, иные задачи, а значит, и иной подход к проблемам критического анализа современности.

Положительно оценивая происходящие в нашем кино процессы, Ванчини вместе с тем высказал сомнение: а хорошо ли, правильно ли делают советские кинематографисты, когда они на вопросы о взаимоотношениях кино и зрителя отвечают цифрами, характеризующими посещаемость кинотеатров? Цифры — оружие опасное: ими можно оправдать и погоню за прибылью, коммерциализм кинематографа. Передовой кинематограф призван разрушать старое. В каких-то случаях он может — во имя этой цели — пойти против инерций мышления миллионов зрителей.

В соображениях, высказанных Ванчини, был свой резон. В связи с его выступлением я напомнил собравшимся о письме Ф. Энгельса Ф. Шлютеру: «Вообще говоря, поэзия прошлых революций, за исключением «Марсельезы», редко производит революционное впечатление в позднейшие времена, так как для того, чтобы воздействовать на массы, она должна отражать и предрассудки масс того времени. Отсюда — религиозная чепуха даже у чартистов»<sup>1</sup>. Факты, о которых пишет

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1957, с. 556.

Энгельс, давно уже ушли в прошлое, стали историей, а методология размышлений Энгельса, его подход к анализу воздействия искусства на массы сохраняют свое живое значение. Конечно же, какие-то инерции мышления, привычки, предрассудки, свойственные «массовому сознанию», и сейчас остаются реальностью, с которой не может не считаться кинематограф, если он трезво и ответственно подходит к осуществлению своей воздействующей роли, своей жизненной миссии.

Однако при анализе взаимоотношений советского кино с массовым зрителем нельзя не учитывать социальной биографии человека и народа, процессов духовного и эстетического развития советского общества, определяющих сегодняшний облик массового зрителя. Не только «религиозная чепуха», которая нужна была поэтам-чартистам, но и многие другие предрассудки ушли в прошлое. Сегодняшний зритель имеет неизмеримо больше возможностей, нежели вчерашний, приблизиться к искусству на дистанцию понимания и переживания. Причем не к тому, что потакает привычкам отсталых людей, а к искусству истинному, высокому, утверждающему передовые социальные и нравственные идеи советского общества.

## НА ДИСКУССИЯХ С ЯПОНСКИМИ КИНЕМАТОГРАФИСТАМИ

В 1965 году установились творческие связи между Союзом кинематографистов СССР и Гильдией сценаристов Японии. В последующие годы связи кинематографистов наших стран получили новое развитие благодаря усилиям Конгресса по возрождению японского кино — общественной организации, объединяющей многих прогрессивных деятелей кино.

По договоренности с руководителями Гильдии и Конгресса нам удалось организовать три творческие встречи кинематографистов наших стран (в их подготовке и проведении участвовали и другие японские киноорганизации). Первая из них состоялась в мае 1968 года в Москве.

Как и следовало ожидать, среди советских фильмов, показанных участникам симпозиума, наибольший интерес и весьма острые споры, критические замечания, подчас неожиданные для нас, вызвал «Твой современник».

Дискуссию о нем начал японский режиссер Нагиса Осима: «В фильме «Твой современник» ярко проявилась критика противоречий современного советского общества. Но надо отметить, что в заключительной части фильма ощутим дух пораженчества. Может быть, это сказано слишком сильно, но мое ощущение основано на следующем: в конце картины возникает вопрос — снимут героя с работы или нет? Решить его предоставлено самому зрителю. Естественно, зритель надеется, что героя с работы не снимут, что он не пострадает. В то же самое время остается тревога, что он может все же «погореть». Зритель не может избавиться от мысли, что судьба героя решается где-то наверху». В этой связи Осима поставил вопрос: какие же перемены произошли в советском обществе после XX съезда партии? Чтобы фильм не вызывал такого рода вопросов, нужно было завершить его максимально ясной развязкой, сделать четкие выводы. Так рас-

суждал Осима, пренебрегая существенными особенностями фильма, его внутренней драматургии.

Первым Осиме отвечал сценарист и режиссер Даниил Храбровицкий: «Для меня в истории Губанова не стоял так остро вопрос, снимут его или он останется на своей должности. Моральная и этическая проблема, которая рассматривается в фильме, по-моему, заключается в другом — в борьбе человека с самим собой. Губанов сам открыл ошибку, в которой виноват... И то, что он вскрыл собственную свою ошибку, поставило множество проблем перед всеми, кто имел отношение к этому строительству. Некоторым хотелось, чтобы он не вскрывал совершенной ошибки — так было спокойнее и удобнее жить. И в том, что вопреки всему, во имя правды, во имя высших интересов Губанов пренебрегает собственным будущим, я, в противоположность Осиме, вижу именно те изменения, которые произошли в нашем сознании со времен культа личности. Поэтому вопрос о том, останется ли он на работе или будет работать в другом месте, для меня не принципиален. Губанов совершил самое главное — он одержал победу над самим собой».

В дискуссию включается Синобу Хасимото, известный японский сценарист, автор сценариев ряда знаменитых фильмов Кurosавы. «Соотношение между огромной организацией, государством, и отдельным человеком, — замечает он, — дело весьма и весьма сложное и тонкое. Все зависит, конечно, от того, как понимать рассматриваемый фильм. Здесь было сказано, что самое главное и серьезное состоит в том, что Губанов смело показал свои собственные ошибки. Мне кажется, дело не только в этом. В фильме отражена и другая проблема: человек, занимающий определенное положение в обществе, может оказывать влияние, в какой-то мере воздействовать на функционирование государства».

В наших последующих выступлениях по фильму «Твой современник» была поддержана и уточнена эта мысль Хасимото. Было подчеркнуто, что Губанов, нашедший в себе достаточно мужества для самокритики, воплощает, в какой-то мере олицетворяет плодотворные перемены в советском обществе, связанные с деятельностью партии по восстановлению и развитию ленинских норм жизни. Партия утверждает научный подход к действительности, дух анализа, реалистическую трезвость социального мышления. В этом контексте само

появление такого фильма, как «Твой современник», явилось симптомом происходящих перемен.

Губанов выступает в фильме как прямой наследник своего отца, героя фильма «Коммунист». Ему не надо идти по жизни «под револьверный лай», но и его борьба нелегка — она требует и самоотверженности, и мужества, и упорства, Губанову-младшему приходится решать сложнейшие проблемы научно-технической революции в условиях социализма. Коммунистическая идейность, принципиальность, жизненный опыт помогают ему быть смелым и современным в поисках оптимальных решений. Он подходит к практическим делам, какими занят, как революционер и хозяйственник, инженер и государственный человек: свои решения, свою работу меряет высокими критериями экономического и научного соревнования социализма с капитализмом.

Из японских фильмов наиболее острые и сложные дискуссии вызвал «Самый длинный день Японии» (автор сценария Синобу Хасимото, режиссер Кихати Окамото), почти документально прослеживающий — час за часом — события того сентябрьского дня 1945 года, когда по радио была передана речь императора о капитуляции Японии.

Картина, отметил начавший дискуссии Сергей Герасимов, показывает не только трагедию личностей, но и отражает сложнейший момент в истории всего народа. Сейчас, по прошествии почти четверти века после окончания второй мировой войны, мы не можем оторвать эту работу от сложного контекста современных исторических процессов, в ходе которых Японии предстоит выбрать свой путь. И мы, поборники мира, видим в этой работе еще одну очень важную черту — попытку осмыслить ход истории уже не в плане соблюдения традиций корпоративной самурайской чести: фильм обращается к прошлому для того, чтобы понять суровый, жестокий исторический урок, доказавший, что войны, уничтожая нравственность, уничтожая людей, ставят вопрос о дальнейших возможностях военного решения тех или иных возникающих в мире конфликтов.

По мнению Александра Новогрудского, фильму «Самый длинный день Японии» не хватает одного очень важного аспекта. В нем даже не упомянута первопричина происшедшей трагедии — вступление Японии в войну на стороне гитлеровской Германии. Известно, что это была акция влиятельных милитаристских кругов.



Война не была вызвана, как мы понимаем, исторической необходимостью. В итоге — милитаристская акция привела к военной катастрофе. Без такого объяснения причин катастрофы картина исторических событий оказывается по меньшей мере неполной и неточной.

