

11/30/38
Б-24

ВЛАДИМИР БАСКАКОВ

СРАЖАЮЩИЙСЯ ЭКРАН



ВЛАДИМИР БАСКАКОВ

СРАЖАЮЩИЙСЯ ЭКРАН

*СОВРЕМЕННАЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ БОРЬБА
И КИНОИСКУССТВО*

КНИГА ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1984

~~ББК-85.5~~

Б27

Рецензент — доктор филологических наук,
профессор, зав. кафедрой киноведения Киевского института
театрального искусства им. Карпенко-Карого *Б. С. Буряк*

- Баскаков В. Е.**
Б27 Сражающийся экран: Современ. идеол. борьба и кино-
искусство. Кн. для учителя.— М.: Просвещение, 1984.—
208 с., ил.

В книге видного советского кинопублициста и деятеля киноискусства, доктора искусствоведения В. Е. Баскакова раскрывается роль искусства экрана в коммунистическом воспитании и его место в современной идеологической борьбе.

Б 4306012100—807 179—84
103(03)—84

ББК 85.5 + 66.017.85
778 + 1 МИ7

ВСТУПЛЕНИЕ

Вспыхивает экран. Внимание людей, сидящих в зале, приковано к светящемуся лучу. Что покажут на экране? Куда поведет зрителя волшебный мир кино, искусства, способного переноситься во времени и пространстве, рассказывать о древней истории и жгучей современности? Кино — искусство миллионов, сила его воздействия на человеческую личность исключительно велика. Кинематограф, умноженный сегодня средствами телевидения, отражает и выражает все стороны жизни планеты. Он отражает и выражает кипение борьбы сил прогресса и сил реакции, добра и зла, человечности и античеловечности.

Кинематограф способен формировать сознание людей в духе высоких идеалов. Но экран способен и разрушать человеческую личность, извращать события истории и современности, прославлять самые низменные инстинкты, жестокость и агрессивность.

Советское многонациональное кино на протяжении всех этапов своего развития участвует в преобразовании жизни людей на новых началах, формируя характер, образ мыслей и чувств нового человека, человека социалистического общества. Реальный гуманизм, патриотизм, интернационализм, весь возвышенный пафос жизни нашего общества, основанного на разумных и справедливых началах, утверждение высоких идей и подлинно нравственных ценностей — все это с помощью кино активно входит в духовный мир миллионов.

Киноискусство социалистического реализма — явление подлинно интернациональное. Каждое значительное произведение советского кино было и остается поиском не только нового кинематографического образа, но и яркого народного характера, слитого с эпохой, — прежде всего характера нового человека, рожденного революцией. Именно поэтому традиции революционного советского искусства оказали и продолжают оказывать огромное влияние на прогрессивное искусство всего мира.

В послевоенные годы в мировое кино вошло и с полным основанием заявило о себе творчество художников социалистических стран.

Кино может служить и, как показывает опыт советского кино, кино социалистических стран, демократических направлений в киноискусстве капиталистических и развивающихся стран, служит прогрессу. Но кино, находящееся в руках монополистического капитала, служит реакции. Буржуазия, ее идеологи и пропагандистский аппарат широко используют в своих целях кинематограф, пытаясь привить массовым аудиториям — причем в самых различных странах и районах мира — мифы, приукрашивающие капиталистическую систему, или же при помощи сложной идеологической маскировки отвлечь массовое сознание от реальных процессов, происходящих в капиталистическом обществе.

Кинематография социалистического реализма с ее настойчивым поиском и впечатляющим изображением революционной истории и нравственного идеала сыграла выдающуюся роль в воспитании нескольких поколений советских людей.

История советского кино неразрывно связана с историей социалистического строительства — великими целями и радостями побед, невзгодами и преодолением трудностей. Фильмы 20—30-х годов, лучшие фильмы военных лет и послевоенного периода, кинокартины наших дней запечатлели рождение и рост нового общества и нового человека, они вошли в духовный мир миллионов как созидаящая сила.

Буржуазное кино всегда было и остается мощным средством для искажения сознания человека в руках монополистического капитала и его идеологического аппарата. Насилие, жестокость, порнография, которые всегда сопутствовали буржуазному кино, ныне стали его главной составной частью. Более того, делаются попытки придать этим изделиям, открыто ориентированным на растление зрительской аудитории, особенно молодежной, черты проблемности и даже политической актуальности. Причем буржуазные кинофирмы финансируют не только производство и прокат фильмов, которые прямо пропагандируют социальные и моральные «ценности» капитализма, но, учитывая настроения общества, разочаровавшегося в этих «ценностях», нередко применяют сложный камуфляж, используя и политическую проблематику, и анархистские лозунги, и псевдофилософичность.

Но истинное содержание и потаенный смысл всех этих фильмов направлены на растление и искажение человеческой личности.

И хотя сегодня буржуазные идеологи вновь повторяют слова о гуманизме, о человеке, его правах — это лишь сотрясение воздуха, ибо сами они хорошо сознают, что все человеческие ценности буржуазный мир давно растоптал и отбросил прочь. Сам термин «гуманизм» в устах буржуазных политиков, пропагандистов, ученых носит абстрактный характер. Они жонглируют словами «истина», «индивидуум», «справедливость», вкладывая в эти термины самое различное содержание, искажая

их сущность. В результате гуманизм теряет всякие реальные черты, превращается в слово, ничего не значащее, некий словесный штамп, не имеющий никаких связей с действительностью.

Но словесным утверждениям о гуманизме и человечности противостоит не только антигуманистическая по своей сути практика буржуазии, но и дегуманизация буржуазного искусства, в частности кино, проявляющаяся и в проповеди насилия и жестокости, и в эпидемии порнографии, и в мистицизме, и в отражении тех позиций идеалистической философии, которые «обосновывают» разрушение человека и человечества, и в кинофальшивках, направленных против социализма, прогресса, мира.

Известно, что на рубеже 70—80-х годов против нашей страны, стран социалистического содружества, коммунистической идеологии развернулось прямое фронтальное наступление всех сил империализма и реакции. Со свалки истории были извлечены пропагандистские модели холодной войны. Вот тогда-то и был возрожден стародавний тезис о «коммунистической угрозе», «советском экспансионизме» и выдвинут «новый» пропагандистский тезис о «международном терроризме». И в этом наступлении немалое место отводится кинематографу.

Бешеная антикоммунистическая и антисоветская кампания, развернутая в последнее время монополистическим капиталом и его чиновничьим и пропагандистским аппаратом с привлечением интеллигенции,— кампания, в которую активно втянут и кинематограф,— не что иное, как лихорадочная, истерическая попытка затормозить неуклонный процесс развития революционных сил, противодействовать осознанию массами бесперспективности капиталистической системы. Художественные ценности, созданные Октябрьской революцией, имеют поэтому всемирно-историческое значение и определяют поступательное развитие человеческой культуры.

Позиция советского кино, кино стран социалистического содружества в идеологическом споре особенно результативна прежде всего тогда, когда в фильмах разносторонне и талантливо создается образ советского человека, показывается духовное обогащение личности в социалистическом обществе, раскрывается сущность социалистического общественного строя, его рождение, развитие, перспективы. Именно эти черты советского киноискусства так яростно атакуют наши идеологические противники, используя для этого самые различные методы.

В постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС подчеркивается, что «на международной арене происходит резкое, небывалое за весь послевоенный период обострение борьбы двух общественных систем, двух полярно противоположных мировоззрений. Исторические достижения реального социализма, рост авторитета и влияния мирового коммунистического и рабочего движения, прогрессивное развитие стран, сбросив-

ших ярмо колониального гнета, подъем национально-освободительной борьбы, огромный размах антивоенного движения все более глубоко воздействуют на сознание народов во всем мире. Империалистическая реакция, прежде всего правящая верхушка США, вынашивая бредовые планы мирового господства, своей агрессивной политикой подталкивает человечество на грань ядерной катастрофы. Против Советского Союза, стран социализма ведется беспрецедентная по своим масштабам и оголтелости психологическая война. Не гнушаясь ложью и клеветой, буржуазная пропаганда стремится очернить социалистический строй, подорвать социально-политическое и идейное единство нашего общества. Поэтому особую важность сегодня приобретают классовая закалка трудящихся, бескомпромиссная борьба против буржуазной идеологии» (Материалы Пленума ЦК КПСС, 14—15 июня 1983 г. М., 1983, с. 68).

Потому так важны и так злободневны книги и исследования, которые способны определить место и роль кинематографа в идеологическом противоборстве, и не только определить, но и показать различные грани, оттенки, внешние и внутренние черты мирового кинематографического процесса.

В идеологической стратегии современного империализма в области экранного искусства с предельной четкостью обозначились по крайней мере две тенденции, две линии. Первая — поиск все более тонких, дифференцированных приемов воздействия на сознание людей, новых форм идеологического проникновения в систему социализма, попытки маскировать свои классовые цели тогами беспристрастности и объективности. И вторая — открыто агрессивная линия, характеризующаяся возвратом приемов «холодной войны», архаичными формами антикоммунизма и антисоветизма. Именно эта линия стала в последнее время выдвигаться на первый план, и маскировочные одежды, респектабельные и либеральные тоги сдаются в архив. Но и «диффузионные» формы, т. е. взаимопроникновение признаков «элитарной» и «массовой» культуры, на которые советское киноведение указало в начале 70-х годов, все же остаются в силе и проявляются на экране не столь уж редко.

Взаимосвязь и взаимообусловленность кино и идеологии, кино и политики ныне настолько очевидны, что отрицать это явление вряд ли отважатся даже буржуазные киноведы и кинокритики. Можно с полным основанием утверждать, что кинематограф, благодаря своему исключительному положению в системе массовых коммуникаций, более, чем другие виды искусства, подвержен влиянию идеологических и политических процессов. Особенно отчетливо эта тенденция проявилась в 70-е — начале 80-х годов. Кинематограф в буквальном смысле стал полем борьбы, на котором происходит противоборство идеологий и мировоззрений. Ни современный зритель, ни наука о кино сегодня не могут развиваться, не учитывая этого важного фактора.

В нашей стране любят кино. Почти 16 посещений кинотеатров в год на каждого из нас — это очень большая цифра. Нигде в мире кино не пользуется такой популярностью. Советские люди видят в киноискусстве школу жизни, они искренне радуются каждой удачной кинокартине, посвященной истории или современности, огорчаются неудачным лентам. Они ищут в фильмах яркие человеческие характеры, правду жизни, глубокий социальный анализ явлений.

На наших экранах, кроме советских фильмов, — а их выпускается более 150 в год — идут также картины социалистических, развивающихся, капиталистических стран.

Значительную часть зрительской аудитории составляет молодежь. Дети школьного возраста, по данным социологов, посещают кинотеатры не реже одного раза в неделю — они являются самыми активными зрителями. Естественно, свой интерес к киноискусству они проявляют не только в просмотре фильмов — они читают книги о кино, в том числе о кино зарубежном, следят за кинопрессой, смотрят по телевидению кинопанораму.

Все это ставит серьезные проблемы перед учителями. Ведь они должны быть готовы ответить на любой вопрос ученика, нередко вопрос совсем непростой. Именно они на занятиях в классе и во внешкольной работе призваны квалифицированно и четко оценить тот или иной факт из жизни киноискусства, прокомментировать его идейно-социальный смысл и эстетическую значимость.

Эта книга с учетом рекомендаций школьного кинофакультета знакомит читателей, прежде всего учителей, с современным мировым кинопроцессом, идейным противоборством, которое происходит на белом полотне экрана, с прогрессивными и реакционными явлениями в киноискусстве. Многие вопросы, связанные с принципами оценки явлений искусства, идейным противоборством двух систем, методами враждебной империалистической пропаганды, нагляднее всего можно понять и изучить именно на материале киноискусства. И поэтому и опытному педагогу, и молодому человеку, входящему в мир сложных явлений, тенденций, направлений в литературе и искусстве, могут быть полезны положения, факты и выводы, приведенные в этой книге.

РОЖДЕННЫЕ РЕВОЛЮЦИЕЙ

Летом 1984 года в Ташкенте, прекрасном, древнем и вечно новом городе, проходил восьмой Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки. Посланцы более чем ста стран трех континентов участвовали в просмотрах фильмов, встречах с трудящимися Ташкента и Бухары, творческих дискуссиях. Это был яркий праздник передового экранного искусства.

В обширной программе этого грандиозного смотра кино было посещение ташкентских киностудий и только что построенного прекрасного Дома кино. Узбекские режиссеры Малик Каюмов и Шухрат Аббасов не только показывали павильоны киностудий, фильмы свои и своих коллег — они рассказывали о чудесной судьбе экранного искусства в республике. Киностудия художественных фильмов носит имя Камиля Ярмаева. В новом Доме кино перед входом — портрет другого выдающегося узбекского кинематографиста Наби Ганиева. Это пионеры узбекского кино, это те, кто, увидев фильмы Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, на основе опыта первых выдающихся явлений советского кино создали в конце 20-х — начале 30-х годов свою национальную кинематографию. Сегодня в Узбекистане, как и во всех среднеазиатских республиках, высокоразвитое киноискусство, квалифицированные кадры режиссеров, актеров, кинооператоров, художников, способных решать самые сложные идейно-художественные задачи. Многие из тех, кто создавал свои первые национальные кинематографические произведения, учились в Москве, во Всесоюзном государственном институте кинематографии — школе, где преподавали С. Эйзенштейн и В. Пудовкин, А. Довженко и Л. Кулешов, А. Головня и М. Ромм, где и сейчас преподают С. Герасимов, Л. Кулиджанов, С. Бондарчук, И. Таланкин, Е. Матвеев, А. Баталов и другие мастера кино.

Во время Ташкентского кинофестиваля проходят творческие дискуссии.

Кинематографисты разных политических взглядов, разных творческих почерков находили общий язык, и прежде всего потому, что здесь обсуждались коренные проблемы развития

экранный искусства. И все они подчеркивали гигантское значение опыта советского многонационального киноискусства для экрана, который служит миру, прогрессу, гуманизму.

Секретарь правления Союза кинематографистов Афганистана Абдул Хаким Халик в своей речи подчеркнул: «Мы хотим создавать фильмы, которые соответствуют чаяниям людей. Мы уже создали с помощью советских товарищей несколько документальных фильмов и впервые здесь, в Ташкенте, показали свой первый художественный фильм. Искусством экрана мы боремся против империализма и реакции».

С яркой речью выступил представитель молодой кинематографии Никарагуа режиссер Альберто Торрес. «Наша делегация приехала из страны, где недавно произошла революция,— сказал он,— за этот период вместе с социальными преобразованиями мы создаем новую культуру, противостоящую агрессивной «культуре» США. Американские империалисты хотят, чтобы наша страна вернулась к кровавой диктатуре. Но мы, кинематографисты, опираясь на опыт советского кино, будем еще активнее участвовать в борьбе за свободу и социальный прогресс».

«Кино— это школа, это средство воспитания, это оружие борьбы,— заявил арабский кинематографист Мустафа Туати.— Я хочу поздравить кинематографистов СССР, которые сделали кинематограф таким же нужным, как воздух и вода».

Как воздух и вода! Это хорошо и верно сказано.

Советское киноискусство предложило новую концепцию человека, утвердило поступательность исторического процесса. Советское искусство было свидетелем и активным участником двух важных событий в истории человечества: Великой Октябрьской социалистической революции и Великой Отечественной войны против фашизма. В результате советское кино заняло особое место в мировом художественном развитии и повлияло на весь кинематографический процесс.

Еще задолго до победы Октября В. И. Ленин был убежден, что искусство будущего «... будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104).

Советское искусство, и в частности кино, служит миллионам и миллионам людей.

Именно Октябрьская революция, Советская власть дали мощный импульс развитию искусства экрана, которое в предреволюционную эпоху недалеко ушло от балаганного зрелища, превратили кино в могучее средство духовного воспитания масс, влиятельную силу общественного развития.

27 августа 1919 года Владимир Ильич Ленин подписал декрет о переходе кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения. Так было



Мать. Реж. В. Пудовкин



Броненосец «Потемкин». Реж. С. Эйзенштейн

положено начало советской многонациональной кинематографии. Вождь Октябрьской революции, организатор Советского государства называл кино важнейшим из всех искусств. Это ленинское определение дало направление всему кинопроцессу в нашей стране. Лучшие советские кинофильмы активно служили и служат воспитанию народа в духе высоких идеалов гуманизма, являлись и являются важным фактором культурного развития. Наследуя и развивая передовые традиции отечественной и мировой культуры, советское кино формировалось и крепло как искусство подлинно народное, многонациональное, новаторское, окрыленное самыми передовыми идеалами. Именно в годы Советской власти в нашей стране был создан современный кинематограф — построены киностудии в Центре и во всех союзных республиках, а также на Урале, в Сибири, на Дальнем Востоке.

Этапы истории советского кинематографа неразрывно связаны с великими революционными преобразованиями. Фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, братьев Васильевых, фильмы 30-х годов, военных и послевоенных лет, последнего периода запечатлели рождение, укрепление и развитие советского общества, его историю, его устремленность в будущее.

Уже в первые годы революции на киностудии пришли люди, воодушевленные желанием делать новое искусство, способное служить народу и революции. Среди этих людей был Дзига Вертов. В маленькой комнате старинного особняка в Москве он смонтировал знаменитые «Киноглаз» и «Киноправду», сделав открытия, ставшие этапом в развитии мирового кино. Будни молодой Республики Советов, едва оправившейся от гражданской войны, еще бедной, израненной, но набирающей силы, уверенно творящей новое, воплощены в его глубоко продуманных документальных лентах. Тогда же, в годы гражданской войны, был запечатлен на пленку образ В. И. Ленина.

Выход на экран фильма «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна ознаменовал рождение искусства высокого идейно-художественного уровня. Ярko и талантливо художник выразил на экране идею революции, ее пафос, могучую энергию и силу. Это было художественное явление гигантского масштаба.

Почти одновременно с «Потемкиным» на экранах нашей страны, а несколько позже — на экранах мира, появился фильм Всеволода Пудовкина «Мать» по одноименному роману Максима Горького. Образы этой новаторской ленты, а также фильмов «Потомок Чингиз-хана» и «Конец Санкт-Петербурга» до сих пор волнуют зрителей в нашей стране и за рубежом.

«Совершенно ясно: такие произведения искусства, как «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингиз-хана», «Мать», представляют собой огромные оси, вокруг которых вращается реализм в кино», — это мнение знаменитого итальянского режиссера Лукино Висконти. И верно, потенциал великих фильмов Всеволода



Земля. Реж. А. Довженко

Пудовкина, по утверждению многих итальянских режиссеров, дал могучий импульс их творчеству, породил движение неореализма.

«Свободными и великими художниками советского кино создано еще одно в высшей степени человеческое произведение, рядом с которым фильмы наших западных торгашей представляются совсем уж смехотворными. Давайте же радостно приветствовать имя нового прекрасного солдата пламенного искусства — Довженко». Эти взволнованные слова произнес Анри Барбюс, просмотрев «Арсенал».

Новаторские и по содержанию и по форме фильмы Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина, поэтические фильмы украинского режиссера Александра Довженко — «Арсенал», «Земля» создали великую традицию революционного искусства. Уже в 20-е годы фильмы создавались в Грузии, Азербайджане, Армении, в республиках Средней Азии.

Художники нового мира не только открывали новые возможности молодого экрана, они открывали для всего мира свою страну, ее народ, значение и смысл Октябрьской революции.

Великие открытия пионеров советского кино дали кинематографу второе дыхание, превратили его в искусство, которое способно не только изображать, но и преобразовать мир. Это была революция на экране и вместе с тем революция в самом искусстве кино. И не случайно фильмы основоположников со-

циалистического реализма оказали огромное влияние на всю мировую кинематографию.

«Новая школа вскоре одержала победу,— писал французский историк кино Жорж Садуль,— потому что кино в СССР было организовано на совершенно новых основах... Кино превратилось в средство культурного воздействия, в искусство подлинно демократическое, глубоко народное, призванное выражать мысли, чувства, стремления и волю миллионов зрителей».

Советская школа кинематографии, рожденная Октябрьской революцией, формировалась, крепла, развивалась. Советское киноискусство выступало как искусство многонациональное. В 30-е годы фильмы делались во всех союзных республиках.

О советском кино 20-х годов в мировой кинематографической литературе написано немало. В любом кинословаре или труде по истории кино рассматриваются эксперименты Д. Вертова, анализируются «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» С. Эйзенштейна, ранние фильмы Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Мать» и «Потомок Чингиз-хана» В. Пудовкина, «Земля» А. Довженко, характеризуются поиски Л. Кулешова. Советское кино 20-х годов получило признание.

Но о советском кинематографе 30-х годов в зарубежной печати можно найти немало неверных или неточных сведений и

Чапаяв, Реж. бр. Васильевы





суждений. Более того, некоторые западные киноведы распространяют мнение о том, что 30-е годы стали для советского киноискусства годами упадка и нивелировки талантов.

Такая позиция находится в полном противоречии с реальными фактами. Мастера кино 30-х годов синтезировали поиски своих учителей. Происходило диалектическое развитие советского киноискусства, о котором так ярко писали в своих теоретических трудах С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко.

Советское киноискусство обрело гигантские зрительские аудитории — появились фильмы, охватывающие самые важные проблемы жизни общества, очень разные по стилю, тематике, материалу. Они отражали борьбу и труд народа в суровые, но полные героизма годы строительства нового общества. Эти фильмы получили народное признание.

Центральным фильмом тех лет стал «Чапаев» братьев Васильевых. Эта картина была не только талантливым произведением о гражданской войне, о народе, распрявленном революцией. Это был фильм о человеке из народа, ставшем пролетарским полководцем, легендарным героем революционных битв. Авторы показали своего героя в стремлении к правде и лучшей жизни. В исполнении актера Бориса Бабочкина он жил на экране полнокровной жизнью, и миллионы людей верили, что именно таким был Чапаев. Образ кинематографического героя поистине поражал своей правдивостью и достоверностью.

← Ленин в Октябре.
Реж. М. Ромм



→
Человек с ружьем.
Реж. С. Юткевич

Подлинно народные характеры людей, поднятых Октябрем к новой жизни, раскрыты в фильмах «Встречный» Сергея Юткевича и Фридриха Эрмлера, «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона» Григория Козинцева и Леонида Трауберга (трилогия, создавшая так полюбившийся зрителям образ рабочего-революционера), «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера, «Семеро смелых», «Учитель» Сергея Герасимова, «Депутат Балтики» и «Член правительства» Иосифа Хейфица и Александра Зархи, «Мы из Кронштадта» Ефима Дзигана и Всеволода Вишневского, «Последняя ночь» Юлия Райзмана и Евгения Габриловича. Продолжали плодотворно работать в эти годы С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, они ставили фильмы, а также глубоко разрабатывали проблемы теории нового революционного искусства.

В предвоенные годы советское кино выполнило одну из самых почетных и трудных задач — воссоздало на экране образ вождя революции В. И. Ленина. Фильмы Михаила Ромма по сценарию Алексея Каплера «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», картина Сергея Юткевича по сценарию Николая Погодина «Человек с ружьем» получили широкое общественное признание. Фильмы предвоенной поры были весьма разнообразны по тематике и стилю, охвату жизненного материала. Григорий Александров поставил кинокартины, которые полагали новую для советского кино традицию содержательной, веселой музыкальной комедии, сочетающей пафос и лирику, песню и сатиру, — «Весе-

лые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», — где так блистательно играла Любовь Орлова. Талантливую комедию «Гармонь» поставил украинский режиссер Игорь Савченко. Пользовались все-народным успехом музыкальные комедии Ивана Пырьева — «Трактористы», «Свинарка и пастух». Именно в те годы была создана и школа советского исторического фильма. В историю мирового кино вошли такие замечательные картины, как «Петр Первый» Владимира Петрова по роману Алексея Толстого, «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна, «Суворов» Всеволода Пудовкина, «Богдан Хмельницкий» Игоря Савченко. Режиссеры Яков Протазанов и Владимир Петров заложили основы экранизации русской классики.

Фильмы создавались не только в Москве и Ленинграде, но и на Украине, в Белоруссии, в республиках Кавказа и Средней Азии. Они обогащали своими красками великое революционное искусство.

Создание и укрепление многонациональной советской кинематографии является одним из результатов ленинской политики, одним из реальных плодов культурной революции в нашей стране.

Многонациональное советское киноискусство — не механическая сумма пятнадцати экранных искусств. Это сложный художественный организм, отмеченный единством и многообразием. Внутреннее идейное родство, основанное на методе социалистического реализма, сопряжено с ярким национальным своеобразием экранного искусства каждого народа, каждой республики, высоким интернационалистическим пафосом.

Кинематография 20-х и 30-х годов сыграла выдающуюся роль в подготовке нашего народа к великому испытанию — борьбе с фашизмом.

Трудно переоценить значение того, что было сделано советскими кинематографистами в годы войны. В одних братских могилах с солдатами покоятся многие кинооператоры-хроникеры. Снятые фронтовыми операторами киноматериалы представляют огромную ценность — это документы героических подвигов нашего народа, который разгромил фашизм. Кадры кинохроники вошли в недавно созданный под руководством Романа Кармена 20-серийный фильм-эпопею «Великая Отечественная».

Деятелям художественного кино в годы войны приходилось работать в трудных условиях — при крайне ограниченных средствах, жестком лимите электроэнергии. Но в приспособленных под павильоны помещениях кинотеатров Алма-Аты, Ташкента, Ашхабада, куда были эвакуированы киностудии из Москвы, Ленинграда, Киева, кипела работа. Над фильмами, призванными помочь народу в борьбе с фашизмом, трудились Сергей Эйзенштейн и Александр Довженко, Всеволод Пудовкин и братья Васильевы, Сергей Юткевич и Дзига Вертов, Фридрих Эрмлер и Михаил Ромм, Сергей Герасимов и Иван Пырьев.



Мы из Кронштадта. Реж. Е. Дзиган

Картина Марка Донского «Радуга», рассказывающая о силе простой крестьянской женщины, мужественной, бесстрашной, гордой, не сломленной оккупацией, еще в те годы шагнула за океан, в США. Президент Рузвельт прислал в Москву телеграмму, где с восхищением говорил о замечательном антифашистском фильме. Картина передавала всему миру пульс невиданной по своей тяжести и ожесточенности борьбы, рассказывала о мужестве народа, сражавшегося с нацизмом.

Таких фильмов, где правда истории и правда искусства находятся в полном единстве, где режиссер страстно и художественно сильно утверждает новое, передовое, — таких фильмов в истории многонационального советского кино можно назвать немало.

Кинематография послевоенного периода и особенно двух последних десятилетий — это большая кинематография, имеющая различные стилистические потоки. Ее художественный уровень был утвержден в конце 50-х — начале 60-х годов такими фильмами, как «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Летят журавли» М. Калатозова, «Судьба человека» С. Бондарчука, «Коммунист» Ю. Райзмана, «Дом, в котором я живу» Я. Сегеля и Л. Кулиджанова, «Девять дней одного года» М. Ромма, «Отец солдата» Р. Чхеидзе, и многими другими. Сразу же после появления на советском экране эти картины вышли и на экраны других стран мира, властно заявив о том, что лучшие традиции революционного советского киноискусства укрепляются и развиваются.

В конце 50-х, в 60-е годы в историю советского многонационального кинематографа вошли фильмы, которые явились крупнейшими достижениями искусства социалистического реализма. Именно тогда утверждается мощная традиция военно-патриотического, антифашистского киноискусства, представленная не только фильмами, о которых говорилось выше, но и картинами «Обыкновенный фашизм» и «Никто не хотел умирать», «Белорусский вокзал» и «Горячий снег», «В бой идут одни «старики» и «Через кладбище», «Живые и мертвые» и «У твоего порога», «Освобождение» и «Дума о Ковпаке». В 60-е и 70-е годы широкое развитие получила историческая и историко-революционная тема, причем поставленная во многом по-новому в фильмах «Коммунист», «Ленин в Польше», «Оптимистическая трагедия», «Шестое июля», «Чрезвычайный комиссар», «Решающий шаг».

Разрабатывались сложные социальные и морально-нравственные проблемы в таких фильмах, как «Девять дней одного года», «Твой современник», «Председатель», «У озера», «Доживем до понедельника», «Живет такой парень», «Начало», «Калина красная», «Осенний марафон», «Премия», «Частная жизнь», «Надежда и опора». Духовный мир кинозрителей пополняли экранизации произведений литературы — Шекспира и Толстого, Достоевского и Чехова, Шолохова и Ауэзова, Айтматова и Шукшина и мно-

Член правительства. Реж. И. Хейфиц и А. Зархи



гих других. Обогадилась жанровая и стилистическая палитра кинематографа.

В 60-е и 70-е годы в кино пришло много талантливых режиссеров и сценаристов в союзных республиках. Единство и непрерывность кинематографического процесса — сущность многонационального советского кино. И в 70-е годы, и в начале 80-х главные, основные, принципиальные традиции советского кино получили развитие и обогащение. Важное место в решении задач коммунистического воспитания занимает детское кино.

Советская кинематография для детей и юношества прошла длительный путь развития, накопила большой опыт, богатые традиции. В нашей стране впервые в мире была создана самостоятельная отрасль киноискусства, которая внесла серьезный вклад в дело коммунистического воспитания подрастающих поколений. У истоков ее стояли Н. К. Крупская и А. В. Луначарский, выдающуюся роль в становлении советской литературы и кино для детей сыграл А. М. Горький. Художественный уровень фильмов формировался при прямом участии писателей А. Гайдара, Л. Кассиля, С. Маршака, многих и многих талантливых кинорежиссеров, артистов, операторов.

Многие поколения советских людей, входя в жизнь, вместе с героями литературы заново открывают для себя героев фильмов, ставших теперь классическими. Рядом с гайдаровскими Тимуром и Мальчишем-Кибальчишем с детских лет остаются в памяти Чапаев, Максим, герои «Красных дьяволят» и «Молодой гвардии», многих других лент. Дети не делят кинематограф на «свой» и «взрослый». И это естественно. Кинематограф для детей — составная часть советского кино, он несет те же идеи и чувства, проходит теми же путями, что и все многонациональное социалистическое киноискусство. Советское детское кино — в русле традиций советского киноискусства.

Советское кино выступало и выступает как искусство новаторское, его палитра постоянно обогащается, его взгляд на явления жизни и истории углубляется. Традиции революционного советского кино живут, крепнут, развиваются.

Многонациональный характер советского искусства — явление уникальное в мировом художественном развитии. Ему нет ана-



Детство. Реж. М. Донской

логий. Советское кино сегодня — это тридцать девять киностудий, более 150 полнометражных художественных фильмов для киноэкрана и свыше 100 фильмов, создаваемых на киностудиях для телевидения в год. Это ежегодный выпуск не менее тысячи документальных и научных кинолент, около ста мультипликационных фильмов.

Это, наконец, география кино — фильмы создаются не только в Москве и Ленинграде, но во всех союзных республиках, на Урале, в Сибири, на Дальнем Востоке.

Когда советские фильмы пробиваются через «железные занавесы» западного проката, враждебной пропаганды, они даже в аудитории, глаза и уши которой во многом зашторены этой пропагандой, оказываются властной, могучей, побеждающей силой. Побеждающей своим многообразием, отражением высоких гуманистических ценностей нашего общества, высокой правдой.

Лучшие фильмы многонационального советского кинематографа 60-х, 70-х — начала 80-х годов прямо и непосредственно участвовали и участвуют в духовной жизни миллионов. И если обозначить в феномене современного советского кино его главную, наиболее существенную черту, то в первую очередь нужно говорить о том, что наш кинематограф стремится участвовать в историческом процессе, во всех свершениях, определяющих жизнь народа. Впрочем, так было всегда: советский кинематограф по природе своей никогда не оставался наблюдателем и протоколистом важнейших событий истории, но их непосредственным участником. Подобно тому как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, братья Васильевы отразили в своих фильмах события Октябрьской революции, гражданской войны, в послевоенные годы режиссеры создали впечатляющие фильмы о борьбе с фашизмом, о послевоенном развитии страны. Темы революции и войны не стали принадлежностью чисто исторического жанра, они оказывают мощное влияние на формирование новых поколений, неотъемлемой частью входят в современное сознание, продолжают быть для киноискусства темами живыми и волнующими, воодушевляющими, требующими дальнейшего углубленного художественного исследования.

Темы, непосредственно связанные с современностью, являются для советского кино не только источником интересных, занимательных сюжетов, какими всегда полна жизнь, но главным образом материалом для осмысления, художественного анализа, своеобразного общественного обсуждения средствами искусства, а значит, активного воздействия на жизнь. Эти современные темы, разумеется, не существуют обособленно, вне контекста, образуемого единым поступательным движением социалистического общества.

Историзм — одна из видовых черт советского кино — пронизывает фильмы, созданные на материале современности. Фильмы эти прямо и непосредственно воздействуют на своих

зрителей, формируя их мировоззрение, их жизненные позиции. Такое воздействие не просто следствие художественного процесса, «побочный продукт» социального функционирования киноискусства, но прямая цель, программа творчества, его «сверхзадача».

Существенные изменения произошли за последние десятилетия в самом составе киноаудитории. Вырос культурный уровень людей, расширился их кругозор, повысилась степень их сознательного участия в общественных процессах. Стали сложнее, многообразнее требования к киноискусству. С другой стороны, и кинематограф постоянно совершенствовал свой язык, ставил перед собой все более сложные творческие задачи, накапливал опыт и мастерство, не только отвечая потребности массовой аудитории, но и формируя ее. Усложнились взаимоотношения между киноискусством и его зрителем, усложнились и сами функции кинематографа в современном обществе. Но по-прежнему важнейшей чертой советского кино остается его активная жизненная позиция, его стремление реально участвовать в движении эпохи.

Современный этап советского киноискусства с особой наглядностью выявил преемственность и плодотворность его традиций, их огромный творческий потенциал, особенности развития в период, когда сама роль кинематографа в жизни становится более многосторонней и сложной.

Фильмы 70-х — начала 80-х годов продолжили главные тенденции, характерные для всей истории советского кино.

По-прежнему внимание художников приковано к тем процессам и явлениям современной жизни, которые определяют ее существо, тем чертам современного человека, которые способствуют движению вперед всего общества или этому движению мешают,— художественный анализ жизни неизменно ведется в координатах этого движения, в интересах общественного прогресса. Разумеется, на этом пути возникают как крупные художественные явления, так и менее удачные, но произведений нейтральных, безразличных к социальным проблемам времени здесь практически нет, ибо нет почвы для их возникновения,— они не отвечали бы ни единой творческой программе советского киноискусства, ни ожиданиям миллионов зрителей.

По-прежнему важное место и в духовной жизни наших современников, и, следовательно, в художественном творчестве занимают фильмы историко-революционной и исторической темы.

«Учение Маркса всесильно, потому что оно верно» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 43). Эта ясная и четкая ленинская формулировка могла бы стать эпиграфом к фильму «Карл Маркс. Молодые годы», созданному Центральной киностудией детских и юношеских фильмов имени М. Горького и киностудией «ДЕФА» (ГДР) по заказу Гостелерадио СССР и ГДР. Фильм обогащает наши представления о



Карл Маркс. Молодые годы. *Реж. Л. Кулиджанов*

жизненном пути основателя научного коммунизма, дает обильную пищу для серьезных раздумий о самом главном, самом существенном в судьбах человечества.

Это пример успешного творческого сотрудничества кинематографий социалистических стран, взаимообогащения двух национальных культур, оплодотворенных одной великой идеей. Это также пример утверждения на экране мира образа великого основоположника научного коммунизма, всепобеждающих идей марксизма-ленинизма.

Кинорежиссер Лев Кулиджанов, авторы сценария, весь коллектив создателей фильма поставили перед собой задачу большой сложности — рассказать о том, как зрел, мужал, обретал могучую энергию и духовную силу человек, имя которого дало название учению, преобразившему весь мир.

Авторы телефильма ограничили себя хронологическими рамками — перед нами не весь жизненный путь Карла Маркса, это его молодые годы, по существу десятилетие, завершаемое годом создания Коммунистического манифеста. Удачно найден стилистический прием, который дает нам, зрителям, как бы зримую историческую перспективу, две точки отсчета — перед нами молодой Маркс, только вступающий в жизнь, идущий по ступеням познания, ищущий свое место в жизни, в борьбе людей за лучшее будущее, и Маркс уже в конце своего жизненного

пути, тот Маркс, образ которого мы так хорошо знаем по портретам. Не разрушая художественной ткани повествования, напротив, связуя ее логикой исторической истины, он комментирует события времени своей молодости, уточняет факты, дает им зрелую оценку. Этот прием делает картину, с одной стороны, исторически точной, интересной, политически насыщенной, целеустремленной и, с другой — увлекательной, погружающей зрителя в сферу личных отношений людей.

Роль Маркса исполняет болгарский актер Венцеслав Кисев. Талантливому актеру удается, нигде не сбиваясь на риторику, штамп, создать достоверный, убедительный образ человека, настойчиво и целеустремленно идущего к истине. И зритель верит: да, таков был Маркс, он так говорил с отцом, именно так объяснялся со своей будущей женой, прекрасной и стойкой Женни фон Вестфален, так спорил с идейными противниками, так преодолевал трудности и невзгоды, обрушившиеся на его юные плечи, так искал жизненную цель, так обрел верного друга, соратника и единомышленника — Фридриха Энгельса.

В фильме убедительно показаны этапы мужания воли и разума Маркса — не кабинетного ученого, а деятеля, стремящегося в гуще жизни понять противоречия действительности и изменить ее.

