

2
ИСКУССТВО

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1985 3

143 38/38 К. К. Огнев

АНТИФАШИСТСКАЯ ТЕМА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ИСКУССТВО

3/1985

Издается ежемесячно с 1967 г.

К. К. Огнев

АНТИФАШИСТСКАЯ ТЕМА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Издательство «Знание» Москва 1985

ОГНЕВ Константин Кириллович — кандидат искусствоведения, научный сотрудник ВНИИ киноискусства, автор многих работ по современному советскому и зарубежному кино.

Рецензенты: **Г р о м о в Е. С.** — доктор искусствоведения, зам. директора ВНИИ киноискусства; **Р ы б а к о в Ю. С.** — кандидат искусствоведения, советник председателя Госкино СССР.

Огнев К. К.

О-38 Антифашистская тема в документальном кино. — М.: Знание, 1985 — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 3).
15 к.

Антифашистская тема является одной из главных в документальном кино. Лучшие фильмы, созданные прогрессивными мастерами мирового кино, — это, как правило, и яркие, художественные произведения. Они обогащают выразительные средства кинематографа, оказывают влияние на эволюцию языка кино в целом. В брошюре показывается также, что в современных условиях обострения и усложнения идеологической борьбы эти фильмы имеют огромное не только художественное, но и идейно-политическое значение.

4910020000

ББК 85.59
778

Введение

XX век принес немало испытаний человечеству. Самыми страшными из них были фашизм и порожденная им вторая мировая война. И хотя с того дня, как Знамя Победы было водружено над рейхстагом, минуло уже сорок лет, народы планеты помнят о прошлом. И кино, являясь зеркалом общественной жизни человечества, естественно выдвинуло антифашистскую тему как одну из важнейших тем киноискусства.

Мастера кино обращаются к прошлому, чтобы заставить зрителя задуматься о будущем — уроки прошлого помогают развитию исторического мышления современника. В условиях противоборства двух мировых систем, расширения и усложнения идеологической борьбы, обострения междunarодной напряженности эти уроки приобретают особую ценность. Очень важно, чтобы люди всех поколений, думая о дне сегодняшнем, рассматривали свое нынешнее бытие в контексте и масштабах истории.

Экран чутко реагирует на все колебания, изменения в междunarодной обстановке. Он анализирует и соотносит прошлое и настоящее, обращается к памяти и разуму человечества. Он активно сражается, участвуя в острейших идеологических битвах между искусством создающим, искусством правды и истинной человечности и искусством разрушающим, порожденным тотальным духовным кризисом буржуазного общества. На XXVI съезде Коммунистической партии Советского Союза подчеркивалось, что «для Запада она (идеологическая

борьба. — Прим. наше) не сводится к противоборству идей. Он пускает в ход целую систему средств, рассчитанных на подрыв социалистического мира, его разрыхление».

Фильмы последних лет, созданные в ряде западных стран, показывают, сколь велика роль кино как средства политической пропаганды, мощного оружия в идеологической борьбе, особенно кино документального, которое оперирует фактами, документами. Не случайно в те дни, когда на экранах планеты под названием «Неизвестная война» демонстрировался советский 20-серийный цикл «Великая Отечественная», созданный под руководством Романа Кармена, в Западной Германии была выпущена документальная монтажная лента «Гитлер: страницы биографии». Основанная на хроникальных материалах, она вновь возродила, казалось бы, уже забытый и набивший оскомину миф о «демоническом» характере личности фюрера, которого «предали» его генералы и которому «помешали» осенняя распутица и русские морозы.

В нынешних условиях, когда телеграфные агентства мира ежедневно передают нам сообщения о новых выходках неонацистов, когда международный терроризм и милитаризм стали официальным курсом администрации США, возрастает ответственность мастеров прогрессивного кино за создание правдивой картины прошлого и настоящего, их роль в предупреждении новой войны, в борьбе за мир. Отсюда столь значительно место антифашистской темы в контексте мирового киноискусства. И в первую очередь в документальном кино.

Вот уже на протяжении сорока лет в авангарде разработки антифашистской темы идет документалистика социалистических стран, направляющая и определяющая пути развития мирового киноискусства в целом и давшая немало ярких произведений, органично сочетающих такие понятия, как политическая, публицистическая заостренность повествования, идеологическая насыщенность содержания и высокая художественность. Именно поэтому тема антифашистской борьбы в документальном кино социалистических стран и стала предметом нашего исследования.

Первые шаги

В 30-е годы в ряде западноевропейских стран заметно активизировалась реакция. Были установлены фашистские режимы в Италии и Германии, совершена попытка фашистского переворота во Франции, хотя в этой стране консолидация левых сил не дала протекции реакции.

Естественно, эти процессы общественной жизни не могли не найти своего отражения в кинематографе. Отсюда появление таких ярких работ критического реализма во Франции, как «Свободу нам» Рене Клера и «Набережная туманов» Марселя Карне, подготовившие появление «Великой иллюзии» Жана Ренуара, где с поразительной для западного кино отчетливостью были вскрыты и проанализированы классовые корни войны; «Последнего миллиардера» Рене Клера — пародии на фашистских диктаторов. Но подобные фильмы были все же явлениями единичными,

свидетельствующими о мировоззрении отдельных художников, но никак не о тенденции, характеризующей искусство той или иной страны в целом.

Главное содержание кинопроизводства Германии начиная с 1933 года, когда к власти в стране пришла НСДАП, определялось фашистской идеологией. На одном из съездов этой партии в Нюрнберге (1936) прямо говорилось: «Пропаганда помогла нам прийти к власти. Пропаганда поможет нам удерживать власть. Пропаганда поможет нам завоевать весь мир».

Игровое кино Германии за период с 1933 по 1945 год не дало ни одной сколько-либо заметной работы, подтвердив тем самым мысль известного американского писателя-антифашиста Эрнеста Хемингуэя о том, что «фашизм — ложь, и потому он обречен на литературное (и художественное. — Прим. наше) бесплодие. И когда он уйдет в прошлое, у него не будет истории, кроме кровавой истории убийств...».

Основное внимание идеологов III рейха, создавших собственную систему пропаганды и манипуляции сознанием масс, было сосредоточено на кино документальном. Уже в 1932 году в Германии на материалах хроники первой мировой войны был построен монтажный фильм «Истекающая кровью Германия», где пропагандировались идеи реванша. Вслед за ним появились и съемочные ленты — «Триумф воли» (1934)¹,

Этот фильм, как и другие пронацистские картины, и сегодня с помпой преподносится зрителям ФРГ. А его автор — Лени фон Рифеншталь — является едва ли не самым популярным в стране кинематографистом (еженедельник «Штерн» отдал ей почти два десятка страниц, «Фильмкритик» посвятил специальный номер,

«Наш вермахт» (1935), «В борьбе с мировым врагом» (1936) и др.¹ Их темами были антикоммунизм, утверждение превосходства арийской нации, прославление военной мощи вермахта.

Германия готовилась к войне. Ее генеральной репетицией стала гражданская война в Испании (Геринг как-то прямо назвал Испанию полигоном). Гитлеризм рассматривал события в Испании как решающую проверку своих сил и возможностей для завоевания господства над миром. Поэтому ход военных действий щедро снимался на пленку франкистскими и немецкими документалистами. Эти материалы легли в основу сюжетов киножурнала «Die Deutsche Wohenschaw» и фильма «В борьбе с мировым врагом».

Но Испания стала первой значительной вехой и в консолидации сил мира и прогресса перед лицом реакции. Это проявилось прежде всего в том, что впервые в мировой истории добровольцы из различных стран мира приехали сюда, чтобы с оружием в руках защитить свободу и незави-

симость этой страны, остановить фашизм. Испания со всей остротой поставила и памятный вопрос Максима Горького: с кем вы, мастера культуры?

На баррикадах Мадрида можно было встретить немецких антифашистов Эрнста Буша и Людвиг Ренна, венгра Мате Залку и американца Эрнеста Хемингуэя, голландца Йориса Ивенса и советских журналистов Михаила Кольцова и Илью Эренбурга, кинооператоров Романа Кармена и Бориса Макасева, съемки которых монтировались в спецвыпуски кинохроники «К событиям в Испании». А если вспомнить, что именно в Испании в 1937 году писатели мира провели антифашистский конгресс, станет очевидной роль испанской темы в мировой литературе и искусстве.

С испанской темы в кино и берет собственно начало одна из важнейших тем прогрессивного искусства — тема антифашистской борьбы, в разработке которой уже тогда приняли участие художники различных творческих убеждений и мировоззренческих позиций.

Немногочисленные съемки республиканцев еще в 1936 году, когда в Испании только начались военные действия, были переданы известному кинорежиссеру Луису Бюнюэлю, прикомандированному к посольству Испании во Францию, для создания фильма «Мадрид, 1936» («Республиканская Испания, к оружию!»). В его создании принял участие начинающий французский режиссер Жан-Поль Ле Шануа, ставший в 50—60-е годы одним из наиболее интересных режиссеров Франции.

Фильм был небогат материалом, однако он сыграл важную роль

в «Шпигель» опубликовал интервью). Фильм «Рифенштал» преподносится «под соусом» национализма, но никак не фашизма, что говорит о модификации нацистской идеологии и необходимости дальнейшей разработки антифашистской темы мастерами прогрессивного кино.

¹ В создании этих лент принимали участие известные кинематографисты — Лени фон Рифенштал, Ганс Бертрам и даже Вальтер Руттман, один из признанных классиков мировой документалистики, прославившийся в 20-е годы картиной «Берлин — симфония большого города». Сам Руттман в 30-е годы не создал ни одной значительной работы, равной «Берлину...», а в 1941 году погиб на Восточном фронте. Мы привели этот факт, чтобы показать читателю, что уже тогда «силы мира сего» стремились использовать в своих целях талантливых художников. Поэтому не случайно, что и сегодня в западном кинематографе, и прежде всего в кино США, появляются интересные с художественной точки зрения, но реакционные по своей направленности картины, ибо их авторами нередко оказываются кинематографисты с мировым именем.

в формировании общественного мнения, разъясняя зрителям истинную сущность фашизма и истинное положение дел в Испании (известно, в частности, что он был показан и членам Лиги наций в Женеве).

Среди тех немногих картин, что были посвящены Испании в 30-е годы, заметно выделяются «Испания в огне» и «Испанская земля» голландского документалиста Йориса Ивенса¹, а также памятная советскому зрителю «Испания» Эсфири Шуб². Каждый из названных выше фильмов сыграл важную роль в последующем развитии антифашистской темы, заложив основы ее главных жанрово-типологических структур.

«Мадрид, 1936» и «Испания в огне» были фильмами-плакатами, фильмами — публицистическими обвинениями, говорили о возрастающей общественной функции кино.

«Испания» и «Испанская земля» имели важное не только политическое, но и художественное значение, хотя между собой они не схожи по принципам построения и эстетической структуре.

Эти картины и заложили основу тем важнейшим жанровым направлениям в рамках антифашистской темы (фильм-плакат, фильм-исследование и фильм-повествование), которые в годы Великой Отечественной войны получили мощное развитие во многом благодаря практике советского киноискусства.

¹ В те годы Ивенс работал в США и только начинал свою творческую биографию. В последующие, уже послевоенные годы его стали называть «летучим голландцем», ибо он, подобно нашему Кармену, всегда оказывался в самых «горячих» точках планеты.

² В фильме использованы съемки Романа Кармена и Бориса Макаеева.

С публицистической патетичностью «Испании», текст к которой писал известный советский драматург и писатель Всеволод Вишневский, контрастирует человековедческий характер «Испанской земли». Если героем картины «Испания» является испанский народ в целом, а текст отличают патетично-митинговые интонации, то у Ивенса преобладает лирическое начало, ибо для него был важен отдельный человек в его неповторимости и индивидуальности (поэтому и героем картины стал боец Народной армии Хулиан). Такая позиция была созвучна творческому кредо Эрнеста Хемингуэя, который написал для картины дикторский текст. Ведь не случайно эпиграфом к своему лучшему роману, посвященному событиям в Испании, писатель поставил слова Джона Донна: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европы (подчеркнуто нами. — К. О.), а также, если смоем край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умалывает и меня, ибо я един со всем Человечеством (подчеркнуто нами. — К. О.), а потому не спрашивай меня никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе».

Кстати, никто из актеров, приглашенных для озвучивания картины, не смог привнести в дикторский текст те личностные интонации, которые хотели слышать авторы. Только сам Хемингуэй сумел взволновать зрителя, заставить его сопереживать, задуматься о надвигающейся угрозе фашизма.

Конечно, в контексте после-

дующих антифашистских фильмов, в том числе и картин, посвященных республиканской Испании¹, названные ленты могут показаться не столь значительными с точки зрения их художественной ценности. Но они непосредственно подготовили очередной взлет документального кино, который произошел в годы второй мировой войны, когда антифашистская тема стала центральной темой мирового прогрессивного искусства.

Известно, что экстремальная, критическая, переломная ситуация в судьбах любой страны рождает к жизни агитационные, плакатные формы искусства. В кинематографе эти функции с успехом решает хроника, документальный фильм. Так было в советском кино 20-х годов. Так было и в годы Великой Отечественной войны, когда уже на третий день на экранах кинотеатров демонстрировался первый выпуск кинохроники, посвященный событиям на фронте. В отличие от выпусков, создававшихся в других странах в эти и предшествующие годы (с момента нападения Германии на Польшу и начала второй мировой войны), которые отличала информационность, советская документалистика была остро публицистична, эмоциональна, развивала традиции, заложенные в 20-е годы.

