

А. КАРАГАНОВ

Киноискусство в борьбе идей



А.КАРАГАНОВ

Киноискусство в борьбе идей

**Издательство
политической литературы
Москва · 1974**

Караганов А. В.

К 21 Киноискусство в борьбе идей. М., Политиздат, 1974.

183 с. с ил.

Анализируя основные направления современного киноискусства, творчество ряда крупных, но противоречивых художников Запада, известный кинокритик, секретарь Союза кинематографистов СССР А. В. Караганов раскрывает социальный смысл различных тенденций, сталкивающихся на экране мирового кино. Бесплодное творческое бунтарство «левых экстремистов», спекуляция на жанрах и формах коммерческого кино, «политический фильм» как орудие антикоммунизма — все эти приемы, используемые буржуазной пропагандой, свидетельствуют о кризисе буржуазного кинематографа. Ему противостоит в борьбе идей социалистическое киноискусство, а также творчество прогрессивных кинематографистов капиталистических стран. Книга написана живо, популярно, рассчитана на широкие круги читателей.

К $\frac{10507-225}{079(02)-74}$ 181—74

778И

© ПОЛИТИЗДАТ, 1974 г.

Политика.

Коммерция.

Искусство

Вряд ли возможно в наши дни всерьез говорить о кино, не думая о политике. В башнях из слоновой кости обитают сейчас, пожалуй, только блаженные чудаки, которые, отгородившись от ветров времени, сохраняют иллюзию незаинтересованности искусства в делах и проблемах общества. Этой иллюзии на Западе зачастую подыгрывают и ремесленники от искусства, для которых не суть важно, на чем зарабатывать свой капитал — на сексуальных фильмах, вестернах или иных оглупляющих человека пустых развлекательных лентах. Но речь идет не о расчетливом ремесле: создатели истинно художественных ценностей все более отчетливо сознают, что искусство нельзя оторвать от политики, что только грязная политика грязнит искусство, мешает свободному творчеству, а политика, защищающая человека, мир, социальный прогресс, поднимает искусство, наполняет жизнью, страстями времени.

Сейчас, когда началась фундаментальная перестройка международных отношений, когда стремления народов к сотрудничеству в условиях прочного мира получают реальное воплощение, сама жизнь показывает, что идеологические и социальные различия не

являются препятствием на пути мирного сотрудничества и соревнования. В то же время международный опыт с поучительной отчетливостью свидетельствует, что культурное сотрудничество стран с различным социальным строем не ведет к ослаблению и тем более к прекращению противоборства идей и концепций (в том числе и в искусстве), выражающих различия социальных структур и разный подход к проблемам человека и общества.

В историческом контексте этих реальностей новую остроту и значение приобретает вопрос о роли кинематографа в борьбе за мир и социальный прогресс.

В кинематографических кругах Запада довольно широко распространена идея о бессилии художника в современном сложном мире. Она служит оправданием искусству опущенных рук, а также творчеству тех, кто почитает развлечение зрителей единственной своей целью. При любом использовании этой идеи она легко становится болеутоляющим лекарством совести. Ею прикрываются, например, равнодушные «нейтралы», которые изобретают все новые софизмы, чтобы оправдать и даже по возможности приподнять, возвысить морально и философски свою пассивность, свое отстранение от социальных страстей, от ответственности перед жизнью, перед временем.

Между тем ответственность художников, работающих в кино, особенно велика. Ведь, несмотря на соперничество телевидения, кино и сейчас остается искусством миллионов, очень влиятельным и сильным. Давно уже рассеялись сомнения и тревоги, что кинематограф может погибнуть под натиском своего грозного конкурента. На поверку оказалось, что телевидение не только соперник кинематографа, но и весь

ма эффективный его пропагандист и распространитель.

Сила кинематографа определяется не только массовостью, но и его спецификой как вида искусства, а именно его *синтетическим* характером. Подобно живописи и скульптуре, кинематограф воздействует системой зрительных образов; подобно музыке, он позволяет ощутить ритмы, гармонию и диссонансы жизни через мир звуков; подобно литературе, он рассказывает зрителю о событиях и людях, используя свободные перемещения во времени и пространстве, живописание видимого мира событий, происшествий, исследование внутреннего мира человека; подобно театру, он обращается к искусству актера. Синтезируя достижения и возможности других искусств и обращая их к массовым аудиториям, кинематограф придает новые особенности художественному развитию человечества.

Способность к синтезу не остается всегда равной себе величиной — она исторически подвижна: показывая мир и человека через звуко-зрительные образы, кинематограф открывает все новые возможности познания жизни и воздействия на нее. За последнее время заметно повысились его изобразительная культура, техника и эстетика использования звука. Кинематограф давно умеет воссоздавать жизненные коллизии и ситуации в напряженном экранном действии, в зрелище, покоряющем своей динамикой. Теперь он научился проникать в самые сокровенные глубины человеческой психологии, постигать тончайшие душевные движения, эмоциональные состояния, их взаимопереходы. Новейшие трансформации монтажного метода, внедрение элементов документализма в игровой фильм, пристальное наблюдение деталей, исследование их взаимосвязей, внутренний

монолог, используемый широко и многообразно, — весь этот эстетический арсенал современного кинематографа настолько богат, что позволяет охватить жизнь современного человека в ее реальных сложностях.

Растущие возможности кинематографа в познании жизни и воздействии на зрителей привлекают к нему внимание самых различных политических и социальных сил. *Кинематограф является ареной и оружием идеологической борьбы.*

Практика мирового кино не допускает соблазняющего своей легкостью разделения создателей фильмов на «чистых» и «нечистых». Мир экрана сложен. Тенденции к поляризации крайностей соседствуют с весьма противоречивыми процессами, отчетливые в своей социальной направленности фильмы — с произведениями, представляющими собой конгломерат разнообразных влияний и неуверенных поисков. Для того чтобы реально представить себе борьбу идей на мировом экране, нельзя ограничиваться схематическим делением искусства на реалистическое и модернистское: антитеза «реализм — модернизм» не охватывает всех фронтов и всей сложности идейной борьбы в киноискусстве. Для этого необходим конкретный анализ — эстетический, идейный, социальный — явлений и процессов развития киноискусства.

Известно, что приверженность того или иного художника реалистическим принципам далеко не всегда равнозначна его прогрессивности. Бывают случаи (и их немало!), когда изображение жизни в формах самой жизни используется для прямой или завуалированной пропаганды реакционных идей. Разумеется, речь идет о той мере реализма, какая доступна буржуазному искусству: по своей социальной природе оно враждебно подлинному реализму, который

часто подменяется там очередной разновидностью псевдореализма. Тем не менее было бы опасной наивностью и упрощающей проблему прямолинейностью критического мышления все реакционные проявления в современном буржуазном киноискусстве сводить только к псевдореализму.

Точно так же и модернизм как направление не представляет собой идейного единства. В рамках схематического подхода к оценке модернизма трудно понять и объяснить, скажем, творчество французского режиссера Алена Рене. В свое время он создал гневные антифашистские документальные фильмы «Ночь и туман» и «Герника», потом фильм «Хиросима, любовь моя» — поэтическое произведение в защиту человека, во славу любви, против жестокости, античеловечности войны. А в 1961 г. на экраны Франции и других стран вышел фильм Рене «В прошлом году в Мариенбаде», ставший хрестоматией кинематографического модернизма: заключенная в фильме идея непреодолимого одиночества человека, усложненный киноязык, призванный дать «визуальные» воплощения взаимонепонимания людей, оказали влияние на многих кинематографистов как во Франции, так и за ее пределами. Проходит несколько лет, и Ален Рене ставит фильм «Война окончена», правдиво показывающий полную опасностей и мужества жизнь испанского коммуниста-подпольщика, а еще через год режиссер участвует в создании коллективного фильма «Далеко от Вьетнама», где строгий язык кинодокумента и острота публицистической мысли помогают раскрыть облик палачей Вьетнама и подвиг его народа, его самоотверженность и мужество в борьбе за свободу и независимость.

Современный экран знает произведения, в которых художественные средства модернистского ис-

кусства используются для воплощения бунта против собственнического мира, его философии и морали. Как правило, такой бунт вдохновляется лишь эмоциональными импульсами и отвлеченными идеями, ему не хватает ясности социальной мысли, опоры на демократические силы народа. Но при всем том он выражает неприятие власти собственности, собственнического эгоизма, хотя и получает эстетическое выражение в модернистских художественных формах.

Опасна и чревата ошибками и другая крайность: видеть в модернизме всегда только бунтарство и протест. Модернистские формы используются и для выражения пессимистических настроений человека, безнадежности человеческих стремлений к переменам, к совершенствованию бытия. Часто увлечение модернизмом самым драматическим образом искажает исходные идеи и замыслы художников, стоящих в оппозиции к собственническому обществу. Не менее часто модернизм становится модной одеждой прямых реакционных идей. И хотя нельзя противопоставлять эстетические и политические критерии оценки художественного творчества (диалектическая связь между ними — одна из реальностей художественного развития человечества), уравнивать, отождествлять их, как видим, тоже невозможно. Самой практикой жизни на первый план при оценке произведений искусства, являющегося сильным средством идеологического воздействия на людей, выдвигаются критерии *политические, социальные.*

Наиболее острая идеологическая борьба в киноискусстве капиталистических стран развернулась сейчас в сфере *политического фильма*. Именно здесь активнее всего противоборствуют две культуры — господствующая культура буржуазии и культура де-

мократическая, социалистическая, о которых писал В. И. Ленин в своей статье «Критические заметки по национальному вопросу»¹.

Понятие «политический фильм» условно. Существует даже мнение, что его вообще неправомерно применять. Любопытна в этом смысле точка зрения итальянского кинокритика Каллисто Козулича, о которой он поведал в своем докладе «Роль кино в социальном обновлении общества» на симпозиуме советских и итальянских кинематографистов в марте 1973 г. в Риме. Выражение «политический фильм», по мнению Козулича, не должно иметь никакой реальной почвы, так как, с точки зрения марксизма, любой фильм — политический. Если рассматривать «политическое кино» как особую категорию, рассуждает Козулич, тогда нужно признать правомерность существования другого кино, неполитического, а значит, оторванного от реальностей классовой борьбы. В этом случае «политическое кино» стало бы жанром, как ковбойские или детективные фильмы. И оно действительно становится таковым, когда под «политическим кино» подразумеваются фильмы, делающие политику темой сюжета и превращающие ее в «спектакль». Теоретически отрицая правомерность понятия «политическое кино», Козулич, как мы видим, фактически признает его, правда, в довольно ограниченном значении — как «жанр».

Не ставя под сомнение само понятие, такие разные по своим убеждениям и взглядам режиссеры, как швед Бу Видерберг и француз Коста Гаврас, сходятся на том, что кино становится политическим в том случае, когда оно рассматривает политику в качестве драматургического материала и связывает содержа-

¹ См. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 120—121.

ние фильма с актуальными проблемами современности.

Можно было бы привести и другие подобные высказывания, но и без дополнительных примеров, думается, ясно, что о политическом фильме говорят сейчас во всем мире. Термин стал популярным. Сама эта популярность свидетельствует о том, что не капризом чьей-то индивидуальной мысли он рожден, а отражает потребности жизни.

Да, всякий фильм так или иначе служит политике, классовой борьбе. Даже самая, казалось бы, аполитичная картина, отвлекая зрителей от социальных проблем и противоречий общества, погружая их в мир иллюзорных представлений о реальности, помогает господствующим классам капиталистического общества держать массы в покорности и послушании, убивая энергию протеста и поиски альтернатив. В этом смысле понятие «политический фильм» действительно не является точным и должно быть отнесено к профессиональной терминологии кинематографистов и кинокритики (причем применительно лишь к определенному кругу произведений киноискусства). Но, занимаясь выяснением и уточнением терминов, нельзя забывать о реальностях жизни.

В буржуазных странах по-прежнему много пропагандистской энергии тратится на обоснование и распространение идеи о враждебности политики искусству. Идея эта используется то как барьер для защиты искусства от влияний революционной политики, то как рекламный знак суверенности и независимости индивидуалистического искусства. Но один из парадоксов современности состоит в том, что под словесный шум о несовместимости свободного художественного творчества и политики буржуазия, как никогда ранее, активизирует киноискусство, откро-

венно подчиненное буржуазной идеологии и политике, открыто ставящее коллизии политической борьбы, характеры ее участников в центре экранного действия. В противовес им прогрессивные художники создают фильмы отчетливо левого направления, сюжеты которых строятся тоже на коллизиях политической борьбы.

Перемены в тематике, новые типы сюжетных построений и конфликтов, их широкое распространение и вызвали к жизни политический, социальный фильм, который как бы «переворачивает» сюжетные схемы вчерашнего «голливудского образца». Как известно, они обычно строились на коллизиях личной, частной жизни, а политика, социальные мотивы служили лишь фоном, дополнением, побочным сюжетным элементом. В современном «политическом фильме» существует обратное соотношение сюжетных мотивов и элементов. «Переворачивается» в них и структура произведений, поставленных в духе Антониони 60-х годов. У Антониони драматизм мира и человеческого существования обычно раскрывался через драмы любви (распад семьи, одряхление чувств, взаимонепонимание партнеров и т. п.). А если возникали темы и мотивы прямого социального смысла (вспомним сцены на бирже в «Затмении»), то они оставались лишь на положении вставок, не нарушающих общего стиля повествования: исследование психологии одиночества, эмоциональных и нравственных состояний человека служило там первоэлементом. В политических и социальных фильмах на первом плане находятся политические проблемы и социальные коллизии, непосредственное изображение драматизма бытия. Такие «переворачивания» характерны, конечно, для фильмов, наиболее отчетливо проявляющих черты своего «вида». Наряду с ними существует

немало произведений промежуточных, соединяющих политику и частную жизнь в самых причудливых сочетаниях.

Сопоставления исторических событий и кинематографических процессов показывает, что современные зарубежные политические фильмы многообразны по тематике, но почти всегда близки к «злобе дня». На экраны мира выходят фильмы об опасностях ядерной войны и о советско-американских отношениях, о бунтарстве леворадикально настроенной молодежи и судьбах современного Китая, о предвыборных баталиях в США и о роли римского папы в борьбе за мир... Пожалуй, сейчас нет такой области политики, куда не вторгнулся бы кинематограф, с определенных идеологических позиций трактуя процессы и факты общественного развития.

Не прекращается и выпуск развлекательных фильмов в духе старого Голливуда, фильмов, далеких от социальных страстей и противоречий времени. Но если в предвоенные годы произведения такого глубокого социального звучания, как «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса или «Диктатор» Чарли Чаплина, были явлением редким, можно сказать уникальным, если и в первые послевоенные десятилетия фильмы «голливудского образца» преобладали на экранах буржуазного мира, то сейчас репертуарные пропорции изменились. И дело даже не только и не столько в количественных соотношениях. Вестерны, мелодрамы, детективы, сексуальные фильмы и другие разновидности коммерческой, развлекательной продукции по-прежнему занимают большое место в репертуаре. Но на первый план в общественном мнении и зрительском внимании все увереннее выходят *фильмы политического и социального направления*. Да и коммерческое кино под влия-

нием новых веяний стало использовать политические темы и мотивы, спекулируя на политике.

Даже беглое ознакомление с кинорепертуаром зарубежных стран позволяет заметить, что сейчас нет буквально ни одной области политики, ни одного фронта идеологической борьбы, где буржуазные кинематографии не выступали бы с фильмами, напрямую обслуживающими пропагандистские институты империализма. И это понятно. Кинематография не только творчество, но и дорогостоящее производство: капитал осуществляет здесь свое господство в наиболее прямых формах. Финансируя фильм, продюсер очень часто навязывает режиссеру не только свою жену или любовницу в качестве исполнительницы главной роли, но и замысел, идею фильма, их сценарное и постановочное решение. Иногда продюсеры не ограничивают свою власть даже выбором темы и сценария; они настойчиво предлагают сценаристам и режиссерам вносить изменения в уже принятый сценарий или фильм.

Огромное влияние на кинопроизводство оказывают и хозяева проката, которые часто идут еще дальше продюсеров в стремлении подчинить кино своему диктату. В практике буржуазных кинематографий бывают даже такие случаи: режиссеру удалось договориться с продюсером, найти согласованные решения, не противоречащие творческим устремлениям и замыслу создателей фильма. Однако прокатчик не одобряет и не принимает этих решений — и фильм фактически уничтожается, еще не появившись на свет. А если его все же удалось снять, он будет блокирован в прокате и не получит выхода на массовые аудитории.

Не посчитаться с волей хозяев кинобизнеса (часто связанных корпоративными интересами) могут по-

зволить себе только очень смелые и обладающие необходимыми средствами режиссеры. В поисках независимости такие режиссеры становятся одновременно продюсерами своих фильмов. Но и в этих случаях они, как правило, не обретают полной свободы: остается зависимость от тех же прокатчиков, от банков, от прессы, способной прославить посредственный фильм и убить хороший, от всей системы распространения и рекламирования культуры в частнособственном обществе.

Подчинение кино буржуазной политике и пропаганде, оказывающее во всех капиталистических странах большое влияние на тематику и направление кинематографического творчества, с особой отчетливостью проявляется в практике американской кинематографии.

Голливуд всегда занимался пропагандой буржуазного образа жизни и буржуазной политики, внешне отводя себе безобидную роль «фабрики развлечений». Но раньше такая пропаганда выступала под маской безыдейности, аполитичности, стремилась увести зрителей от социальных противоречий и страстей века. В новейших голливудских фильмах все чаще ставятся острые вопросы жизни, тревожащие миллионы людей, хотя для их художественной разработки используются жанры, язык и стиль традиционного для Голливуда коммерческого кино. Установка на зрительский фильм остается в Голливуде господствующей. Только теперь она приобретает новые оттенки: для привлечения зрителей используется помимо привычных голливудских приманок обострившийся интерес к политическим и социальным проблемам времени, которые получают соответствующее идеологическое освещение.

Анализ кинорепертуара показывает, что совре-

менное буржуазное кино отражает не только общие направления империалистической политики, но и ее зигзаги, тактические повороты, пропагандистские лозунги. Оно использует любую возможность для прямой или скрытой антисоветской пропаганды. Так, на обострение отношений между Китаем и СССР Голливуд откликнулся кинофильмом «Председатель» (по роману Джей Р. Кеннеди, режиссер Ли Томпсон, автор сценария Бен Медоу), сюжет которого построен на перипетиях придуманной разведывательной операции. Герой фильма — крупный ученый, лауреат Нобелевской премии, направляется в Китай с заданием выведать там некий научный секрет. В Китае он встречается и беседует с Мао Цзэ-дуном, предварительно сыграв с ним в пинг-понг (пинг-понговая дипломатическая игра началась на экране раньше, чем в жизни). Работая в лаборатории своего китайского коллеги, разведчик добывает требуемый секрет, проваливается, с трудом спасается. Вся эта операция проводится американской разведкой в тесном сотрудничестве с... советской: представитель советской разведки в Вашингтоне участвует в подготовке поездки ученого-разведчика в Китай; связной советской разведки в Китае спасает его от ареста и провожает к границе; герой спасается от преследователей и переходит границу только благодаря тому, что советские пограничники прикрыли его отход отсекающей завесой артиллерийского огня. Уже из краткого изложения сюжета видно, что перед нами типичная кинопровокация.

По жанру «Председатель» — остросюжетный детектив с проникновением в тайники, с красоткой, помогающей обаятельному герою, с закрученной историей его разоблачения, с бегством и погоней. Все это рассчитано на привлечение зрителя, на вкусы обы-

вателя. По такому же принципу, но еще более изощренно построен фильм знаменитого мастера фильмов ужасов и детектива Альфреда Хичкока «Топаз», в котором клевета на Советский Союз и его внешнюю политику (так, в искаженном виде предстают советско-кубинские отношения и «карибский кризис») соединяется с пугающими «разоблачениями» проникновения «красных» в правительственный аппарат Франции. Черты детективного жанра, остроту сюжетных построений, привлечение популярных звезд и другие приманки коммерческого кино использует и Джон Хьюстон в своем антисоветском фильме «Кремлевское письмо».

Антикоммунистическими мотивами проникнуты и некоторые фильмы о Джеймсе Бонде. Само возникновение экранной «бондианы» — явление симптоматичное. В фильмах о Джеймсе Бонде произведена весьма хитрая замена героя — любимца публики: на место романтически благородных разбойников типа Робин Гуда и Карла Моора, бесстрашных бунтарей, выступавших в защиту униженных и обиженных, поставлен «агент 007 с правом на убийство» — ловкий, удачливый детектив и разведчик, совершающий свои многочисленные «подвиги» с артистической непринужденностью. Традиционное для публики влечение к героике подвига, к людям мужественным, сильным и умным ловко переключается на охранителя капиталистической собственности и обслуживающих ее политических и военных институтов.

Американская кинематография в последние годы выпустила немало фильмов на темы второй мировой войны. Среди них — «Самый долгий день», созданный группой режиссеров под руководством продюсера Дэррила Занука, и «Битва в Арденнах» (режиссер Кен Эннэкин). Оба фильма используют новейшие дости-

жения кинематографа для прославления подвигов американцев при высадке союзников в Нормандии и в дни битвы в Арденнах. И оба умалчивают о советско-германском фронте, о вкладе советских войск в победу над гитлеризмом. Такое замалчивание приобретает характер прямой фальсификации истории в интересах военных и пропагандистских ведомств США. Даже в фильме, посвященном битве в Арденнах, ни слова не сказано о том, что Советская Армия своим наступлением в январе 1945 г., начатым по просьбе руководителей США и Англии раньше намеченного срока, выручила союзников в трудный для них момент. Из истории известно, что, прорвав фронт в Арденнах, немецкие танковые соединения прошли за несколько дней более ста километров — новый Дюнкерк стал реальной опасностью. Только широкое наступление советских войск заставило немцев прекратить атаки в Арденнах и перебросить оттуда дивизии на Восточный фронт. Таковы факты, которые скрывает от зрителей фильм «Битва в Арденнах». Утаивание таких фактов — не просто кинематографический просчет или историческая неточность фильма, снабженного внешними приметами исторической хроники, а надругательство над историей при помощи фальшивых пропагандистских спекуляций.

Начиная с середины 60-х годов, когда мировая прогрессивная общественность готовилась отметить 50-летие Октября и 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, участились обращения реакционных западных продюсеров и обслуживающих их кинематографистов к событиям Великой Октябрьской социалистической революции. Вышло несколько фильмов, объединенных общей ненавистью к революции, ее организаторам и участникам.

Среди них беспардонным сочинительством выделяется фильм о переезде Ленина из эмиграции в Россию в апреле 1917 г., поставленный датским режиссером Кирстен Стенбек. В нем воспроизводятся злобные выдумки о вожде революции, которые весной и летом 1917 г. использовались Керенским, его полицейским и пропагандистским аппаратом для преследования большевиков. К выдумкам стародавнего происхождения прибавлены новые — в стиле современных детективов. И вся эта клеветническая стряпня была представлена комитету по отбору фильмов для международного кинофестиваля в Западном Берлине. После того как комитет отклонил фильм «по художественным причинам», последовал запрос группы депутатов от ХДС/ХСС в бундестаге — насколько это отклонение соотнобразуется с конституционно-правовыми нормами. По сведениям газеты «Тагесшпигель», охотно пересказавшей гнусный сюжет фильма¹, министр внутренних дел ФРГ ответил, что отклонение не затрагивает соответствующих пунктов основного закона, регламентирующих свободу искусства. Фильм на фестиваль не попал. Но сами по себе факты выпуска такого фильма и протаскивания его на фестивальный экран говорят о многом. Реакционные политиканы и спекулянты от искусства не брезгают никакими средствами в своих попытках дискредитировать революцию в России в глазах тех, кто обращается к ее примеру и опыту.

Продолжением серии фильмов «на русские темы» является фильм «Николай и Александра», выпущенный в 1972 г. американским режиссером Фрэнклином Шеффнером. Постановка этого фильма озадачила многих кинематографистов и критиков, знавших

¹ «Tagesspiegel», August 9, 1972.

Ф. Шеффнера по остро критическому социальному фильму «Самый достойный», сюжет которого воссоздавал закулисную историю выдвижения кандидата в президенты от одной из правящих партий США. Что случилось? Почему художник, активно выступавший за сотрудничество кинематографистов разных стран, взялся за постановку «Николая и Александры»? Прельстился большим гонораром? Или вдохновители и хозяева фильма воспользовались неосведомленностью режиссера, незнанием им русской истории и соответствующим подбором «исторических материалов» и повели его по ложному пути? Или действовали какие-то другие причины? Во всяком случае, фильм оказался фальсификаторским произведением.

Его действие развивается где-то на границе между правдой и ложью, делая зигзаги в ту и другую сторону. В фильме упомянуто и о поражении царизма в русско-японской войне, и о кровавых злодеяниях Николая Романова в 1905 г., и о его милитаристских устремлениях, сыгравших свою роль в развязывании мировой войны 1914 г.; широко показаны похождения Распутина, пользовавшегося полным доверием и покровительством царицы... Хроникальное обозначение событий, казалось бы, соответствует правде истории. Но правда эта искусно перемешана с ложью: с исторически правдивыми сценами соседствуют домыслы, навеянные клеветнической кампанией правительства Керенского против большевиков, которые использовались и в уже упомянутом фильме К. Стенбек. «Крупным планом» показан в фильме граф Витте, который представлен как воплощение демократизма и миролюбия и как главный оппонент Николая. Фильм как бы подводит зрителя к мысли: послушайся царь разумного и гуманного Витте,—не было бы «беспорядков» 1905 г., войны 1914 г., а воз-

можно, и Октябрьской революции удалось бы избежать.

Но прежде всего искажение исторической правды заключено в сюжетном развитии фильма, где семейная жизнь Романовых (взаимоотношения Николая и Александры, болезнь их сына Алексея, родительские тревоги и заботы, вызванные болезнью, арест Романовых, их «тюремный быт», их расстрел) выдвинута на первый план, оттеснив важнейшие события истории. Авторы фильма стремятся вызвать у зрителя сочувствие, порой даже умиление по отношению к Романовым и неприязнь к тем, кто расстрелял это «милое семейство». Злодеяния Николая Кровавого лишь упоминаются. История России периода трех революций оказалась превращенной в семейную мелодраму, весьма сентиментального свойства — таков конечный результат фильма, если говорить не о перечне упомянутых в нем событий, а об эмоциональном его воздействии.

По-своему «отметив» дорогие для советских людей, для трудящихся всего мира юбилеи, буржуазный «политический фильм» снова обратился к сюжетам из современности. Весной 1973 г. на французский экран вышли два фильма о советских разведчиках — «Молчаливый» Клода Пиното и «Змея» Анри Вернейля. Оба запугивают зрителя «всепроникающей советской опасностью».

Выпуск этих фильмов в период плодотворного развития советско-французских отношений и вскоре после внушительной победы единого фронта коммунистов и социалистов на парламентских выборах свидетельствует о том, что реакция пытается активизировать кинематограф в организуемом ею контр наступлении против левых сил, против начавшейся разрядки международной напряженности.

Характерно, что и тот и другой фильмы стремятся привлечь массового зрителя. Их сюжеты остры и динамичны. В них широко и многообразно использованы новейшие приемы монтажа и другие достижения мирового кино. Так, в игровую ленту «Змея» весьма искусно включается советская хроника военного парада и демонстрации на Красной площади. К участию в фильме привлечены популярные актеры Юл Бриннер, Генри Фонда, Дирк Богард и др.

Фильм «Змея» рассчитан на неожиданный эффект. Первые его части композиционно строятся таким образом, чтобы все действующие лица, включая хитроумного начальника американской разведки и проницательного руководителя французской разведки, а вместе с ними и зритель поверили, что советский разведчик полковник Власов изменил своей стране и перешел к американцам. Этому подчинены сложные допросы Власова с использованием «детектора лжи», ретроспекции — свободные перемещения экранного действия во времени, психологически тонкая игра актеров. Весьма достоверно, например, выглядит поведение полковника Власова, сильного, умного, волевого человека, который долго не выдает «свою сеть» в странах НАТО, а когда все же выдает, никто не сомневается в его искренности. И только после того, как «выданные» Власовым деятели армии и разведки ФРГ были уничтожены, наступает тот самый поворот сюжета, который ошеломляет зрителя своей неожиданностью: оказывается, Власов разыграл переход к американцам, чтобы «убрать» наиболее опасных противников, представив их как советских разведчиков. Фильм заканчивается сценой обмена Власова на американского летчика-разведчика, которую Анри Вернейль, мягко говоря, заимствовал из советского фильма «Мертвый сезон» С. Кулиша.

Активизируя создание фильмов на политические темы, буржуазное коммерческое кино по-прежнему охотно обращается и к *проблемам преступности*. При этом сюжеты чаще всего построены на *противоборстве ловких преступников и мастеров полицейского сыска*. Поставщиками фильмов на эту тему становятся часто не только ремесленники, набившие руку на экранных детективах, но и вполне серьезные художники, озабоченные непрекращающимся в буржуазных странах ростом преступности. Стремясь показать уродства жизни во всей их натуральности, чтобы полнее обнажить драматизм «безумного мира», эти художники нередко увлекаются натуралистической демонстрацией жестокости и насилия, живописуют их со старательностью, не выверенной критериями художественной целесообразности. Жестокость и насилие предстают во многих произведениях буржуазного кино как некая норма жизни, а в восприятии нравственно недоразвитого зрителя выступают как пример для подражания. В этом смысле происходит известное сближение серьезного кинематографа с коммерческими поделками, эстетизирующими сцены насилия и жестокостей, превращая их в модный и ходовой товар.

Увлечение изображением жестокостей и насилия привело к тому, что в публицистике и кинокритике Запада стал обсуждаться вопрос о роли кино в распространении преступности. Особенно много говорят об опасном влиянии кинематографа в США.

Конечно же не искусство породило рост преступности на Западе: в его основе — господство частной собственности, капиталистической конкуренции и связанной с этим уродливой психологии «потребительского общества», с присущими ей жадностью, завистью, жестокостью. Однако и искусство несет здесь

свою долю ответственности. Ведь салонно-развлекательное использование мотивов жестокости, с одной стороны, и драматизация этих мотивов — с другой, характерны для современного буржуазного искусства. В американском кино обесчеловечивающий эгоизм собственников нередко становится предметом острого обличения. Но очень часто все эти пороки изображаются как вечное проклятие рода человеческого, неустранимые свойства людской природы. Жестокость, оторванная от своих социальных корней, выступает как некая метафора вселенского зла. Через изображение «непреодолимой» и «непонятной» жестокости художник передает свой страх перед жизнью, рождающий истерию мысли, чувство безнадежности и отчаяния.

Происходит драматическая деформация художнического сознания: тяга ко всему иррациональному, изломы человеческой психики, самоутверждение через убийство становятся элементами стилизации, признаком подчеркнутой «современности» искусства.

И тогда, когда изображение жестокости становится игрой, приманкой, и тогда, когда жестокость драматизируется как раковая опухоль «безумного мира», художник, по сути дела, не отдает себе отчет в реальном звучании и действии создаваемых им произведений. А если и появляются у художника внутреннее беспокойство и тревога, то они заглушаются потоком гонораров и шумом кинематографических салонов, самоуверенно диктующих нормы и стилистические приемы «современного» фильма.

Между тем статистика преступлений, социологические исследования, материалы многих уголовных процессов последнего времени показывают, что на обывателя, воспитанного в понятиях эгоистической морали, дурно влияют как произведения, изображаю-

щие человека существом беспомощным, обреченным на вечные поражения, так и их видимая противоположность — фильмы, воспевающие могущество очередного супермена. Родион Раскольников давно уже «тиражирован» буржуазным обществом во многих искаженных вариантах достоевщины: уголовная хроника «безумного мира» знает сотни и тысячи случаев, когда убийства совершаются без «традиционных» причин — не ради ограбления или ревности, а лишь для «самопроверки» и «самоутверждения», для реализации чудовищно извращенной буржуазным индивидуализмом «свободы личности».

Несколько лет тому назад на квартире кинорежиссера Романа Поланского, преуспевающего поставщика кинематографических кошмаров и ужасов, были зверски убиты его беременная жена, киноактриса Шерон Тейт, и ее гости — все до одного. Тайной этого преступления более года занимались не только полицейские детективы, но и психологи, философы, социологи. Манера, в которой было совершено убийство, заставляла вспомнить о жестокостях американских агрессоров во Вьетнаме, прославлявшихся печатью, радио, телевидением, самим кинематографом как подвиги во имя свободы.

Когда полиция с большим трудом докопалась до тайны той трагической ночи на вилле Поланского, оказалось, что организатором убийства был главарь шайки хиппи, превратившейся в банду преступников, жившей в атмосфере поэтизации анархистской свободы.