Принявший участие в дискуссии Синобу Хасимото уточнил свой замысел, тему фильма, поставив показанные в нем события в более широкий исторический контекст: «Главная причина вступления Японии во вторую мировую войну заключалась, как здесь было уже сказано, в том, что Япония стояла на стороне гитлеровской Германии. Следует, однако, подчеркнуть, что предысторией этой войны было тысячелетнее хозяйничанье в Японии самурайских каст. Они владели мечом не только для того, чтобы защищаться, но и для того, чтобы убивать невинных людей. Поэтому-то, я считаю, и выявились духовная близость и родство между самураями и гитлеровцами. Мне хотелось создать фильм, в котором я мог бы показать, что самым длинным днем в военной истории Японии была завершена также история самурайства».

Новые моменты внес в дискуссию Семен Фрейлих: «По существу, здесь две развязки: одна — сцена харакири, другая — сообщение о количестве погибших в войне людей. Вторая должна была быть сильнее, ибо меня в первую очередь интересует вовсе не дворцовый переворот. Меня интересует то, что Пушкин в «Борисе Годунове» определил словами: «Народ безмолвствует». В фильме народ тоже безмолвствует. Трагедия состоит в том, что безмолвствуют могилы. И массовые сцены — это миллионы могил. Но они показаны бегло, чисто информационно, в то время как гибель военного министра эмоционально потрясающая».

Эту мысль продолжил Юрий Ханютин: «Сфера картины, как мне кажется, искусственно сужена. Миллионы искалеченных и убитых людей, разрушенные города остались информационной справкой, а трагедия военного министра Анаки оказалась именно той трагедией, которая разворачивается на наших глазах, которая нас волнует и заставляет как бы невольно ей сочувствовать. Мне недостает в фильме равного по силе воздействия эпизода, который бы отражал гибель «камикадзе». Сцена, когда эти юноши отправляются на бессмысленную смерть, сделана сильно, но она не уравновешивает показанной в фильме трагедии верхушки.

В итоге получается, что трагическая вина героев картины состоит в том, что они проиграли, а не в том, что они начали войну... Как людей их следовало бы показать и в каких-то других поворотах характера: в их жестокости, прямолинейности, грубости, в каких-то отрицательных человеческих качествах. Тогда разоблачение милитаризма было бы полнее и художественно убедительнее. А так получается «смерть богов», в то время как трагедия миллионов простых людей отражена лишь в сухом информационном перечне».

Близкие этим оценки высказывались и другими советскими участниками симпозиума. В наших выступлениях подчеркивалось, что судьба человеческая рассматривается в фильме как бы отдельно от судьбы народной. Судьба народная — лишь фон основного действия, притом недостаточно активный для истинно исторической трагедии. Народ совсем не показан как сила, с которой верхи так или иначе должны считаться. И он недостаточно показан как жертва милитаристской политики верхов.

Фильму не хватает углублений в психологию и нравственную суть такого явления, как «камикадзе». Между тем это явление чрезвычайно поучительное: японские милитаристы создали систему идеологических воздействий и воспитания, которая доводила молодых людей до экзальтации, до самозабвенного служения ложно понятой национальной идее, империалистически трактуемому принципу государственности, который олицетворялся императором.

И потом: фильм не выводит мысль и чувство зрителя за пределы японского общества, японской армии. А ведь милитаристская Япония была завоевателем, оккупантом, палачествовала во многих странах Азии. Японский народ был брошен в огонь войны, чтобы покорять, угнетать, грабить другие народы. Имея в виду все эти реальности, мы и говорили Хасимото как одному из авторов фильма: взгляд на события «самого длинного дня Японии» только «изнутри» недостаточен.

Отвечая своим советским коллегам, Хасимото признал, что, показывая крах самурайства, они слишком замкнули фильм на событиях в политических верхах и японской армии — не учли некоторых особенностей восприятия фильма вне Японии, людьми, которые были жертвами японской агрессии и участниками вооруженной борьбы против агрессора.

В свою очередь продюсер Эйко Мори — не в оправдание, а в объяснение «узких мест» фильма — рассказал о том, как трудно было делать «Самый длинный день Японии». Уже замысел его встретил ожесточенное сопротивление в реакционных, милитаристских кругах. Дело дошло до того, что однажды к создателям фильма пришли «визитеры» с дубинками, которые угрожали кинематографистам физической расправой, если те не откажутся от мысли показать день поражения, показать императора, заявляющего о капитуляции. Хотя представители реакции не имели официальных цензорских прав, с ними пришлось вести долгие и сложные переговоры о том, в каких сценах, в каких ракурсах и в течение какого времени может быть показан на экране исполнитель роли императора.

Во второй части симпозиума в центре дискуссии оказались фильмы о проблемах молодежи. Как и в случае с «Твоим современником», спор начал Нагиса Осима: «Я восхищаюсь картиной «Нежность», но почему все молодые режиссеры ставят фильмы (в том числе и «Нежность») о слащавой любви и о любовном разочаровании. Любить совсем неплохо, но любовь должна заключать в себе целый мир. Мне кажется, что молодые режиссеры должны браться за более серьезные темы. Дипломные работы выпускников киноинститутов и первые работы молодых режиссеров должны быть по характеру разрабатываемых проблем столь же серьезными, как «Твой современник».

Ему отвечал постановщик фильма «Нежность» Эль-ёр Ишмухамедов: «У меня в свою очередь возникает вопрос, почему господин Осима ополчается против разочарования... Картина показывает период становления характера, когда юноша проходит через разные стадии любви, когда он через разочарование в любви приходит к новому глубокому чувству... Что касается проблематики фильмов молодых, то мне кажется, что постановка морально-этических проблем очень важна, ведь это одна из основных сторон жизни человека».

Сергей Герасимов обратился к фильму «Молодые люди» (автор сценария Хисаси Яманаути, режиссер Такихиса Морикава), правдиво показывающему — без драматургических сгущений и сюжетных заострений — повседневную жизнь молодых японцев: «Эта картина воплощает очень серьезные и очень новаторские позиции в отображении жизни японского общества, в частности

тех его слоев, которые не имеют своей постоянной, хорошо обеспеченной и хорошо защищенной трибуны. Поэтому картина представляется мне и храброй, и серьезной, и мудрой... Актеры, которые играют в этом фильме,— не знаю, профессиональные они или приглашенные прямо с улицы, что нынче часто делается,— отлично понимают, что они выражают, что делают в этом произведении. Применяя излюбленный ныне термин, можно сказать, что режиссурой, да и сценарием они, так сказать, начисто разгримированы. Они свободны от какой бы то ни было кинематографической подмалевки. Их облик и поведение приближают картину к документу; в результате фильм вызывает серьезное доверие и обостренный интерес к показанной в нем народной жизни».

Продолжая коллективные раздумья о воплощении на экране проблем современной молодежи, образа молодого современника, японский сценарист Тосио Ясуми обратился к фильму «Июльский дождь»: «Мне довелось несколько раз смотреть в Японии постановку «Трех сестер» Чехова. В пьесе есть слова о том, что жизнь еще не кончена, жизнь продолжается. Вот это ощущение «продолжающейся жизни» охватило меня вчера с особенной силой, когда я смотрел «Июльский дождь». Повседневная жизнь и быт советских людей в фильме не просто показаны — их можно реально ощутить. В финале на площади собираются люди, прошедшие очень тяжелые испытания, но в итоге одержавшие победу. В Японии таких людей нет. Герой фильма еще не познал истинную цену любви, но, когда он проходит среди этих людей, его лицо преображается...

В финале «Июльского дождя» появляется панорама прекрасных молодых лиц. И мне показалось, что эти молодые лица восприняли и впитали в себя мужество и борьбу Губанова. Это именно те лица, которые созвучны высказанной в «Трех сестрах» мысли о том, что борьба продолжается, что жизнь еще не кончена. Молодежь, показанная в финале «Июльского дождя», могла бы сказать эти слова Губанову. Думается, что жизненные принципы этих людей соответствуют убеждениям самого автора.

Порой сюжет картины кажется весьма примитивным, но зато возможности кино использованы очень широко. На мой взгляд, фильм великолепно продемонстрировал возможности применения всего разнообразия

средств современного кинематографа для проникновения в психологию современного человека».

При обсуждении фильмов о молодежи возник довольно острый спор между постановщиком «Июльского дождя» Марленом Хуциевым и автором «Молодых людей» Хисаси Яmanoути.