Эти же черты были характерны и для первых документальных

картин о Великой Отечественной войне, художественная форма которых совершенствовалась год от года, открывая новые для себя темы и новые средства их художественного решения. К примеру, если «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (1942) был своего рода торжествующей реляцией с поля боя, где одержана первая победа над врагом, и ликующая, гордая парадность отличала стиль фильма, то спустя год в «Сталинграде» были показаны не только победное шествие Советской Армии, но и каждодневная военная жизнь сотен тысяч людей.

Стремительному накоплению выразительных средств документального фильма в эти годы во многом способствовало то обстоятельство, что ведущие мастера советского художественного кино пришли работать в этот вид киноискусства, понимая всю важность тех задач, которые он решает. Творчество таких режиссеров, как Александр Довженко, Сергей Герасимов, Александр Зархи и Иосиф Хейфиц, Юлий Райзман, Сергей Юткевич и др., открыло новые пути документалистики, полностью освоенные значительно позже (пожалуй, к середине 60-х годов).

Не случайно выдающийся советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн писал в эти годы: «Режиссеры художественного фильма идут работать в хронику... с тем, чтобы плечом к плечу, в едином общем усилии с лучшими мастерами документального фильма двигать к новым высотам эту прекрасную и благородную область киноискусства».

Общение снова будет обобщенным (как и в 20-е годы. — К. О.),

¹ Это прежде всего работы французских документалистов Алена Рене («Герника», 1950) и Фредерика Россифа («Умереть в Мадриде», 1963), картина Романа Кармена, созданная в содружестве с писателем Константином Симоновым, «Гренада, Гренада моя...» (1967), ленты испанца Арнальдо Фернандеса, ребенком вывезенного в Советский Союз, ставшего режиссером и плодотворно работающего на «Укркинохронике», «Иду к тебе, Испания» (1967) и «Тревожное небо Испании» (1984), фильм бывшего интербригаднца, простого американского плотника Эйба Ошероффа «Мечты и кошмары» (1975) и др.



ибо приобщение к действительности и к документу, приобщение к героической подлинности этих великих дней вдохнет еще большую пламенность и страстность в произведения художественной кинематографии».

Опыт работы Довженко над фильмами «Битва за нашу Советскую Украину» (1943) и «Победа на Правобережной Украине» (1944), Юткевича над картиной «Освобожденная Франция» (1944), Райзмана над лентой «Берлин» (1945) действительно оказал огромное влияние на развитие военно-патриотической темы в художественном кино. Но для нас гораздо важнее подчеркнуть другое: опыт, накопленный этими режиссерами в кино художественном, позволил им поднять свои документальные фильмы до высот личностно-художественного ос-

Роман Кармен во время подписания капитуляции гитлеровской Германии

мысления событий того времени. Это было достигнуто благодаря умному, точному, ясному по авторской концепции монтажу в сочетании с обобщениями дикторского текста, причем в каждом конкретном случае стиль фильма органично соответствовал замыслу художника.

Так, в частности, для Довженко важно было показать не столько сами сражения, сколько быт человека на войне, поэтому в своих заданиях операторам он предлагал снимать окопы, кухни, привалы... Юткевич одним из первых начал экспериментировать в жанре кинопамфлета, ряд эпизодов своей картины выстраивал по законам именно этого жанра. Райзман



Плакат, посвященный фильму А. Довженко
«Битва за нашу Советскую Украину»



успешно развивал традиции эпико-драматического повествования.

Новаторский характер советского документального фильма военных лет оказал заметное влияние на мировой кинопроцесс в целом. Это нашло как свое непосредственное проявление (кадры кинохроники, снятой советскими фронтовыми операторами, использовались в документальных и игровых фильмах различных стран мира, например, американских «Миссия в Москву», «Русская история», «Песня о России»), так и опосредованное, связанное с активной разработкой приемов документализма во всем мире¹.

¹ Советский киновед М. Туровская в своем исследовании «Герой безгеройного времени» приводит термин «самотипизирующаяся действительность», смысл которого сводится к тому, что на ряде этапов мировой истории факты действительности оказываются глубже, емче, объемнее своей художественной трактовки. Военное время как раз и являло собой типичный образец «самотипизирующейся действительности».

А. Довженко
во время работы над фильмом
«Битва за нашу
Советскую Украину»

В ряде западных стран появились яркие картины прогрессивной направленности, в которых художественный опыт каждой из кинематографий сочетался с активно выраженной антифашистской позицией. Традиции Роберта Флаэрти и Джона Грирсона, которые создавали реалистические картины жизни и быта простых людей, определили особенности английского антифашистского фильма военных лет. В фильмах Гарри Уотта «Цель на сегодня» (1941), Пэта Джексона «Западные подступы» (1944) были воссозданы образы людей, рядовых участников военных действий, обладающие поразительной по силе суровой реалистической выразительностью. Стремление к рассказу

о людях как основной движущей силе истории определило документально-игровой характер наиболее значительных картин тех лет, среди которых прежде всего следует выделить ленту Нозля Коурда и Дэвида Лина «...в котором мы служим» (1942).

С момента высадки союзных войск в Нормандии французские кинематографисты создают несколько интересных по своему художественному решению летописных картин — «Высадка союзных войск в Нормандии» Жана Гремийона, «В сердце бури» Жан-Поля Ле Шануа и другие. Но своей вершины французский документальный антифашистский фильм достигает в работе Рене Клемана «Битва на рельсах», которая по своей эмоциональной напряженности и драматизму тесно связана с памятной французскому зрителю картиной «Великая иллюзия», созданной в годы Народного единства.

Традиции кинокомедии в жанре политической сатиры, памфлета развивает итальянский режиссер Альберто Кавальканти. Используя известные хроникальные кадры, запечатлевшие Муссолини, он создает фильм «Трусливый Цезарь», где высмеивает любовь дуче к переодеваниям и его попытки выдать себя за «парня из народа».

Интересны по принципам монтажного решения фильмы из серии «Почему мы воюем?», созданные в США под руководством Джона Форда (одна из картин называлась «Битва за Россию»), картины Йориса Ивенса «Наш русский фронт», Джона Форда «Битва за Мидуэй» и др. Эти картины развивали метод критического реализма, одной из вершин которо-

го в американском кинематографе в 30-е годы стали «Гроздь гнева» того же Форда по роману Джона Стейнбека.

Обращает внимание тот факт, что наиболее значительные антифашистские документальные фильмы военных лет в этих странах создали, как и в советском кино, мастера игрового фильма — Дэвид Лин, Жан Гремийон, Жан-Поль Ле Шануа, Рене Клеман, Джон Форд...

Но уже тогда, в военные годы, наметились и тенденции, говорящие о будущем изменении внешнеполитического курса США. Достаточно напомнить, что в 1942 году Йорис Ивенс вместе со своим постоянным соавтором Еленой ван Донген приступил к работе над фильмом «Узнай своего врага — Японию». В первом варианте картина шла более трех часов и объясняла причины войны, ее истоки, существовавшие возможности ее предотвращения. Дальнейшая работа над этой лентой была прекращена после первых же рабочих просмотров, прекращена после вмешательства представителей военно-промышленного комплекса, для которых уже тогда было очевидно, что в лице Японии они найдут союзника в своих будущих политических амбициях.

Та же участь постигла и, казалось бы, внешне безобидную по своей идейной направленности картину Луиса Бюнюэля. Автор обратился к двум нацистским фильмам «Триумф воли» и «Крещение огнем», задумав на монтажном столкновении показать, что было обещано фашизмом («Триумф воли») и что на деле он принес людям («Крещение огнем»). И хотя в ленте «Крещение огнем» был показан только начальный период

войны, только «польская» кампания вермахта (еще не было кровавых преступлений гитлеровцев на земле России, еще не были известны факты про печи Майданека и Освенцима, еще не было кадров, запечатлевших горы детской обуви и одежды, груды волос и пенсне, бульдозеры, сбрасывающие в ямы трупы истощенных людей), тем не менее антиимпериалистический пафос фильма Бюньюэля привел к его запрещению.

Экран становился полем ожесточенных идеологических битв, в которые включились прогрессивные мастера кино всего мира. И в авангарде сил мира и прогресса шел советский документальный фильм, киноискусство стран социалистического содружества, также рожденное на завершающем этапе второй мировой войны.

Антифашизм стал мощным импульсом общедемократического подъема в ряде стран Европы и Азии, обусловившим победу народной демократии и образованное мировое социалистическое системы. В процессе ее формирования зарождался в этих странах и социалистический кинематограф, знаменующий собой новый этап художественного развития.

В предвоенные годы не существовало таких понятий, как, например, кино Болгарии, Румынии или Югославии, а чехословацкое или польское кино не были сколько-либо заметным явлением на карте киномира. В послевоенные годы советское кино с его богатейшим теоретическим и практическим опытом начинает действовать как могучий объединяющий фактор, способствующий формированию социалистического искусства в странах, где восторжествовал

народно-демократический строй. «Молодые режиссеры стран народной демократии, — вспоминал позднее известный чехословацкий кинорежиссер Отакар Вавра, — взяли на вооружение идеологические, творческие и организационные принципы советского кино. Мы понимали, что без этого невозможно создать революционный национальный кинематограф».

Именно этим обстоятельством объясняется то общее, что было присуще молодым социалистическим кинематографиям в период их становления: мероприятия государств, направленные на национализацию кинопромышленности, использование на практике опыта советского кино первых послереволюционных лет, выдвижение на первый план хроники, документального кино, что было обусловлено необходимостью освоения новых тем, нового жизненного материала.

Главенствующее место в молодых кинематографиях заняла антифашистская тема. И это не случайно, ибо само рождение молодых социалистических стран произошло в ожесточенной схватке с фашизмом. Поэтому слова болгарского кинодраматурга Александра Карасимеонова о том, что «с момента зарождения болгарского киноискусства... тема антифашистской борьбы стала основополагающим направлением в творчестве художников экрана», с полным правом можно отнести и к социалистическим кинематографиям Европы в целом.

Но в каждой из стран антифашистская тема в кино осмыслялась по-своему, что было связано с различным характером борьбы народа с фашизмом в той или иной

стране, с различной внутривнутриполитической обстановкой в каждом из государств в послевоенные годы, с различными традициями кинематографа и культуры в целом.

Напомним некоторые узловые моменты из истории становления антифашистской темы в социалистических странах.

В Германской Демократической Республике развитие темы диктовалось стремлением народа к очищению от скверны фашизма, к размежеванию понятий немец и нацист. Поэтому в фильмах «Единство» (1945), «Берлин строится» (1945), выпусках журнала «Свидетель» («Очевидец»), который создавался под руководством Курта Метцига, важное место занимает разоблачение сущности фашизма.

Немецкое кино и в прошлом имело опыт создания историко-монтажных фильмов, но с образованием ГДР перед документалистами, работающими в этом жанре, встали иные идейно-художественные задачи. Одним из первых начал работать в этом направлении Андре Торндайк. В фильмах «13-е Октября» (1949), «От Гамбурга до Штральзунда» (1949), «Вильгельм Пик — жизнь нашего президента» (1952) в поисках своего стиля, столь ярко проявленного им в 50-е годы, Торндайк экспериментирует со старой хроникой.

В польском документальном кино прочные традиции в разработке антифашистской темы были заложены еще в военные годы. Известны съемки патриотов в оккупированной Варшаве. В разгар восстания — 15 августа 1944 года — в одном из кинотеатров столицы Польши была показана документальная лента

об этих событиях. Эмигрировавшие в Англию польские хроникеры снимают боевые действия союзников, рассказывают о боях на Аппенинском полуострове и у Монте-Кассано. А на территории Советского Союза при польской дивизии имени Тадеуша Костюшко в 1943 году была создана киногруппа «Чолувка». Ее первым фильмом стал заснятый на пленку акт торжественной присяги костюшковцев в годовщину битвы при Грюнвальде. А в 1945 году киногруппа «Чолувка» в содружестве с советскими документалистами создает свой первый фильм о гитлеровских лагерях смерти «Майданек — кладбище Европы».

Накопленный болгарскими хроникерами фильмотечный материал о совместной борьбе с фашизмом народов СССР и Болгарии¹ был частично использован в фильме «Болгария» (1947), в первых самостоятельных полнометражных работах болгарских документалистов «Он бессмертен» (1950) и «Боевой путь» (1952), которые рассказывали о жизни и деятельности Георгия Димитрова и о важнейших этапах истории Болгарской коммунистической партии, особенно о ее борьбе с фашизмом.

В годы становления чехословацкого кино интерес к публицистике был настолько велик, что, как и в советском кинематографе военных лет, режиссеры, работавшие ранее в игровом кино, обратились к созданию документальных фильмов. Отакар Вавра снимает ленты «Родина приветствует» (1945) и «Путь

¹ О работе первых болгарских кинохроникеров подробнее см.: Кино и время. Вып. II. София (НРБ), София-пресс, 1975.



На съемках фильма
«Человек без прошлого»

к баррикадам» (1946), вернувшийся из Англии документалист Иржи Вайс (в Англии он поставил несколько художественных лент) создает картины «Останемся верными» (1945) и «Власть народа» (1946).

Югославское национальное киноискусство родилось только в годы войны. Оно ведет свою историю с первых съемок партизанских хроникеров, которые запечатлели боевые действия патриотов своими первыми трофейными камерами. В 1942 году неизвестные операторы снимали партизанские бои на Похорье; 12 марта того же года Руди Омота в оккупированной Любляне снял эпизоды паники среди захватчиков, которую вызвал водруженный над одним из центральных соборов города красный флаг.