Целая галерея людей, исторических деятелей проходит через фильм: Бруно Бауэр, Арнольд Руге, Генрих Гейне, Михаил Бакунин, французский буржуазный радикал Луи Блан, руководитель рабочего «Союза справедливых», коммунист-утопист Ф. Вильгельм Вейтлинг, либеральные журналисты, чиновники и, наконец, рабочие. Они не только исторические персонажи. Это и художественные образы, с помощью которых раскрываются этапы становления личности Маркса. Авторы фильма показывают вызревание основ мировоззрения великого мыслителя, того, что отточило его волю, дало великую революционную энергию, помогло открыть законы классовой борьбы. Именно через общение с этими людьми, что подчеркивается всеми сюжетными линиями фильма, Маркс приходит к выводу: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его».

Убедительно и достоверно раскрыта в фильме встреча Маркса с человеком, который станет его верным другом, соавтором, единомышленником, — Фридрихом Энгельсом (эту роль играет артист Александр Сафронов), их совместная работа над теоретическими трудами, борьба за объединение рабочих организаций, утверждение принципов диалектического материализма, познание законов классовых битв.

В фильме немало продуманных, точных сцен, рисующих как будто бы и не столь значительные эпизоды великой жизни. Но они исключительно важны для концентрации мысли зрителя — из бытовых зарисовок, острых диалогов, столкновений



Карл Маркс. Молодые годы. Реж. Л. Кулиджанов

мнений создается целостная картина становления и развития великой личности, мыслителя и борца. Потому в фильме одинаково важна и сцена семейных радостей Карла и Женни, и сцена, где молодой Маркс с железной выдержкой и убийственно-проникновенным взглядом выслушивает предписание полицейского чиновника покинуть Париж, и сцена спора со своим очередным оппонентом. Один эпизод вытекает из другого, и все вместе создают портрет человека, ученого, революционера в движении, в непрестанном развитии, в творческих поисках и свершениях.

Исполнена художественной силы и глубокой содержательности заключительная сцена фильма — в маленьком брюссельском кабинете, в квартире Маркса, два великих вождя пролетариата создают документ, который станет провозвестником грядущих революционных бурь: выполняя волю Союза коммунистов, Маркс и Энгельс пишут Коммунистический манифест.

Как прозорливо сегодня, когда мир социализма обрел гигантскую силу, а старое общество эксплуатации и угнетения скатывается на задворки истории, звучат с экрана чеканные и исполненные могучей энергией строки исторического документа коммунизма: «Современное буржуазное общество, с его буржуазными отношениями производства и обмена, буржуазными отношениями собственности, создавшее как бы по волшебству столь могущественные средства производства и обмена,

походит на волшебника, который не в состоянии более справиться с подземными силами, вызванными его заклинаниями» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 429).

Творцы революционного учения — и это ярко показано в фильме — видели перед собой могучих противников: самодержцев и полицейских, парламентских политиканов и самодовольных буржуа, идейных путаников и продажных писак. Но они, в мощном заключительном аккорде фильма, уверенные в грядущей победе правого дела, формулируют итоговый тезис великого Манифеста.

«Коммунисты считают презренным делом скрывать свои взгляды и намерения... Пусть господствующие классы содрогаются перед Коммунистической Революцией. Пролетариям нечего в ней терять кроме своих цепей. Приобретут же они весь мир.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!»
(Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 459).

Этими звучащими с экрана словами и завершается телефильм.

Фильм о Карле Марксе — крупное явление социалистического искусства. Несущий в себе большой познавательный потенциал и эмоциональную, художественную силу, он достойно вписывается в ту славную традицию нашей культуры, которая создала кинолениниану, крупнейшие историко-революционные ленты, сформировавшие целые поколения советских людей. Фильм о Карле Марксе обогащает, дополняет эту традицию. Он еще раз доказывает гигантские возможности кино и телевидения, способных делать самые крупномасштабные, самые сложные политические и идеологические проблемы близкими, интересными, увлекательными для миллионов людей, особенно молодежи.

Немалая заслуга режиссера и всех создателей фильма в умении показать Маркса — великого мыслителя, ученого, полководца мирового пролетариата, первым указавшего верный путь революционных преобразований мира, и Маркса — живого человека, которому «ничто человеческое не чуждо». И что особенно важно, в изобразительном пространстве фильма эти два ракурса взаимодополняют друг друга, и сквозь видимую каждодневность человеческой жизни мы начинаем видеть ее сокровенный смысл, глубинный стержень, ее содержание. Даже самый возвышенный образ, когда он абстрактен и умозрителен, не сообщает эмоционального заряда читателю, зрителю. Поэтому так ценно в фильме дыхание самой человеческой жизни, несущее с собой достоверность эпохальных событий в истории человечества.

Но не только в этом значение фильма.

Маркс и созданное им учение всегда были и остаются объектами идеологической борьбы, разного рода исторических, философских и прочих фальсификаций. Недруги марксизма, открытые и тайные, ревизионисты всех (и правых, и левых)

мастей, догматики — все они тщетно стараются исказить смысл великого революционного учения, бросить тень на его творца и создателя.

Таким образом, фильм о Карле Марксе, как и лучшие фильмы о Владимире Ильиче Ленине, созданные в предвоенные и послевоенные годы, активно участвует в идеологической борьбе, которая происходит сегодня в мире.

Во всех союзных республиках поставлен ряд фильмов о революции и гражданской войне.

За последние годы большие успехи достигнуты в создании военно-патриотических, антифашистских фильмов.

Огромный, непрерывно растущий интерес к культурному наследию прошлого обуславливает появление экранизаций литературных произведений отечественной и мировой классики.

По-прежнему в советском кино велика тенденция к освоению новых стиливых и жанровых территорий, совершенствованию кинематографического языка. В этой связи нельзя не назвать новые работы С. Герасимова и Ю. Райзмана, С. Бондарчука и С. Ростоцкого, Р. Чхеидзе и Н. Губенко, Н. Михалкова и Х. Нарлиева, Э. Шенгелая и В. Жалакявичуса, Г. Маляна и К. Кийска, В. Денисенко и Ю. Ильенко и многих других режиссеров.

И все же, когда мы говорим о развитии наиболее существенных и принципиально важных традиций советского кино, мы не можем не сказать, что главное — не перипетии сюжета, хотя они, разумеется, важны, даже не жанр, а прежде всего *характер героя, в котором отражается движение времени.*

Наиболее значительные достижения в решении современной темы в последние годы были связаны прежде всего с новым взглядом на современность — глубоким, поистине художественным, исторически перспективным. Для сегодняшнего киноискусства эта позиция чрезвычайно характерна. Обретя в фильмах 60-х годов опыт пристального исследования человеческого характера на самых сложных изгибах судеб, придя к серьезным попыткам социального анализа в «производственном» фильме начала 70-х годов, кинематограф ныне развивает традицию высокого художественного обобщения — развивает уже во всеоружии этого опыта. Думается, не случайно почти одновременное появление на экранах сразу нескольких лент, стремящихся осмыслить значительные вопросы современности.

История страны, наших народов всегда служила источником вдохновения для советских кинематографистов. Стремление отразить и осмыслить главные свершения этой истории формировало целые поколения выдающихся художников кино. Так, с темой Октябрьской революции мы в первую очередь связываем имена таких выдающихся мастеров, как Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, братья Васильевы, Григорий Козинцев, Сергей Юткевич, Михаил Ромм, Александр

Судьба человека.
Реж. С. Бондарчук



Зархи, Иосиф Хейфиц, Ефим Дзиган и многих других. Точно так же вот уже несколько поколений кинематографистов как эстафету передают друг другу тему памяти о подвиге советского народа в борьбе с фашизмом. Фильмами о войне начинались творческие биографии Сергея Бондарчука, Григория Чухрая, Станислава Ростоцкого, Льва Кулиджанова, Якова Сегеля, Александра Алова, Владимира Наумова и многих других. Они рассказывали в своих первых фильмах о своем поколении, о страницах собственных биографий. За биографическими во многом фильмами шли произведения, скажем так, памяти о великой войне. С такими лентами выступили Игорь Таланкин — «Вступление» и «Дневные звезды», в 1981 году — «Звездопад», Александр Столпер с «Живыми и мертвыми» (по роману К. Симонова), Станислав Ростоцкий с фильмом «А зори здесь тихие...», литовский режиссер Витаутас Жалакявичус с картиной «Никто не хотел умирать», грузинский режиссер Чезо Чхеидзе с «Отцом солдата», украинские режиссеры Тимофей Левчук с «Думой о Ковпаке» и «От Вислы до Карпат» и Леонид Осыка с «Тревожным месяцем вересенем», Леонид Быков с картинами «В бой идут одни «старики» и «Аты-баты, шли солдаты...» Список далеко не полон.

Естественным было стремление кинематографистов вновь перечитать страницы великой истории страны, воссоздать образы ее героев, воплотить на экране народную память о прошлом. Фильмы военно-патриотической тематики составили обширный пласт в советском кино 70-х годов. Его жанровый диапазон — от драматической киноэпопеи до героической комедии, диапазон стилиевой — от строгой хроникальности до философских структур. Здесь и эпический фильм «Освобождение» (режиссер Ю. Озеров), и приближенный к стилю современного «художественного документализма» «Горячий снег» по роману Ю. Бондарева (ре-



Летят журавли. Реж. М. Калатозов

жиссер Г. Егиазаров), и философская притча «Восхождение» (режиссер Л. Шепитько) и т. д. В основе двух последних картин — крупные произведения советской военной прозы.

«На таком оселке, как война,— писал в 1942 году Михаил Шолохов,— все чувства отлично оттачиваются. Казалось бы, любовь и ненависть никогда нельзя поставить рядышком; знаете, как это говорится: «В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань»,— а вот у нас впряжены и здорово тянут! Тяжко я ненавижу фашистов за все, что они причинили моей Родине и мне лично, и в то же время всем сердцем люблю свой народ и не хочу, чтобы ему пришлось страдать под фашистским игом. Вот это-то и заставляет меня, да и всех нас, драться с таким ожесточением, именно эти два чувства, воплощенные в действие, и приведут к нам победу». В этих словах героя рассказа «Наука ненависти» выражены мысли и чувства миллионов советских людей, поднявшихся в ту грозную пору на борьбу с фашизмом.

Большое счастье для кинематографа иметь дело с литературой такого класса и масштаба, как произведения Михаила Шолохова. Именно потому исключительно важен для развития советского киноискусства фильм по его роману «Они сражались за Родину», созданный Сергеем Бондарчуком на киностудии «Мосфильм». Режиссеру удалось передать не только шолоховское, глубокое понимание жизни народа, его любовь к человеку, вчерашнему труженику, взявшему оружие, но и шолоховский язык, шолоховскую эпичность и лиризм.



Они сражались за Родину. Реж. С. Бондарчук

Михаил Шолохов, а вслед за ним и Сергей Бондарчук в фильме «Они сражались за Родину» как бы наполняют живой плотью, человеческим содержанием слова и словосочетания, которые стали привычными, — *марш, привал, боевой рубеж, высота*. И происходит то, что считается чудом подлинного искусства: «боевой рубеж» перестает быть абстрактным понятием, это — люди, вставшие наперекор врагу в древней, желтой, каменистой степи. И «высота» — не просто топографическая точка на карте, а тоже люди, которые жили здесь и возделывали землю, а теперь защищают ее. Все это впечатляюще снято талантливым оператором Вадимом Юсовым.

В центре фильма и по сюжету, и по праву таланта оказался Василий Шукшин, играющий роль солдата Петра Лопухина.

Фильм дал возможность современному зрителю пристально взглядеться в лица людей в выжженных южным солнцем гимнастерках. Да, именно такие люди, вчерашние рабочие и крестьяне, встали наперекор врагу. Да, именно такие люди спасли человечество. Это они и им подобные завершили свой путь в Берлине.

С большим интересом советскими и зарубежными зрителями был встречен фильм «А зори здесь тихие...» (режиссер Станислав Ростоцкий, по повести Бориса Васильева). Пять девушек с разным духовным миром, каждая со своими драмами, мечтами и радостями, столкнулись с грозным врагом на дальнем краю фронта, где происходят лишь «бои местного значения».



А зори здесь тихие... Реж. С. Рос-
тоцкий

и показали свою слитность со страной, которая их вырастила, с народом, который их воспитал. Они погибли с тем же сознанием важности своего дела, какое чувствовали те, кто сражался на главных направлениях войны — у стен Москвы, Ленинграда, Сталинграда.

Представляется важным обратить внимание на следующие черты кинопроцесса последнего времени.

Это прежде всего продолжение эпической традиции советского кино, появление на экране новых фильмов о важнейших сражениях Отечественной войны, а в последнее время и о партизанском движении. Это — широкое обращение кинематографа к лучшим произведениям военной прозы — к романам и повестям М. Шолохова, К. Симонова, Э. Казакевича, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова, А. Чаковского, Б. Васильева, А. Адамовича, а в последний период — В. Кондратьева, В. Астафьева, Е. Носова. И наконец, в каждом из новых фильмов о Великой Отечественной войне выдвинуты новые аспекты гуманизма.

Следует отметить и движение кинематографа вширь, вовлечение в его палитру новых стилистических красок, появление удачных фильмов о «войне без войны» — о жизни и героическом труде советских людей в тылу, фильмов о послевоенных судьбах фронтовиков.

Исключительно широк тематический диапазон картин военно-патриотического звучания, созданных за последние два года.

«Особо важное задание» (режиссер Е. Матвеев) — фильм, получивший широкое общественное признание, о тыле великого фронта, волнующий рассказ о людях, ковавших победу, в труднейших условиях создававших авиационную технику.



Отец солдата.
Реж. Р. Чхеидзе

«Карпаты, Карпаты...» (режиссер Т. Левчук) — новый тематический пласт, эпическое повествование о героической борьбе украинских партизан.

«Через Гоби и Хинган» (режиссер В. Ордынский) — впервые наше кино обращается здесь к теме войны против сил империализма на Дальнем Востоке, к теме, столь злободневной в нынешней международной обстановке, и делает это на значительном творческом и познавательном уровне.

Яркий антифашистский фильм «Факт» (режиссер А. Грикявичус, сценарий В. Жалакявичуса), все образы которого обличают античеловеческую сущность фашизма.

Фильм И. Таланкина «Звездопад» (по повести Виктора Астафьева), развивающий традицию высокого гуманизма, показывающий светлые образы молодых людей, вынужденных идти в бой, чтобы защитить светлый мир своей страны.

«Военно-полевой роман» режиссера Петра Тодоровского талантливо повествует о судьбах солдат, возвращающихся после войны к мирной жизни.

«Они были актерами» Г. Натансона — иной тематический пласт, на экране — страница истории симферопольского подполья, о котором стало известно недавно.

«Сашка» (режиссер А. Сурин), экранизация отличного рассказа В. Кондратьева, — развернутый, психологически выверенный эпизод войны.

И наконец, три фильма, на которых стоит остановиться подробнее. Почему? Прежде всего потому, что их поставили молодые режиссеры, делающие в кинематографе первые шаги.

Речь идет о картинах «Ночь коротка» (режиссер М. Бели-



Подранки.
Реж. Н. Губенко

Освобождение. →
Реж. Ю. Озеров

ков, сценарий М. Беликова и В. Меньшова), «Родник» (режиссер А. Сиренко, сценарий В. Лобанова и А. Сиренко по повести Е. Носова «Усвятские шлемоносцы»), «Александр маленький» (режиссер В. Фокин, сценарий В. Ежова, И. Крейчмара, В. Фокина).

В фильме «Ночь коротка» молодой режиссер следует уже устоявшейся традиции изображения послевоенного периода, где у нас было много успехов, и среди них фильм «Подранки» Н. Губенко. Но авторы учитывают традиции того крыла украинского кино, которое тяготеет к романтике, образности, подчеркиванию изобразительных решений. В фильме достоверны не только обстановка скудного быта первых послевоенных лет, но и изображение настроения чувств людей, прошедших войну, обожженных войной. Это волнующее произведение, где блестяще играют актеры. Запомнился и офицер Меркурий, ищущий свою семью, пропавшую в годы войны, и слепой солдат, и одинокая женщина с трудной судьбой, и другие точно выхваченные из жизни персонажи.

У картины «Родник» иная стилистика. Здесь нет острого сюжета, событийного внешнего действия. По существу, это хроника одного села за несколько дней в тот переломный момент истории, когда началась война. Село небольшое, и люди все на



Освобождение. Реж. Ю. Озеров



виду. Утром они косили, говорили о будничных делах, собирались вместе к столу после тяжелого труда — и в этот час переломилось время. Началась война.

И вот эти труженики, любящие мирный труд, землю, родную природу, должны взяться за оружие, чтобы снова водворить мир. Они привыкли все делать основательно, крепко, добросовестно. Их так и показывают отличные актеры — В. Гостюхин, И. Лапиков, Э. Бочаров. Ничто показное, внешнее для них не характерно. «Легкого вам поля», — говорит старая женщина, провожая солдат на войну. Но и она, и все, кто идет в строю, понимают, что поле будет трудным, тяжелым. Ведь так и было. Именно эти неяркие с виду люди одолели врага, победили, спасли человечество, дали людям мир. Именно в такие села не вернулись почти все мужики — остались на поле боя. Это — трагическая реальность. И мы, вглядываясь в их лица, верим, что именно они станут солдатами невиданных в истории стойкости и мужества.

В фильме «Александр маленький» авторы точно передают обстановку первых послевоенных дней в Германии, когда только налаживалась работа советской военной администрации. Верны характеры советских воинов, проявляющих свой высокий гуманизм, когда на их плечи легла ответственность за немецких детей-сирот. Лейтенант, старшина и солдат-шофер стремятся помочь детям, освободить от пут фашистского воспитания, дать им путевку в жизнь. Они не жалеют своей крови и самой жизни во имя будущего этих детей.

Да, только сейчас, через сорок лет, мы можем до конца понять, как много сделали солдаты советских комендатур в Германии. Это — подвиг высокого гуманизма. Кончилась война, и люди, еще не остыв от боя, от понятной ненависти к врагу, открывали школы и детские дома, музеи и театры, больницы и библиотеки. Они вершили великую гуманистическую миссию во имя будущего.

Советское киноискусство сохраняет ведущее место в авангарде борьбы за мир, в авангарде противостояния неофашизму, распространяющемуся при явной и тайной поддержке мировой монополистической системы.

Это и понятно. Никто, как советский народ и народы социалистических стран, не познал с такой глубиной все ужасы фашистского режима, фашистской идеологии. Политика геноцида, последовательно осуществляемая гитлеровцами на оккупированных землях нашей страны, политика, «теоретически» обоснованная идеологами фашизма и расизма, практически была реализована в наших селах и городах. В трагическом мартирологе фашизма — сотни тысяч, миллионы невинных жертв: женщин, детей, стариков, убитых в захваченных домах, зверски замученных в концентрационных лагерях, погибших от голода и холода в осажденном Ленинграде, в разграбленных селах и городах.

Неимоверные жертвы понес наш народ. Двадцать миллионов убитых, тысячи и тысячи городов, сел, заводов, фабрик, снесенных войной с лица земли, бесценные памятники культуры и искусства, шедевры национальной и мировой архитектуры, уничтоженные или вывезенные гитлеровскими вандалами... И все это буржуазные историки и идеологи стремятся вытравить из памяти народов.

Высокий долг советского кино — не только перед нашим народом, но и перед всем человечеством — напомнить миру о преступлениях фашизма. Фильмы о Великой Отечественной войне — это фильмы-предупреждения, это набат памяти, обращенный к современникам

и к будущим поколениям, набат тревоги, призывающий к бдительности всех прогрессивных людей земли.

Вспомним «Судьбу человека» — картину о солдате, прошедшем тяжкие испытания; вспомним совсем недавнюю ленту литовских кинематографистов, отмеченную на фестивале в Каннах, «Факт» — рассказ о чудовищном преступлении против человечности, фильм, раскрывающий истинную звериную сущность фашизма. «Подранки», «Зимнее утро», «Звездопад» — можно продолжать и продолжать этот перечень советских фильмов, тревожащих совесть человечества.

Страдания и лишения, перенесенные советским народом в тяжелую годину войны, дали советскому киноискусству горькое право, высокое право, ответственное право — говорить от имени человечества, бороться с фашизмом, империализмом, реакцией.

Огромный общественный резонанс вызвал 20-серийный фильм для телевидения «Великая Отечественная», созданный под руководством выдающегося режиссера-документалиста Романа Кармена. Для фильма были отобраны тысячи метров пленки, заснятой советскими кинооператорами в годы войны, — многие из них погибли на поле боя. Была использована и кинохроника фашистского рейха.

Этот фильм — правдивая, яркая, волнующая летопись пламенных лет, это фильм — предупреждение всем тем, кто противится разрядке, кто хочет развязать новую войну.

Свой вклад в разработку военно-патриотической темы внесли и молодые кинематографисты, чьи творческие биографии в 70-е годы только начинались. Новое, послевоенное поколение худож-



Судьба. Реж. Е. Матвеев



Белорусский вокзал. Реж. А. Смирнов

ников напряженно размышляет в своих фильмах о том высоком нравственном заряде, который несет в себе память о народном подвиге, неугасающая с годами боль утрат, эхо войны, постоянно звучащие в душах советских людей. Кинематографисты стремятся осмыслить и воплотить на экране такие категории, как патриотизм, мужество, сила духа, — качества, позволившие людям на фронте и в тылу совершать, казалось бы, невозможное и в конечном итоге одержать историческую победу — победу не только физическую, но и моральную.

Стремление вести разговор со зрителем в первую очередь о категориях нравственных чрезвычайно характерно для нового этапа советского кино. Именно нравственно-этический анализ событий, явлений, характеров, человеческих позиций становится главной задачей художников — и когда они обращаются к темам прошлого, и когда они решают проблемы современности. Киноискусство стремится постигнуть смысл социальных, общественных, экономических, культурных перемен в жизни советского народа, создать полнокровный, типичный образ человека, живущего в условиях развитого социализма, — во всей полноте его общественных связей, его индивидуального образа духовного мира. В таких фильмах особенно интенсивен творческий поиск: кинематограф ставит своей задачей максимально приблизиться к многообразию жизненных интересов современника, найти художественный эквивалент не только внешней, «фабульной» стороне бытия, но и внутренней, духовной жизни человека.

Кино 70-х — начала 80-х годов активно продолжило одну из ведущих для советского искусства традиций — традицию рассказа о человеке, способном наиболее полно выразить в своей судьбе и своем характере главные черты времени и общества. Нередко основу таких фильмов составлял документальный материал реальных биографий.

Сложность задач обусловила и сложность художественных структур, интенсивный поиск в области киноязыка, повышенное внимание кинематографистов к опыту других искусств. Выразительные средства, выработанные литературой, живописью, театром, музыкой, приемы, характерные для относительно молодого телевизионного искусства, все более смело берутся на вооружение киноэкраном.

Характерна в этом смысле деятельность такого замечательного художника, каким был Василий Шукшин. Его творческая биография в основном состоялась именно в 60-е и 70-е годы — она оказалась короткой, но влияние Шукшина на советское искусство огромно. Крупный писатель, известный киноактер и режиссер, Шукшин достиг нового уровня правды в искусстве, с редкой достоверностью раскрыл целый пласт современного сознания, выразил важнейшие социальные процессы через сложность нравственного мира человека наших дней. В своих фильмах он оставил нам диаграмму напряженного, порой мучи-

Калина красная Реж. В. Шукшин





Война и мир. Реж. С. Бондарчук

тельного творческого поиска, дав образцы кинематографа истинно авторского и одновременно глубоко народного. Фильм «Калина красная» особенно ярко выразил эти неповторимые черты художественного мышления безвременно ушедшего от нас творца.

Морально-этическая проблематика властно вошла в кинематограф 60-х, 70-х, начала 80-х годов. В этом направлении работали и режиссеры старшего поколения, например Юлий Райзман («Частная жизнь»), Сергей Герасимов («У озера»), и режиссеры среднего и младшего поколения — Георгий Данелия («Осенний марафон»), Владимир Меньшов («Москва слезам не верит»), Николай Губенко («Подранки») и другие.

Постоянно углубляющаяся тенденция к активизации личностного начала вообще стала одной из определяющих в современном советском кинематографе. В этом смысле кино заметно сблизилось с литературой: все чаще возникают на экране крупные романские формы, структуры поэтические, а также исповедальные, делающие произведения киноискусства подобием пластически выраженного авторского монолога.

Эта же тенденция во многом обусловила и расширение жанровой палитры кинематографа — серьезные художники обращаются к жанрам нетрадиционным, для киноискусства сравнительно новым и малоосвоенным, используя их для решения сложных художественных задач.

В 70-х годах заметно активизировалось и непосредственное, через экранизацию, освоение кинематографом творческо-

го опыта литературы. При этом в самих принципах экранизации очевиден дальнейший отказ от простого иллюстрирования. Художники кино все чаще ставили перед собой задачу найти кинематографический эквивалент литературного произведения. Убедительный успех сопутствовал Никите Михалкову, сделавшему фильмы «Неоконченная пьеса для механического пианино» (в сценарий картины вошли мотивы многих произведений А. П. Чехова) и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (по роману И. А. Гончарова «Обломов»). Никита Михалков утверждает принцип сегодняшнего, индивидуального прочтения литературного произведения. Таков и фильм Тенгиза Абуладзе «Древо желаний», поставленный по мотивам рассказов Георгия Леонидзе. Во многом противоположной позиции придерживается Сергей Бондарчук, отстаивающий необходимость бережного воспроизведения литературного первоисточника на экране. Так сделаны его фильмы «Они сражались за Родину» по роману Михаила Шолохова и «Степь» по повести А. П. Чехова. В этом же ключе Игорь Таланкин поставил фильм «Отец Сергей» по повести Льва Толстого. За последнее время были экранизированы произведения Ч. Айтматова и Ю. Бондарева, И. Мележа и М. Алексеева, В. Распутина и В. Астафьева, В. Быкова и Б. Васильева.

Споры о принципах экранизации и сегодня еще далеки от завершения. Но, быть может, это обстоятельство и привело к тому, что практика советского кинематографа последних лет предложила подлинное разнообразие творческих способов воплощения на экране литературных произведений — как классических, так и современных.

Дальнейшее развитие получило детское кино — ежегодно киностудии страны выпускают более 20 фильмов для детей. Кроме того, плодотворно развивается мультипликационное кино, также во многом адресованное детям.

Важной особенностью минувшего десятилетия в жизни советского кино было стремительное развитие киноискусства в национальных республиках страны — на Украине, в Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджане, Литве, Латвии, Молдавии, Эстонии, Казахстане, республиках Средней Азии. Многие из республиканских студий в 70-х годах получили совершенную техническую базу для кинопроизводства — здесь построены мощные цеха, хорошо оборудованные павильоны, созданы благоприятные условия для творчества.

Советский кинематограф, как и вся советская культура, интернационалистичен по своей природе, он не просто объединяет различные национальные школы, но и является продуктом их сложного взаимодействия, братского сотрудничества. Каждая из национальных кинематографий, основываясь на художественных традициях своего народа, развивает их на основе всего исторического и культурного опыта нашей многонациональной



Шестое июля. *Реж. Ю. Карасик*

страны, руководствуясь единым творческим методом социалистического реализма.

Многокрасочность и своеобразие кино союзных республик характеризуются самыми разными явлениями.

Кинематографисты стремятся возможно глубже осмыслить то новое, что характерно для нынешнего этапа развития советского общества. Освоение вопросов, возникающих в связи с научно-техническим прогрессом и сохранением окружающей среды, проблем эстетики и этики, также находится в центре внимания кинематографистов, являясь основой многих фильмов, рассчитанных прежде всего на молодежную аудиторию. Охватывая различные сферы жизни, представляя персонажей различных судеб, опыта, профессий, лучшие советские фильмы дают панораму современной действительности.

Для нынешнего этапа развития советского кино характерно большее, чем раньше, жанровое и стилистическое разнообразие.

В последние годы, как никогда прежде, было много дебютов. Молодые мастера, выросшие на центральных и республиканских студиях, обрели всесоюзную, а часто и международную известность.

Советское киноискусство обращено ко всему обществу, массовость — его незыблемая сущность. Встречи со зрителями, дискуссии, премьеры новых фильмов со всей силой показывают взыскательную и требовательную любовь народа к искусству кино. Советскому кинематографу чуждо подразделение на «элитарное» и «массовое» искусство: он — массовый.

Существенной, принципиальной особенностью советского многонационального киноискусства является связь с историей. Советский кинематограф участвовал и участвует в историческом процессе, во всех свершениях, определяющих жизнь страны, партии, народа. Советские фильмы запечатлели рождение и все, подчас нелегкие, этапы развития и укрепления социалистического общества, становление нового человека. По ним, вошедшим в классику не только советской, но и мировой кинематографии, по многим картинам последних лет можно в полном смысле изучать историю советского общества. Этапы развития советского кино связаны с историей социалистического строительства — с великими целями и радостями побед, невзгодами и преодолением трудностей. Единство и непрерывность кинематографического процесса — одна из важнейших задач-истин нашего кино. Истина эта не утрачивает и сегодня своего актуального идеологического значения.

При этом нужно подчеркнуть, что подлинное значение лучших работ советского кино раскрывается в свойственном им

Девять дней одного года. Реж. М. Ромм



органическом единстве высокой художественности и общественно-политического звучания. Фильмы, вошедшие в классику советского кино, и лучшие фильмы наших дней всегда являлись откликом на те или иные важнейшие, коренные события в жизни общества. Искусство и политика неразрывными узами связаны в советском кинематографе. Причем лучшие киноработы не иллюстрируют те или иные события, но всегда обладают политическим звучанием, играют вполне определенную идеологическую, политико-воспитательную роль. Эта связь не носит формального, внешнего характера, она глубока и диалектична.

Только в условиях социалистического общества кинематограф способен развивать и обогащать социальное и эстетическое мышление народа, его историческую память. Но такой способностью обладают лишь произведения высокого художественного качества. Тема, сюжет, жанр сами по себе не обладают свойствами привлекать зрителей в кинотеатры. Лишь высокий идейно-художественный уровень делает кино влиятельной силой общественного развития. Сегодня мы можем сказать, что главное отличительное свойство современного советского кино — это новый уровень его социальной и политической активности.

Заметим, что долгое время именно эта коренная черта нашего кинематографа ставилась ему в упрек многими западными критиками и теоретиками кино. Они свысока рассуждали о политической ангажированности как о якобы насилии над «свободой творчества». Они упрекали нас в том, что советская кинематография выполняет-де только социальный заказ, и противопоставляли ей некое «чистое», «неангажированное», «свободное» искусство. Понятно, что в представлении этих критиков такое «чистое искусство» могло обитать только на Западе — в условиях разрекламированной «свободы творчества».

Но вот уже в течение определенного времени — по крайней мере десятилетия — тональность западной кинокритики стала иной. Прежде всего потому, что изменился взгляд и на саму политику, и на киноискусство, и на их взаимосвязь. Мы знаем, с каким пылом и жаром иные западные критики и теоретики заговорили о новом феномене так называемого «политического кино». Среди этих фильмов были и картины антибуржуазные, показывающие коррупцию, произвол, подавление демократических свобод. Они известны, они шли на наших экранах. Но сегодня несть числа агрессивным «политическим» фильмам, благословленным империализмом, фильмам ультрареакционным, сеющим ложь, клевету, антикоммунизм и антисоветизм, аморальность и духовное рабство. Вот оно, «чистое искусство», вот она «свобода» и «неангажированность»!

Но кинематограф — это не только фильмы, но и критика, киноведение, это — наука о кино.

«Я считаю, что нужно ставить картины, и я буду ставить картины, но я считаю, что эта работа должна вестись парал-



Никто не хотел умирать. Реж. В. Жалакявичус

тельно с такой же интенсивной теоретической работой и теоретическими изысканиями», — говорил Сергей Эйзенштейн почти пятьдесят лет назад. Практика и теория кино, фильмы и кинокритика в советской кинематографии всегда находились в сложном диалектическом единстве.

Материалы и документы XXIII—XXVI съездов КПСС, документы партии по идеологическим вопросам дали мощный импульс для развития киноведения и кинокритики. Последние годы явились периодом напряженных поисков, исследования истории, теории и социологии кино, современного кинематографического процесса. Укрепилась научная база изучения киноискусства. Широко используются в теории и практике кино изданные в последние два десятилетия Собрания сочинений Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова, Избранные произведения Льва Кулешова, братьев Васильевых, Михаила Ромма, Григория Козинцева. Книги Сергея Юткевича, Сергея Герасимова, Анатолия Головни, Николая Лебедева, Григория Александрова, Евгения Габриловича, вышедшие в 70—80-е годы, обобщают опыт и теоретические размышления этих видных деятелей советского кинематографа. Завершено коллективное издание четырехтомной истории многонационального советского киноискусства. Вышла в свет «Краткая история советского кино» проф. Р. Юренева. Опубликован ряд содержательных исторических и теоретических исследований, принадлежащих перу киноведов и кинокритиков Москвы, Ленинграда, Украины, Кавказа, Средней Азии, Прибалтики.



Белый пароход. *Реж. Б. Шамшад*

Расширение фронта киноведения в минувшее десятилетие со всей наглядностью выразилось в факте создания в Москве Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства. В сфере его интересов — вопросы марксистско-ленинской эстетики, теории, истории, социологии кино и телевидения, современное состояние советской и зарубежной кинематографии.

За последние годы институт провел ряд теоретических конференций по актуальным проблемам развития кино с участием киноведов и кинокритиков Москвы, Ленинграда, союзных республик, а также Болгарии, Польши, Германской Демократической Республики, Венгрии, Чехословакии, Румынии, Монголии, Вьетнама, Кубы, ученых из Франции, Италии, США, ФРГ, Швеции, Финляндии, Японии, Индии и других стран. Многие из этих конференций проведены совместно с Союзом кинематографистов СССР и Академией педагогических наук, Всесоюзным государственным институтом кинематографии. Конференции были посвящены темам идеологической борьбы на экране, месту советского многонационального кино в мировом художественном развитии и методу социалистического реализма.

Важное значение имели организованные институтом совместно с Союзом кинематографистов СССР конференции на москов-

ских международных кинофестивалях и ташкентских кинофестивалях стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Таким образом, советское киноведение сделало многое в осмыслении феномена советского кино и ряда проблем зарубежного кинематографа, идейной борьбы на экране.

Известно, что в кинокритике некоторых западных стран немалое внимание уделяется истории советского кино, в частности творчеству Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова, Льва Кулешова. Но обычно эти художники как бы изымаются из контекста советской культуры, из кинематографического процесса, объявляются «нонконформистами» и искусственно противопоставляются другим деятелям кино как представителям «конформистской» кинематографии. Таким образом, мастера, создавшие главные традиции советского кино, объявляются принципиальными противниками этих традиций.

Другая позиция, тоже связанная с освещением истории советского кино,— замалчивание целых периодов его развития, нередко исключительно плодотворных, например 30-х годов. Поэтому в центре внимания исследований, проводимых в последние годы, оказалось раскрытие самого феномена многонационального советского киноискусства, предложенной им новой концепции человека, утверждение поступательности исторического процесса.

Как уже отмечалось, советское киноискусство было свидетелем, и не только свидетелем, двух таких событий в истории человечества, как Октябрьская революция и война против фашизма. Это определило особое место нашего кино в мировом художественном развитии. Поэтому, исследуя советское многонациональное киноискусство, нельзя игнорировать его содержательную, познавательную, революционную во всех своих элементах сущность. Практика убедительно опровергает схоластические построения буржуазных и ревизионистских историков кино.

Еще раз подчеркнем, что кино, может быть, с большей наглядностью, чем какое-либо другое искусство,— прежде всего в силу своей массовости, умноженной сегодня средствами телевидения, отражает и выражает духовный климат жизни людей, образ и сущность социального бытия, утверждает высокие идейно-нравственные ценности.

Реальный гуманизм, интернационализм, положительный пафос жизни нашего общества, основанного на разумных и справедливых началах, утверждение высоких нравственных ценностей — все это с помощью нашего кино активно входит в духовный мир миллионов.

Киноискусство социалистического реализма — явление интернациональное. Каждое значительное произведение советского кино было новаторским поиском не только кинематографическо-

го образа, но и яркого народного характера, слитого с эпохой,— характера человека, рожденного революцией. Именно поэтому традиции революционного советского искусства оказали огромное влияние на прогрессивное искусство мира.

«Надо ли напоминать,— писал в одной из первых книг о советском кино известный французский писатель, критик и теоретик искусства Леон Муссиак,— что именно политические условия и революционная организация вызвали к жизни творчество самых интересных киномастеров новой России и дали им средства для осуществления своих планов». О фильмах основоположников советского кино размышляли такие деятели мировой культуры, как Чарли Чаплин и Рене Клер, Кинг Видор и Жан Ренуар, Бертольд Брехт и Пабло Неруда, Акиро Курасава и Федерико Феллини.

Видный деятель арабского реалистического киноискусства режиссер Салах Абу Сейф вспоминал, что в библиотеке он переписывал от руки книгу Вс. Пудовкина. Выдающийся индийский режиссер-реалист Мринал Сен рассказывал, с каким трудом он и его сподвижники доставали труды советских кинохудожников, чтобы по ним учиться делать кино, способное революционизировать массы.

Айвор Монтегю, писатель, теоретик кино, общественный деятель, писал об огромном влиянии на английскую публику советских фильмов, созданных во время войны: «Советские фильмы тех лет активно включались в борьбу с нацизмом, они создавали атмосферу подъема, веры в победу, воспитывали мужество и героизм». Японский критик Кадзуо Ямада, выступая в 1977 году на теоретической конференции «Октябрь и мировое кино» в Москве, рассказал, какие поистине героические усилия приходилось прилагать японским кинематографистам, чтобы в императорской Японии, где все советское было запрещено, смотреть и постигать советские фильмы.

Выступая на дискуссии, посвященной 60-летию советского кино, видный шведский киновед, профессор Руне Вальденкранце указывал, что шведская официальная цензура в 1926 году объявила запрет на демонстрацию «Броненосца «Потемкина» в силу его «поджигательности». Однако уже осенью того же года тысячи людей с энтузиазмом приветствовали этот фильм, показанный в коммунистических клубах Стокгольма и других городов. Лишь в 1946 году «Броненосец «Потемкин» получил право демонстрироваться в «обычных кинотеатрах». Таким образом, он не удостоился по праву принадлежащей ему чести быть первым советским фильмом, показанным в Швеции, и революционное кино пришло в эту страну с пудовкинской экранизацией романа Горького «Мать».