В конце 1972 г. на американский экран вышел документальный фильм «Мэнсон» (режиссер Лоренс Меррик) о главаре шайки и его подручных, непосредственных исполнителях преступления. В фильме много инсценировок, домыслов, подрывающих силу

кинодокумента. Тем не менее он представляет зрелище весьма поучительное. И дело не только в показе облика Мэнсона: лицо, обрамленное бородой и волосами «под Христа», манера держаться соединяют значительность пророка и учителя многочисленного семейства отщепенцев с повадками циничного преступника, наркомана, распутника и убийцы. Пожалуй, самое страшное в фильме — рассказы не совершавших данное преступление и потому оставшихся на свободе участниц банды. Мэнсон для них — по-прежнему бог и герой; они рассказывают о нем, в том числе и о преступлениях его, с восхищением и преклонением. Пребывание в банде, беспорядочные половые связи, коллективные преступления, постоянное самоодурманивание наркотиками рисуются ими как некая идиллия. Девуцы вполне обыденно, без наигранного пафоса и самовозбуждения, угрожают расправой всякому, кто осмелится привести в исполнение смертный приговор, вынесенный судом Мэнсону. В их представлении именно это будет преступлением, поруганием абсолютной и потому истинной свободы человека, которую олицетворяет Мэнсон.

При оценке влияния буржуазного кино на мораль надо иметь в виду, что процессы дегуманизации буржуазного сознания движутся не только фильмами, дающими прямые примеры для подражания. Формированию психологии и морали преступника нередко помогают и внешне вполне благопристойные фильмы, в которых упрощенное существование, «освобожденное» от социальных страстей и волнений, гражданских забот и духовных потребностей, изображается как естественное состояние современного человека. Такие фильмы культивируют бездуховность, своекорыстие, прагматизм, не останавливающийся перед понятиями совести и долга. Обыватель, моделирован-

ный по образу и подобию героев этих фильмов, агрессивно эгоцентричен. Он все обращает на потребу своему эгоизму и характерному для представителя «потребительского общества» мещанскому стремлению — хоть на полступеньки подняться выше ближнего. Обывателю кажется, что тем самым он утверждает себя, а на самом деле он себя обезличивает: его реакции на происходящее вокруг автоматизированы, похожи на реакции ему подобных — они запрограммированы потребительской психологией, развитию и стандартизации которой способствует кино, подчиненное диктату капитала.

Упомянутые тенденции сближения коммерческого и «серьезного» кино особенно заметны в кинокартинах, посвященных интимным сторонам человеческих отношений. В кокетничающих своей откровенностью фильмах бывает трудно определить, где кончается изображение секса, усложненное философским и социальным подтекстом, и где начинается проституирующая кинематограф торговля сексом. Ведь сексуальная активность, представленная в качестве заместителя социальных страстей, имеет мало отличий от кинематографического изображения драматизма бытия через драмы постели. Даже протест и бунт в таких фильмах современного буржуазного кино часто становятся похожими на обличаемую бунтующим кинематографом растленность буржуа.

Один из зачинателей «сексуального кино» новейшего образца, шведский режиссер Вилгот Шеман, так комментирует свои «творческие открытия», обозначенные нашумевшим фильмом «Я любопытна»: «Похоже на то, что мы отодвинули в сторону большую скалу и дали большой простор приверженцам порнографии. Прекрасное достижение в нашей героической и благородной борьбе против цензуры всего мира, во

имя свободы искусства! Конечно, даже эти порнографические истории — это тоже свобода. Хотя они и плохо пахнут». И дальше: «Если мы правы, то множество современных любовных сцен покажется безнадежно устаревшими. Вся эта возня с приглушенным светом и простынями, которые скрывают половые органы людей, покажется ужасно тупой, раздражающей и бессмысленной. Мы хотим уничтожить штампы, покончить со старыми идиотскими традициями кинематографа для того, чтобы стены студии могли раздвинуться и чтобы мы все имели возможность живописать человека откровенно, отчетливо и достоверно»¹.

Под влиянием подобных эстетических представлений современный западный кинематограф сломал все границы дозволенного (не в юридическом только смысле — законы в каждой стране свои, а с точки зрения человеческого чувства, с точки зрения отношения к любви, свойственной нормальному человеку). В этом направлении действуют не только коммерсанты от искусства, превращающие кинематограф в сутенера, торгующего женским телом. В парадоксальной согласии с ними часто выступают и «левые» бунтари. Они проповедуют «сексуальную революцию» — раскованность нравов, полную свободу личности, сокрушающей каноны добропорядочной буржуазности, решительно ломающей мещанскую застойность буржуазного быта.

Психологически трудно говорить о «сексуальной революции» всерьез: это все же курьез, хотя и получил он ныне чудовищно широкое распространение. Но если отвлечься от смешных сторон в позиции людей, соединяющих порнографию с бунтом, придется

¹ «Film in Sweden», 1971, № 1.

признать, что «сексуальная революция» тоже по-своему служит буржуазии в ее стремлениях и попытках деклассировать сознание трудящихся, обесчеловечить человека.

Обратимся к свидетельству молодого западногерманского режиссера Волкера Шлендорфа¹. Характеризуя душевный склад героев своего фильма «Жить любой ценой», он заявляет, что их поступки вовсе не являются выражением каких-то внутренних сил, толкающих на то или иное действие. Это случайности. «Отчаяние действующих лиц и обман в жизни каждого из нас заключаются в конечном счете в том, что мы следуем за нашими поступками. Наши поступки больше не являются тем, что мы хотели бы сделать: сначала мы совершаем что-то, а затем пытаемся постичь это в своем понимании».

Герои фильма не имеют определенного направления своих стремлений. Они вовсе не пытаются реализовать какую-либо идею жизни, а просто позволяют толкать себя, как бильярдные шары. Есть только две вещи, действующие на них и на публику,— это секс и насилие. «В этом смысле,— продолжает Шлендорф,— мы все стали наркоманами и движемся только тогда, когда нас зовут или отталкивают, у нас больше нет гармонии с самими собой». Отсюда и происходит отказ от желания навести порядок в жизненном хаосе. Возможно, замечает Шлендорф, это очень опасный взгляд, но он вполне оправдан. Такая позиция представляет собой отказ от конформизма и в то же время отказ от революции: это желание вести жизнь ребенка.

В этом контексте Шлендорф говорит о героине фильма Аните. Для нее «заниматься любовью» —

¹ «Cinéma-67». Paris, № 119.

лишь способ убедить себя в том, что она живет. По тем же причинам она и ее приятели нуждаются в шумной музыке, в резких красках, как все слепые, чтобы почувствовать, что они еще живут, хотя внутренне они уже больше ничего не ощущают.

Шлендорф, очевидно, прав в анализе психологии молодых людей — типичных представителей «потребительского общества». Для них, лишенных высоких целей, социальных страстей, секс — заменитель многих других слагаемых, образующих в своей совокупности полноценную жизнь. Для таких, как Анита и ее приятели, ничего, кроме секса, не существует. Лишенные высоких социальных стремлений, порывов, они не знают радости борьбы, радости победы, не знают идей, объединяющих и увлекающих многих людей, спланивающих их как коллективную силу борющейся массы.

Но от того, что сексуальные переживания становятся почти единственным средоточием активных чувств, они не обретают дополнительной силы. Напротив, становясь всеобщим заменителем, универсальным лекарством от бесцветности, бессодержательности земного существования, они разрушают себя. Помимо всего прочего элементарность, привычность и беспорядочность сексуальных связей убивают истинную любовь. Ведь любить и заниматься любовью — это не одно и то же.

Метаморфозы левацкого бунтарства, связавшего себя с «сексуальной революцией», не ускользнули от наиболее вдумчивых кинематографистов и критиков, которые наблюдают эти явления «изнутри».

«Свобода выбирать любое содержание,— пишет итальянский кинокритик Джакомо Гамбетти в статье «Год бунта»,— используется авторами для того, чтобы смаковать постельные темы, громоздя всякого

рода извращения, патологию в мнимо новаторском духе. Но сами эти ситуации и персонажи так же стары, как и литература соответствующего жанра — только в литературе это менее пошло». Гамбетти подчеркивает, что мнимая революционность сексуально-бунтарских фильмов «никак не связана с реальными проблемами эпохи и нашего общества и тем самым играет на руку прежде всего той ненавистной системе, которую авторы этих фильмов так пылко желают разрушить»¹.

Конечно же Гамбетти прав. В произведениях, смакующих сексуальные темы, неизбежно разрушаются (хотят того их создатели или не хотят) границы между бунтарским кинематографом и буржуазным коммерческим кино.

Такого рода опасное для кинематографа левое направление размывание границ отчетливо проявилось в фильме Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже». Бертолуччи — один из талантливых итальянских режиссеров молодого поколения, художник отчетливо социальной ориентации. Советские зрители знают его по фильмам «Конформист» и «Бедные умирают первыми». К лучшим его работам относятся также фильмы «Перед революцией» и «Стратегия паука». Работая над темами классовой борьбы, над образами людей, переживающих драму выбора, определения своих позиций в борьбе, Бертолуччи часто шел «от обратного»: чтобы возвысить волю, показывал безволие, чтобы подчеркнуть значение стойкости, верности высоким принципам, исследовал путь человека, идущего от малых компромиссов к большим изменам, к необратимым деформациям характера. Но в изображении слабостей, колебаний, за-

¹ «Bianco e nero». Roma, 1969, № 3—4.

блуждений, даже измен всегда чувствовалось стремление художника утвердить нравственные ценности, которые несет революционная борьба.

В фильме «Последнее танго в Париже» Бертолуччи отказался от этой традиции, сделав явную уступку коммерческому кино. По авторскому замыслу, «Последнее танго в Париже» — тоже бунтарский фильм, рассчитанный на то, чтобы шокировать буржуазного зрителя, разоблачать буржуазную мораль.

Но реальное содержание фильма, так сказать, «фактура» экранного действия не выдерживает такой идеологической и философской нагрузки. Все в нем сводится к сексуальной жизни героя и героини, изображенной с натуралистической откровенностью, граничащей с порнографией.

Герой фильма — хозяин гостиницы, которая используется как дом для свиданий, заражен комплексами: фактической хозяйкой гостиницы была его покойная жена, которую он любил, а она, как оказалось, ему изменяла. И вот, исповедовавшись у гроба жены и вырвавшись на свободу, он мстит всем женщинам, «берет реванш». Героиня фильма — дочь полковника. По ходу экранного действия оба героя бунтуют, по крайней мере словесно, против буржуазной среды, демонстративно пренебрегают ее этикетом, даже собираются наречь своих будущих детей именами революционеров. Но их уродливая в силу своей бездуховности и плотской извращенности любовь — порождение этой среды, как и сами они со своими привычками и понятиями о жизни.

Когда героиня обнаруживает, что ее партнер, представлявшийся ей поначалу загадочным американцем, вполне ординарный содержатель полугостиницы — полупубличного дома, она уходит от него. А в какой-то момент, преследуемая его домогательст-

вами, стреляет. Финальный выстрел так же нелеп и случаен, как нелепа и случайна вся эта история странной и уродливой любви.

Фильм Бертолуччи вызвал горячие споры. В них в июне 1973 г. по-своему «включился» суд города Болоньи: он не только запретил дальнейший прокат фильма, но и приговорил его создателей к тюремному заключению и штрафу. Протестуя против вынесенного судом приговора, прогрессивные итальянские кинематографисты показали всю ложность аргументов для такого приговора: на экранах Италии идут десятки буржуазных фильмов, неизмеримо более порнографических, нежели «Последнее танго в Париже», однако никто не судит и не собирается судить их авторов. Истинные, политические причины приговора в том, что буржуазный суд осудил коммуниста Бернардо Бертолуччи за его общественную деятельность, за активные выступления против репрессивной политики властей. Буржуазный суд осудил актера Марлона Брандо, исполняющего главную роль в фильме, прежде всего за то, что тот в знак протеста против дискриминации индейцев отказался принять высшую в США кинематографическую награду — «Оскар».

Солидарность с итальянскими коллегами, протестующими против судебных преследований кинематографистов левого направления, не может, однако, помешать объективно оценить фильм Бертолуччи и признать, что в нем прогрессивный художник пошел на уступки вкусам буржуазной публики, требованиям кинорынка.

Как показывает пример «Последнего танго в Париже», в попытках некоторых западных кинематографистов сблизить «сексуальную революцию» с социальной, помимо определенной доли самомистификации, содержится весьма реальная опасность урод-

ливых деформаций социальной темы, искажения провозглашаемых ими идей и мотивов протеста.

Не случайно фильм Бертолуччи был подвергнут острой критике в выступлениях Р. Юренева, С. Герасимова и Г. Чухрая на Четвертом симпозиуме советских и итальянских кинематографистов. Позицию советских кинематографистов поддержал итальянский писатель Джанни Тотти, который заявил: «Половую либерализацию мы, по крайней мере большинство из нас, не считаем делом революционным. Фильм Бертолуччи считаем ошибкой. Пусть это будет лишь одно такое танго нашего товарища и друга!»

Фильмы, смакующие жестокости и насилие, распространяющие порнографию, образуют лишь один из потоков коммерческого кино, щедро оплачиваемого и поддерживаемого капиталом. Влияние капитала на кинематографическое творчество охватывает почти все его сферы, оно, если можно так выразиться, тотально.

Старательно рекламируемая буржуазной пропагандой свобода творчества имеет вполне определенные границы, и при первом же нарушении указаний хозяев, оплачивающих кинопроизводство, слова о свободе отбрасываются как побасенки для простаков.

В 1971 г. американские кинодокументалисты создали правдивый фильм «Год свиньи», направленный против агрессии США во Вьетнаме. Фильм был предложен телевидению, но отклонен его хозяевами под предлогом того, что на телевидении создаются собственные хроникальные и документальные программы о Вьетнаме. Меткую оценку таким программам дал режиссер Эмиль де Антонио, отметив, что война показывается на телеэкране в промежутках между рекламными картинками изо дня в день — она стала такой же частью быта, как реклама средств

от пота. Телевидение приучает американцев к войне. «Телевидение — это способ убрать из сознания людей конфликтную ситуацию, которая может возникнуть в связи с размышлениями о нашем участии в войне»¹.

Бессилие художника перед диктатом капитала признается ныне не только в левых кругах. Весьма поучительные в этом смысле свидетельства содержатся в статье литературного приложения к английской «Таймс», посвященной двухтомнику критика Ричарда Хоггарта. «Человек интеллектуального труда, располагающий относительной автономией в своей академической деятельности, все чаще начинает понимать, что его роль в обществе подчинена интересам, ему чуждым. Иными словами, хотя ему формально предоставлено больше свободы, чем его коллегам в любой другой стране, он в то же время полностью бессилён повлиять на систему привилегий в области культуры, порожденную классовыми устоями в обществе и, в конечном итоге, контролирующую сбыт и потребление продуктов его интеллектуального труда»².

Рассматривая двухтомник Ричарда Хоггарта, автор затрагивает в статье ряд важных социальных проблем, связанных с художественным творчеством. Так, в противовес более чем наивным рассуждениям Хоггарта о том, что телевидение, обращаясь к широким массам, постепенно ломает барьеры между людьми различного социального происхождения и тем самым вносит свой вклад в создание более демократического общества, автор статьи утверждает, что в «период обострения классовых противоречий сред-

¹ «Film quarterly», autumn, 1971.

² «Times Literary Supplement». London, March 5, 1970.

ства массовой информации не занимают независимого положения: они прямо служат пропаганде официальной точки зрения»¹.

В политике подавления инакомыслящих и подчинения кино, как и всей культуры, своим классовым целям буржуазия особое внимание сосредоточивает на творческой молодежи и молодых зрителях.

В 50—60-е годы во Франции, как и в других странах, произошли существенные изменения возрастного состава зрительской аудитории — она заметно помолодела. Капиталисты, финансирующие кинопроизводство, довольно быстро отреагировали на эти изменения. Слово «молодые» быстро стало торговой ценностью: началось накопление кинематографического «товара», предназначенного для молодежи. Положение еще раз изменилось после выступлений левой молодежи в мае 1968 г. «Не было больше речи о том, чтобы продавать товар, специально рассчитанный на молодых или приспособленный ко вкусам молодых,— пишет по этому поводу кинокритик Ноэль Симсоло в статье «Молодое французское кино». — Теперь нужно было продавать молодых всем, используя ту выгодную конъюнктуру, которая сложилась в результате событий»². По мнению автора статьи, многие молодые кинематографисты решили, что их фильмы стали реальными духовными ценностями. Между тем ничего не изменилось. Просто капиталисты занялись эксплуатацией молодых, пока не исчезла на них мода. Подавление было жестоким. Фильмы, снятые молодыми режиссерами, недавно еще широко распространяемые, стала показывать только Синематека: прокатчики и владельцы кино-

¹ «Times Literary Supplement», March 5, 1970.

² «Cinéma-72», N 2.

театров загнали «молодое кино» в «специализированные гетто». Там, демонстрируемое перед узкими аудиториями, оно становится не более как «забавным подрывным элементом, не опасным для господствующей идеологии».

Подавлению «молодого кино» способствует и существующая во Франции система финансирования кинопроизводства: субсидии киноцентра выдаются постановщику нового фильма из расчета 13% поступлений от предыдущего. Ясно, что выгоды из такой системы финансирования извлекают прежде всего опытные поставщики коммерческих фильмов. А в менее выгодном положении оказываются молодые кинематографисты, пока еще не обладающие громкими именами, не умеющие, а часто и не желающие приспособливаться к рынку, стремящиеся к эксперименту, творческому поиску, постановке острых жизненных вопросов и презирующие эксплуатацию рыночно-выигрышных стереотипов коммерческого кино.

Между тем власть коммерческого кино благодаря такой системе субсидирования расширяется и укрепляется. «Бывают годы,— свидетельствует критик Элен Демориан,— когда поставляется кровь, или секс, или смех. Так, мало-помалу оформился тот типично французский феномен, который получил наименование самоцензуры. Зачем ставить фильмы, посвященные жгучим темам современности, зачем обращаться к нелюбимым жанрам, когда одна-единственная неудача означает прекращение кредитования съемок фильма, невозможность работать»¹.

С аналогичными трудностями встречаются и молодые кинематографисты ФРГ, ибо субсидии там

¹ «L'Express». Paris, 5—11 juin 1972, N 1091.

выдаются также в первую очередь тем, кто больше получает денег от проката. Существует, правда, официальный федеральный орган — так называемый кураторий «Молодое немецкое кино», который рассматривает сценарии молодых кинематографистов, некоторые из них премирует и выделяет сумму в 200—300 тыс. марок на постановку фильмов по этим сценариям. Однако эта сумма не покрывает и половины постановочных затрат.

Даже решив каким-то образом проблему финансового обеспечения производства фильма, молодой режиссер сталкивается с новым препятствием — прокатом. В 1971 г., например, около 80 готовых фильмов молодых мастеров не вышли на экран, так как прокатчики отказались от них, предпочитая показывать пользующуюся спросом у обывателя коммерческую продукцию. Характерно, что в прокат не могли пробиться даже те фильмы молодых режиссеров, которые официально представляли ФРГ на международных кинофестивалях: из престижных соображений на фестивали их посылали, а в прокат не пускали. Некоторые молодые режиссеры и сценаристы выступили в связи с этим против использования их фильмов на международных кинофестивалях, если прокат будет их бойкотировать.

В 1972 г. участники движения «Молодое немецкое кино» добились некоторого увеличения субсидий. Часть фильмов, ранее лежавших на полках, взяло телевидение. Было оказано определенное давление и на прокатчиков. Движение «Молодое немецкое кино» не дало задуть себя. Однако положение молодых прогрессивных мастеров в системе кинематографии ФРГ продолжает оставаться сложным.

Особенно велики трудности в области проката, усугубляемые замалчиванием фильмов молодых ре-

жиссеров или их тенденциозной критикой в буржуазной прессе.

В 1972 г. в Мюнхене вышел фильм «Катастрофа» молодого прогрессивного режиссера Питера Фляйшмана, который приобрел мировую известность после выпуска фильма «Сцены охоты в Нижней Баварии». Более или менее традиционный для тематики «Молодого немецкого кино» бунт молодежи против буржуазной морали, мещанской застойности буржуазного быта изображается в «Катастрофе» на фоне политической борьбы и в отчетливых взаимосвязях с нею. Здесь показаны сборища реваншистов из силезских немцев, организаторы и лидеры этих сборищ. Действие фильма охватывает и раздоры в распадающейся семье буржуа, и кипение политических страстей на митингах и демонстрациях, и экстремистские выходки бунтующей молодежи, не желающей жить по-буржуазному, но еще не научившейся бороться с буржуазными порядками.

После первых же просмотров буржуазная кинокритика попыталась перекрыть фильму «Катастрофа» дорогу к зрителю. Одна из газет опубликовала 24 марта 1972 г. погромную статью Вольфганга Лиммера, направленную против фильма, его постановщика П. Фляйшмана и автора сценария, прогрессивного писателя Мартина Вальзера. Мотивы критической атаки в статье полностью обнажены, позиции заявлены: Фляйшман популярен; благодаря «Сценам охоты в Нижней Баварии» он «стал почти синонимом молодого немецкого кино», его фильмы принадлежат к ненавистному кино левого направления, а в его новой работе присутствуют «в отвратительном изобилии все симптомы болезней, которыми болен в настоящее время политический кинематограф». Отсюда накал ненависти и сила удара.

Фильм характеризуется в статье Лиммера как «грошевый роман ужасов». При этом совершенно игнорируется эстетическая природа, стиль фильма, где сатирические заострения, гротесковые сцены саркастически сталкиваются с нормами бытового правдоподобия, с требованиями фотографической натуральности. «То, что возможно в театре,— утверждает Лиммер,— а именно использование образов в качестве символов определенных сил и учреждений, невозможно в кино... У Фляйшмана же все герои носят с собой свою социальную значимость, как Риголетто свой горб: они деформированы до карикатурности, став отвратительными куклами дороги привидений, по которой едет брызгливый интеллигент».

Эти тенденциозные экскурсы в теорию кино понадобились Лиммеру не для уточнения эстетических позиций, а для оправдания своих нападок на введение в фильм политических коллизий и мотивов (по ходу фильма «отцы города» ругают восточную политику Брандта и готовят слет силезских немцев, а их противники собирают контрдемонстрацию). Именно это вызывает особую ярость Лиммера и он по-своему логичен, когда заканчивает статью словами: «Гнев, который этот фильм хотел вызвать к предмету изображения, он вызывает к самому себе»¹. Да, у апологетов буржуазной политики типа Лиммера фильм, несомненно, вызывает гнев. Но его одобряют прогрессивно настроенные деятели искусства. Об этом свидетельствует подписанное многими из них открытое письмо Лиммеру, опровергающее его нападки на «Катастрофу», а также на трудовой народ Силезии, к которому обращен фильм.

Подавление кино, оппозиционного буржуазному господству, сопровождается поддержкой фильмов,

¹ «Süddeutsche Zeitung», März 24, 1972.

выгодных буржуазии идеологически и коммерчески. Уже упоминавшиеся государственные субсидии — лишь одна из форм поощрения коммерческого кино, причем далеко не главная. Ведь как бы ни были велики государственные субсидии, они не идут ни в какое сравнение с суммами, которые в порядке «частной инициативы» направляют магнаты кинокапитала на производство, рекламу и прокат коммерческих фильмов.

Соблазнам коммерческого кино способны противостать далеко не все кинематографисты. В серийном производстве коммерческих фильмов участвуют не только ремесленники, приучившие себя работать на тех, кто больше платит, но и многие крупные мастера. Обычно в их решениях пойти навстречу выгодным предложениям действуют побуждения и расчеты, остающиеся вполне в рамках забот о настоящем искусстве: на заработанные от прибыльных фильмов деньги осуществить свои творческие планы. Но такого рода расчеты нередко приводят к фактическим изменам искусству, к необратимым деформациям таланта: временные уступки становятся привычкой, громкий зрительский успех заглушает сомнения, успокаивает совесть художника.

В 1965 г. Витторио Де Сика с горечью признавал, что ради продюсерских прибылей Карло Понти он ставил один за другим фильмы с неизменным участием Софи Лорен, которые имели большой коммерческий успех, но в них не было выдержанности, а главное — души. «Это как раз те фильмы, которые я не должен был ставить»¹, — резюмировал свои исповеднические размышления Витторио Де Сика.

¹ Цит. по статье: *Ugo Casiraghi. Autocritica di una cinematografia. «Il calendario del popolo».* Milano, A. XXI, N 251—252, agosto-sett., 1965, f. 7027.

Де Сика — большой художник, выдающийся мастер современного киноискусства. Однако даже вынужденные сделки с продюсерами, временные отступления от принципов высокого искусства, сформировавшихся в пору расцвета неореализма, и для него не прошли бесследно. Де Сика, свидетельствует итальянская критика, годами бился в плену коммерческого кино, снимал фильмы все хуже и хуже — исчезла нравственная ясность, которая давала ему энергию в прежние годы, когда самоотверженность соединялась с убеждением в пользе, приносимой кинематографом обществу.

То, что годы, связанные с уступками коммерции, стали драмой художника, подтверждает и сам Де Сика в интервью по поводу фильма «Сад Финци-Контини», в котором, по мнению итальянской критики, наметился отход режиссера от канонов и привычек коммерческого кино. «Очень часто мне приходилось и как режиссеру, и как актеру работать, не имея возможности выбирать (после роли в «Генерале де ла Ровера» я не сыграл ничего существенного). Истинным хозяином был продюсер, а стало быть, деньги. Итальянские режиссеры не имеют той свободы, которой они пользовались в период неореализма, последней демонстрацией которого была, вероятно, моя «Крыша». В заключение интервью Де Сика сообщил корреспонденту о том, что вот уже пятнадцать лет мечтает экранизировать «Простое сердце» Гюстава Флобера.

Время покажет, станет ли новый фильм поворотной вехой, новым рубежом режиссера. Но уже и сейчас ясно: пятнадцать лет создатель «Похитителей велосипедов» работал в полсилы, принижая свой талант.

Если Де Сика в трудные для себя годы драматиче-

ски переживал свое отступничество, то французский режиссер Клод Лелюш не обременяет себя такого рода переживаниями. В майские дни 1968 г., находясь в Канне на фестивале, он бунтовал вместе с другими французскими кинематографистами. «Отдай яхту, Лелюш!» — шутили тогда его товарищи по митингам и демонстрациям: в момент, когда Лелюш провозглашал революционные лозунги, у набережной Круазетт стояла его очень дорогая яхта (на фильме «Мужчина и женщина» он здорово разбогател).

Инцидент с яхтой, конечно, пустяк. Главное состоит в том, что свои «левые» выступления Лелюш совмещал с вполне циничной работой на коммерческое кино. Приобретает популярность тема Вьетнама — Лелюш ставит фильм «Жить, чтобы жить», в котором сюжетные стереотипы и мотивы коммерческого кино старательно перемешаны со сценами пребывания героя фильма в Анголе, Вьетнаме. Обнаруживается повышенный интерес публики к дискуссиям об отмене смертной казни — Лелюш ставит фильм «Жизнь. Любовь. Смерть», герой которого специализируется на убийстве женщин, не сумевших вызвать в нем пробуждение мужской силы. Весь свой талант режиссер направил на психологизацию ужасов казни приговоренного к смерти героя, стремясь вызвать сочувствие к человеку, убиваемому именем закона. А убитые им ранее женщины проходят через фильм как безликие существа, внимания и сочувствия не привлекающие. Их характеры, чувства, судьбы — не в счет. Такое повышенное внимание к переживаниям осужденного убийцы и пренебрежение к его жертвам достаточно отчетливо обнаруживает спекулятивную природу фильма, его бесчеловечность при всех претензиях на гуманистическую постановку вопроса об отмене смертной казни.

Чтобы завершить характеристику позиции Клода Лелюша, сошлемся на оценку, данную его недавнему фильму «Приключение это приключение» критиком газеты «Юманите» Франсуа Мореном,—она жестока, но справедлива: ««Приключение это приключение» — рентгеновский снимок автора, с точки зрения которого все средства хороши, лишь бы привлечь зрителя. В нем перепутано все — борьба народов Латинской Америки с бизнесом, пиратство в воздухе с долларами... Лелюш еще раз предстает авантюристом, питающим свой «талант» своеобразным мелкобуржуазным анархизмом, который он пытается сделать рентабельным. Это не эксплуатация добрых чувств («Мужчина и женщина»), не использование войны в Индокитае в качестве предлога («Жить, чтобы жить»), а игра на определенной путанице, чтобы плюнуть в лицо политике вообще, как средству наживы для нескольких и обмана для большинства»¹.

В коммерческом кино в последнее время происходят весьма существенные изменения, охватывающие не только тематику, но и художественные особенности фильмов. Появляются произведения, создаваемые как бы на стыке коммерческого и «интеллектуального» кино. Тем самым разрушаются модели старого голливудского образца. Коммерческое кино несомненно учитывает и требования зрительской аудитории, изменение ее вкусов. С учетом этих требований видоизменяются, например, стилевые особенности таких наиболее «зрительских» жанров, как детектив и мелодрама.

Судя по статистике зарубежного кинопроката, в 1972—1973 гг. на первое место по сборам в буржуазном мире вышел американский фильм «Крестный

¹ «L'Humanité». Paris, 6 mai, 1972.

отец», ставший своеобразным рекордсменом — самым доходным фильмом за всю историю кино.

По сюжету это «гангстерский фильм», рассказывающий историю жизни и борьбы главаря гангстерского клана Карлеоне, его сыновей и подручных. Но в «Крестном отце» есть и черты психологической драмы критического направления — раскрываются стратегия и тактика мафии в погоне за богатством и властью, характеры и отношения членов гангстерского клана, их конкурентов и противников.

Успех фильма как раз и связан с тем, что его постановщику Фрэнсису Копполо удалось умело соединить привлекательные для зрителя черты и особенности разных тематических, жанровых и стилевых потоков современного кинематографа. Копполо — режиссер молодой, но знающий и одаренный. Достаточно высокая культура фильма, точность и тонкость построения эпизодов, умелое использование монтажа свидетельствуют о том, что он работал над фильмом во всеоружии художественного опыта современного кино. Воплощению режиссерского замысла помогают и актеры, включая прославленного Марлона Брандо (он играет главную роль), которые дают почувствовать зрителю «живую индивидуальность» своих героев в убеждающих подробностях поведения и переживаний.

Карлеоне и его сыновья представлены в фильме как люди мужественные, непреклонные в своих убеждениях и действиях. У них есть свои представления о долге, чести, порядочности, верности, есть постоянная готовность — даже с риском для жизни — броситься на помощь ближнему. Сюжет фильма строится таким образом, что борьба «семьи» Карлеоне постепенно захватывает зрителя, фильм приучает его смотреть на жизнь в измерениях изображаемой

среды — глазами членов «семьи» Карлеоне, приближаемых к нему на дистанцию душевного понимания. В фильме действует их логика, их мораль. Социальная и нравственная оценка поведения клана Карлеоне как бы выносятся «за скобки» экранного действия. Этим ослабляется, если совсем не снимается влияние на чувство зрителя того момента, что показана в фильме «семья» убийц, бандитов, чья верность друг другу дорого стоит жертвам, чья безнаказанность зиждется на коррупции государственно-полицейского аппарата, связанного с мафией системой взаимных услуг.

Так элементы критики, разоблачения, заданные самим жанром психологической драмы, сводятся почти на нет внутренней логикой изображаемых в фильме человеческих отношений. Жестокость членов «семьи» Карлеоне подается так, что как бы теряет свою аморальность, а подлость находит некое алиби в том факте, что применяется в ответ на такую же, если не большую подлость.

«Крестный отец» — один из многих примеров, показывающих диффузию коммерческого и «серьезного» кино. Нынешнее коммерческое кино внимательно следит за модой, старается быть «современным» в тематике, языке и стиле. В традиционные по жанрам коммерческие фильмы включаются теперь диалоги о международном положении и уличные съемки «под хронику», рассуждения о проблемах современной молодежи и долгие планы в стиле Антониони, сюжетные мотивы, навеянные освоением космоса, и свободные передвижения во времени и пространстве — совсем как у Феллини или Бергмана. Коммерческое кино и в этом смысле воплощает в себе характерные черты буржуазной массовой культуры в целом, которая весьма старательно паразитирует

на живом дереве культуры истинной — торопливо использует ее открытия и ценности, мимикрирует, перекрашивается, подделываясь то под интеллектуальную изысканность, то под народный примитив — в зависимости от спроса и моды. Эта мимикрия особенно опасна, так как скрывает подлинную сущность буржуазной массовой культуры, включающей продукцию не только печати, радио и телевидения, но и кинематографии капиталистических стран.

Не случайно в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»¹ на основе анализа современного мирового культурного и художественного процесса обращено особое внимание на необходимость более активного разоблачения реакционной сущности буржуазной массовой культуры.

В трактовке понятия «массовая культура» среди зарубежных теоретиков искусства (в том числе киноискусства) и критиков существуют самые парадоксальные расхождения: массовая культура то превозносится как чудо современной цивилизации, создавшей невиданные возможности для распространения информации, научных знаний и эстетических ценностей, то проклинается как неустраняемая стихия той же цивилизации, девальвирующая искусство путем бесконечного тиражирования, репродуцирования и распространения или просто заменяющая искусство хорошо рекламированными суррогатами.

Такое отвлеченное, оторванное от реальностей социального развития, внеклассовое понимание массовой культуры нередко становится оружием эстетского снобизма, ставящего под сомнение любое произведение искусства, привлекающее массовые аудитории. При этом «элитарность» искусства трактуется

¹ «Правда», 25 января 1972 г.