В октябре 1943 года Верховный штаб Народно-освободительной армии и партизанских отрядов Югославии принял решение о создании специальной киногруппы, призванной вести летопись Сопротивления. 25 октября 1944 года в освобожденном Белграде была создана киносекция, подготовившая первые документальные фильмы «Белград», «Шаги свободы», «Ясеновац» (об одном из лагерей смерти), «Во имя народа» (о судебном процессе над руководителем профашистского четнического движения Драже Михайловичем) и др. «Главное внимание наших кинематографистов в послевоенные годы, — пишет Драгослав Адамович, — все еще привлекала война и победа над фашизмом, жертвы народов Югославии в этой войне, преступления оккупантов и их приспешников...

В этот период главное слово в югославском кино принадлежит авторам, которые были солдатами, не имели специального образования, но были полны решимости получить его, снимая первые югославские картины». Тематика фильмов СФРЮ первых послевоенных лет во многом напоминает документалистику других стран, только что сбросивших иго фашизма и приступивших к строительству новой жизни. Югославия поднималась из руин и пепла, с трудом оправляясь от ран, и камеры были направлены на лица и руки людей, которые хоронили мертвых, разбирали развалины, восстанавливали фабрики, распахивали и засеивали землю, стремясь «как можно быстрее утвердить и популяризовать новые понятия, которые революция принесла с собой».

Сложности послевоенной внутриполитической жизни Румынии и Венгрии не сразу позволили кинематографистам этих стран проявить себя в антифашистской теме.

Так, в Венгрии, где каждая из политических партий освобожденной от фашизма страны выпускала свои фильмы, кинематографисты, стоявшие на платформе коммунистической партии, главной своей задачей видели мобилизацию народа к борьбе за единовластие. Отсюда появление фильмов-агиток, подобных работам советских режиссеров в первые послереволюционные годы, «Рабочее единство — рабочее большинство» (1945), «Лицом к железной дороге» (1946)... Редкие фильмы тех лет связаны с антифашистской темой. Это, например, «Свободный Первомай в Будапеште» (1945), «Покинутые

дети» (1946), рассказывающий о детях, ставших сиротами из-за войны.

Подобные процессы шли в те годы и в Румынии, где упорная борьба между отживающим старым и нарождающимся новым требовала в первую очередь создания пропагандистских социальных картин, как «Письмо Ивана Мариана в газету «Скынтейя» (1954) о классовой борьбе в деревне, или исторических лент о героях прошлого, как «100 лет Бэлческу» (1954).

Антифашистская тема в документальном кино Венгрии и Румынии в период становления национальных социалистических кинематографий решается опосредованно, через другие темы, более важные на том этапе, и в первую очередь через рассказ о борьбе коммунистических партий этих стран за установление народной власти в стране — «День рождения нашей свободы» (ВНР, 1950), «Страницы борьбы партии» (РНР, 1954), «День освобождения» (РНР, 1953).

В эти годы традиции антифашистской темы в документалистике стран народной демократии, как и социалистического кино в целом, во многом складываются не только под влиянием советского киноискусства, но и при непосредственном участии кинематографистов нашей страны. Первыми значительными работами молодых кинематографов, как правило, были совместные фильмы с СССР, которые рассказывали о совместной борьбе с фашизмом или о первых успехах социалистического строительства, ставших возможными благодаря победе советского народа над гитлериз-

мом. Это были такие фильмы, как «Славный путь» и «Новая Албания» (совместно с Албанией), «Болгария» и «Последний путь» (совместно с НРБ), «Демократическая Венгрия» и «Юность мира» (совместно с ВНР), «Мы за мир!» и «Демократическая Германия» (совместно с ГДР), «Румынская Народная Республика» и «Великий пример» (совместно с РНР), «Новая Чехословакия» (совместно с ЧССР) и «Плечом к плечу» (совместно с СФРЮ).

К середине 50-х годов завершился первый этап становления мировой социалистической системы. К этому времени завершилось и формирование социалистического кинематографа. В каждой из стран киноискусство уже имело прочную материально-техническую базу, собственные национальные кадры (кстати, среди первых кинематографистов социалистических стран немало выпускников Всесоюзного государственного института кинематографии, учеников выдающихся советских кинорежиссеров).

Все это способствовало повышению идейно-художественного уровня выпускаемых фильмов.

На новых рубежах

Середина 50-х годов обозначала заметный подъем социалистического искусства в целом и документалистики в частности, в первую очередь связанный с разработкой антифашистской темы. Прошедшее после окончания войны десятилетие позволило мастерам социалистического кино накопить и исследовать значительный фильмотечный матери-

ал, осмыслить его в контексте событий недавней истории и вплотную подойти к углубленному освоению этой важнейшей для социалистической кинематографии темы. Первыми значительных успехов в ее разработке достигли документалисты Германской Демократической Республики, что было связано со стремлением к бескомпромиссному идеологическому размежеванию с прошлым, со стремлением освободиться от мрачного засилья обмана и ослепления.

Идея очищения от скверны гитлеризма, главная в творчестве режиссеров ГДР, требовала точной научной и исторической аргументированности выводов. Отсюда столь пристальный интерес к факту, к документу в его первооснове. Во время работы над документальным фильмом «Так делают канцлеров» (1961) режиссер Иохим Хельвиг неоднократно подчеркивал, что на протяжении полутора лет работа творческой группы носила не столько кинематографический, сколько исследовательский характер. Об этом же говорила и Аннели Торндайк, вспоминая историю создания кинокартины «Ты и твой товарищ» (1945): «Наша работа над фильмом началась несколько необычно. У нас не было в руках сценария или концепции, когда мы начали собирать материалы. Опыт работы с архивами Андре приобрел во время создания фильма о жизни Вильгельма Пика, для меня же все здесь было внове. Но уже через самое короткое время я стала полностью понимать и раз-

делять страсть Андре к поискам редких документов. Перебирая сотни старых бумаг, пересматривая выцветшие от времени кинокадры, раскрывая запыленные папки, полные какими-то пока еще не ведомыми мне документами, я чувствовала азарт первооткрывательницы...»

Приверженность к факту, к документу, длительные поиски в архивах «единого кадра ради» — это общее роднит в 50-е годы антифашистский документальный фильм ГДР и СССР при различии более конкретных идейно-художественных задач. «Немецкий народ не может снять с себя ответственности за то, что Германия в самый расцвет высококоразвитой цивилизации XX века стала оплотом человеконенавистнической теории и практики Гитлера», — пишет в книге «Ложный путь одной нации» ветеран немецкой коммунистической партии Александр Абуш. Как бы развивая эту мысль, режиссеры-документалисты ГДР одной из главных своих задач видят исследование причин зарождения и утверждения фашизма в Германии.

В фильме «Так делают канцлеров» авторов интересует прежде всего политический аспект проблемы. Как и в картине «Ты и твой товарищ», выпущенной несколькими годами раньше, они прослеживают интересы крупного капитала, в этом плане рассматривая те или иные изменения в общественной жизни страны (правда, картина Торндайков носила характер гипотезы, а Хельвиг к моменту создания своего фильма располагал документальными материалами, подтверждающими связи НСДАП

¹ В советском прокате — «Это не должно повториться».

с крупным капиталом). Такая исходная концепция требовала от авторов обоих фильмов обращения не только к прошлому, но и к настоящему. Поэтому в обе картины органично вошли и кадры, рассказывающие о послевоенной жизни двух немецких государств, объясняющие причины милитаризации Западной Германии.

Стремление к обличению страшного прошлого вызвало к жизни цикл картин, по предложению Торндайков, названный «Документы обвиняют». В этой серии были созданы фильмы «Дело Хойзингера» Иохима Хельвига, «Нюрнбергский процесс» Феликса Подманникого, «Операция «Йот» Вальтера Хайновского и многие другие. Но лучшими среди них были и остаются картины самих Торндайков «Отпуск на Зильте» (1957) и «Операция «Тевтонский меч» (1958).

Просматривая один из выпусков нацистской хроники, авторы увидели кадры, поразившие их кровавой жестокостью содеянного. Речь шла о подавлении варшавского восстания. Аннели и Андре Торндайк заинтересовало: кто же руководил этой акцией? Что стало с этим человеком? Они узнали, что бывший группенфюрер СС Гейнц Рейнефарт не только не наказан, но спокойно проживает в своем родном городе на острове Зильт, являясь его бургомистром.

За этим открытием режиссеров, как и исследованием истории жизни другого военного преступника Ганса Шпейделя, стояли месяцы, а то и годы кропотливой работы в архивах различных стран мира. Ведь не так-то просто проследить жизненный путь незаметного помощ-

ника военного атташе при германском посольстве в Париже, который стал организатором убийств министра иностранных дел Франции Луи Барту и короля Югославии Александра I, а затем исполнителем других грязных поручений, властителем оккупированной Франции, инициатором тактики выжженной земли на Востоке, а в момент создания фильма — генералом НАТО, близким Аденауэру человеком по всем военным вопросам.

Для Торндайков важно было, рассказав историю жизни одного из бывших военных преступников, привести зрителей к выводу о реакционной сущности капиталистического общества, которое порождает в своем развитии фашизм и войну. Вывод этот, получая документальное, фактическое подтверждение, приобретал особую идеологическую значимость. Обращенные и к той части немецкого народа, которая оказалась по ту сторону границы и от которой скрыты многие факты истории, фильмы документалистов ГДР выполняли важную пропагандистскую задачу¹. Учитывая это, Аннели и Андре Торндайк не ограничивались разоблачительными картинками, но и создавали фильмы о строительстве социализма в ГДР, о жизни стран социалистического содружества («Семеро с Рейна» или «Русское чудо»).

Документальный кинематограф Польши в этот период выпускает преимущественно фильмы-исследования. Если немецких

Обращает внимание и тот факт, что на Торндайков поочередно подавали в суд за «фальсификацию» исторических документов герои их фильмов Гейнц Рейнефарт и Ганс Шпейдель, но режиссеры ГДР в обоих случаях доказали их историческую достоверность.

режиссеров вела идея очищения от скверны фашизма, поэтому главным для них стал жанр фильма-расследования, то польских — стремление исследовать трагедию народов и отдельной личности, ввергнутых фашизмом в войну. Фашизм исследуется документалистами ПНР с точки зрения его жертв. Правда, границы эти могут показаться несколько условными, ибо и в ГДР появлялись картины, подобные ленте Хельвига «Дневник Анны Франк» (1959), материалом для которой послужил дневник одной из жертв фашизма. Но дневник был для Хельвига основой для расследования судеб ушедших от возмездия преступников, т. е. целью фильма опять-таки было обличение фашизма. Польские же режиссеры исследуют фашизм как явление, которое привело к громадным человеческим жертвам. Отсюда интерес к отдельной личности или коллективу, оказавшимся в экстремальных условиях. Вспомним, к примеру, фильм «Сентябрь» («Так было»), созданный Ежи Боссак и Владимиром Казьмерчаком.

Одной из наиболее характерных и, пожалуй, лучшей картиной польских документалистов является «Реквием по 500000» (1963) тех же авторов. Рассказывая об истреблении варшавского гетто, Боссак и Казьмерчак не только обвиняют фашизм, они критичны и по отношению к тем, кто населяет гетто. Их пассивность, полная подчиненность всему, что от них требовали гитлеровцы, полагают авторы фильма, явились одной из причин той трагедии, которая здесь разыгралась.

Документы служат для польских режиссеров не столько доказательством фактов преступлений гитлеризма (как это было в фильмах ГДР), сколько являясь иллюстрацией для создания многопланового портрета человека. Это различие особенно очевидно, когда обращаешься к польским фильмам о нацистских преступниках — «Осмотр на месте» (реж. Януш Кидава, 1964), «Альбом Фляйшера» (реж. Ян Маевский, 1963), «Обычный день гестаповца Шмидта» (реж. Ежи Зярник, 1963). В основе повествования двух последних лежат фотографии из альбомов, хранившихся у гитлеровцев. Именно в этих фотодокументах авторы ищут ключ к исследованию психологии «обычного» фашиста. И хотя, как и фильмы ГДР, эти ленты завершаются призывом к розыску и наказанию преступников, внутренняя их драматургия носит исследовательский характер: чем руководствовались Фляйшер или Шмидт, когда педантично выклеивали в своих альбомах фотографии повешений, расстрелов и прочих экзекуций? Что могло привлечь их в этом? Имеет ли право человек после этого называть себя человеком?

Антифашистские фильмы других социалистических стран в эти годы более разнообразны по жанру, нежели ленты, созданные в ГДР и ПНР. Прежде всего это объясняется исторической судьбой этих республик. А кроме того, лучшие картины НРБ и ЧССР, РНР, ЧССР и СФРЮ были созданы несколько позже, уже на рубеже 50 — 60-х годов, когда процессы взаимодействия и взаимовлияния меж-

ду социалистическими кинематографиями вышли на новый рубеж. Так, например, болгарское и чехословацкое документальное кино исследование особенностей исторического развития своей страны сочетают с рассказом о совместной борьбе народов против гитлеризма. Югославская документалистика, последовательно обращаясь к важнейшей для своей страны теме партизанской борьбы, также поднимает широкий круг вопросов. В лучших из этих фильмов актуальность и значимость темы сочетались с современностью ее звучания, а современность трактовки, в свою очередь, со своеобразием художественного решения, основанном и непосредственно связанным с собственными культурными традициями.