Буржуазная печать осталась полностью равнодушной к явлению, выходящему за рамки развлекательного кинематографа. Естественно, что первое время советские фильмы демонстри-

ровались лишь во второразрядных кинотеатрах. Эта судьба постигла, в частности, фильм «Октябрь», показанный в 1928 году, и «Старое и новое» — в 1929 году. «Вторжение» советских фильмов в Швецию началось в 1929 году великими фильмами Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингиз-хана». Показанные в крупнейшем кинотеатре «Палладиум» в Стокгольме, фильмы Пудовкина, по свидетельству Руны Вальденкранце, пробили лед обычного равнодушия аудитории.

Все эти и многие другие высказывания убедительно свидетельствуют, что феномен социалистического искусства является могучим фактором мирового художественного развития, ярким вкладом в культуру человечества, активной силой в борьбе за утверждение самых передовых идеалов времени, действенным участником мирового революционного процесса.

Важно отметить, все эти критики, теоретики, мастера кино отлично понимали, что они пропагандируют не только некую новую эстетическую ценность, хотя каждый из них как профессионал отлично сознавал, как велик вклад советских кинематографистов в становление кино. Они понимали также и то, что имеют дело с совершенно новым, иным искусством — искусством революционным, теснейшими узами связанным с борьбой за коммунизм, с историческими судьбами страны, первой вступившей на путь строительства бесклассового общества. Причем это понимали не только люди, близкие по своим взглядам к принципам революционного искусства.

Однако сегодня буржуазная идеология стремится навязать зарубежной теории кино и кинокритике совершенно иной подход к самой сущности творчества советских художников, положивших начало революционному искусству, и современных советских кинематографистов. Буржуазная и ревизионистская критика пытается навязать и нам, и западным читателям свою ценностную ориентацию, свои системы оценок советского искусства и в конечном итоге исказить его сущность.

Такая позиция буржуазных критиков и теоретиков кино находится в прямой связи с требованиями буржуазной пропаганды, неустанно прославляющей «ценности» буржуазной культуры и постоянно выдвигающей новые антикоммунистические мифы.

В целом ряде трудов, вышедших на Западе за последние годы, — а сейчас о советском кино, особенно 20-х годов, написано и издано много книг, — идея неразрывной связи советского кино с жизнью страны, ее историческим путем, мысль о принципиальных, глубоких отличиях эстетики революционного советского кино от буржуазной эстетики, как правило, отбрасываются «с порога» или же сопровождаются разного рода фальсификациями, которые касаются уже не только кино, но самого советского общества, его истории.

Одна из главных линий, по которым обычно ведутся искажения сущности советского искусства, — это стремление обособить

революционную форму киноискусства от выраженного в нем революционного содержания. Стратегия ряда буржуазных теоретиков состоит в том, чтобы разорвать связи, скрепляющие творчество Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова с социалистической культурой 20—30-х годов и наших дней, чтобы изъять из их искусства классовое, политическое содержание, представить их картины «всего лишь» частичным экспериментом в области кино, «эстетизировать» их творчество.

Другая позиция, тесно связанная с первой,— это, как мы уже отмечали, замалчивание целых периодов развития советского киноискусства, нередко исключительно плодотворных, например 30-х годов. Пользуясь тем, что многие фильмы этого времени по разным причинам, в том числе в связи с началом второй мировой войны, недостаточно известны зарубежной общественности, фальсификаторы от искусствоведения попросту выбросили их из своих исследований, энциклопедий и справочников. Когда же какое-нибудь имя, какой-нибудь фильм той поры все же ими упоминается, то с такой обычно оговоркой, что, мол, этот художник к социалистическому реализму отношения не имеет.

Впрочем, в последние годы даже для зарубежной аудитории столь примитивная и резко расходящаяся с реальными фактами концепция уже перестала звучать так убедительно, как она звучала в период «холодной войны», когда советские фильмы практически не попадали на западный экран. Проведенные в последние годы ретроспективные показы фильмов 30-х годов, военных лет, лучших картин послевоенного периода скрывают фальсификаторов, не позволяют им прибегать к грубым очернительным схемам. Показ на западных экранах фильмов «Чапаев», трилогии о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Учитель», «Детство Горького», «Депутат Балтики», «Человек с ружьем», «Последняя ночь», «Ленин в Октябре» спутал карты тех, кто рассчитывал простым росчерком пера зачеркнуть целый период развития советского кино. Переведенные на Западе работы С. М. Эйзенштейна, в которых он рассматривал фильмы 30-х годов, и прежде всего «Чапаева», как синтез, вобравший «все лучшее, что вновь вносили или прокламировали предыдущие стадии», также серьезно повредили этой «устоявшейся концепции» в глазах непредвзято мыслящих читателей и зрителей.

Теперь затруднительно стало грубо фальсифицировать положение в социалистическом искусстве или замалчивать его достижения, очевидные сегодня для самых различных слоев общественности на Западе. С другой стороны, именно это обстоятельство обусловило переход критиков реакционного толка к энергичным поискам новых, современных методов и средств нейтрализации из года в год нарастающего влияния социализма в сфере созидания новых духовных ценностей.

Такого рода теории, встречаясь с фактами, неоспоримо свидетельствующими о непрерывности развития советского ки-

но, вынуждены изворачиваться, чтобы объявить эти факты «несуществующими» и при этом соблюсти хотя бы видимость научной объективности.

В трактовке советского кино буржуазной и ревизионистской теорией и критикой можно проследить две основные тенденции. С одной стороны, это разного рода путанные, наукообразные, оторванные от контекста жизни советского общества «эстетические» рассуждения, а с другой — тенденциозные измышления в духе реакционной буржуазной пропаганды — им нет числа.

В последнее время на Западе появились книги, в которых искажается история советского кино, значение и смысл ленинского декрета о национализации кинофотодела в 1919 году. При этом правда, документ сочетаются с вымыслом. Так, французский киновед Эрик Шмулевич как бы признает значение исторического декрета, давшего могучий импульс развитию социалистического киноискусства. «Декрет 27 августа,— пишет он в одной из статей,— положил конец положению, которое нарком просвещения назвал «нелепым феодализмом», когда Московский и Петроградский кинокомитеты не желали отказываться от своей автономии даже ради общих целей. Он утвердил полномочия наркомпроса во всех сферах кино (коммерческой, производственной и так далее)». К началу 1920 года, отмечается далее, национализация была полностью завершена. Что ж, это правильно.

Французский автор задает вопрос: «Ознаменовал ли декрет о национализации момент рождения нового советского кино?» Во всяком случае, отмечает Шмулевич, он «положил конец попыткам добиться развития кино без обобществления средств производства и проката». И далее идет совсем уже верная мысль: «Октябрьская революция не осталась на стадии абстрактного акта, она реально осуществила несколько последующих революций,— главным образом в промышленности. Отсюда — изменение соотношения классовых сил в пользу пролетариата». Но здесь же автор, подчиняясь, очевидно, принятой в буржуазном киноведении схеме, задает демагогический, если не провокационный, вопрос: «Отчего принципы национализации закрепили советскую практику в кинематографии на весь последующий период истории советского кино, а не выступили лишь как необходимый этап в развитии независимого советского киноискусства?» Таким образом, автор, в начале статьи поддержав принцип национализации кинематографии, уводит свое рассуждение в привычное для западного киноведения русло искажения генезиса и сущности советского киноискусства.

Против попыток разорвать связи художников Октября со страной, рожденной Октябрем, выступают многие серьезные зарубежные ученые. Известный французский историк кино А. Ланглуа на конференции, посвященной 80-летию со дня рождения А. П. Довженко, сказал: «Неуместными и странными для

меня являются попытки отделить этих художников от революции, ибо это единое целое. Вне революции существование этих художников просто немыслимо».

Французские киноведы Л. и Ж. Шницеры в книге о С. Юткевиче отмечали, что многие западные критики, когда они пишут о советском искусстве, нередко вытягивают одни имена и «забывают» другие, вычеркивают из истории искусства целые периоды: «Они хотят ограничиться только одним направлением авангарда, видят только супрематизм и футуризм. Малевича... или Мейерхольда, забывая о Горьком, Чехове или Станиславском, и всем том, что им предшествовало, что лежало у истоков революции со времен декабристов.

Это значит перепутать ветвь и дерево, составляющее единое целое с корнями и животворным соком, это значит отрицать реальность Эйзенштейна, как и реальность Вертова, стремление увидеть в них лишь однукакую-то грань».

В этом заявлении, при его частных спорных суждениях, верно главное направление мысли — о преемственности великих гуманистических традиций культуры прошлого и искусства, рожденного Октябрем, преемственности, которая, разумеется, не снимает новаторства революционного искусства.

Следует также отметить, что изданные недавно на Западе сочинения С. Эйзенштейна, Д. Вертова, А. Довженко, новые издания работ В. Пудовкина (они впервые публиковались в капиталистических странах еще в 20-е и 30-е годы) серьезно повредили мифотворчеству, связанному с историей и теорией советского киноискусства.

Говоря об антисоветизме в западном киноведении, нельзя не указать на широко применяемый в критике и кинотеории тактический маневр. Это интеграция новаторских явлений современного советского искусства в систему буржуазных или ревизионистских схем, особенно таких явлений, которые связаны с художественным исследованием сущности характера советского человека и советского образа жизни. Так было, в частности, тогда, когда на экранах мира появились «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека». Эти фильмы большой художественной силы и бесстрашной правды, показавшие гигантские возможности метода социалистического реализма, были сразу же и во многих статьях искусственно противопоставлены всей остальной советской кинематографии и, конечно же, были отделены от метода социалистического реализма. Так было и недавно, когда в ряде европейских стран и в США были показаны «Белорусский вокзал» А. Смирнова, «Белый пароход» Б. Шамшиева, «Ленин в Париже» С. Юткевича, «Калина красная» В. Шукшина, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого, «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «Премия» С. Микаэляна, «Подранки» Н. Губенко, «Восхождение» Л. Шепитько, «Москва слезам не верит» В. Меньшова. Вырванные из контекста

социалистического искусства, эти фильмы нередко рассматриваются не как новые, яркие грани нашего киноискусства, а как нечто ему противостоящее. Между тем эти произведения убедительно показали именно силу и действенность метода социалистического реализма в разработке проблем истории и современности, доказали жизненную энергию и неисчерпаемость этого метода, способствующего полноценному и яркому раскрытию всего лучшего, что заключено в действительности. Такое подвластно только художникам, свободно, по велению сердца следуя своим методом социалистического реализма.

Речь идет о нападках на многонациональный характер нашего искусства, его интернационализм, патриотизм, идейность, на реализм и народность, т. е. на все главные завоевания кинематографа, рожденного Октябрем. Некоторые зарубежные «теоретики» договорились даже до того, что стали брать под сомнение знаменитое ленинское высказывание о кино или попытались по-своему переосмыслить его, заявляя, что здесь-де кино рассматривается не как искусство, а только как особый способ просвещения масс.

Ясно, что речь в этом случае идет не просто об обычном для такого рода авторов отрицании просветительной и познавательной роли искусства, а о том, чтобы ослабить влияние ленинизма на умы прогрессивных кинематографистов мира, представить ленинское учение о культурной революции, об искусстве как нечто «устарелое», отодвинувшееся в прошлое вместе со временем, когда это учение сложилось. А попутно делается попытка «снять» и саму проблему — связь кино с жизнью, с борьбой за социальный прогресс, за приобщение людей к духовным ценностям, накопленным человечеством.

Источник всех этих и многих других фальсификаций, деформаций, подтасовок, искажений тоже надо искать в том кризисе, который охватил все стороны общественной и духовной жизни при капитализме, вызвал страх у правящих классов перед реальными ценностями социализма и нарастающим революционным процессом.

Западногерманский киновед-марксист Ганс Иахим Шлегель, выступая против деформации истории и современного состояния советского киноискусства, указывает, что мотивы дезинформации и клеветы заключаются в том, что буржуазные идеологи видят в распространении произведений советского искусства и «неконтролируемой» информации о процессах развития культуры в СССР потенциальную угрозу для своих классовых интересов. «Я особенно хочу подчеркнуть, что каждый показ советского кинофильма является уже победой, — пишет он, — победой над антисоветской клеветой буржуазной пропаганды, которая всеми силами стремится распространять слухи о том, будто в СССР не существует творческой художественной жизни. Однако, несмотря на честные и смелые усилия ряда организаторов кино-

клубов и работников телевидения, нельзя забывать, что показ советских фильмов в ФРГ происходит в условиях господства буржуазной идеологии, которая, разумеется, не заинтересована в том, чтобы общественное содержание этих фильмов разоблачало ту антисоветскую пропагандистскую кампанию, которая в последнее время ведется именно в области культуры. Искажение подлинного смысла и содержания советских картин, злонамеренные фальсификации, на которые сознательно идет буржуазная кинокритика,— со всем этим, к сожалению, встречаешься еще на каждом шагу» (Киноискусство нового мира. М., 1981, с. 118).

Известно, что буржуазная и ревизионистская критика в течение длительного периода изображала метод социалистического реализма как некий способ воздействия на художника с целью приукрасить действительность в нужном политическому руководству направлении. Этот миф прочно укоренился в зарубежном киноведении. В соответствии с таким представлением о социалистическом реализме, по существу, отбрасывался весь период советского кино 30-х годов и последующих периодов как отступление от завоеванных в 20-е годы позиций.

Но за последние годы такая примитивная и резко расходящаяся с реальными фактами концепция даже для буржуазных аудиторий уже не звучит убедительно. Сейчас в западной теории и критике возникает и укрепляется новая позиция. О социалистическом реализме, как уже отмечалось выше, все реже говорят с иронией или негодованием. Многие из тех теоретиков, политическая ориентация и творческие позиции которых нам глубоко чужды, стали писать о нем иначе. Правда, не как о творческом методе, а как о стиле, рассчитанном на широкое зрительское восприятие. Возникают и плюралистские концепции, когда социалистический реализм рассматривается как один из стилистических потоков революционного искусства в ряду таких явлений, как «отчуждение», «деконструкция» и т. д.

Вместе с тем, и это связано со старыми буржуазными или ревизионистскими концепциями, авторы работ рассматривают лучшие советские фильмы как «исключения из правил». Сам же метод социалистического реализма они называют «реализмом со множеством оговорок». Известное определение: «правдивое изображение действительности в ее революционном развитии» они именуют «семантическим маневром», разъясняя, что якобы к советскому искусству сама эта формула предъявляет требование приукрашивать реальность.

Социалистический реализм — высшее достижение в художественном развитии человечества — явление интернациональное, перешагнувшее границы одной страны, явление, которое определяет и предопределяет творчество наиболее передовых художников мира и является выражением и частью закономерного процесса перехода от капитализма к социализму.

Социалистический реализм — метод, на основе которого художники подходят к отражению действительности с марксистских, классовых, диалектико-материалистических позиций. В нем прямо и открыто подчеркивается непосредственная связь с подлинно научным, проверенным на практике социальным учением, с самым передовым классом общества — рабочим классом, являющимся главной силой общественного прогресса.

Многие зарубежные теоретики, ссылаясь на известную формулу социалистического реализма, указывали, что в ней сведены вместе две якобы несоединимые, даже взаимоисключающие задачи: отражать действительность, т. е. давать ее правдивое, исторически конкретное изображение, и вместе с тем преобразовать действительность, т. е. совершать идейную переделку и воспитание трудящихся в духе социализма. Это мнимое противоречие и создает разного рода теоретические построения, смысл которых — в доказательстве неплодотворности или даже просто «невозможности» социалистического реализма как творческого метода.

Нельзя не отметить, что в некоторых работах эстетиков обе эти функции искусства (отражения и преобразования) рассматриваются порой если и не как противоречащие друг другу, то во всяком случае как разнородные, разнонаправленные, качественно самостоятельные. Этим самым смазывается принципиальная новизна социалистического реализма, отчетливо проявляющаяся в диалектическом единстве сущего и должного.

Марксизм-ленинизм обосновал точное знание о движущих силах развития, формах и перспективах общества, начертал для человечества путь к самому справедливому и гуманному социальному устройству — к бесклассовому обществу, к коммунизму. На основе этого знания, этого социального учения художники имеют возможность глубоко осмысливать действительность, анализировать побудительные причины совершающихся в ней процессов, с научной обоснованностью предвидеть результаты этих процессов. Возможность творить на базе позитивного знания объективных законов и закономерностей снимает дуализм должного и сущего. В искусстве социалистического реализма эти категории выступают в своем единстве: должное не осмысливается лишь как некое желаемое, но недостижимое состояние, оно необходимо возникает в результате революционного преобразования, однако подготавливается сущим, образуется только на основе реальной действительности.

«Великая сила искусства социалистического реализма в том и состоит, — пишет академик А. Егоров, — что оно глубоко уходит своими корнями в гущу народа, бесстрашно погружается в диалектику общественной жизни и потому в состоянии ярко раскрыть в художественной форме действительность во всех ее связях и отношениях, в революционных свершениях масс, в борьбе старого и нового» (Знамя, 1976, № 4, с. 193).

Современное марксистско-ленинское искусствознание показало, что художники не только романтизма, но и критического реализма, сокрушительно разоблачая пороки частнособственнического строя и его моральные последствия, глубоко изображая противоречивый мир, не могли предложить действенных путей перехода от реальности к идеалу. Критический реализм в силу своей исторической ограниченности не в состоянии решить задачу поисков эффективного выхода за рамки данной действительности, поскольку для этого выхода необходимо иное социологическое сознание. Такую возможность обрело искусство социалистического реализма, базирующееся на открытиях марксистско-ленинской философии и глубоком социальном анализе действительности.

Вместе с тем нельзя недооценивать значения критического реализма, который явился выдающимся завоеванием эстетической мысли и художественного творчества. Критический реализм в творчестве художников капиталистических стран и сегодня играет огромную позитивную роль. В этом отношении весьма показательны лучшие фильмы зарубежных режиссеров реалистической и гуманистической ориентации. Критический реализм как бы подводил художников к осознанию необходимости изменения общественного устройства, к поиску идеала.

Известно, что основой критического реализма является социальный анализ. Этим критический реализм открывает великую историческую перспективу для реализма социалистического.

Искусство декаданса, модернизма тоже стремилось и стремится говорить о человеке и мире, его окружающем. Но основным мотивом всех направлений декаданса, как это подчеркнуто во многих фундаментальных исследованиях, стал вывод, что все человеческие беды, включая и разорванность сознания личности, которое многие художники декаданса впечатляюще живописали, есть результат бессилия человека, его неспособности осмыслить самого себя, понять окружающую действительность. Здесь вообще снимался вопрос и о социальном анализе, и о должном и сущем, а виновниками всех бед человека и человечества объявлялся сам человек — запутавшийся и слабый, беспомощный и растерянный.

Философские учения, питающие буржуазное, декадентское искусство XX века, в том числе и кино, рождают у художников ощущение неспособности человека объяснить не только мир, но и самого себя, свои поступки, их побудительные мотивы. Мир представляется им разорванным, алогичным: они не видят перспектив для человека и человечества.

Искусство социалистического реализма, основанное на твердом знании объективных законов развития общества, принципиально отрицает концепции тотального человеческого бессилия. Вопрос о соотношении должного и сущего в художественном творчестве с гениальной точностью был решен В. И. Лени-

ным в статье «Партийная организация и партийная литература», основополагающей для понимания сути социалистического реализма. «Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата,— писал В. И. Ленин,— создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих)» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104).

Согласно мысли В. И. Ленина, литература и искусство вообще оказываются как бы посредником между революционной теорией и революционной практикой человечества. В искусстве обе области духовного опыта переплетаются, происходит их взаимообогащение: сопоставление теории с актуальной общественной практикой неизбежно будет доказывать и подтверждать жизненность марксистско-ленинской теории, ее соответствие объективной действительности; проверка практики теорией позволяет уяснить движущие силы и перспективы деятельности человечества. Но разумеется, теория не должна выглядеть в произведениях искусства привнесённой извне, навязанной художником. В известном письме Минне Каутской Ф. Энгельс отмечал: «...тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» (Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 5). Идеальное непосредственно вытекает из реального, по выражению Ленина, из «опыта настоящего», из «настоящей борьбы товарищей рабочих».

В полном согласии с новаторским пониманием соотношения реального и идеального в действительности решается искусством социалистического реализма вопрос о должном и сущем в самом человеке, героях художественных произведений.

В лучших произведениях советской литературы, в наиболее значительных достижениях советского кино герой представлен как человек не отвлеченный, не абстрактный, а теснейшим образом связанный с временем и общественным бытием, показанный не в статике, а в динамике, многосложных связях с обществом и перспективами развития этого общества. У художника социалистического реализма социальный анализ и жизненная правда углублены ясным пониманием перспектив развития общества, человека и человечества.

Горьковское понимание социалистического реализма именно в этом русле: бытие как деяние в интересах поступательного развития человека и общества.

«...Мы в нашей художественной практике,— писал Сергей Эйзенштейн,— стоим на позициях реализма, притом реализма

наиболее высокой формы развития. Социалистического реализма» (Эйзенштейн С. Избр. произв., т. 5, с. 231—232).

Советские литературоведы и искусствоведы за последние годы сделали очень многое для исследования проблем критического реализма и реализма социалистического. Большое значение имела аргументированная критика ревизионистской концепции «реализма без берегов», стирающей грани между произведениями, отражающими реальные процессы и деформирующими эти процессы, между реализмом и декадентством.

Советские теоретики глубоко проанализировали многообразие форм и стилей в искусстве социалистического реализма. В ряде работ обоснованно доказывается, что художнику социалистического реализма доступна возможность использования самых различных стилей, форм и средств художественного обобщения, в том числе и условных. Но и при этом, что очень важно подчеркнуть, социальный анализ и правда жизни остаются главным признаком реалистического искусства. «Открытая система» социалистического реализма не «открыта» для декадентства, для немарксистских концепций человека.

В условиях развитого социалистического общества искусство неизбежно будет углубленно рассматривать личность, отношения человека и общества, перспективы развития общества и перспективы развития человека.

Советское киноискусство последних лет со всей очевидностью показало жизнеспособность различных стилей, форм и средств художественного познания действительности. И строгий реализм Василия Шукшина, и условность приемов в последних фильмах Сергея Юткевича нашли свое место в практике современного кино.

Всеволод Пудовкин писал: «Мое глубокое убеждение, что именно кинематографическое искусство, появившееся после других, обладает исключительно мощными возможностями для выражения мыслей и идей самого широкого общечеловеческого порядка» (Пудовкин В. Собр. соч., т. 2, с. 239).

Великие художники революции, используя силу экранного искусства, на основе метода социалистического реализма сумели ярко и образно показать общечеловеческое значение Октябрьской революции и опыта строительства нового, социалистического мира.

За последние тридцать лет сформировался новый феномен — киноискусство стран социалистического содружества, вобравшее в себя национальные традиции культуры своих народов и то, что пришло с опытом переустройства жизни на социалистических началах. Решающее влияние на генезис искусства социалистических стран оказало советское искусство.

Кинопленка донесла до нас и донесет до грядущих поколений кадры рождения нового, социалистического мира, рассказала о развитии Республики Советов, о великой победе наше-

го народа над фашизмом, об исторической борьбе советского народа за укрепление могущества Родины, за мир.

У буржуазных и ревизионистских кинокритиков советские фильмы о борьбе с фашизмом вызывают особое раздражение. Дело в том, что за последнее время на Западе вышли десятки фильмов, искажающих историю второй мировой войны, или же выводящих само понятие фашизма из плоскости идеологической и политической в плоскость психологическую. Иными словами, речь идет о деформации общественного сознания, о стремлении вырвать из человеческой памяти подвиг советского народа в борьбе с ударной силой мирового империализма.

Но тщетны эти попытки. Никто не может приуменьшить исторической заслуги советского кино, с дней войны и по сию пору создающего подлинные шедевры на материале антифашистской борьбы. И не случайно «Освобождение», «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...» и другие лучшие советские военно-патриотические фильмы последних лет с большим успехом прошли по экранам мира, неся правду о великом подвиге советского народа.

Выпущенные недавно на экраны кино и телевидения двадцать серий эпопеи «Великая Отечественная», созданной под руководством Романа Кармена, с огромной силой и предельной выразительностью показали негибаемую силу социалистического строя, советского человека, свершившего великую гуманистическую миссию. Это яркий показатель гигантских возможностей советского экранного искусства.

Советский экран борется. Советский экран разрушает клевветнические наветы и антиисторические схемы.

«Социалистическая литература несет народам мира великую историческую правду,— пишет академик М. Б. Храпченко,— правду о победах социализма и о тех трудностях, с которыми встречается переустройство жизни, о новых человеческих отношениях и о бесчеловечности буржуазного социального порядка. Произведения, созданные художниками социалистической литературы, раскрывают всю сложность и динамику современной действительности, они заключают в себе и глубокие раздумья о судьбах человечества, и яркие образы людей, проявляющих высокую самоотверженность в защите завоеваний революции, в труде ради общего блага; произведения эти, рисуя новое, растущее, выдержавшее и выдерживающее суровые испытания, содержат в себе огромную революционную энергию» (Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975, с. 207).

Эти слова полностью можно отнести и к советскому киноискусству, обладающему огромной художественной мощью и революционной энергией.

«...Советская кинематография — детище Октябрьской революции,— подчеркивал Александр Довженко.— Она родилась в

ней и в ее великом, всемирно-историческом смысле почерпнула свое содержание, свою новую красоту и свою новую направленность. Ленинский завет — «Искусство принадлежит народу» — она приняла как знамя, как руководство к действиям...» (Довженко А. Собр. соч., т. 4, с. 417).

КИНЕМАТОГРАФ ЖГУЧИХ ПРОТНВОРЕЧНН

На трибуну дискуссии, которая проходила в рамках XII Международного кинофестиваля в Москве, поднялся выдающийся мексиканский режиссер Эмилио Фернандес и сказал: «Кинематограф в капиталистических странах попал в руки торговцев. Именно в этих руках кино превращается в орудие оскорбления человека, искажения его личности. Поэтому я так ценю Московский кинофестиваль, который поддерживает кинематограф мира, добра, гуманизма».

В этих словах основателя мексиканского кино выражена и тревога художника-гуманиста за судьбы киноискусства, и надежда на те силы, которые противостоят реакции, аморальности, бесчеловечности на экране.

Речь идет о покушении на главные гуманистические ценности человечества, о разлагающем влиянии буржуазного кино на массы.

И потому столь актуально прозвучали слова Эмилио Фернандеса и других крупных режиссеров, сценаристов, критиков, раскрывших в ходе дискуссии механизм создания фильмов-мифов, которые используют мир капитализма, его идеологию в своих целях, стремясь привить массовым аудиториям — причем в самых различных странах и районах мира — культ жестокости, аморальности или же при помощи сложного идеологического камуфляжа отвлечь массовое сознание от реальных процессов, происходящих в обществе.

Кинематограф, взявший установку на разрушение личности, поддерживая идеи неверия в социальный прогресс, насаждая агрессивность, жестокость, ведя фронтальную пропаганду против дела мира, по существу, ополчается против главных гуманистических ценностей.

В капиталистическом мире ежегодно выходит на экраны более трех тысяч картин — цифра немалая, однако лишь несколько десятков фильмов можно отнести к прогрессивному крылу мирового кино. Это — факт, который не отрицает и буржуазная критика.

В странах капитализма экранное искусство с предельной наглядностью и не только своими негативными явлениями, но и явлениями позитивными, связанными с традициями критического реализма, отражает тотальный идейно-политический и духовный кризис, охвативший буржуазный мир в последние годы.

В концентрированной форме кино, как чуткий барометр общества, выражает самые существенные, бросающиеся в глаза и потаенные черты этого кризиса, поразившего, по существу, не только все механизмы буржуазной экономики и правопорядка, но и всю общественную, социальную, личную жизнь людей.

Происходит процесс дальнейшего разложения буржуазной идеологии и всей буржуазной культуры и искусства, всех идейно-духовных основ капиталистической формации.

Необходимо подчеркнуть, что кинематограф, являющийся массовым и действенным видом современного искусства, уже в силу этих причин занимает особое и чрезвычайно важное место в системе идеологического противоборства социализма и капитализма.

Современный кинематограф капиталистического Запада — явление в высшей степени сложное и противоречивое. Здесь сталкиваются и борются разные идеологические и художественные тенденции и направления, от самых реакционных, антикоммунистических до демократических, прогрессивных.

Особенно наглядно это видно на примере кинематографии США — крупнейшей на Западе. На протяжении всей своей истории голливудские кинокомпании немало потрудились, чтобы найти, по определению французского критика Ж.-А. Астра, «тип фильмов, который в данный момент, в данном социальном и культурном контексте будет привлекать наибольшее количество зрителей; найти нечто вроде тематического и стилистического «общего знаменателя», чтобы по возможности исключить проникновение в фильмы всякой сомнительной отсебятины; привести этот общий знаменатель в соответствие со стандартами доброкачественного «американизма» (годного даже для экспорта) или, что предпочтительнее, унифицировать интересы разнородной публики, руководствуясь интересами правящих классов, которые относительно однородны».

Но фильмы реакционной ориентации делаются не только в США, но и в странах Западной Европы, в ряде стран Азии.

Как убедительно показал В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература», художник, живя в обществе, не может быть свободным от общества. В условиях капиталистического строя он постоянно испытывает на себе давление со стороны господствующих классов, находится в сильнейшей зависимости от буржуазных издателей, антрепренеров, кинопродюсеров, от вкусов буржуазной публики. В области кино эта зависимость особенно велика и непосредственна, поскольку искусство экрана дорогостоящее, оно не может обходиться без больших материальных затрат.

Все это особенно важно учитывать, говоря о современном положении в западной кинематографии. Крупные капиталистические монополии, прежде всего американские, держат сейчас в своих руках преобладающую долю кинопроизводства и кинопроката

в США и других странах. Отлично понимая значение кино как средства влияния на массы, они финансируют производство и прокат фильмов, пропагандирующих социальные и моральные «ценности» капитализма, картин реакционного содержания.

Полвека назад прогрессивный французский теоретик кино Леон Муссиак писал: «Работа в кино была до некоторой степени мастерством, теперь же это коммерческая сделка. Специалистам кино платят за их работу, устанавливая заранее, каков должен быть план, характер и дух этой работы... Нужно подчиняться или отказаться совершенно от работы, изменить профессию или принять условия; недолговечны и те «исключительные условия», в которых работают такие деятели кино, как Кинг Видор, Штрогейм, Пабст, Рене Клер. Эти условия обязывают их к постоянному балансированию на проволоке» (См.: Советское кино, 1933, № 3—4).

За годы, прошедшие с той поры, положение деятелей кино не изменилось. Более того, оно усугубилось еще и тем, что вся атмосфера, в которой работает ныне художник, пронизана не только коммерцией, но и антигуманизмом, иррационализмом, ставшими ведущими эстетическими категориями буржуазного искусства.

Примерно тогда же, когда писал Леон Муссиак, выдающийся французский режиссер Рене Клер с горечью отмечал: «Свобода, представленная в этих областях (радио, кино) частной инициативы, является лишь карикатурой на свободу. Ее цель — установить абсолютную диктатуру нескольких промышленных или финансовых групп в области, которая не является только материальной. Быть может, экономическая и политическая система, которая нами управляет в настоящее время, не дает возможности иначе разрешить вопрос. В таком случае это означает, что система не соответствует больше нуждам нашей эпохи и должна быть изменена... Кроме советского кино, организация и цели которого отличаются от целей и организации кино в капиталистических странах, можно сказать, что кинематография всего мира парализована концентрацией средств в руках нескольких больших фирм и той промышленной структурой, которую придали эти фирмы производству, для своего развития больше всего нуждающемуся в творческой свободе».

В 30-е годы лишь начиналось то, что ныне стало системой организации кинопроизводства и в США, и в Европе, и в капиталистических странах Азии. Средства для производства фильмов и организации их проката сконцентрированы в руках восьми монополистических американских кинокомпаний, которые используют своих европейских партнеров и конгрэгентов в качестве исполнителей стратегических замыслов. Заданы не только темы, но и основные эстетические посылки. Причем дело поставлено с размахом — охватывается не только массовая аудитория, жаждущая зрелищ, но и те слои зрителей, которые рас-

считывают увидеть на экране так называемые «интеллектуальные» фильмы, трактующие современные философские и политические проблемы.

В специальной прессе Франции и Италии много пишут о кризисе кино, о кризисе его производства, тематики, жанров. Появляются и серьезные исследования состояния кинодела в различных европейских странах. Те, кто тщательно изучает развитие различных тенденций европейского кинематографа, приходят к неутешительным выводам — снизилась посещаемость. В то же время доходы американских кинокомпаний в Европе значительно возросли.

Вполне понятно, что зависимость европейских продюсеров от мощных заокеанских прокатных фирм, а также страх потерять деньги, вложенные в производство кинокартин, повлияли на самое тематику фильмов, на весь кинорепертуар.

По свидетельству французской и итальянской печати, в европейском киноделе господствует «система локомотива». Американские прокатные компании финансируют английские, итальянские, французские фильмы, проникая тем самым на европейский экран, и одновременно пробивают дорогу для американской продукции.

Влияние заокеанского бизнеса на формирование репертуара кинотеатров Западной Европы весьма отчетливо проявляется и в той «синхронности», с какой на западноевропейских экранах меняется мода на тот или иной «новый» жанр развлекательного фильма. Еще не так давно это были «суперколотессы» на историческую тему. Затем, когда интерес к ним поубавился, на экраны США, Италии, Англии, Франции и других стран хлынул поток приключенческих фильмов, фильмов политической проблематики, а также «фильмов-ужасов» и «фильмов-катастроф», в определенной степени связанных с политическими событиями, — поток, который сейчас принял огромные масштабы. Затем начался новый бум — бум секса. А сейчас снова появились исторические боевики из времен нашествия варваров, на темы античной истории, библейские сюжеты.

Можно назвать многие кинокартины, которые принесли их создателям и прокатчикам миллионные доходы и вместе с тем подвергали массовые зрительские аудитории идеологической обработке в определенном направлении. В этом ряду прежде всего стоят фильмы, посвященные секретному агенту 007 «с правом применять оружие» — Джеймсу Бонду. За два десятилетия вышло уже тринадцать таких изделий, давших миллионные сборы их хозяевам. За эти годы сменился и исполнитель главной роли, но не изменилась суть — проповедь жестокости, аморальности, антигуманизма.

Один из самых знаменитых фильмов носил название «Голдфингер» — история о том, как некий авантюрист стремится похитить золотой запас Америки, хранящийся в форте Нокс,

а Джеймс Бонд, агент 007, в результате целой серии самых невероятных приключений предотвращает эту диверсию. Чего только нет в ленте — и головокружительные погони на бронированном автомобиле, который сам извергает пули и пламя, и виртуозно поставленные драки, и даже маленькая атомная бомба, которую пытается бросить Голдфингер на форт Нокс, и некий телохранитель Голдфингера — малаец, который с помощью своей необыкновенной шляпы сносит головы нерасторопным врагам.

Почему публика идет на такие фильмы? Один французский критик заметил, что это живое воплощение заветной мечты мещанина. Он живет тусклой, однообразной жизнью, сидит в своей лавчонке или конторе, вечерами ведет в кафе однообразную беседу с приятелями о погоде или дебатах в парламенте, а потом, в субботу, с женой и детьми идет в кино. Он не хочет смотреть психологическую драму. Социальные картины тоже скорее раздражают, чем увлекают его. И вдруг он видит на экране героя — высокого, ловкого, не теряющегося ни в какой, самой невероятной обстановке. Сам этот зритель никогда в жизни не видел такого человека, но еще в детстве он мечтал о чем-то необычном. И вот на экране появляется Джеймс Бонд, который совершает такое, что не может присниться. Он предотвращает атомные взрывы, распутывает шпионские интриги своих противников, в драке с десятком людей выходит победителем. Он неотразим, и даже обворожительная сотрудница иностранной разведки, забывая о своем долге, падает в его объятия.

Может быть, и так — авторы фильма, очевидно, учли вкусы и интересы определенной части публики. Но фильмы эти далеко не безобидны. Они пропагандируют культ оружия. Джеймс Бонд убивает человека с легкостью необыкновенной, изящно, как бы шутя. У него есть «право на убийство», и он им пользуется отменно. Кого он убивает? Разумеется, «врагов западного мира», которые то мешают атомным испытаниям, то покушаются на золотой запас Америки, то стремятся вызвать мировой конфликт. Правда, с точки зрения даже детективных схем, здесь все алогично. Шерлок Холмс работал дедуктивным методом, его изыскания были строго научны, его победы над преступником были победами ума. У Жоржа Сименона сложная, порой загадочная интрига развивается на социальном фоне. Во всех этих вещах, рассчитанных на то, чтобы увлечь читателя и зрителя интригой, был здравый смысл.

Создатели Джеймса Бонда и не стремились к какой-то логике. Здесь все против здравого смысла. Пожалуй, даже специально против здравого смысла. Авторы как бы хотели сказать: мы творим современный миф, волшебную сказку. Но режиссеры, а также продюсеры, повторяю, далеко не безобидны в своем мифотворчестве. При всей алогичности и бессмысленности сюжета фильма с Джеймсом Бондом утверждают в сознании массо-

вого зрителя идеал героя — бесстрашного рыцаря западного мира. Это в конечном итоге — пропагандистские фильмы, и не случайно серия таких картин делается в Англии на американские деньги. Фильмы числятся английскими, но фактически и создает, и прокатывает, и, разумеется, получает барыши американская компания.