как неперемное условие его истинности: подлинно художественными признаются лишь такие произведения, усложненные структуры которых рассчитаны на избранную публику, доступны только знатокам. Существует и другая крайность, когда зрительский (точнее сказать, кассовый) успех объявляется главным и чуть ли не единственным критерием ценности произведения. В обоих случаях художественные произведения, завоевывающие многомиллионные аудитории силой своих идей, своей правды, неправомерно уравниваются с теми, создатели которых потакают рынку, увлекают публику порнографией и детективными сюжетами. В киноискусстве теоретики такого рода ставят, например, комедии Чаплина и социальные фильмы С. Креймера в один ряд с боевиками о Джеймсе Бонде и Фантомасе.

В противовес таким поверхностным оценкам марксистский подход к проблемам взаимоотношения киноискусства и массовой культуры предполагает основанный на классовых критериях анализ художественных явлений, отделяющий буржуазную массовую культуру, коммерческое кино как неотъемлемую ее часть, от искусства, которое создается для народа и во имя народа. Ведь массовое распространение и широта влияния придают произведениям, созданным на уровне высокого искусства, новые достоинства. Поэтому подлинный художник не может не стремиться к взаимопониманию с массовой аудиторией.

Буржуазная массовая культура тоже обращена к миллионам людей. Но, будучи идеологическим оружием классового господства капитала, она формирует своими произведениями послушного господствующим силам раба, который считает себя свободным только на том основании, что на выборах может выбирать между представителями буржуазных партий.

Она помогает воспитанию бездумного солдата, готового убивать на любой войне. Она прививает человеку мораль собственника, фетишизирующего деньги, почитающего личный интерес, своекорыстие мерой всех действий и человеческих отношений.

В этом осуществляемом массовой культурой процессе обесчеловечивания человека далеко не последнее место занимает убиение чувства прекрасного, культивирование мещанских вкусов, являющих собой синоним безвкусицы. Таким образом, массовая культура в руках спекулянтов оказывается враждебной не только гуманизму, социальному прогрессу, но и самому искусству.

Созданные в муках творчества художественные произведения поступают на капиталистический рынок как всякий другой товар. Их продают и перепродают. Ими спекулируют и на них зарабатывают. Массовое распространение художественной культуры в условиях «свободной конкуренции» предполагает серийность товаров, а назойливая реклама создает впечатление их кажущегося разнообразия. Такое превращение искусства в товар самым драматическим образом сказывается на художественном творчестве: множится производство легковесных и легкомысленных сочинений, созданных уже не в муках творчества, а в корыстном усердии. Происходит инфляция эстетических ценностей.

Варьируя одни и те же понятия, рыночная культура утверждает унифицированные схемы мышления и поведения. При этом она унифицирует своих потребителей на уровне духовной нищеты. А для оправдания этого никем не декретируемого, но фактически существующего конформизма обычно используются утверждения буржуазных идеологов, что в современном обществе частной инициативы

собственник якобы не имеет больше монопольного права на владение культурой и ее распространение. Теперь подлинным хозяином положения якобы является массовый потребитель: он настолько властно диктует свои требования, что не считаться с ним могут одни только банкроты. В действительности хозяевами положения являются как раз бизнесмены, которые заинтересованы в буржуазной массовой культуре экономически и идеологически. Экономически — потому, что ширпотребом легче и прибыльнее торговать, чем истинными ценностями высокой культуры. Идеологически — потому, что массовая культура в ее буржуазном обличье внушает народу такие эмоции и нормы поведения, которые ослабляют или вовсе нейтрализуют усилия, направленные на преобразование социальной структуры общества. Рыночная культура множит людские заблуждения, увековечивает предрассудки, препятствует духовному развитию человека.

Коммерческое кино как часть буржуазной массовой культуры тоже обращено прежде всего к потребителю, в ком не развита или убита способность критического мышления. Придавая ловко сочиненным мифам внешнее правдоподобие, оно стремится к наркотическому эффекту мгновенного действия. Ему нужен зритель-несмышлениш. Но не «дитя природы» с естественными инстинктами и врожденной тягой к прекрасному, а обыватель, чья заурядность уже отшлифована массовой культурой, обыватель, которого легко увести от противоречий, радостей и горестей реальности в призрачный, но зато многоцветный мир очередной «бондианы».

По моделям такого обывателя коммерческое кино формирует свою аудиторию. В свою очередь, эта аудитория предъявляет вполне определенные требо-

вания к художнику. Создается как бы заколдованный круг: коммерческое кино утверждает и распространяет унифицированные схемы мышления, вполне определенные вкусы и понятия, а зрители, усвоившие эти схемы и понятия, ждут от фильма привычных удовольствий, предъявляют искусству требования, сформированные коммерческим кино. Этот феномен массовой культуры привлекает сейчас внимание не только исследователей в области эстетики, но и философов, социологов, занимающихся проблемами социального и духовного развития современного человека.

Известно, что многие невзгоды трудящихся капиталистических стран связаны с безработицей, дороговизной, создающей разрыв между реальными заработками и прожиточным минимумом. Но драматизм человеческого существования в условиях капиталистического общества усугубляется тем, что даже рост материального благосостояния не приносит результатов, способствующих развитию личности. Трудящимся развитых капиталистических стран в ходе их борьбы за свои права удается иногда добиться повышения заработной платы и сокращения рабочего дня, что создает возможности для увеличения досуга в условиях относительного комфорта. Но чем заполняется этот досуг? Попадая в плен буржуазной массовой культуры, магниты которой сильны, реклама многоцветна, упаковка завлекательна, искусство заинтересовывать потребителя доведено до виртуозности, рабочий человек вынужден заполнять свой досуг поделками, которые потакают далеко не лучшим привычкам, поощряют душевную инертность, нравственную нетребовательность, рабскую мораль послушного приспособления к существующим обстоятельствам социального бытия.

Воспитанный массовой культурой зритель часто воспринимает произведения высокого искусства в параметрах этой культуры: он «схватывает» лишь сюжет, верхний слой произведения — «вещью в себе» остается для него многозначность системы образов, языка и стиля, не замеченными, не понятыми, не пережитыми и не оцененными остаются его глубины.

Буржуазное кино по своей экономической структуре и классовой направленности не может решить задачу, которая ныне весьма остро стоит перед мировым кинематографом — сделать высокое искусство массовым, массовое — высоким. Эта задача естественна и органична для мастеров социалистических кинематографий, для близких народу прогрессивных кинематографистов капиталистических стран. Наиболее благоприятные возможности для ее решения возникают, как показывает кинематографическая практика, на путях развития искусства, воплощающего правду народной жизни, активно участвующего в борьбе за мир, демократию и социализм.

Драма

познания

Понять творческое лицо и психологию буржуазного художника, который служит капиталу по убеждению или продается по своекорыстному расчету, не представляет особой трудности. Но на Западе немало художников, чьи исходные намерения и цели драматически расходятся с фактическими результатами творчества.

Опыт истории показывает, что буржуазия часто навязывала искусству ложные цели и бесперспективные альтернативы. С ростом силы и влияния социалистических идей буржуазные идеологи особенно изощренно и старательно стали «путать карты», широко распространяя миф о демократических преобразованиях капитализма, якобы равнозначных его фактической самоликвидации и сближению с социализмом. Противоречия капитализма, которые невозможно скрыть с помощью рекламы и пропаганды, они пытаются «объяснять» несовершенством современной цивилизации. На место борьбы классов ставится конфликт наций и поколений.

Американский журнал «Атлантик» опубликовал в 1968 г. статью студента Колумбийского университета Джеймса Кюнена под красноречивым названи-

ем «Почему мы против взрослых». «На всех перекрестках нам кричат,—пишет он,—что Соединенные Штаты — свободная страна. Но это не свободная страна. Нельзя уйти из университета, потому что тебя сразу же призовут в армию, надо учить некоторые предметы, чтобы получить степень, надо иметь степень, чтобы добиться того, чего хочешь, и нельзя даже решить, чего же ты хочешь, потому что ты заранее запрограммирован. Ты можешь говорить все, что ты хочешь, но тебя не услышат, потому что средства информации под контролем. Если все же тебе удастся быть услышанным, народу это не понравится, потому что народу сказали, что именно ему должно нравиться. А если им не понравится, они могут даже и убить тебя, потому что правительство поддерживает примеры убийств»¹.

Даже в этих, не лишенных реалистичности наблюдениях и умозаключениях студента-бунтаря происходит подмена понятий и подмена противника: Кюннен описывает драмы молодежи, порожденные вполне определенными социальными обстоятельствами, а противника ищет в старшем поколении, не дифференцируя этого поколения по социальным признакам, по реальной роли разных его представителей в определении судеб молодежи. Публиковать «левые» высказывания такого рода буржуазной прессе вряд ли опасно, ибо, до тех пор пока такие молодые бунтари, как Джеймс Кюннен, будут блуждать среди идей о вражде поколений, они не доберутся до реального понимания социальной действительности.

В том же номере журнала пропагандируется еще одна концепция, путающая карты в объяснении драм и уродств капиталистического общества: жур-

¹ «Atlantik», October, 1968.

нал сообщает о споре американского дипломата и социолога Джорджа Кэннана с группой студентов. Кэннан заявил своим молодым оппонентам: «Зло в мире коренится не в социальных или политических учреждениях, а в слабости и несовершенстве самой природы человека».

Кэннан, считающийся дальновидным теоретиком внешней политики США, либо утратил свою трезвость в понимании жизни, либо его заявление — просто полемическое лукавство: не решаясь ныне — по крайней мере в студенческой аудитории — пускать в ход привычные аргументы буржуазной пропаганды в защиту социальных и политических институтов капитализма, Кэннан обращается к старой, а теперь снова ставшей модной философской теории о роковом несовершенстве человека.

Применительно к рассматриваемой проблеме в заявлении Кэннана особенно интересно совпадение его выводов с выводами многих художников, стоящих в оппозиции к буржуазному обществу или, по крайней мере, считающих себя бунтарями. Защитник и теоретик капитализма выступает с ними вместе, в полном согласии.

Идеологическая суть подмен и подтасовок, о которых идет речь, часто бывает скрыта от художников, не овладевших научным пониманием общественного развития. Их добросовестные заблуждения и порождают противоречия между творческими намерениями и свершениями. Так рождаются духовные драмы ищущих художников, чьи поиски по тем или иным причинам оказались направленными по ложным путям, на ложные цели.

В этих драмах по-своему отражаются сложности формирования демократического и социалистического мировоззрения у той части художественной ин-

теллигенции капиталистических стран, которая уже разочаровалась в буржуазном образе жизни, но еще не нашла достаточно прочных опор в антикапиталистическом движении, в современном развитии революционной мысли, в понимании реальных ценностей социализма — не только экономических и социальных, но и моральных.

В начале XX в. среди деятелей искусства почти не было социалистов. Великая Октябрьская революция расширила их ряды — и не только в России. Дальнейшее движение художественной интеллигенции Запада влево возникло на рубеже 20—30-х годов под влиянием «великого кризиса», обнажившего противоречия буржуазного общества. Это движение вскоре соединилось с нарастанием борьбы против фашизма, заставившей многих писателей, журналистов, художников, композиторов, деятелей кино и театра не только подниматься на трибуны антифашистских конгрессов в защиту культуры, но и сражаться в Испании, став бойцами интербригад.

В годы второй мировой войны уже не десятки, а сотни и тысячи деятелей культуры участвовали в движении Сопротивления. Многие из них вступили в рабочие партии или присоединились к левым объединениям интеллигенции. Победа над фашизмом способствовала росту авторитета и интенсивному распространению среди интеллигенции идей социализма.

В такой обстановке даже буржуазные издатели начали издавать книги левых писателей; буржуазные продюсеры финансировали фильмы прогрессивных режиссеров; некоторые политиканы от журналистики, хорошо чувствующие политическую конъюнктуру, подыгрывали левым взглядам, делая невероятные для себя зигзаги. Разумеется, подоб-

ные уступки веяниям времени имели свои пределы. Но тем не менее атмосфера демократического подъема способствовала увеличению рядов прогрессивной интеллигенции, что, в свою очередь, придало новые силы демократическим и социалистическим направлениям в литературе и искусстве. Но одновременно возникли новые сложности в развитии этих направлений, сложности, аналогичные трудностям роста рабочего движения, связанные и переплетающиеся с последними.

В статье «Разногласия в европейском рабочем движении», опубликованной в конце 1910 г., В. И. Ленин писал о том, что ревизионизм (оппортунизм, реформизм) и анархизм (анархо-синдикализм, анархо-социализм) наблюдаются в различных формах и с различными оттенками во всех цивилизованных странах на протяжении более чем полувековой истории массового рабочего движения. Одной из наиболее глубоких причин, порождающих разногласия в рабочем движении, является самый факт роста рабочего движения. «Если не мерить этого движения по мерке какого-нибудь фантастического идеала, а рассматривать его, как практическое движение обыкновенных людей, то станет ясным, что привлечение новых и новых «рекрутов», втягивание новых слоев трудящейся массы неизбежно должно сопровождаться шатаниями в области теории и тактики, повторениями старых ошибок, временным возвратом к устарелым взглядам и к устарелым приемам и т. д. На «обучение» рекрутов рабочее движение каждой страны тратит периодически большие или меньшие запасы энергии, внимания, времени». Продолжая свою мысль, Ленин пишет далее о появлении в рабочем движении таких его сторонников, которые усваивают «лишь некоторые сторо-

ны марксизма, лишь отдельные части нового мирозерцания или отдельные лозунги, требования, не будучи в состоянии решительно порвать со всеми традициями буржуазного мирозерцания вообще и буржуазно-демократического мирозерцания в частности»¹.

Отмеченные Лениным закономерности и особенности роста рабочего движения сохраняют свою силу и в наши дни. Ревизионизм и анархизм в их новейших модификациях остаются наиболее распространенными формами отхода, отступления от господствующей в рабочем движении марксистско-ленинской теории и тактики. И по-прежнему сам факт роста рабочего движения, втягивания в борьбу против капитализма новых слоев трудящихся сопровождается шатаниями, колебаниями во взглядах и позициях некоторых представителей этих слоев.

Обучение «рекрутов», о котором писал Ленин, революционное воспитание участников движения, сам процесс перехода от оппозиции капитализму к сознательной борьбе за социализм приобрели в современных условиях новые конкретно-исторические формы, особенности и трудности. Наиболее наглядно и остро это проявляется в поведении, позициях, взглядах примкнувшей к рабочему движению мелкой буржуазии и интеллигенции.

На современное развитие демократических и социалистических элементов в искусстве капиталистических стран не могло не оказать известное влияние то обстоятельство, что послевоенное левое крыло художественной интеллигенции на первых порах было весьма пестрым по составу. В прогрессивные объединения во многих случаях вступали тогда лю-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 65.

ди, еще не ставшие последовательными сторонниками социализма и борцами за его идеалы. В левые объединения шли «социалисты чувств», эмоционально отвергавшие капиталистический образ жизни и выступавшие за социальную справедливость, но не постигшие еще научные принципы социалистической теории и реальные проявления многосложной практики борьбы за социализм. Сюда шли бунтари индивидуалистического толка, для которых всяческие «против» имели вполне конкретное содержание, а «за» — оставались весьма туманными понятиями. Они шли с ощущением драматизма бытия в собственническом мире, с мыслью о том, что жизнь надо переделать, но без ясного представления, как именно ее можно переделать. С левым движением их объединял только *пафос отрицания*. Революционность многих из них оставалась в рамках мелкобуржуазной оппозиции капитализму — была половинчатой, противоречивой, подверженной всяческим колебаниям и трансформациям. Очень скоро история начала сортировку этого разнохарактерного собрания людей, на время уверовавших в свое единство.

В 1946 г. Черчилль своей речью в Фултоне дал старт «холодной войне». В США поднимается маккартизм, активизирует свою свирепую деятельность идеологическая инквизиция новейшего образца — комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Стойких борцов за социальный прогресс бросают в тюрьмы и заносят в черные списки, лишаящие права на работу по профессии, слабых толкают к позору предательства. Аналогичные процессы происходят и в других странах капиталистического мира.

Серьезными испытаниями для левой интеллигенции, своего рода проверкой прочности их политиче-

ских убеждений становятся критика в Советском Союзе ошибок, допущенных под влиянием культа личности, венгерские события 1956 г., чехословацкие события 1968 г., война во Вьетнаме, события на Ближнем Востоке. Восприятие социалистических идей, опыта борьбы за социализм осложняется раскольнической политикой Мао Цзэ-дуна и его группы, нарушением принципов марксизма-ленинизма в деятельности некоторых других коммунистических и рабочих партий. Буржуазия старательно использует разногласия в мировом рабочем движении в своих классовых целях. Она делает все, чтобы дискредитировать социализм. Не отказываясь от методов насилия в защите своих классовых интересов, буржуазия все более изощренно применяет методы либерализма, реформ, компромиссов. Активно используется возникшая в ряде стран сравнительно благоприятная экономическая конъюнктура: буржуазная пропаганда рекламирует ее под вывесками «немецкое чудо», американское «процветание» и т. д. Зигзаги тактики буржуазной пропаганды, соединенные с ее возросшей активностью, помогают распространению иллюзий относительно характера и перспектив капиталистического общества.

Попав под влияние таких иллюзий, некоторые художники, еще недавно объявлявшие себя противниками буржуазного образа жизни, принимают определенный рост уровня жизни за некое, пусть частичное, но вполне осязаемое осуществление социальных преобразований. Существенные и часто очень драматические изменения во взглядах и позициях происходят под влиянием индивидуалистического восприятия мира и у тех художников, которые не дали себя оглушить рекламной шумихой насчет очередного «чуда», сохранили свою ненависть к собствен-

ническому миру, свое презрение к буржуазному обывателю.

Было бы наивностью думать, что во всех таких случаях художник становится пассивной жертвой обмана, попадая, как рыба на крючок, под влияние буржуазной пропаганды. Тут проявляются и определенные особенности их собственного сознания, подверженного буржуазно-индивидуалистическим влияниям: действует не только обман, но и самообман.

Весьма поучительна в этом смысле человеческая и писательская судьба Джона Стейнбека, чья литературная деятельность и непосредственное участие в экранизации некоторых романов и повестей так много дали в свое время развитию демократических, реалистических тенденций в американском кино.

Всемирная слава Стейнбека началась, как известно, «Гроздьями гнева» — социальным романом, ставшим одним из лучших произведений критического реализма в новейшей американской литературе. В конце писательского пути Стейнбека — позорные очерки во славу американцев, воевавших во Вьетнаме. Между ними — сложная, полная противоречий жизнь писателя, так и не сумевшего хотя бы еще раз подняться на социальный уровень своей первой знаменитой книги, послужившей основой для не менее знаменитого фильма Джона Форда «Гроздь гнева».

После смерти Стейнбека в газете «Дейли уорлд» появилась статья Филиппа Боноски «Джон Стейнбек (1902—1968). Триумф и трагедия», рассказывающая о сложной жизни писателя.

Боноски считает, что путь Стейнбека весьма типичен для американского художника. Подобно многим своим коллегам, Стейнбек пытался средствами искусства добраться до смысла и значения американской жизни. В конце концов его попытки раскрыть ее тай-

ну с помощью лишь этих средств потерпели крах. Как и многие другие, Стейнбек натолкнулся на такие моменты в американской действительности, которые оказались неподвластными «химии» искусства. Как и многие другие, к концу жизни он остался перед лицом этой проблемы в отчаянном одиночестве.

В определении того, что хорошо, что плохо, Стейнбек почти всегда руководствовался лишь своими ощущениями как наиболее достоверными свидетельствами непосредственного знания жизни. В основе такого подхода было свое разумное начало: стремление видеть реальность без искажающих линз предвзятых идей и ложных концепций. И в годы, когда создавались «Гроздья гнева», такой подход к жизни был оправдан поисками демократического идеала, поисками социальной правды, верой в достижимость такого идеала в рамках данного общества.

С тех пор многое в Америке изменилось. В американскую литературу пришли писатели иного склада, которым, пишет Боноски, «открылась правда об Америке и, как оказалось, они не могли снести этого. Не из-за отсутствия храбрости, не потому, что у них атрофировались чувства, а потому, что теперь, как никогда раньше, надо было знать об Америке гораздо больше, чтобы суметь понять в ней хоть что-нибудь. Всепоглощающий антагонизм, раздирая нашу страну, самое ее сердце, превратился теперь не только в конфликт между личностью и капиталом и всем тем, что стоит за ним. Теперь этот конфликт превратился в конфликт между американским империализмом и зависимыми от Америки народами мира, включая свой собственный израненный народ».

Эту трудную истину нельзя было постигнуть одними лишь чувствами. Стейнбек не смог понять ее, хотя и пытался это сделать. Не обнаружив искомого

идеала в самой Америке, он отправился во Вьетнам, чтобы там найти того молодого американца, которым можно было бы восхищаться. Произошло нечто чудовищное: Стейнбек стал восхищаться убийцами, их точной работой палачей, писал о бомбе, сбрасываемой с самолета, как о «раскрывающейся розе».

«Это и была его трагедия, но одновременно она указывала, что своего рода «исторической невинности» в Америке пришел конец и вместе с ней должны исчезнуть из нашей среды простак, которым, невзирая на отсутствие научных знаний, удавалось сохранять простой и чистый взгляд на жизнь и пытаться правдиво изображать ее. Отныне американским художникам... придется лицом к лицу столкнуться с непреложной истиной — они живут в империалистической стране, и сам по себе этот факт порождает коррупцию. Чтобы спасти себя — это и есть новая истина, — искусство вынуждено будет бороться за свое существование с самым могущественным из всех существующих врагов».

Трагедия Стейнбека в значительной степени была связана с тем, что он пренебрежительно относился к научным социальным теориям, воспринимал социализм сквозь призму его догматических извращений. Стейнбек кончил свой путь как прислужник империализма, потому что не смог понять его сущность и не нашел привлекательных альтернатив. «Его конец, — резюмирует Боноски, — был нелепым, глупым, недостойным, драматичным. До него так и не дошло, что зло — это не мистическая сила, заключенная в индивидууме, что хороших американцев могут вынудить совершать такое зло как истребление целого народа»¹.

¹ «Daily World», December 29, 1968.

Нельзя не согласиться с Боноски, с его анализом духовной драмы Стейнбека, приведшей писателя к позорному предательству демократических и гуманистических идей, определивших пафос «Гроздьев гнева». Драма Стейнбека — это драма познания, вернее, драма непонимания мира. Ведь тайны непознанного, непонятого мира почти неизбежно мистифицируются. Бессилие художнического сознания перед их сложностью — благоприятная почва для такого рода мистификаций, когда конкретное познание реальности заменяется отвлеченными идеями о вне-социальном происхождении бед современного человека, о невозможности изменить условия человеческого существования.

В свое время в советской эстетике была распространена точка зрения, что, если художник будет показывать правду жизни, он неизбежно придет к марксизму. По этой концепции творческий путь Стейнбека должен был стать более благополучным: стейнбековских стремлений к правде, стейнбековского умения эту правду воплощать, стейнбековской веры в силу непосредственного ощущения реальности должно было хватить для самых обнадеживающих эволюций. Стейнбек же эволюционировал в противоположную сторону. Жизнь внесла поправку в концепцию, представлявшуюся многим такой убедительной. Оказалось, что далеко не всегда изображение правды жизни становится гарантией прогрессивного развития мировоззрения. Для такого развития недостаточно знаний, основанных на одних только ощущениях, на чувстве правды.

Путь философского познания от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике всегда имел большое значение для искусства, хотя живое созерцание и абстрактное мышление в нем

находятся в несколько иных соотношениях, нежели в философии,—в соотношениях, продиктованных спецификой художественного творчества. В современных условиях этот путь приобретает для многих художников особое значение: научное знание, анализ, в том числе и философский, входят ныне в процессы художественного освоения мира с небывалой интенсивностью.

В этом движении искусства в сторону анализа действительности, включая ее скрытые, не поддающиеся живому созерцанию противоречия, бывают свои крайности и издержки. Чаще, чем в былые годы и прошлые века, появляются произведения, в которых рационалистическое начало преобладает над эмоциональным. Но сам процесс — безотносительно к его издержкам — закономерен, ибо вполне отвечает историческому моменту.

Разумеется, драматическую эволюцию Стейнбека нельзя объяснить только характерными для него особенностями художественного освоения мира, его упованиями на чувства при недооценке научного анализа, опирающегося на социальную практику. Тут действовали и другие факторы, имеющие отношение не только к творческому методу Стейнбека.

Вспоминаются в этой связи мои личные встречи и разговоры с Джоном Стейнбеком, приехавшим в Советский Союз вскоре после окончания второй мировой войны. Объясняя пессимистичность своих тогдашних произведений, Стейнбек говорил о драматизме истории, о страхе перед жизнью, наполненной опасностями и неразрешимыми проблемами.

Рассказывая о первых своих московских впечатлениях, многое в жизни, идеологии и социальных принципах советского общества он не принимал или ставил под сомнение. Но предубеждения не лишили

его способности наблюдать и думать. Вернувшись в Москву из поездки по Украине, Стейнбек сказал, как бы продолжая наши прерванные споры: «Когда я приехал в СССР, я не только многое у вас не понимал — признаться, я не верил многому из того, что вы говорили, точно так же, как, очевидно, и вы не верили моим рассказам об Америке; каждый защищает свое, думал я. Но вот я поездил по Украине, побывал в разоренных деревнях и увидел вещь, прямо-таки невероятную. Нацисты распускали колхозы, возвращали крестьянам землю; расчет был безошибочный: привязанность к собственности сметет тонкий слой коллективизма, порвет связи крестьянина с Советской властью. И вот сейчас в украинских разоренных деревнях крестьяне снова собираются в артели. Это восстановление колхозов показывает, какие глубокие корни пустила Советская власть в человеческие души...» Так говорил Стейнбек, наблюдательный художник, далекий от социалистических убеждений, но понимавший упрямую силу фактов.

Прошло около двадцати лет. После второго приезда Стейнбека в СССР (мне с ним не довелось тогда встретиться) я получил от него письмо и книгу. Стейнбек писал о наших встречах, беседах, упоминал конкретные детали. Что за наваждение? С кем он меня перепутал? Через два-три дня все разъяснилось: Стейнбек прислал точно такие же послания еще пятидесяти членам Союза писателей. Стало ясно: письмо было факсимильно размножено где-то в недрах ЮСИА, его рассылка превратилась в пропагандистскую акцию.

У каждого из нас, получивших письма, остался на душе неприятный осадок. Возникли недоуменные вопросы: что случилось, как мог позволить Стейнбек кому-то так нелепо, так глупо распорядиться его име-

нем, его подписью? Последующие события показали, что история с письмом была лишь малым симптомом больших перемен в Стейнбеке: он все охотнее отождествлял себя с пропагандистской машиной США, постепенно снимая былые оговорки и несогласия; мифы, создаваемые буржуазной пропагандой, приобретали в его глазах очертания убеждающих истин; внутренние противодействия обману, даже подкрепленные заботой о суверенитете личности, не выдержали напора — Стейнбек дал себя обмануть. Результат был драматичен: Стейнбек стал искать идеал в летчиках, бросавших бомбы на города и села Вьетнама, стал прославлять палачей. От многих предыдущих иллюзий эта последняя иллюзия Стейнбека невыгодно отличалась тем, что пахла кровью, помогала оправдывать преступления агрессоров, служила тем силам, которые в этих преступлениях были заинтересованы.

Драмы и эволюции, подобные стейнбековским, довольно часто, хотя и не в таких острых формах, встречаются в современном кинематографе Запада. Явления, которые свидетельствуют о кризисе буржуазного киноискусства, зарождаются не только в банках, финансирующих фильмопроизводство, не только в кабинетах продюсеров, где решается судьба сценариев и фильмов, но и в сознании самих мастеров экрана.

Речь идет о деформациях художнического сознания и эстетического отношения искусства к действительности, рожденных чувством бессилия художника перед противоречиями и сложностями современного мира. Речь идет о художниках, которые драматически переживают беды современного человека в мире собственности, осуждают зло, но не умеют подняться до реалистического анализа этих бед, этого зла.

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

Искусство тотального разочарования несет в себе лишь пассивную горечь, гнев без адреса и отчаяние, оторванное от своих реальных истоков. Неблагополучие человеческого существования в условиях материального благополучия, уродства «потребительского общества», засилье техники и драматическая античеловечность машинной цивилизации, вражда наций и поколений трактуются таким искусством весьма отвлеченно: не устанавливается зависимость этих явлений от социальной структуры, их породившей, не проводится никаких различий между странами с противоположным общественным строем.

Каковы бы ни были исходные импульсы такого искусства, его реальное воздействие заставляет задуматься: а уж так ли опасна для буржуазии содержащаяся в нем критика психологии собственничества, своекорыстия, индивидуалистического одиночества и некоммуникабельности современного человека? Ведь протест против зла в этом искусстве настолько

абстрактен, что у его апостолов трудно обнаружить какие-либо конкретные цели, трудно уловить в их произведениях диагноз болезней, на которые они жалуются, а о лекарствах и говорить не приходится.

Бездумно и безответственно, нечестно по отношению к зрителю и своему творческому долгу поступает художник, когда он прославляет капиталистический образ жизни, расцвечивая его яркими красками рекламы и старательно обходя свойственные ему противоречия. Но и все отрицающий скептицизм может стать формой мистификации действительности, искажения правды жизни. Реальные противоречия капитализма переносятся в таких случаях в призрачный мир «извечных», «изначальных» конфликтов человеческого бытия, порожденных «метафизическим» началом в человеке. Частью этого призрачного мира — мифом в ряду других мифов — становится и проблема отчуждения человека, когда она рассматривается художниками вне социального контекста, представляется вселенской трагедией человека как такового.

Подобная мистификация действительности под видом углубления в ее конфликты очень часто сводит на нет критику капиталистических отношений в произведениях, задуманных как остро критические. Критическое начало в них по сути дела подменяется пессимистической идеей о тотальном поражении человека, о роковом его одиночестве и неустранимой испорченности. Происходит декадентское перерождение критического реализма.

В свое время в беседе с автором этих строк Микеланджело Антониони сказал знаменательные слова: «В науке и технике люди ушли далеко, до Луны добрались, а мораль осталась как при Гомере»¹. Сло-

¹ См. «Искусство кино», 1965, № 3.

ва эти интересны не только тем, что исповеднически откровенно выражают ощущение мира, лежащее в основе таких фильмов, как «Крик», «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня». Они интересны еще и потому, что Антониони не одинок в своем толковании психологии человека, его опустошенности, его роковой неспособности понять других и быть понятым другими. В той или иной мере исповедуемая Антониони философия аналогична той, которая отражается в творчестве Ингмара Бергмана, Федерико Феллини, ряда молодых кинорежиссеров ФРГ, Италии, Франции, США.

Зарубежное кино знает случаи, когда философия эта захватывает даже таких художников, которые активно интересуются политическими и социальными проблемами.

В середине 60-х годов американский режиссер Стенли Кубрик поставил острый политический фильм «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу». Его действие происходит на одной из военно-воздушных баз США. Начальник базы, пожилой генерал, почувствовав под старость упадок мужской силы, решил, что это Советы распространяют в США таинственную болезнь, угрожающую американской нации бесплодием. А раз так, надо принимать меры. Пользуясь своим положением, он направляет вверенные ему самолеты с ядерными бомбами на Советский Союз. Свихнувшегося генерала не могут остановить увещевания помощника, тщетно апеллирующего к здравому смыслу своего шефа. Генерал упрям: в своей страшной логике атомного маньяка он был безумен еще до помрачения рассудка, помешательство только раскрыло замыслы и намерения, которые складывались и вынашивались годами.

В фильме много случайностей, рождающих эффекты экранного детектива. Случайности мешают остановить генерала-маньяка и вовремя отменить его приказ. И вот самолеты летят уже над Мурманском, Архангельском, Вологдой... Случайности приводят к тому, что один из самолетов продолжает полет к цели и после того, как приказ генерала был отменен президентом США: у злополучного самолета перебиты зенитным огнем антенные устройства и его экипаж не смог принять новые распоряжения. В потоке этих случайностей есть и совсем курьезные: у здравомыслящего помощника, с трудом вырвавшегося из помещения штаба и побежавшего к уличному автомату, чтобы позвонить о происшедшем на базе в Белый дом, не оказалось необходимой для этого монеты. А до катастрофы остались считанные минуты...

Может быть, такие случайности мельчат тему, снижают трагедийное звучание фильма? Думается, что нет. «Доктор Стрейнджлав» — комедия-гротеск. Жанр и стиль фильма таковы, что даже упомянутый эпизод с монетой для автомата не кажется здесь неуместным. Фильм ироничен. Во многих его сценах Кубрик смеется, комически острояет ситуации и поведение людей. Но это смех на краю бездны. Рядом с откровенно комедийными сценами возникают сцены и мотивы, в высшей степени драматические. Они тоже внутренне ироничны, решены в присутствии фильму жанре, но смысл их находится в резком контрасте (конечно же специально задуманном) с вальсом «Голубой Дунай», который является музыкальным лейтмотивом фильма, подчеркивающим его комедийную природу.