С начала 60-х годов в документальном кино социалистических стран наметилось немало плодотворных и важных для мирового киноискусства в целом способов художественных решений. Так, в фильмах «На нашей улице тогда поутру...» (1961), «Лидице» (1963), «Город подаренный...» (1964), созданных чехословацкими кинематографистами, в югославской ленте «Это не должно повториться» (1961) основным художественным приемом является кинематографический контрапункт.

Вот некоторые из монтажных фраз картины «Это не должно повториться». Звучит негромкая сельская музыка, мы видим прелестные пейзажи, три поэтичные березки, стоящие у дороги, и вдруг... далекий печальный аккорд, который, падая на то же изображение, заставляет нас насторожиться в недобром пред-

чувствии — и следом кадры кинохроники военных лет, где к тем же, уже знакомым нам трем березкам привязаны три расстрелянных фашистами партизана.

Или другой эпизод. Оживленная окраина города. Теплый, летний день. Люди спешат по своим делам, отдыхают в тени, и... тот же далекий печальный аккорд... Те же места в годы войны: здесь было гетто, здесь убивали людей.

В чехословацкой картине «На нашей улице тогда поутру...» режиссер Павел Хобл торжественно читаемые имена советских людей дает на кадрах современной Праги, тем самым вызывая у зрителя совершенно определенные ассоциации, связанные с историей освобождения Чехословакии.

Асинхронность двух одновременно и взаимосвязанно развивающихся рядов как одно из выразительных средств для создания углубленной, объемной картины повествования с начала 60-х годов активно используется документалистами многих социалистических стран. Родство приемов во многом обусловлено общностью задач и конечных выводов.

Другим интересным драматургическим приемом является использование разновременного материала. Примером такого решения являются фильмы «Лидице» и «Город подаренный...»

В первом режиссер Павел Хобл берет материал, снятый до войны, во время войны и в наши дни. Съемки военных лет — это нацистская хроника в том виде, как она была снята под руководством со-

ветника по кино НСДАП Тремпла в назидание жителям всех покоренных селений. Не все этапы трагедии, свершившейся в Лидице, были запечатлены на пленку. Но использование в качестве рефрена кадров довоенной Лидице, сопровождаемых чисто информативным текстом: «Здесь стоял собор. Здесь была школа. Здесь ферма Горак...», и хроники того, что осталось от Лидице, заставляют зрителей совершенно иначе, чем этого хотели нацисты, воспринимать их педантичность и деловитость.

Та же структура отличает и «Город подаренный...» Владимира Крессла, где в контексте хроники довоенных и послевоенных лет поставлена игровая пропагандистская картина о городе-концлагере Терезине, снятом в свое время по личному распоряжению Гитлера. Режиссер картины «Город подаренный...» не стремится насытить изображение леденящими душу кадрами, хотя таких в его распоряжении было немало, и они известны нам по многим антифашистским фильмам. Не стремится он и к эмоциональному воздействию на зрителя патетикой дикторского текста. Он просто констатирует факты, рассказывая о том, что для съемок несуществующих яслей, столовых, больниц были построены макеты, в которые сгонялись переодетые в гражданские костюмы узники, как для съемок отбирались самые «свежие» и «здоровые», как с той же целью привозили «с воли» детей, путь которых прямо со съемочной площадки лежал в газовые камеры. И эта обыденность повествования оказывает гораздо большее эмоциональное

воздействие на зрителя, нежели многократно виденные нами патетические фильмы-обвинения и фильмы-разоблачения.

Особое место в панораме антифашистского социалистического искусства занимает документалистика Венгрии, решающая тему в сложной художественной форме «интеллектуального» кинематографа. Здесь можно вспомнить работы Илоны Колонич «Последнее действие» и «Урок истории для мальчиков», фильм Петера Бокора «Смертельный поворот», построенный на фотографиях, письмах, документах и статьях периода второй мировой войны, наконец, картину Миклоша Янчо «Бессмертие», в которой тема раскрывается через произведения скульптора-антифашиста Дьердя Гольдмана почти без дикторского комментария.

Своей логической вершины эта художественная модель достигает в картине Иштвана Сабо «Тема с вариациями» (1961)¹.

Фильм Сабо состоит из трех частей. Первая часть — «Только факты» — это кадры горящих домов мирных жителей и марширующих отрядов гитлеровцев.

Вторая — «О том, что поражает» — показывает нам в военно-историческом музее отца и сына. Кругом куклы, манекены, одетые в форму солдат и офицеров немецкой армии, оружие. Отец что-то рассказывает сыну, его руки прикасаются к пулемет-

¹ Обратим внимание на то обстоятельство, что лучшие антифашистские документальные фильмы Венгрии поставили известные впоследствии мастера игрового кино, развивавшие эту тему и в кино художественном. Эта особенность вообще отличает венгерское киноискусство, ибо большинство режиссеров начинали свой творческий путь как документалисты или как мастера короткометражного фильма в студии Бельи-Балаша.

ту — и вдруг за кадром очередь: впервые в картину врывается звук.

И вновь тишина.

Третья часть фильма — «Крик». Мы видим небольшое кафе, исполняющего какую-то мелодию саксофониста, неподалеку надпись «Бомбоубежище». У всех сидящих в кафе на глазах темные очки. Они как бы слепы и глухи ко всему на свете. Но вот мелодию саксофона заглушает приближающийся топот солдатских сапог. Но все в кафе бесчувственны к любым звукам. Лишь один из них срывает темные очки. Его напряженное лицо — последний кадр фильма.

Такой своеобразный путь решения антифашистской темы через проблему сопричастности каждого человека истории и современности предлагает в эти годы кинематограф Венгрии, и в частности режиссер Иштван Сабо своим фильмом «Тема с вариациями».

Стремление к дальнейшему совершенствованию изобразительной культуры фильма, разработке типологической структуры «ассоциативно-эмоционального» решения темы отличает в эти годы и кино СФРЮ, вышедшее за рамки традиционной для своей страны темы партизанской борьбы. Наибольший интерес среди других в этом плане вызывает картина Степана Заниновича «Слеза на лице» (1965).

Действие этого фильма развивается по нарастающей от истории к современности, а современность, в свою очередь, взрывается историей, кадрами, запечатлевшими события войны. Маневры бундесвера поначалу показаны сдержанно, без излиш-

него педалирования, без акцентирования иронического начала в дикторском тексте: мол, ничего страшного, это уже не фашистская Германия. Иронию понимаешь в тот момент, когда изображение ракет ложится на текст о радиусе их действия: «всего лишь 30 километров», когда слова о более гуманных методах ведения боя приходятся на страшный удар саперной лопаткой по затылку солдата.

Прием звуковой дисгармонии, совпадающий с мгновенными монтажными перебивками кадров сегодняшнего дня кадрами хроники ужасов гитлеризма, убийств, садизма, развязанных звериных инстинктов, выявляет обличительную позицию автора в яркой художественной форме.

Накопленный в предшествующие годы опыт обусловил появление этапного фильма, ставшего переломным и определившего пути дальнейшего развития не только собственно антифашистской темы, но и мирового документального кино в целом. Речь идет об «Обыкновенном фашизме» (авторы сценария Михаил Ромм, Майя Туровская, Юрий Ханютин, режиссер Михаил Ромм).

В этой картине как бы соединились воедино различные аспекты исследования фашизма, стоявшие в центре внимания авторов названных выше лент, различные модели решения антифашистской темы. И хотя практически в каждой из работ, посвященных документальному кино, фильму «Обыкновенный фашизм» уделено немало места, нам кажется необходимым еще раз остановить на нем свое внимание.

Как и их предшественники, авторы «Обыкновенного фашизма» стремились идти от частного к общему, дать свой анализ волнующей всех истории. «Мы назвали фашизм неподходящим эпитетом обыкновенный, — подчеркивали они, — потому что история военной агрессии и необыкновенных злодеяний третьего рейха уже существовала. Нам хотелось показать не результат, а процесс, не историю, а психологию фашизма, его обычный, так сказать, повседневный облик (в переводе на немецкий язык название фильма так и звучит: «Фашизм каждого дня»).

Прежде всего режиссер обратил внимание на фактурность самого материала, который он стремился не монтировать, цементируя изображение дикторским текстом, а рассматривать, комментируя и уточняя. Напомним, что именно первое отличало практически все предшествующие картины антифашистской направленности, созданные до Ромма. И именно эта их особенность нередко вызвала критическое отношение к ним. Так, известный французский теоретик кино Андре Базен писал в статье «По поводу фильма Ф. Капры «Почему мы сражаемся»: «У зрителя возникает иллюзия, будто перед ним бесспорное в своей очевидности доказательство, в то время как в действительности это лишь серия двусмысленных фактов, сцементированных только словами комментатора... Достаточно подвергнуть этот прием экстраполяции, и станет ясно, что таким путем можно убедить зрителей, будто они воочию видят события, на самом деле являющие-

ся вымышленными и склеенными из чего попало».

Режиссер «Обыкновенного фашизма» также был убежден в этом. Однажды он попросил показать ему фильм английского документалиста Пола Роты «Жизнь Адольфа Гитлера» без фонограммы, и стройность картины пропала. Ромм ставил своей задачей вскрыть истинное лицо фашизма самым материалом.

К выбору хроники, запечатлевшей ужасы фашизма, он был крайне осторожен и внимателен. Мало используя то, что было отснято советскими фронтовыми кинооператорами на только что освобожденных землях (например, страшные картины Майданека и Освенцима), Ромм прежде всего брал официальную хронику гитлеровской Германии, которая широко давалась в выпусках «Die Deutsche Wochenshow». И это — принципиальное решение, рожденное опытом мировой кинематографии. В своих лекциях по режиссуре во ВГИКе Ромм не раз подчеркивал, что в работе над фильмом «Обыкновенный фашизм» ему во многом помог отрицательный опыт Сергея Эйзенштейна, который в финале «Стачки» в эпизод расстрела демонстрантов включил хронику подлинной крови и смерти животных на бойне. Эйзенштейн не достиг того эффекта, который был им задуман¹, ибо произошел своеобразный нокаут зрителя.

Тот же результат, по мнению Ромма, ожидал и его, если бы он включил в свой фильм кино-

¹ Подробнее см.: Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т., т. 4. М., Искусство, 1966, с. 452—453.

хронику, показанную на Нюрнбергском процессе: даже он сам «по долгу службы» не смог смотреть ее второй раз, а из тех студентов, которым он предложил выбрать кадры для будущего фильма, три человека выскочили из зала на второй части.

Это вторая важная особенность фильма. И третья — текст, прочитанный самим автором. Собственно говоря, это был не первый случай в истории документалистики, когда дикторский текст читает сам автор: достаточно привести в качестве примера фильм «Испанская земля». Но у Ромма текст несет иную смысловую и художественную нагрузку. Режиссер, как мы уже отмечали, не комментирует происходящее, а размышляет, анализирует, вовлекает зрителя в круг проблем, его волнующих, тем самым придавая и изображению, уже известному по многим документальным фильмам, особое авторское звучание.

Так, в третьей главе фильма («Несколько слов об авторе») нам рассказана история прихода Гитлера к власти, история, которую мы уже знаем по картине Хельвига «Так делают канцлеров». Но Ромм не просто смотрел материал, который предполагал включить в свой фильм, а рассматривал его. Хельвиг создавал фильм-обвинение: отсюда разоблачительный характер дикторского текста. Ромм создает фильм-размышление, и дикторский текст его аналитичен, необычайно широк по диапазону приемов — от иронии до страстной авторской публицистичности.

Обратимся к двум примерам. О связях нацистской партии

с крупным капиталом Ромм рассказывает так:

«Слеты и парады штурмовиков делались все более мощными. Они стоили немало денег, но партию финансировали, и очень щедро финансировали какие-то тайные источники. На одном слете, например, уже в эти годы был съеден миллион двести тысяч сосисок. А к 1934 году это количество дошло уже до двух с половиной миллионов сосисок за один слет».

Или ставший классическим пример того, как Ромм повествует о тогдашнем президенте Германии Гинденбурге, разглядев в материале официальной немецкой хроники возможность создания его неожиданного портрета. Эпизод обхода Гинденбургом строя солдат и прохода к машине режиссер сопровождает текстом, рисующим нам образ Гинденбурга:

«Старый императорский генерал, ближайший сподвижник Вильгельма Второго, Гинденбург волею судеб оказался президентом республики. Уважение к кайзеровскому мундиру и жажда реванша сделали свое дело. Вряд ли он даже понимал, что такое республика...

...но, простите, он, кажется, заблудился. Ничего, сейчас выйдет. Выйдет. Все в порядке, вышел...

...так вот, я говорю, вряд ли он понимал даже, что такое республика, и, тем не менее, оказался ее президентом.

Старый аристократ, он презирал Гитлера, называл его ефрейтором, но в 1933 году он получил письмо от крупнейших капиталистов, от хозяев монополий. Письмо было, грубо говоря, подписа-

но двумя миллиардами марок. И эти два миллиарда марок требовали от Гинденбурга, чтобы он назначил Гитлера рейхсканцлером. Крупному капиталу нужен был диктатор.

Гинденбургу не хотелось назначать Гитлера, но два миллиарда марок...

Сейчас вы увидите, как он расстается с двадцатью пфенningами, и поймете, что такое для него два миллиарда марок. Сейчас... расстался. Аккуратно застегивает кошелек».