«Перед отъездом сюда,— говорил Яmanoути,— я посмотрел первую часть трилогии о Максиме. Может быть, это покажется преувеличением, но фильм настолько меня взволновал, что я громко делился своими впечатлениями с приятелем, который сидел примерно в десяти метрах от меня. Во время просмотра всех тринадцати фильмов, которые мы увидели здесь, у меня не вырвалось ни одного восклицания. Говоря об этих фильмах — «Июльский дождь», «Три дня Виктора Чернышева», «Нежность», «Три тополя на Плющихе»,— я должен признать, что в какой-то мере они меня тронули, но не слишком. Я не ощутил в них того горения, той силы и душевной теплоты, которые проявляются в «Максиме».

В свою очередь Марлену Хуциеву показалось, что в фильме «Молодые люди» не хватает традиций японского искусства, не хватает его высокой, точно сделанной художественности, артистизма: упор делается на тему — картина как бы обнажает свои конечные цели.

«Я не считаю произведение Хуциева фальшивым,— заявил, отвечая Хуциеву, Яmanoути. — Но после просмотра фильма «Июльский дождь» я встал с места в недоумении. За совершенным изображением событий и постановкой вопроса я иногда терял из виду главное... В картине Хуциева я почувствовал красоту, но мне очень хотелось бы, чтобы критика обывателя была в ней более яркой. По-моему, от этого картина только выиграла бы...

Конечно, я создавал не только такие фильмы, как «Молодые люди». Но в Японии красота и традиции превратились сейчас в коммерческий товар. Те японские гравюры, нецке и народные игрушки, которыми восхищался Хуциев, стали в наши дни ходким товаром, который можно встретить в Японии на каждом шагу. Покупать такие игрушки, украшать этими произведениями псевдоискусства свое жилище, наслаждаться подобной красотой стало модой, за которой гонится обыкновенный обыватель. А кинематограф и телевидение способствуют распространению подобных увлечений.

Может быть, эта тенденция и послужила толчком для создания фильма «Молодые люди». Мы делали свой фильм как гневный протест против японской действительности, забыв, что нужно ставить перед собой и более высокие цели искусства».

В споре Яmanoути и Хуциева столкнулись не просто два участника дискуссии — столкнулись два стиля, два типа кинематографического мышления. Их художнические пристрастия позволяют острее видеть «узкие места» творчества оппонента, но почти неизбежно приводят к односторонностям и крайностям критических оценок.

Полемика и даже раздражение против искусства, ставящего на первый план погоню за красотой и совершенством экранного образа, помешали Яmanoути увидеть многослойность «Июльского дождя», содержащееся в нем осуждение (не в стиле Маяковского или Феллини, а в стиле Хуциева!) бездуховности и обывательщины. В свою очередь Марлен Хуциев был явно несправедлив в оценке «Молодых людей»: не те традиции, не те образцы артистизма выбрал он в качестве критерия; он не учел, что сама сосредоточенность на содержании, подчеркнутость идеи, простота, безыскусность ее выражения связаны с авторским замыслом фильма, с нацеленностью экранного разговора на вполне определенную аудиторию.

Герой фильма «Молодые люди» говорит в одной из сцен: надо думать не только о своем личном, надо думать о благе для всех. Уж куда как просто и наивно! Но для самого-то героя эти слова — огромное завоевание, нравственная высота, которую нужно было взять. И нельзя судить фильм без учета того, что процесс его восприятия становится для многих молодых зрителей процессом самоидентификации с героем фильма в его трудностях и переживаниях, в его борьбе за ту нравственную высоту, которую он в конце концов взял.

При всей серьезности расхождений и остроте споров среди участников симпозиума наша первая творческая встреча с японскими коллегами — и это было отмечено при подведении итогов симпозиума — открыла довольно широкие возможности взаимопонимания, полезность и плодотворность совместного обсуждения актуальных проблем современного киноискусства.

На втором симпозиуме советских и японских кинематографистов (осень 1972 года, Токио) я не был, мате-

риалами симпозиума не располагаю — поэтому перейду прямо к третьему. Он состоялся в мае 1974 года в Москве. На ходе его отчетливо отразились настроения, размышления и заботы кинематографистов, связанные с начинавшейся тогда перестройкой международных отношений.

«Еще никогда люди мира так не стремились к миру,— заявил в своем первом выступлении на симпозиуме старейший кинорежиссер Японии Сацуо Ямамото.— Японский народ также горячо стремится к миру. Но мы должны с сожалением заметить, что наряду с таким горячим стремлением к миру поднимают голову и те силы, которые хотят разрушить мир. Мы ведем решительную борьбу с этими силами и стремимся создавать фильмы, которые призывали бы к миру, говорили о гуманизме».

Незадолго до того Ямамото закончил третью серию фильма «Война и люди», с антимилитаристических позиций показывающего Японию в войнах (в третьей серии рассказывалось об агрессии японской армии в районе реки Халхин-Гол). Вполне понятно, что фильм привлек активное внимание участников симпозиума.

«Большое впечатление,— говорил о нем Илья Вайсфельд,— произвел на меня фильм «Война и люди» ясностью своей концепции, четкой направленностью против фашизма и милитаризма. Фильм показывает не только военные катастрофы, но и идеологию милитаризма и фашизма. Это большое достижение режиссера Сацуо Ямамото. Мне кажется очень важным, что в этой картине прослеживается и деятельность генералитета, готовившего войну, и жизнь простого солдата, который пришел в казарму и которого заставили пойти на войну. Это очень трудное соединение в рамках одного фильма, и здесь оно достигнуто. Мне представляется также важным сочетание документального материала с игровым, хотя, думаю мне, не во всех элементах это сделано удачно... Теперь я хотел бы поделиться некоторыми сомнениями в отношении этой картины. Возможно, мои сомнения связаны с неполным знанием психологии японского народа, но они есть. В каких размерах показывается в фильме жестокость?.. Вероятно, в каких-то пределах это необходимо, чтобы показать жестокость строя, бессмысленность военной муштры, но от частого повторения таких сцен их воздействие ослабляется».

Японский критик Акиро Симицзу дал такое объяснение обилию сцен, показывающих жестокость: «Вы, очевидно, знаете, что кинокомпания, которая выпустила фильм «Расёмон» Акиры Кurosавы, в итоге обанкротилась. В связи с создавшейся обстановкой кинокомпания «Дай-ёй» стала выпускать фильмы о бандитах, в частности стала делать фильмы, где действуют главным образом женщины-гангстеры. Так как главную роль играет прибыль, то и другие компании стали придерживаться этого направления. Кинокомпания «Никкацу» — очень известная (она начала свое существование в начале века), но тоже оказалась в критическом положении в смысле финансов и, чтобы найти выход из положения, переключилась на порнографические фильмы. И сейчас эти фильмы делаются потому, что на них идут люди, а люди идут потому, что эти фильмы делаются... В фильмах «Такидзи Кобаяси» и «Война и люди» показано много жестокостей. К глубокому сожалению, мы должны учитывать и требования коммерции. Если мы в какой-то мере не будем показывать жестокости, эти фильмы не будут смотреться».

С таким объяснением не согласился постановщик фильма «Такидзи Кобаяси» режиссер Тадаси Имаи (президент Конгресса по возрождению японского кино):

«Я хотел бы возразить Симицзу. Он говорил, что пытки, жестокости показаны в фильме в связи с тем, что учитывается требование коммерции. Я не согласен с этим. В тот период, когда жил и работал Такидзи Кобаяси, было арестовано много художников, писателей, и многие из них подвергались жестоким пыткам. Но никто не подвергался таким жестоким пыткам, как Кобаяси... Прежде чем показывать эти пытки, я изучал материалы и старался показать то, что было в действительности...

И потом я хочу сказать, что вы, советские люди, видимо, не так остро это ощущаете, но нам в Японии кажется, что грохот солдатских сапог становится все громче и громче, и сейчас совершенно необходимо, чтобы мы все объединили свои усилия и преградили путь возможному возрождению старой системы, потому что, если мы не сделаем этого, опять наступят такие времена, в какие жил Кобаяси. Я очень боюсь этого, и поэтому мне хотелось бы даже насильно заставить смотреть фильмы о войне, о жертвах атомной бомбардировки, чтобы каждый задумался о том, чего



можно ожидать. Только тогда люди смогут действовать. Еще до того как приступить к работе над этим фильмом, я знал, что многие будут говорить, что фильм слишком жесток. Но, в отличие от советских людей, японцы, по моему мнению, нуждаются в том, чтобы их заставляли смотреть именно такие вещи».