Джеймс Бонд борется с «враждебными» силами. Кто они? Это те, кто хочет помешать развитию военной мощи Запада. Они не всегда конкретны — это некие «красные». Но нередко, особенно в выпущенных недавно сериях, содержатся прямые выпады против нашей страны.

Фильмы о Бонде рассчитаны прежде всего на самого массового зрителя — они призваны растлить его сознание, поиграть на низменных чувствах, внушить уважение к существующему правопорядку и восхищение перед его «рыцарями». Они внедряют в молодые сердца культ насилия, культ убийства «ради высокой цели», жестокость и аморализм.

Но фильмы и других жанров — «фильмы-ужасы», криминальные драмы, псевдоисторические боевики, пошлейшие комедии, эротические ленты — все это продукты буржуазной «массовой культуры».

Капитаны и идеологи капиталистического мира стремятся направить духовную жизнь общества в такое русло, чтобы избежать социальных, классовых взрывов. Так называемая «массовая культура», проявляющаяся в самых различных и чрезвычайно многообразных формах, с использованием самых современных технических средств, рожденных талантом и мастерством, одурманивает миллионы людей, потребляющих эту «культуру», уводит их мысли в сторону от жгучих социальных и классовых вопросов современности. Буржуазная «массовая культура» виртуозно выполняет заказы тех, кто содержит газеты, радиостанции, телестудии, кинофабрики, рекламные агентства. Цель этой культуры — морально разоружить массы, внедрить в их быт бездуховность и пошленькие мещанские привычки, научить их подражать «супергероям» кинофильмов и телепередач.

Оплаченные кино- и телемонополиями, теоретики «массовой культуры» нередко объявляют даже самую заурядную порнографию выражением «свободы личности», а насилие — характерной особенностью существования современного человека.

Теоретики и практики «массовой культуры» стремятся всеми способами разжигать низменные страсти и желания у зрителей. Отсюда — культ секса, жестокости, антигуманизма.

Действительно, многие исследования советских и зарубежных ученых выявляют вопиющую непричастность основных масс в капиталистических странах к подлинному искусству. Его заменяет суррогат — «массовая культура», субсидируемая крупным капиталом. Это не может не отразиться, и действительно отражается, на культурном уровне всего буржуазного общества.

Вместе с тем в свете ленинского учения о двух культурах в каждой национальной культуре важно рассматривать проблемы культуры в буржуазном обществе на широком социальном фоне.

В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972), в частности, указывается, что критика все еще недостаточно активна и последовательна «в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями».

В искусстве, и особенно в таком могущественном, как кино, реакционная буржуазная «массовая культура» нагляднее всего проявляется в поточных лентах, призванных манипулировать общественным сознанием в интересах тех, кто эти фильмы финансирует, прививать зрителям веру в незыблемость буржуазного образа жизни и правопорядка, отвлекать от насущных проблем реальности. Известны и модели кинозрелищ, созданных для этой цели,— это и псевдоисторические боевики, и разного рода мифические повествования о «золушках», обретающих свое счастье в условиях «равных возможностей», и «фильмы-ужасы», и триллеры, и асоциальные комедии. Буржуазный кинематограф — это существенная часть буржуазной «массовой культуры». Именно буржуазной.

Впрос массовости применительно к кинематографу сложен и многозначен. Дело в том, что кино — это массовое искусство и иным быть не может. Именно учитывая эту особенность экранного искусства, В. И. Ленин определил его как важнейшее из всех искусств, как феномен, способный формировать сознание миллионов людей в духе коммунизма и реального гуманизма.

Великое ленинское предвидение полностью подтвердилось. Лучшие советские кинофильмы активно служили и служат развитию социалистического общества, являлись и являются важным фактором передовой культуры человечества. В послевоенное тридцатилетие сформировалось киноискусство стран социалистического содружества. Это подлинно народное, массовое искусство.

Следует также учитывать, что и прогрессивные фильмы, созданные в капиталистических странах,— американский критический реализм довоенных лет, французский гуманизм периода «Народного фронта», итальянский неореализм и сегодняшние «политические» фильмы Италии, американские фильмы, развивающие традиции критического реализма, фильмы стран Азии, Африки и Латинской Америки, противостоящие экранной агрессии Голливуда и его эпигонов, пытающихся перенести модели фильмов о «равных возможностях» на местную почву,— все это проявление не элитарного, а массового, демократического и гуманистического искусства. Это искусство активно противостоит буржуазной «массовой культуре», продукты которой засоряют

эфир, театральные подмостки, кино- и телеэкраны. Но оно противостоит и декадентскому, антигуманистическому искусству, нередко наряженному в тоги прогрессивности и политической актуальности.

Известно, что буржуазные теоретики «массовой культуры», не скрывая ее деструктивный характер, вместе с тем обвиняют в ее появлении и распространении саму массу, которая якобы жаждет этой культуры. Здесь все переворачивается с ног на голову и умышленно замаскировывается тлетворный характер «культурной» деятельности капитализма, пытающегося деморализовать массы, оторвать их от подлинных реалистических и гуманистических ценностей.

Теоретики выдвинутой в 60-е годы ревизионистской концепции «реализма без берегов» (Роже Гароди и др.) видели вне пределов реализма лишь комиксы и прочие продукты «культурного рынка». Заклеймив подобного рода ремесленные поделки, буржуазность которых не вызывает сомнений, они, по существу, брали под защиту и включали в понятия реализма и антибуржуазности все прочее искусство. Все, в том числе и откровенно декадентское искусство, проповедующее бесперспективность человека и человечества, их неспособность изменить свою «низменную» природу. Таким образом, отрицается какая-либо общественная и познавательная роль искусства.

Другая линия такого рода теорий связана с отрицанием самого понятия реализма как «уставшего», «ненужного». Именно отсюда, из этой концепции, идет противопоставление фильмов иррациональных фильмам реалистическим, которые объявляются буржуазной и ревизионистской критикой устаревшими, не способными де осмыслить многосложность современного мира и современного человека. Отсюда, например, критика итальянского неореализма, констатация неплототворности традиций этого прогрессивного течения.

А между тем современное декадентское искусство буржуазно по самой своей сути, хотя оно обычно заявляет о своей «свободе» от «оков» отображения реальности, о своем боготворческом праве создавать новый, неведомый мир индивидуума, творить мифы.

Многие так называемые «незавербованные» художники, публично отрешивающиеся от буржуазии, в своем творчестве оказываются в плену ходовых буржуазных философских и эстетических идей.

Эти художники, обладающие нередко серьезными творческими потенциями, не видят реальной перспективы развития общества. Мир им представляется обреченным, ибо, по их мнению, обречен человек, личность несостоятельна, т. е. она отчуждена от действительности и неспособна противостоять ее враждебной силе. Все человеческое в человеке фронтально разрушено и подавлено, все связи человека с миром порваны. Безнадежность,

отчаяние, страх — таков главный стержень этих произведений.

Многие представители идеалистической философии, провозгласив раскол между элитой и массой, пришли к самым пессимистическим выводам: Английский эстетик Г. Рид утверждал, что «едва ли вообще может быть разрешено противоречие, которое существует между аристократической функцией искусства и демократической структурой современного общества».

Леворадикальные эстетики, развернувшие критику «массовой культуры» и подчеркивающие ее буржуазный характер, тем не менее по существу не ушли от идеалистической платформы: «элитарная культура» — «массовая культура». Альтернатива буржуазной «массовой культуры» им видится лишь в различных деструктивных формах «контркультуры» (т. е. по сути дела той же элитарной культуры) или в лозунгах так называемой «культурной революции» в рамках капиталистического общества.

В современной буржуазной социологии появилась огромная литература, посвященная проблемам «массовой культуры» и «массового искусства». Эта литература весьма часто оперирует примерами из кино и телевидения и при всем пестром многообразии точек зрения чаще всего опирается на концепции испанского философа Ортеги-и-Гассета и его последователей, а также на труды философов «франкфуртской школы» и прежде всего на Теодора Адорно. В своих работах Адорно критически относился к феномену «массовой культуры», полагая, что она есть продукт разложения гуманистической культуры прошлого. Он считал, что «массовая культура» является видом отчужденного духовного производства, которое характеризуется стереотипностью, повторяемостью приемов, некритическим, потребительским отношением к действительности, предусматривающим «согласие масс с аппаратом господства». «Массовая культура», по мысли Адорно, — это антипод классической культуре, она выражает ее фатальный распад и саморазрушение. Единственный выход, да и то, по мнению Адорно, в достаточной степени относительный, — в развитии «элитарной» культуры и искусства, недоступных массовому сознанию.

«Искусство выживает только там, где оно становится сюрреалистическим и атональным. В противном случае искусство разделяет судьбу всех подлинно человеческих коммуникаций: оно отмирает», — продолжал уже в 60-е годы ту же мысль идеолог «новых левых» американский социолог Герберт Маркузе.

Более того, буржуазные теоретики «левой» ориентации приписывают «элитарному», авангардистскому, модернистскому искусству некий революционный потенциал, который они усматривают в его нереалистичности, в отказе от принципов реалистического отражения действительности. Иные из этих теоретиков вообще отождествляют реализм и буржуазность.

Но и представители другого направления в буржуазной эстетике, не связанные с идеями левого радикализма и анархизма,

придерживаются, по существу, тех же взглядов: они отрицают реалистическое искусство и само понятие народности.

Такая трактовка культуры есть следствие тотального наступления буржуазной идеологии против гуманизма.

В самом деле, то «искусство», которое используется на Западе для культурно-духовного одурманивания масс, известное культом жестокости и насилия, порнографии и аморализма, атакует сегодня лучшие гуманистические традиции мировой культуры. И именно этот специфически современный феномен буржуазной культуры получил наименование «массовой культуры». Однако нельзя не обратить внимания на методологическую однобокость, с которой этот термин используется в зарубежном искусствоведении. С одной стороны, «массовая культура» объявляется закономерным этапом развития мирового культурно-художественного процесса, с другой — расценивается как проявление некоего «массовидного начала», якобы присущего народу. Представителем пессимистической точки зрения, видящим выход из создавшейся ситуации в создании искусства, рассчитанного на узкую группу ценителей, является уже упоминавшийся испанский философ Ортега-и-Гассет. Представители «франкфуртской школы» (Адорне и др.) ратуют за ту же «элитарную культуру», но имеющую некий «разрушительный» потенциал. Сторонники теорий, связанных с именем канадского профессора Маршала Маклюэна, считают «массовую культуру» феноменом, закономерно пришедшим в современную эпоху в связи с развитием науки и техники и прежде всего кино и телевидения.

Маршал Маклюэн утверждает: мы живем в «электронной галактике», которая-де сменила эпоху Гутенберга, т. е. эпоху книгопечатания и связанную с книгой культуру. Известно, что в капиталистических странах кино, как и телевидение, активно участвует в деформации личности и служит сохранению буржуазной морали и правопорядка. Маклюэн зорко проследил и зафиксировал все усиливающееся влияние средств массовой информации на общество, но при этом канадский социолог пришел к парадоксальному выводу, что «массовая культура» есть высшее завоевание современного «технического века», единственная подлинная художественная реальность и даже революция в области художественного сознания; он рассматривает «культуру потребления» в качестве неизбежного фактора, полностью изменившего и преобразовавшего общество. «Средства коммуникации» в электронной, «постгутенберговской галактике», по Маклюэну, разделены на «горячие» и «холодные». «Холодные» средства требуют от потребителя («реципиента») соучастия, сотворчества, «горячие» — такого сотворчества не предлагают, но вызывают действие, «реакцию во вне». «Холодные» средства — это прежде всего телевидение, и потому оно самое могущественное. Кино ближе к «горячим», ибо с помощью кино «мы нама-

тываем на катушку реальный мир, чтобы развернуть его, как ковер-самолет фантазии, оно является результатом союза старой механической технологии и нового электронного мира».

Наиболее современным средством воздействия на массы Маклюэн считает телевидение.

И если многие философы, начиная с Ортега-и-Гассета и кончая представителями «франкфуртской школы», при совершенно различной ориентации и аргументации констатировали потерю человеком индивидуального сознания и превращение его в потребителя «массовой культуры», то Маклюэн считает «электронную галактику» знамением века и поддерживает ее приход.

Нельзя не видеть ошибочности коренных постулатов сторонников «элитарной культуры» сторонников «франкфуртской школы», Маклюэна, а также близких его взглядам буржуазных и ревизионистских теоретиков культуры.

В Советском Союзе и других странах социализма кино и телевидение не вытеснили книгу и не стали новой религией, которая, по мысли Маклюэна, переформировала, перепахала общественное сознание мира. Кино для нас — это одно из средств гармонического развития личности, важная часть культуры социализма, средство воспитания людей в духе высоких принципов реального гуманизма. Телевидение — это окно в мир, могучее средство политического, эстетического, нравственного воспитания людей, ретранслятор кино, театра, литературы, изобразительного искусства. В нашей стране не иссякла, а, наоборот, усилилась тяга людей к книге.

Культура и искусство при социализме носят массовый, народный характер. Реалистическая и гуманистическая литература и искусство развиваются и в капиталистических странах.

Вместе с тем следует учитывать, что буржуазные, ревизионистские и леворадикальные теоретики с позиции элитарности критикуют все искусство, рассчитанное на массовое восприятие, в том числе подлинно народное искусство. Ставя под сомнение плодотворность принципов реализма и народности в искусстве вообще и киноискусстве в частности, такого рода теоретики выключили из поля своего зрения в общем-то все реалистическое искусство. В кинематографе — по существу весь звуковой период истории советского киноэкрана 30-х годов, тот период, когда в своей законченной форме проявился феномен многонационального искусства социалистического реализма, когда были созданы «Чапаев» и трилогия о Максиме, «Мы из Кронштадта» и Лениниана, «Депутат Балтики», «Учитель», «Цирк», «Волга-Волга».

Не только советское кино, но и американский критический реализм 30-х годов, связанный с творчеством крупных американских писателей-гуманистов и реалистов, итальянский неореализм — наиболее последовательное антибуржуазное течение в зарубежном кино-послевоенного периода — и многие другие явля-

ния критического реализма в кино оказались за пределами внимания «серьезной» критики за рубежом именно в силу своего демократизма и доступности широкому зрительскому восприятию.

В действительности творцы революционного советского киноискусства, новаторского по форме и содержанию, помня ленинскую концепцию культурной революции, его учение о движении искусства к народу и народа к искусству, всегда думали о зрителе, дорожили его вниманием и поддержкой, стремились увлечь его богатством идей и совершенством художественной формы своих картин. Основоположники революционного искусства всегда чувствовали свою связь с народом и стремились служить народу.

Сергей Эйзенштейн писал: «Наш народ и наше время диктуют нам то, что мы снимаем».

Народ и время определяют то, как мы смотрим на явления.

А взгляд на вещи и отношения к явлениям диктуют вид и форму, в которую мы их облакаем» (Эйзенштейн С. Избр. произв., т. 3, с. 424).

«Когда я сталкиваюсь со зрителем,— отмечал Всеволод Пудовкин,— когда я ищу контакты со зрителем, я прежде всего вычеркиваю ту установку, которая запомнилась во взгляде на зрителя как на опасного человека, суждение которого может привести к снижению меня как художника. Это — неверная установка, потому что я знаю, что я расту вместе со зрителем. В этом росте зритель меня ведет» (Пудовкин В. Собр. соч., т. 2, с. 140).

В оценке сложных процессов зарубежного кино, в решении дилеммы — «элитарной» и «массовой» культуры, как уже указывалось выше, исследователю дает верный компас ленинская теория двух культур, которая помогает определять истинную ценность явлений искусства. Только с учетом методологических принципов этой теории можно разобраться в особенностях культуры, рассчитанной на массовую аудиторию в капиталистических странах. Классовый характер культуры в капиталистическом обществе не исключает того, что в духовной культуре людей, принадлежащих к той или иной нации, имеются и некоторые общие черты. Это все лучшее, истинно гуманистическое, что создается в национальной культуре и в высшей форме ее проявления — социалистической тенденции, хотя эту тенденцию постоянно стремится пресечь и ликвидировать (а нередко и пресекает!) господствующая буржуазная культура, поддерживаемая капиталом, государственной властью, религией. Причем нередко проявления реакционной культуры и демократической культуры могут быть слиты в противоречивом единстве в одном произведении.

Как уже указывалось, буржуазная методология рассматривает всякое произведение, адресованное массовому зрителю, как

продукт «потребительского общества», как «антикультуру». И только явление, имеющее в своей структуре черты элитарности, проявляющиеся в усложненной форме или специфическом содержании, она готова оценивать как предмет «подлинного» искусства.

Совершенно ясно, что это ложная постановка вопроса, запутывающая и маскирующая тлетворное влияние буржуазии на культуру в целом.

Сказанное выше, однако, не означает, что следует смазывать проблему реакционной сущности буржуазной «массовой культуры». Но именно буржуазной, а не просто массовой. В силу своей доступности и массовости кино широко используется теми, кто его финансирует в своих классовых интересах. При помощи кино, а в последние десятилетия и телевидения монополистическому капиталу и его пропагандистскому аппарату удастся активно влиять на общественное сознание, наводняя кино- и телеэкраны продукцией, признанной либо отвлекать зрителей от насущных проблем жизни, либо направлять сознание в заранее определенное русло, либо откровенной эротикой, садизмом, проповедью жестокости деформировать сознание зрителей. Воздействие на общественное сознание конвейерного кино и телепродукции за последние годы пристально изучается — и за рубежом и в нашей стране имеется большая литература. В этих исследованиях по праву находят свое место и положения из трудов западных социологов, нередко весьма метко характеризующих модели буржуазной «массовой культуры», их враждебность человеку.

Но дело в том, что сегодня границы между «элитарной» и «массовой» культурой во многом размыты. Да и вообще понятие «элитарная культура», по нашему мнению, не может определить сущности явления, которое имеется в виду. Здесь уместнее говорить о декадентских течениях, ибо то, что именует себя «элитарным» искусством, нередко совсем не «элитарно». Финансисты и работодатели этого, искусства, понимая его деструктивный, антигуманистический характер, используют его (особенно в киновариантах) для воздействия на широкие аудитории.

Что касается встречающегося в литературе деления «массовой культуры» на «высокопрофессиональную» и «китч» (потребительскую культуру), то оно тоже весьма спорно. «Потребительской» культурой может быть и культура «элитарная», правда, ее потребитель несколько иной, чем, скажем, бульварной иллюстрированной книжки или рыночного порнофильма. Сегодня антироманы и антипьесы таких западных писателей, как Роб-Грийе, Беккет, Ионеско, произведения художников-абстракционистов, режиссеров-декадентов имеют довольно солидную аудиторию и поддерживаются хозяевами бизнеса культуры.

На «культурном рынке» Запада возникают и новые ходовые товары. Художник поп-арта Энди Уорхол, опусы которого высоко

котируются в элитарных кругах, решив попробовать себя в кино, выпустил несколько фильмов, и среди них «Сон», где в течение нескольких часов изображался пупок спящего человека. Этот фильм имел довольно широкий прокат, и, учитывая, что на его производство, естественно, не были затрачены большие средства, стал даже коммерческим фильмом. Следующий фильм Э. Уорхола «Франкенштейн» — десятая, наверное, модификация известного сюжета о сконструированном ученым искусственном человеке-чудовище. Но, естественно, это модификация иного рода, чем предыдущие, — художник из «высокоинтеллектуальных» сфер, конечно, внес в испытанный «китч» (если употреблять этот термин) идейные и стилистические черты, присущие произведениям, ранее классифицировавшимся буржуазной критикой как элитарные.

Поэтому выделение из буржуазной «массовой культуры» некоего «китча» как целой эстетической категории нам представляется слишком уж условным. Конечно, понятие «китч» может использоваться (и по праву используется) для определения пошлости, вульгарности и поделок от искусства, открыто ориентированных на растление читательских и зрительских аудиторий, привитие им самых дурных вкусов. Но в методологическом плане разделение буржуазной «массовой культуры» на «высокопрофессиональную» и «китч» не кажется перспективным. Заметим, кстати, что сегодня буржуазный «культурный рынок» приспособил то, что считалось «китчем», уже к иным, чем раньше, целям. «Китч» в изобразительном искусстве перекочевал из лавчонок в богатые салоны. В литературе и кино приметы «китча» используются нередко в целях создания отчужденного, сюрреалистического зрелища — словом, как бы «элитаризируются».

Кроме того, нельзя забывать, что буржуазная социология, как уже указывалось, пытается доказать, что «китч», как и вся «массовая культура», называется нередко «воспроизводимой» культурой, выражает потребности, вкусы и интересы масс. Таким образом, затушевывается истинное положение вещей и роль буржуазии и ее идеологии в распространении антигуманистической культуры, и «элитарной», и «массовой», в своих классовых целях.

Проблема соотношения художественного уровня искусства и его доступности, массовости — одна из коренных проблем искусствознания. «Противники демократизации культуры, снобы всех категорий и мастей, — отмечал в фундаментальном труде «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» академик М. Б. Храпченко, — утверждают, что сближение литературы и искусства с народом неизбежно означает снижение их художественного уровня и что принцип массовости несовместим с высотой эстетических критериев. История социалистического, шире — мирового демократического искусства решительно опровергает эти утверждения».

В обстановке идейно-политического, экономического и духовного кризиса буржуазного общества в кино все более дает о себе знать взаимопроникновение явлений, диффузия смысловых, стилевых и жанровых тенденций, слияние их в некий «усредненный» универсальный стиль, рассчитанный по возможности на все основные категории зрителей.

Конечно, и сейчас в западной кинематографии есть фильмы-поиски, обогащающие изобразительную палитру кино. Но явление диффузии принимает самые различные оттенки и носит, по существу, фронтальный характер. Это чувствуется даже в стилистике фильмов — модернистские приемы современного кино проникают в стилистику развлекательного, так называемого коммерческого кинематографа. И в фильме, содержание которого составляют похождения какого-нибудь маньяка-убийцы, соблазнительной кокетки или ловкого детектива, вдруг оказываются использованными и «рваный» монтаж, и необычные ракурсы съемки, и длительные психологические паузы, или даже (что раньше совершенно не бывало) в такой фильм попадает кусок природы, снятой якобы скрытой камерой, — улица большого города, окраинная трущоба и т. п. Таким образом, чисто буржуазная «массовая» продукция, не желающая или органически неспособная отразить какие-либо вопросы реальной жизни, камуфлируется под натуру, «под жизнь», «под реализм».

В свою очередь лидеры модернистского кинематографа, те самые, кто десятилетие назад провозглашал свою полную независимость от привычных вкусов зрителя и заявлял, что их интересует только искусство экрана в его «самоцельном» развитии, ныне, не без влияния финансирующих их кинокомпаний, стали создавать фильмы, рассчитанные на широкий коммерческий прокат.

Явление «диффузии» имеет многозначный характер, и вызвано оно, с одной стороны, желанием государственно-монополистического капитала и его пропагандистского аппарата влиять на всю зрительскую аудиторию: не только на «средний» слой, но и на интеллигенцию, молодежь, студентов, а в США — и на негритянское население, а с другой — привлечь к работе над фильмами наиболее талантливые творческие кадры, которые ранее были связаны с «элитарным» искусством. Вместе с тем это явление отражает и выражает утрату буржуазной интеллигенцией основных гуманистических ценностей (подробнее об этом см.: Баскаков В. Противоречивый экран. М., 1980).

В фильмы, рассчитанные на массовую аудиторию, активно проникают настроения и идеи, навеянные философией фрейдизма, неофрейдизма, «левого» фрейдизма и т. п. Так буржуазная кинопродукция приобретает видимость проблемного искусства, камуфлируется под жизнь «во всей ее сложности», прикрывается весьма пестрыми нарядами — от религии до порнографии, от анархистских призывов до ученых трудов фило-

софов. Вместе с тем освоение модернистской стилистики в производстве такой продукции открывает возможности для особенно изощренной буржуазно-идеологической обработки массового сознания, особенно интеллигенции и молодежи. Сам по себе этот феномен используется для обоснования идеи о «демократизме» модернистского искусства, о «преодолении» в капиталистическом обществе культурного неравенства и, в конечном итоге, о якобы изменении самой структуры буржуазного общества, которое-де интегрирует социальное неравенство.

Взаимопроникновение тенденций «элитарного» и «массового» искусства еще раз свидетельствует о социальной и идеологической общности этих разновидностей буржуазной художественной культуры.

Результатом этого процесса «диффузии» является, во-первых, фронтальная политизация «массового» буржуазного кинематографа и, во-вторых, коммерциализация «элитарного» модернистско-авангардистского киноискусства. В значительной мере этот процесс является отражением общих антигуманистических тенденций, присущих современному капиталистическому обществу, а также проявлением поразившего его духовного кризиса.

Специфическое выражение антигуманистических тенденций можно наблюдать в широком распространении «диффузорных» фильмов в современном западном кинематографе. Буржуазное кино демонстрирует утрату веры в человека, в человеческий разум и при этом адресует свои творения аудиториям несравненно более широким, чем это было даже десятилетие назад. Распространение на экранах Запада получают иррационализм, мистика, социальный пессимизм, культ насилия, пропаганда различного рода «разрушительных» теорий типа «сексуальной революции». Сегодня большой кинобизнес использует и более простые модели, связанные с эскапизмом, стремлением увести, отвлечь, вернуть в прошлое сознание массовых зрительских аудиторий, помешать им увидеть подлинное лицо и жгучие противоречия настоящего.

Характерной чертой современного буржуазного кино, связанного с духовным кризисом капитализма, является политизация и респектабилизация аморальности и порнографии на западном киноэкране.

Нет ничего удивительного в том, что буржуазная киноиндустрия всегда стремилась к использованию эротических элементов в фильмах как особого способа эмоционального воздействия и привлечения публики. Буржуазный кинорынок постоянно выдвигал новые модели такого рода кинозрелищ.

В послевоенные годы прежде всего во французском, шведском, а позднее итальянском и американском кинематографе появилась целая серия фильмов, эстетика которых покоится на экзистенциалистских, фрейдистских и неопрейдистских теориях. Иные из них по своей сути являются экранизированными

философскими трактатами в духе экзистенциализма и фрейдизма.

Известно, что экзистенциализм и неопрейдизм не идеализируют буржуазное общество, и это придает этим течениям в философии притягательную силу для художников, видящих кричащие противоречия капиталистического мира, его пагубное влияние на человеческую личность. Многие буржуазные интеллигенты не питают никаких иллюзий насчет перспектив капиталистического общества, но они не видят выхода из этой кризисной ситуации.

«Экзистенциализм тоже не видит этого выхода,— отмечает академик Т. Ойзерман,— во всяком случае, на путях социального преобразования. Он призывает каждого культивировать свою субъективность, которая рассматривается как сущность и смысл человеческого бытия. Такой призыв воспринимается разочарованным сознанием как запасной выход. Экзистенциализм воспринимает переживаемую капитализмом критическую ситуацию как тотальный кризис человечества. Противоречия капиталистического строя интерпретируются им не как исторически определенные (и, значит, преходящие), а как коренящиеся в антропологической сущности человека и выражающие извечную трагическую дисгармонию человеческого бытия. Таким образом, исторические судьбы капитализма отождествляются с историческими судьбами человечества» (см.: Проблемы мира и социализма, 1971, № 6).

Многие фильмы делаются в соответствии со взглядами таких теоретиков. Здесь все размыто, все зыбко, и автор не имеет критериев для оценки поведения людей, их роли в обществе, их места на земле. Поэтому, разбирая то или иное произведение художника буржуазного мира, важно не только видеть критику буржуазных институтов (хотя это надо обязательно видеть), но и идеологическую подоплеку такой критики, главную идейную концепцию произведения.

Экзистенциалистские и фрейдистские концепции нашли свое отражение в творчестве многих влиятельных европейских режиссеров. Эти художники ставят перед собой сложные и важные, по их мнению, задачи. Они стремятся постичь мир и человека. Но — постичь мир, не исследуя его социальные противоречия, постичь человека, не рассматривая его общественную функцию. А это невозможно. И потому их картины не выходят за круг буржуазного искусства.

Вот ходовые идеи этих фильмов: «Каждое зло приносит новое зло, и тщетно с ним бороться», «Природа человека порочна, низменна и неизлечима», «Прогресс и цивилизация приносят людям лишь страдания», «Всякое общественное деяние бессмысленно» и т. п.

Художники, исповедующие идеалистическую философию, нередко ставят знаки равенства между малодушием и героизмом,

между правдой и ложью, между революционной активностью и обывательщиной, между благородством и подлостью. Никто не может доказать абсолютность нравственных критериев, все относительно, все условно, все неустойчиво, заявляют они, отрицая, по существу, само понятие гуманизма.

В свою очередь режиссеры, о которых идет речь, находят интересные кинематографические решения, добиваются виртуозности в съемках, глубины и тонкости актерского исполнения. Но сам поиск, цель его, истинное содержание фильма все же далеки от тех общественных и чисто человеческих проблем, которые существуют в реальной действительности.

На советских экранах шел фильм шведского режиссера Ингмара Бергмана «Земляничная поляна». Этот фильм относится к числу лучших произведений художника. Здесь талантливо рассматриваются человеческие проблемы в связи с проблемами современного шведского общества. Выдающийся шведский актер Виктор Шестром тонко и удивительно достоверно играет человека, уходящего из жизни и анализирующего все пережитое.

В «Земляничной поляне», «Вечере шутов», «Осенней сонате» и некоторых других фильмах режиссера хотя и приглушенно, но все же ставятся реальные человеческие проблемы, в них немало интересных кинематографических решений. Недавний фильм Бергмана «Яйцо змеи» — антифашистское произведение.

Но все же во многих своих фильмах Бергман хотя и отражает некоторые процессы, происходящие в современном

Земляничная поляна. Реж. И. Бергман (Швеция)



мире, но отражает их весьма опосредованно. Его кинематографический взгляд обращен большей частью к человеку, оторванному от мира, в котором он живет, а не в сам этот мир. Его больше волнуют вопросы пластического решения образа, построения кадра, передачи на экране нюансов человеческой психики, нежели проблемы общества. Нередко работы Бергмана талантливо рисуют пороки и «бездны» человеческого сознания, как бы иллюстрируя ведущую философскую доктрину буржуазного искусства о бесперспективности и порочности человеческой природы.

Одна из наиболее характерных работ Бергмана — фильм «Молчание», и потому о нем в зарубежной печати написано больше, чем о других фильмах режиссера.

И в «Молчании» чувствуется высокий профессионализм мастера, умение передать психологический настрой чувств героев. И здесь людям нечем жить в затхлой, давящей атмосфере действительности. Они мучаются, страдают, они глубоко несчастны. И лишь маленький мальчик, тоже запуганный и странный, смотрит на свою мать, истомленную тяжелым предчувствием, и свою тетку, больную, изломанную, смотрит испуганными чистыми глазами и не понимает, что же происходит с ними.

За окнами гостиницы — тоже странный и непонятный мир. Куда-то спешащие люди, полудохлая лошадь тянет телегу, урча, идут танки. В соседнем номере смешные уродцы — эстрадная группа лилипутов — готовят свое представление. Нелепый одинокий старик — коридорный с грустью показывает мальчику фотографии, а на них один и тот же сюжет — похороны, похороны его родных и близких. Тяжелая, давящая атмосфера. На этом фоне и разворачивается конфликт между сестрами, скрепленными извращенной связью.

Скрупулезно, с жестоким натуралистическим нажимом изображает Бергман сексуальные сцены, стремясь и их связать с общим настроением фильма, — все плохо в этой жизни, все уродливо, и прежде всего уродлив сам человек, его природа. Весь арсенал изобразительных средств кинематографа, которыми режиссер владеет, использован для того, чтобы проиллюстрировать ведущую идею современного декаданса о низости, ничтожестве и пошлости природы человека. Многие здесь рассчитано и на того самого зрителя, который жаждет «сильных ощущений» и от которого отрешивается режиссер, считающий себя художником «незавербованным».

Авторы фильмов, многие из которых действительно серьезно относятся к своему творчеству и обладают недюжинным талантом, используя и совершенство актерской игры и виртуозность камеры, живописуют картину духовного одиночества человека и исследуют распад личности, лишенной полнокровной социальной среды. Такой подход к задачам не дает худож-

никам возможности вырваться из круга буржуазных идей, хотя в их творчестве есть прорывы к правде жизни, правде характеров и точные наблюдения над духовными язвами и аномалиями, порожденными буржуазным обществом.

И вместе с тем во всех этих фильмах нельзя не почувствовать стремления их создателей и финансистов донести свою философию до очень широкого круга зрителей.

Любопытно, что современный буржуазный кинематограф является могучим проводником в широкие зрительские аудитории ряда буржуазных философских идей и мифов.

На киноискусство огромное влияние оказывают психоаналитические теории З. Фрейда. Приведем обширную выдержку из размышлений Д. Рейнольдса, американского исследователя-марксиста, о воздействии фрейдизма на духовную жизнь буржуазного общества: «Анализируя буржуазную идеологию, можно заметить, что некоторые ее компоненты функционируют во всех сферах идеологической надстройки. Именно таким компонентом духовной жизни современного американского общества является психоанализ.

И классический фрейдизм и неопрейдизм дают превратную трактовку психической жизни человека во всех ее проявлениях, психологизируют социальные процессы, превращая бессознательные силы в первичный фактор истории. Эта сторона психоанализа широко используется буржуазией в идеологических целях. Да и как она могла не воспользоваться теорией, убеждающей людей в том, что их проблемы порождены бессознательными внутренними конфликтами, что источником войн, расизма и угнетения является не капитализм, а подспудные агрессивные и сексуальные инстинкты!

Психоанализ заставляет индивидуум искать причины и решения своих проблем в себе самом. Он мешает человеку объединяться с другими людьми для реальной борьбы за устранение действительных причин социальных бедствий... Психоанализ пропитывает всю идейную и культурную атмосферу в США. Нужно признать, что он предлагает писателям и драматургам необычайно драматический материал: секс, отцеубийство, кровосмешение, извращение, садизм и мазохизм, символику сновидений, прозрение, бессознательные мотивы... В духе психоаналитической теории толкуются и оцениваются искусство, политика, человеческая история — словом, все стороны общественной жизни» (см.: Проблемы мира и социализма, 1971, № 11).

Австрийский психоаналитик полагал, что его учение об определяющей роли «либидо» (так он называл сексуальную энергию) имеет универсальное значение и применимо к истории, обществу, социальным группам людей, в культуре и повседневной жизни.

Известно, что Фрейд объяснял цивилизацию как продукт сублимации (подавление сексуальной энергии личности, преобразование ее в общественную деятельность человека во всех ее

формах — искусство, наука, культура), бессознательных влечений.

Д. Рейнольдс в работе «Фрейдизм и неопрейдизм» подчеркивает, что неопрейдисты отбросили некоторые компоненты теории своего учителя, в частности, признали большую роль «психологии «я» и, учитывая достижения физиологии, начали подчеркивать активную роль человеческого сознания. Некоторые неопрейдисты стали больше говорить о социальных процессах и даже пытались соединять психоанализ и марксизм.

Однако неопрейдисты и «левые» фрейдисты не смогли отказать от главного в учении Фрейда — человеческое поведение в конечном итоге определяется действием бессознательного. Сторонники неопрейдизма и «левого» фрейдизма нередко называли себя марксистами, но заявляли, что учение Маркса «односторонне», так как в нем не учитывалось «подсознательное».

От фрейдизма идут теории «сексуальной революции» как необходимого условия социальной революции и теории «новых левых» Герберта Маркузе.

Все эти ипостаси фрейдизма, неопрейдизма и «левого» фрейдизма в той или иной степени отразились в западном кинематографе. Более того, массовый характер кинематографа сделал их достоянием аудитории гораздо более широкой, нежели круг читателей философских трудов.

Характерна в этом плане английская картина «Предводитель мух» Питера Брука по новелле Уильяма Голдинга.

Происходит какая-то война, кто с кем воюет — неясно. Несколько мальчиков оказываются на необитаемом острове. Как они попали туда — тоже неясно. Мальчики, разделившись на две группы, начинают играть. В поисках пищи они охотятся на кабана и убивают его.

И вот здесь-то происходят перемены, охватывающие всех. Охота, кровь, смерть кабана пробуждают у мальчиков какие-то неясные, но явно агрессивные инстинкты. И наиболее сильный становится диктатором острова. Первым гибнет самый слабый и добрый мальчик. Постепенно дичают, превращаются в злое и дикое стадо все маленькие обитатели острова.

Что хотел сказать автор этой кинокартины? Что война — это зло? Да, он говорит о тяжких последствиях человеческой вражды. Но фильм содержит и иные идейные пласты. Они связаны с философским постулатом об агрессивности, заложенной в самой природе человека.

Выражение неопрейдизма, а также «теории агрессивности» можно видеть в творчестве многих зарубежных художников, и в частности в фильме Ингмара Бергмана «Стыд», о котором имеется большая критическая литература.

В долине живут муж и жена («он» и «она») — живут обычной, тихой жизнью. Но вот появляются какие-то люди с ору-

жием, они убивают других людей с оружием. В эту непонятную войну невольно втягивается герой фильма, простой, обыкновенный человек. Он то является объектом насилия, то вдруг сам творит это насилие — убивает случайно отставшего солдата одной из враждующих сторон.

Кончается фильм трагично: «он» и «она», желая покинуть землю, где льется кровь, плывут на лодке, но и в океане они видят лишь плавающие мертвые тела, а затем и сами гибнут от голода и жажды. Круг замкнулся.

Бергман в этом философском фильме показывает, как человечество пожирает само себя, как нелепо возникают войны, по логике автора, заметим в скобках, и революции, потому что одни из воюющих в военной форме — солдаты в касках, другие одеты в гимнастерки без погон и высокие сапоги и напоминают некую революционную, партизанскую армию.

Для автора безразличны социальные причины войн — захватнических или революционных: все они порождены извечным человеческим свойством истреблять себе подобных.

Вместе с тем в этом фильме, как и во многих других произведениях западного кино, находит отражение идея не только окончательной потери человеческих коммуникаций, но и утраты человеком своей личности.