Активно использован в фильме «Обыкновенный фашизм» и материал «культурфильмов» III рейха. Автор практически не комментирует эти кадры, справедливо полагаясь на подготовленность зрителя предшествующим материалом картины. Так, в главе шестой («Великая национальная идея в действии»), рассказывающей о расистской политике фашизма, демонстрируются кадры «культурфильма», посвященного вступлению молодых людей в брак, с тем текстом, который сопровождал их и при демонстрации в фашистской Германии. Однако в контексте фильма Ромма происходит обратное восприятие этого материала, переоценка ценностей, которые были возведены в ранг закона III рейха.

Ключевая глава фильма «Обыкновенный фашизм», давшая название всей картине, представляет собой образец точного по мысли монтажа. Она построена на контрапункте взаимоисключающих, но реально сосуществующих явлений. Создатели фильма, отбирая материал нацистской хроники, останавливали свое внимание не на уродливых, дегенеративных физиономиях, а наоборот — в

кадре юношеские, улыбающиеся лица («Шли веселые ребята по нашей земле. Такие симпатичные, красивые, воспитанные», — говорит в тексте Ромм). В фильм включены кадры жизнерадостного купания солдат, несущихся на перегонки к реке, шутливо лепящих из песка «солдатскую невесту». А рядом — фотография виселицы, у которой также жизнерадостно стоят эти «симпатичные и воспитанные ребята» («Работали и отдыхали. И снова работали», — говорит автор).

В этом фильме (как впрочем и вообще в документальном кино) монтаж играет чрезвычайно важную роль в создании художественного образа. Монтаж, бывший в годы немого кино едва ли не главным выразительным средством киноискусства, в наши дни сохранил свое главенствующее значение прежде всего в историкомонтажной кинокартине. И авторское начало «Обыкновенного фашизма» выражается в точном соотношении авторского текста и монтажной организации фашистской хроники. Каждый взятый Роммом кадр поставлен в такие смысловые взаимоотношения с рядом стоящими, что его содержание внезапно освещается иным светом, вскрывающим подлинный смысл, правду происходящих событий.

Авторы фильма, исследуя античеловеческую природу фашизма, психологический, нравственный, духовный аспект этого явления, раскрывают средствами кино механизм обезчеловечивания. Сначала нам показывают тех, кто совершал насилие над миллионами людей, а потом — какими путями оно осуществлялось.

Но это лишь первый пласт филь-

ма. Ибо в картине у Ромма фашизм обыновенен, т. е. не трагичен. Необыкновенным, возвышенным героем является история: фашизм не только ее горе, но и трагическая вина, ценой искупления которой стали жизни миллионов людей.

Впоследствии режиссер вспоминал, что окончательная концепция картины сложилась у него в один из последних съемочных дней, когда творческая группа фильма выехала в Освенцим, Майданек, Бухенвальд для дополнительного сбора материала. «В тот день оператор Герман Лавров ставил в коридоре барака, превращенного в музейную экспозицию, свой скудный и трудный свет, а я — в который уже раз — прошел по коридору барака. Весь коридор был сплошь оклеен множеством маленьких фотографических карточек. Каждое лицо в трех ракурсах: фас, профиль, три четверти. Это были казенные полицейские снимки узников Освенцима. Коридор был тускло освещен, лица едва читались. Под каждой фотографией лагерьный номер. Чтобы разглядеть его — нужно подойти вплотную. Я подошел совсем близко и вдруг увидел над номером глаза женщины — меня поразили этот взгляд... Лица были разные, и глядели по-разному, и все-таки что-то общее было в глазах у всех. В глазах была смерть... Она объединила всех. Этим оклеен коридор музея... Я решил снимать их медленными наездами до самых глаз: именно так я впервые увидел эти глаза, когда подошел вплотную, чтобы разглядеть номер. Глаза Освенцима стали, быть может, сильнейшим эпизодом фильма. Они вошли в главу «Обыкно-

венный фашизм», они стали и финалом картины».

Фашистская хроника не снимала отдельного человека. Она снимала толпу, массу. Режиссер и оператор, отбирая для картины хронику современной жизни, напротив, стремились подчеркнуть разнообразие мира, неповторимость человека, каждый момент существования которого имеет историческую ценность. Отсюда концовка картины — кадры, запечатлевшие детей. Отсюда вошедшие в фильм «Мыслитель» Родена и древняя наскальная надпись. Все это — средоточие человеческой жизни, ее бесконечности. Обыкновенному фашизму художник противопоставляет обыкновенную человечность.

«Мы постарались сделать картину-размышление, — заявил Ромм в одном из интервью, — картину, которая предлагает зрителю подумать над тем, что такое человек, в чем заключается ответственность за свое время, за свою эпоху, что можно сделать с человеком, во что его можно превратить и ради чего он живет на земле». Проблема нравственности центральная для режиссера. Отсюда решающая роль личности автора, автора, размышляющего о бесконечности мира, поверяющего политику нравственности тех, кто ее творит.

В работе над фильмом «Обыкновенный фашизм» Михаилу Ромму помогали два его ученика, режиссеры—практиканты ВГИКа Савва Кулиш и Хари Стойчев. Они же, познакомившись с материалом нацистской хроники, решили на ее основе выполнить свою дипломную работу. Так появился фильм «Последние письма» (1965).

Фильм рассказывает только об

одном из эпизодов Великой Отечественной войны — Сталинградской битве. Причем эта битва, ставшая переломной в войне, показана как духовный кризис фашизма, к которому привел народ Германии Гитлер. В центре картины — письма немецких солдат, написанные ими домой из Сталинграда, их последние письма.

Это леденящее раздумье, это крушение иллюзий, это прозрение перед концом передано в фильме с поразительной силой.

Авторы не располагали ни биографиями героев, ни их фото, порой они даже не знали их имена. Но, читая короткие, трагические послания, ясно видишь путь людей, брошенных Гитлером на смерть.

В фильме «Последние письма» нет хроники сражения за Сталинград, ибо авторы осознавали, что она многим хорошо известна и памятна. Под текст писем они «подкладывают» не столько кадры, напрямую подтверждающие сказанное, сколько картинки быта жителей III рейха: семейные обеды, ярмарки, хронику жизни тыла, кадры победного марша нацистов по Европе.

Михаил Ромм высоко оценил находку своих учеников и в одной из лекций по режиссуре во ВГИКе подчеркивал: «...если кадры в фильме просто стоят в одном ряду, как две сцепленные шестеренки, то это не монтаж, это соединение материала по логическому, историческому или другому признаку. А в кино необходим более результативный способ соединения кадров... В «Последних письмах» гораздо более сложный контрапункт звукового и зрительного ряда, гораздо большая насыщенность ассоциациями,

более смелое и резкое оперирование материалом, чем у меня в «Обыкновенном фашизме». Метод, который я использовал для большой картины в более сдержанной и доступной форме, молодые режиссеры применили в открытую, более сложно и, помоему, очень интересно; контрапункт их трехчастевой ленты чрезвычайно сложен и требует от зрителя активного осмысления...»

С. Кулиш и Х. Стойчев как бы вплотную прикасаются к трагедии немецкого народа. Текст, идущий за кадром, — это подлинные признания людей, которых судьба заставила оглянуться назад и посмотреть на себя со стороны. Письма, написанные как бы по ту сторону жизни, действительно полны трагизма.

Авторы прибегают в фильме к столь часто встречающемуся в современном искусстве приему острашения. И с его помощью поворачивают знакомую тему незнакомой стороной.

Один из существенных компонентов фильма — музыкальный ряд. В фонограмме марши, солдатские песни, модные шлягеры военного времени, и лишь однажды, когда речь идет о письме пианиста, в картину вторгается классическая музыка Альбинони, написанная в XVIII веке. Она ложится на кадры нацистских парадов, давая удивительный эффект их восприятия. Она сопровождает изображение и заключительной части картины, где совершенно отсутствует дикторский текст. Все уже сказано. И режиссеры без комментариев дают отрывки из популярных в III рейхе «культур-фильмов», не вошедших в картину Ромма. Кадры о спорте инвалидов — словно кем-то нарочно

придуманная метафора, чтобы выразить трагедию человека в гитлеровской Германии.

Считалось, что эти эпизоды должны подчеркнуть жизнеутверждающее начало. Только спортсмены — без рук, без ног. Это действительно чудо воли и в то же время в этом есть нечто подавляющее своей чудовищной противостоительностью. С. Кулиш и Х. Стойчев доводят метафору до ее логической вершины, вмонтировав сюда кадры из знаменитой «Олимпиады» Лени фон Рифеншталь, где на стадионе Гитлер и Геринг жадно и увлеченно следят за состязанием. С точки зрения строгого документализма — это выдумка, прием. Но прием этот оказался более точной и глубокой правдой, чем та, которую хотела вывести из этих кадров нацистская пропаганда.

«Обыкновенный фашизм» и «Последние письма» появились в 1965 году, спустя 20 лет после разгрома фашизма.

И в них — в первую очередь в «Обыкновенном фашизме» — нашли свое обобщение те типологические особенности решения антифашистской темы, которые успешно развивали документалистика социалистических стран и прогрессивное мировое документальное кино в целом.

Вместе с тем картина «Обыкновенный фашизм» открывала и новый этап в разработке этой важнейшей темы киноискусства, новые перспективы ее развития, которые лежали в сфере авторского, личностного осмысления событий истории и современности.

Проблемы века и личность художника

Фильм «Обыкновенный фашизм» — явление принципиальное и для мирового документального кино в целом, и для социалистической документалистики в частности. Он дал новый уровень осмысления темы и самого кинематографического языка, обогащенного эстетикой телевидения. Ведь именно телевидение выдвинуло на первый план диктора комментатора, политического обозревателя, личность которого стала определять форму фильма или передачи. И если художник действительно личность, то он имеет право размышлять о проблемах гораздо более широко, вскрывая множественные, глубинные связи явлений. Не случайно Ромм не ограничивает свое повествование исключительно действительностью фашистской Германии, а проводит широкие аналогии с теми событиями в мире, современником которых он был.

Личностный характер картины Ромма «Обыкновенный фашизм», вывод ее проблематики на широкий фон общественной жизни планеты в XX веке открывали перед мировым документальным кинематографом новые перспективы.

Используя по-своему творческие принципы М. Ромма, кинорежиссеры из ГДР Вальтер Хайновский и Герхард Шойман создают свои лучшие фильмы «О'кей», «Смеющийся человек», «Президент в изгнании», «Час прорицаний» и др. Однако личностный характер их картин рожден не размышлениями авторов, как это было в «Обыкновенном фашизме», а точно вы-



Документалисты ГДР
Вальтер Хайновский и Герхард Шойман

веренной системой вопросов. На первый взгляд это фильмы-интервью. Но содержание их, так же как и в фильме Ромма, весьма многосложно.

Замысел картины «Смеющийся человек» (1967), ставшей уже классической, возник в процессе работы Хайновского и Шоймана над фильмом «Команда 52».

Это было время, когда народы Африки активизировали национально-освободительную борьбу. Поднялся против колонизаторов и народ Конго. Для подавления национально-освободительного движения в стране были сформированы отряды, составленные из наемников-европейцев. Одним из них, в котором преимущественно были немцы, командовал майор Зигфрид Мюллер, имевший Железный крест за участие во второй мировой войне.

Чувство ответственности за преступления гитлеровцев вело творчество Торндайков, Хельвига и других режиссеров-документалистов ГДР, посвятивших свое творчество антифашистской теме. Хайновский и Шойман на новом материале продолжали развивать эту важнейшую для кинопублистики ГДР тенденцию. «Если мы, — говорили авторы, считаем себя ответственными за будущее немецкой нации, то мы должны чувствовать себя ответственными и за сегодняшние преступления, творимые немцами, даже если убийцы, по достоверным сведениям, все как один носят в карманах западногерманские документы.

Из таких соображений и возник план создать обвинительный документальный фильм об этом отряде наемников».

Начался активный поиск документов, которые стали бы основой

этого фильма-расследования. Помогали и конголезские патриоты: от них поступали захваченные письма погибших наемников и — самое ценное — фотоснимки, на которых каратели сами запечатлевали свои преступления.

Картина еще не была показана, когда Хайновский и Шойман узнали, что Зигфрид Мюллер возвращается из Конго в ФРГ. Они прибыли на родину Мюллера, встретились с ним, записали на пленку интервью. Так и родился этот широко известный ныне фильм «Смеющийся человек».

Значимость его для истории антифашистской темы в документальном кино не исчерпывается одной лишь актуальностью рассказа о том, как бывший нацистский преступник не только не понес наказания, но и продолжает совершать новые преступления. Тема фильма шире. Он о стремлении империализма любой ценой подавить национально-освободительное движение, а это, по мысли авторов, сродни фашистским преступлениям.

Условия, в которые были поставлены Хайновский и Шойман (они могли лишь один раз проинтервьюировать Мюллера, и соответственно была необходима точная программа вопросов), а также то, что фильм предназначался для телевидения, определили стиль этой картины.