В дискуссию включается режиссер Игорь Шатров: «Мне не совсем понятны эти фильмы, и вот почему. Кинокартины смотрит простой народ, он приносит основные прибыли кинематографу. И я не понимаю, почему он так хотел бы смотреть те изощренные жестокости, которые имеются в этих картинах. Режиссер, поставивший картину о поэте, прекрасную, на мой взгляд, картину, говорит, что он следует правде происходившего... Но реализм и гуманизм фильма находятся в противоречии с натурализмом в показе пыток и жестокостей. Мне думается, что натурализм, доведенный до таких пределов, несовместим с настоящим высоким искусством, которое я увидел в этой картине...

Что касается другой картины Имаи, «Юные морские пехотинцы», то мне показалось, что картина необыкновенно важна для воспитания гуманности, хотя в ней тоже очень много жестокости. Она участвует в серьезном споре, который ведется у нас, да и не только у нас, а во всем мире, о том, можно ли воспитывать гуманность не только через показ добра, но и через показ жестоких жизненных ситуаций. Картина сделана со всей страстностью и убежденностью художника, в ней, пусть, может быть, и с некоторым заострением, показывается даже не просто жестокость, а страшная, тяжелая судьба и смерть юношей, веривших своим самурайским начальникам, веривших в справедливость той отчаянной бойни, на которую их послали. Картина должна заставить воспитателей задуматься о том, что происходит сегодня, должна заставить старшее поколение подумать, куда направлены умы и сердца молодежи».

После Шатрова снова берет слово Тадаси Имаи: «В отличие от Советского Союза Япония подвергалась бомбардировкам во время войны, но не вела войну с союзными войсками на своей территории, и мне кажется, что японцы на удивление мало задумываются о прошедшей войне... Вы прекрасно знаете, какими методами работала японская полиция, какие методы бы-

ли в японской армии. Но как ни странно, японский народ знает обо всем этом меньше, чем иностранцы. Здесь говорили о том, что и в фильме «Война и люди», снятом Ямамото, тоже есть жестокость. Могу вам сказать, что моя жена, посмотрев этот фильм, сказала, что все там преувеличено, потому что это кино. Я объяснил ей, что это действительно было так — тем более что мне самому пришлось служить в армии. Я могу добавить, что, когда Ямамото вернулся из армии, у него не было нескольких зубов — выбили».

Не согласился с Шатровым и режиссер Эльдар Шенгелая: «Я считаю, что художник вправе выбирать любые средства для выражения своей мысли, начиная от натуралистических и кончая условными, если за этим стоит большая, настоящим образом пережитая мысль художника. На меня такое же большое эмоциональное воздействие оказала «Герника» Пикассо, как и «Обыкновенный фашизм» Ромма. Вот амплитуда — от документа до условного изображения — лишь бы за этим стояли прожитая художником жизнь и его мысль. За картиной «Война и люди» Сацуо Ямамото видна прожитая им, выстраданная, осмысленная жизнь. И хотя я отношусь к тому поколению, которое не было на войне, я считаю, что в картине войну нужно показывать так, чтобы зрителю было больно».

Вслед за фильмами «Война и люди» и «Такидзи Кобаяси» в орбиту дискуссии вовлекается фильм режиссера Ёдзи Ямада «Родина» (в фильме рассказывается о жизни и работе двух японских тружеников, мужа и жены, которые изо дня в день перевозят на своем маленьком катере строительный камень. В конце фильма они вынуждены бросить эту работу и уехать с родного острова в город, чтобы наняться на завод).

Главная тема, говорит о фильме «Родина» Людмила Погожева, раскрылась в диалоге между мужем и женой, когда муж спрашивает жену, что же это большое, огромное, которое должно нас поглотить?.. Посмотрите на этот маленький катер — он имеет свое лицо, свою судьбу, он третий герой рядом с мужем и женой. В нем все свое, свой, совершенно особый, страшный способ сбрасывания камней. А рядом высятся индустриальные гиганты, выходят рабочие в одинаковых касках. Рядом огромный таинственный мир высокоразвитой техники, высокоразвитого производства, кото-

рое поглощает эти маленькие островки человеческой жизни. Это не просто воспевание маленького человека, работающего сверх сил, и прелестной женщины, но это и взгляд в будущее.

В связи с фильмом «Родина» Сергей Герасимов возвращается к проблемам своих постоянных художнических размышлений о самой сути истинного искусства: «Можно загримировать искусством жизнь с различными целями и различными средствами. Рассматривая один и тот же материал, художник может сделать его идиллическим, драматическим, циническим или религиозно-облагороженным. Рассматривая один и тот же мир (я подчеркиваю это!), он может любить этот мир или ненавидеть его. Это его право — право художника. Так вот, проводя параллель между двумя картинами — «Голый остров» и «Родина», я увидел в этих работах, разделенных между собой большим историческим интервалом, одну и ту же силу, на мой взгляд, важнейшую в искусстве, — убежденную и искреннюю любовь к людям. И, наверно, это наиболее мощная основа для мощного искусства. Это очень немодная сейчас основа.

Человечество, потрясенное событиями XX века, в ходе которых частные судьбы людей переплелись с гигантскими катастрофами, подобными второй мировой войне, породило своеобразную, модную уже даже в коммерческом измерении тенденцию цинизма. Она выражается прежде всего в девальвации понятий жизнь и смерть — этого вечного конфликта нашего земного существования. В кинематографе привычно расправляются с человеком, как с мухой, — он с такой же легкостью уничтожается, как нечто, не имеющее никакой цены в мировом балансе. Картины, о которых я сейчас говорю, тем и сильны, что возвращают нас к пониманию истинных ценностей созидательного труда, завещанного человеку, к абсолютной ценности таких нравственных категорий, как любовь, уважение, милосердие, то есть все, что имеет отношение к жизни человека, а не к его уничтожению и самоуничтожению».

Близок к герасимовским размышлениям о фильме «Родина» и оператор и режиссер Владимир Монахов: «На фоне прекрасного, изумительного пейзажа раскрывается человеческая драма, очень серьезная, с определенной социальной направленностью. Ведь люди в поисках лучшей жизни оставляют самое дорогое для

каждого из нас — свою родину, остров, где они родились, где жили их предки. Мне понравилось, что в самом фильме его герои не употребляют слова «родина». Это слово понятно для всех людей, живущих на земле. Оно такое дорогое, что им лишний раз жонглировать вряд ли стоит. Я благодарен режиссеру за очень подробный показ самой технологии работы, которую выполняют герои фильма: подробности дают возможность и без слов ощутить их усталость... Мне очень понравилось колористическое решение фильма: мягкая пастель светло-розового, светло-серого, иногда холодноватого колорита».

По ходу дискуссии возникли интересные столкновения мнений и в оценке советских фильмов, показанных членам японской делегации. Спор начал постановщик «Родины» Ёдзи Ямада: «Калина красная» и «Жил певчий дрозд» — трагедии. Я лично не согласен с тем, что в обоих фильмах герои в конце погибают. Возможно, моя точка зрения ошибочна, я прошу тогда извинить меня, но мне кажется, что убивать героя в конце произведения — это концепция интеллигенции... Если бы эти фильмы были сделаны более близкими к комедии, то их приятнее было бы смотреть...

Есть люди, которые растут, взрослеют, но в душе остаются ребятами. Мне показалось, что Александр Митта — именно такой человек. И потому, как только начался фильм «Точка, точка, запятая», мне сразу показалось, что передо мной стоит лицо господина Митты. Я твердо убежден, что достаточно посмотреть на лицо режиссера, и можно определить, какие фильмы он ставит. Митта-сан с очень большой любовью показывает своего героя, этого мальчугана. Мне даже показалось, что, может быть, он сам рос в такой обстановке. И мне показалось, что если бы Митта снимал фильм о взрослых, то его герой был бы обязательно взрослым с душой ребенка и он, наверно, в этом смысле был бы похож на моего Тора-сан» (герой популярной в Японии серии телевизионных фильмов, которые ставит Ямада. — А. К.)

Читатель легко может представить себе, как удивило и даже озадачило нас, советских участников симпозиума, восприятие фильмов «Калина красная» и «Жил певчий дрозд» японским режиссером.

Семен Фрейлих, выступавший вслед за Ямадой, попытался объяснить столь разительные несоответствия

в восприятии фильмов особенностями национальной психологии: «В японском искусстве, как я понимаю, в силу определенных традиций трагедию и комедию видят в совершенно разных пластах жизни. У нас сейчас в развитии нашего общества есть тенденции, которые нельзя показывать через трагедию или через комедию. Это историческое явление. Мы считаем наше общество развивающимся и переходным. У нас разные исторические уклады. И есть разряд людей, которые одной ногой стоят в прошлом, а другой в настоящем и будущем... Наше искусство ищет инструменты для открытия противоречий в современном советском человеке. Мы считаем эти противоречия продуктивными, потому что они дают возможность развиваться. Картины, о которых идет речь,— это трагикомедии, и, если игнорировать природу этого жанра, трудно понять их содержание».