В 60-е годы западная критика много писала о фильме «Слуга» английского режиссера Джозефа Лози, называя его философским фильмом. Это рассказ о том, как молодой богатый ученый попадает под влияние своего слуги. И это влияние оказывается настолько сильным, что в конце фильма ученый становится слугой, а слуга — хозяином. Деградация интеллигента происходит постепенно — под влиянием лакея он спивается, бросает невесту, вступает в связь с распутной женщиной и, наконец, полностью деградирует, теряет свое лицо.

Что хотел сказать режиссер? Показать слабость, ничтожность духа перед силой? Воспроизвести на пленке мазохистский комплекс? Отдать дань неофрейдизму?

Во всяком случае, режиссер Лози, называемый буржуазной критикой художником-интеллектуалом, корифеем «серьезного», «некоммерческого» кинематографа, дал еще одну, не слишком усложненную, вполне пригодную для массового распространения иллюстрацию «низменности» человеческой природы.

Мы уже отмечали, что режиссеры, ушедшие от актуальных проблем реальности и претендующие на роль художников-философов, нередко оказываются и в политическом плане в реакционном лагере.

Так случилось и с Д. Лози, который позже поставил ряд лент реакционной ориентации.

А вот американский фильм, сделанный уже в 70-е годы, но близкий по духу названным выше, — «Дикарь на свободе». Его поставил известный актер, ставший режиссером, Джордж

Скотт, которого наш зритель знает по исполнению главной роли в фильме «Оклахома, как она есть».

...Три человека оказываются на необитаемом острове — муж, жена, сын. Как, почему? Из фильма неясно, да это и неважно для авторов. Главное — сложные, по существу неразрешимые и патологические отношения между сыном, матерью и отцом. По существу, это еще один киновариант фрейдистского «эдипова комплекса» — врожденной вражды сына к отцу и тяги, отнюдь не платонической, к матери.

В 50-е и 60-е годы режиссеры Запада рисовали явление отчуждения, присущее буржуазному обществу, с впечатляющей яркостью. Человек не понимает, да и не может понять другого человека. Общество разъединило людей. Цивилизация, бурный рост промышленности, науки и техники окончательно порвали нити, связывающие человека с человеком. Нет никаких связей между чувствами и мыслями людей, даже скрепленных родством или физической близостью. Все эти идеи по-разному разрабатывались и Бергманом, и Антониони, и Годаром периода «новой волны». В названном выше программном фильме «Молчание», впрочем, как и в других картинах, Ингмар Бергман впечатляюще изображал тотальное одиночество людей в мире, где все алогично, противоречиво и нелепо. Весь арсенал изобразительных средств кинематографа, которыми режиссер виртуозно владеет, использован для того, чтобы проиллюстрировать идею одиночества и ничтожества человека в мире, подсознательных комплексов, вытравляющих у человека все человеческое.

Микеланджело Антониони в фильмах «Ночь», «Красная пустыня» показывал, как буржуазный образ жизни разъединяет людей, калечит личность. В картинах тонко играли свои роли «отчужденных» людей талантливые актеры — Моника Витти, Ален Делон. Эти фильмы были показаны на московских кинофестивалях.

В 70-е годы и стилистические средства, и тематические пласты, характеры и ситуации, разработанные в 60-е годы художниками крупного дарования, подхватили режиссеры, прежде связанные с буржуазным «массовым» кинематографом, а также молодые режиссеры, выдвинутые киномонополиями из так называемых «независимых» групп и включенные в кинобизнес.

Создавались «диффузные» фильмы, сохраняющие все признаки «высокого» искусства, но подхватившие все его проблемы (отчуждение, некоммуникабельность, иррационализм, психоанализ) или же разрабатываемые многими художниками (и прежде всего французской «новой волны») в 50—60-е годы мотивы экзистенциализма, фрейдизма и неофрейдизма, добавив к этим проблемам взятые напрокат у «подпольного кино» идеи «сексуальной революции». Все это было как бы опрокинуто на традиции «фильмов-ужасов» (американский режиссер Альфред Хичкок), псевдополитических приключенческих фильмов.

Явились фильмы Романа Полянского в США, и прежде всего — «Ребенок Розмари», «Бал вампиров», «Жилец», где все эти проблемы и стилистические новшества были сконцентрированы в крепкие сюжеты (для привлечения массовых зрительских аудиторий) и получили более «голливудский» характер.

В фильмах такого рода содержалась изрядная доля столь модной сегодня «бесовщины» — иррациональности, мистики, всевозможных моделей, призванных «доказать» непознаваемость мира. В картине «Ребенок Розмари» изображена обычная семья, которая оказывается во власти «дьяволов», в обыденной жизни предстающих в виде милых соседей — старичков-пенсионеров. И лишь в определенный час они являются в своем истинном облики. В английском фильме Ричарда Доннера «Предзнаменование» дьявольская сила, воплощенная в образе ребенка, несет тотальное зло людям, она не только губит семью американского посла в Лондоне, который усыновил этого ребенка, но и оказывается неодолимой. Заключительная сцена: похороны посла на правительственном кладбище в Вашингтоне, присутствует президент, рядом с ним — мальчик. Это дьявол, и он жив, он торжествует.

В мировом кинематографе сегодня «диффузия», взаимопроникновение различных стилевых, идеологических и философских потоков приняли глобальный характер.

Многие европейские фильмы, оплаченные американскими киномонополиями, сочетают сильную, профессиональную работу режиссеров и актеров, изображение, весьма впечатляющее, духовной отрешенности героев от социального бытия, нередко — критику буржуазной морали и вместе с тем сохраняют приметы современного западного кинематографа — жестокость, сексуальный эпатаж. Американские кинокомпании, финансирующие такого рода фильмы, менее всего полагают, что публику в зрительные залы привлекут лишь психологические и социальные мотивы поведения героев, они рассчитывают на то, что имеющиеся в фильмах сцены жестокости и секса дадут дополнительные доходы.

Буржуазный кинематограф втягивает в свою орбиту новые и новые темы, он не хочет отстать от времени, ему важно контролировать всего зрителя, в том числе и антибуржуазно настроенного.

Западный экран во многом аккумулирует те идейные явления, которые характерны для буржуазной идеологии в целом: крайние формы антикоммунизма, испытанные пропагандистским аппаратом мифы о еще неисчерпаемых возможностях «свободного» общества, традиционные и более новые философские идеалистические течения (экзистенциализм, фрейдизм, неофрейдизм, «левый» фрейдизм) и даже левозэкстремистские, анархические идеи. Интересно, в связи с этим, проследить творческую судьбу Жан-Люка Годара, творчество которого претерпело за мину-

шие два десятилетия сложную эволюцию. Годар начал свой путь в конце 50-х годов среди представителей так называемой «новой волны» группы молодых режиссеров Франции, пытавшихся обновить язык и тематику фильмов. В его картине «На последнем дыхании», где впервые ярко выступил Жан-Поль Бельмондо, показан человек в «пограничной ситуации» — беспутный бродяга впервые в жизни испытывал настоящее человеческое чувство лишь на краю своей жизни. В этой и некоторых других картинах, например «Жить своей жизнью» — остросоциальном портрете проститутки, Годар сделал ряд открытий в области кинематографического монтажа. Но затем режиссер повернул к фильмам политического содержания, впрочем с явным креном в сторону анархизма. Например, в фильме «Альфавилль» он живописал общество грядущего, которое представлялось ему царством зла, конформизма и подавления личности.

Не менее безрадостна картина мифа и в фильмах Годара, посвященных современности. Это картины всеобщего, фронтального разложения — поистине безумный мир. Но в чем же безумие этого мира? В безумии фашизма? Или в бесплодной погоне за наживой? Нет, у Годара иной мир — больной, конвульсирующий, пестрый, неясный. Это картина человечества, где человеческие особи рассмотрены как бы под микроскопом. В обществе, которое рисует Годар, нет классов, нет социальных противоречий. Есть обезумевший мир, состоящий из больных, душевно усталых индивидуумов. Так, фильм «Мужской род, женский род» претендовал на исследование основ действительности и современного человека. Молодые люди в Париже, их занятия, быт, взгляды, досуг — все изображено с достоверностью фотографа-моменталиста, выхватывающего из жизни картинку, полную точных деталей. Юноша недоволен существующим порядком вещей, ему хочется протестовать и даже бунтовать против этой никчемной, скучной и однообразной жизни с ее внешним комфортом и тысячами маленьких удобств. В фильме содержится определенного рода критический заряд — все прогнило в этом мире, и простые, казалось бы, чувства оборачиваются странными извращениями: молодой девушке-студентке; приютившей в своей квартире бездомного героя с его партнершей, нравится наблюдать их в своей кровати. У нее есть и иные забавы: игрушечная гильотина, отрубаящая голову куклам.

Герой фильма Годара уходит из жизни, полностью разуверившись в людях, в обществе, не найдя в этом мире никаких ценностей. Мужской род и женский род исчерпали себя, как бы подчеркивает режиссер, так как всегда представляли собой скопище никчемных и уродливых существ.

Картина уродства, аномалий буржуазного мира дана довольно впечатляюще, но Годар, как безумный автоматчик, стреляет во все стороны, не вглядываясь в суть явлений, которые поражают его пули. А поражают они и то, что в жизни проти-

востоит уродству буржуазного мира. В фильме «Мужской род, женский род» есть удары и в адрес тех, кто борется за справедливость в обществе и верит в человека, в его способности измениться, стать достойным своего имени — человек.

Фильм «Мужской род, женский род» своими выводами и главной мыслью связан не только с экзистенциалистской концепцией личности, но и с модификациями далеко не новых философских идей о тщетности какой-либо общественной деятельности, о бесперспективности человечества вообще.

В титрах фильма Годара «Уикэнд», вышедшем позже «Мужского рода, женского рода», указывается, что этот фильм найден на свалке (очевидно, после гибели нынешней цивилизации). Эпизоды картины — как бы моментальный снимок современного общества в разрезе, запечатленные на пленке разные грани современных политических и философских концепций.

Конец недели. По дорогам устремляются потоки машин — черных, серых, красных, больших, маленьких, старомодных и ультрасовременных. Они сталкиваются, иные из них горят, образуются пробки; на обочинах дорог лежат трупы людей — мужчин, женщин, детей в ярких воскресных одеждах. Но поток не останавливается. Он стремится вперед и вперед, дальше и дальше. Этот поток — как бы знак цивилизации, индустриального общества.

В потоке машин — герои, мужчина и женщина. Они теряют свой автомобиль и бредут по дороге, встречаясь с персонализированными знаками современного мира.

Герои встречают двух африканцев, водителей машины для мусора, и выслушивают длинную лекцию о политических проблемах Африки. Некто в красном, тоже встреченный на дороге, проповедует необходимость всеобщего разрушения. На дороге возникают и видения прошлого, то в виде мечтательницы-утопистки, то в виде якобинца, произносящего разящие речи. Здесь как бы намечен мостик из современности к прошлому. И наконец, герои попадают в некий «партизанский отряд», который состоит из молодых юношей и девушек и охотится за проезжающими туристами. Отряд именует себя «фронтом национального освобождения департамента Сены» и занимается... каннибализмом. Девушку угощают мясом. «Это свинина, — объясняют ей, — сваренная вместе с английским туристом». Вожак отряда произносит по рации какие-то цифры, состоящие из названий знаменитых фильмов: «Потемкин», «Дилижанс», «Парижанка» и т. д. Это — знак, обозначающий протестующую молодежь.

Безумный мир, безумные характеры. И здесь снова Годар стреляет во все стороны. Он — против всего. Однако его стрелы обходят социальные противоречия общества, а истинно революционного движения для него не существует, он его просто не замечает.

В одном из фильмов Годар изобразил группу молодых парижан, которые в дни летних каникул решили организовать «революционную» коммуну. Актер, проститутка, художник собрались, чтобы познать «революцию». Они поют «революционные» гимны, танцуют «революционные» твисты, разыгрывают «революционные» представления. Наконец, они решают совершить «революционный» акт. Но художник Кириллов, который должен совершить этот акт, против насилия, и он кончает жизнь самоубийством (это, разумеется, не случайное совпадение фамилий, а преднамеренная реминисценция из «Бесов» Ф. М. Достоевского).

Драма заканчивается фарсом. Девица, которая решилась произвести террористический акт, перепутала номера в гостинице и застрелила не того, кого хотела.

И пародия, и зарисовка реального, и публицистика (в фильме идут перебивки — портреты знаменитых революционных деятелей и писателей), и призыв к террору, и явные литературные реминисценции — здесь есть все, кроме одного — желания разобраться в реальном соотношении противодействующих сил в мире. Добавим к тому же, что в этой картине более отчетливо, чем в прошлых лентах Годара, проявляются мотивы прямого антикоммунизма и антисоветизма. Позже, на рубеже 70-х годов, они получают еще более широкое распространение в творчестве этого режиссера и, по существу, сведут на нет и его незаурядный художнический потенциал и «критику» буржуазного мира.

Много лет прошло с появления фильма «На последнем дыхании», где Годар заявил себя пусть спорным, но интересным художником, открывшим новые изобразительные средства, современные приемы монтажа, своеобразно рисующие ипостаси человеческого существования. Фильмы Годара последних лет не содержат каких-либо творческих открытий. Это политические схемы, направленные против реального социализма и революционного движения.

Годар периода бурных событий мая 1968 года во Франции заявлял о своей солидарности с забастовочным движением и студенческими волнениями. Он создал тогда группу, демагогически назвав ее «Дзига Вертов», и декларировал свое желание делать революционные фильмы. Декларации нередко наполнялись троцкистской фразеологией. Один из фильмов Годара той поры называется «Ветер с Востока». Это не только апологизация леворадикальных, анархистских идей, но и резкий выпад «в два адреса». Что же это за адреса? Первый — это «старые революционеры», т. е. коммунисты. Второй — буржуазный мир. Но «буржуазный мир», столь громко проклинаемый Годаром и ему подобными, нисколько не страшится этих проклятий, ибо понимает, что те, кто предают анафеме коммунистическое движение, являются лишь разновидностью несколько усложненной буржуазности.

Известно, что «революционные» лозунги, замешенные на антикоммунизме, не страшны капитанам буржуазного мира.

В статье «Братья Рокфеллеры пропагандируют революцию» прогрессивный американский публицист Филипп Боноски отмечал, что Годар научил молодых интеллигентов произносить такие слова, как «революция» и даже «насильственная революция», безо всякой угрозы для себя и своих классовых привилегий, и рокфеллеры охотно поддерживали такого рода «революционные» ленты.

Но все это происходило в конце 60-х — начале 70-х годов, когда в странах Западной Европы и США проходили молодежные бунты. Прошло время, и Годар оставил свою «революционность» и вновь включился в поток буржуазного кино.

По мнению Филиппа Боноски, Годар импортировал в Америку не настоящую революцию, а «левый» радикализм, анархизм, воспринятый студентами, охваченными духом протеста. На экранах университетских клубов с шумом прошли фильмы Годара, Кармица, других европейских режиссеров леворадикальной ориентации, им последовали некоторые американские кинематографисты из маленьких независимых киногорупп. Позже, в конце 60-х — начале 70-х годов, подключились к этой теме и большие кинокомпании, желающие охватить модной тематикой и проблематикой массовые молодежные аудитории, составляющие львиную долю потенциальных кинозрителей. Среди этих картин были такие, которые правдиво показывали молодежный протест, кризисное состояние общества, социальные последствия реакционной политики правящих классов.

Но были и фильмы-мифы, которые тоже как бы подхватывали модную в ту пору молодежную тему, мотивы разочарования в американском образе жизни, но стремились перевести все это в русло иное, нужное правящим классам.

В. И. Ленин, анализируя сущность такого рода «бунтарей», писал: «Взбесившийся от ужасов капитализма мелкий буржуа, это — социальное явление, свойственное, как и анархизм, всем капиталистическим странам. Неустойчивость такой революционности, бесплодность ее, свойство быстро превращаться в покорность, апатию, фантастику, даже в «бешеное» увлечение тем или иным буржуазным «модным» течением, — все это общеизвестно» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 14—15).

И не случайно капиталистические монополии очень часто подхватывают «актуальные» политические темы и истолковывают их по-своему. Среди фильмов, посвященных злободневным вопросам — коррупции власть предержащих, политическим убийствам, скандальным историям «в верхах», немало таких, которые дают «нужную» трактовку тем социальным явлениям, которые уже нельзя скрыть от масс.

Наглядным примером беззастенчивой спекуляции на проблемах, волнующих молодежь, может служить американский

фильм «Че» — о знаменитом кубинском революционере Че Гевара. По-своему откликнувшись на публикацию его дневников, одна из американских компаний создала провокационную кинофальшивку антикоммунистического содержания. Че Гевара в этом фильме представлен как «истинный революционер» и противопоставлен другим «неистинным» революционерам, марксистам, в результате «происков» которых он гибнет (как известно, в действительности Че Гевара был убит реакционерами, руководимыми американскими разведслужбами).

Появились псевдоисторические фильмы, посвященные деятелям арабского мира, — так заокеанские кинокомпании хотели «интегрировать» зрителей в арабских странах. Но надо сказать, что арабы быстро разобрались в истинных намерениях их новоявленных «друзей».

Позже голливудские кинокомпании стали делать фильмы о политических убийствах, уотергейтском скандале, последствиях войны во Вьетнаме и на другие актуальные темы, но перетолковывая смысл этих явлений, порожденных политикой империализма, в нужном направлении.

Не без влияния модного в 60-е годы американского социолога Герберта Маркузе и его теории «одномерного человека», утверждающей однородность интересов капиталистов и рабочих, авторы ряда европейских и американских фильмов в конце 60-х — начале 70-х годов стали настойчиво проводить мысль о возникновении у капиталистов и рабочих не только сознания, исключающего какую-либо возможность оппозиции друг другу, но и адекватного удовлетворения личных потребностей и стремлений. Пожалуй, наиболее наглядно и лапидарно эти идеи проводятся в американском фильме «Джо» режиссера Джона Эвелдсона по сценарию Нормана Векслера, который как бы является модификацией многих фильмов, аналогичных по своим идеологическим установкам. Этот фильм несет в себе отражение и теории фронтального антагонизма поколений, столь же влиятельной в среде философов и художников в начале 70-х годов.

В фильме нет глубокой разработки характеров — это фильм-притча с вполне ясной идеологической задачей. Все его содержание как бы задано. Почтенный бизнесмен у себя дома застает свою дочь в наркотическом обмороке с молодым человеком, тоже находящимся в наркотическом трансе. Происходит драка, и отец, по существу случайно, убивает парня. И этот случай как бы предопределяет весь сюжет и всю смысловую нагрузку фильма.

Невольный убийца встречается в баре с подвыпившим рабочим, который громко излагает свое кредо: все зло в обществе идет от черномазых и этих волосатиков, которые наводнили страну наркотиками, растлевают народ, — их надо истреблять, как бешеных собак. Узнав, что бизнесмен как раз и совершил

такое убийство, рабочий, с массовидным именем Джо, как бы видит в этом человеке образец для подражания, воплощение своей заветной мечты. Он ведет бизнесмена домой и показывает ему коллекцию оружия: «Когда на войне убиваешь, то испытываешь неприятное, но в то же время и приятное чувство».

Вместе они отправляются в поисках убежавшей из больницы дочери бизнесмена в прибежища «хиппи» — маленькие бары в трущобном районе города, где молодые парни и девушки принимают наркотики, а потом предаются сомнамбулическим оргиям. Два пришельца — рабочий и бизнесмен — тоже втягиваются в эти оргии, но они не тихи и незащищены, как обитатели дна, — в них просыпаются звериные инстинкты. Обнаружив пропажу денег, они с великой радостью учиняют кровавую расправу над тихими «хиппи» — расстреливают их из винтовок. Конец трагичный, но и до плакатности символичен — одна из пуль настигает пришедшую сюда дочь бизнесмена.

Отцы убивают своих детей. Но не только это заложено в картине и притче. Прежде всего здесь ясно просматривается мысль, что все старшее поколение в общем-то в определенной мере едино — не случайно рабочий находит общий язык с преуспевающим бизнесменом, и они (при несколько разных побудительных мотивах) едины в своей ненависти к образу мыслей и действий молодого поколения.

В фильме есть и иной слой. В рассуждениях Джо (по замыслу авторов, это некий обобщенный тип обывателя — один из миллионов безликих Джо) содержится фразеология из арсенала американских ультраправых, неофашистских, расистских элементов: не случайно он клянет цветных, студентов, интеллектуалов. Авторы, очевидно, хотели сказать об опасности фашистского влияния и идеологии, которые, по их мнению, захватывают «средний слой» населения Америки. Но авторы не стремятся рассматривать американское общество в социальном разрезе. Они его делят по возрастному, а не по социальному признаку, поэтому рабочий и предприниматель оказываются в одном лагере. Что касается молодежи, и в том числе той, которая в своих лежбищах увлекается наркотиками, то авторы к ней весьма снисходительны. Она лишь жертва несправедливого мира, но безобидна и чиста, ибо отвергает мораль старшего поколения, которое (все, без социального различия) жаждет лишь личного преуспеяния.

Таким образом, в этом фильме-притче отражены взгляды, влиятельные в среде американской и европейской интеллигенции. Здесь и беспокойство по поводу укрепления позиций реакции (вполне обоснованное беспокойство, отражение взгляда радикальных слоев общества), и ненависть к обывателю, готовому ради своих шкурных интересов насиловать и убивать (это тоже отражение реальности). Но здесь, и это нельзя не видеть, полный отказ от классового и социального анализа истинных

процессов, происходящих в мире вообще и в Америке в частности. Молодое и старшее поколение существуют не только как нескрещивающиеся параллельные линии, но и принципиально враждебные друг другу. Нельзя не видеть в фильме мысль (впрочем, как мы уже отмечали, весьма распространенную в буржуазной философии) об обуржуазивании пролетариата, о рабочем классе как основной базе реакции.

Перенесение на рабочий класс ответственности за фашизацию страны (кстати, бизнесмен в картине — фигура страдающая и пассивная, идущая за многоликим Джо) — это попытка тех, кто определяет курс буржуазного корабля скрыть ответственность за кризисное состояние общества. Внесоциальное разделение общества на молодых и старых, широко проникшее в американские и европейские фильмы, — это еще одна проповедь мифа, тоже помогающего монополистическому капиталу сохранять свое господство.

Характерно и то, что Джон Эвелдсон, поставивший десятилетие назад фильм «Джо», сумел за это время перестроиться.

Тогда он приспосабливался к настроениям молодежи, рисовал враждебность «отцов и детей», иллюстрировал теории идеолога «новых левых» Герберта Маркузе. Теперь, в новых условиях, когда стал моден консерватизм, когда идеологи правящих классов вновь заговорили о «равных возможностях», об американских «идеалах», незыблемости «американизма» и т. д., этот режиссер, как и многие ему подобные, начал создавать фильмы иного рода. На рубеже 70—80-х годов одними из самых «кассовых» картин стали два фильма из серии «Рокки» — о судьбе никому не известного боксера, который поймал «синюю птицу» счастья, получил приз и прекрасную девушку в придачу.

МОДЕЛИ СТАРЫЕ И НОВЫЕ

Известно, что буржуазная социология рассматривает кино прежде всего как средство развлечения, заполнения «социального вакуума». Буржуазное кино создало штампы и шаблоны, которые в течение нескольких десятилетий помогали удерживать нетребовательных зрителей в кинозалах. Причем главное идеологическое содержание этих штампов и шаблонов — классовый мир и «неограниченные» возможности для человека достичь «места под солнцем» в условиях «общества потребления».

Но в современных условиях было бы недостаточным рассматривать буржуазное кино только лишь как средство развлечения и заполнения «социального вакуума». Буржуазные пропагандисты и хозяева кинобизнеса под воздействием тех изменений, которые произошли в мире, учитывая рост идейного влияния сил социализма и коммунизма на массы, стали применять слож-

ный камуфляж, маскировать свои истинные цели и видоизменять некоторые проверенные приемы манипулирования общественным сознанием. Все это является важным компонентом происшедшей политизации буржуазного кинематографа, изобретения различных новых кинематографических моделей для деформации общественного сознания.

Резко изменился характер детективных, исторических, комедийных фильмов — в структуру этих кинозрелищ хозяева кинобизнеса и режиссеры стали включать политические проблемы, желая «обновить» устаревшие жанры, привлечь в зрительные залы и к экрану телевизора зрителей, которые давно потеряли интерес к стандартной продукции. И одновременно, как в период «великой депрессии» начала 30-х годов, снова на экране возникли «золушки», т. е. герои и героини, вдруг по воле случая обретающие личное счастье.

Советское искусствознание стремится к внимательному, диалектическому и дифференцированному анализу явлений зарубежного экранного искусства, опираясь на ленинское методологическое положение о существовании и противоборстве двух культур — демократической и реакционной — в культуре буржуазного общества. Взаимодействие и противоборство двух этих тенденций сегодня порождает бесчисленное многообразие кинематографических явлений. Вместе с тем за яркой палитрой современного западного экрана принципиально важно различать магистральные, можно сказать, стратегические направления, долгосрочные тенденции, противоположные идейные полюса. Наконец, палитру западного экрана нужно анализировать в движении, в самом живом процессе кинематографического развития, возникновения и взаимодействия школ, тенденций, направлений, индивидуальностей.

Буржуазное кино всегда было — и остается — мощным средством в руках монополистического капитала и его идеологического аппарата для манипулирования и деформации общественного сознания. Но кинобизнес сегодня вынужден приспосабливаться к новым общественным сдвигам. Он уже не может, как это было раньше, прославлять на экране образ «героя», своими руками добивающегося «успеха» в условиях «равных возможностей». Иными словами, сегодня очень и очень трудно предложить зрителю и — главное — заставить его поверить в образ положительного героя, руководствующегося в своем поведении буржуазными ценностными представлениями. Еще, казалось бы, совсем недавно такого рода фильмы заполняли западные экраны, внушая миллионам зрителей мифологию индивидуализма и свободного предпринимательства. Конечно, и по сей день встречаются попытки гальванизации этих мифов. Но сейчас в такого «героя» уже мало кто верит — и это знают те круги, которые оплачивают производство и прокат фильмов. Поэтому они, образно говоря, ставят «на чужого коня», финанси-

руя не только производство и прокат фильмов, которые прямо пропагандируют социальные и моральные «ценности» капитализма, но, учитывая настроения общества, разочаровавшегося в этих «ценностях», применяют сложный идеологический камуфляж, используют и актуальную политическую проблематику, и авангардистские приемы съемок.

Об истинном положении вещей метко сказал американский публицист Филипп Боноски в книге «Две культуры»: «У поверхностно знакомого с Америкой человека, заглянувшего в американское общество через глазок, которым служит миру наша культура, может сложиться впечатление, что все без исключения бунтари в США — это малолетки, вышедшие из повиновения, саркастически настроенные юнцы, вроде тех, что уже начали появляться на страницах книг и экранах кинотеатров, — с лазерными ружьями наперевес, готовые обрушиться на Белый дом и превратить его в исторические развалины... Казалось бы, чрезвычайно странно, что насквозь прогнившее общество, которое существует ныне в США, с таким великодушием воздает почести своим бунтарям, — это действительно выглядело бы странно, будь то настоящие бунтари. Но настоящих бунтарей преследуют сейчас не менее яростно, чем раньше, их не оставляют в покое даже после смерти, как, например, случилось с Полем Робсоном. 60-е годы научили истеблишмент по крайней мере одному: бунтари из средних классов не опасны, их достаточно приласкать, утереть им слезы и отослать в постель смотреть счастливые сны, в которых они расчищают грязь Уотергейта».

Киноконпании финансируют не только скроенные по старым штампам и шаблонам фильмы, но и фильмы, содержащие попытки рассмотреть некоторые проблемы жизни человека в условиях капитализма в псевдокритическом ракурсе. Понятно, что такая критика не затрагивает основ капиталистического общества и зачастую сводится к изображению пороков отдельной человеческой личности. Наступило время сложных и³ подчас изощренных киномоделей, призванных все так же деформировать общественное сознание.

Весьма часто буржуазная культура и искусство в качестве своего героя выдвигают личность антиобщественную, якобы именно в силу этого и противостоящую буржуазной морали. Отсюда — прославление анархистского своеволия. Отсюда фильмы-мифы, авторы которых публично заявляют, что они критикуют «потребительское общество», но, по существу, лишь демонстрируют деградацию человека и изощренную эротику. В результате они создают зрелища, обретающие поддержку именно у тех буржуазных кругов, которые они, судя по их декларациям, собирались разоблачать и эпатировать.

Насилие, жестокость, порнография стали сегодня постоянной составной частью буржуазного кино. Лет десять тому назад

порнографические фильмы показывались лишь в особых «зланных» районах больших европейских и американских городов. Сейчас порнографические фильмы стали уже легальной индустрией, они как бы респектабилизировались и переместились в кинотеатры на Елисейских полях в Париже, в центр Рима, на Бродвей в Нью-Йорке, т. е. туда, где они никогда раньше не демонстрировались.

Более того, делаются попытки придать этим изделиям, открыто ориентированным на растление зрительской аудитории, особенно молодежной, видимость проблемности и даже политической актуальности. Волна порнографии на экране, прикрытая легким флером антибуржуазности, связана и с распространением пресловутой теории «сексуальной революции», пропагандирующей «освобождение сексуальности» как условие «сокрушения» устоев буржуазного общества. Вышел даже целый ряд фильмов, как бы иллюстрирующих эту теорию. Среди них картины «В. Р. Тайны организма» и «Сладкий фильм», поднятые на щит буржуазной и ревизионистской критикой. Важно видеть, что эти фильмы содержат не только изложение идей «сексуальной революции», главное в них — это антикоммунистический и антисоветский потенциал, причудливо соединенный с порнографией.

На экране капиталистических стран возникла ситуация, когда проповедь разрушения морали (в конечном счете разрушения человеческой личности) в самых различных вариантах — и откровенно рыночных, и усложненных, «интеллектуализированных», с использованием всего арсенала изобразительных средств, которыми располагает современный кинематограф, — стала, по существу, основой и сущностью множества выпускаемых на Западе фильмов. Это уже не гримасы «индустрии культуры», это становится чуть ли не привычной, общераспространенной эстетикой западного кинематографа, а нередко — и его сутью. Разумеется, первопричина этого явления — деятельность тех, кто финансирует фильмы, кто держит в своих руках кинопроизводство и кинопрокат. Установка на прибыль от зрелища, на полненный эротикой и жестокостью, рождает бесчисленные модели такого рода.

Но это установка не только на прибыль, на прибыль от зрелища, но и на отвлечение от насущных вопросов жизни, от понимания проблем социального бытия.

Нельзя при этом не видеть, что многие западные художники, нередко весьма крупного дарования, оказались увлечены в систему создания фильмов, объективно разрушающих личность и основные гуманистические ценности, накопленные человечеством. Нередко эти художники, рисуя бездны человеческого бессознательного, создавая впечатляющие сцены жестокости, изощренного разврата, извращений, деградации личности, полагают, что они беспристрастно изображают то, что их окружает,

точно воспроизводят черты буржуазного бытия. Многие из них надеются, что, создавая эти сцены, они как бы разрушают ненавистный им мир, основанный на угнетении и подавлении человека.

Фильмы западных художников, исследующие причины сексуальных аномалий или проповедующие сексуальную раскованность как способ освобождения от буржуазного правопорядка, морали, быта, оказываются в том же ряду, на тех же экранах, что и циничные поделки ремесленников. А обыватель, приходя в кино, не видит разницы между этими фильмами. В сложной картине, порой сделанной с подлинным кинематографическим блеском, с первоклассной игрой знаменитых актеров, он ищет «клубничку», не замечая постулаты тех, кто своим сексуальным эпатажем намеревался сокрушить устои буржуазного мира. Это — трагическая ситуация. Ее часто чувствуют и сами художники.

Обычным явлением стало проведение фестивалей и конкурсов эротических и порнофильмов, свидетельствующих о том, что на Западе полным ходом идет процесс респектабилизации порнографии, в которой хозяева кинобизнеса видят прежде всего спасительное средство для выхода из кинематографического кризиса.

Нередко критика и киноведение подводят под порнографию псевдонаучную базу, смысл которой состоит в том, чтобы доказать, что «новые» эротические ленты не имеют ничего общего со старыми непристойными фильмами.

«Отличие эротического реализма от грубой порнографии,— пишет в солидном американском журнале «Харперс мэгэзин» критик Г. Ф. Джадсон,— не в степени откровенности и не в простом изображении органов, актов, чувствований и пр., а в психологическом контексте и самой структуре произведения». И далее: «Оправдание эротического реализма как способа художественного изображения имеет такие же основания, как и для любого другого художественного образа».

В этой же псевдонаучной статье идет рассуждение насчет того, что психиатры-де утверждают, что порнография оказывает благоприятное влияние на зрителей, способствует осознанию индивидуумом инфантильных влечений и вожделений, скрытых в безднах бессознательного, ставит их под контроль разума. Более того, оказывается, эротика «успокаивает и утешает стариков, умиротворяет беспомощную молодежь, противодействует преступнику и обезоруживает маньяка».

Вот, оказывается, в чем панацея для решения всех нравственных и социальных проблем!

В созданном в конце 60-х годов фильме шведского режиссера В. Шемана «Я — любопытна», вышедшем не только на европейский, но и на американский экран, была выдвинута модель зрелища, снабженного всеми приметами политически

актуального и социально острого фильма (хроникальные вставки войны во Вьетнаме, студенческих волнений, расовых бунтов, политических убийств и т. д.) и откровенной порнографии. Героиня фильма, молодая журналистка, берущая интервью у различных деятелей политики и культуры, попутно предавалась плотской любви, изображенной в фильме с предельной мерой наглядности, что, по существу, и составляло основу и «завлекательный» момент фильма. Картина «Я — любопытна» как бы прорвала плотину, и такого рода сексуально-политические фильмы вошли на равных правах с другими фильмами в систему большого кинопроката.

Нужно сказать, что в самой западной критической литературе нет недостатка в материалах, на фактах вскрывающих механику быстрого обогащения продюсеров порнофильмов. Так, производство обошедшего экраны мира американского порнофильма «Глубокая глотка» стоило 23 тысячи долларов, а собрал он десятки миллионов. В Европе таким сверхдоходным фильмом оказалась картина «Эммануэла», первая серия которой вышла в 1974 году. Позже появились «Эммануэла-2», «Черная Эммануэла» и т. д.

Чем же объясняется такой успех? Эротическими сценами, показанными на фоне тайландских достопримечательностей? Но ведь эротика не новость для французского экрана. Дело здесь, очевидно, все в той же респектабилизации порнографического кинозрелища — ведь в фильме «Эммануэла» не просто показывались порнографические живые картинки, как в каком-нибудь захудалом кинотеатре в зланных районах больших европейских городов, но роскошные пейзажи, продуманные туалеты, привлекательная героиня — ее роль исполняла голландская манекенщица Сильвия Кристель, туземные красавицы и некий профессор сексологии, которого играл известный французский актер Ален Кюни, участвовавший в прошлом в фильмах Марселя Карне и Федерико Феллини.

Выход «Эммануэлы» сопровождался рекламным бумом, но он тоже проводился не банально, не бульварно, а солидно. «Эммануэла» — это характерное проявление не только респектабилизации порнографии, но и попыток придания ей некоего серьезного, философско-политического значения, выходящего за рамки тривиальной развлекательности. Фильм дал толчок для появления иных псевдопроблемных картин, в которых откровенная эротика прикрывается разного рода модными теориями — «сексуальной революции» и т. д., которые, внешне претендуя на серьезный социальный анализ, являются лишь подделкой под серьезность и политическую актуальность.

Киноиндустрия, создающая такого рода фильмы, постоянно получает «допинг» от буржуазной кинокритики и кинотеории. И даже в рекламных изданиях, прежде специализировавшихся на прославлении секс-бомб, где подвизались ловкие репортеры,

охотники за скандалами вокруг кинозвезд, ныне стали печататься видные философы и социологи. Одни из них доказывают, что просмотр порнографического фильма снижает стрессовое состояние человека, успокаивает его, «декомплексует», придает веру в собственные силы. Другие указывают на «целительные» результаты порнографии — на то, что она возрождает вкус к жизни, разрешает сексуальные трудности и проблемы. Третьи им возражают.

Появляются отклики на порнокино с феминистских позиций, в которых критикуются «мужские» картины и пропагандируется «свободный женский секс» на экране. В итоге же критика порнофестивалей с феминистских позиций оборачивается проповедью все той же самой порнографии, но прикрытой цитатами из сочинений социологов Вильгельма Рейха, Нормана Брауна и Герберта Маркузе, рассуждениями о «секс-негативном» обществе, «антибуржуазном потенциале эротизма» и т. д.

Буржуазность под флагом антибуржуазности находит в киноискусстве множество своих выразителей. Одна из характерных общих черт этого явления — распространение в кино идей «левого» фрейдизма, теорий «сексуальной революции». «Пионером» здесь, пожалуй, был упомянутый выше, поставленный на средства западногерманской фирмы фильм «В. Р. Тайны организма».

В. Р. — это Вильгельм Рейх, последователь З. Фрейда, писавший еще в 20-е и 30-е годы о «сексуальной революции» как необходимом условии для раскрепощения человека и человечества. Взгляды В. Рейха путаны и противоречивы, но при этом он проявлял твердую последовательность в защите своего основного тезиса: сексуальность является тем центром, вокруг которого развивается и выстраивается жизнь человека и вся общественная жизнь человечества. Если Фрейд полагал, что именно подавление сексуальных подсознательных влечений, их «вытеснение» движет человеческую культуру, а совесть — это реакция «сверх-я» на преступные замыслы бессознательного, то Рейх как бы перевертывает эту формулу с ног на голову. Он призывает раскрепостить чувственные влечения, совершить «сексуальную революцию», в которой, по его мнению, основа всяческого движения, развития, источник социального освобождения человека и человечества.