Хайновский и Шойман раньше других мастеров документального кино социалистических стран стали работать для телевидения. В дальнейшем критика усмотрит в этом факте дань времени. Но для режиссеров ГДР он имел особое значение. Обращение к телевидению было вызвано потребностью активного участия в острой



Кадры из фильма
«Смеющийся человек»



Кадр из фильма
«Президент в изгнании»

идеологической борьбе двух систем. Территориальное положение ГДР таково, что ежедневно на ее телевизионные экраны через каналы телевидения ФРГ поступает масса информации, подчиненной определенным антикоммунистическим пропагандистским задачам. В этих условиях Хайновский и Шойман поставили себе целью не только нести правдивую информацию своим соотечественникам, но и одновременно раскрыть жителям ФРГ сущность их строя, раскрыть устами типичных его представителей, какими являются Мюллер, фрау Бухела («Час прорицаний»), Вальтер Бехер («Президент в изгнании») и др. Поэтому Хайновский и Шойман, как правило, выбирают героев по ту сторону границы, героев, которые позволили бы им создать достоверные психологические портреты типичных представителей буржуазного общества. И справедливы слова советского критика А. Новогрудского о том, что авторы эти «выступают новаторами не только в сфере документального киноискусства, но и в сложной, малоизученной области социальной психологии. Каждая их работа обретает характер тонкого, точно продуманного психологического теста».

«Смеющийся человек», как и другие фильмы Хайновского и Шоймана, продемонстрировал новые перспективы документалистики, возможность активного включения в ткань фильма приемов телерепортажа. Вместе с тем он продолжает развивать жанр фильма-расследования, фильма-обвинения, главной типологической структуры документалистики ГДР, но уже на новом качественном этапе, когда активно про-

ступает авторское, личностное начало создателей картины.

Почему Мюллер был столь откровенен с авторами? Немецкий киновед Герман Херлингхауз так объясняет этот феномен:

«Мюллер и практически, и теоретически поддерживал те принципы, которые десятки раз формулировались некоторыми деятелями Западной Германии. Поэтому западногерманская цензура не допускала, чтобы общественность узнала об отношениях Мюллера с Францем Йозефом Штраусом, с бундесвером и с высшими американскими офицерами. Вот почему он был так раздражен: интервью, которые он давал западногерманскому телевидению подвергались купюрам.

Теперь он проникся уверенностью, что перед ним репортеры, которые хотят наверстать упущенное другими, которые поняли, что он, Мюллер, занимает вполне определенное место в политической системе Западной Германии, что он представляет собой олицетворение традиционной реваншистской и антикоммунистической политики...

И когда Мюллер понял, что обоих репортеров интересовало именно это, он весь открылся перед ними».

Одна из особенностей творчества Хайновского и Шоймана — умение точно выбрать героя и так сформулировать вопросы, чтобы получить вполне конкретные и однозначные ответы. Их работа во многом сопряжена с риском, ибо не было случая, чтобы они не назвали себя интервьюируемому. И если Мюллер еще не мог знать имена ныне известных документалистов, то к моменту создания «Часа прорицаний» и

«Президента в изгнании» Хайновский и Шойман были достаточно «популярны» у властей ФРГ. Они предельно правдивы, ни в чем не идут на уступки своим героям, и вместе с тем у тех не появляется и мысли, что перед ними представители другого социального строя. Более того, когда Бехер спросил их, где будет показан фильм, они ответили, что по одной из программ германского телевидения, и «президент в изгнании» был вполне удовлетворен этим ответом. «Если бы Бехер или кто-либо другой из наших «киногероев», — рассказывал Хайновский, — смог бы доказать, что мы солгали¹, западногерманская юстиция привлекла бы нас к суду. Поэтому только правда — таковое неперемненное условие нашей работы».

Хайновский и Шойман не ищут сенсации. Они выбирают героев не редких, а достаточно одиозных, которые, благодаря точно выверенной авторской концепции и мастерству ее изложения, не только не теряют своей сугубо индивидуальной конкретности, но и выявляют черты типического характера, порожденного определенной социальной средой. И это, как ни парадоксально, становится главным доводом для тех кинокритиков и журналистов, которые подчеркивают именно сенсационность их творчества.

Другой важной стороной эстетики Хайновского и Шоймана стало развитие жанра «художественного разговорного фильма» или «ху-

дожественного интервью» (названия придуманы самими авторами), ярким примером которого являются не только названные выше работы, но и четырехсерийная лента «Пилоты в пижамах» (1968), посвященная борьбе вьетнамского народа.

Поначалу может показаться, что мы увидим еще один фильм, мало чем отличающийся от многочисленных картин о Вьетнаме: в кадре хроника военных действий. Но уже через каких-то две-три минуты она сменится фотграфиями десяти американских летчиков и мы услышим дикторский текст, который и вводит нас в картину¹. Мы позволим себе привести его полностью, ибо он раскрывает принцип работы Хайновского и Шоймана.

«Вьетнам... Воздушный налет.

Мы видели в небе убийц, а на земле — их жертвы.

Что происходит? О чем думают сейчас люди, сидящие в этих бомбардировщиках? Спросить бы их... Но там, в высоте, они для нас недоступны.

И все же нам удалось поговорить с ними с глазу на глаз...

Десять американских воздушных пиратов, оставшихся в живых, предстали перед камерами и микрофонами съемочной группы кинодокументалистов из ГДР, приехавших во Вьетнам, чтобы спросить этих людей от имени всего человечества — зачем? Зачем они это делают?

...двое отказались.

Двое из двенадцати, которые, даже будучи военнопленными, были вольны в своем решении —

¹ И в этом также существенная близость работ Хайновского и Шоймана с фильмами Торн-дайков, которые не раз, как мы уже отмечали, привлекались к судебной ответственности «героями» из фильмов, но доказывали свою точность в изложении фактов

¹ Это едва ли не единственный и самый длинный кусок дикторского текста, который звучит в картине

соглашаться или нет беседовать с нами.

...Мы хотели пораспросить их, но мы знали, что для американских военнослужащих, попадающих в «коммунистический плен» — так это у них называется, — существует приказ молчать.

Держать язык за зубами — таков данный им приказ. Будут они его выполнять? Если так, то мы не узнаем о том, что творится в их душах, о чем они думают, что чувствуют, когда слышат, что их называют воздушными пиратами.

Если бы они отвечали нам только на разрешенные «Кодексом поведения» четыре вопроса¹, то наша поездка за десять тысяч километров во Вьетнам оказалась бы напрасной, а фильм едва ли продлился больше минуты.

Не нам, а нашим собеседникам была предоставлена возможность решить это».

Текст этот вводит нас в тему фильма. Ему не присущи черты комментария или анализа. Авторы только объясняют нам свою задачу. Не более того. И затем как бы передают слово «героям», исподволь подводя их к самооблачению.

На экране мы видим не допрос, а непринужденную беседу. Это особенно очевидно в первой серии фильма «Да, сэр». Те четыре стандартных вопроса, на которые могут отвечать военнопленные по «Кодексу поведения», были заданы всем десяти и положили начало исследованию психологии американских солдат во Вьетнаме.

Ответив на четыре стандартных вопроса, каждый из десяти рассказывает о своей семье, а если ее нет, о том, как пришел в армию, как проводил свой досуг, чем занимался до Вьетнама. И только разговаривая с собеседниками, авторы переходят к главным своим вопросам: думали ли они о том, что от их бомб гибнут люди? Куда сбрасывали бомбы? Какие бомбы? Для чего предназначенные? Здесь, впервые после пролога, появляются кадры преступлений империализма США во Вьетнаме...

Такое сочетание создает удивительный контраст. А авторы достигают многопланового эффекта...

Во-первых, они создают произведение, посвященное борьбе вьетнамского народа, разрабатывая главную для мирового документального кино в те годы тему.

Во-вторых, рисуют нам ряд ярких портретов людей, раскрывая убогость их внутреннего, духовного мира, крах их философии.

Такой двусторонний подход к теме характерен не только для «Пилотов в пижамах». Он отличает и последующие картины авторов «Человек без прошлого» (1970), «Прощай, Уилус» (1971), «Ремингтон, 12» (1972) и др., где документалисты, по собственному их замечанию, стремятся не только разоблачить преступления империализма, но и «посадить на скамью подсудимых всю социальную систему, которая порождает и использует солдат-палачей вроде Мюллера».

К началу 70-х годов первый этап творчества Хайновского и Шоймана завершается.

¹ Вот эти четыре вопроса: ваше имя? Личный воинский номер? Кадровый военный? Доброволец?

Второй этап отличают иные творческие взгляды и иной стиль повествования при общей тенденции оказаться по ту сторону, судить социальную систему, исходя из ее собственных принципов. Это относится к чилийскому циклу авторов.

Однажды Хайновский и Шойман сказали, что замысел первого фильма этого цикла — «Война мумий» (1974) возник у них после одного из лейпцигских кинофестивалей, где было показано множество картин о победе Народного единства в Чили, удивительно походивших одна на другую и по материалу, и по приемам авторского повествования. Когда авторы приехали в Чили, они увидели, что «итоги реализации программы Народного единства были впечатляющими. Мы поняли, почему некоторые наши коллеги, посетившие Чили в 1971—1972 годах, оставили без всякого внимания наличие там врага. Тогда именно появились фильмы, провозгласившие социализм в Чили как уже свершившийся факт. Мы убеждены, что авторы подобных фильмов делали это из лучших побуждений. Они хотели видеть Чили такой страной, какой они ее показывали, а это, как известно, происходило от своего рода волюнтаризма. И сегодня мы еще раз убеждаемся, сколь опасен для документалистов волюнтаризм, или, иначе говоря, стремление принять желаемое за действительное».

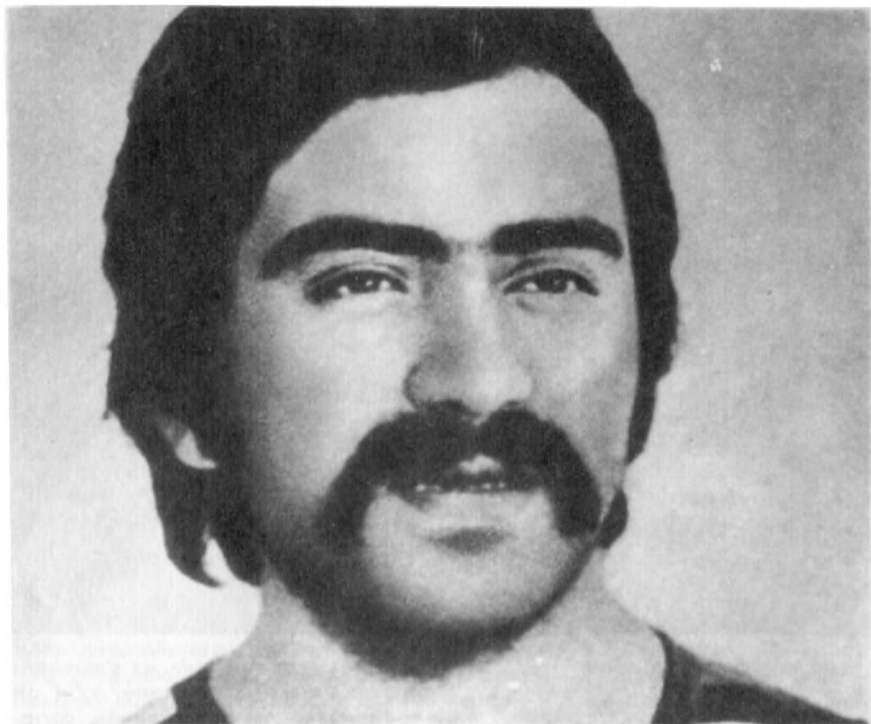
Путешествуя по Чили, Хайновский и Шойман стремились показать зрителям, что реакция еще не подавлена, что она еще сильна, что народу Чили предстоит трудная борьба за свою страну.

Им удалось проникнуть в «тыл»

реакции, заручиться «вотумом доверия» тех, кто направлял путч. Именно поэтому они среди немногих документалистов получили возможность снимать в Чили и после переворота. Этот материал лег в основу таких картин, как «Война мумий» (1974), «Я была, я есть, я буду» (1974), «Чистый путч» (1975), «Денежные хлопоты» (1975), «Мгновение тьмы не ослепит нас» (1976), «Мертвые не молчат» (1978).

И эти их картины также отличались от того, что делали в эти годы многие документалисты. «...Столетний опыт истории, — отмечали авторы, — (мы имеем в виду параллель с Парижской коммуной 1871 года или Испанской республикой 1936—1939) диктует необходимость рассматривать трагический исход, подобный чилийскому, не только с эмоциональной точки зрения, его необходимо проанализировать. Люди всего мира хотят знать, как это могло случиться. Какие силы были приведены в действие? Что повлияло на конечный результат? Мы считаем, что фильмы о Чили, появляющиеся сегодня, должны поднимать эти вопросы. Они должны быть серьезным вкладом в анализ случившегося».

Анализ случившегося — важная характерная особенность не только чилийского цикла Хайновского и Шоймана. Это особенность и их фильмов, посвященных победившему Вьетнаму и составивших тетralогию — «Чертов остров», «Урожай еще впереди», «Я искренне рассказываюсь», «Железная крепость» (1977—1978). Сегодня важно постоянно помнить о Вьетнаме. Это необходимо прежде всего вследствие возникнове-



Кадр из чилийского цикла
В. Хайновского и Г. Шоймана

ния очень сложных проблем, связанных с общественными переменами в стране.

Но у вьетнамского цикла, как и у картины «Упражнения» (1981), посвященной Кампучии, есть и другая черта, свидетельствующая о том, что творчество этих кинематографистов вступило в новый качественный этап, это — стремление представить в документальном фильме важные общественно-политические проблемы прежде всего посредством образительного материала. В последних работах Хайновского и Шоймана (за исключением

острого политического памфлета «Наследие Майера») авторы почти не прибегают к дикторскому тексту, а работают только с материалом собственно хроники. И этот путь привел их к новым открытиям художественных возможностей документального фильма, которые были сделаны в ленте «Опасная игра» (1984), где речь идет о том, как стратеги Вашингтона понимают возможность «ограниченной, ядерной войны» и «преимущества» первого удара.