В ходе дискуссии эти суждения были поддержаны. Вместе с тем в наших выступлениях были сделаны существенные добавления и уточнения к тому, что сказал Фрейлих. Мы подчеркивали: реальности и логика исторического процесса, конечно же, самым решающим образом влияют на движение киноискусства. Но тут нет и не может быть автоматизма: жизнь дает готовые темы, образы — художник их воплощает... Как известно из практики, один и тот же жизненный материал может послужить основой драмы и комедии — разные художники возьмут его в разных ипостасях и ракурсах, отразят разные свойства и стороны его реальной много-сложности. А это повлечет за собой выбор соответствующего жанра, стилевых и языковых решений. Субъективность художника неизбежно отпечатается на трактовке материала, хоть ее власть и не безгранична. Конечно же, отмеченные Фрейлихом особенности исторического момента в жизни советского общества влияют и на отношение художника к действительности и на выбор темы, жанра, стиля произведения. Но влияние это не может быть автоматичным.

Разговор о национальных различиях в восприятии одних и тех же фильмов продолжил режиссер Эдуард Бочаров, который до этого провел много недель в Японии в связи с постановкой им совместного советско-японского фильма «Маленький беглец»: «Я смотрел в Японии много разных картин и заметил огромную разницу, когда смотришь японский фильм в японском ки-

нотеатре с японской аудиторией и когда смотришь тот же фильм у нас в кинотеатре в окружении своих соотечественников. Аудитория имеет свою специфику. Когда сидишь в окружении зрителей, которым фильм адресован, невольно приобщаешься к эстетическим традициям, которым он следует. Я совершенно убежден: если бы нашим японским гостям удалось посмотреть наши фильмы в нашей русской аудитории, их впечатление было бы совершенно иным».

Сценарист Семен Лунгин поставил — на материале просмотренных нами фильмов — весьма существенный теоретический вопрос: «В отличие от театра, где зритель становится соучастником и свидетелем творческого процесса и испытывает эффект присутствия в системе творчества, кинематографический зритель становится свидетелем, соучастником и испытывает эффект присутствия в системе жизни. Ибо та безусловность, конкретность обстановки, в которой происходит действие, та безусловность и конкретность действующих лиц, связей между людьми, процессов, происходящих в отношениях между ними и в них самих, — явление если и не жизненное, то до такой степени жизнеподобное, что кино совершенно справедливо называют окном в жизнь, окном в мир. В системе, которая может быть названа человек — фильм, экран — зритель, есть элемент, который мне кажется важным, если не важнейшим. Я лично для себя назвал его феноменом вторжения киногероя в личность зрителя. И величина артиста, его художественная концепция, выраженная в артисте и в образе фильма через артиста, тем более велика, чем больше актер-исполнитель, актер-персонаж живут в душе зрителя. И, находясь в душе зрителя, эта художественная субстанция персонажа производит в ней либо конструктивное, либо деструктивное действие».

Выступивший в конце дискуссии Кадзуо Ямада вернул ее к тем важнейшим идеям, с обсуждения которых она началась: «Художник — прежде всего человек, гражданин своей страны, и ответственность художника тесно переплетается с ответственностью человека, с ответственностью гражданина. Поэтому такие фильмы, как «Минута молчания», «О тех, кого помню и люблю», с одной стороны, вызвали у меня интерес к тому, как они сделаны, а с другой — потрясли меня своим содержанием... Они сделаны на той же основе, что и фильмы «Война и люди» и «Такидзи Кобаяси». Я считаю, что

художник обязан показать молодому поколению, что такое война, что такое фашизм».

Завершая дискуссию, я напомнил, что в выступлении одного из ее участников японская кинематография образно уподоблялась лодке из фильма Ямады «Родина»: лодка уплывает, оставляя в наших руках цветные ленты... Сказано красиво, но вряд ли можно с таким образом согласиться: ведь японская кинематография — это много лодок, они идут в разных направлениях, одна из них — к острову, другая пробует врезаться ей в борт, третья ведет себя как торпедный катер, а четвертую сжигают на берегу, как это делают со старой рухлядью в фильме Ямады. В японской кинематографии идет сложнейшая борьба, снова и снова обращающая нас к мысли Ленина о том, что в условиях капитализма в каждой национальной культуре есть две культуры: господствующая культура буржуазии и культура демократическая, социалистическая. В программе симпозиума были в основном представлены демократические и социалистические элементы японской кинематографии. Но в суждениях о кинематографе Японии мы не имеем права забывать, что они составляют меньшинство, а преобладающее большинство — это буржуазная, реакционная культура. И надо себе реально представить, как трудно работать тем мастерам, которые приняли участие в нашей дискуссии.

Вспомним историю «Самого долгого дня Японии», историю переговоров и борьбы за сохранение в фильме сцен с императором, говорящим о капитуляции. С точки зрения тех «добровольных цензоров», угрожавших кинематографистам палками, «Самый долгий день Японии» — это более или менее безобидный фильм по сравнению с тем, что сделал Сацуо Ямамото. Там была объективность, переходившая временами в объективизм, и не было такой страстности в утверждении анти-милитаристских идей, какая есть в фильме «Война и люди». В нем действительно завоевываются новые позиции, и мы вправе говорить о высоте идеи, о высоте нравственного принципа в соединении с политической позицией, которая стала основой для гражданского и художнического подвига, — а фильм «Война и люди» в условиях, когда милитаризм поднимает голову, в условиях современной обстановки в Японии — это гражданский и художнический подвиг.

Как подвиг художника воспринимается и фильм

«Такидзи Кобаяси»: ведь это не на студии имени Довженко, а в Токио показывается бесстрашный рыцарь коммунизма, великий поэт-коммунист, которого забивают насмерть в полиции.

Мы частенько говорим о профессиональных проблемах кино «внутрикинематографически», не учитывая конкретную обстановку, в которой создаются фильмы, и у нас привычно срываются слова, естественные для советских кинематографистов, для нашей среды, но никак не приложимые к японской кинематографии. Один из участников симпозиума в своем выступлении высказал такое замечание: многим японским фильмам не хватает мужского братолюбия. Мы понимаем, какой смысл вкладывал он в эти слова. Но для того чтобы этот смысл обнажился, нужны существенные оговорки к слову «братолюбие». Можно ли говорить о братолюбии как некой отвлеченной нравственной категории, существующей вне реальностей классовой борьбы? Какое может быть братолюбие между Такидзи Кобаяси и убивающими его полицейскими? Братолюбие между Ямамото и режиссерами, которые создают милитаристские фильмы, а их тоже немало в Японии?

Точно так же нельзя отвлеченно говорить и о жестокости. Очевидно, можно считать позитивным результатом нашей дискуссии, что мы на некоторых принципах сошлись, согласились. Искусство в нашем сложном мире не может уподобиться кисейной барышне, которая стыдливо отворачивается от жестокости, оно не может ослаблять жестокость жестокости, да простится такое словосочетание. Но мы сошлись на том, что жестокость надо показывать так, чтобы не притуплять ее восприятие, чтобы мотивы и образы жестокости действовали. Это вопрос эстетической меры. Жестокости в фильме нужно столько, сколько нужно для искусства, а не для рынка. Но мера существует на пересечении общеэстетической целесообразности и национальной психологии. И вот тут у некоторых участников симпозиума, японских и советских, был элемент взаимопонимания.

Для русского искусства, для русского человека более характерна сдержанность, для японского — резкость, острота. Причем резкость, острота в изображении насилия и жестокости имеют свою социально-историческую обоснованность. Имаи и Ямамото в своих выступлениях напомнили, что при всей активности



японцев в войне, войны-то в Японии фактически не было. Были только бомбежки. Поэтому язык кинематографического рассказа о войне японской публике неизбежно в чем-то будет отличаться от языка, рассказывающего о войне советской публике. Помимо того что на территории Японии не было сражений, надо иметь в виду еще и то обстоятельство, что многие японские зрители воспитаны кинопропагандой, показывающей красоту войны: нажим на ужасы войны в фильмах Имаи, Ямамото объясняется не только художническим пристрастием, но и особенностями истории и социальной психологии зрительских масс.