Вполне в духе философских построений из арсенала фрейдизма, «фрейдомарксизма» — содержание бесчисленного количества фильмов, созданных во Франции, Италии, ФРГ, Швеции, Дании, фильмов и откровенно примитивных, «рыночных», и усложненных, нередко с ассоциативным монтажом, в которых капитализм «сокрушается» при помощи сексуальных извращений.

Другая ветвь, связанная с киновоплощением идей «сексуальной свободы», «сексуальной репрессии», — это фильмы, претенду-

ющие на обличение пороков «общества потребления» и последствий научно-технической революции.

В связи с этой тенденцией западная критика обычно называет творчество итальянского режиссера Марко Феррери, поставившего за последние годы серию фильмов-памфлетов, призванных, по заявлениям автора и его адептов, не только эпатировать, но и разрушать устои буржуазного общества.

Марко Феррери начал свою деятельность с документальных фильмов специфической проблематики, связанной с изображением аномалий жизни большого города. Но, пожалуй, кульминацией подобного рода зрелищ явились наиболее известные фильмы Марко Феррери «Большая жратва» (1974), «Последняя женщина» (1976), «Обыкновенный сумасшедший» (1981), которые достигли двоякой цели — они прошли и как коммерческие боевики и вызвали вместе с тем самую доброжелательную оценку в интеллектуальных кругах, в том числе и в кругах леворадикальных.

«Большая жратва». Четыре человека, люди разных профессий, представители средних буржуазных слоев, уединяются на загородной вилле, чтобы свести счеты с жизнью, но несколько необычным и странным путем — они предаются чревоугодию: готовят горы самых разнообразнейших яств и с наслаждением их пожирают. Потом им на ум приходят иные занятия — они приглашают уличных девиц и некую учительницу, которой эта безудержная жратва и изощренный разврат понравились гораздо больше, чем девицам, постаравшимся побыстрее убраться из этого странного дома.

И вот — кульминационный момент фильма. Герои один за другим умирают — их смерть страшна, а вернее трагикомична. Остается лишь учительница, она, как ни в чем не бывало, рано утром покидает дом, а грузовик-рефрижератор привозит новую партию продуктов — свиные туши, копченые окорока, завитки колбас, телячьи головы.

В фильме играют знаменитые европейские актеры Уго Тоньяцци, Филипп Нуаре, Мишель Пикколи, Марчелло Мастрояни. Он виртуозно поставлен в техническом отношении. И нельзя сказать, что в картине вообще не проглядывается замысел, декларируемый в устных и печатных заявлениях автора, в многочисленных статьях адептов этой ленты, — изобразить суть и судьбу «общества потребления», которое обожралось и, конвульсируя, идет к гибели.

Но изощренная эротика, смакование всяческих мерзостей — не есть ли это попытка «бороться» с буржуазностью архибуржуазными средствами?

В фильме «Последняя женщина» Марко Феррери изображает некоего человека, по профессии инженера химического завода, от которого ушла жена и он остался с годовалым ребенком. В течение двух часов на экране — квартира, по которой

разгуливает обнаженный герой, ребенок и молодая няня-арабка. Окончательно убедившись в своей импотенции, герой (французский актер Жерар Депардьё) кастрирует себя электрической пилкой для резки хлеба. Таким образом иллюстрируется мысль о вредном воздействии окружающей среды — за окнами квартиры дымят трубы химического завода.

В поставленной в 1981 году картине «Обыкновенный сумасшедший» Феррери переносит действие в Америку, куда-то на Калифорнийское побережье (впрочем, и сам фильм профинансирован американской кинокомпанией). На этот раз герой — пожилой писатель (эту роль исполняет американский актер Бен Казара). В начале фильма писатель читает какие-то авангардистские стихи в большом зале, а потом напивается и оказывается в притоне с малолетней проституткой. Бары, злачные квартиры и, наконец, знакомство в ночном кабаке с проституткой, которая играет в странную игру — прокалывает себе щеку большой английской булавкой. В конце концов уже у него в квартире девушка покончила с собой. Обливаясь кровью, на глазах у писателя, который равнодушно смотрит на эту сцену, она умирает. Заключительные кадры — писатель на пляже с какой-то новой, разумеется, обнаженной молодой девушкой. Картины моральной деградации человека, бессмысленных связей, жестокой эротики. Во имя чего? Показать алогичность, ненужность человеческого жизни? Эта мысль есть в фильме.

Но скорее всего здесь просто интеллектуализированные, психологизированные, но лишенные какого-либо социального содержания «завлекательные» для зрителя эпизоды, впечатляюще изображающие сцены разврата, людской деградации.

Как видим, режиссер немалого дарования, умеющий работать с актерами, обладающий способностью создать сатирическую или юмористическую ситуацию, оказался втянутым (или скорее всего втянул себя сам) в систему кинематографа, создающего фильмы-мифы, антибуржуазность которых исключительно декларативна. Это модная сегодня попытка атаковать буржуазный мир архибуржуазными средствами и под видом бичевания пороков общества любоваться этими пороками. Желают авторы такого рода картин или не желают, но они растлевают, деморализуют зрительские аудитории, особенно молодежные.

Для таких фильмов характерно соединение элементов критики, направленной против некоторых сторон капиталистической действительности, с чисто развлекательными моментами, с одной стороны, и антигуманистическими пассажами — с другой.

Совершенно ясно, что указанные явления — показатель все той же «диффузии», стремления монополистического капитала придать респектабельную, художническую, элитарную оболочку изделиям, рассчитанным на дезинформацию и растление широких зрительских аудиторий.

На противоречивой палитре западного экрана нередко уживаются — подчас в причудливом, немыслимом симбиозе — идеи, почерпнутые из самых различных и, казалось бы, несовместимых источников. Здесь и элементы традиционных, и новомодных буржуазно-апологетических конструкций, и по сути своей сходные с ними мотивы, заимствованные у «радикальных» критиков буржуазного миропорядка. Так, например, авторы ряда европейских и американских фильмов, как уже упоминалось, стали настойчиво проводить мысль о возникновении у капиталистов и рабочих сознания, исключающего какую-либо оппозицию друг другу, о возможности совпадения их личных потребностей и

стремлений. Чувствуя кризисную ситуацию, в которой находится буржуазный мир, и в то же время стараясь его спасти, киномонополии и зависимые от них так называемые «независимые» продюсеры и режиссеры в последнее время стали выпускать многочисленные фильмы-мифы, имитирующие разного рода злободневные политические события. Применяя сложный камуфляж, бизнесмены от кино и нанятые ими режиссеры и сценаристы пытаются интерпретировать реальные ситуации, вызванные кризисом буржуазного правопорядка и бытия, в соответствии со стратегическими целями буржуазной идеологии и буржуазной пропагандистской деятельности.

Именно в контексте этих процессов, обусловленных мировым кинематографическим развитием, должно прочитываться и такое характерное заявление итальянского актера, сыгравшего много ролей в политических фильмах, Джана Марии Волонте: «Я знаю, что такое политика в области кино, но я определенно не верю в термин «политическое кино», вскормленный буржуазной критикой».

Более того, Волонте считает, что весь кинематограф на Западе находится сегодня в сфере политики. И конечно, в значительной мере он прав.

Стратегия монополистического капитала и его пропагандистского аппарата в области кино как бы двояка: с одной стороны, стремление к созданию «псевдокультуры», открыто ориентированной на деформацию сознания миллионов людей, с дру-



Конформист. Реж. Б. Бертолуччи
(Италия)

гой — поддержка тех явлений искусства, которые имеют все внешние приметы истинно художественных ценностей — проблемность, политическую актуальность, изыски в области формы, но, по существу, также связанных с задачей деформации духовного климата жизни людей. Обеим этим линиям противостоит демократическая культура, в различных, разумеется, ипостасях.

Семидесятые годы, как известно, проходили в западном кино под знаком углубления явлений, связанных с общим идейно-политическим и экономическим кризисом буржуазного общества. Это проявилось, в частности, в прямой поддержке монополистическим капиталом и буржуазным государственным аппаратом реакционных и консервативных произведений кинематографии. В борьбе с этими явлениями, в свою очередь, крепили и развивались демократические прогрессивные тенденции.

Американское кино всегда было мощным средством в руках тех, кто его оплачивает, для отвлечения миллионных масс от социальных противоречий жизни или же направления зрительских интересов и потребностей в заранее заготовленное русло. При этом изначально и в то же время конечной установкой киноиндустрии было стремление найти нечто вроде тематического и стилистического «общего знаменателя» и привести его в соответствие с традиционными стандартами и ценностными установками «американского образа жизни», унифицировав интересы самых разнородных общественных слоев.

Когда-то на заре развития кино Голливуд был небольшим городком недалеко от Лос-Анджелеса. Теперь он слился с этим гигантским калифорнийским центром — единые артерии автострад, улиц и бульваров. Впрочем, тот, старый Голливуд нет-нет да и появится среди небоскребов-параллелепипедов из стали и черного стекла и новых дорожных развилки. И не только светящейся ночью на горном кряже, протянувшемся вдоль города, надписью «Голливуд». И не только оставшимся в своей первозданности знаменитым Сен-Сет бульваром, где в особняках живут голливудские знаменитости, но и сохраняющим вот уже много десятков лет с той, «золотой» голливудской поры «Китайским театром» — премьерным кинематографом, сооруженным по чьей-то игривой прихоти в виде причудливой пагоды.

В старомодно респектабельном зале этого кинотеатра являлись миру фильмы, поставленные в павильонах, расположенных в нескольких сотнях метров отсюда, здесь ярко вспыхивали и драматически угасали звезды американского кино, здесь продюсеры проверяли на публике самые различные модели кинозрелищ — от коммерческих лент с погонями и драками, от кинокартин с бесчисленными «золушками», вдруг находившими своего принца то в виде случайного ночного знакомого, который сперва казался таким же обездоленным, как она, а потом выяснилось, что он одинокий миллионер, то в виде человека, откры-

вающего у нее, забитой дурнушки, чудесный 'толос или балетный дар, да еще вдобавок и неотразимое женское обаяние, до дорогих и пышных исторических боевиков из времен цезарей, русских царей и фараонов. Но здесь, в павильонах и натуральных площадках Голливуда, создавались и знаменитые трагикомедии Чарли Чаплина, реалистические фильмы Джона Форда, Кинга Видора, Орсона Уэлса, талантливые мультипликации Уолта Диснея. Правдиво изображался характер простого американца и пугали зрителей фантастический Кинг-Конг, разрушающий небоскребы, изящный вампир граф Дракула, несчастное чудовище Франкенштейн. Здесь же конструировали модели фильмов анти-советской ориентации. Словом, этот город породил разные тенденции американского кино — и прогрессивные и реакционные.

Об эпохе «звезд», которая, как утверждает критика, канула в вечность, напоминает и площадь у «Китайского театра»: бетонные плиты и на каждой — отпечаток ладони, автограф или след подошвы изящной туфельки. Гарольд Ллойд и Дорис Дей, Мерлин Монро и Кери Грант, Кирк Дуглас и Антони Квин, и заехавшая в Голливуд, но тоже пожелавшая запечатлеть свое имя, свою ладошку и свою туфельку на мокром, а потом навеки застывшем бетоне Софи Лорен. И еще много звучных имен. Да и весь тротуар Голливуд-бульвара направо и налево от «Китайского театра» на многие сотни метров блистает вкрапленными в асфальт медными звездами, на которых выкованы имена знаменитых актеров и актрис. Иных уже нет на этом свете, иные доживают свой век неподалеку на виллах Сен-Сет бульвара, оставшегося таким же, каким он был в 20-е и 30-е годы, иные — на экране сегодняшних боевиков. Но если вы хотите увидеть тех, имя которых начертано на асфальте, вы можете, заплатив три доллара, зайти здесь же, рядом, в небольшой киномузей, где выставлены восковые фигуры голливудских знаменитостей былых времен.

В кино США коммерческими и массовыми были и реакционные и прогрессивные явления искусства — и «фильмы-ужасы», и философские комедии Чаплина, и сладкие истории о «золушках», и социальные драмы Джона Форда и других режиссеров критического реализма.

«Голливуд умер» — сказал Чарли Чаплин в первые послевоенные годы. «Голливуд при последнем издыхании», — писали газеты в 50-е годы, когда в стране бурно развивалось телевидение. «Голливуда давно нет», — заявляли журналисты, описывая Сен-Сет бульвар с его особняками, где доживают свой век звезды предвоенных лет, заколоченные павильоны времен «золотой поры» американского кино, рассуждая о независимых продюсерах, которые разрушили Голливуд и делают фильмы по своему усмотрению.

Как же обстоит дело в действительности? Конечно, сегодняшний Голливуд — это не Сен-Сет бульвар и даже не тот зна-

менитый «Китайский театр», который символизировал «фабрику грез», «золотой век звезд» и т. д., когда на калифорнийских студиях делалось чуть ли не 600 фильмов в год и каждая картина снималась три-четыре недели. И конечно, печально смотреть на складское помещение, которое когда-то было павильоном, принадлежащим Чаплину, и где создавались знаменитые ленты. И восковые фигуры кинематографических кумиров на Голливудском бульваре выглядят жалковато.

Но все-таки Голливуд существует. Он изменил формы своей деятельности, свою структуру, свое лицо. Но он существует. Девять гигантских киномонополий — «великая девятка» (в 20-е годы их было пять, потом восемь) — по-прежнему держат в своих руках и производство и, что еще более существенно, выпуск фильмов на экраны. И не только в США, но и в Европе. И не только в Европе, но и во многих других районах мира.

Нет уже на арене тех, кто в жестокой конкурентной борьбе превратил балаганное зрелище в массовое искусство, оснастил студии современной техникой, ввел звук и цвет, придумывал различные модели кинозрелищ и выпускал на экран звезд.

Нет у кормила голливудского кинокорабля Голдвина и Майера, с которыми было связано рождение «фабрики грез». Нет Джека Уорнера, определявшего политику Голливуда в послевоенные годы. Но есть кинокомпании «Метро Голдвин-Майер», «Братья Уорнер», названные по имени их создателей, но которые, как и «Парамаунт», «Колумбия» и другие, принадлежат банкам и трестам, далеким от искусства экрана. Правда, еще в 40-е годы промышленный и банковский капитал овладел киномонополиями, контрольные пакеты акций переходили из рук в руки. И ныне истинными хозяевами киномонополий являются лица, связанные с совсем иными отраслями индустрии и торговли. Но это не меняет дело. Империя «девятки» жива, она, так же как и сорок лет назад, объединена Ассоциацией кинопромышленности, но повторяю, она сменила вехи, структуру, вошла в сложное взаимодействие с телевидением, обновила методы руководства киноделом.

Ну, а как же «независимые» продюсеры? Ведь на титрах многих фильмов значится: продюсер такой-то. И это нередко уже не делец, а известный режиссер, сценарист, актер. Но на этих же титрах значится, что «показывает» фильм «Парамаунт» или «Метро Голдвин-Майер», «Колумбия» или «Универсал», «Юнайтед артистс» или «XX век Фокс».

В начале 30-х годов, когда в США, как ураган, развернулся гигантский экономический кризис, «великая депрессия», когда скакал биржевой курс и миллионеры просыпались утром с обесцененными акциями, когда миллионы безработных бродили в отчаянии по дорогам Америки и экономический спад охватил почти все отрасли производства, а кризис сбыта, да еще и сти-

хийные бедствия разорили фермеров, когда бандитизм в больших городах принял невиданные масштабы, голливудская империя не рухнула. Восемь киномонополий (потом их стало девять), объединенных Ассоциацией кинопромышленности, освоив звук, а затем цвет, выпускали более 500 фильмов в год. Правда, произошла смена руководства кинокомпаний и многие из них перешли в руки людей, весьма далеких от чисто кинематографического бизнеса. Депрессия, разумеется, чувствовалась и в кино, но она не привела к тотальному финансовому краху, сверх того, киноимперия даже приобрела более четкие организационные формы, обновилась ее материально-техническая база — кинотеатры были полны. Люди ходили в кино. Они хотели отвлечься от безумия и тягот буден. Они надеялись поймать луч надежды. И хозяева кинобизнеса шли навстречу «голубой мечте» зрителей, выбрасывая на экран сотни фильмов, создали многообразные модели кинозрелищ. Они как бы говорили публике: ничего, надо переждать, все будет в порядке — и очередная экранная «золушка» находила свое «место под солнцем».

Но «великая депрессия» породила не только этих «золушек», каскадные комедии, мелодрамы с «хеппи эндом» и исторические боевики, она дала импульс и социальный материал для создания крупных художественных явлений. Именно тогда Чарли Чаплин поставил «Огни большого города», а затем, когда кризис начал спадать, — «Новые времена». В те годы крепло мастерство Джона Форда — режиссера-реалиста, связанного с лучшими традициями американской литературы и глубоко понимавшего свой народ, его характер и историческую судьбу. Фильм «Гроздь гнева» по роману Стейнбека, снятый в ту пору, и сегодня является образцом произведения бесстрашной правды, глубокого реализма, режиссерского мастерства. И наконец, Орсон Уэллс и его «Гражданин Кейн» — новаторское явление американского кино, раскрывшего механику власти в капиталистическом мире.

В лучших фильмах Кинга Видора, Льюиса Майлстона, Френка Капры, Уильяма Уайлера, хотя и с известными компромиссами, тоже рассматривались реальные процессы жизни.

И не случайно корифеи советского кино с одобрением отзывались о труде мастеров-реалистов американского кинематографа. Сергей Эйзенштейн писал о Гриффите, Джоне Форде. На Первом всесоюзном кинофестивале 1935 года, в жюри которого входили и С. Эйзенштейн и В. Пудовкин, награды получили фильмы Кинга Видора и мультипликации Уолта Диснея, а также реалистическая драма о мексиканской революции «Вива, Вилья».

Река американского критического реализма в 40-е годы сильно пересохла, а в послевоенный период, в пору «холодной войны» и «охоты на ведьм», превратилась в узенький ручеек, но ее нельзя вычеркнуть из истории кино.

На прогрессивное направление американского кино серьезное и конструктивное влияние оказала американская реалистическая



Нюрнбергский процесс. *Реж. С. Креймер* (США)

проза. Впрочем, Хемингуэю, Фолкнеру, Драйзеру, Фицджеральду не всегда везло в кинематографе, хотя в экранизациях их произведений участвовали крупнейшие режиссеры и актеры американского кино. Тем не менее в конце 30-х годов Джон Форд экранизировал «Гроздь гнева» Джона Стейнбека, и этот фильм, большой социальной глубины и бесстрашной правды, стал крупным явлением мирового кино, обогатившим и его тематику, и стилистику. Вышедший в 1940 году фильм Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» не был экранизацией в точном смысле, но он, как и многие другие фильмы, несомненно, нес в себе многие родовые черты реалистической литературы США. Большой художественный потенциал этого остросоциального и новаторского фильма сделал его яркой страницей в истории мирового кино. В 40—50-е годы в Голливуде были экранизированы почти все пьесы Теннесси Уильямса — и это явилось серьезной школой реализма и для актеров, и для режиссеров, и для зрителей. Последующие экранизации произведений Лилиан Хеллман от «Лисичек» (режиссер Уильям Уайлер) до «Джулии» (режиссер Фред Циннеман) также заметные явления прогрессивного течения в американском кино.

Названные выше картины, как и лучшие ленты Кинга Видора, Люиса Майлстона, Джорджа Стивенса, Френка Капры, Стенли Креймера, Элиа Казана, Роберта Олдрича, Стенли Кубрика и других режиссеров (заметим в скобках, что в творчестве большинства названных режиссеров были и фильмы, при-

надлежащие к другой, главенствующей, и отнюдь не прогрессивной линии развития американского кино), — все это заметные явления реалистического киноискусства капиталистических стран. В 70-е годы выдвинулись новые режиссеры-реалисты — Артур Пенн, Сидней Поллак, Хэл Эшби и другие.

Советские кинематографисты и исследователи кино всегда видели и высоко оценивали вклад подлинно талантливых представителей американского кино в структуру и язык экранного искусства, в осмысление реальных жизненных процессов.

История киноиндустрии США, как и всей американской экономики, развивалась в сложных противоречиях. Когда-то голливудские кинокомпании, владея и производством, и прокатом, диктовали режиссерам все — от замысла фильма до костюма актрисы. На «сценарных галереях» Голливуда работали сотни литераторов разного масштаба, создавая различные модели кинозрелищ. Знаменитые продюсеры Адольф Цукор, Луис Майер, Давид Селзник, Самуэл Голдвин, Дарил Занук и другие полностью правили своими кинокораблями, самолично подбирая режиссеров, актеров, сценаристов.

Потом Голливуд пережил жестокий кризис — посещаемость кинотеатров упала в несколько раз. Наступало телевидение. В начале 60-х годов всем казалось, что голливудской империи «великой девятки» уже нет. «Независимые» продюсеры, среди которых были режиссеры и актеры, начали ставить фильмы, пришедшиеся по вкусу публике, — в них затрагивались острые социальные и политические проблемы. Фильмы снимались в Европе — это было дешевле. Но старые компании не исчезли, они начали перестраивать свою структуру, менять вехи, приспособляясь к новым веяниям, прислушиваясь к звукам молодежных бурь и расовых бунтов конца 60-х годов. Постепенно они интегрировали «независимых», взяв в свои руки финансирование и выпуск фильмов. Впрочем «независимые» иногда не были независимыми — прокат в США и особенно экспорт фильмов в другие страны всегда был в руках кинокомпаний.

Произошло изменение структуры зрительских аудиторий — среди зрителей стала преобладать молодежь, люди старшего возраста оставались у телевизора. С телевидением тоже нашелся общий язык — в кинопавильонах стали делаться многосерийные ленты и рекламные спектакли.

Одно время в специальной кинематографической прессе много писалось о так называемых американских независимых режиссерах, которые-де не связаны с монополистическим капиталом и создают фильмы в соответствии с личными устремлениями и политическими взглядами. Разумеется, в условиях конкурентной борьбы и противоречивости общественной структуры капиталистических стран некоторым художникам удастся создавать фильмы прогрессивного, гуманистического содержания, отрицающие реальные процессы жизни. Да и в 60-е годы так

называемое «независимое» производство сильно напугало крупные кинокомпании, так как ему удалось создать картины, созвучные времени, с известным критическим потенциалом в адрес «общества потребления».

Появился «новый Голливуд». «Старый Голливуд», чье процветание совпало с апогеем «американского образа жизни», — писал французский критик Ж.-К. Рубен, — обычно представлял в своих фильмах ложный образ ложного мира. Выбор тем был подчинен тому, чтобы избежать проблем реальной жизни в угоду политической конъюнктуре, трактовка этих тем была подслащена, без подлинного анализа. Когда Америка начала сомневаться и бунтовать, голливудская система развалилась (и что также не было случайно): публика, особенно молодая, начала размышлять над реальными проблемами своей страны и своими собственными проблемами, требовала, чтобы ей показали изображение действительного мира без прикрас. В ответ на крах голливудских фирм, которые ничего не поняли в эволюции публики, независимые хотели вернуть кинематографу его социально-политическое содержание, создав истинный образ истинного мира. Однако большинство из них смогло предложить зрителям лишь лживую картину истинного мира. Почему лживую? Потому, что трактовка выбранных тем не предполагала никакого серьезного политического осмысления и почти никогда не связывала содержание фильма с происходящими в мире процессами... Независимые американские деятели кино, разумеется, отображали в своих фильмах реальные события и проблемы, но при этом, зачастую, путали причины со следствиями, главное с несущественным».

В этом анализе много верного, кроме разве определения «крах голливудских фирм». Внимательные аналитики буржуазного кинодела заметили «новую голливудскую стратегию», которая постепенно интегрировала «независимых» режиссеров, предоставив им широкий, массовый прокат. Сами кинокомпании подхватили установку на проблемность — отсюда фильмы о мафии, о политических убийствах, о молодежных движениях.

В последние годы голливудская «девятка» — девять киномонополий, а также «независимые» продюсеры выпускают более 250 картин в год. Доходы от кино в 70-х годах даже несколько возросли, что, правда, связано и с резким повышением цен на билеты.

Как и в период «великой депрессии», т. е. в начале 30-х годов, весьма важным средством воздействия на сознание масс сегодня оказались «фильмы-катастрофы», «фильмы-ужасы». Правда, их масштаб, их постановочный размах и проблематика расширились и видоизменились в соответствии с запросами дня.

Сотни миллионов долларов дохода принесли киноимпериям фильмы о невиданных катастрофах, гигантские барыши принес

фильм «Челюсти» режиссера С. Шпильберга — об акуле-людоеде, появившейся у пляжей Атлантического побережья. Экранизация романа А. Хейли «Аэропорт» породила целую серию фильмов об авиационных катастрофах — «Аэропорт-75», «Аэропорт-77», «Аэропорт-79». Родилось повторение боевика 1933 года «Кинг-Конг» — об огромной обезьяне, вступившей в конфликт с цивилизацией. Появился фильм «Землетрясение» — о разрушении Лос-Анджелеса. На экране впечатляюще показывалось, как разламывается и гудит земля, вода прорывает плотины и заливают город, как, пылая, падают машины с мостов и автострад. Это никогда не происходившая сейсмическая буря (в Лос-Анджелесе бывали землетрясения, но, разумеется, не такого масштаба) поистине устрасала зрителей. Как уже отмечалось, появились фильмы о «дьявольщине». В фильме «Экзорцист» режиссера У. Фридкина в маленькую девочку вселяется дьявол — она рычит, кусается, теряет человеческий облик. Ученые, врачи пытаются излечить девочку, привлекается сверхсовременная аппаратура. Но, увы, все бесполезно. Наука и техника, разум и логика не могут осмыслить то, что происходит с девочкой. Лишь священник ценой своей жизни изгоняет дьявола.

«Хотя я нахожу его жестоким и отвратительным,— писал американский критик Стефан Фарбер,— этот фильм слишком заметное явление, чтобы его игнорировать. «Экзорцист» — не первый плохой фильм, ставший сенсацией, но это новый вид кинозрелища, новая крайность в кинематографе жестокости и насилия».

В этой картине, как и в «фильмах-катастрофах», прослеживается один из новых мотивов голливудской стратегии — человек живет в обстановке, когда его каждую минуту поджидает нечто неожиданное, необъяснимое, страшное, алогичное. Но в «Экзорцисте» добавлена еще изрядная доля мистики, столь модной ныне среди буржуазной интеллигенции.

Теоретики леворадикальной ориентации, призывавшие в 60-е годы к «бунту», «отказу» и т. д., ныне говорят о необходимости противопоставить индустриальному обществу мистическое сознание. Именно потому не иссякает «золотая жила», найденная Уильямом Фридкиным.

Через четыре года на экраны США и Европы вышел фильм «Изгоняющий дьявола», два, поставленный уже другим режиссером. В этом фильме больше, чем в первом, при сохранении шокирующих и жестоких сцен акцентируются теологические моменты.

Совершенно ясно, что фильмы, подобные названным, а их немало сегодня в американском кино, в русле стратегии буржуазных идеологов, пытающихся объяснить кризис — и экономический и духовный, который пропитал все общество сверху донизу и который сегодня ощущает каждый, какое бы «место под

солнцем» он ни занимал,— явлениями, находящимися вне человеческого разума, похожими на землетрясение или комплексы человеческой психики. Словом, как и всегда, буржуазные идеологи перекладывают язвы общества на человеческую личность, слабую и несовершенную.

Политики, журналисты, профессора предлагают свои рецепты для выхода из кризисной ситуации или же делают мрачные прогнозы. На так называемого простого, обыкновенного, среднего американца обрушивается поток информации, призывов, воплей и пророчеств. Да он и сам явственно чувствует неблагополучие в привычном ему ритме жизни. Да еще к тому же ощущает, как вместе с симптомами экономического спада проявляет себя моральная деградация, растет преступность. И он, теряясь в этой сложной и противоречивой действительности, ищет отдушину в зрелищах земных и человеческих катастроф или цепляется за какие-то эфемерные «американские традиции», которые, как ему представляется, еще живы.

...Небольшой городок. Обычная американская семья — муж, служащий строительной фирмы, жена, трое детей — взрослая дочь, двенадцатилетний сын, шестилетняя дочка Керолл-Анна, которая и станет «героиней» странных событий, составляющих содержание фильма «Полтергейст». Этот фильм сегодня с немалым кассовым успехом идет и в США, и в странах Западной Европы. Он носит несколько необычное название. Полтергейст — термин древнегерманской мифологии, обозначающий нечто в роде духа мертвых или вообще злого духа. Картину выпустила крупнейшая голливудская компания «Метро Голдвин-Майер», поставил молодой режиссер Тоуб Хуппер под руководством знаменитого ныне постановщика «фильмов-катастроф» и «фильмов-ужасов» новой модификации Стивена Шпильберга, выступившего на этот раз в качестве продюсера и сценариста.

Итак — маленький городок с ровными стандартными домиками. Дом, где живет эта семья, удобен, просторен. Здесь есть все — и телевизор, который включен с утра до вечера, и удобная мебель, и всевозможные бытовые машины, а у детей множество механических игрушек. Не хватает, правда, бассейна в саду, но и он скоро будет сделан, и тогда наступит полный достаток в этой преуспевающей американской семье. Вдруг, внезапно, вечером вместе с грозой в этот благополучный дом врывается странная и страшная сила. Что-то или кто-то влечет девочку с мелькающего экрана телевизора, который забыли выключить. Керолл-Анна слышит голоса «людей телевизора», а на следующий день родители начинают чувствовать, что девочка стала обладать какой-то неведомой силой, — в комнате, где она находится, двигаются стулья, посуда на столе вращается... И наконец, Керолл-Анна внезапно исчезает. Однако мать чувствует, что девочка где-то здесь, в доме, она слышит ее голос через телевизор, девочка зовет маму.

Ужас овладевает семейством. И когда отец обращается к некой специалистке по парапсихологии и та вместе с двумя ассистентами, вооруженными съемочной и записывающей аппаратурой, приходит в дом, здесь происходят уже совсем неописуемые чудеса и кошмары. Врываются световые вихри, захватывая мебель, вещи, игрушки, и из пролома в потолке на пол сыпятся какие-то старые предметы — карманные часы, брелоки, фотографии. Профессор в смятении, но она понимает, что здесь затронуты какие-то силы, выходящие за рамки парапсихологии. По ее приглашению в дом приходит маленькая, очень полная женщина в очках на широком детском лице — это медиум, она умеет общаться с потусторонними силами. Сосредоточившись, медиум объясняет, что девочку унесли духи мертвых (отсюда название фильма), которые чем-то встревожены, обеспокоены, но девочка здесь, в доме, и ее можно вернуть силой любви и родительской веры в добро. После целого каскада страшных событий в дом, проламывая стены, врываются огненные смерчи, из вырытой для бассейна ямы вылезают скелеты, хлещет кровь из ванны — матери, бесстрашно стремящейся к дочери, удастся вырвать ее из объятий «духов смерти».

Оказывается, у этих удивительных происшествий есть свое объяснение. Отец узнает у хозяина фирмы, где он служит, что весь поселок построен на бывшем кладбище, — покой мертвых нарушен. Да, нарушены и другие «истинные» ценности — люди живут только бытовыми удобствами, телевизором, сплетнями, не думая о боге, о традициях. И семья спаслась от страшного испытания, наваждения, смерти только потому, что она дружна, что все здесь любят друг друга и почитают «добро». Когда в последний раз духи мертвых пытаются унести детей в тартарары, то мать, отец, мальчик, крошка Керолл, крепко схватив друг друга за руки, противостоят этой грозной силе.

Фильм кончается символической сценой: семья уезжает из проклятого дома, из поселка, сооруженного на «нечистом» месте, а из комнаты мотеля, где они временно поселились, отец выносит в коридор телевизор — этот символ зла.

Итак, по внешним признакам, как видим, это обычный фильм ужасов, но, может быть, более усложненной технологии и более совершенной модификации. Но, по существу, это традиционный для Голливуда фильм (сколько сделано таких лент со времен первых картин Альфреда Хичкока!) в общем-то явление новое.

Картина аккумулирует определенные тенденции в современной общественной жизни. Не случайно на титрах фильма звучит американский гимн. Не случайно муж и жена перед сном читают книгу «Жизнь президента». Не случайно, готовясь к решающему шагу, жена говорит мужу: «Надо вспомнить нашу молодость, то время, когда мы верили в идеалы, будем и сейчас такими». Не случайно и профессор парапсихологии и медиум говорят вдохновенные слова о вере и сплоченности.

Как видим, все это созвучно общему настрою американского пропагандистского аппарата, новому идеологическому курсу правящих кругов США.

Любопытно в связи с этим вспомнить, как эволюционировал за последнее десятилетие американский фильм, ориентированный на массовую, многомиллионную аудиторию.

Начало 70-х годов. Стали стихать студенческие волнения и негритянские бунты и уходить с экрана остросоциальные ленты, аккумулирующие эти явления. Именно тогда появились фильмы о катастрофах — земных и космических. Собственно, кинокартины о кораблекрушениях, землетрясениях, грандиозных пожарах и нашествиях на землю невиданных чудовищ Голливуд делал и раньше — эти модели кинозрелищ были разработаны еще в 30-е годы в период «великой депрессии». И вот они возникли снова. Почему? Во многом потому, что экономическая и духовная обстановка в обществе тоже пронизана разочарованием, тревогой, страхом перед будущим. Это явственные приметы экономического и идейно-политического кризиса, охватившего страну. И когда на экране горит небоскреб или новый Кинг-Конг — гигантская обезьяна — приходит в Нью-Йорк, когда землетрясение сотрясает Лос-Анджелес и рушатся дома и мосты, когда в воздухе загорается лайнер с пассажирами, то всегда находят бесстрашные, ловкие и обаятельные американцы — их играют Грегори Пек, Стив Маккуин, Дастин Хоффман, Чарлтон Хестон, Клинт Иствуд и другие видные актеры. Они находят выход из самого отчаянного положения и всегда оказываются победителями. Людям, сидящим в зале, впечатляющими средствами экрана внушается мысль — ничего, будьте спокойны, потерпите, все уладится, Америка всегда найдет нужный выход.

Несколько позже возникли фильмы о космических приключениях. Причем их делали режиссеры, которые в конце 60-х годов были связаны с движением «контестации», т. е. молодежного протеста, и в ту пору создавали ленты о протестующей молодежи и молодежи разочаровавшейся. Теперь вчерашний бунтарь Джордж Лукас поставил фильм «Звездные войны» — о космических сражениях с применением ядерных бомб и лазерных устройств. А упомянутый в связи с фильмами «Челюсти» и «Полтергейст» Стивен Шпилберг создал целую серию кинолент, сделанных по старому голливудскому рецепту: развлекая, отвлекая; отвлекая, развлекать. Но не только. И внушать многомиллионным зрительским аудиториям идеи, соответствующие новому курсу.

В начале 70-х годов Стивен Шпилберг поставил два фильма прогрессивной ориентации «Дуэль» и «Шугерлэндский экспресс» — о тотальном насилии, охватившем страну. Но уже с середины минувшего десятилетия «сменил вехи».

Вот перечень этих картин. «Челюсти» — фильм из жанра «катастроф». «Тесные контакты третьей степени» — об иноплане-

тянах. «В поисках потерянного ковчега» — немыслимые приключения, связанные с соперничеством английского археолога и его фашиствующего конкурента из нацистской Германии в поисках библейского «ковчега завета» (дело происходит в 30-е годы, события переносятся из Южной Америки в Гималаи, из Гималаев — на Ближний Восток). «Герои» сражаются и с дьявольской силой, и с сонмищем змей, и друг с другом. «1941 год» — это уже фантазмагория другого рода. Здесь дело происходит в декабре сорок первого года в Голливуде, куда приплывает японская подводная лодка. Она обстреливает «фабрику грез», вызывая немыслимую панику не только среди обитателей Лос-Анджелеса, Голливуда, но и среди военных, которые оказываются совершенно неподготовленными к этому «нападению», которого, разумеется, никогда не было. Пьяные летчики летают между небоскребами, орудия береговой обороны стреляют не в ту сторону, куда следует. Танки въезжают в витрины магазинов. А генерал, который должен руководить боевыми действиями, безмятежно смотрит в пустом кинотеатре мультипликации Диснея. Бедлам, неразбериха. Но внутренний смысл этой комедийной фантазмагии, приуроченной по причудливой воле авторов к временам Пирл-Харбора, прочитывается со всей отчетливостью. Фильм как бы говорит: вот так же, как тогда, мы сегодня не готовы к нападению «врага». А кто враг? Ну, разумеется, не японцы. Значит, надо не благодушенствовать, а вооружаться, готовиться.

Не безобидны и многочисленные боевики о космических войнах, в создании которых участвовал и Шпилберг. Перед зрителями возникают апокалиптические картины сражений в иных мирах и на иных планетах, исподволь внушается мысль о неизбежности войны — на Земле и в космосе, войны в защиту «цивилизации» против тех, кто на нее покушается.

Кинобизнес на Западе в последние два десятилетия развивался как бы зигзагообразно. Давно ли кинопродюсеров и кинопрокатчиков пугало телевидение — в 50-е — начале 60-х годов голубой экран сильно потеснил кинематограф, резко понизилось посещение кинотеатров. И не только в Европе, но и в США, где кино всегда предпочиталось зрителями всем другим видам зрелищ, где было буквально религией американского общества, существенной частью «американского образа жизни». Но к концу 60-х годов кинопромышленности удалось в основном преодолеть кризис, вызванный наступлением телевидения. И хотя число посещений кинотеатров на душу населения, доходившее в 40-е годы до 20, понизилось вдвое, выдвижение новых моделей кинозрелищ — постановочных супербоевиков, с одной стороны, и аккумуляции на экране молодежных и остросоциальных проблем, с другой — повысило интерес к кинематографу. «Молодежный бунт» и негритянские волнения конца 60-х — начала 70-х годов, разочарование в «американском образе жизни» и амери-

канской демократии, особенно остро проявившиеся во время агрессии во Вьетнаме, способствовали этому. Состав киноаудитории изменился — в кинотеатрах стала преобладать молодежь, а люди старшего возраста остались у голубых экранов.