Таким образом, творчество документалистов ГДР представляет огромный интерес для исследователей и с точки зрения эволюции антифашистской темы, ее мо-



Кадр из чилийского цикла
В. Хайновского и Г. Шоймана

дификации и трансформации, и с точки зрения развития выразительных возможностей документального фильма.

Другой яркой фигурой документального кино 60—70-х годов стал советский кинорежиссер Александр Медведкин. В своих фильмах «Разум против безумия» (1960), «Закон подлости» (1962), «Дружба со взломом» (1965), «Тень ефрейтора» (1967), «Склероз совести» (1968), «Тревога» (1984) и многих других он успешно разрабатывает жанр политического памфлета, который лишь отчасти присутствует в «Обыкновенном фашизме» и в фильмах Хайновского и Шоймана: «Наследие Майера» и «Опасная игра».

Жанр этот — один из сложнейших в документалистике. Ибо он требует не просто анализа, сопоставлений, выводов, но и анализа лаконичного, емкого, выразительного, направленного на разгадку парадоксов действительности. Медведкин, как правило, использует исключительно фильмотечный материал, не стремится к досьекам, рассчитывает только на емкость самого материала и преуспевает в этом. Работы Медведкина поначалу кажутся предельно простыми: сам режиссер в монтажной, у роликов с пленкой начинает прямой разговор со зрителем о тех проблемах, которые его волнуют, втягивая зрителя в круг своих размышлений о судьбах человечества.

«Даже самая обыденная, совершенно не экстраординарная, не

сенсационная, а серая хроника, — однажды отметил Медведкин, — может стать оружием сатирика, если он понимает суть социального явления, корни его и знает, что он хочет сказать зрителю об этом явлении. Я ищу парадоксы не в материале, а в самой жизни капиталистического общества, в его прогрессирующем маразме...»

Антифашистская тема в творчестве Медведкина достигает действительно особой широты охвата явлений и событий XX века. Ибо главным для режиссера является столкновение разума и безумия во всех его проявлениях, будь то фашизм или неофашизм, колониализм или милитаризм. Общая идейная установка и общие жанровые признаки сближают внешне тематически разнящиеся фильмы Медведкина. И еще одна причина их теснейшей, кровнородственной близости — все они результат напряженнейшего мыслительного процесса документалиста, который находит материал для них в окружающей, повседневной действительности. И не случайно сегодня, в 80-е годы, Медведкин выходит на самую главную тему мирового прогрессивного искусства — тему борьбы за мир, выходит, имея за своими плечами опыт более полувековой работы в кинематографе.

Тема интернационализма, борьбы за торжество дела мира, справедливости была главной темой творчества выдающегося советского документалиста Романа Кармена. «Завидна судьба Романа Кармена, — писал С. Смирнов. — Он всегда стремился быть там, где происходили самые важные события современности, темперамент художника и гражданина неизменно приводил его на передовую борьбы нашего бурного и бо-

гатого событиями века. Своей кинокамерой он сумел остановить для настоящего и будущего неповторимые, полные великой значительности мгновения истории, и многие кадры, снятые им, навсегда вошли в сокровищницу мирового документального кино».

Развивая принципы, открытые Роммом, Кармен идет дальше в развитии антифашистской темы и собственно выразительных средств документального фильма. В картине «Гренада, Гренада, Гренада моя...» (1967), как и в полнометражной ленте «Великая Отечественная...» (1965), созданной в содружестве с писателем С. Смирновым и ставшей как бы конспектом будущего 20-серийного цикла с тем же названием, Кармен в качестве соавтора привлекает профессионального писателя Константина Симонова.

Свой рассказ об Испании авторы начинают с хроники жизни нашей страны в 30-е годы: первые колхозы, первые станции метро, первые самолеты над Северным полюсом... Они рассказывают о том, какими большими и неотложными задачами был занят советский народ, ценой каких усилий давались те первые успехи социалистического строительства. «Но сколько бы у нас ни было дел, — продолжают авторы, — когда в далекой Испании вспыхнул фашистский мятеж и на женщин и детей Мадрида упали первые бомбы, Страна Советов всколыхнулась. Я жил тогда в Москве и помню этот день на Красной площади». Эти слова на кадрах митинга москвичей говорит Симонов. Они с Карменом ведут рассказ дуэтом, каждый исходя из собственного опыта. Кармен, который тогда был в Испании, видел все собственными глазами,

и благодаря ему человечество во многом сохранило экранную летопись борьбы испанского народа. И Симонов, который в Испании не был, но за плечами которого были Халкин-Гол и годы Великой Отечественной войны. Для каждого из авторов тема борьбы с фашизмом стала главной темой творчества.

В фильме «Гренада, Гренада, Гренада моя...» авторы открыли новый прием кинематографического повествования. Они не строят свою картину в строгой хронологии событий. Все повествование подчинено в первую очередь развитию авторской мысли — ее логике, связывающей прошлое с настоящим.

Так, рассказ о начале мятежа франкистов перебивается сценами фашистского переворота в Греции.

Сообщая о намерениях Франко с ходу взять Мадрид, авторы напоминают о любви фашистов к «блицкригу».

Показывая встречу испанских детей в Ленинграде, они рассказывают о том, какую судьбу ленинградским детям уготовили фашисты...

Эти зигзаги повествования — характерное явление для современной разработки антифашистской темы в документальном кино. Ибо здесь авторы прежде всего оказываются не равнодушными летописцами того, что и как было, а активными участниками современной жизни мира. Их фильм не столько воспоминание, сколько призыв к действенному сопротивлению политике агрессии, силам неонацизма, стремящимся повернуть историю вспять. В этом призыве нет однозначных плакатных формул — он вырастает из самой логики повествования, из

самой логики событий, о которых нам рассказано с экрана.

Поэтическим ключом к своему фильму авторы выбрали светловскую «Гренаду». Выбор этот был очень точен. Написанная в 1926 году «Гренада» дает название фильму 1967 года, который, в свою очередь, посвящен событиям 1936-го. И это придает дополнительный смысл той связи времен, о которой говорится в фильме.

Тема интернациональной солидарности, решенная Карменом в форме внешне свободных, но по сути своей подчиненных точно выверенной авторской мысли ассоциаций, подскажет документальному кинематографу путь для дальнейшего развития антифашистской темы.

Не случайно в 1972 году Константин Симонов, выступая как автор фильма «Чужого горя не бывает!», посвященного трагедии вьетнамского народа, также строит свою ленту на свободных авторских ассоциациях. Авторство его фильмов, таких как «Чужого горя не бывает!» и «Шел солдат» (1975), выражено столь же ярко, как авторство Ромма, Медведкина, Кармена, Хайновского и Шоймана.

В начале 70-х годов документалисты нашей страны обратили свои камеры к Латинской Америке, к континенту, сотрясаемому мощными социальными катаклизмами. Обратился к этой теме и Роман Кармен. Его фильм «Пылающий континент» ставил своей задачей отразить не этнографию, не историю, а прежде всего классовые бои современности. «...Куда бы ни забрасывала его беспокойная судьба кинооператора, — писал Сергей Смирнов, — в Китай или Вьетнам, в Испанию или на Кубу, его прежде всего интересовало

революционное движение народа, борьба против угнетателей, за свободу и независимость, за лучшую жизнь для трудящихся».

В творчестве Романа Кармена прослеживается еще одна немало-важная особенность: каждый его новый фильм как бы вытекает из предыдущего и закладывает основу для последующих работ¹.

Так из репортажей «К событиям в Испании» логически вырос фильм «Гренада, Гренада, Гренада моя...»

Так работы Кармена времен Великой Отечественной войны послужили основой для двухсерийного документального фильма «Великая Отечественная...», а последний, в свою очередь, подготовил известный 20-серийный цикл того же названия.

Так, фильмы о Китае и Вьетнаме стали прологом «Пылающего острова» (1961), посвященного кубинской революции. А «Пылающий остров», в свою очередь, стал прологом «Пылающему континенту», посвященному Латинской Америке в целом.

Чилийский раздел этого фильма заставил художника-аналитика, обогащенного опытом революционной борьбы народов планеты, в которой он участвовал, увидеть жизнь этой страны изнутри, разглядеть все противоречия ее повседневной действительности.

Он задумал фильм о Чили. Стал собирать для него материал. В отличие от Хайновского и Шоймана, он не стремился проникнуть по ту сторону баррикад, в тыл реакции. Фильм «Чили. Время борь-

бы, время тревог» — это боль человека за судьбу народа и судьбу страны, с которой связана частичка его сердца.

Как Ромм, как Медведкин, Кармен сам читает дикторский текст к своей картине. Но о нем нельзя сказать традиционно «диктор», «автор дикторского текста». По точному замечанию Маргариты Алигер, «человек рассказывает нам о бесконечно важном для него событии, о глубоком своем горе о возмущении — что может быть более потрясающим и волнующим, что может горячее волновать, глубже проникать в сердца. Человек говорит столь взволнованно и горячо, что порой не дает себе труда выбирать слова, но эти вроде бы первые попавшиеся, а на деле самые ему в этот миг необходимые слова доходят до нас во всей своей непосредственности и безыскусности».

По-другому, представляется сегодня, не могло и быть: ведь за плечами Кармена был огромный опыт непосредственного, личного участия в переломных эпизодах истории различных государств планеты. Но только подлинный художник мог «переломить» себя и оперативно откликнуться на волнующее его событие без излишней эмоциональности и экзальтированности чувств, чтобы заставить зрителя почувствовать себя сопричастным истории.

В одном из кадров фильма «Чили. Время борьбы, время тревог» мы увидим инженера Ленина Диаса, знакомого нам по картине «Пылающий континент», потом других героев, которые подскажут Кармену тему следующей его работы — «Камарадос. Товарищи», посвященной тем, кто всю жизнь боролся с реакцией во всех ее

¹ И в этом мы также усматриваем особенность социалистической документалистики на современном этапе, ибо та же взаимосвязанность фильмов отличает творчество Медведкина, Хайновского и Шоймана, о чем мы писали выше.

проявлениях, и в первую очередь с фашизмом.

А от этой ленты — прямой путь к образу Луиса Корвалана, жизни которого Роман Кармен посвятил свою следующую картину «Сердце Корвалана».

Он работал над фильмами чилийского цикла, но думал о главном фильме своей жизни, главным не только для него самого, но для всего нашего народа, для всего прогрессивного человечества. И этот фильм он успел закончить. Закончить буквально за несколько дней до своей смерти, не став участником и героем его премьеры.

Речь идет о 20-серийном цикле «Великая Отечественная», созданном под руководством Романа Кармена по заказу и при участии американской компании «Эйр Тайм Интернэшнл».

Стремясь уйти от сложившегося годами штампа в изображении событий войны на экране, авторы эпопеи, придерживаясь исторической точности и достоверности, вместе с тем главной своей задачей видели не столько сбор нового фильмотечного материала, сколько выбор из уже известного наиболее эмоциональных кусков. Эпизоды, которые волнуют, приковывают к себе внимание, составляют содержание фильмов «Великой Отечественной». В художественных образах картин цикла с наибольшей полнотой раскрылись важнейшие проблемы и конфликты истории.

Предметом исследования фильмов «Великой Отечественной» явились не отдельные люди или события, а важнейшие исторические этапы в жизни народов. Это — фильмы-размышления, в которых мысль автора подчиняет себе весь

изобразительный материал. Отдельный человек или событие служат в них сверхзадаче — созданию обобщенного образа истории, таких ее важных этапов, как битва под Москвой или сражение на Курской дуге. Картины цикла представляют новый этап развития образности в документальном фильме, этап формирования образа, предметно выражающего историческое понятие.

Этот цикл подводит итог очередному этапу в развитии социалистической публицистики и одновременно открывает новые ее перспективы. Не случайно сегодня подобные циклы создаются во многих социалистических странах, а кинорежиссер Лев Кулиджанов работает над 20-серийной эпопеей «XX век», где проблемы войны, фашизма, неофашизма, где тема борьбы за мир станут главным предметом исследования и центральной темой повествования.

Фильм «XX век» задуман как яркое личностное полотно, где размышления художника поведут нас сквозь время, сквозь судьбы стран и народов...

События наших сложных и противоречивых 80-х годов требуют от художников-документалистов рассмотрения широкого спектра проблем, связанных с современной жизнью мира, причем в самых различных жанровых формах. Мы напомним лишь о некоторых фильмах, созданных советскими документалистами в 80-е годы, обратившись к творчеству тех режиссеров, кто активно участвует в разработке антифашистской темы в современном ее звучании.

Публицистически заострен уже первый титр — название картины — «Неофашизм» (реж. Е. Вер-

мишева, 1983). И на экране перед нами проходят современные неофашисты, такие, какие они есть, со всей их бесноватостью, зверской жадой крови, предельным тупоумием и фанатичной ненавистью к коммунистам и Советскому Союзу. Это потенциальные создатели новых лагерей смерти — по крайней мере они мечтают об этом. Они почти ничем, кроме некоторой «модернизации» языка, не отличаются от своих предшественников. Тем сидящим в зале, кто помнит о Гитлере и гестапо, становится, если и не страшно (они помнят ведь и о том, чем закончил гитлеровский фашизм), то по крайней мере неуютно от того, что они видят и слышат...