Фильм назван по имени одного из эпизодических героев. Ученый-атомник, доктор Стрейнджлав в свое время служил Гитлеру. Теперь он служит американ-

ским милитаристам. О прошлом, пройденном, но не забытом, напоминает протез — механическая рука, которая то и дело поднимается в фашистском приветствии. Доктор утихомиривает ее, кладет обратно на колено, но непослушная рука поднимается снова и снова. А речи доктора в военном совете у президента США таковы, что легко «монтируются» с механическими движениями рук. Так в фильме появляется весьма выразительная и емкая метафора. Здесь, как и во многих других случаях, гротеск служит смыслу, помогает заострить авторскую идею.

Слабости фильма связаны отнюдь не с тем, что Кубрик решил облечь свои предостережения и свой призыв к миру в художественную форму, которая, казалось бы, для этого не подходит. Режиссерской работой над образами фильма он доказал возможность и правомерность найденного им решения. Фильм теряет убеждающую силу там, где проявляется непоследовательность авторской позиции, противоречивость авторской мысли, — прежде всего в сценах, действие которых происходит в кабине самолета, потерявшего радиосвязь с базой. В этих сценах Кубрик довольно подробно показывает быт экипажа, высвечивает крупным планом отдельные психологические детали, позволяющие судить о характере летчиков, об их отношении к приказу лететь на указанный объект. В данном случае режиссер словно бы изменяет своему замыслу и пытается перевести комедию-гротеск в жанр психологической драмы. Но психологическое раскрытие образов остается только попыткой. Кубрик оставляет за кадром мысли, переживания летчиков, не дает зрителям почувствовать их живую индивидуальность, глубинные мотивы действий. Кто они, эти американские парни в офицерской форме? Оболваненные «сверхчеловеки», готовые убивать на

любой войне, потенциальные военные преступники, освобожденные от совести и чести? Или просто послушные исполнители, робеющие перед буквой приказа? Ответа на эти вопросы фильм не дает, хотя самым характером и стилем изображения экипажа самолета Кубрик поставил себя в положение художника-аналитика, который призван дать такой ответ.

Еще острее и драматичнее противоречия во взглядах, жизненных позициях и творчестве Кубрика проявились в его фильме «2001-й год: Космическая одиссея». В интервью прессе Кубрик любит подчеркивать, что его манит все, что выходит за пределы человеческого понимания и кажется чудом. Какие же тайны привлекли его на этот раз? И только ли тайны космоса?

Фильм начинается сценами «на заре цивилизации»: волосатые предки людей гоняются за пищей, играют, дерутся, кто-то из них бросает вверх обглоданную кость; летящая кость высвечивается как некий символ — камера внимательно прослеживает ее полет... В заботах о пище первобытные существа и внимания не обращают на таинственный монолит, возвышающийся около их становища.

Появление монолита уже в самом начале фильма настраивает зрителя на определенную волну: ясно, что речь пойдет не об истории освоения небесных высей — от полета обглоданной кости до межпланетных путешествий, а о философских проблемах земного бытия человека.

Драматургия и режиссерский образ фильма строятся на предположении, что где-то во Вселенной существуют более развитые цивилизации, чем наша: ведь Солнце — молодая планета, но есть и неизмеримо более старые. И возможно, в тех, иных цивилизациях, живут существа, достигшие такого уровня тех-

нического развития, который позволяет им наблюдать за тем, что происходит на Земле, и вмешиваться в дела и судьбы ее обитателей. Монолит — их посланец. Он не только олицетворение далеко продвинувшейся, более развитой, чем земная, цивилизации, но еще и сигнал, знак, намекающий людям на возможность продвижения к другим планетам, заманивающий их туда.

Но вот люди сделали первые шаги в заданном монолитом направлении. В фильме с большим техническим блеском и режиссерской изобретательностью показаны путешествие американцев на Юпитер, встреча с русскими учеными на промежуточной космической станции. Скрыв от своих русских коллег истинные цели полета, американские космонавты устремляются дальше. Где предел этого проникновения человека во Вселенную? Каковы его перспективы? Движение фильма к финалу строится на следующей предпосылке: внеземляне в результате своих наблюдений пришли к убеждению, что прыжка в новые дали Вселенной человек недостоин — он остался животным, чрезвычайно агрессивным и опасным; прогресс в области науки и техники не сопровождается на Земле таким же успешным развитием разума и морали.

В конце романа Артура Кларка, экранизацией которого стал фильм Стенли Кубрика, командир космического корабля возвращается на Землю, где после ядерной катастрофы (она произошла как раз во время полета) не осталось ни одной живой души. Финальные сцены фильма показывают космонавта в комнате, обставленной мебелью в стиле Людовика XVI, которую внеземляне, очевидно, извлекли из подсознания человека. В приятном окружении, снимающем недавние тревоги путешествия, космонавт

успокаивается и внеземляне могут еще раз проверить его. Они замечают, что испытываемый думает о смерти. Ему кажется, что он стал стариком, что он умирает (все это опредмечено на экране). Возникают два возможных прочтения финала. Первое: внеземляне решают, что надо освободить человека от страха смерти, лежащего в основе его болезненной агрессивности, и делают космонавта бессмертным. Второе: космонавт оторван от своего детства, ему не удалось почувствовать себя хорошо в комнате предков, — нужно вернуть ему детство, чтобы он обрел согласие с самим собой (на экране мельком показан человеческий эмбрион).

Упомянутый роман Артура Кларка не был литературной основой фильма в обычном смысле этого слова: Кларк написал свой роман по их, совместному с Кубриком, сценарию. Тем не менее есть разница между романом и фильмом. Кларк в своем романе все объясняет более или менее рационально. Кубрик почти ничего не объясняет: туманность, неопределенность, загадочность ряда ситуаций фильма входят в режиссерский замысел и несут на себе определенную философскую нагрузку.

Философия фильма, многие его загадки и драматические моменты связаны с бунтом робота — электронного мозга космического корабля. Сюжет «Космической одиссеи» строится таким образом, что человек приходит в драматический конфликт с творением рук своих. В какой-то момент между экипажем космического корабля и его электронным мозгом возникает взаимонепонимание. Робот восстает. Он жесток. Он готов добиваться своего любой ценой, включая убийство несогласных с ним. Он ведет себя как человеческое существо, наделенное еще большими, чем человек, возможностями и еще меньшей нравственной зрелостью.

Но откуда же идет это непокорство робота? Олицетворяет ли робот в фильме враждебность техники человеку или является агентом, носителем воли тех же внеземных сил, какие представлены монолитом? При любом ответе на этот вопрос к роботу «Космической одиссеи», к тому роботу, каким задумал его Стенли Кубрик, никак не применима критика с позиций «здорового смысла»: Кубрик не ставил перед собой прикладных задач — помочь освоению далеких планет кинематографической мечтой о нем. Кубрик не хотел быть новым Жюль Верном, предсказывающим и намечающим конструкции «Наутилуса» космического века. Нет, не о технике межпланетных путешествий думал он, работая над фильмом, а о судьбе человека, о философии истории, о перспективах развития человечества.

Робот в трактовке Кубрика — «продолжение» современного человека со всеми его опасными качествами, вызывающими тревогу, страх и отчаяние художника. Люди в фильме — существа отчужденные. Они автоматичны при всей изоциренности ума: в работе, в электронном мозге они воспроизводят себя сегодняшних. Они бессильны запрограммировать в нем такие качества, которые открывали бы более оптимистические перспективы нравственного развития человека. Образом и концепцией робота Кубрик представляет будущее человека как простое продолжение его буржуазного настоящего.

Впрочем, тут возможна и иная трактовка: это внеземляне повлияли на сознание людей, занимающихся изготовлением робота; это они с помощью робота, соответственно запрограммированного, решили помещать людям Земли прорваться за пределы дозволенного. Такая трактовка, очевидно, тоже входила в многослойный замысел Кубрика. Философской и нравст-

венной сути драмы она не меняет. В обоих случаях речь идет о роковых несовершенствах человека. Разница лишь в определении «биографии» порочных наклонностей робота: то ли сам человек сконструировал их по образу и подобию своих наклонностей, то ли внеземляне заставили человека сделать робота «почеловечески» жестоким и коварным.

В своем фильме Стенли Кубрик вполне расчетливо стремится к многозначности экранных иероглифов — будь это монолит, бунт робота или загадочно двусмысленный финал. Столь же расчетливо, как нам кажется, он затуманивает суть дела: нераскрытость загадок и тайн, показанных в фильме, несомненно, входит в его авторский замысел. Как это ни парадоксально, именно эта нераскрытость и приближает космический полет его авторской мысли к психологическим и нравственным состояниям тех наших земных современников из буржуазного мира, которые напуганы жизнью и выхода из страха не видят даже в манящих далях космоса. Для философской концепции фильма, связывающей проблемы далеких космических полетов с сегодняшними земными проблемами, знак вопроса, поставленный монолитом, восстанием робота и финалом, важнее поисков ответа. Поиски ответа заранее несут на себе печать обреченности на поражение, а вопрос и неясность — это те драматические реальности, которые ассоциируются с нынешними тайнами «безумного мира», с его жестокостями. Это те реальности, которые будут сопровождать человека — так, очевидно, думает постановщик «Космической одиссеи» — в его завтрашний день.

Ощущение драматической неясности перспектив влияет и на построение фильма. Здесь нет обычной для Кубрика иронии, но нет и эмоциональной непо-

средственности, нет упоения мечтой. Изображая фантастический полет своих героев, режиссер словно бы отбывает тяжкую земную службу. Ведь рядом с научно-техническими победами идут нравственные и философские поражения. Победы ограничены командами и контролем монолита, поражения — тотальны: они и в мотивах действий внеземлян, и в бунте робота, и в роковой неразгаданности многочисленных тайн «Космической одиссеи».

Философия фильма и воплотившиеся в нем настроения по-своему отражаются в скучной рационалистической конструктивности интерьеров космического корабля и станции. Декорации в фильме кажутся скверными копиями рисунков из второсортных научно-популярных журналов, представляющих космическое будущее человека по конструктивистским канонам позавчерашнего происхождения. Вымученная элегантность в стиле модерн по-своему гармонирует с мыслью фильма, обращающейся в третье тысячелетие, чтобы и туда притащить пороки буржуазного человека наших дней.

С философскими слабостями фильма связаны недостатки его драматургического построения. Фильм разворачивается как серия эпизодов, создающих разноголосицу тем и проблем. Неясность идей, сумятица настроений рождают беспорядочность, хаотичность экранного действия — драматургия фильма беллетристически поверхностна и лишена убеждающей последовательности.

Гейне как-то говорил: ухабистую дорогу нельзя описывать ухабистыми стихами. В фильме Стенли Кубрика ухабистая дорога описывается именно ухабистыми стихами — противоречия и метания мысли имитируются экранным действием, его противоречивой структурой.

Жизнь, как известно, не изменяется только с помощью сознания. Но сознание многое может дать человеку, если оно правильно отражает процессы и закономерности действительности, если оно прокладывает пути в будущее, основываясь на понимании настоящего. Сознание бессильно, если оно, поняв ущербность бытия, за его пределы не выходит, других возможностей не видит. При оценке «Космической одиссеи» очень важно иметь в виду не только авторские замыслы и намерения, но и то, что объективно отразилось в самой работе над фильмом. «Космическая одиссея» — предметное выражение драмы буржуазного сознания, вернее тех его представителей, которые не довольствуются самоутешениями — «все к лучшему в этом лучшем из миров», а всерьез задумываются над бедами человека капиталистического общества. Считая нормы частнособственнического бытия непреходящими, они не могут понять мир в его реальных противоречиях, в его неодолимом движении к социализму. Фактом своего появления, самым объективным содержанием фильм Кубрика показывает, что даже в своем максимальном развитии на основе далеко продвинувшейся науки буржуазная цивилизация остается в пределах того «частнособственнического свинства», которое проклинали, не умея до конца понять, наиболее честные художники буржуазного мира.

В 1972 г. вышел на экраны новый фильм Стенли Кубрика «Заводной апельсин». Зарубежные кинокритики сразу же отметили его связь с предыдущими, назвав фильм третьей частью «пессимистической трилогии о будущем человечества».

«Заводной апельсин» начинается сценами, доводящими до фантасмагории привычные для современного западного кино мотивы насилия и жестокости.

Молодой парень Алекс (в выразительном исполнении Малкольма Макдоуэлла) вместе с тремя приятелями развлекается, чередуя хулиганские выходки, одна ужаснее другой. Они одурманивают себя наркотиками, жестоко избивают ногами пьяного бродягу — просто так, ради забавы; крадут автомобиль, по дороге пугают столкновениями встречные машины, заставляя их скатываться в кювет; вламываются в чей-то дом, садистски насилуют женщину на глазах ее мужа; другую женщину, коллекционирующую произведения эротического искусства, убивают, используя одну из фаллических скульптур ее коллекции как орудие убийства.

Кубрик показывает мир, в котором безраздельно господствуют низменные инстинкты и грубая сила. Режиссерская изобретательность в использовании декораций, освещения, технических возможностей кинокамеры, искусства актеров позволяет Кубрику создать — в стиле, ломающем границы между бытовой достоверностью и гротеском, — выразительную сатиру на цивилизацию завтрашнего дня, как он ее представляет.

Не менее страшны по своему содержанию сцены фильма, которые посвящены «исправлению» арестованного Алекса. Снятые в более спокойном ритме экранного действия, они несут в себе ту же иронию, доходящую до очень злой сатиры. Некий господин, оказавшийся честолюбивым политиканом, подвергает Алекса специальному лечению — невероятно жестокому промыванию мозгов, которое должно перевоспитать преступника, заставить его возненавидеть свои прежние выходки и злодеяния. Во время публичной демонстрации результатов «педагогического эксперимента» Алекс обнаруживает глубокое отвращение ко всему на свете; он теперь освобожден от

самых элементарных порывов и желаний, равнодушно переносит любые унижения и обиды. Вместе с пороками Алекс потерял свои человеческие свойства.

В финале фильма освобожденный из тюрьмы Алекс встречает своих недавних приятелей. Они — в полицейской форме. Став стражами порядка, они избивают своего бывшего главаря с такой изощренной жестокостью, с какой в недавнем прошлом они вместе с Алексом избивали других.

Мораль фильма вполне отчетлива — нельзя лишать человека права выбора между добром и злом, иначе он может вместе с таким правом потерять все, может перестать быть человеком. Но мораль эта глубоко пессимистична, она не оставляет никаких надежд: зло остается не только неистребимой силой, органически присущей человеку, оно нарастает, а средства борьбы с ним могут стать еще более ужасными, т. е. они сами как бы олицетворяют зло. Такова в конечном счете логика фильма.

В трилогии Кубрика сумасшествие становится всеобщим. В первом фильме лишился рассудка генерал, в руках которого находится часть ядерной мощи США, а значит, судьбы войны и мира. Во втором фильме сходит с ума машина, робот, созданный человеком и перенявший от человека его несовершенства и пороки. В третьем — весь мир помешался на жестокости и насилии, в том числе и те, кто занимается перевоспитанием преступников (ничем иным, кроме как помещательством, нельзя объяснить педагогическую систему, убивающую человека в человеке).

Трилогия Кубрика принадлежит искусству, которое «тьму низких истин» решительно предпочитает «нас возвышающему обману». Но, отказываясь от самообольщения, оно одновременно разрушает надежду и веру. Критическое познание буржуазного обще-

ства здесь внутренне подрывается тем, что ведется с позиций художника, не воспринимающего социальных дифференциаций: действительность, эмоционально осуждаемая без реалистического анализа, приобретает мрачную одноцветность. «Безумный мир» перестает быть полем битвы. Его безумства начинают казаться нормой, единственно возможным состоянием. Критика жизни утрачивает гневность (чего же гневаться, если все так безнадежно) и действительность, ибо фактически несет в себе оправдание социальной пассивности.

В искусстве отчаяния и безверия, представителем которого является Кубрик, мир предстает как окаменевшее уродство, он начисто лишен движения, он недиалектичен. Кроме того, он непознаваем.

В буржуазных кинематографиях есть немало произведений, которые не только фиксируют тайны бытия, их необъяснимость, но и дискредитируют сам процесс познания действительности, включая познание кинематографическое.

В 50-х и начале 60-х годов шведский режиссер Ингмар Бергман был известен как глубокий исследователь внутренних драм человека, психологии одиночества, некоммуникабельности. В «Земляничной поляне» и других тогдашних произведениях драмы одиночества людей воссоздавались им как вполне реальные драмы, на фоне и в потоке конкретных обстоятельств повседневной жизни. В «Девичьем источнике» поэзия юности сталкивалась с жестокостью преступления. Изнасилование и убийство молодой девушки, отцовская месть убийцам поднимались многозначительностью киноповествования на уровень трагедии.

В последних фильмах Бергмана, начиная с «Молчания» и «Персоны», кинематографические образы

как бы отстраняются от пестроты быта, от конкретных обстоятельств реальности, переводятся в мир иррационального. В фильме «Персона», рассказывающем о странных взаимоотношениях двух женщин (одна из них под влиянием какого-то нервного расстройства все время молчит, другая — все время говорит), Бергман последовательно лишает зрителя возможности понимать и рационально объяснять происходящее на экране. Вместо рассказа о каком-либо конкретном событии он предлагает зрителю некий материал, весьма неопределенный сюжет. Главное функциональное значение этого материала — его неясность.

Возникает вопрос: для чего же Бергман так последовательно и так изощренно мешает зрителю разгадать загадки фильма, сбивает экранное действие с рельсов определенного сюжета? Буржуазные критики из числа поклонников режиссера так отвечают на этот вопрос: сознательное, рассчитанное подавление желания «узнать» является характернейшей чертой той формы киноповествования, какую избрал Бергман, какую развивает и обогащает он своими открытиями (а Бергман, заметим, необыкновенно активен в поисках новых выразительных средств и возможностей кинематографа).

Бергман сам стремился к тому, чтобы зрителя постоянно преследовало ощущение потерянного или отсутствующего смыслового момента. Оправдание и обоснование такой позиции, такого построения фильма он видит в том, что самому художнику якобы не дано доступа к глубинному смыслу изображаемого. По ходу фильма разрушается сам процесс познания. На первый план выдвигается режиссерская демонстрация незнания, смятения, страха. Поиски средств кинематографического выражения беспомощности познающей мысли получают полный приоритет пе-

ред поисками путей от незнания к знанию, от непонимания к пониманию.

Для нас очевидны преимущества позиции художников, драматически воспринимающих уродства собственного мира, перед мастерами бездумного или наигранного оптимизма, заставляющими зрителя смотреть на жизнь сквозь розовые очки утешающих иллюзий. Обнажение противоречий жизни, показ сложного внутреннего мира современного человека разрушают буржуазные иллюзии, мешают обольщаться гармонией там, где такой гармонии нет. Но многие художники подобной ориентации своим творчеством вместо одних иллюзий утверждают другие: вместо иллюзорной гармонии — иллюзию роковой хаотичности мира. Преходящие драмы одиночества и некоммуникабельности людей они поднимают в такие философско-эстетические выси, где ослабляется, если вовсе не подрывается, соотнесенность изображаемого с повседневным опытом человека, где обобщения приобретают настолько отвлеченный характер, что их уже не измеришь критериями жизненной правды.

Было бы крайним упрощением дела усматривать декадентские тенденции искусства в любой попытке обнажить драматизм взаимонепонимания людей, углубиться во внутренние конфликты, терзающие человека. Как уже говорилось, реакционными по духу очень часто являются фильмы западного кинематографа, доводящие свой «оптимизм» до рекламной яркости, показывающие жизнь в формах жизни, обладающие внешними признаками жизнеутверждающего реализма. И наоборот, некоторые фильмы, наполненные драматическими и пессимистическими мотивами, становятся частью искусства критического реализма, противостоящего рекламе буржуазного образа жизни.

Определяя социальную роль искусства, ставящего на место одних иллюзий другие, трактующего проходящие драмы одиночества и взаимонепонимания, как драмы вселенские и вечные, нельзя ограничиться только разделением и оценкой художественных произведений по шкале «оптимизм — пессимизм». Речь идет об одной из очень распространенных ныне разновидностей отрыва искусства от реальной жизни с ее сложнейшими, но каждый раз конкретными проблемами вполне земного происхождения. Речь идет об обобщениях, становящихся абстракциями, которые подрывают реалистическую силу искусства, даже если это искусство художников критического направления.

Отвечая на открытое письмо Массимо Мида по поводу фильма «Дорога», Федерико Феллини писал: «Наша беда, несчастье современных людей, — одиночество. Его корни очень глубоки, восходят к самым истокам бытия, и никакое опьянение общественными интересами, никакая политическая симфония не способны их с легкостью вырвать. Однако, по моему мнению, существует способ преодолеть это одиночество; он заключается в том, чтобы передать «послание» от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и, таким образом, осознать, раскрыть глубокую связь между одним человеческим индивидуумом и другим»¹.

Надо ли доказывать, что в этих рассуждениях иллюзорны не только надежды на «послание». Влияние свойственных индивидуалистическому сознанию иллюзий проявляется и в самом понимании одиночества, его корней. Здесь снова мы сталкиваемся с мисти-

¹ Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968, стр. 66.

фикацией бытия: мистифицируется, отрывается от реальных своих причин одиночество человека; мистифицируются поиски альтернатив, поиски связей между индивидами.

В своих классических формах идея искусства, призванного возместить недостатки и пороки общества, проявилась в шиллеровской теории эстетического воспитания. Как известно, напуганный якобинской решительностью Великой Французской революции XVIII в., Шиллер начал поиски путей к совершенствованию жизни в обход революции. Он считал, что искусство может перебросить мост через пропасть, отделяющую мир разума и мир чувств, что только искусство может воспитать свободных людей, достойных граждан, каких неспособно воспитать государство. С тех пор как появились шиллеровские письма об эстетическом воспитании, прошло более полутора веков. С полным почтением относясь к искусству и признавая его колдовскую силу, люди не раз убеждались, что существенных перемен в судьбах мира и человека невозможно добиться только средствами искусства, хотя оно и играет важную роль в борьбе за перемены. И тем не менее многие художники на Западе, даже трезвые и реалистичные в художественном изображении жизни, снова и снова хватаются за соломинку иллюзорных и наивных надежд. Снова и снова возникает молитвенное обращение к «посланиям» как якобы единственному средству, соединяющему людей, устраняющему их разобщенность и некоммуникабельность.

В начальном своем выражении такого рода иллюзии приобретали историческую значительность. В своих бесконечных переизданиях они мельчают, даже тогда, когда выступают в более совершенных словесных одеяниях; они принижают своих адептов, мешая

им видеть мир в его реальных противоречиях. Нечто подобное произошло и с Феллини, когда он философски комментировал свою «Дорогу».

Несколько позже, к концу долгой дискуссии о «Дороге», Феллини писал: «Сегодня нельзя избавиться от одиночества одним лишь страстным стремлением к общности и демократии; необходимо вскрыть причины, порождающие это состояние»¹.

Как известно, Феллини умеет быть беспощадным, сдирая маски, смывая румяна, разрушая частоколы красивых слов, какими герои «сладкой жизни» прикрывают свою безнравственность, опустошенность, цинизм. В лучших его фильмах аналитик и сатирик действуют в полном согласии — Феллини проницательный и гневный художник. Но в решении вопроса о роли искусства в познании и устранении или ослаблении несчастий отчужденного человека и он не удерживается на позициях реализма. Отвлеченное, лишенное социально-исторической конкретности понимание этих несчастий неизбежно сказывается и на экранном изображении жизни.

Весьма характерен в этом смысле один из последних фильмов Феллини — «Рим».

Для рекламирования фильма была создана афиша: толстая, вызывающе декольтированная, величественно-надменная проститутка возвышается над ночным Римом на фоне темного неба, разорванного всполохами пламени — то ли пожар, то ли гроза... Очень точный образ фильма! «Рим» — гигантская кинофреска-гротеск. Не рассказ о «вечном городе», а именно гротеск, визуально передающий трагическое ощущение жизни, гнев и ярость художника.

¹ Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания, стр. 81.

В начале фильма Феллини нарочито «снижает» историю Рима, сотканную из легенд, перемежающих и связывающих факты. Переход через Рубикон изображается в добродушно-карикатурных смещениях: группа тщедушных юнцов в цилиндрах, ведомая занудливым учителем, переходит в брод через мелководную речушку, осторожно перешагивая с камня на камень, чтобы не замочить штаны.

По мере приближения к современности фильм становится все злее. На экране возникают сцены предвоенного быта: буржуазная сытость соседствует в нем с нищетой, старательное демонстрирование приличий и достоинства — с фактическим ничтожеством, мелочностью, суетностью человеческого существования.

Атмосфера жизни при Муссолини передается через эстрадное представление: на сцене — блеск мишуры, пошлость, усиленно взбадриваемая жизнерадостность, в зале — дикие выкрики, шум, в котором слышатся угрозы служителям муз: их забросают огрызками яблок, а то и побьют, если они не проявят должного старания развеселить публику. Концерт представлен как «зрелище» в том самом понимании этого слова, в каком применяли его римские патриции, устраивая развлечения для плебеев.

Как бы перекликаются с эстрадой сцены фильма, происходящие в двух публичных домах — дешевом, солдатском, и дорогом, — чудовищные по коллекционированию телесных уродств, скотской похоти и наглого разврата.

В изображении послевоенного Рима одной из ключевых является сцена великосветского приема с участием кардинала. В фешенебельном зале собирается «высший свет» — старушки с громкими титулами, меланхолически вспоминающие о временах минув-

ших, сановные старики в сопровождении молодых ловкачей, старающихся отменной учтивостью, услужливостью, лестью повысить свои доли в будущих разделах наследств... Приходит кардинал. Он милостиво протягивает руку для поцелуев и усаживается в почетное кресло — как на трон. Начинается... показ мод: на помосте, подковой огибающем зал, появляются монашки, демонстрирующие фасоны одежды для повседневности и церковной службы, священники, князья церкви, а в конце — скелеты на тележках демонстрируют новые модели саванов.

Всем своим образным строем фильм представляет жизнь «вечного города» как всепроникающее уродство, которому нет конца и края. В жизни этой безобразна аристократическая спесь, но безобразна и дикость толпы.

В рассказ о городе, ставшем средоточием всяческих пороков, о городе проституток и сутенеров, жалких хиппи-наркоманов и жестоких полицейских, органически вписываются сцены, показывающие обратную сторону современного технического прогресса. Прокладывая подземные трассы, строители метро то и дело наталкиваются на сокровища Древнего Рима. Так, на одном из участков они обнаруживают зал с фресками поразительной красоты, но фрески эти у них на глазах обесцвечиваются, исчезают — их убивает воздух, проникающий сюда через прорубленные строителями входы, на стенах остаются лишь блеклые контуры творений гения. Смысл этих встреч с прекрасной стариной в фильме более чем прозрачен: современный, технизированный человек губит красоту, портит все, к чему прикасается.

Для заострения мысли о тотальности уродств, поднимаясь в этом заострении до уровня трагического гротеска, Феллини часто использует натурные

съемки. Изображая «разрушительную роль» создателей современной цивилизации, он пользуется кадрами, документально показывающими строительство метро. Путем выбора предмета, времени и места съемок он обнажает свою мысль о том, что люди губят красоту «вечного города» не только под землей, но и на земле.

Всякий, побывавший в Риме, знает, как автомобили портят этот чудо-город. Рим буквально задыхается от потоков транспорта, от автомобилей, стоящих по обочинам улиц, загораживающих скверы и площади. Феллини показывает столпотворение машин в дождливую погоду, в сумерках. При этом операторы снимают не только потоки машин в сполохах молний под проливным дождем, но и работу своих товарищей по съемочной группе, включая самого Феллини. Получается нужный для фильма эффект: перед зрителем — натура, реальность сегодняшнего Рима и одновременно нечто апокалиптическое.

И агрессивная наглость проституции, и фантасмагория автомобильного движения, и разрушение древних фресок на трассе строящегося метро — все эти и другие символы уродства жизни Рима предстают (таков тон изображений, таковы их контексты, такова внутренняя логика экранного действия) как воплощение уродств человеческого существования. Эмоционально фильм как бы подводит к выводу, что драматизм бытия не только непереносим, но и непреодолим. Этому выводу не противоречат и вставленные в фильм интервью с Марчелло Мастоияни, Анной Маньяни, самим Феллини (в фильме нет «сквозных образов», все фигуры и все роли эпизодичны; среди других эпизодических персонажей возникают и названные деятели кино). Обращенные к ним во-

просы: «Чем вам нравится Рим? Почему вы его любите?» — остаются без ответа.

Столь же неопределенен и «счастливый финал» фильма: по ночному городу, наконец-то освободившемуся от потоков автомобилей, мчатся молодые мотоциклисты. Они проезжают по прекрасным улицам и площадям Рима, мимо знаменитых дворцов, соборов и памятников. На экране возникает некий кинематографический путеводитель для туристов. И так же как финальный хоровод в фильме «Восемь с половиной» или улыбка юной девушки в финале «Сладкой жизни», марш мотоциклистов не более как условный знак возможного счастья, очередной иероглиф Феллини: читай его как знаешь. Похоже, что эти внешне многозначные, но мало что значащие в соотнесенности с социальными реальностями иероглифические «хэппи энд» стали на какое-то время неким стереотипом режиссера.

В произведениях художников, даже самых талантливых, можно найти самоповторения, выражающие авторские пристрастия, последовательность мысли и стиля. Выражая своеобразие индивидуальности, они не мешают движению искусства. Есть такие самоповторения и у Феллини, в том числе и в его лучших фильмах. Но в последнее время появились в его творчестве и повторы иного типа — вариации на тему, ставшую уже привычной, перелицовки ранее найденного, не продвигающие разработку темы, самоцитаты, замедляющие обновление искусства. В фильме «Джульетта и призраки» нельзя не заметить перепевов некоторых мотивов «Восьми с половиной». В «Сатириконе» сквозь антураж древности отчетливо просматриваются образы «Сладкой жизни», переодетые в античные одежды. Ощущение некой монотонности в разработке темы возникает и

при знакомстве с «Римом». Его не ослабляет выразительность режиссерских решений. Очевидно, тут играет свою роль авторское видение жизни: драма художника, которой посвящен исповеднический фильм «Восемь с половиной», не преодолена. В «Риме» вновь используются языковые и стилевые структуры, изображающие жизнь как нечто неподвижное, застывшее в уродливых окаменелостях. Некоторое нарастание режиссерской экспрессии не сопровождается аналитическим углублением в противоречия жизни. Тем самым ослабляются импульсы искусства, вызывающие ответные движения в душе зрителя, неизбежно соотносящего образы фильма с опытом своих наблюдений и переживаний.

Тем более неожиданной для зрителя, уже успевшего привыкнуть к сложностям языка и стиля Феллини, явилась простота его последнего фильма — «Анаркордо». Окрашенные доброй иронией и лирикой воспоминаний бытовые зарисовки сочетаются здесь с гневным политическим гротеском. Феллини возвращается к принципу, который он не раз декларировал: искать и находить такие режиссерские решения, которые делали бы каждый фильм непохожим на предыдущий. «Анаркордо» предельно воплощает этот принцип, став новой победой неутомимого в творческом поиске Феллини.

Сложно и противоречиво развивается и творчество Микеланджело Антониони. Мы уже упоминали, что философия и художественное решение таких фильмов Антониони, как «Крик», «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня», связаны с кинематографической разработкой темы одиночества человека. На творчестве Антониони конца 50-х — первой половины 60-х годов особенно драматично отразился переход от идей и настроений, вдохновляв-

ших итальянский неореализм, к такому психологическому состоянию, когда надежды неореалистов кажутся наивными, самоутешения — изменой искусству, а стоицизм отчаяния — реалистической позицией, достойной современного художника.

Творческий путь Антониони, как он сам неоднократно подчеркивал, начался в период увядания неореализма. В тогдашних условиях ему показалось, что анализ взаимоотношений между человеком и средой, которым усиленно занимались неореалисты, недостаточен для понимания несчастий современного человека — надо заглянуть в человеческую душу. В условиях краха былых надежд, по мнению Антониони, нужен кинематограф, который «не изображает попросту внешние события, а выявляет то, что скрыто побуждает нас действовать так, а не иначе»¹.

Антониони становится исследователем человеческих драм и конфликтных ситуаций, причины которых он ищет в самом человеке. Погружение в человеческую душу помогает ему кинематографически выявить и такие сложности человеческих переживаний, которые ускользали от внимания неореалистов. Но такого рода психологическое углубление не приводило к более глубокому реалистическому познанию жизни, ибо сопровождалось отказом от анализа взаимоотношений человека и среды.

Характерная для Антониони сосредоточенность на психологии одиночества при ослаблении анализа среды приводит к тому, что и форма, и композиция фильма утрачивают свою законченность, при которой части подчинены целому и каждая осмысливается только в контексте целого. Возникает некая независимость отдельных частей художественного про-

¹ «Bianco e nero», 1961, N 2—3.

изведения. Их связывают лишь субъективная рефлексия художника или капризы индивидуальной психологии героя, когда жизнь дается на экране как бы через его восприятие.

По ходу фильма происходит разрушение сюжета, понимаемого как синтез действий и противодействий или как история характеров. Повествование становится открытым — в нем возникают любые пропуски, остановки, ускорения, подробности, подсказанные движением авторской мысли и мало связанные с жизненной логикой изображаемых событий и персонажей. Герой фильма превращается в человека без свойств или в свойства без человека. Человеческие чувства, включая любовь, утрачивают свою живость и полноту, превращаются в некие символы, иносказания, призванные выразить весь ужас тотального поражения человека и всю драматическую многосложность такого поражения.