Но чуткий к настроениям в правящих кругах и зрительских аудиториях большой кинобизнес, киномонополии постепенно интегрировали «независимых» режиссеров и продюсеров, используя выдвинутую ими политическую и молодежную проблематику в своих интересах. Разумеется, при этом была во многом выхолощена социальность и антибуржуазность из лент, которые по внешним признакам остались политическими, острыми и даже «горячими». Словом, в старую оболочку вложили иное содержание. Одновременно кинобизнес — девять гигантских киномонополий и интегрированные ими «независимые» продюсеры и прокатчики — выдвинул модели кинозрелищ, созданных по старым, довоенным голливудским рецептам. На экране появились горящие небоскребы, инопланетные чудовища и «золушки», находящие свое счастье под американским небом. Многие вчерашние протестанты и бунтари стали делать фильмы, охватывающие уже не только молодежную, но и всю киноаудиторию: помимо названных выше фильмов-катастроф и мистических картин, появились и другие модели — «Лихорадка субботнего вечера» и «Смазка» — о кумире дискотеки; «Рокки» — о неудачнике-боксере, вдруг поймавшем фортуна. К такого рода фильмам присоединились ленты, где талантливые актеры разыгрывали простые, мелодраматические истории из семейной жизни обыкновенных людей.

И кинокартины социальные, правдивые, честные, ставящие реальные жизненные проблемы, кинокартины, развивающие славные традиции американского критического реализма в литературе и кино, стали узеньким ручейком рядом с мощным потоком кинозрелищ совсем иного рода и иной направленности.

Большой кинобизнес, как уже отмечалось, справился и со своим сильным конкурентом — телевидением, отдав, правда, ему значительную часть доходов и во многом перестроив свою систему, — сегодня значительная часть киностудий Голливуда работает на телевидение. Но доходы от кино с начала 70-х годов стали расти. Американским киномонополиям удалось захватить львиную долю европейского экрана, закабалить латиноамериканский экран, во многом подчинить своему влиянию кинодело в других районах буржуазного мира.

Создалась ситуация, когда национальные кинематографии, имеющие давние традиции, оказались в трагическом положении. Так случилось с английской кинематографией, обладавшей славной историей и талантливыми кадрами режиссеров и актеров, но сегодня, по существу, интегрированной американским кинобизнесом. Причем правящие круги Англии не только не сопротивляются этой агрессии Голливуда, но идут ей навстречу —

по указанию министра по делам кино в июне 1981 года была снижена квота, т. е. минимум экрановремени, отводимого в национальном кинопрокате для демонстрации английских фильмов, с 30 до 15 процентов. В связи с этим актом Ассоциация независимых продюсеров заявила протест: «Мы всегда рассматривали квоту как активное средство для защиты английского кинорынка от засилия американских фильмов».

Трагическое положение складывается в итальянской кинематографии — одной из величайших кинематографий мира, обладающей кадрами выдающихся кинорежиссеров, актеров, сценаристов, которые в первые послевоенные десятилетия буквально преобразили европейский экран. По данным американского журнала «Голливуд рипортер», в 1981 году произведено итальянских фильмов на 50 меньше, чем в 1980 году, при этом резко сократились капиталовложения в кинопроизводство. Многие выдающиеся мастера итальянского кино с горечью говорят о невозможности из-за недостатка средств осуществить свои творческие замыслы. Об этом, в частности, недавно заявил в беседе с журналистом Федерико Феллини.

В связи с уменьшением в Италии количества национальных фильмов, изменением под прямым и косвенным воздействием американских киномонополий их тематики и проблематики наблюдается понижение интереса людей к кинематографу — за последние пять лет, по данным печати, закрылось более двух тысяч кинотеатров.

В Испании, несмотря на то что здесь существует закон, предусматривающий равные условия для проката испанских и иностранных фильмов, все же тон в киносети задают американские монополии. Заокеанские кинобизнесмены развивают свою деятельность в двух направлениях — дают владельцам крупнейших кинотеатров более высокий процент от дохода при показе своих фильмов и перекупают кинотеатры у испанских владельцев. Так, испанский филиал киномонополии «Братья Уорнер» скупил кинотеатры одной из крупнейших ассоциаций кинопрокатчиков страны. В интересах американских фирм недавно была введена категория «Фильм, представляющий особый интерес», предусматривающая преимущественное положение в кинопрокате и назначение поощрения прежде всего американским фильмам, выпускаемым с гигантским рекламным размахом.

Под давлением общественности и национальных кинофирм в ряде стран принимаются отчаянные меры по спасению национального кинопроизводства. Во Франции, например, где шупальца американского кинобизнеса не только охватили сеть кинотеатров, но и повлияли на характер и тематику французской кинематографии, после победы на выборах 1981 года левое большинство было принято, согласно предвыборным заявлениям президента, решение о создании специальной комиссии по исследованию французского кинематографа. Комиссия установила,

что «основную угрозу» развитию французского кино представляют прежде всего кинокомпании США, а также конкуренция телевидения и новые средства видеотехники — видеокассеты.

Комиссия предложила создание государственного фонда для поощрения национального кинопроизводства и кинопроката, а также ряд других мер. Этот, носящий антимонополистический характер проект вызвал широкий отклик в кинематографических кругах и негативную реакцию со стороны кинокомпаний-гигантов, связанных с американскими киномонополиями.

Широкая кампания в защиту национального кинопроизводства идет в ФРГ, где в последнее время был создан ряд интересных, социально значимых фильмов.

Печать сообщает об активизации движения, направленного на защиту и развитие национальной кинематографии в Бразилии, Аргентине, имеющих давние кинематографические традиции.

Западная печать в последнее время много пишет о наступлении видеоманитофонов: их приобретается больше, чем телевизоров, — более миллиона штук в месяц. Крупные киномонополии, испуганные этим наступлением, стали искать способы упорядочить свои отношения с видеобизнесом.

Некоторые критики называют эту тенденцию «технической революцией в сфере видеобизнеса». В специальных изданиях много пишется о «пиратстве» при изготовлении видеокассет, записи фильмов, не приобретенных у кинофирм для этих целей.

Создаются разного рода пулы и картели, объединения и тресты. Как сообщала в декабре 1981 года газета «Вэрайти», президент американской фирмы «Спуд Видео», занимающийся видеобизнесом, призвал создать всеамериканскую ассоциацию торговцев видеозаписи и развернуть решительную борьбу с «видеопиратством». Ежегодно в Лас-Вегасе стала проводиться выставка «Электроника для потребителя». В видеобизнес включились крупные кинокомпании. По данным той же газеты, в Америке видеокассеты с записью тридцати фильмов Уолта Диснея продаются в 4000 торговых точках.

Одна из компаний видеозаписи заплатила «Юнайтед Артистс» 60 миллионов долларов, приобретя 500 названий фильмов, созданных этой киномонополией за многие годы. «Юнайтед Артистс» поспешила вложить в этот список двенадцать фильмов о Джеймсе Бонде. Так что суперагент 007 «с правом применять оружие» может совершать свои невиданные «подвиги» в каждой квартире. Порнографические видеокассеты принесли гигантские барыши фирмам, их выпускающим.

В середине 70-х годов перед кинобизнесом снова возник призрак старого и, казалось бы, уже поверженного конкурента — телевидения. На этот раз в облике кабельного телевидения и частных передатчиков, программа которых состоит из кинофильмов, нередко добытых контрабандным, «пиратским» способом.

Недавно в Женеве была образована «Международная ассоциация по коллективному управлению передачей прав для демонстрации телефильмов по кабельному телевидению», во главе которой стал видный итальянский продюсер Франко Кристальди. Цель Ассоциации — упорядочить коммерческие связи кино с кабельным и частным телевидением, которые получили очень большое распространение в Европе, особенно в Италии: здесь в эфир выходят многие сотни частных телестанций, показывающих с утра до поздней ночи самые различные фильмы — от детских мультипликационных и приключенческих до эротических.

Но беспокоят эти новые телезрелища по большей части европейских продюсеров, и так зажатых американскими кинокомпаниями. Сами заокеанские киномагнаты не столь уж взволнованы — они надеются преодолеть и эту опасность.

Итак, кинобизнес изворачивается, ищет новые способы выживания и преуспевания. Лишь одним только не занят он — это созданием, распространением и поддержкой тех произведений для большого — белого или малого — голубого экрана, которые служат гуманизму, прогрессу, высоким целям искусства.

ЭКРАННАЯ АГРЕССИЯ

В конце 70-х — начале 80-х годов силы империализма предприняли контрнаступление на силы мира и прогресса на всех уровнях, в том числе и идеологическом. Империализм и реакция ужесточили идеологическое противоборство, провели целую серию идеологических диверсий в духе «психологической войны». Следует отметить, что и в предшествующие периоды создавались идеологические и психологические предпосылки для этого явления. Просто сегодня монополистический капитал, американская администрация и привлеченные ею пропагандистские, научные, творческие силы ведут противоборство впрямую и открыто, нередко отбрасывая маскировочные одежды.

В 60—70-е годы некоторые влиятельные американские идеологи заявляли о необходимости «деидеологизации» политики и всей внутренней жизни Советского Союза. Другими словами, они связывали идею «разрядки» с идеей «конвергенции», т. е. по существу ликвидации самой сущности социалистического строя. Для стратегии и тактики американского монополистического капитала и его пропагандистского и чиновнического аппарата 70-х и начала 80-х годов стала характерной более прочная, тесная и органическая связь идеологических кампаний с внешнеполитическим и внутривнутриполитическим курсом США. При этом в центре идейного противоборства оказываются такие главные, осевые вопросы, как состояние и тенденции мирового развития и внутреннее социальное устройство государств, относящихся к противоположным общественным системам.

Для второй половины 70-х годов таким тактическим и стратегическим оружием стала лживая и крикливая кампания вокруг «прав человека». Причем эта кампания, цель которой была в том, чтобы найти «болевые точки» в СССР, настроить общественное мнение земного шара против нашей страны, нашего народа, прикрывалась, как это бывало и в прошлом, разговорами, будто бы речь идет «не только» о социалистической системе. Демагогически иногда упоминались и другие страны, в частности латиноамериканские.

Это была наглая демагогия, «словесность», не имеющая реального значения, прикрытие главных усилий той пропагандистской машины, которую сконструировал печально известный З. Бжезинский для «сокрушения» идеологии социализма и самой социалистической системы. Машина вырабатывала самые разные пропагандистские изделия — то в первые ряды борцов за гуманизм выдвигали разного рода отщепенцев, диссидентов и пр., то ставили на «исламскую карту», доказывая, что главным врагом арабских стран являются не США, а Советский Союз, то усиленно противопоставляли религиозность, а значит, и гуманность хозяев капиталистического мира атеизму, а значит, и «негуманности» социализма. Но когда акции диссидентов оказались ничтожными и мировая общественность потеряла к ним всякий интерес, а «исламская карта» была бита и арабские народы окончательно убедились во враждебности правящих кругов США их интересам и чаяниям, то и вся конструкция, в центре которой была кампания о «правах человека», стала разрушаться. Серьезные поражения потерпел американский империализм и в Латинской Америке.

Новая американская администрация отказалась от маскировочных средств и демагогического либерализма. На рубеже 70-х — 80-х годов против нашей страны, стран социалистического содружества, коммунистической идеологии развернулось прямое фронтальное наступление всех сил империализма и реакции. Со свалки истории были извлечены пропагандистские модели холодной войны. Вот тогда-то был возрожден стародавний тезис о «коммунистической угрозе», «советском экспансионизме» и выдвинут «новый» пропагандистский тезис о «международном терроризме».

Кинематограф и телевидение, которые всегда в США шли в ногу с политическим курсом правящих слоев, услужливо создавали фильмы на тему и о «правах человека», и о «международном терроризме», и о «безобидности» войны с применением ядерного оружия и лазерных устройств.

70-е — начало 80-х годов, как известно, проходили в западном кино под знаком углубления явлений, связанных с общим экономическим и идейно-политическим кризисом буржуазного общества. Это проявилось, в частности, в прямой поддержке монополистическим капиталом и буржуазным государственным

аппаратом реакционных и консервативных произведений кинематографии. В борьбе с этими явлениями, в свою очередь, развивались демократические, прогрессивные тенденции.

Каковы причины развернутой в последнее время «психологической войны» против нашей страны, против мира социализма? Это — дальнейшее развитие экономического, идейно-политического и духовного кризиса капиталистической системы. Это — крупнейшие внешнеполитические поражения США в различных районах мира и расширение фронта антиимпериалистической и антикапиталистической борьбы. Это — рост противоречий между США и странами Западной Европы и Латинской Америки. И наконец, это — осознание не только широкими массами трудящихся, но и интеллигенцией своего социально-нравственного положения, что ведет в искусстве к созданию произведений антибуржуазной ориентации. И такие произведения возникают не только в Италии, где имеются давние и исключительно перспективные традиции критического реализма и гуманизма, но и в ФРГ, во Франции. Они появляются в «малых» странах Европы. Они с особой наглядностью видны в кинематографиях ряда стран Азии, Африки и Латинской Америки, о чем ярко свидетельствует последний Международный кинофестиваль в Ташкенте. Эти тенденции возникают и в американском кино, когда художники, используя противоречивый характер голливудского кинопроизводства, преодолевая трудности и преграды, создают фильмы гуманистической и реалистической ориентации. И это тоже надо видеть.

Утрата буржуазной идеологией своего влияния на массы, неспособность выдвинуть какую-то новую альтернативу по глобальным проблемам человечества, кроме той, которую дает марксистско-ленинское учение, реальный социализм, осознание массами в капиталистических странах, в том числе и интеллигенцией, кризисной ситуации, в которой оказался буржуазный мир, вызвали у идеологов империализма и реакции замешательство. Антикоммунистическая кампания, развернутая монополистическим капиталом и его пропагандистским и чиновничьим аппаратом с привлечением интеллигенции, — нечто иное, как историческая попытка противодействовать ширящемуся пониманию бесперспективности капиталистической системы.

Буржуазные идеологи и до сих пор твердят о правах человека, о гуманизме. Но это лишь пустые словосочетания. Подобно тому как их хозяева — империалистические круги, транснациональные корпорации, финансовый капитал — грубо попирают элементарные человеческие права, а в различных районах мира проводят агрессивные акции, проливают кровь стариков, женщин и детей, так и оплачиваемые этими кругами режиссеры и сценаристы ведут наступление на реализм и гуманизм.

В каких направлениях развивалась экранная агрессия? Это прежде всего попытка американских киномонополий, владеющих

кинопроизводством и кинопрокатом в США и многих других районах мира, привести к «общему знаменателю» зрителей, аккумулировать самые различные тенденции: и консервативные, связанные с «американской мечтой», и возникшие в период протеста, «контестации» в конце 60-х годов; приспособить их на свой лад через создание «фильмов-катастроф», политических боевиков, спекулятивно эксплуатирующих интересы масс, особенно молодежи, к проблемам последствий научно-технической революции, экологии, космоса, защиты мира, демократических свобод и т. д.

Это — политизация и «респектабилизация» порнографии, которой придан «серьезный», «научный», «философский» характер, с привлечением постулатов теорий «сексуальной революции» — явление, принявшее в кинематографе Запада глобальный характер, в конкретной форме воплощающее общую тенденцию взаимопроникновения «массового» и «элитарного» искусства на основе антигуманизма и пытающееся под научным прикрытием провести в сознание зрителей догмы буржуазной идеологии.

Это — мода «ретро», обращение к прошлому, прежде всего к периоду 20-х и 30-х годов, идеологический смысл которой — приукрасить историю империалистических государств, деформировать понятие фашизма, переведя его из категории политической и идеологической в категорию психопатологическую (с применением «фрейд-марксистских» теорий). И идущая рядом с этой тенденцией деформация и искажение гуманистических ценностей, выработанных человечеством, — фильмы, фальсифицирующие историю, а также картины о великих деятелях культуры прошлого, деформация в экранизациях классики.

Ставится задача привить многомиллионным аудиториям кино и телевидения культ насилия, жестокости, изощренной эротики. Стратегическая установка этого направления экранной агрессии в стремлении внушить массовому сознанию безответственность за судьбы человечества или чувство апатии перед лицом акций империалистических кругов. Буржуазный экран агрессивен. Единственный антигуманизм стал сердцевиной подавляющего большинства фильмов, создаваемых капиталистическими кино- и телемонополиями США и ряда европейских стран, чего сегодня не может скрыть даже буржуазная пресса. С этим сочетается поэтизация через кино- и телефильмы международного терроризма, нарушения законности и международного права.

Это — стремление привить многомиллионным зрительским аудиториям легкомысленное отношение к характеру будущей войны, которая подается через развлекательные фильмы о космических приключениях и фантастические ленты с «философским» содержанием, детские мультипликационные серии о боях в космосе и с применением лазерных устройств и атомных бомб и т. д., как неизбежный итог человеческой цивилизации.

Таким образом, речь идет об идеях самого реакционного толка, которые охватывают в США прежде всего сферы политические.

Недавно в Париже вышла книга Бернара-Анри Леви «Французская идеология». Один из основателей так называемой «новой философии» развернул изобретенную им концепцию исторического процесса. Вчерашний «новый левый», сегодняшний махровый антикоммунист и антисоветчик Леви пытается по-своему истолковать историю Европы, и в частности историю возникновения фашизма. Фашизм под его пером — это совсем не разбойничий германский и итальянский фашизм, сокрушенный Советской Армией, антифашистскими силами мира, это нечто всеобъемлющее и эфемерное. Леви договорился до того, что сам фашизм, его идеология зародились на французской почве. А где, спрашивается, гитлеровская Германия, фашистская Италия? Автор оплевывает французскую культуру, ее гуманистические традиции. Фашистскую идеологию он находит даже среди коммунистов и вообще всех левых, демократических сил. Гнусно клеветая на движение Сопротивления, на французский народ, «новый философ», по существу, снимает ответственность с фашистской Германии за преступления против человечества. И разумеется, что вполне логично для авторов такого рода, идеалом объявляется Америка, «американская демократия», «американский образ жизни».

В синхронной связи с такого рода «теоретическими» писаниями и практикой транснациональных корпораций, за спиной которых стоит монополистический капитал США, находится кинопродукция многих буржуазных кинокомпаний.

Для кино Запада не вновь искажение истории второй мировой войны, природы и идеологии фашизма.

В 70-е годы в кинематографической прессе прошли дискуссии по поводу фильмов «Лакомб Люсьен» французского режиссера Луи Маля и «Ночной портье» итальянского режиссера Лилианы Кавани. В этих фильмах делался далеко идущий вывод — природа фашизма, оказывается, заключена в самой личности человека: он готов либо творить насилие, либо подчиняться насилию. В картинах такого рода, а их вышло немало, фашизм из категории политической и социальной превращался в некий садо-мазохистский комплекс, якобы присущий каждому человеку, по проявляющийся в зависимости от обстоятельств.

Совсем европейскими эти фильмы назвать нельзя — сейчас почти нет более или менее солидных кинопредприятий и фирм, которые в той или иной степени не были бы связаны с американским капиталом.

Вот содержание фильма «Ночной портье». В Вену на гастроли приезжает знаменитый дирижер со своей женой. В отеле поздно вечером эта богатая дама в скромном ночном портье

узнает человека, который много лет назад в фашистском концлагере мучил и истязал людей. У нее, тогда совсем юной девушки, он выжег на руке лагерный номер, растлил, а затем превратил в забаву комендатуры лагеря. Но вчерашний фашистский палач, ставший сегодня скромным ночным портье, вызывает у героини не ненависть, не ужас и даже не презрение, а чувство неодолимого физического влечения. Сюжет осложнен еще и тем, что бывшие сообщники главного персонажа, собравшиеся в этом городе на свое очередное тайное собрание, поняли, что приезжая дама узнала «ночного портье» и может выдать всех. Но любовь, даже не любовь, а патологическая страсть палача к жертве, а жертвы к палачу оказывается сильнее смертельной угрозы. Конец фильма символичен — она надевает лагерную полосатую одежду, он — эсесовский мундир, и, взявшись за руки, они выходят из дома навстречу своим преследователям и гибнут, сраженные пулями, — жертва и палач.

Философский посыл такого рода картин, по существу, ведет не к разоблачению, а к деформации самой сущности и самого понятия «фашизм». Из явления социального и классового фашизм превращается в явление психологическое, психопатологическое. Более того, авторы, хотя они или нет, пытаются внушить зрителю мысль о том, что фашизм как бы соответствует потаенной «природе» человека, его глубоко спрятанной биологической сути. Не сродни ли этот фильм, объективно проповедующий забвение и прощение преступлений германского фашизма, размывающий само понятие фашизма, тем книжкам и кинофильмам, которые идеализируют Гитлера и его окружение и которыми сегодня наводнен книжный рынок и кинорынок Европы и США?

Но дело не только в этом. Идея априорной порочности человеческой личности, как и мысль о том, что комплексы тоталитаризма, насилия, жестокости, а иногда и просто фашизма заложены в человеке самой «природой», просматриваются во многих картинах, идущих сегодня на западных экранах. Идейным и мировоззренческим фоном, на котором появляются и расцветают подобные идеи, является психоаналитическая трактовка феномена фашизма, которая стала крайне популярной на Западе. Тематически и духовно «Ночной портье» связан с целым рядом фильмов, которые появились за последние годы в разных странах Запада.

В подлинно антифашистских фильмах, а их немало создало мировое кино, нет двумысленности. Реакция и фашизм — это реакция и фашизм, а не что-то другое. И их происхождение отчетливо связано с расстановкой классовых сил, а не психикой человека, не массовым сознанием, закрепощенным сексуальными запретами. Равно как и трактовка фашизма с позиций транснациональных монополий, всяческое приукрашивание американского империализма, действий финансового капитала, поиски

«зародыша» фашизма в демократических, освободительных и социальных движениях.

Фильм «Ночной портье» создан сравнительно давно. Позже Лилиана Кавани поставила фильм «По ту сторону добра и зла» — о жизни Ницше. Но совсем недавно, на Каннском фестивале был показан новый фильм Лилианы Кавани «Кожа». Он идет сейчас на экранах Запада, вызывая широкую дискуссию в прессе. Поставленный по роману известного итальянского писателя Курцио Малапарте, фильм повествует о первых месяцах американского вторжения в Италию — действие происходит в Неаполе. Режиссер взяла лишь ряд мотивов этого многопланового романа, впрочем не лишенного декадентских черт. По внешним признакам в фильме немало критических стрел, направленных против американцев. Придя в Италию, они увлечены не ведением боевых действий против гитлеровцев, а разного рода спекулятивными махинациями да развлечениями с проститутками, в обилии появившимися в Неаполе. И генерал — его играет знаменитый американский актер Берт Ланкастер — закрывает глаза на то, что исправный танк «Шерман» распродают на детали спекулянты. Некий проходимец, выдающий себя за бойца Сопротивления, предлагает генералу казнить спрятанных у него немецких солдат и выдать их за захваченных в бою. Разгул, спекуляция, разврат. Да, все это показано в фильме. Но...

Дело в том, что антиамериканизм фильма лишь нехитрый камуфляж. Американцы представлены как грубая, но здоровая сила, с легкостью преодолевающая трудности, как люди, способные на благородные поступки; — они спасают жителей во время землетрясения, юноша-лейтенант влюбляется в девушку, которой торгует отец... Что ж, и здесь как будто бы нет ничего особенного — разве мало в среде американского народа людей достойных и смелых. Но дело в том, что итальянцы — все, без различия социального положения, — представлены как гниющая, разлагающаяся, деградирующая толпа. Они неспособны к какому-либо созиданию: их удел — спекулировать, prostituировать, морально разлагаться. Поэтому в фильме такое большое место занимает изображение оргии гомосексуалистов, куда приводит главный герой фильма, писатель (его играет Марчелло Мاستрояни) жену американского сенатора. Поэтому становится центральным мотив «некрофилии» — культа смерти и самых мерзких извращений. Антифашистов, борцов Сопротивления здесь нет и быть не может, а если они показаны, то это приспособленцы, жулики, извращенцы.

В историю кино яркой строкой вписаны замечательные фильмы итальянского «неореализма», показавшего мир простых людей, пафос ненависти к фашизму, протест против социального зла. Фильм Лилианы Кавани как бы воинственно направлен против неореализма и гуманистического искусства вообще.

Дело дошло до того, что в 70-е годы американской кинокомпанией с участием ФРГ был создан фильм «Штейнер — железный крест» (режиссер Сем Пекинпа), открыто прославляющий гитлеровский вермахт; в центре сюжета обаятельный, «гуманный» и бесстрашный гитлеровский унтер-офицер. Действие фильма происходит в начале 1943 года в районе Новороссийска и на Таманском полуострове, где гитлеровские войска вели бои с Красной Армией.

Известный американский актер Джеймс Кобурн, играющий центральную роль командира взвода (скорее, некоего ударного отряда) унтер-офицера Штейнера, специализировался прежде на исполнение главных ролей в ковбойских фильмах. В этой картине он переносит черты традиционного американского положительного героя, исполненного бесстрашия и благородства, в среду фашистской армии. Штейнер тверд и умел в бою — с горсткой солдат уничтожает прислугу целой артиллерийской батареи. Но он и гуманен — щадит попавшего в плен юного красноармейца, приводит в свою землянку, защищает от своего непосредственного начальника капитана Странского (эту роль играет известный западногерманский актер Максимилиан Шелл) — офицера-аристократа, приехавшего из Франции, труса и карьериста, мечтающего получить железный крест. Более того, Штейнер отпускает пленного юношу, почти мальчика, испытывая к нему и личную симпатию. Но, когда тот пытается перейти линию фронта, его встречает огонь своих — юноша погибает. Эмоционально этот эпизод, конечно, «работает» в интересах положительного героя с ковбойскими ухватками, но в форме фашистского вермахта и как бы бросает тень на Красную Армию, представленную как слепая, жестокая, агрессивная сила.

Вырываясь из окружения, отряд Штейнера натывается на советский узел связи, где работают девушки-красноармейцы. И здесь Штейнер вновь проявляет благородство — щадит их, хотя одна из девушек убивает немецкого солдата. Он даже отдает «на растерзание» девушкам солдата-эсесовца, который попытался глумиться над связисткой.

В других эпизодах — и в госпитале, откуда, недолечившись, он убегает на фронт, к своим «верным боевым друзьям», и во время отражения страшной танковой атаки советских «тридцатьчетверок», и в последнем бою в условиях полного окружения — Штейнер предстает перед зрителями как рыцарь без страха и упрека, как человек, хотя и понимающий, что война проиграна, но с честью выполняющий свой долг. Все эпизоды фильма построены таким образом, чтобы вызвать безусловную симпатию к герою и в конечном итоге к самому вермахту, где, конечно, есть «плохие» фашисты (старая модель), но в целом состоящего из людей смелых и благородных. В чем-то похожи на Штейнера и командир полка — старый полковник, и его

адъютант: это мужественные, руководствующиеся рыцарскими правилами люди.

Что касается «отрицательного» персонажа — некоего капитана Странского, то это фигура скорее условная, поставленная в явно надуманную ситуацию, — он стремится получить железный крест и уехать во Францию и ради этого пытается уничтожить Штейнера, как свидетеля его трусости.

В фильме есть и определенного рода камуфляж — в начале и конце даны отрывки из кинохроники, показывающие основные события войны и зверства фашизма. Но эта хроника находится в противоречии и с содержанием, и с пафосом фильма.

Кинокартина «Штейнер — железный крест» представляет собой слегка закамуфлированную попытку не только реабилитировать германский вермахт и уравнивать тех, кто сражался с фашизмом, и тех, кто участвовал в разбойничьих акциях фашизма, но и, по существу, прославить германское оружие, прославить реваншизм. Это не новая модель буржуазного кино, продолжающего в новых условиях выполнять задачу деформирования представлений современных зрителей о характере второй мировой войны и сущности фашизма. Синхронны с этим фильмом и документальные ленты — «Гитлер — страницы биографии», «Свастика» и другие, где хотя и имеется, как, впрочем, и в «Штейнере — железном кресте», некая маскировка, но при этом романтизируются «сильные личности» фашистского рейха и сам Гитлер.

Недавно на экранах США и Европы появился новый фильм, прославляющий подвиги бесстрашного Штейнера, — и здесь его играет Джемс Кобурн, и вновь он представлен персонажем весьма положительным...

Таким образом, лучшие антифашистские фильмы социалистического реализма, а также фильмы на эту тему прогрессивных художников-реалистов капиталистических стран вступают в бескомпромиссный идеологический спор с теми кинокартинами, которые либо преднамеренно искажают историю второй мировой войны, либо при помощи современных буржуазных философских теорий деформируют само понятие фашизма, либо, как это делают «новые философы» и их поклонники в сфере кино, под видом критики фашизма оплевывают демократические движения, коммунизм, великие гуманистические ценности.

В такого рода фильмах отчетливо проявляется стремление американских киномонополий не только захватить в свои руки или поставить под свой контроль кинопроизводство и кинопрокат в странах Западной Европы, где имеются большие традиции национального реалистического и гуманистического киноискусства, но и полностью ликвидировать национальные кинематографии или привести их «к общему знаменателю», т. е. подчинить голливудским идейно-эстетическим установкам.

К. Маркс и Ф. Энгельс беспощадно критиковали извращенное сознание буржуазного общества, затемняющее правильное

понимание объективной реальности (см.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 167—168). Это извращенное сознание пронизывает подавляющее большинство фильмов, выпускаемых капиталистическими кинофирмами. Из трех тысяч кинокартин, которые выходят ежегодно в капиталистических странах, лишь несколько десятков — произведения гуманистической ориентации.

Гуманистические проблемы стали центром и ставкой идеологической борьбы на экране. Кинематограф, взявший установку на разрушение личности, поддерживающий идеи неверия в социальный прогресс, покусается на главные гуманистические ценности, выработанные человечеством.

Все эти явления — следствие общего кризиса капитализма и обострения идеологической борьбы, о котором так ярко и убедительно говорилось на XXVI съезде партии, на последующих пленумах ЦК КПСС, в документах партии по идеологическим вопросам.

Можно привести огромное количество примеров изощренного коварства наших идейных противников, пытающихся использовать самое могучее средство воздействия на массы — кино- и телеэкран, а также киноведение и кинокритику в своих классовых целях.

В борьбе против коммунистической идеологии и реального социализма сегодня гораздо масштабнее применяются средства литературы и искусства — в антисоветскую кампанию пытаются втянуть писателей, кинорежиссеров, театральных деятелей, критиков, искусствоведов. И разумеется, такое могущественное оружие воздействия на общественное сознание, каким является кино, здесь используется в полной мере. При этом, с одной стороны, упор делается на обработку творческой интеллигенции — ей впрыскивают антикоммунистические бактерии и стремятся использовать ее в борьбе с реальным социализмом, его наукой и культурой. И с другой — зрителю с помощью средств киноискусства прививается социальная пассивность, сочетаемая с антикоммунистической мифологией.

Следует отметить, что формы антикоммунистической пропаганды изменились под влиянием реальной действительности. Одной из главных линий новой стратегии является не критика коммунизма как философской системы, а антикоммунистическая пропаганда в русле антисоветизма. Нападки и прямые, лобовые, «старые», и новые, изощренные, закамуфлированные идут прежде всего против СССР и реального социализма вообще. И через антисоветизм ведется стратегическое (иногда прикрытое левой фразой) наступление против коммунизма.

Грубые антикоммунистические модели ушли на второй план. Многие концепции «советологов», в течение длительного времени выдававшиеся за научный анализ явлений и процессов в СССР, рассыпались в прах перед лицом реальных фактов. Конечно, и сегодня все эти открытые, примитивные суждения, выпады, ана-

лизы имеют место в буржуазной пропаганде. Но все же на первый план выходят новые, современные, разработанные в условиях осознания самыми широкими слоями общества духовного кризиса капитализма концепции, приспособленные к современным реалиям.

Собственно антисоветские фильмы буржуазный кинематограф делал всегда — и в 20-е, и в 30-е годы, и в первый послевоенный период, и в 50-е годы.

Главный стратегический смысл потока лент, создаваемых в ту пору, состоял в том, чтобы представить в глазах читателей и зрителей СССР как тоталитарную, духовно отсталую державу, стремящуюся навязать миру свое господство. Советские люди, как правило, изображались в разного свойства киноподелках, вроде «Железного занавеса», «Раз, два, три» и т. д., примитивными, малокультурными, т. е. в явно окарикатуренной форме. И сегодня, конечно, на антисоветском экране тоже хватает «развесистой клюквы». Но ныне появились и более серьезные, более сложные модели, где ложь и клевета маскируются тогой объективности, беспристрастности и даже некоей научности. В эти модели обильно подключаются разнообразные мифы из идеологических арсеналов «советологов».

В буржуазной и ревизионистской литературе давно проводилась идея о якобы «верхушечном» происхождении Октябрьской революции, о том, что Россия не была подготовлена для социалистических преобразований. По существу, этот миф призван опровергнуть историческую необходимость Октября, кровную связь большевистской партии с массами. В русле этой тенденции — американско-английский фильм «Николай и Александра», все содержание которого направлено на то, чтобы, вопреки историческим фактам, обелить действия царского правительства, перевести проблемы политические в личный план и представить Николая II, по праву прозванного народом «кровавым», таким добреньким и милым семьянином. Весь фильм построен таким образом, что зритель следит за историческими событиями как бы через призму личных отношений в семье Романовых, — и этим создается иллюзия негуманности Октября, который смел ненавистное царское самодержавие, двор и придворную камарилью.

Заметим, кстати, что в качестве режиссера фильма был привлечен Франклин Шафнер, известный в прошлом как постановщик фильмов с некоторым критическим потенциалом: его фильм «Самый достойный» показывал коррупцию при проведении предвыборной кампании в США.

В начале 70-х годов был выпущен фильм А. Коста-Гавраса «Признание», который проводил примерно ту же идеологическую установку — о негуманности революционных преобразований — и находился в синхронной связи с идеологической диверсией мирового империализма и ревизионизма против ЧССР, в которой кинематографу отводилась не последняя роль.

Совершенно определенную, антикоммунистическую направленность имеет целый поток так называемых «шпионских» фильмов, которые призваны внушать массовому сознанию страх перед «пронсками красных» и в конечном счете служить силам, которые противятся миру и прогрессу.

Клинт Иствуд — один из самых популярных американских актеров, специализировавшийся на амплуа ковбоев, гангстеров, шерифов. Он начал в 60-е годы в Европе с участием в «макарон-вестернах», приключенческих фильмах из жизни Дикого Запада, изготовленных не в Голливуде, а в Риме. Он играл в таких известных картинах, как «За пригоршню долларов», «Хороший, плохой, злой», квалифицированно поставленных Серджио Лионе.

Позже Иствуд работал в Америке, и его фильм «Грязный Гарри» — о гангстере — имел большой кассовый успех. Перешагнув пятидесятилетний рубеж, Клинт Иствуд решил испытать себя в режиссуре. Один из последних его фильмов «Огненный лис» имеет открыто политический, агрессивный, антисоветский характер. Иствуд играет американского летчика, имевшего вьетнамский опыт, но теперь находящегося на покое. И вот Генеральный штаб НАТО решает поручить ему важную миссию — тайно пробраться в Советский Союз и похитить секрет нового самолета с кодовым наименованием «Огненный лис», который может сбивать любые ракеты и подчиняется лишь командам, отданным мысленно. И вот летчик Митчел в Москве — здесь и происходят самые невероятные похождения с участием «красных агентов», «диссидентов» и т. д. и т. п., а в конце концов Клинт Иствуд — Митчел, несколько раз меняя свою внешность, как полагается в вестерне, оказывается победителем и благополучно угоняет «Огненный лис».

Что это, еще одни «Джеймс Бонд» в добавление к десятку супербоевиков о приключениях секретного агента 007? Но сей бесстрашный защитник западной цивилизации совершал свои подвиги по большей части в фантастических ситуациях — в космосе, под водой. Он тоже боролся с «красными», но изображенными скорее в абстрактно-фантастической оболочке.

Здесь — стремление к конкретности. Такой же характер носит и другой, шумно рекламируемый фильм — «Энигма» режиссера Ж. Шварца, известной постановкой второй серии фильма «Челюсти». В главной роли здесь занят американский актер Мартин Шин, ставший известным после картины Ф. Копполы «Апокалипсис». Энигма — по-латыни загадка, и все в этом фильме построено на загадочных хитросплетениях сюжета, развернувшегося в Берлине, куда проникает агент ЦРУ.

Одновременно на экранах появился фильм «С попутным ветром на Запад» известного американского режиссера Гильберта Манна, направленный против Германской Демократической Республики. А рядом еще один клеветнический фильм «Человек из Праги», авторы которого пытаются проиллюстрировать из-

вестный тезис американской администрации о «терроризме», якобы исходящем из социалистических стран.

Привлечение видных, высокооплачиваемых актерских и режиссерских сил к киноизделиям такого рода — новое в стратегии Голливуда, развернувшего экранную агрессию, направленную против стран социалистического содружества, против мира и гуманизма.

Все это еще и еще раз подтверждает вывод В. И. Ленина: «На нашей революции больше, чем на всякой другой, подтвердился закон, что сила революции, сила натиска, энергия, решимость и торжество ее победы усиливают вместе с тем силу сопротивления со стороны буржуазии» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 244).

ПРОГРЕССИВНОЕ КИНОИСКУССТВО — ВАЖНЫЙ ФАКТОР МИРОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ

Наша страна никогда не отгораживалась от культурных ценностей, созданных в капиталистических и развивающихся странах. Но именно ценностей, а не тех явлений, маскирующихся под искусство, которые призваны развращать, одурманивать людей, давать неверную, искаженную картину буржуазной действительности.