В 30-е и 40-е годы миллионы людей, особенно в западных странах, начали думать об опасности фашизма, когда было уже поздно. В этом отношении картина Вермишевой является фильмом-предупреждением, фильмом-борцом за предотвращение новой войны.

С работой «Неофашизм» тесно связана лента режиссера Д. Фирсовой «Предупреждение об опасности»¹, в которой наглядно раскрывается чудовищный размах ядерной истерии в США и других империалистических странах, грозящей гибелью нашей цивилизации.

Замышляющие Освенцим № 2 сегодня делают ставку на Вашингтон. Вспоминается еще довоенное заявление Гитлера о том, что если он, фюрер, проиграет задуманную им войну, то «вовлечет мир в эту гибель». Рейган так не говорит. Но Пентагон так планирует.

И об этом с тревогой и болью идет речь в картине «Предупреждение об опасности».

Одновременно с фильмом «Предупреждение об опасности» вышла картина «Кто угрожает миру» (реж. А. Тычков, 1983). В ней следуются все события послевоенной истории, рассказывается о том, как еще в последние дни второй мировой войны на Западе, и в первую очередь в США, началась новая подготовка к «крестовому походу» против коммунизма.

Хотелось бы сказать, что авторы всех трех названных выше фильмов не стремятся к тому, чтобы запугать зрителя. Они лишь констатируют факты, взывая к их логике. И в современных условиях такое художественное решение оказывает не менее сильное эмоциональное воздействие, чем несколькими десятилетиями раньше впервые появившиеся на экране кадры гор волос, черепов, пенсне тех, кто погиб в печах гитлеровских фабрик смерти.

И как это нередко бывало в предшествующие годы, когда тема одного фильма в творчестве того или иного художника рождала тему его последующих картин, и Фирсова, и Вермишева последовательно продолжают развивать актуальную для киноискусства и человечества проблематику. Примером тому стали такие ленты, как «Бумеранг» (Д. Фирсова, 1984) и «Куда ведут нити заговора» (Е. Вермишева, 1984).

В последней разоблачается деятельность Центрального разведывательного управления США, которое планирует и осуществляет операции против государств социалистического содружества, против стран, вставших на путь

¹ На Международном кинофестивале в Карловых Варах (1984) этот фильм был удостоен специальной премии жюри.

национальной независимости.

Важной стороной деятельности советских документалистов был и остается ее интернациональный характер. Поэтому такие фильмы, как «Куда ведут нити заговора», существенно дополняются репортажами о том, что происходит сегодня на планете. Это и фильм ливанского режиссера Ф. Мутлака, поставленный на ЦСДФ, «Над Бейрутом чужие облака» (1983), это и картина «Налет» (1983), рассказывающая о последствиях налета авиации ЮАР на столицу Мозамбика Мапуту (режиссер И. Гелейн), это и лента Л. Махнач «Эхо Гренады» (1984)...

В музыкальном искусстве есть такой жанр — песни борьбы и протеста. Так вот, по аналогии, таким жанром в документалистике можно считать эти и многие другие репортажи, созданные в горячих точках планеты. Но сегодня их авторы не просто констатируют тот или иной факт, не просто рассказывают о событии, а создают фильм-анализ, фильм-исследование, фильм-предупреждение. Не случайно Л. Махнач программно назвал свою ленту «Эхо Гренады». Ибо речь в ней идет не столько об агрессии США против маленького острова в Карибском море, сколько о том, что эти события аналог тому, что происходит сегодня в Сальвадоре и Никарагуа, на Ближнем Востоке, что грозит любому из государств, которое не подчинится диктату Вашингтона.

С этим тематическим направлением тесно связано и то, которое ведет свою историю чуть ли не с первых лет Советской власти. Ибо, как известно, одним из первых декретов нашего государства был Декрет о мире, принятый 26 октября (8 ноября) 1917 года.

Сегодня тема последовательной борьбы советских людей за мир занимает важное место в планах всех киностудий нашей страны. Яркое раскрытие она, в частности, в лентах Центральной студии документальных фильмов «От всего сердца» (реж. Е. Геккер, 1983) и «Ветераны сопротивления: «Нет войне!» (реж. Т. Чубакова, 1983). Обе они знакомят зрителей с советскими тружениками, своими конкретными делами помогающими крепить борьбу за мир.

А борьба за сохранение мира на планете с каждым днем приобретает все более широкий размах не только в странах социалистического содружества, но и в развитых капиталистических державах. Особенно сегодня, когда Белый дом стремится превратить Европу в ядерного заложника США. Эта тема стала центральной в картине «Похищение Европы. Мифы и реальность» (реж. Л. Махнач, 1983). Фильм раскрывает несколько стержневых для советской документалистики тем: здесь и развенчание мифа о «советской военной угрозе», и напоминание о том, что принесла миру вторая мировая война, и рассказ о том, как ширится в Европе движение против милитаризма, как все большее число людей включается в борьбу за мир, разрядку и разоружение.

90 миллионов подписей было под петициями, направленными в адрес второй специальной сессии Генеральной Ассамблеи ООН по разоружению. К ним добавили свои голоса миллион американцев и посланцев всех континентов, вышедших на улицы Нью-Йорка во время работы сессии. Этот факт стал отправной точкой для кинорежиссера И. Свешниковой в филь-

ме «Когда рассеиваются туманы лжи» (1983).

Кадры протестующих против нагнетания международной обстановки демонстрантов чередуются с эпизодами, показывающими лихорадочную подготовку США к новой войне, рассказывающими о том, что ставка на силу сегодня стала краеугольным камнем внешней политики США и крупнейших западных держав, и в подтверждение этому мы видим американских пехотинцев в Ливане, английские армады, штурмующие Фолкленды, базы и полигоны США, разбросанные по всему миру, и сам ход второй спецсессии Генеральной Ассамблеи ООН по разоружению, когда в ответ на заявление Министра иностранных дел СССР А. А. Громыко об обязательстве не применять первыми ядерное оружие официальный Вашингтон в лице президента Рейгана, демагогически рассуждая о миролюбии, решился выйти на трибуну ООН (впервые за всю историю этой международной организации!!!) только при условии, если она будет закрыта щитками из пуленепробиваемого стекла...

Даже американская пресса была поражена этим обстоятельством: президент страны, открыто проповедующей международный терроризм, побоялся стать жертвой никому не известных террористов.

Вообще творчество Ирины Свешниковой, которая вот уже на протяжении десяти лет работает в содружестве с С. Лосевым и И. Тимофеевым, представляется нам принципиальным явлением современной документалистики. Ибо ее творчество также отличается последовательностью развития важнейших тем современности, ког-

да из материала одного фильма рождается проблематика фильма следующего. Рассказывая о Лаосе и Анголе, Афганистане и Иране, о странах Латинской Америки, она всегда в качестве главных выделяла две темы: борьба народов за национальную самостоятельность и стремление США навязать им свой образ жизни.

В своей последней картине режиссер, обратившись к актуальной в связи с делом Барбье теме, рассказывает не только о том, что еще многие нацистские преступники скрываются в США, а ставит это явление в контекст общей политики США, напоминает об ответственности за судьбы мира, призывает к непримиримой борьбе с теми, кто, пренебрегая уроками истории, вынашивает планы новых преступлений против человечества.

Все эти ленты, как и многие другие, о которых мы не рассказывали на страницах данной работы, вносят свой весомый вклад и в формирование общественного мнения, и в развитие образных средств документалистики. Картины эти наглядно свидетельствуют и о том, как трансформировалась в 70—80-е годы антифашистская тема в связи с общими процессами трансформации и модификации фашизма, в связи с возрастающей значимостью антивоенной темы, темы борьбы за мир во всем мире.

Вместо заключения. Ради мира на земле

Мы умышленно сузили тему нашего исследования и не рассказывали о ряде интересных фактов истории социалистической до-

кументалистики европейских стран и тем не менее с трудом сумели уложиться в отведенный нам объем. Но, как нам представляется, основные и узловые моменты эволюции темы должны стать очевидными для читателя.

Три главы данной работы — это три этапа развития антифашистской темы в документальном кино социалистических стран.

Первый — ее зарождение и первые шаги, — выпавший на 40—50-е годы, когда черты общего преобладали над частным, особенным.

Второй — с середины 50-х до середины 60-х годов, — когда являются основные жанрово-типологические структуры, основанные на собственном опыте и традициях национальной культуры каждой из стран.

И наконец, третий, когда в повествовании на первый план выдвигается личность автора, размышляющего, анализирующего события.

Это — стержневые направления развития темы, если говорить об ее эстетических особенностях.

Если же затронуть политический аспект темы, то она из темы антифашистской постепенно трансформируется в тему антиимпериалистическую и шире, в тему борьбы за мир.

Сегодня в разработке острейших проблем современности принимают участие и прогрессивные деятели документалистики ведущих капиталистических держав. Активно наращивают свой потенциал и молодые кинематографии, которые совсем недавно не имели национального кино, о которых снимали картины деятели социалистического искусства, но снимали как взгляд извне. Это обстоя-

тельство определило возросшую активность развивающихся стран в создании собственного кинематографа. И не случайно именно их работы оказываются сегодня лауреатами главных международных кинофестивалей, внося свежую струю в развитие и социалистической документалистики, и мирового прогрессивного киноискусства.

И если прежде, буквально десятилетие назад, антифашистская тема была главной темой прогрессивной кинематографии, то сегодня она — одна из важных составляющих генеральной темы социалистического искусства — темы борьбы за мир. Не случайно именно она стала главной в последней картине Вальтера Хайновского и Герхарда Шоймана «Опасная игра» (1984), а также в ряде фильмов, посвященных более локальным вопросам современной истории: польского режиссера Юзефа Гембского «Я побывал в Освенциме» (1983), режиссера из ГДР Йохима Чирнера «Канто генераль» — всеобщая песнь» (1983), о художниках антифашистах — композиторе Микисе Теодоракисе и поэте Пабло Неруде — и в других картинах.

Идейные и эстетические возможности документального кино поистине огромны, а его резервы и мощности еще далеко не использованы. Не случайно в своей очень точно названной статье («Экран — не «зеркало, а увеличивающее стекло!») председатель жюри XIII МКФ в Москве по разделу короткометражных и документальных фильмов Генрих Боровик пишет: «Мы живем в эпоху документализма. Реалии сегодняшнего, чрезвычайно сложного и противоречивого мира, оказав-

шегося на критическом перекрестке истории, способствуют стремительному росту читательского и зрительского интереса к реальному факту, к документу. К нему все больше тяготеют ныне и театр, и игровой кинематограф. В наши дни документ необходим людям, чтобы разобраться в происходящих на планете событиях, чтобы определить свое место в жизни, чтобы занять позицию и уметь ее защищать. Вот почему в мировом кинематографе все более значимое и весомое место занимает документалистика, вот почему она выходит на передовые рубежи киноискусства.

И, продолжив эти слова, можно сказать: вот почему по-прежнему актуальной остается антифа-

шистская тема в любой ее ипостаси. 1985 год, год 40-летия Великой Победы, открывает новый этап в разработке антифашистской темы, поскольку сегодня эта тема обретает особый политический, идеологический и социальный смысл. Она призвана по-новому высветить не столько проблемы прошлого, сколько научить зрителя исторически мыслить, проводить аналогии и сравнения с тем, что происходит в мире сегодня, и тем самым активно воздействуя на его сознание, на формирование его мировоззрения, привести его к энергичному участию в общественной жизни планеты, к борьбе за предотвращение ядерной катастрофы, к борьбе за мир во всем мире.

Советуем прочитать

- Баскаков В. В ритме времени: Кинематографический процесс сегодня. М., 1983.
- Дробашенко С. Кинорежиссер Йорнс Ивенс. М., 1964.
- Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. М., 1982.
- Кармен Р. Но пасаран! М., 1976.
- Лейда Джей. Из фильмов — фильмы. М., 1966.
- Медведев Б.р. Свидетель обвинения. М., 1966.
- Правда кино и «киноправда» (Сб. ст. по страницам зарубежной печати). М., 1967.
- Туровская М. Герои «безгеройного времени». М., 1971.
- Ханютин Ю. Современное документальное кино. М., 1970.
- Экран говорит — нет! (Сб. статей). Л., 1968.
- Юткевич С. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М., 1979.

Содержание

Введение 3
Первые шаги 4
На новых рубежах 16
Проблемы века и личность художника 28
Вместо заключения. Ради мира на земле 45
Советуем прочитать 47

На 1-й странице обложки:

Роман Кармен, Эрнест Хемингуэй и Йорис Ивенса в республиканской Испании.

На 4-й странице обложки:

Кадр из фильма «Час прорицаний»



Константин Кириллович Огнев

АНТИФАШИСТСКАЯ ТЕМА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Гл. отраслевой редактор В. П. Демьянов
Редактор Л. Ю. Ильина
Мл. редактор О. А. Васильева
Оформление Г. И. Комзоловой
Худож. редактор М. А. Гусева
Техн. редактор Н. В. Лбова
Корректор И. Н. Тереховская

ИБ № 7251

Сдано в набор 13.11.84. Подписано к печати 23.01.85. А09133. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная. № 2. Гарнитура журнально-рубленая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 2,8. Усл. кр.-отт. 6,06. Уч.-изд. л. 3,33. Тираж 62 020 экз. Заказ 1255. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 857103.
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание““.



СЕРИЯ

ИСКУССТВО