Усложненные структуры фильмов Антониони часто становились препятствием для зрительского восприятия. Известная камерность и даже элитарность его фильмов обуславливается и тем, что персонажи Антониони представляли, по выражению Пазолини, «изысканный цвет буржуазии», они несли на экран драмы вполне определенного круга людей. В творчестве Антониони происходит заметное сужение — в сравнении с неореализмом — диапазона социальных интересов киноискусства. Так или иначе уже в пору наивысшего подъема популярности Антониони наметился драматический для режиссера разрыв между хором восторженных похвал в газетах и журналах и прохладой в полупустых залах кинотеатров.

Впрочем, случай с Антониони — не уникальный. Трудности взаимопонимания с массовым зрителем возникали у многих итальянских кинорежиссеров.

Ими, очевидно, и была вызвана взволновавшая многих кинематографистов дискуссия «Итальянское тенденциозное кино», проведенная в 1965 г.¹

«Итальянское кино,—заявил, открывая дискуссию, кинорежиссер Уго Грегоретти,— не должно быть искусством для избранных, оно должно быть искусством для широкой публики. Поэтому, признавая значимость фильмов Антониони, которые затрагивают такие темы, как отчуждение, философские проблемы общего плана, я считаю необходимым отметить, что режиссеры подобного толка ведут кинематограф по дороге, которая имеет мало выходов. Это устаревшие фильмы, ибо это фильмы для аристократов духа, фильмы для избранных, искусство, которое воспринимается с большим трудом. Я же считаю, что когда что-то можно сказать ясно и просто, то не стоит выражать это посредством символики и аллегорий». Эта мысль получила развитие в выступлениях и других участников дискуссии. «Концепция современного,—говорил, например, критик Эдуардо Бруно,— не только несовместима с абстрактной интеллектуальностью, но и прямо противоположна ей. Концепция современного — это концепция народного... Преувеличенное внимание к своему «я» характерно для некоторых наших художников. Результатом этого является то, что художник замыкается в своем мире и повествует лишь о своем опыте, лишая себя таким образом возможности критически осмыслить реальность. Я бы определил это состояние души как неоромантизм».

Сам Антониони в дискуссии не участвовал. Но проблемы, обсуждавшиеся там, занимали и его. Незадолго до дискуссии, в декабре 1964 г., он говорил

¹ «Filmcritica». Roma, 1965, N 156—157.

автору этих строк и советскому кинорежиссеру М. Калатозову, что хочет понять публику. «Публика меняется, изменяются ее вкусы. Хочется понять, что же такое сегодняшняя публика, что ей нравится».

Очевидно, такого рода размышления повлияли на последующие замыслы Антониони. В фильме «Блоу ап» привычные для режиссера построения соединяются с приемами экранного детектива. В «Забриски-пойнт» Антониони делает еще один шаг на пути демократизации структуры фильма. Режиссер не перестает быть в нем исследователем человеческого одиночества. Но в его творчестве появились новшества, озадачившие и даже обескуражившие тех, кто видел в режиссерской манере Антониони синоним современности киноискусства, кто представлял себе скрупулезное исследование любовных драм как единственно возможный путь в сложный мир современного человека, как единственно возможный способ углубления искусства в тайны человеческого бытия. словно бы полемизируя со своими нерассуждающими поклонниками, Антониони обращается к проблемам бунтующей молодежи США — показывает столкновения студентов с полицией, бегство героя фильма Марка от полицейских преследований, угон им самолета, встречу в пустыне с девушкой, которую он полюбил, возвращение самолета, смерть молодого бунтаря. Рядом с многозначно-отвлеченными изображениями человеческого смятения в «Забриски-пойнт» появляются прямые обращения к реальностям «потребительского общества». Гневно показывает Антониони и «силы порядка», которые с тупой полицейской деловитостью расправляются с героем фильма.

Картина заканчивается сценой бегства героини фильма Дарии из дома ее босса. Она, потерявшая

любимого, а вместе с ним и последние проблески счастья, с ненавистью смотрит на этот роскошный дом — и он взрывается, разрушается, горит под ее ненавидящим взглядом. Мечта становится явью, «материализуется» на экране: в разных ритмах и ракурсах повторяются взрыв, разрушение, пожар; в воздух летят все аксессуары «потребительского общества» — холодильники, посуда, журналы с обнаженными красотками, кресла, торшеры...

Нарочитая повторяемость финала может быть по-разному понята: одни видят в ней метафору конца мира, характерную для «традиционно пессимистичного» Антониони, другие расшифровывают финал более социально — как продолжение, пусть в воображении героини фильма, того бунта, которому отдал жизнь ее любимый. Но при любом прочтении финала ясно, что в «Забриски-пойнт» режиссер ищет «формулу перехода»: фильм находится где-то на границе между его вчерашним и завтрашним искусством. В этой «переходности» есть свои слабости, проявляющиеся в недостаточной последовательности стиля. Но есть и свои сильные стороны — движение к новым исканиям и новым открытиям, движение к прямому разговору со зрителем не только о противоречиях запутанных душ, но и о противоречиях социальной жизни, формирующих эти души, о реальных силах, о хозяевах капиталистического общества, которые не хотят перемен: одних покупают, других растлевают, третьих расстреливают во имя сохранения существующего порядка.

Антониони не видит реального выхода из тупиков индивидуализма: выбранный им материал не содержит в себе достаточно обоснованной альтернативы драмам одиночества; бунтующая молодежь в фильме «Забриски-пойнт» не располагает действен-

ными средствами, чтобы эффективно противиться существующей общественной системе. Но Антониони ищет, пробует понять новый для него жизненный материал, столкнуть его с привычными для себя концепциями. В самом таком поиске, в самих пробах заключены элементы нового движения искусства и мысли Антониони.

Будущее покажет — куда пойдет Антониони, насколько активен и устойчив его интерес к социальным проблемам, определившим тематику «Забриски-пойнт», а также недавно снятого для телевидения документального фильма «Китай». Ясно, что Антониони оказался на распутье: индивидуалистическая мысль, сталкиваясь со сложностями реального мира, с фактами и процессами социальной борьбы, снова и снова обнаруживает свое драматическое бессилие. Отсюда — метания Антониони, как и многих других художников, критикующих капиталистическое общество, оставаясь на позициях буржуазного индивидуализма.

«Левое»

бунтарство в киноискусстве

При анализе расстановки социальных сил буржуазного общества и общественно-политических взглядов отдельных его идеологов и деятелей культуры очень важно учитывать, что близость понятий «левые» и «прогрессивные», еще недавно казавшаяся самоочевидной, ныне то и дело нарушается. В современных условиях нередко бывает, что, прикрываясь левыми лозунгами, некоторые участники политических движений толкают массы на путь авантюры, подрывают единство подлинно левых революционных сил, наносят прямой ущерб освободительному движению. Борьба против «левых» извратителей марксизма-ленинизма, точно так же как и борьба против «правых» ревизионистов, в современном рабочем движении имеет прямое отношение и к развитию искусства, к судьбам художников, живущих в сложном мире острейших социальных противоречий. Влияние «левых» сектантов, авантюристов и раскольников проникает и в среду художественной интеллигенции. Возникает еще одна форма деформации оппозиции капитализму, критики капитализма.

Весьма поучительны в этом смысле уроки кинематографического творчества молодых итальянских режиссеров.

В фильме Витторио Орсини «Проклятая земля» декларируется следующая мысль: «Я прочитал речь Лумумбы,— записывает в дневник герой фильма.— Поражение заложено в его политических взглядах. Честность и неподкупность! Какой смысл могут иметь эти слова для нас? Какой абсурд!.. Товарищи из Гвинеи (Бисау) сказали мне, что честность и неподкупность заложены в применении революционной жестокости. Они правы».

Сходные концепции о революционной жестокости развиваются и в фильме-притче братьев Тавиани «Под знаком Скорпиона», метафорически изображающем некий остров, ставший ареной кровавых событий (реальное место и время действия не обозначены; зрителю представляется свобода для аналогий с жизненными событиями). На острове в жестокой борьбе столкнулись его старожилы и внезапно высадившиеся пришельцы. Старожилы терпят поражение, оно, по логике авторов, неизбежно: Ренно, глава общины острова, когда-то был беспокойным и активным борцом, совершившим в свое время революцию, теперь он постарел, успокоился, застыл на месте, новая революция, по его мнению, не нужна. Ренно и его сторонники выглядят в фильме более симпатичными, чем пришельцы, которые отталкивающе грубы, жестоки. С точки зрения создателей фильма, это естественно и неизбежно для тех, кто прибегает к силе ради изменения жизни.

Но победа достается пришельцам не только по праву силы: они выступают за перемены, они — носители идеи, которая при переводе с метафорического языка притчи на язык современной политики весь-

ма отчетливо сближается с левацким пониманием «перманентной революции», с левозкстремистским противопоставлением молодых революционеров старым, якобы успокоившимся, погрязшим в самодовольстве и оппортунизме.

«Нельзя ограничивать чисто возрастными мотивами конфликты между старым и молодым поколениями,— пишет по поводу фильма итальянский кинокритик Гвидо Аристарко в своей статье «Жестокость и революция».— Нельзя противопоставлять одну фатальность другой, нельзя заменять мысль о том, что мир таков, каков он есть, и мы ничего не можем сделать, чтобы изменить его, другой мыслью, другим мифом, согласно которому движение истории неизбежно и неотвратно, а следовательно, неизбежно и то, что сыновья убивают своих отцов. Это фрейдистская концепция»¹.

Нельзя не согласиться с Аристарко: тема роковой вражды успокоившихся старожиллов и динамичных пришельцев приводит к сближению философской трактовки фильма не только с идеями и концепциями левозкстремистского толка, но и с теми произведениями буржуазного искусства, в которых всеобщая вражда и взаимонепонимание людей изображаются как вечное проклятие рода человеческого.

Очень сложен для расшифровки и новый фильм братьев Тавиани «У святого Михаила был петух». Речь в нем идет об анархисте, который во главе небольшой группы сподвижников пытался поднять восстание, захватить власть в городе. Однако население его не поддержало, все участники анархистского путча оказались в тюрьме, глава отряда был приговорен к расстрелу, но в последнюю минуту расстрел

¹ «Cinéma-70», décembre.

ему заменили пожизненным тюремным заключением. В фильме подробно повествуется о десятилетнем пребывании его в одиночке. Для того чтобы сохранить себя физически, духовно, нравственно, он постоянно заботится о своих силах, не только занимается физкультурой, но все время разговаривает, произносит речи, представляя сцены бесед и совещаний с товарищами по заговору в прошлом и возможные встречи в будущем, когда придет час новой борьбы.

Проходит десять лет. Его переводят в другую тюрьму. По дороге (его везут на лодке по лагунам Венеции) он встречается лодку с молодыми, как оказалось, тоже политическими заключенными. Герой фильма радуется встрече, называет себя. Никакого отклика! Ему все эти десять лет казалось, что его имя давно уже стало героической легендой, знаменем, что о нем помнят, его ждут. А новому поколению это имя ничего не говорит. Он пробует выяснить, кто же они такие. Оказывается, что нынешние молодые революционеры совершенно не похожи на тех, с кем он восставал когда-то. Одна из заключенных — студентка, дочь профессора, другой — интеллигентный рабочий, знающий три иностранных языка. До ареста они распространяли газеты, писали листовки, вели беседы с рабочими.

Убедившись, что его не помнят и что с новыми революционерами ему не найти общего языка, герой фильма бросается в воду, кончает жизнь самоубийством.

Снова, как и в фильме «Под знаком Скорпиона», братья Тавиани показывают столкновение двух поколений революционеров. Концепция нового фильма глубоко пессимистична и в высшей степени двусмысленна. Ее можно понять так, что новое поколение революционеров более мудро подходит к революцион-

ной работе, заменив анархистские выступления одиноким агитацией в массах, организацией рабочих и студентов. Но фильм может быть прочитан и по-другому: при всех своих сектантских ошибках герой фильма был истинным революционером, бесстрашным, готовым идти на смерть с оружием в руках во имя высоких целей революции, а эти безопасные для буржуазного общества интеллигенты погрязли в оппортунизме малых дел, их листовки, их деятельность по распространению газет далеки от истинной революционной борьбы. Если рассматривать фильм в контексте предыдущей работы братьев Тавиани, такое прочтение кажется более вероятным.

Сложную и противоречивую творческую эволюцию переживает кинорежиссер Марко Беллоккио. Первый из его знаменитых фильмов — «Кулаки в кармане» — отчетливо отражал идеи всеотрицающего анархистского бунта. После фильма «Китай близко» Беллоккио (несмотря на ироническое изображение в нем «левых») заявил о своих симпатиях маоистским группам в Италии. Он даже утверждал, что китайскую «культурную революцию» следовало бы перенести в Италию. Не автоматически, разумеется, а приспособив к итальянским условиям. Комментируя свой фильм, показывающий борьбу молодого бунтаря Камилло против «политиканов-социалистов», идущих на предвыборное соглашение с буржуазными партиями, он говорил корреспонденту журнала «Сайт энд саунд»: «Сама моя природа заставляет меня провоцировать и критиковать людей, обладающих властью. Мне нужно было с максимальной силой выразить мое несогласие с предвыборной политикой партий рабочего класса»¹.

¹ «Sight and Sound». Winter, 1968.

В 1968 г. Беллоккио вступил в левацкий «Союз коммунистов Италии». По заданию и под руководством Союза снимал фильмы «Паола» и «Да здравствует красный май!». По замыслу, героем фильма «Паола» должен был стать народ; и создатели фильма пошли в беднейшие кварталы Паолы, чтобы увидеть и лучше понять своих героев. Некоторые из наблюдений режиссер перенес в фильм. Однако руководство организации требовало иного, заранее запрограммированного решения темы. Нарушилось взаимопонимание между съемочной группой и партийной организацией СКИ. И Беллоккио делает вывод: «для боевого кинематографиста в Италии нет места».

Разочарование в политике и руководстве левостремистской раскольнической группы на какое-то время привело режиссера к разочарованию в политических организациях вообще. Очевидно, в таком душевном состоянии и работал Беллоккио над фильмом «Во имя отца». Действие фильма происходит в школе закрытого типа, в общежитии школьников, похожем на тюрьму. Учение в школе и жизнь в общежитии представлены как сплошное издевательство над человеческой натурой, поругание человеческого достоинства, подавление всех порывов человека к свободе, к самостоятельности. Система муштры и унижений вызывает ненависть школьников к директору школы, преподавателям; они поднимают бунт. Но по ходу фильма зритель убеждается, что молодые бунтари столь же, если не более, жестоки. Главарь бунта чем-то напоминает молодого фашиста.

И вот новый фильм М. Беллоккио — «Поставьте чудовище на первую полосу», в котором рассказывается история убийства молодой девушки и следствия по этому делу. Убил девушку сексуальный маньяк, а по подозрению в изнасиловании и убийстве был

арестован один из молодых бунтарей. В фильме вырисовывается злобная фигура редактора реакционной газеты, человека беспринципного и циничного. Редактор раздувает вокруг «чудовища» (мнимого убийцы) газетную шумиху. Используя «дело» арестованного юноши, он не прекращает кампанию против бунтующей молодежи и после того, когда узнает, кто же в действительности убил девушку.

В остром политическом фильме «Поставьте чудовище на первую полосу», демонстрировавшемся на внеконкурсном просмотре на VIII Московском международном кинофестивале, перед зрителем предстанет новый М. Беллоккио, не изменивший своим режиссерским пристрастиям, но решающий жизненные проблемы без тех декадентских наслоений и полемических односторонностей, какие возникали в его творчестве под влиянием «левацких» увлечений. Возможно, это начало нового поворота в идейно-творческом развитии талантливого режиссера?

В целом бунтарские выступления и эксперименты молодых «левых» итальянских режиссеров оказались в значительной мере бесплодными. Среди них начался разброд. Одни из них, соблазнившись долларами, отправились работать в США. «Появилась весьма убогая новая волна молодых во гневе, готовых на самом деле продаваться тому, кто больше даст», — пишет по этому поводу миланский критик Гоффридо Фори в «Письме из Италии»¹.

Другие, оставаясь у себя на родине, начинают снимать коммерческие фильмы, которые еще вчера клеймили презрением. Третьи по-прежнему бунтуют, доходя в своем бунте до крайностей анархистского всеотрицания, в основе которого скорее эмоцио-

¹ «Positif». Paris, novembre, 1972.

нальная, нежели аналитическая оценка послевоенных событий.

С психологией тотального пессимистического отрицания в определенной степени связаны и стилевые эксперименты «левых» бунтарей. В своих интервью они настойчиво ставят вопрос о необходимости «провоцировать массу» всеми доступными средствами, включая языковые и стилевые возбудители. Но такого рода декларации остаются сотрясением воздуха, а режиссеры, озадачивающие зрителя причудами анархистской мысли,— «революционерами» для себя и своих адептов, для узкого круга посвященных. Идея политического фильма в их творчестве только дискредитируется, ибо предметом изображения становятся анархистские завихрения художнической мысли, а поиски в области языка и стиля сводятся к нагромождению «провоцирующих» неожиданностей, кинематографических иероглифов, с трудом поддающихся расшифровке. До масс их шокирующие фильмы не доходят, мысль и чувство массового зрителя не затрагивают, даже если прямо обращаются к политическим проблемам, волнующим этого зрителя.

Идеи стилового бунта иной раз увлекают и кинематографистов, идеологически далеких от «левого» экстремизма. Так, многие участники движения «Молодое немецкое кино», о котором уже шла речь, считают, что использование в фильме традиционных художественных форм является синонимом буржуазности, что они должны перенести свою борьбу с буржуазным коммерческим кино и в сферу стиля — создать бунтующий, революционный стиль киноискусства. Эксперименты молодых режиссеров ФРГ в поисках новых форм, которые действовали бы как взрывчатка — ломали привычные структуры и язык фильма, лишь создали новые преграды на пути филь-

мов «Молодого немецкого кино» к зрителю: к трудностям, создаваемым буржуазными хозяевами кинопроката, прибавились трудности, связанные с нарочито усложненной структурой, иероглифичностью киноязыка их фильмов, которые в силу этого не находили путей к чувству и мысли зрителя. По этой же причине и на Московском кинофестивале 1971 г. некоторые фильмы «Молодого немецкого кино» не имели зрительского успеха, оттолкнули публику.

В настоящее время практические деятели и теоретики «Молодого немецкого кино» пересматривают эту часть своей программы, стремясь соединить новаторский поиск с борьбой за зрителя.

Но вернемся к творчеству «левых» кинематографистов, в чьих фильмах стилевые эксперименты связаны с увлечением анархистскими, маоистскими или троцкистскими идеями. Практика показывает, что в их обращениях к политическому фильму используются не только «провоцирующие» структуры, эпатажирующие зрителя приемы. Бывают и такие случаи, когда политический фильм низводится ими до явной вульгаризации, до примитива, рекламируемого в качестве синонима демократичности и даже революционности.

Так же как и в политике, в современном искусстве капиталистических стран часто перебрасываются мосты, сближающие «левых» художников с буржуазными идеологами и пропагандистами.

Недавний лидер французского экзистенциализма Жан-Поль Сартр в конце 60-х годов выступил проповедником молодежного бунта, претендуя на роль его идеолога. В своих проповедях он отвлекался от конкретно-исторических вопросов развития классовой борьбы, искал некие «идеальные модели» революции, искал революционеров, которые не заражены буржу-

азностью, как заражены, по его мнению, французские рабочие, якобы развращенные частичными победами в экономической и политической борьбе с капитализмом и его государственными институтами.

17 марта 1969 г. в «Нуфель обсерватер» было опубликовано интервью с Сартром, посвященное студенческому движению. Сартр настойчиво повторял в нем: студенты правы, во всем правы. Их больше не интересуют знания сами по себе, их не интересуют слова и объяснения — их интересует действие. «На насилие, скрытое или откровенно наглое, в университете можно ответить только одним способом — ответным насилием. И те, кто воображает, что можно пристроиться к господствующему режиму, чтобы изменить его изнутри, либо жертвы обмана, либо предатели, как все «центристы», у которых нет даже извиняющего обстоятельства — наивной веры».

Когда студенты поняли, продолжал Сартр, что предложенная сверху после майских событий 1968 г. реформа образования — не более как фальшивка, когда они убедились, что существующий режим надо либо взорвать, либо принять от него кошелек дьявола, полный золота, «они осознали, что им представляются на выбор три пути: повеситься от ужаса перед обществом, которое мы для них создали, продаться, т. е. наплевать на все, и — кто знает? — может быть, через несколько лет опять-таки повеситься, или, наконец, объединиться, сохранить свою негативную силу, вести партизанскую борьбу против стариков, которые ими управляют, объединиться, как это только станет возможным, с основными силами трудящихся — главной движущей силой революции, и взорвать существующий строй».

В решительности суждений Сартра было свое обаяние для бунтующей молодежи: Сартр гневно осуж-

дал любое намерение пристроиться к режиму, призывал к борьбе, даже благословлял насилие и говорил о союзе с трудящимися. Но, конкретизируя свои радикальные призывы, Сартр тотчас сбивался на привычные идеи, заимствованные из арсенала буржуазной идеологии.

Что конкретно имел в виду Сартр, когда говорил о партизанской борьбе против стариков? В разговорах о «стариках» Сартр не проводил различий между хозяевами режима и его жертвами, между эксплуататорами и эксплуатируемыми. Идеи классовой борьбы у Сартра самым невероятным способом перемешаны со схемами буржуазного мышления, разделяющими людей не по социально-политическому, а по возрастному принципу.

Сартр высказывает самые решительные суждения не только о борьбе студенчества против существующего режима, но и о системе обучения: осуждает академическую учёность, всестороннюю образованность вчерашнего образца, утверждает, что изучать надо только то, что практически необходимо, и не когда-либо, а именно сейчас, сию минуту — скажем, не историю голлизма и коммунизма, а их сегодняшние проявления, оказывающие влияние на молодежь.

Многие выступления Сартра в последние годы посвящены интеллигенции, ее роли в обществе. Преимущество интеллигентов перед другими людьми, по Сартру, состоит в более настойчивом стремлении развивать и распространять свои идеи. Интеллигент — это человек, живущий «внутри» противоречия, способный протестовать даже против себя самого. В этом смысле Сартр противопоставляет интеллигенцию тем, кто воплощает всякую политическую власть, которая уже в силу своей природы якобы предпочитает, чтобы не задавали вопросов.

Сартровская идея о преимуществах интеллигента перед абстрактной политической властью не имеет ничего общего с утверждением реального значения и роли интеллигенции в обществе, определяемых ее знаниями, опытом, культурой, умением научно постигать мир, соединяя мысль с действием. У Сартра это скорее полемическая платформа, флаг для демонстрации, формула вызова. Его не так уж занимает вопрос о том, какая власть помогает художнику быть свободным, какая мешает,— ему важно продемонстрировать противодействие художника любой власти.

Даже китайскую «культурную революцию» Сартр старается оправдать как революцию против бюрократизма. А обращаясь к событиям во Франции в мае 1968 г., он объясняет поражение «студенческого восстания» тем, что «бюрократический партийный аппарат» якобы дезориентировал рабочих, настроил их против студентов.

Таковы новейшие зигзаги политической и философской мысли Сартра, объявившего войну «аппарату» рабочей партии и одновременно прославляющего военно-бюрократический аппарат маоистов, одну из самых жестоких форм подавления, прикрываемого революционными лозунгами.

К давно плутающему в «левизне» Сартру приближается по своим взглядам Жан-Люк Годар. В свое время Годар был одним из зачинателей «новой волны» — движения молодых французских кинематографистов, задавшихся целью обновить киноискусство, его тематику, стиль, язык и много сделавших в этом направлении. В конце 50-х — начале 60-х годов фильмы Годара «На последнем дыхании», «Жить своей жизнью», «Маленький солдат», «Карабинеры» находились в эпицентре вызванных «новой волной» дискуссий. Впечатляло обращение к представителям со-

циальных низов, которых не жаловал французский экран, к переживаниям и несчастьям людей, вызванным эгоизмом, взаимной враждой собственников. Впечатляли свободные композиции кинематографического зрелища, острые монтажные стыки, непринужденные и неожиданные переходы от сцены к сцене; кинокамера свободно «бродила» по улицам, площадям, квартирам, неотступно следуя за актерами, словно бы глазами персонажей наблюдая пестроту жизни, воспринимая происходящие в ней события, страдания и радости действующих лиц.

Однако уже в те годы при глубоком анализе творчества Годара можно было заметить, что годаровская «раскованность» отражала наряду с противоречиями изображаемой жизни и противоречия самого режиссера, который отвергал капитализм, но и социализма не принимал. Например, в «Маленьком солдате» Годар как бы уравнивал ОАС и организацию алжирских патриотов в жестокости и бездушии — «личную свободу» героя подавляли и те и другие. В «Альфавиле», изображавшем некую планету, где установилась диктатура техники и были уничтожены все человеческие чувства, включая любовь, борцом за человека выступал некий символический прибывший с Земли корреспондент газеты «Фигаро-Правда» Иван Джонсон. Годар самым стилем киноповествования как бы демонстрировал относительность понятий, категорий и принципов. Чем дальше, тем отчетливее обнаруживалось, что этот годаровский релятивизм был псевдодialeктичен и антиреалистичен; беспорядочность идейных позиций соединялась в нем со своеобразной мистификацией формы, которая становилась уже не выразителем правды жизни, а самооценностью.

Точности ради надо сказать, что Годар не повторял задов формализма прошлых десятилетий, пред-

ставители которого прокламировали и демонстрировали уход от реальностей жизни, чтобы в замкнутом мире искусства находить начало и конечную цель художественного творчества. Годар демонстрировал почти документальное, а то и просто документальное приближение к изображаемым фактам, событиям и происшествиям. Но в этом приближении не было страсти познания, а преобладало щегольство приемами непосредственного наблюдения, свободных — по капризу мысли — переходов с предмета на предмет, из одного состояния в другое. При таком изображении жизни фактически оставляется в стороне исследование ее закономерностей, подменяемое беспорядочными импровизациями и произвольными ассоциациями.

Во второй половине 60-х годов Годар пересматривает наследие и эстетику «новой волны». Теперь он провозглашает совсем иной подход к искусству. До последнего времени, заявляет он, такие режиссеры, как Бертолуччи, Пазолини и он, Годар, занимались художественным экспериментированием, теперь этого мало — экспериментирование в искусстве нужно поставить на службу классовой борьбе.

Годар задается целью вернуть современное искусство к бунтующему эксцентризму тех художников, которые в начале 20-х годов вместе с академизмом старого театра и бутафорской рухлядью буржуазного развлекательного кино отвергали любые традиции и даже само искусство. Обращаясь к тогдашним спорам советских режиссеров Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна, Годар канонизирует вертовское противопоставление кинодокумента художественному кино. Искусство Эйзенштейна трактуется им как некое начало эстетического оппортунизма. Годар как бы ставит себя над временем: он отбрасывает историю раз-

вития революционного киноискусства, начавшуюся с «Броненосца «Потемкина»» и других советских фильмов 20-х годов, отразивших движение революции и помогающих этому движению. Даже кумира своего, Дзигу Вертова, он фактически обедняет, сводя его творческие поиски к первоначальным идеям киноков, полемически обращенным против художественного кино, игнорируя последующее развитие вертовской эстетики и практики — образную публицистику и поэзию таких фильмов, как «Три песни о Ленине», «Шагай, Совет», «Симфония Донбасса»... Невольно возникает подозрение, что вертовские идеи заинтересовали Годара не их революционной сутью, а лишь как формула вызова.

Эстетический инфантилизм Годара, проявившийся в нигилистическом отрицании многолетнего опыта революционной кинематографии, имеет вполне определенные полемические оттенки и связан с его леворевизионистскими политическими увлечениями. Нынешний Годар считает, что его вчерашнее бунтарство было индивидуалистическим, теперь он хотел бы связаться с «великими социальными движениями», но этому якобы мешает отсутствие во Франции революционной партии (коммунистическую партию Годар таковой не признает).

Годар изолировал себя своими сектантскими, раскольническими идеями, оказался в одиночестве, как и другие буржуазные индивидуалисты. К такому финалу закономерно привела его эстетическая «левизна», соединившаяся с левацко-ревизионистским пересмотром революционного опыта рабочего класса Франции. Этого одиночества не могут скрасить и тем более устранить самые революционные словесные декларации.

Мелкобуржуазная анархическая революционность

всегда склонна к самым невероятным колебаниям. И если в них все же бывают элементы более или менее устойчивые, то проявляются они прежде всего в полемике и борьбе против истинно революционных сил. В этом смысле новый фильм Годара «Все хорошо» вполне логичен для своего постановщика. Годар выступает в нем против «потребительского общества», но одновременно атакует компартию Франции и Всеобщую конфедерацию труда (фильм сделан на деньги крупнейшей капиталистической фирмы «Гомон», а капиталисты не любят сорить деньгами). Недаром даже такой французский критик, как Марсель Мартен, занимающий весьма противоречивые позиции, иронически назвал посвященную фильму статью «Все хорошо для капитала».

«Капитал и хозяева,— пишет Мартен,— могут спать спокойно, ибо Годар из фильма в фильм твердит, что истинным врагом рабочего класса являются компартия и ВКТ. Почему же они должны мешать этому «революционеру» сыграть свой шутовской номер «авангардистского клоуна буржуазии», как назвал его Жан-Луи Бори, перед ошарашенным партером левачествующих и леваков, решительно травмированных событиями, последовавшими за 1968 годом? Этот цирк выглядел бы смехотворным, если бы не стоило обратить внимание на то, что едва только заходит речь о компартии и ВКТ, как многократно провозглашавшийся марксистский диалектический метод анализа сразу уступает место общему осуждению, исключаяющему всякий классовый подход в анализе этих двух организаций и социальной обстановки, в которой они действуют».

«Это фильм, сделанный в научной манере»,— декларирует Жан-Люк Годар. «Панорамы соответствуют научному анализу того, чем может быть панорама в

определенный момент и в совершенно определенном социальном контексте», — вторит Годару его соавтор Пьер Горен. Но все это, по выражению Мартена, не более как «псевдоматериалистический бред», самомистификация, с помощью которой создатели фильма занимаются саморекламой. Буржуазная публика, свидетельствует Мартен, смотрит фильм «революционера» Годара как любой другой модный своей сенсационностью фильм¹.

Под влиянием левацких увлечений происходит весьма сложная эволюция в творчестве другого французского режиссера — Коста Гавраса. С выходом на экраны Франции и многих других стран фильма «Зет» (он демонстрировался в Москве на VII Международном кинофестивале) Коста Гаврас снискал себе популярность среди мировой демократической общественности. В основе сюжета фильма — убийство левого парламентария и следствие по его делу, которое обнаружило, что нити преступления ведут к стоящим у власти полковникам (Греция как место действия не называлась, но подразумевалась). Следующий фильм Гавраса — «Признание» — шел на волне успеха «Зет». Все надеялись увидеть в нем развитие тех же идей. Однако Гаврас уклонился в сторону.

Фильм «Признание» посвящен процессу Сланского (снят по дневникам бывшего заместителя министра иностранных дел Чехословакии, осужденного «по делу Сланского» и реабилитированного в середине 50-х годов). Ход следствия и судебного процесса изображается как бы «изнутри»: так, как воспринимает его один из обвиняемых. Но Гаврас выводит действие и мысль фильма за рамки процесса более чем 20-летней давности, чтобы тогдашние нарушения

¹ «Ecran-72», № 7.

социалистической законности связать с чехословацкими событиями 1968 г., с теперешним положением в социалистическом мире.

До «Признания» Гаврас не только имел репутацию режиссера левого направления, но и был довольно тесно связан с прогрессивными кругами французского кино. Вполне естественно, что фильм «Признание» озадачил его друзей. На их недоуменные вопросы о причинах происшедшей с ним перемены он отвечал, что художник должен быть объективным. Якобы поэтому в свое время он сделал «прокоммунистический фильм», а теперь критикует коммунистов за допущенные ими ошибки. Такая «объективность» популярного режиссера вполне устраивала реакционные буржуазные круги, которые использовали выпуск «Признания» на экраны буржуазного мира для клеветы на социалистическую Чехословакию и Советский Союз, для пропаганды антикоммунизма и антисоветизма.

Характерно, что фильм «Признание» был показан по западногерманскому телевидению через неделю после завершения боннских переговоров Л. И. Брежнева, открывших новую страницу в отношениях СССР и ФРГ. Реакционные силы включили фильм «левого» режиссера в свою пропагандистскую кампанию против «восточной политики» Вилли Брандта, против развития дружеских связей и сотрудничества ФРГ с социалистическими странами.

К сказанному можно добавить, что главные роли в «Признании» исполняют Ив Монтан и Симона Синьоре, неоднократно посещавшие Советский Союз и обращавшиеся со словами дружбы и любви к советскому народу. В дни работы над «Признанием» они фактически перечеркнули свои былые заявления.