Несколько особняком в японской программе стоит фильм режиссера Хироси Тэсигахары «Летние солдаты». В свое время Тэсигахара довольно отвлеченно выражал философские и нравственные идеи в фильмах-притчах — «Женщина в песках», «Чужое лицо». Здесь он пробует вторгнуться в политику, в конкретность социальных проблем, показать судьбу солдата, бежавшего из американской армии, но многое «тащит» сюда из тех фильмов, отвлеченно — в духе философской притчи — выражавших драматизм человеческого бытия. Получается некая стилевая несовместимость — словно неудачная пересадка сердца. Как известно, при неудачной пересадке человек умирает. Фильм «Летние солдаты» по меньшей мере наполовину умер, еще не родившись.

Лучшие фильмы японской программы противостоят «Летним солдатам», помимо всего прочего, последовательностью мысли, драматургических и режиссерских решений, цельностью стиля.

При подведении итогов дискуссии ее японские участники попросили нас назвать цифры, характеризующие популярность кино в советском обществе. Когда эти цифры были названы (4600 миллионов ежегодно продаваемых билетов, более 19 посещений кинотеатров на душу населения в год), наши коллеги высказали пожелание — совместно обсудить проблему «кино в жизни человека и общества». Обмен мнениями по этой важнейшей для кинематографа проблеме был бы в высшей степени полезен, говорили нам японские коллеги. Мы условились, что разговор по этой проблеме состоится на очередном советско-японском симпозиуме в Токио.

В конце ноября 1973 года в Москве состоялся симпозиум советских и французских кинематографистов. Это была первая встреча такого рода: раньше мы встречались с французскими коллегами в основном только на кинофестивалях, да еще во время нечастых поездок для взаимного показа фильмов.

В начале симпозиума, что вполне естественно для первой встречи за столом дискуссий, французские гости задавали нам вопросы о советском кино, его организации и эстетике. Их было много, таких вопросов: французские коллеги хотели получить возможно более полную исходную информацию, чтобы рассматривать увиденные на симпозиуме фильмы в реальном контексте кинематографического процесса. Большое место в работе симпозиума заняли практические проблемы сотрудничества — взаимная информация о новых значительных фильмах, содействие развитию совместного кинопроизводства, помощь соответствующим органам в более точном выборе фильмов для покупки и проката, в популяризации показываемых фильмов.

Французские участники симпозиума рассказали нам о положении в кинематографии Франции.

В своем выступлении режиссер Франк Кассенти подчеркнул, что при знакомстве с французской кинематографией нужно все время помнить о том, что во Франции кинематограф рассматривается с коммерческой точки зрения, и это часто наносит ущерб художественной ценности фильмов.

Режиссер Шарль Бич добавляет, что во Франции действует очень сильная экономическая цензура: фильмы, не отвечающие критериям достаточно быстрой рентабельности, просто не могут сниматься.

В беседу включается снова Франк Кассенти: если экономическая цензура «регулирует» все виды кинопродукции, то в отношении политических фильмов эта цензура особенно сильна, это барьер почти непреодоли-

мый. Снимать прогрессивные политические фильмы во Франции очень трудно, поскольку они выступают против официальной правительственной идеологии — совершенно невозможно традиционными каналами финансировать такие фильмы, давать им жизнь... «Положение режиссера-постановщика фильмов во Франции и Советском Союзе отличается как день и ночь. У нас кино рассматривается не как движущий элемент культуры, а как предмет купли и продажи, как товар... Для того чтобы дать вам представление о том, какие суммы отпускаются на кино, приведу цифру, которая достаточно красноречива. Если бюджет Парижской оперы составляет девять миллиардов старых французских франков, то все суммы, отпускаемые на кино, не превышают двух миллиардов старых франков».

Французские коллеги рассказали нам о трудностях, с какими столкнулись они при подборе фильмов для симпозиума. Поскольку их поездку в Москву организовывало Общество «Франция — СССР», было очень сложно получить у продюсеров копии нужных фильмов: пришлось ограничиться теми, какие удалось достать, — некоторые существенные тенденции французской кинематографии так и остались не представленными в привезенной на симпозиум программе. Главное место в ней заняли фильмы, посвященные темам морали. Почти совсем не было фильмов на политические, социальные темы. Их вообще мало выходит на экраны Франции — есть в этом смысле весьма существенная разница между французской и итальянской кинематографией. Но и те немногие, которые все же вышли на экран при всех трудностях, создаваемых «экономической цензурой», не были привезены в Москву.

Выходя за рамки представленной на симпозиум программы, Ростислав Юренев вспомнил в своем выступлении фильмы, которые были показаны летом на Московском кинофестивале: «Меня удивило то, что наш Московский фестиваль принял к показу «Наследника» Филиппа Лабро с участием Бельмондо. Было странно видеть на советском экране эту апологию капитализма в самых откровенных ее формах. Здесь видно, как опасно бывает, когда пошлость маскируется под политику. И я бы совсем поссорился с французским кино, если бы не Трюффо и «Американская ночь». Трюффо всегда Трюффо, его фильмы печальны и прелестны».

На предыдущем фестивале в Москве демонстриро-

валась картина Паскаля Обье «Вальпараисо, Вальпараисо», в гротесковой форме высмеивающая «гошистов», «леваков» и некоего писателя, который дал себя увлечь левозэкстремистскими идеями — отправился делать революцию в неведомую страну, пренебрегая реальностями революционной борьбы рабочего класса в своей собственной стране. «Я давно видел картину Обье, — продолжает Юренев, — она мне понравилась. Мне кажется, что в ней найдена форма, соответствующая ее острому политическому содержанию. Картина колет, возбуждает, обличает. И позиции Сартра, Годара мне стали понятнее, чем раньше».

При обсуждении французской программы наибольшие споры вызвал фильм Шарля Бельмон «Рак» — история безнадежно больной женщины и ее сына-музыканта. По мнению сценариста Евгения Габриловича, в фильме только намечена тема борьбы с болезнью: женщина решает бороться, во время болезни она как бы обретает сына, до этого стоявшего в некоем отдалении, но уже поздно — линия взаимоотношений матери и сына по-настоящему не разработана, не осуществилась в фильме. Иную точку зрения отстаивал французский сценарист и режиссер Анри Калеф. По его мнению, это глубоко гуманный фильм: благодаря мужеству сына матери удастся на какое-то время преодолеть страх перед смертью — она борется с ней.

С Калефом солидаризируется Марлен Хуциев: «Картина произвела на меня большое впечатление. Не как зрелище, а как соприкосновение с человеческой судьбой. И местами я забывал, что смотрю фильм, и следил за тем, что происходит на экране, в частности с главным действующим лицом — с матерью... Картина мне представляется слабой в тех моментах, когда она приобретает научно-популярный характер».

Сценарист Будимир Метальников сделал попытку по-своему «перестроить» фильм, сосредоточив внимание участников симпозиума на тех элементах и мотивах, которых, по его мнению, фильму не хватает:

«В этом фильме есть прекрасная сцена, которая украсила бы любой фильм, — это тот момент, когда мать стоит перед зеркалом. Камера замерла. Женщина стоит неподвижно. Сын говорит, что у нее рак, и у нее начинают течь слезы. В этой сцене есть и волнение и мастерство, и это тот уровень, по которому можно и должно судить фильм, который я хотел бы видеть на

протяжении всего фильма... На месте его авторов я бы стал думать, как через частный случай, семейный случай отразить социальные тенденции данного момента в развитии общества. Я попытался бы от медицинской проблемы пойти к проблеме социальной. Я стал бы думать над тем, что означает этот подвиг служения матери для карьеры сына. Мы видели, сколько денег он платил врачу, но каким трудом достаются ему эти деньги? А что, если он не виолончелист, то есть человек высокооплачиваемой профессии, а, скажем, токарь?»

Вполне понятно, что многие участники симпозиума не согласились с Метальниковым, предложившим совсем другой фильм — вместо реально существующего.

Вторую часть своего выступления Будимир Метальников посвятил проблемам политического кино: «Политические фильмы надо делать так же, как и коммерческие, только еще лучше. Мне кажется, что хорошему политическому фильму ни в коей мере не противоречит употребление блестящих формальных приемов, которые свойственны коммерческому кинематографу... В качестве примера я хочу сказать о таком фильме, как «Наследник», который мы видели на фестивале. Абсолютно соглашаясь с оценкой, данной здесь этому фильму, выступая против псевдополитических спекуляций, которые в нем есть, я не могу не отдать должное его формальному построению — темпу, ритму, монтажу, насыщенности информацией... Очень трудно уйти от того факта, что художественный вкус массового зрителя воспитывается прежде всего все-таки коммерческим кинематографом».