Как и «Зет», фильм «Признание» по своим сюжетным построениям и организации экранного действия рассчитан на массового зрителя. В связи с этим некоторые критики даже писали об уступках Гавраса коммерческому кино: хотя по содержанию фильма — политические, построены они как «зрелище», как увлекательный детектив. Это побудило Гавраса вскоре после окончания работы над «Признанием» выступить с разъяснением своего понимания политического фильма. Такой фильм, по мнению Гавраса, сыграет свою роль только при условии, если будет привлекать зрителей. Для этого следует пользоваться зрелищем в его традиционной форме, создавать драматургию фильма, использовать хороших актеров и тем самым заставлять зрителя почувствовать прямую связь с событиями, изображаемыми на экране.

Сама по себе такая установка на массового зрителя вряд ли может оспариваться. Очевидно, все дело в том, на каком материале она реализуется.

Весьма противоречив в этом смысле и показанный вне конкурса на VIII Московском кинофестивале фильм Коста Гавраса «Осадное положение», действие которого происходит в столице одной из стран Латинской Америки. В ответ на репрессии и реакционную политику властей подпольная организация устраивает похищение нескольких политических деятелей и дипломатов — местных и американских. Правительству предъявляются требования относительно прекращения репрессий и освобождения политических заключенных. Требования обсуждаются в правительстве, в парламенте. Одновременно идет «партизанское следствие»: среди других в качестве заложника был схвачен некий господин, приехавший из США в качестве «советника по коммуникациям» (его роль играет Ив Монтан), а на поверку оказав-

шийся главным наставником, фактическим руководителем местной полиции и жандармерии, организатором арестов, жестоких пыток, полицейских уличных расправ, направленных против участников освободительного движения. Правительство отклоняет ультиматум подпольщиков. Подпольная организация принимает решение казнить высокопоставленного палача. В финале в страну приезжает его «преемник», встречаемый улыбками переодетых в штатское полицейских начальников и ненавидящими взглядами рабочих и служащих аэродрома. Борьба продолжается — таков смысл финала.

Сюжетное построение и развитие фильма «Осадное положение» явно рассчитаны на зрительский успех. Однако по своей внутренней структуре фильм поверхностен. Его занимательность, напряженность, драматизм остаются на уровне сюжета. Характеры персонажей, политические, нравственные, идеологические проблемы, возникающие в ходе борьбы, по настоящему не раскрыты.

Во время парламентских дискуссий один из левых парламентариев так определяет свое (и, очевидно, своей партии) отношение к подпольщикам, организовавшим похищение: мы считаем их революционной силой, хоть и не одобряем их методов... Какие силы представляет парламентарий? Компартию? А кого представляют подпольщики? Как они относятся к компартии? Было ли похищение выражением их политики, их понимания тактики революционной борьбы или они приняли решение об ответном терроре, вынужденные к тому крайними обстоятельствами? Все эти и другие вопросы остаются без ответа.

Фильм «Осадное положение» недвусмысленно направлен против империализма США и его латиноамериканских прислужников (возможно, это начало но-

вого поворота в творчестве Гавраса). Но фильм не стал значительным произведением политического кино из-за поверхностности изображения революционных сил.

При оценке кинематографической «левизны», ее противоречивых эволюций, поворотов, зигзагов невозможно обойти тот постоянно подтверждаемый практикой факт, что «левые» ревизионисты в искусстве точно так же, как и в политике, нередко выступают заодно (такова объективная логика жизни и борьбы) с буржуазными пропагандистами, которые пытаются всеми доступными им средствами оклеветать рабочее движение в странах капитала, преуменьшить достижения и раздуть недостатки социалистического строительства в странах, где рабочий класс победил.

Особенно усердствуют в этом направлении западноберлинская кинематографическая группа маоистского толка «Поезд» и парижская — «Имени Дзиги Вертова». Свои названия они заимствовали из истории советского революционного кино. Так, название «Поезд» взято из практики советского режиссера А. И. Медведкина и его товарищей, которые на своем «кинопоезде» ездили по стройкам первых пятилеток, снимали короткие фильмы и показывали их строителям, создавая образцы боевого кинорепортажа и злободневной публицистики. Однако своими крикливыми декларациями и своей практикой упомянутые западные кинематографические группы ревизуют политические идеи и творческие принципы тех, чьими именами клянутся, фальсифицируют традиции революционного кино, изменяют им, при этом в измене обвиняют других. К примеру, та же западноберлинская группа «Поезд» направила А. И. Медведкину «открытое письмо», полное инсинуаций и прямой

клеветы, обращенной как против самого создателя первого кинопоезда, так и против его Родины.

Критика советского общества в произведениях и высказываниях «левых» художников часто ведется с позиции бунтарей, которые авантюризм безответственных лозунгов противопоставляют реализму экономического соревнования, политической, идеологической борьбы двух мировых социальных систем.

Советское общество «левые» нередко критикуют за увлечение экономическими проблемами повышения благосостояния трудящихся, за якобы «обуржуазивание» и даже за «оппортунистическое пренебрежение» задачами продолжающейся революции. Отдельные недостатки и ошибки, допущенные в ходе строительства коммунизма, они нередко представляют как необратимую деформацию социалистического общества. Они намеренно оставляют при этом без внимания объективные факторы исторического развития, связанные с нерешенностью многих практических проблем, с которыми пришлось столкнуться первооткрывателям социализма. Сближение левого ревизионизма с буржуазной пропагандой здесь особенно часто и очевидно.

Хорошо известно, что Коммунистической партии и советскому народу пришлось прокладывать пути строительства социализма и коммунизма, экспериментально проверяя теорию и прогнозы. Иногда такая проверка давалась дорогой ценой.

В статье «К четырехлетней годовщине Октябрьской революции» В. И. Ленин писал: «Мы рассчитывали, поднятые волной энтузиазма, разбудившие народный энтузиазм сначала общеполитический, потом военный, мы рассчитывали осуществить непосредственно на этом энтузиазме столь же великие (как и общеполитические, как и военные) экономические за-

дачи. Мы рассчитывали — или, может быть, вернее будет сказать: мы предполагали без достаточного расчета — непосредственными велениями пролетарского государства наладить государственное производство и государственное распределение продуктов по-коммунистически в мелкокрестьянской стране. Жизнь показала нашу ошибку. Потребовался ряд переходных ступеней: государственный капитализм и социализм, чтобы *подготовить* — работой долгого ряда лет подготовить — переход к коммунизму. Не на энтузиазме непосредственно, а при помощи энтузиазма, рожденного великой революцией, на личном интересе, на личной заинтересованности, на хозяйственном расчете потрудитесь построить сначала прочные мостки, ведущие в мелкокрестьянской стране через государственный капитализм к социализму; иначе вы не подойдете к коммунизму, иначе вы не подведете десятки и десятки миллионов людей к коммунизму. Так сказала нам жизнь. Так сказал нам объективный ход развития революции»¹.

Этот завещанный Лениным революционный реализм, эта трезвость практической самопроверки и самокритики нашли предметное воплощение в решениях XXIV съезда КПСС.

Содержащийся в материалах XXIV съезда партии анализ общественного развития показывает, что ныне усилилась роль такой сферы классовой борьбы между социализмом и капитализмом, как экономическое и научное соревнование двух мировых систем. Поистине историческое значение приобретает выдвигнутая партией задача органического соединения достижений научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 151.

Известно, что на путях советского общества к рубежам, обозначенным решениями XXIV съезда партии, встречалось немало трудностей, допускались и просчеты. На них-то старательно и фиксирует внимание буржуазная пропаганда, раздувая эти просчеты, замалчивая или принижая реальные победы социализма. Таким путем буржуазная пропаганда пытается придать нужное ей направление тому отражению, которое получают проблемы и практика борьбы за социализм в сознании людей на Западе, в том числе в сознании творческой интеллигенции.

В литературе и искусстве зарубежных стран нередко случаи, когда даже сочувствующие социалистическим идеалам художники неправильно, односторонне оценивают практические шаги строителей и борцов социализма, не укладывающиеся в идеальные схемы. Иногда те, кто еще вчера «романтически» увлекался социализмом, очень туманно представляя себе трудности его практического строительства, сегодня начинают говорить и писать в основном лишь о недостатках и ошибках и даже ставить под сомнение всю идеологию и практику реального социализма.

Выступая против такого рода настроений в кругах левой интеллигенции на Западе, французский публицист Андре Вормсер в 1968 г. писал: «Капиталистический мир являет собой беспорядок, войну, безработицу, нищету. Это отвратительный мир. И ставить на одну доску, так сказать, «объективно», этот глубоко ненавистный капитализм и социализм потому, что именем последнего совершались ошибки, было бы безумием, ренегатством... Может статься, что один из нас в один прекрасный день с чем-то не согласен. И все-таки ему нужно знать, что вне партии нет будущего, что не капитализм исправит недостатки социализма. И он не покинет единственное место, где

он сможет эффективно бороться против капитализма. Он умрет коммунистом»¹.

Восприятие и осмысление современной практики строительства социализма зарубежными наблюдателями из числа художественной интеллигенции, даже если они сочувствуют идеям социализма, осложняется трудностями и противоречиями, какие создаются в рабочем и коммунистическом движении идеями и бунтарскими действиями «левых».

Альберто Моравиа в одной из своих статей писал о том, что нынешнее движение протеста хочет реальной демократии без подмены свободного участия в делах общества тоталитарным автоматизмом. Но «различие между «реальной» демократией и «тоталитарной» демократией почти незаметно. Существует опасность, что люди создадут тоталитарную демократию, веря в то, что создают реальную»². В качестве примера такой деформации, такой подмены Моравиа называет «культурную революцию» в Китае.

Теоретические расхождения в кругах «левой» интеллигенции капиталистических стран возникают, однако, не только под влиянием концепций «китайского» социализма, но и левоанархистских и троцкистских концепций вполне «европейского» происхождения.

Естественно, что такого рода настроения и представления чаще всего возникают у тех представителей зарубежной интеллигенции, чье увлечение социализмом было поверхностным. В моменты трудных испытаний, сложных исторических поворотов они обычно склонны к переоценке ценностей, к критике того, чему еще вчера поклонялись. В таких случаях

¹ «France nouvelle». Paris, novembre 4, 1968.

² «Nuovi argomenti», 1968, N 11.

отчетливо обнаруживается не только поверхностность былых увлечений, но и односторонность критики: социализм воспринимается в его догматических проявлениях, в отклонениях и допущенных ошибках, а не в истинной своей сути. Именно это представление о социализме навязывает буржуазия, используя всю современную мощь средств массовой информации и пропаганды. В этой своей антисоциалистической пропаганде буржуазия получает поддержку «левых» ревизионистов, которые искажают в своих сочинениях реально существующий социализм, порочат идеологию, стратегию и тактику марксистско-ленинских партий.

Каковы же причины нынешнего распространения и многообразия проявлений эстетической «левизны» во всех ее вариациях — от пропаганды средствами искусства маоизма до «сексуальной революции» и стилевого бунтарства. Как оценивают «левизну» сами идеологи и деятели искусства?

Итальянская газета «Коррьере делла сера» напечатала в 1969 г. серию интервью с деятелями культуры, участники которого — каждый по-своему — анализируют причины появления, содержание программ и деятельности левозэкстремистских групп в Италии¹.

Известный своим антикоммунизмом литератор Иньяцио Силоне утверждает, что протест «левых» экстремистов направлен против аппарата политических и профсоюзных организаций и вызван их отказом от первоначальных целей и программ, их «интеллектуальным одряхлением». В пору молодости политических партий рабочего класса, их первых революционных атак на капитал антикоммунисты на-

¹ «Corriere della sera». Roma, settèmbre 6, 1969.

зывали их бандами анархистов, ниспровергателями законности и порядка. Теперешние антикоммунисты обрушиваются на изменения в программах рабочих партий, вызванные новыми условиями освободительной борьбы против капитала. Они как бы защищают их ранние программы, против которых так рьяно в свое время выступали. При этом буржуазные политики проявляют не только терпимость в отношении к «левым» экстремистам, но и определенную заинтересованность в их деятельности — крайностями «левого» экстремизма они пугают буржуазного обывателя, заставляя его покрепче держаться за существующие устои, — хоть плохонький, да порядок, а иначе — полная анархия. Кроме того, раскольническая деятельность «левых» экстремистов, их крикливая критика «обюрократившихся аппаратов» рабочих партий выгодны буржуазии, поскольку привлекают внимание тех слоев народа (особенно молодежь), которые прямой буржуазной пропаганде антикоммунизма не поддаются.

Выступление Силоне, когда-то похваливавшегося своей «революционностью», вполне отражает настроения буржуазных идеологов, которые и побаиваются «левых» экстремистов, и — одновременно! — радуются их активности, создающей трудности для рабочего движения.

Писатель Карло Кассола считает, что бунт «левых» экстремистов направлен прежде всего против старого гуманизма, ибо груз его традиций продолжает вызывать почтение к тому, что стало уже призраком, — к культуре, превратившейся в болтовню и в фабрику мифов.

В этом объяснении есть свой резон: кризис буржуазного общества, его духовной культуры, угнетающая сила и коррупция его институтов — все это

действительно может вызвать истерию «левого» экстремизма среди тех протестантов, которые не восприняли подлинной революционности, основанной на теоретических идеях и практическом опыте марксистско-ленинских партий. По мнению писателя Гоффредо Паризе, содержание «левого» экстремизма сводится в основном к отрицанию ради отрицания.

Сопоставление высказываний участников интервью показывает, что различия в трактовке «левого» экстремизма отражают различия в их политических взглядах. Каждый выделяет из множества черт и особенностей «левого» экстремизма какую-то одну и абсолютизирует ее, руководствуясь своим пониманием общественной жизни и своей ориентацией в современной борьбе социальных сил. Одни выдвигают на первый план антибуржуазность «левого» экстремизма, другие — бунтарское ниспровержение прогнивающих ценностей старого гуманизма, третьи — провокационные выступления «левых» против рабочих партий, выступления, объективно сближающие их с буржуазными идеологами и пропагандистами антикоммунизма.

Мелкобуржуазная «революционность» анархистского, маоистского или троцкистского толка имеет ныне идеологов, лидеров, пытающихся обратить в свою веру, привлечь на свою сторону массы людей, настроенных антикапиталистически. Особая ставка делается при этом на молодежь. Используется ее недовольство системой буржуазных отношений, ее постоянная готовность при отсутствии революционного опыта откликнуться на радикальные идеи и призывы.

В выступлениях молодежи, подчеркивал Л. И. Брежнев в докладе на международном Советании коммунистических и рабочих партий в 1969 г.,

«зачастую еще сказывается недостаток политическо-го опыта и связи с авангардом революционной борьбы. Поэтому ее выступления нередко приобретают стихийный характер и выражаются в политически незрелых формах. Этим пытаются воспользоваться экстремистские, по существу враждебные коммунизму элементы, а подчас и прямая агентура империалистов»¹.

Многие из молодых протестантов и бунтарей, обращающиеся ныне к ложным идеям и пророкам, найдут, надо надеяться, истинно революционный путь, овладев теорией научного социализма и опытом классовых битв, встанут в строй сознательных и последовательных борцов антикапиталистического фронта. Но за этими надеждами не следует забывать о реальной опасности «левого» экстремизма, подрывающего боевое единство революционных сил, искажающего, направляющего по ложному пути революционную энергию бунтующей молодежи. Такая опасность не позволяет ослаблять активность в борьбе с «левым» экстремизмом, в том числе и в области искусства. Однако в этой борьбе возможны и необходимы не только методы «отсечения», «отбрасывания», но и серьезная разъяснительная работа с добросовестно заблуждающимися молодыми творческими работниками. Давая отпор идейным противникам, важно не отталкивать, а привлекать возможных союзников.

¹ Л. И. Брежнев. Ленинским курсом, т. 2. М., 1970, стр. 383.

Зарубежное прогрессивное кино: успехи и трудности

Идеалистическая эстетика оспаривает критерий правдивости как решающий для искусства, прибегая для этого к самым разнообразным аргументам. Искусство приравнивается к сотворению мифов... Объявляется средством самовыражения художника... Поднимается в философские выси, отвлекаясь от социальных реальностей бытия... Замыкается в сферах подсознания... Или просто уходит в мир многоцветных иллюзий, в развлекательное сочинительство, ловко вставляющее кусочки правды в мозаику лжи...

Но история беспощадна: цветы моды быстро увядают. Вчерашние боевики становятся мусором на свалке кинематографической истории. Нередко превознесенные буржуазной критикой образцы «современности» искусства через два-три года объявляются (иногда той же самой критикой) «бабушкиным кино». Заинтересовавшие зрителя при первой встрече капризы художнического чувства позже обнаруживают свою бессодержательную случайность. А долгожителями становятся произведения, в которых концентрируется жизненная правда.

Победа правды чаще всего приходит на экран, когда кинематограф обращается к трудовому народу и

его авангарду — рабочему классу, воплощает в своих образах восприятие и ощущение мира, свойственное трудовому народу, когда идеалы освободительной борьбы трудящихся становятся социальным критерием, основой художественного анализа изображаемой жизни.

Речь идет не о том, чтобы объявить обязательной нормой правдивости прогрессивного произведения наличие в нем положительного героя из рабочих, а о более широких процессах, тенденциях, закономерностях.

Рабочий класс — не только производитель материальных ценностей, но и решающая сила освободительной борьбы трудящихся против капиталистического господства. Рабочий класс и его партии направляют общественное развитие в странах победившего социализма. На рабочий класс опираются, его волю и разум выражают коммунисты всего мира; рабочий класс — основная сила, определяющая общественный прогресс. Вне этой реальности невозможно понять современный мир. А значит, реалистическое искусство не может достаточно плодотворно развиваться, если оно проходит мимо рабочего человека, не учитывает его действительной роли в истории, в общественном развитии, в определении судеб человечества.

Рабочие часто появлялись на экране буржуазных стран и в былые годы — почти с самых первых лет существования кинематографа. Но чаще всего не в истинном своем качестве, а в ролях, predetermined схемами буржуазного мышления. Умиленный своей добротой и гуманностью, кинематографический барин спускался к «малым мирам сего», чтобы повздыхать и поплакать над их горестями. Кинематографические романтики показывали контрасты нищеты и богатства, взывая к отзывчивости богатых, полагая,

что одним только нравственным усовершенствованием человека можно будет ликвидировать социальную несправедливость. Не менее часто рабочие люди изображались на экране как темная и дикая сила, от которой надо беречь кошельки и дома, добродетель дочерей и порядок на улицах... Произведения, правдиво показывающие рабочих, раскрывающие правду их характеров, изображающие жизнь, если и не с позиций рабочего класса, то с учетом этих позиций, были редкостью. Даже в тех случаях, когда кинематограф обнажал неблагополучие человеческого существования под игом капитала, драмы человечества чаще всего персонифицировались в драмах буржуазного индивидуалиста.

Во второй половине 60-х годов начались весьма существенные в этом смысле перемены. Было бы необоснованным преувеличением сказать, что кинематограф буржуазных стран повернулся к рабочему классу. Такого поворота не было и быть не могло, поскольку кинематограф остается капиталистическим. Конечно же не ослабли атаки империалистической реакции на рабочее движение, на социализм. Напротив, буржуазный кинематограф особенно активно использует сейчас силу экрана для пропаганды антикоммунизма, антисоветизма, для клеветы на рабочий класс и его партии. Но растущая активность рабочего класса, подъем революционных выступлений, рост международного авторитета Советского Союза и других социалистических стран, сдвиг значительной части демократической интеллигенции капиталистических стран влево не могли не сказаться на панораме мирового кино.

Пожалуй, процессы, о которых идет речь, с наибольшей отчетливостью проявились в итальянской кинематографии, которая после периода расцвета

неореализма долгое время находилась в известном застое. Индивидуальные взлеты, находки, иногда весьма интересные, даже гениальные, пришедшие на смену новаторству и совместной борьбе, неспособны были оказать решающего влияния на общее положение, создать направление, школу, которые могли бы хоть как-то сравниться с тем, чем для всего мира являлся неореализм в пору его расцвета.

Сейчас прогрессивное кино Италии набирает новую силу, несмотря на притеснения со стороны властей и на попытки кинокапитала приспособить тематику, стилевые и языковые открытия прогрессивного кино к потребностям буржуазного рынка. Очень важной частью этого процесса становится возврат к неореалистическим традициям и дальнейшее их развитие.

Не случайно в 1971 г., характеризуя свои и своих товарищей творческие устремления, постановщик фильма «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо заявил на VII Московском кинофестивале: «Мы — дети неореализма».

Возрождение неореалистических традиций в итальянском кино связано прежде всего с творчеством режиссеров, которые начинали свои кинематографические биографии ассистентами у создателей неореализма. В пору упадка неореализма режиссеры эти оказались на распутье: они стали выпускать вестерны, мелодрамы и комедии, близкие по своим эстетическим параметрам буржуазному коммерческому кино. Хотя в их произведениях можно было без труда найти стилевые цитаты из произведений учителей, фильмы эти оставались в рамках ординарной продукции, ориентированной на рынок. В них не было живой души развивающегося искусства, не было цельности: кинематограф увлекал зрителя

крепко сколоченными сюжетами, рассказывал о дальних странах и давних временах, бросался то в античность, то на дикий американский Запад, а сам не двигался. Положения не меняло и обращение художников к итальянской современности: оно было слишком поверхностным, чтобы наполнить экранное действие социальными страстями, народными заботами и переживаниями. Разнообразие содержания не нарушало однообразия искусства. Цитаты из неореалистических фильмов ничего не меняли по той простой причине, что были всего лишь цитатами. Многие ученики создателей неореализма из режиссеров нынешнего среднего поколения полностью пропали как художники, разбогатев на рыночных поставках. Но были среди этих учеников и подлинные хранители традиций неореализма. В очень трудные для итальянского социального фильма времена Франческо Рози ставит «Руки над городом», Нанни Лой — «Четыре дня Неаполя», Уго Грегоретти — «Омикрон», Джило Понтекорво — «Войну в Алжире»... Искания этих и других прогрессивных кинематографистов получают новые импульсы в борьбе рабочих, в молодежных и студенческих выступлениях второй половины 60-х годов: на волне освободительного движения «дети неореализма» открывают новые возможности. Благодаря их усилиям в итальянском кино возрождаются традиции социального фильма, углубляется критический анализ общественной жизни.

Как известно, «итальянское чудо» (так буржуазная пропаганда окрестила подъем экономики, сменивший послевоенные трудности) породило не только ощутимое улучшение экономического положения в стране, но и разнохарактерные иллюзии, преувеличившие эффект «чуда». Даже кинематографистам демократического направления показалось тогда, что

людские горести, изображавшиеся неореалистами, уходят в прошлое вместе с лачугами, которые вытеснялись новыми современными домами, вместе с двориками и балкончиками, перегороженными развешанным бельем. Казалось, что критический пафос неореализма исчерпал себя. В настроениях, вызванных иллюзиями и реальностями «чуда», и находил себе опору развлекательный кинематограф, убивающий живую душу неореализма, охотно используя его внешние формы.

Когда первый угар «чуда» прошел, многие художники поняли эфемерность далеко идущих надежд. Несмотря на некоторое улучшение экономической конъюнктуры, до благоденствия было далеко. В «потребительском обществе» остались не только социальные и моральные истоки некоммуникабельности, исследуемой в фильмах Антониони, осталось социальное неравенство и связанные с ним несправедливость, эксплуатация человека человеком, унижение человеческого достоинства, осталась коррупция государственного аппарата. По-прежнему бесчинствует мафия, усилились ее преступные связи с государственно-полицейским аппаратом, основанные на взаимной выгоде. Честного труженика могут убить из-за угла, выгнать с работы, бросить в тюрьму по случайному и необоснованному подозрению...

И даже если с человеком труда не происходит подобных несчастий, его жизнь остается далекой от идиллии, обещанной трубадурами «итальянского чуда»: для того, чтобы иметь в достатке пищу, одежду, холодильник, телевизор, он должен надрываться на работе, часто отказывая себе в простых человеческих радостях.

Бедняки из неореалистических фильмов, конечно, о телевизоре и мечтать не могли. Их сыновья и

младшие братья могут позволить себе такую роскошь. Но какой ценой? И каков реальный эффект перехода итальянского труженика на современный уровень «потребительского общества»? Ведь, скажем, появление того же телевизора в рабочей семье означает передачу значительной части ее досуга во власть буржуазной массовой культуре, не более того.

Жизненные ситуации и коллизии, о которых идет речь, довольно часто воспроизводятся и художественно анализируются теперь на итальянском экране. Это значит, что в Италии возникло искусство, критикующее собственническое общество уже не по воспоминаниям о несчастьях людей, у которых крали последний велосипед, не было крыши над головой и оставались только два гроша надежды, а по наблюдениям над тем, что происходит в буржуазном обществе сейчас, сегодня.

Анализируя новейшие перемены в панораме итальянского кино, один из редакторов миланского журнала «Красные тени», Гоффредо Фофи, пишет: «Взрыв противоречий, которые капитал не в состоянии сейчас разрешить, борьба рабочих и студентов за последние четыре года привели к реполитизации итальянского кино, которое еще совсем недавно, в 60-е годы, погрязло в так называемом благополучии, показе некоммуникабельности, свидетельствовало о бегстве художников от действительности»¹.

Характерные черты этого процесса «реполитизации» воплощают в себе новые фильмы: «Рабочий класс идет в рай» Эллио Петри и «Дело Маттеи» Франческо Рози, получившие «Гран-при» на Каннском кинофестивале в 1972 г.

¹ «Positif», 1972, N 137.

Главным героем фильма «Рабочий класс идет в рай» является слесарь Лулу Масса. В обрисовке его весьма сложного характера Джан Мария Волонте открывает новые грани своего таланта. Его Лулу то непреклонный, напористый, то растерянный, даже жалкий. Неожиданные переходы из одного состояния в другое не объяснишь лежащими на поверхности причинами. Тема перехода от покорности к борьбе раскрывается в фильме через сложные движения индивидуальной психологии и характера героя на фоне пестрой картины заводской жизни.

В начале фильма Лулу — примерный рабочий, который трудится много и безотказно, «гонит норму», чтобы хорошо обеспечить семью. Товарищи по цеху недолюбливают его — слишком уж он выслуживается перед хозяевами. Несмотря на прилежание и сравнительно хорошие заработки, жизнь не клеится: Лулу надрывается на заводе, приходит домой усталый, чтобы подремать у телевизора. Во сне и наяву его преследуют заводские шумы (они становятся лейтмотивом звукового оформления фильма). Жена им недовольна — ей не хватает ласки, нежности. К заводским перегрузкам прибавляются семейные дразги.

Тем временем на заводе нарастают бурные события. Каждый день к заводским воротам приходят бородатые студенты с мегафонами: они призывают рабочих к решительным и немедленным действиям. В своем крикливом максимализме студенты нетерпеливы, их нетерпеливость авантюристична. В кинорассказе о студентах есть сцены, вполне «натуральные» по фактуре, но приобретающие остроту сатирической метафоры: студенты за высоким забором, они бурно жестикулируют, что-то кричат, а что — непонятно. Забор отделяет их от рабочих буквально и фигу-

рально. У рабочих — своя жизнь, свои заботы и проблемы, им нет дела до беснующихся «леваков».

Однако их собственные проблемы, заботы и драмы побуждают к борьбе: на заводе возникают волнения. Даже «примерный» Лулу Масса перестает быть смирным. А начав бунтовать, становится агрессивным, сближается со студентами, его дом становится их пристанищем. Отношения в семье и без того были натянутые, теперь жена вместе с сыном уходит из дома. Потом уходят и студенты, остерегаясь полицейских преследований. Масса остается один — без семьи, без друзей, без работы (с завода его уволили за участие в беспорядках), лишь в окружении множества вещей, нужных и ненужных. Лулу подсчитывает, чего стоила ему каждая из них, сколько часов работы. Им овладевает, может быть впервые в жизни с такой силой, глухая ярость: кто внушил человеку, что все это необходимо! Сцены одинокого блуждания Лулу по квартире воспринимаются как прямое обвинение «потребительскому обществу», которое делает человека не только придатком машины на фабрике, но и узником комфорта дома. Тема отчуждения рабочего человека в «потребительском обществе» возникает здесь не в абстрактно-философском обозначении, а в конкретностях каждодневного быта. На заводе герой фильма делает детали, толком не зная, для чего они, зачем они. Он надрывается на работе, чтобы иметь четыре будильника, два пылесоса, какие-то изящные безделушки, купленные в дни получки по примеру соседей. Раньше герой фильма не задумывался над всем этим, теперь, в часы вынужденного безделья, он начинает понимать: заполняя квартиру, вещи не прибавили счастья; он и не заметил, как постепенно становился их слугой и рабом.

Концовка фильма внешне благополучна. Студен-

там не удалось увлечь рабочих своими авантюрами. Зато профсоюзный лидер заводского коллектива, поборник рабочего единства, сумел повести за собой рабочих. В результате организованной им «частичной» (на два часа в день) забастовки хозяева пошли на уступки. Улучшились условия труда. Восстановлен на работе Лулу Масса. К нему вернулась жена. Однако коренные проблемы рабочей жизни не решены — борьба продолжается. Эта мысль фильма заключена в финальных сценах, где Лулу рассказывает о приснившемся ему рае...

Фильм вызвал в Италии критику как «справа», так и «слева». Критика «справа» — более или менее традиционна и вполне привычна в главных своих направлениях. А вот критика «слева» далеко не однородна и более многопланова. Конечно же деятели левацкого толка обиделись за карикатурное изображение своих собратьев: ведь даже «натурально» снятые сцены беснующихся экстремистов неизбежно становятся похожими на карикатуру. Но осуждая крикливый экстремизм «левых», авторы фильма распространяют свои сомнения и на профсоюзного лидера: слишком уж он благополучен, спокоен, слишком увлекается тактикой частичных требований, не связывая экономическую борьбу с борьбой политической. Однако авторская позиция лишь заявлена противопоставлением крайностей, между которыми мечется герой фильма Лулу Масса (фамилия тоже подобрана не случайно, герой призван олицетворять массу). Внутренняя тема фильма — тема формирования классового самосознания рабочих, борьбы за их единство — могла бы приобрести реалистическую наполненность и глубину, если бы авторы фильма показали левацкий экстремизм студентов и чересчур осторожную тактику профсоюзного лидера в соотнесен-

ности с деятельностью авангарда рабочего класса, с истинно революционным пониманием его задач и целей. На такие углубления авторы фильма не пошли, их позитивная программа, по крайней мере та, что воплотилась в экранном действии, остается весьма неопределенной.

Но не только за недостаточную отчетливость политической мысли критикуется фильм в левых кругах. Гоффредо Фофи в уже цитированном «Письме из Италии» пишет о постановщике фильма: «Петри подмигивает всем. Он хочет нравиться философам, социологам, физиологам, а также массам, буржуа (отсюда вульгарность диалогов, ситуаций), группировкам, профсоюзам...»¹ По мнению Фофи, фильм полон преувеличений. Стиль его — неуверенный, чрезвычайно возбужденный, крикливый. Черты бытовой комедии соединяются в нем с социологическим документом и философской метафизикой, начиненной кафкианскими и фрейдистскими идеями.

Нам представляется, что было бы принципиально неправильным видеть оппортунистическое приспособленчество, потакание обывателю в любой попытке создать кинозрелище, увлекающее миллионы людей. Все дело в том, какими средствами, какими способами и во имя каких целей завоевывается массовый успех. Скажем, нельзя отвергать острый сюжет на том только основании, что он острый. Ведь одно дело, когда зрителя увлекают ловко сочиненными хитро-сплетениями коммерческого кино, когда сюжетные структуры не имеют другой цели, кроме как держать в напряжении зрителя: «выбивать» из него то смех, то слезу и в любом случае — деньги. И совсем другое дело, когда сюжет становится выразителем реальных

¹ «Positif», 1972, N 137.

противоречий и конфликтов, развития характеров и человеческих судеб, когда он концентрирует в себе уроки и примеры жизни, не становясь от этого назидательным. Точно так же следует отделять простоту языка от вульгарного упрощенчества, ясность стиля — от подыгрывания эстетически отсталому зрителю, обращение к жизненному опыту, мысли и чувству людей — от эксплуатации зрительских привычек.

В фильме «Рабочий класс идет в рай» есть драматическое напряжение, острота, есть образы и сюжетные мотивы, очень емкие по своему жизненному содержанию и социальному смыслу. Жизнь итальянского рабочего показана в реальных ее сложностях, без прикрас.

Эта особенность фильма, на наш взгляд, была недооценена в выступлениях некоторых советских критиков, озабоченных проблемами кинематографического воплощения положительных начал жизни, образа положительного героя. Полемизируя с ними, автор сценария Уго Пирро говорил на симпозиуме советских и итальянских кинематографистов: «Иногда советские товарищи критикуют нас за чрезмерный пессимизм в показе рабочих. Но в Италии жизнь рабочих ужасна. Оптимизм художника не может проявляться без показа правды. Положительный герой для нас это прежде всего человек, воплощающий в своей судьбе и характере рост классового самосознания. Таков герой нашего фильма «Рабочий класс идет в рай». В фильме происходит пересмотр отношения к ценностям «потребительского общества». Мы хотели показать, что наш рабочий ведет жалкое существование, даже имея машину и телевизор. Мы не можем делать об этом оптимистические произведения». С этим аргументом нельзя не согласиться. Действительно, было бы мало плодотворным занятием меха-

нически переносить на итальянские фильмы критерии и требования, утвердившиеся в советском искусстве. И не в том слабость фильма «Рабочий класс идет в рай», что в нем слишком мрачно изображена жизнь рабочих, сложна и драматична история Лулу, поднимающегося от пассивности и покорности на первую ступеньку классового самосознания, а в том, что не показаны реальные силы рабочего авангарда, помогающие таким, как Лулу Масса, осознать свое положение в обществе и свои классовые интересы.