Существенное место в работе нашего симпозиума заняли фильмы «Скорбь и сострадание» Марселя Офюльба и «Французы, если бы вы знали...» Андре Арриса и Алена де Седуи. Авторы обеих лент использовали военные кинодокументы и сегодняшние интервью с ее участниками, чтобы средствами документального телевизионного фильма показать всю сложность исторического явления: Франция в войне. На экране появляются лидеры и представители разных партий, герои Сопротивления и коллаборационисты, французские фашисты и просто обыватели.

Объясняя замысел фильма «Французы, если бы вы знали», Аррис говорил: «Нельзя забывать, что французы переживали и продолжают переживать свою историю «мифологически». И когда мы стали делать этот

фильм, являющийся не объективной, а субъективной попыткой, мы хотели показать мифы, которые существуют во Франции по поводу движения Сопротивления. Здесь речь идет, скорее, не об идеологии, доминирующей во Франции, а о способе мышления. Исходя из этого духа Франции, французского образа мышления, французы хотят представить себе период войны, период Сопротивления как героический период истории страны, в то время как наш фильм стремится показать, что этот период был не только героическим... Поставленную нами задачу вовсе не надо рассматривать в том смысле, что каждый выступающий в фильме имеет универсальную, убедительную точку зрения, которая могла бы быть принята всеми. Скорее мы стремились показать субъективную точку зрения различных категорий населения, разных людей и именно благодаря субъективности сделать убедительным этот фильм».

Эта авторская установка вызвала на симпозиуме довольно серьезные возражения. Участники дискуссии по достоинству оценили стремление Арриса и де Седуи о сложном говорить сложно: низвергая мифы, показать не только силу верности, но и подлость предательства, не только мужество, но и трусость — представить французов времен войны и оккупации в реальной пестроте социальных и нравственных дифференциаций. Сомнения и возражения касались не самой этой попытки, а авторской позиции. Давая экранную трибуну людям разных взглядов, авторы фильма фактически уходят от суда над ними. Картине не хватает гражданской страстности, которая соединила бы гнев и восторг.

Объективизм экрана проявился и в том, что Аррис и де Седуи дают равное право на высказывание и «самообъяснение» представителям разных партий и групп французского общества, пренебрегая тем фактом, что в истории-то они играли неодинаковую роль. Скажем, Компартию Франции в годы войны называли партией расстрелянных — велики были ее жертвы, а мужество и организованность коммунистов в борьбе вызывали уважение и восхищение даже среди людей, далеких им по убеждениям. Достаточно вспомнить такой факт, что коммунист Роль Танги командовал силами Сопротивления, освобождавшими Париж, чтобы представить себе авторитет Компартии в антифашистском Сопротивлении народа Франции. В фильме Арриса и де Седуи коммунисты занимают на экранной трибуне такое же

место, как и люди других партий — безотносительно к их реальной роли в изображаемых событиях.

В своих выступлениях мы обращали внимание авторов фильма и на некоторые другие, если можно так выразиться, просчеты, связанные с объективистской «установкой». В фильме есть сцена: о годах и днях войны рассказывает эльзасец, который служил в гитлеровской армии и сражался на Восточном фронте. В его рассказе упоминается о советских листовках, призывающих солдат противника переходить линию фронта, сдаваться в плен. О судьбе одного из солдат, воспользовавшихся такой листовкой-пропуском, эльзасец рассказывает совсем в духе геббельсовской пропаганды, и этот его рассказ остается в фильме без всяких комментариев как «отражение субъективной точки зрения».

Отвечая на наши критические замечания, Аррис и де Седуи сообщили, что их фильм критиковали и социалисты и голлисты — каждый со своей позиции. Что тут можно было им сказать: так они построили свой фильм.

По ходу дискуссии неоднократно возникал разговор о понимании, границах и проблемах современного политического фильма. Режиссер и критик Жак Дониоль-Валькроз выступил против сужения этого понятия. «Мне представляется,— заявил он,— что политическим фильмом можно назвать не только фильм, непосредственно затрагивающий тот или иной политический вопрос. Любой фильм отражает господствующую в данной среде идеологию. И фильмы с Де Фюнесом являются чисто коммерческими и в то же время политическими фильмами».

Евгений Габрилович в своем выступлении вспомнил о разговоре на Каннском фестивале с одной журналисткой, заявившей, что «Монолог» никаких шансов на успех не имеет, так как любовь, ревность — все это чепуха, рудименты XIX или даже XVIII века. «Этот спор имеет большое принципиальное значение. Неужели чувства умерли? Если это действительно так (во что я не верю), то советское искусство должно взять в свои руки факел человеческих чувств. Мне кажется, что линия борьбы идет не только по непосредственно политическим проблемам, но и по проблемам отношения к человеку, к извечным человеческим чувствам».

Эту часть, это направление работы советских кинематографистов явно недооценивает Франк Кассенти: «Меня как кинематографиста, как марксиста интересу-

ют политические проблемы в советском кино. Меня поражает, что в увиденных нами фильмах, которые я сравниваю с фильмами довоенного времени, отражавшими революционные процессы, историю Советского Союза, а в более позднее время — военную тематику, чувствуется отдаление от социальной среды, они абстрагируются от социальных проблем».

В отличие от Кассенти другие члены французской делегации очень высоко оценили советскую программу на симпозиуме, с должным пониманием отнеслись и к тем мотивам, темам наших фильмов, которые связаны с утверждением нравственных ценностей советского общества, с процессами воспитания нового человека: можно ли обсуждать вопрос о политической направленности советского кино, его социальном пафосе, не учитывая важности этих процессов?

«Большинство наших товарищей, посмотревших показанные вами фильмы, — заявил Паскаль Обье, — были в высшей степени заинтересованы ими. Можно сказать, что они были даже поражены, увидев советские фильмы такого высокого качества. Возникает вопрос: как случилось, что такие блестящие фильмы, которые могли бы стать посланниками советского кино во Франции, не были показаны в нашей стране? В настоящее время во французском общественном мнении существует довольно отрицательное отношение к советским фильмам. Кроме всего прочего оно обусловлено тем, что распространено предвзятое отношение к Советскому Союзу, которое пропагандируется господствующей буржуазной идеологией. Я хочу также сказать, что буржуазная пропаганда очень сильно действует и, к сожалению, советские фильмы, которые до сего времени были показаны во Франции, не всегда могли убедительно опровергнуть эту лживую пропаганду».

Близкую этой точку зрения высказал и режиссер Жан Древилль: «Я уверен, что такие фильмы, как «Минута молчания», в высшей степени заинтересовали бы наших зрителей. Может, они не имели бы широкой публики, потому что иностранные фильмы у нас не получают такого широкого проката, как фильмы национального производства, все равно они вызвали бы большой интерес. Я думаю, что мы еще обменяемся мнениями по этому вопросу, но мне уже сейчас хочется сказать, что на нас произвели впечатление и такие фильмы, как «Жил певчий дрозд», «Монолог», «Начало».



Как и его товарищи по делегации, Ален де Седуи особо выделил «Минуту молчания», «Начало» и «Монолог». «Минута молчания» произвела на меня большое впечатление. Это фильм примерно такого же направления, какое утверждаем мы в документальном кино: он также обращается к памяти людей... В фильме поднят и такой существенный вопрос, который у нас во Франции стоит очень остро: речь идет о взаимоотношениях между поколениями. У нашей молодежи наблюдается презрение в отношении старшего поколения, а не критическая нежность, какой проникнут фильм «Минута молчания».

«Начало» является для меня и для многих членов нашей делегации хорошим политическим фильмом. Политическим фильмом в лучшем понимании этого слова, он свободен от какой-либо дидактики и тяжеловесности, которыми обычно характеризуется этот жанр.

И, наконец, о фильме, который является для меня и для нашей делегации самым замечательным,— о «Монологе». Речь идет здесь о неврозе общества, который характеризует современную эпоху и свойствен всем нам. Это тоже было для нас открытием — вопрос о роли и прочности семейных устоев в Советском Союзе. Семья и семейные устои являются в этом фильме основой всех отношений советских людей. Нежность, которая звучит здесь, как бы затемняет то критическое, что есть в этом фильме».