Что же касается желаний нравиться, уступок публике, то действительно в фильме «Рабочий класс идет в рай» есть сцены, в которых расчетливая борьба за зрительский успех берет верх над соображениями эстетической целесообразности. Это прежде всего сцены, изображающие интимную жизнь Лулу, акцентирующие его сексуальное бессилие, возникшее из-за непомерно тяжелого труда.

Для объективности критического анализа фильма очень важно отделить эти и подобные им уступки коммерческому кино от основной сюжетной линии произведения, от мотивов и особенностей, определяющих его суть и стиль.

Одним из наиболее последовательных продолжателей неореалистических традиций в итальянском кинематографе является Франческо Рози, чьи фильмы «Сальваторе Джулиано», «Руки над городом», «Люди против» сыграли существенную роль в возрождении социальной направленности прогрессивного кино Италии.

В новом фильме Рози «Дело Маттеи» воссоздается история умного и сильного человека, инженера Энрико Маттеи, погибшего при таинственных обстоятельствах в 1962 г. Экранное действие разворачивается как реставрация событий, которые в свое время

взволновали Италию, потом постепенно стали забываться, пока один прогрессивный журналист не занялся расследованием давней авиационной катастрофы, стоившей жизни Маттеи. На экране возникают сцены прошлого полицейского расследования, снятые и смонтированные в документальной манере, словно это не игровой фильм, а сохранившаяся с той поры кинохроника. Возникают и сцены из жизни инженера Маттеи — журналист ведет свое расследование не по канонам полицейского следствия, а по законам социального анализа.

Рози нашел точные стилевые соотношения и монтажные переходы, чтобы объединить историю Маттеи и два расследования его гибели, давнее и недавнее. Эффект документальности достигается и внедрением журналистского репортажа в структуру фильма, и удивительной достоверностью актерской игры, и незаметностью переходов от актеров к «не актерам», широко используемым в фильме, и работой оператора, который дорожит возможностью снимать как кинохроникер (особенно в натурных, уличных и производственных сценах).

Сюжет фильма развивается напряженно и драматично, чему способствует актерская игра Джана Мария Волонте, исполняющего главную роль. Выходец из бедной семьи, участник антифашистского сопротивления, инженер Маттеи бесстрашно вступает в борьбу с нефтяными монополиями. В этой борьбе ему помогает убежденность: нефть лежит в итальянской земле, она должна принадлежать итальянцам, служить восстановлению и развитию послевоенной экономики, повышению уровня жизни людей. Только национализация нефти может обеспечить такое ее использование. Только на принципах взаимной выгоды могут строиться экономические отношения Италии с

другими странами. Во имя этих принципов он едет на переговоры в Москву.

В борьбе за национализацию нефти, в защите национальных интересов Маттеи сталкивается не только с итальянскими монополиями и поддерживающими их властями. В нескольких эпизодах фильма возникает фигура немногословного, властного, надменного американца, к которому ведут многие нити «дела Маттеи». В расследовании аварии самолета фильм ставит многоточия вместо финальной точки окончательных выводов. Но создатели фильма достаточно определены в выражении чувств и взглядов, противопоставляющих позицию инженера Маттеи заокеанским олигархам нефти.

Есть в изображении непреклонности, всепоглощающей прямолинейности Маттеи некое увлечение создателей фильма своим героем. Характер и деятельность Маттеи слишком «выпрямлены», «очищены» от сложностей, связанных с его политическими взглядами и позициями (выступая против потакавших монополиям политиков, он сам принадлежал к правящей христианско-демократической партии). Временами Маттеи воспринимается как некий идеальный герой. Это ощущение становится особенно сильным в сценах его встреч с сицилианцами: в них он выступает как благодетель и спаситель от нищеты, вынужденной эмиграции, как надежда и любовь народа, его мужественный и почитаемый лидер. Эмоциональная атмосфера вокруг героя, отношение к нему со стороны народных масс и создателей фильма вступает, однако, в определенное противоречие с фактическим содержанием его деятельности: инженер Маттеи делает прогрессивное дело, борясь с заокеанскими монополиями, с коррупцией и бюрократией, облегчающими хищническую власть монополий, но его борьба оста-

ется в рамках защиты интересов национального капитала. В деятельности Маттеи нет узколобого технократизма, но нет и необходимой для полного успеха дела широты социального мышления, умения и желания соединить борьбу за национализацию нефтяных богатств с демократическими движениями трудящихся. На трактовке центрального образа сказались реформистские иллюзии Рози. Тем не менее драматически напряженное изображение борьбы Маттеи с властью заокеанских монополий и их агентурой в Италии придает фильму социальную остроту.

Франческо Рози и Элио Петри — активнейшие участники движения прогрессивного кино Италии в сторону политического, социального фильма. Полнее ощутить и точнее оценить масштаб этого движения позволяют уже упомянутые фильмы — «Люди против» Франческо Рози, «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо, «Конформист» и «Бедные умирают первыми» Бернардо Бертолуччи, а также показанные на VII и VIII международных кинофестивалях в Москве фильмы: «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Элио Петри, «Кеймада» Джило Понтекорво, «Признание полицейского комиссара прокурору республики» и «Следствие закончено — забудьте» Дамиано Дамиани, «Хотим полковников!» Марио Моничелли, «Убийство Маттеотти» Флорестано Ванчини, «Тревиго — Турин» Этторе Скола.

Остановимся на анализе некоторых из них.

«Убийство Маттеотти» Ванчини — строго политический фильм, в котором намечается даже некий пуританизм стиля и жанра: личность героя, бесстрашно выступившего в парламенте против фальсификации выборов, предпринятой утверждающей свою власть кликой Муссолини, показана исключительно в контексте его борьбы. Все действие сосредоточено

на выступлениях Маттеотти, на истории его убийства, на следствии по делу об убийстве, которое было сорвано под «личным руководством» Муссолини. В фильме воссоздается образ Антонио Грамши, показаны первые шаги формирующейся Коммунистической партии Италии.

События, речи, разговоры, известные по стенограммам, протоколам, дневникам, воспроизводятся в фильме с документальной точностью, не зафиксированное документами «домысливается» режиссером тоже «под документ».

Новый фильм Дамиано Дамиани «Следствие закончено — забудьте» по идее и теме близок его предыдущей картине — «Признание полицейского комиссара прокурору республики». (Оба фильма с успехом были показаны в советском прокате.) Он тоже посвящен коррупции полицейского аппарата, обличению беззакония, но классовая природа полицейских жестокостей обнаруживается здесь с еще большей отчетливостью.

Действие фильма происходит в тюрьме, куда невинно попал некий архитектор, которому ошибка полиции едва не стоила жизни. Оказавшись в тюрьме, архитектор скоро убеждается, что и здесь, имея деньги и связи, можно существовать: перед богатыми и влиятельными заключенными тюремное начальство пасует, заискивает, а непокорных (прежде всего тех, кто придерживается оппозиционных взглядов) бросают в карцер, истязают, бьют и даже убивают руками заключенных уголовников.

Убийство одного такого непокорного, настаивающего на своих показаниях против преступных действий капиталистической фирмы, происходит на глазах архитектора. Его попытки рассказать о ночном убийстве ставят его самого на край гибели. Перепуганный,

он начинает лгать, лжесвидетельствовать, зарабатывать себе свободу. «Мы с вами по одну сторону баррикады, они — рабочие, бедняки — по другую», — напутствует освобожденного архитектора один из тюремных начальников.

Выйдя из тюрьмы, архитектор снова обретает дом, семью, все блага материальной обеспеченности, но за тюремными воротами осталась его порядочность — способность презирать предательство, говорить правду. Он не превратился в истязателя подобно своим вчерашним тюремщикам, но он теперь похож на них молчаливым согласием с тем, что «силы порядка» всегда правы. И хотя в душе он презирает себя за предательство по слабости и трусости, но фактически он принял безнравственную логику освобождавшего его начальника.

В центре фильма Марио Моничелли «Хотим полковников!» — образы фашиствующего политика и военных «старой школы», которые с грустью и надеждой на возврат вспоминают времена Муссолини. В основу сюжета этой комедии-гротеска положены реальные события недавнего фашистского заговора генерала Лоренцо.

Поначалу может показаться, что изображаемый в фильме заговор никакой опасности не представляет, ибо ядро его составляют выжившие из ума полковники, которых нетрудно разоблачить и обезвредить. Но в конце фильма возникает почти неожиданный поворот: используя кризисную ситуацию, возникшую в результате заговора, фактическую власть захватывает молодой и энергичный политикан. Под видом одновременной борьбы с правой и «левой» опасностью он «закручивает гайки», пытаясь создать режим, который находится где-то посередине между нынешним и тем, какой хотели установить восставшие генера-

**Ф. Феллини на съемках
фильма «Рим»
(снимок внизу).**

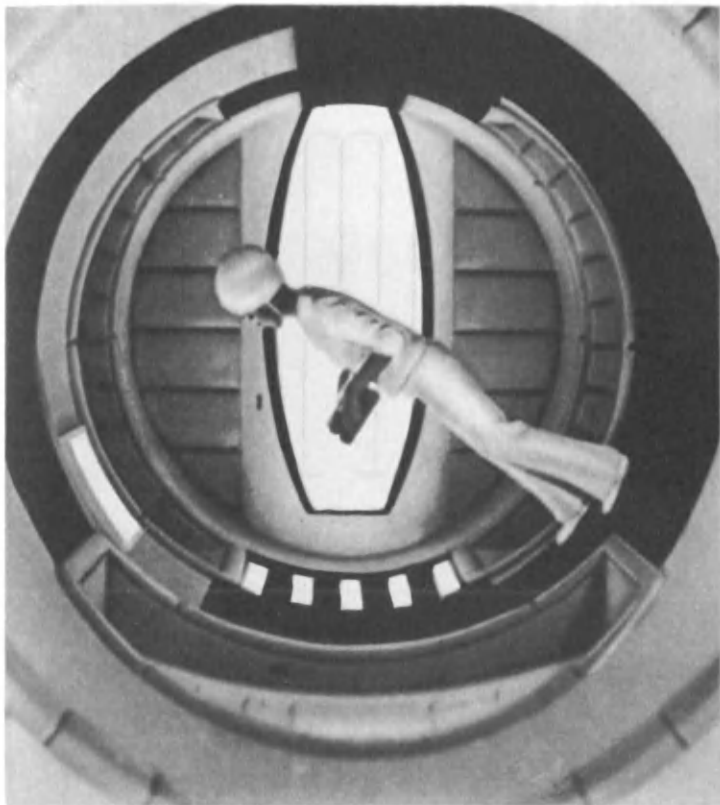
**В этой картине режиссер
предстает еще
и в качестве
действующего лица.**



В фильме
«Забриски-пойнт»
М. Антониони обращается
к проблемам бунтующей
молодежи США.



«Космическая одиссея»
С. Кубрика:
путешествие в космос
и в безнадежность.



Левозкстремистская
идея о «роковой» вражде
молодых и старых
революционеров
определяет сюжет
фильма-притчи
братьев Тавиани
«Под знаком Скорпиона».



В фильме
«Поставьте чудовище
на первую полосу»
М. Беллоккио
Джан Мария Волонте
играет роль
буржуазного
газетчика — клеветника
и провокатора.



**Фильм Д. Монтальдо
«Сакко и Ванцетти» —
кинематографическое
свидетельство
преступления
буржуазного суда
и подвига казненных
революционеров.**



Кадр из фильма
«Дело Маттеи»
Ф. Рози.



Расправой над
неудобным депутатом
начался кровавый путь
Муссолини —
об этом рассказывает
фильм «Убийство
Маттеотти»
Ф. Ванчини.



Герой фильма
«Следствие закончено —
забудьте»

Д. Дамиани покупает
свободу ценой чести.



Комедия-гротеск
«Хотим полковников!»
М. Моничелли
рассказывает о мечте
реакционных офицеров
вновь установить
в Италии фашистские
порядки.



На острове,
где разворачивается
действие фильма
Д. Понтекорво «Кеймада»,
один колонизатор
сменяет другого —
рабство продолжается,
но продолжается
и борьба.



Кадр из фильма
«Следствие по делу
гражданина
вне всяких подозрений»
Э. Петри.



В фильме Ф. Лабро
«Наследник»
роль «прогрессивного
миллионера»
играет популярный
артист
французского кино
Жан-Поль Бельмондо.



**Против жестокости
«безумного мира»
выступает С. Креймер
своим фильмом
«Берегите зверей
и детей».**





Герои фильма
С. Креймера «Оклахома,
как она есть»
идут под пули
ради защиты клочка
земли с нефтяной
скважиной.



лы и полковники с помощью и по советам своего греческого «консультанта».

Фильмы кинематографистов, продолжающих и развивающих традиции неореализма, проникнуты драматизмом, сближающим их с произведениями, показывающими тотальное поражение человека. Власть мафии и связанного с нею полицейского аппарата в «Признании полицейского комиссара...» Дамиано Дамиани кажется непреодолимой, герой фильма чувствует себя беспомощным перед ее всепроникающей силой. Он гибнет после первой же попытки порвать цепь преступлений, успокоить проснувшуюся совесть. Убиты на электрическом стуле Сакко и Ванцетти. Смерть их показана в фильме Монтальдо во всей ужасающей натуральности, как и действия судебной машины, предопределившей эту смерть. Сцены чудовищной жестокости, отчаяние обездоленных по-современному «документированы» в фильме «Кеймада» Джило Понтекорво, рассказывающем об освободительном движении жителей острова Кеймада. Под видом помощи движению некий джентльмен из белых колонизаторов стремится вытеснить с острова одних господ и заменить их другими. Жестокость преступлений, обман, попустительство высокопоставленным преступникам показаны и в фильме Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений»: полицейская машина, необыкновенно активная и старательная, когда ее жертвой становится рабочий, начинает буксовать, как только обнаруживается, что преступника надо искать «среди своих».

Но в этих фильмах жестокость, преступление, обман, отчаяние наполняются социальным содержанием: самым ходом экранного действия им придается социальная конкретность. Герои фильмов Дамиани

бьются в тупиках, созданных коррупцией полицейского аппарата буржуазии, а не той отвлеченной греховности человека, которую философы вселенского пессимизма ведут от Адама и Евы. Сакко и Ванцетти погибли не потому, что фатально испорчен человек, а потому, что буржуазный суд подчиняет «правосудие» своим классовым интересам, не останавливаясь перед прямым беззаконием.

Фильмы «сыновей неореализма» подводят к обобщениям через показ реальности жизни. Человек исследуется в них в том окружении, в каком живет — не в кинематографически выстроенном или стилизованном мире, а в мире реальном, с вполне определенными параметрами — временными, пространственными, социальными. Воссоздаваемые на экране драмы и преступления имеют свою социальную биографию, вполне земное происхождение, конкретно-исторические особенности. Виновникам этих драм, порождающим их причинам противостоят люди, для которых понятие «гуманизм», «социальный прогресс» не предвыборное краснбайство, а программа действий. Иногда такие люди занимают свое место в самой системе образов фильма (например, Сакко и Ванцетти у Монтальдо). В других случаях «героем сопротивления» становится сам художник: изображая социально однородную среду собственников, он не может выделить в ней силы, противоборствующие ее порокам, но само правдивое изображение этой среды, анализ происхождения зла ведут зрительскую мысль к пониманию социальной дифференциации в обществе. Так художник вовлекает зрителя в поиски альтернативы изображаемому.

Поиски альтернативы нередко становятся содержанием самого экранного действия, основой сюжета, сверхзадачей героя фильма. Весьма характерен в

этом смысле фильм «Треви́ко — Ту́рин», поставленный молодым режиссером Этторе Скола.

В фильме рассказывается история юноши, который из отдаленного глухого Треви́ко приезжает в Ту́рин, чтобы устроиться на работу, самому прокормиться и помочь оставленной в бедности семье. Он долго бедствует в поисках работы — ночует на вокзале, в парке, потом попадает в переполненное, неуютное, грязное общежитие, живет случайными подачками. Устройство на завод «Фиат» стало для него величайшим счастьем. Однако счастье это обернулось новыми драмами: герой фильма, как и другие пришедшие с ним на завод, становится жертвой эксплуатации, работает до изнеможения, на вечернюю школу сил не остается...

Хозяева фирмы не разрешили Скола и его оператору вести съемки непосредственно в цехах завода. Но создатели фильма с большим мастерством используют заводские фотографии: статичные кадры работающих цехов приобретают большое смысловое и эмоциональное наполнение в контексте экранного действия. Впечатление такое, что их введение в фильм — хорошо найденный прием, а не вынужденный шаг.

«Треви́ко — Ту́рин» принадлежит искусству, которое создается на стыке игрового и документального кино. И герои фильма (рабочий парень и студентка, зараженная «левацкими» идеями) на фоне документальных кадров почти также документально достоверны, словно это не актеры, а хорошо подобранный типаж.

Только один раз нарушается стилевое решение фильма. Доведенный до крайности изнуряющей работой юноша бежит с завода. Сцена бегства решается не просто как уход с работы: юноша бежит от чудо-

вища; в этом бегстве — некая истеричность и бесконечность, выходящие за рамки быта. Обращение к многозначности поэтических метафор, вторгающихся в документальную достоверность ленты, — прием спорный, но интересный.

Кончается фильм возвращением героя на завод. В какой-то момент своего метафорически растянутого бега он опомнился, остановился и пошел обратно. Но пошел не сломленным, не мириться — просто он стал более зрелым, более трезвым и стойким в борьбе.

Труден путь искусства, воплощающего демократические и социалистические элементы в кинематографе буржуазных стран. Тот же Монтальдо в беседе с автором этих строк рассказывал, как он целых три года бился за право и возможность поставить «Сакко и Ванцетти». Другие режиссеры вынуждены зарабатывать на коммерческих фильмах, чтобы потом снять «свой» фильм. Нередки и такие случаи, когда прогрессивный режиссер ставит фильм вскладчину: собирает деньги у своих единомышленников, недостающее занимает, рискуя попасть в долговую яму новейшего образца — в полную зависимость от банка или какой-либо другой корпорации капиталистов. Но такого рода трудности останавливают лишь тех, кто слаб духом и недостаточно тверд в убеждениях. В кинематографиях буржуазных стран есть немало художников, которые дерзают идти против ветра, активизируют творческие поиски в работе над фильмами, обращенными к важнейшим социальным проблемам времени.

Работа над политическими и социальными фильмами демократического направления наталкивается сейчас не только на традиционные, привычные противодействия капитала: у этих фильмов появились фальшивые союзники, которые бывают опаснее от-

кровенных врагов. Речь идет о буржуазных продюсерах, думающих прежде всего о деньгах и стремящихся наложить на любой жизненный материал схемы «прибыльного фильма». Это под их влиянием, как мы уже говорили, на мировом экране получили распространение кинококтейли порнографии и политики. Это под их влиянием стала весьма реальной опасностью инфляции фильмов, посвященных важнейшим политическим и социальным проблемам современности.

Об этой опасности мы вели разговор с Уго Грегоретти, постановщиком «Омикрона», в котором фантастика искусно использовалась для углубления в драматические проблемы рабочей жизни в условиях капиталистической эксплуатации. Когда снимался «Омикрон», фильмы о рабочем классе были для Италии редкостью. В буржуазных кругах они встречались в штыки и практически не могли пробиться на экран, а если все же пробивались, широкого распространения все равно не получали: их замалчивала или обливала грязью буржуазная пресса, их демонстрировали лишь в самых глухих кинотеатрах.

На рубеже 60—70-х годов положение изменилось. Продюсеры и прокатчики, умеющие держать нос по ветру, открыли новый кинематографический Клондайк, спекулируя на рабочей теме. Некоторые фильмы о рабочем классе не просто пробились на экран, но и завоевали массовые аудитории. Это были фильмы о том, как жена обманывает мужа-рабочего, или о любовных похождениях очередного Дон-Жуана из фабричного предместья...

Накануне нашей встречи с Грегоретти в буржуазных газетах появилась рекламная афиша нового фильма «из рабочей жизни» — «Синдикалист»: на первом плане сидит тепло одетый, весьма серьезный,

чтобы не сказать мрачный, профсоюзный деятель, а мимо него дефилируют полуодетые грудастые девицы. По словам Грегоретти, эта афиша весьма точно воспроизводит не только «систему образов» «Синдикалиста», но и характер большинства фильмов этого направления: буржуазное коммерческое кино пытается завладеть и рабочей темой.

Я спросил: не повторяется ли история приспособления неореализма к потребностям коммерческого кино?

— Не совсем так,— ответил Грегоретти.— Тогда трансформация неореализма в сторону коммерческого кино проходила все же на уровне искусства. Сейчас все это делается цинично, прежде всего путем соединения рабочей темы с сексом, привычным для коммерческого кино. Рабочая тема превращается в рыночную тему, в очередную моду на потребу рынка. Нужна убежденность и стойкость, чтобы противостоять соблазнам выгоды и моды. Далеко не все кинематографисты, занимающиеся ныне социальными фильмами, обладают такими качествами.

Современная практика итальянского кино дает все новые примеры, подтверждающие беспокойство Уго Грегоретти. Вот уже несколько лет в опасной близости к коммерческому кино работает Лина Вертмюллер. Законченный в 1973 г. ее «Фильм о любви и анархии» содержит весьма характерные в этом смысле симптомы инфляции темы, которые не могут не тревожить друзей одаренного режиссера.

«Фильм о любви и анархии» привлекает поисками позитивных нравственных ценностей, поисками героя. В фильме изображается революционер-анархист, приехавший в Рим из деревни с целью застрелить Муссолини. Хотя он не довел до конца свое дело (из-за внешних помех, случайного стечения неблаго-

приятных обстоятельств и из-за внутренней слабости), есть в его образе красота самоотверженности, пафос гражданского долга. Однако действие фильма резко снижается тем, что... происходит в публичном доме. Дело в том, что анархистская организация, похвалившая героя фильма на задание, договорилась о помощи ему с проституткой, которая в свое время лишилась близких, убитых фашистами, и полна жаждой мести. По ходу действия герой влюбляется в ее подругу. Каждая из этих сюжетных линий сама по себе правомерна, но сведенные воедино они вызывают определенные перекосы в развитии экранного действия: рассказ о несостоявшемся подвиге анархиста ведется на фоне показа жизни публичного дома, быта его обитательниц. При этом на экране возникают детали и мотивы вполне во вкусе буржуазного коммерческого кино.

Напор буржуазного коммерческого кино на прогрессивный кинематограф настолько силен, приспособление тем и мотивов социального фильма к понятиям и потребностям буржуазного кинорынка ведется настолько интенсивно, что, несмотря на успехи таких продолжателей неореализма, как Роззи, Монтальдо, Понтекорво, Петри, Дамиани, несмотря на появление значительных фильмов Антониони, Феллини, Висконти, общее положение в итальянском кино остается тяжелым.

В контексте и на фоне этих реальностей становятся понятными горькие размышления Роберто Росселини о современном западном кино, которыми он поделился с автором этих строк весной 1972 г. «Кино перестало быть тем новым языком человечества, каким оно было в пору своей молодости. Теперь оно — развлечение, товар, средство получения прибылей. Деформированы, вульгаризированы сами цели кино,

а значит, и его язык. Нынешнее кино занимается созданием мифов. Среди других мифов распространяется и представление о художнике как о божестве. Между тем в прошлом сам народ умел выражать себя прямо, без посредничества художника. Известно, что язык создан на основе зрения — как фиксация зрительских представлений; каждое слово рождалось как символ, импульс определенных ассоциаций. Язык развивался вместе с познанием и в результате роста познания. А что выражает сегодняшнее кино? И как выражает? Фактически оно говорит чужими словами — не поднимается на уровень современной науки, которая имеет свой язык, развиваемый и обогащаемый научными исследованиями.

В наше время особую важность приобретает борьба за человека — надо воспитывать в нем благородство, доброту, альтруизм, мужество. Кино этого не делает.

Проповедь, пропаганда используются веками, ими занимаются церковь и другие институты. Конечно, проповедь имела и имеет свое влияние. Но оно не так велико. В человеке около 7 млн. нервных клеток. На какие из них и как влияет проповедь? Первичные формы художественного самовыражения человека были связаны с эмоциями, действовали на эмоциональный мир. Нам надо было бы подумать о том, чтобы не только память и разум воспринимали информацию, содержащуюся в фильме, в том числе и сообщаемые кинематографом научные истины. Надо искать такие кинематографические образы, которые выражали бы истину непосредственно, воздействуя на максимально возможное количество клеток сложной структуры человека. А это предполагает и воздействие эмоциональное. Познавая и выражая истину, кино должно развивать, обогащать себя как

искусство, а не просто применять уже известные, ранее найденные выразительные средства для передачи информации. Только в таком саморазвитии кино может стать вровень с современной наукой».

В этой связи Росселини рассказал о своем намерении создать серию фильмов, посвященных многовековой истории человечества. Замысел уже осуществляется. В 1972 г. по итальянскому телевидению был показан фильм «Сократ». Тема его сложная, но тем не менее фильм посмотрело около 7 млн. зрителей. Такой интерес к произведению для многих оказался неожиданным.

К последним работам Росселини относится также «Взятие власти Людовиком XIV». Это мастерски поставленный исторический фильм о молодом Людовике, о смерти Мазарини, о борьбе за власть между Людовиком и антимазариневцами Фуке и другими, о победе Людовика. Впечатляет достоверность фильма в большом и малом, точная и тонкая передача обстановки действия. Новые «научные» увлечения старейшего мастера сказываются не только в концепции, но и в языке, стиле фильма.

В поисках новых возможностей кинематографического воплощения истории, по словам Росселини, ему помог советский историк Тарле, автор книги о Наполеоне. В своей книге он собрал все доступные факты; рассказ его очень конкретен, история показана в движении — в пластически впечатляющей конкретности и внутренней логике развития.

Рассуждения Росселини в отношении современного кино могут показаться спорными, местами даже несправедливыми. Но им нельзя отказать в главном — они продиктованы заботами о развитии истинного искусства, презиравшего торгашество и отвергающего ремесленное повторение пройденного. В этих

заботах «отцы» и «дети» неореализма идут навстречу друг другу.

Процессы демократизации киноискусства, приобретшие наибольшую отчетливость в Италии, характерны в той или иной мере и для других капиталистических стран.

На Московский кинофестиваль 1971 г. французский кинорежиссер Бернар Поль привез фильм «Время жить» (в 1972 г. он был выпущен в советский прокат) — правдивый кинорассказ о драме рабочей семьи, о рабочем-строителе, вынужденном надрываться на работе, чтобы «на приличном уровне» содержать дом, семью.

В 1973 г. на VIII Московском кинофестивале Бернар Поль представил новый фильм из рабочей жизни — «Прекрасная маска», убедительно и глубоко раскрывающий процесс становления классового самосознания французского рабочего.

В конкурсном фестивальном соревновании Франция участвовала фильмом «Похищение», сюжет которого сценаристы Бен Барзман, Жорж Семпрун и режиссер Ив Буассе строят на взволновавших в свое время весь мир таинственных обстоятельствах похищения и убийства марокканского политического деятеля Бен Барки. «Похищение» — политический детектив со всеми свойственными жанру неожиданностями сюжетного развития. Но на первый план в нем выдвинута история журналиста Дарьена (героя играет популярный артист Жан Луи Трентињян). Авторам фильма удалось психологически углубленно показать судьбу и характер человека, который когда-то, в дни алжирской войны, пошел на малые компромиссы с совестью, на сотрудничество с тайной полицией, казавшееся тогда безобидным. Сейчас он расплачивается за былое — становится «подсадной уткой»,

невольно помогает похищению своего друга Садьеля (его роль играет Джан Мария Волонте). Когда Дарьен осознает истинный смысл заговора, в который его вовлекли, он находит в себе мужество разоблачить заговорщиков, похитителей, убийц. Журналист Дарьен погибает, смертью заплатив за совершенные ранее ошибки.

Характерно, что во Франции, так же как и в Италии, а может быть, с еще большей напористостью буржуазный коммерческий кинематограф наступает на позиции прогрессивного политического фильма, чтобы эксплуатировать его возросшую популярность. Пример тому — показанный на VIII Московском фестивале «Наследник» Филиппа Лабро. «Наследник» — это как бы французское переиздание итальянского фильма «Дело Маттеи». В нем тоже идет речь о восхождении, борьбе и гибели молодого энергичного капиталиста. Но если «Дело Маттеи», даже при известной идеализации центрального образа, остается политическим фильмом левого направления, то «Наследник» — типично коммерческая лента с внешними приметами политического фильма. Весь сюжет, все действие «Наследника» построены таким образом, чтобы направить эмоции зрителя на сопереживание похождениям обаятельного молодого миллионера Барта Кордела (этому способствует характер и стиль игры актера Жан-Поля Бельмондо). Фильм не оставляет места раздумьям о социальной сути происходящего, о реальном содержании борьбы Кордела и его конкурентов, о классовых отношениях в обществе, в котором живет Кордел.

Социальная проблематика проникает и на экраны других капиталистических стран. Так, например, усилия молодых прогрессивных кинематографистов Швеции направлены на то, чтобы шведское кино

порвало с традицией искусства для избранных и пришло к массовому демократическому зрителю.

Нынешнюю ситуацию в шведском кино критик Джеймс Пол Гей характеризует как «конфликт между бергмановским психологическим экспрессионизмом и попыткой почти всех молодых шведских кинематографистов создать творчески жизнеспособный социалистический реализм». Фильмы Бергмана, свидетельствует Гей, рассматриваются ныне «как предметы роскоши, потребляемые представителями непроизводящего класса — эзотерические безделушки, которыми пользуется интеллигенция для поддержания своего элитарного положения». Бергман почти всегда берет своих героев из буржуазной среды. Его усложненное искусство — символ кинематографической элиты¹.

Прогрессивный шведский режиссер Бу Видерберг считает, что увлечь массового зрителя могут лишь фильмы, поднимающие вопросы, которые «побуждают других к участию»². Один за другим он создает два фильма на рабочие темы: «Одален-31» (о забастовке одаленских рабочих в 1931 г., о кровавой расправе с забастовщиками, всколыхнувшей весь трудовой народ Швеции) и «Джо Хилл», воссоздающий образ одного из героев американского рабочего движения.

Социальные фильмы, проникнутые сочувствием к простым труженикам, к обездоленным капиталистического общества, создают прогрессивные японские режиссеры Ямамото, Имаи, Синдо, Куросава. На VII Московском кинофестивале, а потом и в советском прокате с успехом был показан фильм выдаю-

¹ «Sight and Sound», Spring. 1972.

² «Film in Sweden», 1971, N 2.

щегося режиссера Акира Куросавы «Додескаден» («Под стук трамвайных колес»). Есть в этом фильме что-то от горьковской пьесы «На дне» — в изображении ужасов бытия и мечтательности, скрашивающей ужасы, в раскрытии искажений человеческой природы под влиянием изнурительной погони за куском хлеба. И вместе с тем это очень японский фильм, щедро и тонко живописующий быт рабочего предместья, проникновенно, с великолепным знанием и пониманием человеческой души раскрывающий психологию японского труженика. Фильм Куросавы самым фактом своего появления спорит с теми японскими режиссерами, которые ради моды или коммерческого успеха старательно внедряют в свои фильмы стереотипы американского и европейского кино, лишая искусство его индивидуального и национального своеобразия.

Прогрессивные тенденции активизировались в последнее время и в американской кинематографии.

Советским зрителям давно уже известны фильмы Стенли Креймера, привлекающие пафосом защиты человека, постановкой острых вопросов современности. В лучших своих фильмах Стенли Креймер соединяет изображение безумного мира собственников с поисками и утверждением моральных ценностей, противостоящих уродствам своекорыстия, расизма, мракобесия, человеконенавистничества. Такие фильмы Креймера, как «Скованные одной цепью», «...И пожнешь бурю», «Нюрнбергский процесс», «Корабль дураков», аналитически многослойны в изображении буржуазного общества. В них сталкиваются идеи, верования, люди. В ходе таких столкновений растет энергия поиска истины, растет сопротивление силам, обесчеловечивающим человека.

Бывали в творчестве Креймера и срывы, отступления от идеалов и целей, провозглашенных им самим; словно бы устав от борьбы, художник шел на компромиссы. Так, вполне «примирительно», в духе либеральных иллюзий, активно используемых ныне официальной пропагандой США, решается «негритянская проблема» в фильме «Угадай, кто придет к обеду?». Но тенденции критического реализма, тенденции искусства, ставящего социальные вопросы, в творчестве режиссера все же побеждают. Пример тому — фильм Креймера «Берегите зверей и детей», показанный на VII Московском кинофестивале.