Весьма парадоксальные суждения о «Монологе» высказал Жак Дониоль-Валькроз: «Этот фильм мне кажется глубоко пессимистическим с точки зрения семьи и отношений между мужчиной и женщиной. Смотрите: у героя-академика брак оказался неудачным, у женщины, которая его обслуживает, тоже своей жизни практически нет, дочь переходит от одного мужчины к другому и вообще не находит себя, у внучки полная неудача в первой любви. Кроме того, академик отказался от своей научной миссии. Единственная удача — это встреча академика с молодым химиком. Так же удачны отношения между дедом и внучкой — это прекрасные отношения. Поэтому, когда вы говорите о высоких качествах советской семьи, это не иллюстрируется фильмом: семья здесь совсем неудачная. Тем не менее это интересный фильм, интересная проблема».

Тут же выступил с репликой Ален де Седуи: «В отличие от Валькроза я считаю, что «Монолог» является

блестящей защитой ячейки семьи. Во Франции (и здесь я согласен с Валькрозом) семья уже не является объектом поклонения среди молодых людей. У вас, быть может, это еще не совсем так (тут я рискую вас немного шокировать), но это то, что пока еще остается от религиозного наследия».

Валькрозу отвечал и постановщик фильма Илья Авербах: «Меня удивила оценка картины, данная весьма квалифицированным критиком Валькрозом, который воспринял картину как пессимистическую. Для меня это большая неожиданность. Дело в том, что проблема фильма — в человеке любящем, невзирая на то, отвечают ему или нет на его любовь. Он таков, его любовь абсолютно лишена тени эгоизма.

Участники симпозиума очень заинтересованно обсуждали проблемы взаимного проката, особенно подробно проблемы проката советских фильмов во Франции. Сложилось весьма парадоксальное положение, говорили ораторы: в годы плодотворного, позитивного развития политических и экономических отношений между нашими странами кинематографические связи пошли на убыль, и сейчас прокат советских фильмов во Франции поставлен много хуже, чем это было десять лет тому назад.

Снова и снова возвращаясь к фильмам «Монолог», «Начало», «Минута молчания», «Жил певчий дрозд», французские кинематографисты в один голос говорили: их показ во Франции стал бы для французов новым открытием советского кино. Двойным открытием. Французы видели много советских фильмов о революции и Отечественной войне. По экрану они многое узнали о давней и недавней истории. И очень мало знают о современности — как и чем живет советский человек сегодня, как складываются отношения в семье и на производстве, как меняются характеры людей в процессе общественного развития. Показ лучших фильмов о современности был бы важен и в этом отношении.

Французские коллеги говорили и о практических шагах и мерах, какие они намерены предпринять, чтобы оказать влияние на прокат и распространение советских фильмов во Франции.

В декабре 1974 года в Париже состоялась наша вторая встреча с французскими кинематографистами. По мнению Паскаля Обье, Жана Древиля и некоторых

других ее участников, она не получилась такой, какой задумывалась (наше впечатление совпадало с этой оценкой). По разным причинам нашим французским коллегам не удалось просмотреть присланные нами в Париж советские фильмы. А как можно было вести дискуссию без обсуждения фильмов?

Членам советской делегации были показаны «Венсан, Франсуа, Поль и другие» (режиссер Клод Соте), «Жена Жана» (режиссер Яник Беллон), «Поезд» (режиссер Пьер Гранье-Деферр), «Призрак свободы» (режиссер Луис Бунюэль), «Ирония судьбы» (режиссер Эдуард Молинар), «Трудный день королевы» (режиссер Рене Аллио), «Где тонко, там и рвется» (режиссер Жан-Даниэль Симон). А еще до симпозиума некоторым из нас довелось посмотреть комедию Жана Яна «Китайцы в Париже».

Вполне естественно, что разговор (он продолжался один день вместо запланированных двух) в основном сосредоточился на проблемах французского кино. По ходу разговора уточнялись, дополнялись, развивались идеи, положения, сформулированные на московском симпозиуме,—эту часть разговора пересказывать не буду. Ограничусь проблемами, которые заняли центральное место в нашем парижском разговоре, проблемами, рожденными «новой волной» фильмов о войне, оккупации, Сопротивлении.

Выступавший на парижской встрече участник московского симпозиума Жак Дониоль-Валькроз считает, что волна «ретроспективных фильмов связана с коммерческим кино, как всякая очередная мода. Но на этот раз вполне отчетливо проявляется вмешательство политики в распространение моды. На первых порах, обращаясь к истории, к Сопротивлению, французский кинематограф утверждал: все французы — патриоты, во многих фильмах наблюдалась экзальтация героического. Сейчас происходит разрушение мифа. Оказывается, патриотами были не все, а лишь малая часть».

В таких фильмах, как «Лакомб Люсьен», происходит не только демифологизация истории, люди изображаются как игрушки в руках случайности: Люсьен хотел пойти в Сопротивление, может быть, там стал бы героем, но случайно попал в полицию — стал гестаповцем. По мнению Дониоля-Валькроза, постановщик фильма — не реакционер. Но фильм у него получился не таким, каким был задуман, это весьма опасный фильм.

Анри Калеф обратился к фильму «Китайцы в Париже». «Китайцы в Париже», заявил он,— это проявление интеллектуальной порнографии. Калеф резко критиковал и фильм «Кассы Лувра», посвященный депортации евреев: преследование евреев изображается в нем как некая всеобщая кампания — почти все парижане в ней участвуют.

О волне «ретро» говорили и другие участники встречи, как советские, так и французские.

Анализируя направленность таких фильмов, как «Лакомб Люсьен» режиссера Луи Малля, участники симпозиума говорили о попытках пересмотреть, «отредактировать» историю, перечеркнув или умалив социальную остроту противоборства антифашизма и фашизма.

Весьма характерный для волны «ретро» фильм «Китайцы в Париже» Жана Яна был по справедливости резко оценен Калефом. Внешний его сюжет — оккупация Парижа китайцами, победа французов над оккупантами с помощью разврата и пьянства (оккупанты покидают Париж, обессилив в «контактах с местным населением»). Но весь антураж фильма, выражающий его социально-историческую суть, вплоть до «игрового» воспроизведения общеизвестных фотографий и кинодокументов второй мировой войны, — это злая пародия на антифашистское Сопротивление.

Надо сказать, что среди участников симпозиума не было принципиальных расхождений в оценке фильмов, искажающих, оплевывающих героическую историю антифашистского Сопротивления или уравнивающих фашиста-палача и его жертву в похожести, близости человеческих чувств, слабостей, пороков.

«Концовки» эта книга не имеет. На творческих конференциях, симпозиумах, дискуссиях, о которых в ней рассказано, отразились существенные особенности мирового кинематографического процесса 60-х — первой половины 70-х годов, его важнейшие тенденции. Тенденции эти еще не ушли в историю. Споры о взаимоотношениях кино и зрителя, о судьбах и перспективах «политического кино», о понимании и экранном раскрытии характера современника, о движении искусства экрана, его тематики, языка и стиля продолжаются. Итоги подводить рано. Не лучше ли поэтому вместо финальной точки поставить многоточие?..

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ . . . . .	3
В ОБЩИХ ЗАБОТАХ . . . . .	8
ДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВА И ЗРИТЕЛЬ . . . . .	23
В ПОСТИЖЕНИИ ХАРАКТЕРА . . . . .	61
КИНО И ПОЛИТИКА . . . . .	101
НА ПУТЯХ, ОСВЕЩЕННЫХ ОКТЯБРЕМ . . . . .	152
ВСТРЕЧИ С ИТАЛЬЯНСКИМИ КИНЕМАТОГРАФИСТАМИ . . . . .	192
НА ДИСКУССИЯХ С ЯПОНСКИМИ КИНЕМАТОГРАФИСТАМИ . . . . .	257
В МОСКВЕ И В ПАРИЖЕ . . . . .	277

Караганов  
Александр Васильевич

### В спорах о кинематографе

Редактор Л. А. Ильина. Оформление художника И. С. Клейна-  
рда. Художественный редактор Г. К. Александров.  
Технический редактор Е. З. Плоткина. Корректор Н. Г. Анто-  
кольская. Сдано в набор 16/XII 1976 г. Подписано к печати  
2/XI 1977 г. А 14681. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1.  
Усл. печ. л. 15,12. Уч.-изд. л. 15,999. Изд. № 15205. Тираж 10 000 экз.  
Заказ № 1105. Цена 1 р. 40 к. Издательство «Искусство». 103009  
Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография «Союзполи-  
графпрома» при Государственном комитете Совета Министров  
СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,  
г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.

А. КАРАГАНОВ \* В СПОРАХ О КИНЕМАТОГРАФЕ