Это фильм-притча, фильм-метафора, в котором Креймеру удалось органически соединить (что не часто бывает в современном западном кино) метафорическое начало с правдивостью изображения жизни — в данном случае жизни бойскаутов в лагере, где их учат стрелять, скакать на лошадях, драться, где людские слабости «лечат» жестокостью. Ребята — герои фильма — очень разные. Каждый из них уже прошел начальную школу нравственного воспитания, каждый уже несет в себе какую-то часть опыта, вернее испорченности, рожденной примерами взрослых. И все же им хватило доброты и отзывчивости на чужое горе, чтобы восстать против очередной жестокости — против убийств бизонов, загнанных в специально приготовленные для этого загоны.

Фильм многозначен в своей метафоричности. Ребячий заговор с целью освобождения бизонов становится подвигом во имя доброты, против жестокости. Полны значения и те сцены, где выпущенные из загона бизоны не хотят бежать и продолжают жевать траву под ногами. И ребятам приходится гнать их на свободу, гнать под огнем нагрянувших охотников (от пули которых погибает один из мальчиков). Ясно, что

не о бизонах идет речь в этом фильме — о людях, о детских душах, которые надо спасать, о борьбе за свободу, которой часто мешает «поедание травы под ногами».

На VIII Московском кинофестивале золотым призом был отмечен новый фильм Стенли Креймера — «Оклахома, как она есть». Действие фильма происходит в годы первых разработок оклахомской нефти. Это драматически емкое повествование о борьбе энергичной женщины за принадлежащую ей нефтяную скважину, о жестокости ее конкурентов и противников, о поражении героини фильма в борьбе за нефть, о любви ее, обретенной в дни борьбы и поражения.

С фестивального экрана в советский прокат шагнул и такой значительный фильм, как «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Сиднея Поллака. Фильм рассказывает о танцевальном марафоне бедных людей, истязавших себя за жалкие гроши, чтобы мучениями своими тешить богатых зевак и приносить прибыли содержателям танцевального заведения. Это малое событие — конкурс на продолжительность танца — становится фактически слепком жизни общества с характерными для него экономическими и социальными контрастами, с жадной сенсаций и разгулом рекламы, с унижением человеческого достоинства во имя достоинства доллара...

На Московском кинофестивале советский зритель познакомился и с фильмами «Маленький большой человек» Артура Пенна, «Голубой солдат» Ральфа Нелсона; постановщик фильмов «Вестсайдская история» и «Звуки музыки» Роберт Уайз привозил в Москву свою новую работу — «Штамм Андромеды», близкую по теме советскому фильму «Комитет девятинадцати». В каждом из этих произведений проявляется, пусть не всегда последовательно, порой отяго-

щенное противоречиями, но явное движение в сторону социального фильма критического направления.

Говоря о прогрессивном зарубежном кино, нельзя не упомянуть о работах кинодокументалистов. Известно, что уже в первые послевоенные годы французские документалисты много сделали для развития традиций социального фильма. Эти традиции продолжаютя в новых работах Россифа, Рейшенбаха, Маркера. Крис Маркер, отдавая большую часть своего времени и сил раскрытию рабочей темы в документальном кино, ищет пути к соединению искусства профессионалов и опыта кинолюбителей, работающих на производстве, непосредственно участвующих в политической и экономической борьбе рабочего класса. Такой фильм, как «Борющийся класс», говорит о перспективности этого метода. Фильм создан рабочими часового завода в Безансоне при участии Криса Маркера и рассказывает о женщине-работнице, становящейся активисткой, организатором и боевым вожаком рабочего коллектива. Характерно, что группы рабочих-кинематографистов Франции называют себя медведкинскими. Они в отличие от упоминавшейся выше левозкстремистской западногерманской киногоруппы «Поезд» действительно стремятся воплощать творческие принципы советского кинорежиссера А. И. Медведкина.

В Мюнхене активно работает киногоруппа «Дастим», выпускающая короткометражные фильмы «на злобу дня». Правдивое и острое изображение событий и фактов социальной жизни ФРГ, гневное обличение милитаризма, разоблачение механики эксплуатации трудящихся, прикрываемой хитроумной буржуазной демагогией,— все это делает фильмы группы сильным оружием рабочего класса в его борьбе за политические и экономические права и одновременно

обогащает документальное кино, открывая новые возможности «образной публицистики». На VIII Московский кинофестиваль руководители группы «Дас тим» Карл Едамус и Франц Штюцингер привезли документальный фильм, посвященный визиту Л. И. Брежнева в ФРГ.

Линия фронта прогрессивного зарубежного кинематографа неровна. Творчество его создателей развивается сложно. Но сложности эти, противоречивость творческих исканий и даже колебания, отступления тех или иных кинематографистов от гуманистических, реалистических принципов не должны мешать видеть этот фронт, по достоинству оценить активизацию демократических и социалистических элементов в кинематографиях буржуазных стран.

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

Свобода

творчества

В предыдущих главах на основе анализа новейших фильмов, а также теоретических высказываний западных художников и критиков мы попытались рассмотреть некоторые тенденции современного развития киноискусства капиталистических стран. При этом речь шла не только о произведениях и взглядах откровенных пропагандистов буржуазной идеологии, но и о противоречиях в творчестве, идейных и эстетических позициях тех художников, которые критикуют порядки частнособственнического общества, но не готовы дать ответ на вопрос, каких позиций они придерживаются в современной борьбе идей. Поставь их сегодня перед необходимостью такого ответа, они окажутся в затруднительном положении, могут даже под влиянием настроений момента сделать неверный шаг, чтобы назавтра еще раз переменить принятое вчера решение... Как правило, такие художники выступают против войны и расизма, осуждают преступления именем демократии. Но для них часто остается неясным: с кем идти в борьбе за мир и социальную справедливость, какова должна быть программа социального обновления жизни, как совместить принципы социализма с теми понятиями о свободе личности, ка-

кие выработали они под влиянием индивидуалистического восприятия мира.

К. Маркс писал в «Критике Готской программы»: «...буржуазная «свобода совести» не представляет собой ничего большего, как терпимость ко всем возможным видам *религиозной свободы совести*, а... рабочая партия, наоборот, стремится освободить совесть от религиозного дурмана»¹.

Понятно, что задача эта относится не только к антирелигиозной пропаганде, но и ко всем сферам идейной борьбы, просвещения и воспитания людей: свободное развитие человеческого сознания требует освобождения его от дурмана ложных идей и концепций. Точно так же и в области искусства — свободное творчество предполагает познание реальностей бытия, освобожденное от иллюзий, предрассудков и иных помех на его пути.

В. И. Ленин писал о свободе литературного творчества «не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма; — мало того: также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма»².

Рабство литературы и искусства в полицейском смысле слова — вещь простая и для всех очевидная. Рабская зависимость художника от буржуазного индивидуализма обычно выступает в одеянии абсолютной свободы и потому труднее различима. Первое можно уничтожить изменением юридических положений, регламентирующих печать, репертуар кино и театров, издательское дело и т. п. Для того чтобы искусство было свободно от буржуазно-анархического индивидуализма, надо освободить еще и созна-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19, стр. 30.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 102.

ние художника, сам процесс художественного освоения мира.

Для любого реалистически мыслящего художника ясно, что жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Степень свободы художника зависит не от того, насколько громко он декларирует свою свободу, а в конечном счете от того, каким общественным силам и идеям он сознательно служит, от фактического содержания его художественного творчества и общественной деятельности. Подлинно свободен только тот, кто по зову души, по убеждению и чувству служит общественному прогрессу: практике социалистического строительства или силам освобождения народа в обществе, еще остающемся под игом капитала.

Марксистско-ленинское понимание и решение проблемы свободы творчества вызывает непрестанную полемику и нападки со стороны защитников буржуазно-анархического индивидуализма.

В этой связи невольно вспоминается весьма характерное для защитников индивидуалистических концепций творчества выступление профессора Марти Кууси на симпозиуме советских и финских писателей, посвященном массовым средствам распространения литературы, ее взаимоотношениям с кино, радио и телевидением.

В своем полемически остром выступлении Марти Кууси разделил писателей на четыре категории: короли, купцы, писари и бродяги. Королями он назвал тех писателей, которые не поддаются влиянию средств массовой культурной коммуникации — распоряжаются ими властью, данной гением; купцами — тех, кто поставляет хорошо оплачиваемый мусор, пишет то, что с охотой покупается и легко продается. Эти образные определения не вызвали принципи-

альных возражений. Споры возникли по поводу определения писателей, отнесенных профессором Кууси к категориям писарей и бродяг.

В древности, говорил Кууси, писарем обычно выступал раб, который оформлял чужие мысли или просто писал под диктовку — работал на одного господина. В современных условиях, по мысли Кууси, писатель-писарь стилистически оформляет догмы одной религии, одной партии, поклоняется одной безраздельно господствующей вере. Нетрудно понять, на кого здесь намекает Кууси.

Купцам и писарям, извлекающим из литературного труда разнообразные выгоды, Кууси противопоставил бескорыстного писателя-бродягу: такой писатель часто заикается на языке, который многим непонятен, борется с предрассудками, бунтует против святых ценностей, проповедует безнадежное одиночество.

Прославляя в своей схеме свободу бродяги, который «заикается на неведомом языке», Кууси и мысли не допускает, что «верующий» художник может быть по-настоящему свободным, если он служит «одной партии» не по принуждению или расчету, а по убеждению, если эта партия не только олицетворяет, но и практически осуществляет идеалы трудового человека, если в идеях и общественной практике этой партии он видит силу, оплодотворяющую художественное творчество. Не «догмы одной религии» стилистически оформляет художник коммунистического миропонимания, а сознательно отстаивает идеи своей партии, которые он полностью разделяет. Утверждение коммунистических идей имеет для него исповеднический характер, партийность в творчестве является формой свободного самовыражения.

Отвлеченно ставя вопрос об отношении искусства к обществу, вне реальностей истории и современной

жизни, индивидуалисты демагогически противопоставляют «свободу выбора» диктату извне, плюрализм идеологии — «декретируемому» монизму. Но без анализа конкретно-исторического содержания такого рода понятий и стоящих за ними явлений невозможно правильно определить их взаимосвязь с искусством. Конечно, бывают и такие общественные состояния, когда господство «одной веры» становится трагическим для культуры, для интеллигенции, для народа — история знает тому примеры. Но нельзя проводить аналогии между положением творческой интеллигенции в таких общественных условиях с морально-политическим единством художников, ощущающих себя частью народа, строящего жизнь по законам передового научного мировоззрения. Нельзя ставить под сомнение возможность такого единства только на том основании, что в некоторых странах с противоположным общественно-политическим строем духовное творчество подавляется диктатом ложной идеи, ставшей государственной религией.

Опыт истории остается за пределами философских построений и концепций индивидуалистически мыслящих художников и теоретиков искусства, которые абсолютизируют понятие свободы, игнорируют тот факт, что далеко не всегда служение чему-либо и подчинение необходимости убивают свободу, и поэтому отвергают любое вмешательство государств и партий в искусство и литературу. А между тем противопоставление свободы — служению и подчинению, свободы — необходимости остается чисто формальным до тех пор, пока вопрос не ставится конкретно: свобода — от чего, служение — чему, подчинение — кому, необходимость — чего?

Осознав необходимость служить своим искусством социалистическому обществу, художник созна-

тельно подчиняет свое творчество целям этого общества, интересам народа. Поскольку общественные цели осознаны им, они стали его личными целями. Вне служения им художник не может свободно проявить свою творческую индивидуальность. Коммунистическая партийность такого художника никак не противоречит свободе его творчества, а, напротив, является ее проявлением.

Выступая на Международном симпозиуме, посвященном влиянию Октябрьской революции на мировое кино (1967 г.), мексиканский киновед и критик Мануэль Мичель говорил: «Творческая сила, так полно проявившая себя в произведениях советской классики,— это революционная сила, возникающая именно потому, что произошло полнейшее слияние идеологических требований партии с творческими устремлениями художников»¹.

На основе такого слияния и складываются отношения между советской художественной интеллигенцией и Коммунистической партией. Формирование таких отношений происходит и в буржуазных странах в тех случаях, когда прогрессивные художники сближаются с марксистско-ленинскими партиями и рассматривают свое творчество как часть революционного дела этих партий. Однако диалектическое единство партийности и свободы творчества иногда бывает нелегко понять даже прогрессивным художникам буржуазных стран. Поэтому утверждение коммунистической партийности в их творчестве — сложный процесс. В качестве характерного примера такого рода трудностей приведем статью Марио Спинеллы «Интеллигенция в партии», опубликованную в еженедельнике итальянской компартии «Ринашита»

¹ Сб. «Октябрь и мировое кино». М., 1969, стр. 198.

в 1970 г. Автор статьи считает, что традиционно интеллигент выполняет функции посредника. Революционный интеллигент стремится проявить себя в качестве творца. Нередко бывает, что присоединение интеллигента к революционному движению вызвано именно нежеланием выступать в роли посредника, навязываемой ему правящим классом буржуазии. Такой интеллигент видит в партии организованную силу, в которой могут воплотиться его собственные революционные идеи. И естественно, что он постоянно сопоставляет политику партии со своим мировоззрением, со своим собственным истолкованием Маркса и, таким образом, приходит порой к противопоставлению определенной системы идей эмпирической практике, т. е. тактике, а иногда и стратегии партии. Партия же, в свою очередь, стремится отвести интеллигенту роль, которая соответствует роли, ранее осуществлявшейся им внутри буржуазной системы, т. е. техническую роль посредничества (агитация и пропаганда линии партии и ее борьбы)¹.

В своих рассуждениях Марио Спинелла по сути дела исходит из близкой Сартру идеи об особой роли и месте интеллигенции в обществе. Он прямо не настаивает, как это делает Сартр, на постоянной правоте интеллигента в столкновении с окружением, но фактически это подразумевается.

Спинелла и мысли такой не допускает, что в своем «собственном истолковании» Маркса интеллигент может быть неправ и может нуждаться в корректирующем влиянии партии, которая разрабатывает революционную теорию усилиями своих теоретиков и проверяет ее практикой революционной борьбы рабочего

¹ «Rinashita». Roma, gennaio 2, 1970.

класса. Коллективный разум и опыт партии — сила, способная обогатить интеллигента. В пропаганде линии партии, ее борьбы многие интеллигенты находят импульсы творчества, источник самовоспитания. В трактовке Спинеллы эта пропаганда укладывается лишь в рамки технического посредничества, мешающего интеллигенту проявить себя в качестве творца, т. е. обедняющего его.

Претендуя на марксистско-ленинское решение вопроса о взаимоотношениях революционного интеллигента и рабочей партии, Спинелла совсем не принимает в расчет того немаловажного условия, что только в тесной связи с практикой борьбы рабочего класса, в процессе оплодотворения революционной мысли опытом этой практики работающий в партии интеллигент может по-настоящему проявить себя в качестве творца.

Об этом говорили, полемизируя с Марио Спинеллой, многие участники проведенной еженедельником «Ринашита» дискуссии. Так, Джорджо Наполитано подчеркнул, что абстрактная постановка вопроса о «посредничестве» без учета классовых и идейных позиций художника вызывает серьезные возражения, ибо «одно дело выполнять роль «приказчиков правящих групп по осуществлению подчиненных функций обеспечения социальной гегемонии и политического управления» (Грамши) и другое дело — способствовать развитию единства и гегемонии рабочего класса, завоеванию им поддержки всех социальных групп, чьи интересы не антагонистичны рабочему классу. В такой функции революционных интеллигентов нет ничего неизбежно подчиненного, хотя, несомненно, присутствует элемент передачи идей и пропаганды идеологических и политических позиций. Но вместе с тем здесь может и должен присутствовать творче-

ский элемент, оригинальный и критический исследовательский вклад»¹.

Практика коммунистических и рабочих партий в их взаимоотношениях с художественной интеллигенцией показывает, что борьба за партийность художественного творчества обогащает искусство новым опытом, новыми идеями, новой энергией поиска. Политика марксистско-ленинских партий направлена как раз на повышение творческой активности художников, на развитие их художественной индивидуальности. Единство идейно-творческих устремлений художников социалистического реализма не препятствует художественному разнообразию их творческих манер и стилей.

В. И. Ленин не случайно подчеркивал, что в литературном деле (добавим, как и в художественном творчестве вообще) безусловно необходимо обеспечение большого простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. В работе коммунистических партий среди художественной интеллигенции доверие к художнику, забота о его творческой самостоятельности сочетаются с воспитательным воздействием, направленным на то, чтобы каждый деятель искусства был тесно связан с жизнью народа, черпая оттуда темы, мотивы и вдохновение, необходимые для наиболее полного развития таланта.

В СССР сложился новый тип отношений между искусством и государством, между художниками и партией, при которых слились в диалектическом единстве такие явления, как государственный заказ художнику и творческое вдохновение, партийное руководство искусством, служение искусства партии, народу и свобода творчества.

¹ «Rinashita», gennaio 16, 1970.

В 1925 г. правительственная комиссия, созданная для подготовки и проведения 20-летия первой русской революции, заказала Сергею Эйзенштейну фильм о 1905 году. В результате появился «Броненосец «Потемкин»». Тот же Эйзенштейн по социальному заказу поставил фильм «Октябрь». По такому заказу поставлены «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» Михаила Ромма, «Щорс» Александра Довженко и многие другие фильмы, давно уже ставшие классикой мирового киноискусства.

Очевидно, само по себе «происхождение» фильма — сделан ли он по социальному заказу или по инициативе самого художника — еще ни о чем не говорит. Все дело в том, чей и какой по характеру заказ художник выполняет и кому, каким силам служит он своим творчеством.

История советского кино показывает, что при органическом слиянии идеологических требований партии с творческими устремлениями художника служение революционному делу, работа под руководством партии не мешает, а помогает свободному самовыражению художника.

Вот почему советские кинематографисты восприняли опубликованное в сентябре 1972 г. постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» как вполне естественное для социалистического общества проявление заинтересованности партии в делах киноискусства, которое В. И. Ленин назвал самым важным из искусств. Одновременно они восприняли это постановление как выражение их собственных устремлений, но обогащенное опытом партии, партийным анализом роли и задач кино в современных условиях, решением практических проблем кинематографического творчества и производства.

Развитие советской кинематографии в ее взаимоотношениях с народным зрителем определяется известной ленинской мыслью о необходимости приблизить искусство к народу, а народ к искусству. Важно не то, говорил Ленин, что «дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувства, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»¹.

Проблему сближения искусства и народа, по мысли Ленина, невозможно решить созданием просто «зрелищ», более или менее красивых развлечений, далеких от подлинного искусства. Ленин ставил вопрос о воспитании и образовании масс, создающих почву для овладения культурой, о развитии на этой почве великого коммунистического искусства. Советский кинематограф имеет сегодня грамотного, просвещенного зрителя, заинтересованного в истинном искусстве, в повышении идейного и художественного уровня кинопродукции.

Речь идет не о том, что советскому кино чужды функции развлечения. Зритель идет в кинотеатр отдохнуть, получить удовольствие от встречи с искусством. Но, отдыхая, наслаждаясь искусством, он — часто незаметно для себя — воспринимает примеры и уроки, которые несет в себе фильм, мысли и чувства художника, его видение жизни. При оценке фильмов важным критерием является именно этот эстетиче-

¹ «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1969, стр. 663.

ский, духовный, эмоциональный, нравственный результат встречи зрителя с фильмом. Социалистический кинематограф, правдиво отражая жизнь и труд людей в условиях социализма, показывая классовые битвы, ведущиеся на нашей планете, гневно и действительно выступая против идеологии империализма, призван помогать воспитанию нового человека с коммунистическими убеждениями и нравственностью.

Отношение искусства к действительности определяется не только его ролью в жизни общества. Это еще и вопрос о том, как общество направляет развитие искусства самой своей практикой. Как подчеркивается в упомянутом постановлении ЦК КПСС, сама жизнь выдвигает перед советским кинематографом проблемы художественного воплощения важнейших процессов современности, экономических, социальных и культурных преобразований в советском обществе. Среди этих проблем особое место занимает проблема художественной разработки тем и коллизий, связанных с трудом советского человека, глубокого раскрытия характера строителя нового общества, практически соединяющего достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства.

Естественно, что в нынешних условиях особое внимание кинематографистов и общественности привлекают фильмы, в которых активное вторжение в жизнь соединяется с углубленным исследованием процессов, происходящих в психологии человека. К таким произведениям относятся, например, «Твой современник» Ю. Райзмана, «Девять дней одного года» М. Ромма, «Председатель» А. Салтыкова, «У озера» С. Герасимова, «Влюбленные» Э. Ишмухамедова, «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого, «Белорус-

ский вокзал» А. Смирнова, «Начало» Г. Панфилова, «Минута молчания» И. Шатрова, «Монолог» И. Авербаха. В каждом из них развитие сюжета становится историей характеров. В каждом из них герой или герои выступают как предметное воплощение движения времени: в характеры «вписывается» эпоха и она придает новую емкость характерам; в свою очередь, «живая индивидуальность» кинематографических героев помогает полнее, конкретнее понять эпоху, развитие советского общества в современных исторических условиях.

Положительный герой советского киноискусства особенно часто становится объектом критических атак идейных противников марксизма. При этом проблема раскрытия характера героя очень часто связывается ими с проблемами свободы творчества. В пылу полемики противники марксистской эстетики доходят до нелепых утверждений, будто образы положительных героев многих фильмов не имеют своих прототипов в жизни, а создаются под диктовку извне путем лакировки действительности под догмы марксизма. Но действительность опровергает эти измышления. В советском кино понятие «положительный герой» лишено канонической однозначности и каких бы то ни было притязаний на шаблонную определенность. По-настоящему глубокий образ современника — всегда открытие, новая встреча, обогащающая зрителя новым знанием жизни и характеров людей. Положительный герой современного экрана — это многообразие человеческих типов, личностей, увиденных не только в общих приметах, но и в неповторимых различиях.

Как бы опровергая грешащие нормативностью представления, что только тот герой фильма положительный, который являет пример человеческой много-

гранности, гармонической разносторонности, появляется в фильме «Укрощение огня» Даниила Храбровицкого ученый Башкирцев, человек одержимый, полностью сосредоточенный на одном — на проблемах ракетной техники и освоения космоса. На гармонически всестороннюю жизнь ему просто не хватает времени. Он даже любимую женщину не смог удержать, оттолкнул своей одержимостью, односторонней сосредоточенностью только на деле. Тем не менее Башкирцев — человек страстей, горячий и увлеченный. И жизнь у него бурная, и горе, и радости, и счастье отпущены ему полной мерой. Так одержимость тоже может стать синонимом полноты жизни, максимального разворачивания возможностей и способностей человека.

Хотя фильм Д. Храбровицкого «Укрощение огня» не свободен от недостатков и авторских просчетов, он привлекает образом своего главного героя, драматически напряженным изображением его гражданского и научного подвига.

В связи с проблемой создания образа современника кинорежиссер Иосиф Хейфиц в своем выступлении на Втором съезде советских кинематографистов обратился к личности Юрия Гагарина: очень земной, обаятельный русский парень и одновременно Прометей XX века. Человек, ставший легендой, и просто Юра не только для родных и близких, но и для миллионов людей, почувствовавших, что они так могут называть его по ощущению своей душевной близости с ним. Юрий Гагарин существует в истории, в памяти людской в разных «измерениях» — и в простоте своей, в удивительной душевной близости к людям, встречавшим его и не встречавшим, и в величии, какое достойно мрамора, гранита, песен и симфоний.

Как бы продолжая размышления Хейфица о Гагарине, артист Борис Чирков обратился к образам людей, которые на великий подвиг не вышли, может, и не выйдут, но таят в себе богатейший жизненный материал для исследования художником. Подвигов на свете меньше, чем обыденных дел. Героев не так много, как обычных людей. Но задача искусства в том, чтобы и в неприметном, простом человеке, в обыденных обстоятельствах открыть те черты и свойства человеческого духа, которые в нужное время ведут человека на подвиг и самоотверженность.

В фильме «Начало» режиссера Глеба Панфилова перед нами предстает фабричная девчонка Паша Строганова. Она некрасива и угловата. Есть в ней некая элементарность, неразвитость нравственных и эстетических понятий. Но есть и душевные резервы, внутренняя сила и красота, незаметные при поверхностных знакомствах. Актриса Инна Чурикова, направляемая драматургической и режиссерской мыслью, с поразительным по силе и тонкости искусством проникновения в характер обнаруживает эти два плана личности, процесс самораскрытия внутренне прекрасного человека, в чьей душе, оказывается, есть богатства, позволяющие Паше, «идя от себя», сыграть Жанну д'Арк в фильме, посвященном легендарной героине.

Вадим Трунин и Андрей Смирнов в своем «Белорусском вокзале» ведут сыновний разговор о поколении воевавших и победивших отцов. При художественном решении темы фильма легко было соскользнуть на привычные, подсказанные многими газетными отчетами о встречах фронтовиков сюжетные мотивы, чтобы не сказать схемы: узнавание в поставших, поседевших тех молодых, что вместе воевали, сбивчивые от волнения расспросы о вчерашнем

и сегодняшнем... У героев фильма встреча оказалась более трудной, чем те, привычные, многократно воспетые репортерами и очеркистами. Не только потому, что встретились они на похоронах однополчанина. Им поначалу было трудно обрести друг друга — слишком долго не виделись, слишком далеко разошлись их жизненные пути «на гражданке», а значит, изменились интересы, психология, привычки... Понадобилась искра, чтобы вспыхнула душевная близость и они снова ощутили локоть друг друга, как на фронте, чтобы они стали счастливы вновь обретенной дружбой и она сделала бы их душевно богаче.

Все эти переходы, изменения в отношениях бывших фронтовиков прослеживаются в контексте их каждодневных дел и профессиональных забот, в естественной связи с этими делами и заботами, прослеживаются внимательно, воссоздаются тонко и ненавязчиво. В «Белорусском вокзале» воплощается многослойность характеров — глубинное и поверхностное, непреходящее и наносное переплетаются в живом движении. В фильме ощущается не только достаточно высокий профессионализм его авторов, но и их душевная близость, их человеческий, гражданский интерес к характерам героев, их благодарное чувство по отношению к поколению победителей фашизма. Гражданская мысль и творческий поиск соединяются, помогая друг другу.

«Белорусский вокзал», казалось бы, несопоставим с фильмами из серии «Освобождение», созданными творческим коллективом под руководством Юрия Озерова: с одной стороны, картина почти камерная, бытовая, психологическая, с другой — соединение хроники с эпопеей, восстановление военных событий 1943—1945 гг. в их всемирно-историческом масштабе. И тем не менее между этими произведениями есть

немало общего в утверждении идейной и нравственной силы советского человека, в изображении победителей фашизма.

Современное звуко-зрительное кино решает проблему, которую Эйзенштейн на творческом совещании в 1935 г. выдвигал в качестве «грундпроблем», — проблему поисков средств для передачи органического единства эмоционального и интеллектуального начал в человеке, нашем современнике. В решении этой проблемы советский кинематограф действует в полном согласии с историей: общество формирует человека с коммунистическими убеждениями и навыками, искусство раскрывает реальное содержание этого процесса. Отражая ход истории, оно одновременно помогает ей в воспитании нового человека, в создании таких обстоятельств общественного бытия, которые всей силой своего материального воздействия утверждают коммунистические идеи и чувства, а это значит самую высокую человечность.

Известно, что такие общечеловеческие принципы гуманизма, как человеколюбие, справедливость, доброта, честь, совесть, с разных идейных позиций трактуются по-разному. Жизнь то и дело создает парадоксальные ситуации, когда даже злейшие противники, непримиримо борясь друг с другом, клянутся одними и теми же понятиями. Ведь о свободе личности, справедливости, долге, чести говорят и чилийские патриоты, борющиеся против фашистской хунты, и фашистские каратели, убивающие патриотов. Ясно, что в ситуациях такого рода трудно, если вообще возможно, разобраться без применения классовых критериев, без конкретного социально-исторического анализа.

Создание образа положительного героя в этом смысле предполагает раскрытие характерных для

советского человека качеств и особенностей, связанных с его мироощущением, взглядами на жизнь, верностью коммунистическим идеалам. Качества эти и особенности — реальность жизни. В их постижении советский художник воплощает важнейшие для искусства принципы правдивости, связи с жизнью. В их культивировании, воспитании средствами искусства органически соединяются требования партии и творческие устремления самого художника, его свободное творческое самопроявление.

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

Практика показывает, что кинематографисты социалистических стран нередко обращаются и к таким проблемам человеческого существования, какие волнуют Антониони, Бергмана, Феллини. Скажем, внутренние конфликты человека, драмы одиночества и взаимонепонимания людей встречаются и в произведениях социалистических кинематографий. Но во всех тех случаях, когда эти произведения по-настоящему реалистичны, трактовка этих конфликтов и драм приобретает принципиально новые черты и особенности. И это естественно. Ведь одно дело — отчуждение человека, взаимонепонимание индивидов, воспринимаемое как непреодолимое проклятие совре-

менного мира. И совсем другое дело — внутренние конфликты человека на путях преодоления индивидуализма и собственнических привычек, на путях становления новой морали, сближающей людей в социалистическом содружестве.

Как ни тонок, как ни велик Антониони в кинематографическом выражении внутренних конфликтов человека в буржуазном обществе, всякая попытка с помощью близкой ему стилистики выразить то, что происходит в характере человека в процессе его социалистического воспитания и самовоспитания, может подрвать силу искусства. И не только потому, что заимствования всегда ее подрывают. Такие попытки ведут к драматическому несоответствию нравственных состояний изображаемого человека и художественных средств их кинематографического обнаружения.

Было бы наивностью полагать, что социалистическая действительность демонстрирует одну только гармонию человеческих отношений и в ней нет даже намеков на разобщенность между людьми. Эгоцентризм, себялюбие, зависть, карьеризм, мещанское принижение ценности человека все еще сказываются на поведении и образе мышления отдельных людей нашего общества, рождая «недостаток социального чувства». Понятно, что все эти разъединяющие людей изъяны и болезни человеческого духа и нравственности в социалистическом обществе проявляются иначе, нежели в обществе собственнического индивидуализма. Даже у тех, кто не сумел еще преодолеть в себе мораль раба и собственника, индивидуализм и своекорыстие обычно выступают в иных проявлениях и оттенках, нежели в собственническом обществе.

В этих условиях искусство призвано фиксировать

свое внимание не только на сходстве человеческих недостатков и рождаемых ими драматических ситуаций в противоположных по своей социальной структуре обществах, но прежде всего показывать их различия, раскрытию которых должна помогать и стилистика произведения. Своеобразие жизни можно выделить только самостоятельным поиском художественных форм, отвечающих этому своеобразиею. И его невозможно раскрыть и показать с помощью стилистического стереотипа, выработанного на ином жизненном материале. Обращаясь к языку и приемам, рожденным иным жизненным содержанием, художник невольно сужает поле самостоятельного исследования, начинает поклоняться чужой манере, незаметно для себя впадая в манерность.

В практике социалистических кинематографий бывают и такие случаи, когда художник деформирует свои и своих героев психологические состояния, приспособляя их к ранее виденным экранным образам, связанным с воспроизведением иной действительности и иным к ней отношением. При таких деформациях картина жизни неизбежно искажается.

Деятельность мирового кинематографа показывает, что не только за души зрителей идет борьба на современном экране. Полем битвы часто становится душа художника. Буржуазия делает все, чтобы выиграть эту битву: одних покупает, других запугивает, третьих обманывает... Но истинное искусство рождается там, где побеждает правда. Истинный художник не может не быть правдоискателем. Пусть на какое-то время он заблудится в лабиринте иллюзий и противоречий,— он прорвется к правде, если останется самим собой, не даст погубить в себе творческий дар художника, который всегда был и будет даром правдоискательства. Пусть он на какое-то время оказался

в одиночестве,— он будет искать дорогу к людям, ибо не прожить ему, такова его натура, без соучастия и сочувствия, без душевного общения с теми, для кого он творит. Народно-освободительные движения все более властно привлекают к себе таких ищущих художников в странах капитала. А в странах победившего социализма импульсом и содержанием творчества становится практика социалистического строительства, прокладывая новая исторические пути человечеству. Значение этих процессов и закономерностей, безусловно, будет расти по мере роста освободительного движения трудящихся в странах капитала, по мере формирования и развития коммунистических общественных отношений в странах победившего социализма.

СОДЕРЖАНИЕ

Политика. Коммерция. Искусство

3

Драма познания

52

«Левое» бунтарство в киноискусстве

98

**Зарубежное прогрессивное кино:
успехи и трудности**

127

Свобода творчества

162

Александр Васильевич Караганов
КИНОИСКУССТВО В БОРЬБЕ ИДЕЙ

Заведующий редакцией А. И. Могилев

Редактор М. А. Лебедева

**Младшие редакторы Ж. П. Крючкова
и Е. С. Молчанова**

Художественный редактор Г. Ф. Семиреченко

Технический редактор О. М. Семенова

Сдано в набор 30 мая 1974 г. Подписано в печать
3 сентября 1974 г. Формат $70 \times 108^{1/32}$. Бумага типо-
графская № 1. Условн. печ. л. 8,75. Учетно-изд. л. 7,90.
Тираж 75 тыс. экз. А 00204. Заказ № 3572. Цена 39 коп.

Политиздат. Москва, А-47, Миусская пл., 7.

Ордена Ленина типография «Красный пролетарий».
Москва, Краснопролетарская, 16.

39 коп.

А.КАРАГАНОВ

Киноискусство в борьбе идей