На советских экранах шло немало зарубежных кинокартин гуманистической и реалистической ориентации, разных видов и жанров. Наш зритель хорошо знает произведения многих прогрессивных кинохудожников — американцев Чарли Чаплина и Кинга Видора, Стенли Креймера и Фреда Циннемана, итальянцев Роберто Росселини и Лукино Висконти, Джузеппе Де Сантиса и Пьетро Джерми, Франческо Рози и Дамиано Дамиани, французов Рене Клера и Марселя Карне, Клода Отан-Лара и Кристин-Жака, японцев Акиро Куросавы и Кането Синдо, индийцев Раджа Капура и Саяджит Рея и многих других режиссеров разных стран всех континентов.

А киноактеры?

Они тоже хорошо известны советскому зрителю. О таких мастерах экрана, как Жерар Филипп или Анна Маньяни, Марчелло Мاستрояни или Софи Лорен, Витторио Де Сика или Джульетта Мазина, Ален Делон или Марина Влади, Жан Маре или Ани Жирардо, как и о многих других актерах зарубежного кино, у нас написано немало книг и статей.

Разумеется, среди кинокартин, выходящих на наш экран, есть произведения разного качества, разного художественного уровня. Наряду с действительно талантливыми и серьезными картинами, правдиво показывающими жизнь в капиталистических странах, хорошо сделанными комедиями, музыкальными

фильмами, мелодрамами с высококвалифицированной актерской работой, встречаются и картины, несущие в себе черты буржуазного кино. И это тоже надо видеть — ведь фильмы создаются в условиях капиталистического кинопроизводства, и их авторы зависят от вкусов и интересов хозяев. Поэтому непросто выбрать хорошую картину в потоке буржуазной кинопродукции, заполняющей экран капиталистических стран.

Здесь, кстати, уместно напомнить — и об этом со всей определенностью и прямотой было сказано на июньском (1983 года) Пленуме ЦК КПСС — о необходимости тщательной, продуманной оценки и отбора зарубежной кинопродукции для демонстрации на нашем экране.

Мы уже довольно подробно разобрали антигуманные, враждебные миру и прогрессу тенденции буржуазного кино. Теперь необходимо сказать об основных тенденциях прогрессивного крыла кинематографии Запада.

В кино капиталистических стран имеется давняя и прочная традиция критического реализма и гуманизма. Таким феноменом антибуржуазного реалистического искусства является, в частности, прогрессивное кино Италии, начало которому положило движение «неореализма». Сразу после освобождения Италии от фашизма группа молодых кинематографистов и литераторов — Чезаре Дзаваттини, Роберто Росселини, Джузеппе Де Сантис, Лукино Висконти, Витторио Де Сика — заявила о своем желании ставить фильмы правдивые, антифашистские, близкие народному духу. Они назвали себя «неореалистами». Именно демократизм отличал произведения неореализма от всех подобных ему явлений в других западноевропейских странах, тоже рожденных в огне антифашистской борьбы.

В советском и прогрессивном зарубежном искусствознании имеется большая литература, посвященная итальянскому неореализму и его выдающимся представителям. Многие исследователи, подметив и проанализировав кинематографические открытия неореалистов, которые обновили и оживили средства кинематографической выразительности, приемы режиссуры и использования актеров, декоративного оформления и монтажа, указывали вместе с тем на то обстоятельство, что впервые в киноискусстве капиталистического мира возникли фильмы, отразившие реальную, доподлинную народную жизнь. Причем в лучших неореалистических фильмах это не был некий взгляд со стороны, взгляд честного интеллигента, пришедшего «в народ» посмотреть, как он живет. «Рим — открытый город» режиссера Роберто Росселини, «Похитители велосипедов» Витторио де Сики, «Нет мира под оливами» и «Рим, 11 часов» Джузеппе Де Сантиса, «Машинист» Пьетро Джерми, «Два гроша надежды» Ренато Кастелани — все эти фильмы шли на наших экранах — выражали и отражали именно народный взгляд на явления действительности. И в этом была сила и своеобразие неореализма.



Рим, 11 часов. Реж. Д. Де Сантис (Италия)

И сами неореалисты, и их теоретики указывали на генетическую связь неореализма с традициями реалистического, и прежде всего советского, кино, в частности открытиями Всеволода Пудовкина, труды и фильмы которого они хорошо знали.

Преподавателю Римской киношколы видному итальянскому теоретику кино Умберто Барбаро удалось перевести и издать книгу Всеволода Пудовкина, и этот факт буквально перевернул взгляды молодых итальянских кинематографистов. «Эта книжечка Пудовкина была для нас открытием,— писал уже после войны Умберто Барбаро.— Самое сильное впечатление выходило за пределы собственно кино. Ибо этот спокойный разговор Пудовкина разбивал, не оставляя камня на камне от всей той культуры, на котором был взращен также и я сам. «Идейное искусство», «реалистическое искусство», «монтаж»... Широкая прямая дорога, определенный способ постижения искусства, совершенно иной, противоположный тому, что безраздельно властвовал в Италии. Эта книга вызвала всеобщее восхищение... Мы все приняли за поиски — весьма трудные — фильмов Пудовкина».

Джузеппе Де Сантис в беседе с автором этой книги рассказывал, как трудно было познакомиться с фильмами Эйзенштейна и Пудовкина в те годы даже в киношколе, в архиве которой они имелись,— просмотры были запрещены. И будущим «отцам» неореализма приходилось смотреть их тайком.

Не только Де Сантис, но и другие итальянские режиссеры, создавшие после крушения фашизма новое реалистическое и со-

циальное искусство,— Де Сика, Росселлини, Джерми, Лидзани — говорили о решающем воздействии на их творчество советских фильмов, и не только 20-х, но и 30-х годов. Они вспоминали «Путевку в жизнь», горьковскую трилогию Марка Донского, «Чапаева».

«Теория киноискусства,— резюмирует Умберто Барбаро,— выработанная советскими мастерами кино, являлась той теоретической основой, на которой рождалась итальянская кинематографическая культура и которая определила направление ее развития».

Многие деятели неореализма были коммунистами. Иные — голосовали за компартию. Еще в период фашизма, в 1942 году, в написании сценария фильма «Земля дрожит» режиссера Лукино Висконти участвовал коммунист Марио Аликата. После войны Аликата стал одним из руководителей итальянской компартии, директором газеты «Унита». Связь с коммунистической идеологией питала неореализм. Но среди тех, кто находился в орбите этого могучего течения, были и некоммунисты и даже люди, далекие от понимания марксизма-ленинизма. Но это честные интеллигенты, художники-гуманисты, любящие свой народ. В ту пору они, как и их коллеги-коммунисты, отражали духовный подъем нации, освободившейся от фашизма, мораль и нравственную силу простых людей, создавали картины, противостоящие растленной морали правящих классов, скомпрометированных своей связью с фашизмом и коррупцией.

Впервые в истории зарубежного кинематографа появилось течение, в большой степени свободное от буржуазного идеологического давления, находившееся вне орбиты буржуазной культуры. Отсюда, и только отсюда, присущи неореализму антидекадентские черты. Формализм, штукатурство, попытки увидеть в человеке лишь подсознательные комплексы — все это было чуждо произведению неореализма. В этом — еще одно доказательство антибуржуазности неореализма в его лучшую пору.

Александр Довженко в статье «Прогрессивное кино Италии» в 1953 году, в пору, когда немногие еще понимали значение неореализма, писал: «Что волнует нас, зрителей, в социальной драме итальянских тружеников, проходящих полным мужества и надежды строем через все картины? Оптимизм и солидарность народа, обличающая социальные пороки правда жизни». Великий советский художник чутко увидел самое важное в неореалистическом творчестве — правду жизни и народность. В его формулу включено самое главное — оптимизм, солидарность народа, социальность, правда. Ведь это, по существу, основные признаки реалистического искусства. Более того, искусства социалистической ориентации.

Одним из примечательных свойств режиссуры неореализма было умение точно находить актеров, находить в гуще жизни, среди таких же людей, каковы и сами герои.



Утраченные грезы. Реж. Д. Де Сантис (Италия)

Никому не ведомая Сильвана Мангано пришла в кинематограф и стала героиней трагического и трогательного киноповествования «Горький рис» режиссера Джузеппе Де Сантиса — фильма о тяжелом труде и душевном богатстве трудового человека. Там же впервые в значительной роли снялся Витторио Гассман.

Сейчас Сильвана Мангано — известнейшая киноактриса Италии, сыгравшая десятки ролей в фильмах крупнейших режиссеров мира. Витторио Гассман ныне один из ведущих актеров итальянского театра и кино.

Де Сантис открыл для большого экрана Рафа Валлоне, позже он играл и во французских и американских лентах, получил мировое имя, но то, что он сделал в эпоху неореализма, конечно, лучшее в его творчестве. Наши зрители полюбили Люцию Бозе как героиню именно десантисовских картин — эта яркая актриса тоже найдена режиссером в гуще народа. Сейчас Люция Бозе, после того как провела в Испании несколько лет и не снималась, снова вернулась в Италию и участвует в съемках фильмов.

В фильмах Де Сантиса сыграли совсем еще молодые Марчелло Мастоияни и Марина Влади. Известные и до знакомства с Де Сантисом итальянские актеры Массимо Джиротти и Сильвана Пампанини в его картине «Дайте мужа Анне Дзакео»

(в советском прокате «Утраченные грезы») сделали лучшие свои работы.

Как видим, актерская палитра режиссера чрезвычайно богата и разнообразна. Де Сантис и другие режиссеры неореализма не только умели найти нужного актера, но и могли вдохнуть в него темперамент, помочь создать на экране правдивый образ и неповторимый в своей индивидуальности характер.

Сколько каждый из нас увидел кинематографических лент за это десятилетие, но разве стерлась из памяти гордая фигура девушки — ее играла Лючия Бозе, — стоящей вместе со своим возлюбленным на выжженной солнцем каменистой горе и бросающей вызов злу и несправедливости? Эти кадры из картины «Нет мира под оливами» Де Сантиса незабываемы, как незабываемы и глаза Анны Дзакео — Сильваны Пампанини, прощающей со своими надеждами на счастье, как незабываемы трепетные фигуры девушек, столпившихся в тот роковой утренний час на лестнице римского дома в поисках работы («Рим, 11 часов»).

Все это явления прогрессивного, истинно народного искусства. И именно эту особенность неореализма зорче всех увидели правящие классы.

Известно, что по поводу «конца неореализма» существуют разные точки зрения — полемика по этому вопросу коснулась и нашего киноведения. Одни полагали, что неореалистические фильмы перестали выпускаться по чисто внешним признакам — давление голливудских кинокомпаний, произвол клерикальной и государственной цензуры, отсутствие средств у национальных кинопромышленников. Другие — изменилась сама действительность; социальная революция, которую ждали неореалисты, не произошла, общество в определенной степени стабилизировалось, возникла «нормальная» буржуазная жизнь, и на смену неореалистам пришли художники, которые смогли лучше, чем они, отразить эту перемену действительности. Каждое из этих соображений резонно, но главное все же — решительные действия киномонополий, пожелавших ликвидировать истинно народную тенденцию в итальянском кино.

Заокеанским киномонополиям и их итальянским контрагентам удалось затормозить развитие реалистического искусства.

Известный итальянский актер Раф Валлоне, которого советские кинозрители помнят по многим фильмам той поры, писал о неореализме: «В годы его расцвета слава нашего кино стала поистине мировой. До подобных высот национальное киноискусство никогда больше не поднималось. Это не тоска по безвозвратно ушедшим золотым дням, а констатация бесспорных истин. Демократическое социальное направление — неореализм — подвергалось и подвергается нападкам многих. Было бы неверно полагать, что с середины 50-х годов это направление перестало существовать благодаря подобным нападкам. Измени-

лись социальные; экономические условия, способствовавшие возникновению и расцвету неореализма. Кинодельцы, начавшие финансировать кинопроизведения, по непонятным для них причинам давшие громадные сборы, быстро смекнули, что если в нашем обществе возобладают тенденции и идеи, проповедуемые авторами неореалистических фильмов, то плодами коммерческого успеха подобных работ придется пользоваться недолго. После весьма краткого периода растерянности сработала классовая солидарность толстосумов. Были приведены в действие все законы и установления так называемого «свободного мира». Защелкали продажные перья буржуазных борзописцев. Началось фронтальное наступление на неореализм. В течение длительного времени против него велась планомерная кампания в прессе. В борьбе этой использовались все средства: ложь, дезинформация, финансовый и политический шантаж. Спешно начались съемки бездумных, так называемых развлекательных лент».

Это высказывание выдающегося итальянского актера верно анализирует процессы подавления буржуазией прогрессивного искусства.

Однако многим итальянским режиссерам и критикам, в том числе и тем, кто был связан в свое время с движением неореализма, после 60-х годов показалось, что традиции неореализма мертвы, неплодотворны, что все достижения неореализма — это славная, но древняя история. Конец 50-х и 60-е годы были сложным, по существу, кризисным периодом в итальянском киноискусстве. В обилии могли штамповаться в Италии и «макарон-вестерны» — фильмы, сделанные по американским шаблонам, и незамысловатые комедии, приправленные эротикой, и псевдо-исторические фильмы — все, что финансировалось крупными американскими компаниями.

В кинематографе, который критика называла «серьезным», появлялись фильмы, созданные с большим мастерством, фильмы, где случались и крупные кинематографические открытия, но в которых авторы пристально рассматривали отчужденного от общества человека, а нередко человека, обуреваемого подсознательными комплексами. Вышли фильмы, созданные и режиссерами, связанными в прошлом с неореализмом, очень далекие от основных принципов этого течения и, по существу, буржуазные.

Капитанам кинорынка удалось в значительной степени сместить вехи итальянского кино — они не только раздавили неореализм (нельзя отрицать и внутренние, в том числе и субъективные, причины конца неореализма), они не только открыли шлюзы для дешевой пошлятины. Они оказали поддержку декадансу.

В работах французского кинокритика-марксиста Жоржа Садуля, итальянского теоретика кино Умберто Барбаро, в статьях советских исследователей неореализма еще в конце 50-х — начале 60-х годов выдвигались верные и глубокие суждения о



Ночи Кабирии. Реж. Ф. Феллини
(Италия)

причинах кризиса неореализма и вместе с тем раскрывалась и непреходящая ценность идейно-эстетических принципов этого течения. Многие исследователи справедливо отождествляли лучшие произведения неореализма с критическим реализмом, а иные из них — с социалистическим реализмом.

Несмотря на сложную и противоречивую обстановку в итальянском кино в последние два десятилетия, когда стали преобладать иные тенденции, по существу, традиции итальянского неореализма в киноискусстве, родившемся в первую послевоенную пору, не пресекались никогда. Поэтому

трудно согласиться с теми советскими и зарубежными теоретиками, которые доказывали, что в этот период наиболее ценно было лишь то, что создавалось как бы вопреки неореализму.

Действительно, в творчестве таких режиссеров, как Феллини, Пазолини, в определенной степени Висконти, была выдвинута в эти годы иная — по сравнению и с неореализмом и даже с собственными ранними работами — творческая программа.

Фильмы «Ночи Кабирии» и «Сладкая жизнь» Федерико Феллини — произведения огромной взрывчатой силы, произведения художника, отрицающего буржуазные правопорядок и мораль. В «Ночах Кабирии» — этот фильм шел на наших экранах — Джульетта Мазина блестяще играет маленькую женщину, задвленную жизнью, униженную и оскорбленную. «Сладкая жизнь» — это кинофреска, состоящая из новелл, действие которых происходит в центре Рима, в районе фешенебельной улицы Виа Венете, где в роскошных квартирах живут люди, духовно опустошенные, растленные, ничтожные. В центре сюжета репортер — его играет Марчелло Мастоияни, — который в силу своей профессии оказывается бесстрастным свидетелем людских аномалий: бессмысленного убийства, вызывающей аморальности, диких увеселений, религиозного фанатизма.

Но в некоторых последующих своих работах Феллини, особенно в «Сатириконе», показав могучие художнические потенции, продемонстрировал и растерянность перед реальностью, неспособность осмыслить причины царства зла, которое он столь зорко увидел и впечатляюще воспроизвел на экране. И не только в окружающем мире, но и самом человеке он увидел лишь то, что не давало зрителю и «двух грошей надежды».

Но позже, уже в 70-х годах, когда в стране изменилась обстановка и общество пошло влево, Феллини в фильмах «Рим», «Амаркорд» нашел в себе силы показать, что конвульсирует и разлагается не человек и человечество, а общество, основанное на подавлении человека.

Лукино Висконти, один из основателей неореализма, в последнее двадцатилетие обратился к антифашистской проблематике и отразил ее сложно, порой противоречиво, но в лучших своих лентах этот большой художник стремился вернуться к истокам подлинных гуманистических ценностей и показать несостоятельность и антигуманность буржуазной морали. На наших экранах шли такие значительные фильмы этого художника, как «Рокко и его братья», «Семейный портрет в интерьере», — сильные, социально острые произведения.

Пьер Паоло Пазолини, писатель, критик, режиссер, создавший фильмы большого социального потенциала — «Мама Рома», «Акатоне», «Евангелие от Матвея», пройдя полосу сомнений, анархистских заблуждений, в своих последних теоретических работах и поэтических манифестах страстно обрушивался на буржуазный мир и буржуазную мораль, которая представлялась ему чудовищным извращением самой сущности человека, и, признавая, «что мы были неправы, когда не верили, что можно изменить людей», призывал сокрушить ненавистный ему строй.

Прошли годы с тех пор, как снимались и выходили на экран кинофильмы неореалистов. Заколыхались на экранах мира различного рода «волны», буржуазность которых очевидна. И вместе с тем на основе традиций молодые и немолодые художники двинули дальше, вперед прогрессивное крыло итальянского кино, обогатили его новыми способами осмысления жизни и кинематографического видения. Пьетро Джерми, Витторио Де Сика, Валерио Дзурлини, Антонио Пьетранджели даже в сложные для итальянского кино 60-е годы создавали картины реалистической ориентации. И сегодня в фильмах Франческо Роззи, Дамиано Дамиани, Элио Петри и других режиссеров ставятся серьезные социальные проблемы. Это свидетельствует о том, что большая группа прогрессивных кинематографистов Италии не пошла на компромиссы, не обратилась к созданию картин о нравственных аномалиях и психологических безднах, которые ныне столь высоко котируются в оценках буржуазной критики, а по-прежнему стремится в своих фильмах осмыслить противоречия реальной действительности. И последний крупный фильм Джузеппе Де Сантиса «Они шли на Восток», или, как он назывался в Италии, «Итальянцы — brave ребята» — в этом же славном ряду.

Фильм создавался совместно с советской кинематографией.

Де Сантис проявил большое мужество, взявшись за такой фильм. Он знал, что многим в Италии не понравится содержание и направленность картины, правдиво показывающей крах



Красная пустыня. Реж. М. Антониони
(Италия)

фашистской авантюры — похода итальянского экспедиционного корпуса в Россию. С большим знанием психологии простого человека рисует Де Сантис солдат, обманутых или насильно втянутых в этот поход. Этот фильм — суровое предостережение тем, кто склонен шутить судьбами народов, вовлекать их в пучину кровавых бедствий.

Выход на экраны фильма «Итальянцы — brave ребята» («Они шли на Восток» — в нашем прокате) сопровождался клеветнической кампанией в реакционной прессе. Но фильм демонстрировался с успехом не только в Италии, но также в других странах. Он и сегодня занимает видное место в истории прогрессивного кино мира.

С конца 60-х годов узенький ручеек, продолжающий традиции неореализма, превратился в мощный поток. Фильмы Франческо Роззи — они шли на наших экранах («Дело Маттеи», «Сиятельные трупы», «Руки над городом», «Христос остановился в Эболи», «Три брата»), правдиво отражая явления итальянской действительности, разоблачая власть монополий, коррупцию, подавление личности, фашизм и неофашизм, явственно показывали, что художник стоит на передовых позициях и стремится осветить явления жизни с высоты этих позиций.

Характерны в этом плане фильм «Признание полицейского комиссара прокурору республики» режиссера Дамиано Дамиани, разоблачающий буржуазный правопорядок, и его же картины «Я боюсь» и «Человек на коленях», изображающие бешеный натиск реакции, киноповествование «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» режиссера Элио Петри, в своеобразной форме раскрывающее механизм насилия и подавления личности, и его же фильм «Рабочий класс идет в рай», где не всегда с четких позиций, но интересно и талантливо дан социальный портрет итальянского «среднего» рабочего. В фильме «Сакко и Ванцетти» режиссера Джулиано Монтальдо рассказ о провокационном процессе против лидеров рабочего движения прозвучал как разоблачение современных наемных убийц в США, а содержание фильма «Джордано Бруно» перекликается с нынешними попытками империализма подавить свободную мысль.

Эти явления явно противоречили всем теоретическим постро-

ниям насчет законченности и исторической ограниченности нео-реализма.

Фильм режиссера Элио Петри и сценариста Уго Пирро «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» (он шел на наших экранах) — фильм-гротеск в форме детектива. Герой — полицейский комиссар (актер Джан Мария Волонте), не только делающий блестящую карьеру, но и отождествляющий себя с законом, который он представляет. Он совершил убийство. Он убил свою любовницу, убил зверски, перерезав ей горло бритвой. Но он — шеф, начальник отдела убийств полицейского управления, комиссар, «дотторе», т. е. доктор, — так его зовут подчиненные, так принято в Италии называть почетных, добропорядочных господ.

Полицейский комиссар не просто маньяк-убийца, он сознательно испытывает свою судьбу, как бы бравирует перед подчиненными своей безнаказанностью. Он оставляет в квартире убитой свои следы, отпечатки пальцев и даже не желает замаскировать все это. Зачем? Просто он выше всяких подозрений! Его алиби — это высокий полицейский чин и беззастенчивая демагогия фашистского толка.

Он участвует в разгоне студенческой демонстрации и садистски измывается над студентом, задержанным полицией, заставляя его давать ложные показания, клеветать на своих товарищей. Все дозволено! Ведь полицейский чин, представитель власти — чуть ли не сам закон. Комиссар доходит до того, что сообщает на улице первому попавшемуся прохожему, что именно он внезапно убил женщину. Но когда этот самый маленький человек, придя в полицию, видит в комиссарском кабинете того, кто сообщил об убийстве, он в страхе отказывается от всех своих показаний. Все дозволено! И пока «дотторе» сам не заставляет себя арестовать, он непогрешим, он выше всяких подозрений. Оказывается, что при очень несложной мимикрии можно замести следы даже для всех очевидного преступления и не только не попасть за решетку, но и не лишиться своего служебного кресла.

Это фильм-памфлет, фильм-гротеск, обличающий и

Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений. Реж. Э. Петри (Италия)



произвол власть предрежащих, и фашистскую демагогию, которой охотно пользуются эти люди в борьбе с инакомыслящими, и могучий аппарат слежки, подслушивания, подавления.

Герой фильма «Признание полицейского комиссара прокурору республики» (режиссер Дамиано Дамиани) — полицейский чиновник Бонавиа убеждается, что он не может в рамках закона, в который он верил, наказать коррупционеров и убийц, поддерживаемых крупным капиталом и вышестоящей властью. И Бонавиа решает сам свершить правосудие — он убивает главаря мафии, за спиной которого стоят строительные подрядчики и отцы города, судьи и высшие полицейские чины. Но и этот террористический акт, за которым, как надеялся Бонавиа, последует громкий, публичный процесс, в ходе которого коррупционеры и вожаки мафии будут разоблачены, кончается ничем. Героя просто убивают в тюрьме, а те, кто дирижирует преступлениями и коррупцией, торжествуют свой очередной успех. Нет справедливости в условиях буржуазной демократии. Субъективная честность чиновника ничего не значит в механизме лжи и обмана. Ведь и другой герой фильма, прокурор, тоже субъективно честный и порядочный человек, оказывается на деле не только не вершителем закона, но, по существу, соучастником преступления. Позже Дамиано Дамиани поставил фильм «Человек на коленях», где показал, как мафия, связанная с властью предрежащими, мнет и давит простого человека. Этот фильм тоже шел на наших экранах.

Вывод из такого рода картин зритель может сделать сам. Он ясен и определен: капитализм, его правопорядок, его конституционные законы, его мораль враждебны человеку. Именно эта ясность и определенность позиции художников, осуждающих мир зла и насилия, отличают подобного рода произведения от тех декадентских фильмов, которые, не пытаясь проникнуть в существо причин отчуждения и подавления личности в современном буржуазном обществе, порой весьма талантливо и впечатляюще рисуют бессилие человека, находящегося вне общества, «некоммуникабельность» индивидуумов, алогичность их поступков.

Фильмы прогрессивных итальянских режиссеров, хотя некоторые из них и противоречивы по своим позициям, противостоят не только «коммерческому» кинематографу, «массовой» буржуазной культуре. Они противостоят и декадентству, ибо предлагают зрителю совсем иную концепцию человека — человек не песчинка в вихре жизни, не существо, обуреваемое лишь подсознательными комплексами, — человек социален, он может и должен бороться за свое будущее, будущее человечества.

Прошло уже немало времени с того момента, когда было произнесено это заявление, но река прогрессивного итальянского киноискусства не иссякла, она вновь доказывает свою животворную силу. На последних московских международных кино-



Отец — художник

(14)

фестивалях были показаны фильмы «Мы так любили друг друга» Этторе Скола, «Три брата» Франческо Роззи, «Поляна» братьев Тавиани, «Дорогой папа» Дино Ризи и другие картины, подтверждающие это.

Социальное, политическое кино в Италии — интереснейшая и очень важная тенденция, серьезный вклад в мировое художественное развитие, и следует поддерживать в нем все ценное, талантливое, правдивое.

Экспансия американского кинематографа, и прежде всего того его крыла, которое мифологизирует и деформирует сознание масс, в Европу, проявившая в последние годы глобальный характер, встречает сопротивление в кинокругах. Разумеется, европейским кинохудожникам совсем непросто противостоять мощным киномонополиям, захватившим главные экраны. Но вот в ФРГ, Швеции, Норвегии, Бельгии, Дании, Финляндии, а также в небольших, по существу, клубных студиях Англии, не связанных с голливудским бизнесом (английское кинопроизводство в целом находится в полной идеологической и финансовой зависимости от американских киномонополий и как национальный феномен фактически ими ликвидировано), появились фильмы

гуманистической и реалистической ориентации. Они далеко не всегда имеют широкий прокат, большинство их не выходит за пределы небольших местных кинотеатров и кино клубов, но в них нередко пульсирует серьезная мысль, связанная с освещением реальных процессов жизни народов этих стран. Фильмы эти, при их пестроте, непоследовательности и идейной ограниченности, отражают озабоченность широких кругов интеллигенции перспективами капиталистической системы.

Как известно, киномонополиям еще в 60-е годы во многом удалось переменить облик французского кино, имевшего давние и прочные гуманистические традиции, связанные с творчеством классиков мирового кино Рене Клера, Жана Ренуара, позже — Марселя Карне, фильмами Рене Клемана, Клода Отан-Лара, Клузо, Кристиана Жака послевоенных лет, картинами молодых режиссеров «новой волны», сделавших попытку выйти за пределы традиционных буржуазных сюжетных схем, но не сумевших порвать пути буржуазного мышления. Во Франции работали и работают талантливые актеры — Жан Габен, Мишель Симон, Бурвиль, Мишель Морган, Жерар Филипп, Даниэль Дарье, Жан Маре, Ален Делон, Жанна Моро, Катрин Денев и другие. Правда, далеко не всегда им удается играть в содержательных кинолентах, талантливых музыкальных фильмах, комедиях. В последние годы во французском кино стала преобладать развлекательная продукция, рассчитанная на отвлечение массовых зрительских аудиторий от насущных проблем действительности, иногда одобренная псевдопроблемностью политической или эротического толка.

Но наряду с откровенно буржуазными лентами и анархистскими, леворадикальными картинами, которые появились в конце 60-х годов, в 70-е годы, во французском кино есть авторы, стремящиеся разобраться в реальном положении дел в стране, в актуальной сегодня истории антифашистской борьбы, помочь своим творчеством борющимся прогрессивным и революционным силам. Это такие мастера документального и художественного кино, как М. Карне, Б. Тервинье, Б. Поль, К. Соте и другие. Они воспроизводят на экране политические ситуации: коррупцию власть предержащих, заговоры реакционных сил, бессилие честных интеллигентов в борьбе с несправедливостью в рамках закона. Вспомним шедшие на наших экранах фильмы «Похищение», «Шериф» (режиссер Ив Буассе).

На кинофестивале 1983 года в Москве особый приз жюри был присужден известному французскому актеру и режиссеру Роберу Оссейну, показавшему свой новый фильм — экранизацию романа Виктора Гюго «Отверженные».

В то же время нельзя не видеть, что ряд художников, долгое время находившихся под влиянием крайнего модернизма, тяготеющих к леворадикальной фразе или испытывавших влияние «левого» фрейдизма, стали понимать, что такие философские

постулаты вошли в противоречие со временем, с тем этапом обострения классовой борьбы и углубления кризиса капиталистической системы, в который сейчас вступило человечество. Такие художники осознают, что создалась новая духовная ситуация, которая все сильнее влияет и на содержание, и на форму искусства.

«В кино они лгут» — такую категорическую оценку дает героиня фильма американского режиссера Сиднея Поллака «Загнанных лошадей пристреливают — не правда ли?», одного из самых «взрывчатых» американских фильмов конца 60-х — начала 70-х годов.

Именно тогда, наряду с конвейерным производством, возникли фильмы с довольно значительным критическим потенциалом, в определенной степени, нередко даже противоречиво, отразившие кризисное состояние крупнейшей капиталистической страны.

Трещину, которую дало столь шумно разрекламированное «великое общество потребления», почувствовали даже те, кто совсем недавно считал, что живут в самой благополучной и самой преуспевающей стране. Война в Индокитае, молодежные волнения, расовые бунты — все это вызвало не только негативную реакцию (расистские и милитаристские ленты), но и явления, отразившие смятение умов американской интеллигенции. Да и сам зритель, приведенный Голливудом к «общему знаменателю», стал тяготиться этим своим состоянием и чувствовал, что сдернута пелена, долго застилавшая глаза простого американца, — порядок, который, как он полагал, незыблем, пошатнулся.

В фильме «Русские идут» при помощи нехитрого сюжета с использованием популярных актеров говорилось о необходимости мирного сосуществования государств с разными социальными системами и даже подвергались осмеянию и критике (в общем довольно добродушной) противники мира. В другом постановочном американском фильме «Туфли Святого Петра» не обошлось без антисоветчины, но и в этой ленте, в которой участвовали такие мастера, как Лоуренс Оливье и Антони Куин, тоже в об-



Французский режиссер и актер Р. Оссейн с призом XIII Московского кинофестиваля

щем утверждалась идея о необходимости мирного сосуществования. Впрочем, миротворцем здесь выступала католическая церковь.

Наша печать много писала об американском фильме «Доктор Стрейнжлав» Стенли Кубрика — в этой картине в острой, гротесковой форме разоблачались разного рода экстремисты, способные вызвать ядерную катастрофу. Правда, режиссер все же не вырвался из голливудских штампов при изображении советских дипломатов.

Можно назвать и другие фильмы той поры, в которых некоторые актуальные политические проблемы уживались с махровой антикоммунистической пропагандой. Но вот что интересно. Жгучие внутренние проблемы американской жизни Голливуд очень долго как бы не замечал, продолжая либо выпускать фильмы по старым, проверенным годами штампам, либо допуская в их структуру лишь отдельные внешнеполитические проблемы.

Но скоро совсем обходить внутренние вопросы оказалось невозможным. И тогда возникли фильмы с определенного рода либеральными идеями. Здесь следует оговориться. Известный режиссер Стенли Креймер в своих фильмах уже давно с большой настойчивостью указывал на язвы того общества, которое было объявлено «потребительским раем», и делал это с гневом, как в «Скованных одной цепью», или с юмором, сарказмом, как в «Безумном, безумном, безумном мире» (эти фильмы шли на наших экранах). В картинах содержалась критика американского образа жизни с позиций буржуазного гуманизма, иногда, впрочем, весьма резкая.

В конце 60-х — начале 70-х годов на экраны вышли фильмы «Беспечный ездох» Денниса Хоппера, «Полуночный ковбой» Артура Шлезингера, «Ресторан Алисы», «Бонни и Клайд», «Маленький большой человек» Артура Пенна, «Загнанных лошадей пристреливают — не правда ли?» Сиднея Поллака, «Пять музыкальных пьес» Боба Рэфельсона, «Оклахома, как она есть» Стенли Креймера и, наконец, «Забриски Пойнт» итальянского режиссера Микеланджело Антониони (фильм поставлен в США), отразившие процесс, который получил тогда в социологических трудах, а также в прессе термин «контестация» — так определялось недовольство широких слоев американского общества существующим порядком вещей. Эти фильмы впитали разные потоки философского мышления, распространившиеся в ту пору в Америке, — от книг Герберта Маркузе, заявившего себя идеологом «новых левых», до взглядов адептов «контркультуры» и идеологов «сексуальной революции» — Нормана Брауна и Вильгельма Рейха. Помимо этого, они вобрали в себя и реальные процессы, происходившие в стране, — грандиозные демонстрации, волнения в университетах, негритянские бунты, тотальный рост преступности и коррупции.

Именно в эту пору возник интерес в кинокругах, в том числе и в голливудском, к так называемому «подпольному кино», которое существовало в Нью-Йорке еще с 50-х годов и группировалось вокруг журнала «Филм Калчер» и его руководителя Йонаса Мекаси.

Фильмы «подпольного кино» — и игровые и документальные — затрагивали различные стороны американской жизни, изображали аномалии американского общества, тупики и бездны, в которых оказывался человек в условиях большого города. Не имея четкой позиции, американские «киноавангардисты» не могли вырваться из заколдованного круга моральной деградации личности. Правда, в документальном кино «подпольщики» создавали картины, рисуящие реальные факты антинародной политики правящих классов, а также студенческие волнения, негритянские бунты, жизнь городских трущоб. И все же теоретические установки, некоторые сюжеты и даже стиль «подпольщиков», несомненно, повлияли на кинонаправление «контестацин», созданное голливудскими режиссерами.

Менялась тематика, стилистика голливудских фильмов, менялись привычные лица знаменитых актеров.

Всегда в американском кино шериф выполнял функцию справедливости: он выше человеческих страстей, он сам закон.

В демонстрировавшемся на экранах нашей страны фильме режиссера Артура Пенна «Погоня» видный американский актер Марлон Брандо, сыгравший на своем кинематографическом веку немало ролей благородных блюстителей закона и не менее благородных нарушителей порядка, снова находился как будто бы в привычном облике шерифа. Но на этот раз шериф, представитель власти, оказывается немощным и слабым в борьбе с явным нарушителем закона, вернее с укоренившимися, ставшими привычными для американской действительности силами беззакония, насилия, гнуснейшего расизма. Как видим, здесь вопрос поставлен довольно остро. Впечатляюще изображен американский городок, хозяева которого, добропорядочные буржуа, живут мелочной и пошлой жизнью, лишены каких-либо интересов, заострившись в своем невежестве и хамстве и от нечего делать безнаказанно творят насилие.

Правда, в этой ленте, где так сильно показана изнанка американского образа жизни, положительной силой все-таки является представитель закона, шериф. Он терпит поражение, он беспощаден в борьбе со злом — в этом отличие от всех прочих фильмов, где действовали шерифы. Но все-таки он шериф! Значит, можно сделать и такой вывод: не все потеряно, и власть, если она обретет силу, одолеет зло. Может быть, чтобы бороться с насилием и косностью, нужна более сильная власть? Одним словом, автор, хотя он, повторяю, очень ярко и гневно изображает прогнившую насквозь буржуазную обывательщину, все же не замахивается на систему в целом.

Не великолепные, полные света улицы Нью-Йорка, не рекламы Бродвея, не грандиозные инженерные сооружения, так впечатляюще показанные во многих фильмах, а грязные задворки, холодная, не топленная зимой квартира, мрачные притоны наркоманов, убогая роскошь подпольных капищ — все это предстало перед зрителем в фильме Джона Шлезингера «Полуночный ковбой». И в центре — одиссея юного парня, приехавшего из Техаса покорять Нью-Йорк. Этот Растиньяк в ковбойской шляпе и узорчатых сапогах слышал там, у себя в глуши, моя посуду в баре, что в Нью-Йорке молодой, симпатичный парень может неплохо пристроиться возле богатой старухи или порочного старика, сделаться «человеком», «выйти в люди» и разбогатеть. И он едет в сказочный Нью-Йорк, город «гигантских возможностей», где начинали, может быть, точно так же, как он, свою биографию те, кто ныне в роскошных офисах на тридцатых этажах стеклянных кордбок делают большой бизнес.

Джон знакомится с нью-йоркским юношей, итальянцем по происхождению, Рикко (артист Дастин Хоффман), который и вводит его в «сладкую жизнь» города.

Но техасский Растиньяк и его приятель быстро сталкиваются с той жестокой и неумолимой силой, которую не так-то просто по-ковбойски оседлать или преодолеть. Город «гигантских возможностей» оборачивается своим истинным обликом, как город-спрут, где ухватить эти «возможности» совсем не просто, скорее тебя схватят щупальца этого спрута.

Пожилая дама, которую Джону «сосватал» Рикко, оказывает бедной женщиной и сама просит деньги. Так же крахом кончаются и другие приключения «ловцов счастья». Гомосексуалисты, наркоманы, подпольные клубы, богатые развратники — все это встречается на пути Джона и Рикко, но не приносит им ничего — они живут в страшной нужде, когда нет полена дров и доллара для покупки молока заболевшему туберкулезом Рикко.

Вся одиссея кончается печально — Джон случайно, в порыве гнева и омерзения, убивает сладострастного старика, а Рикко умирает в автобусе, когда они, отчаявшиеся найти для себя кусочек счастья в Нью-Йорке, едут на юг, во Флориду.

«Наверное, можно жить как-то по-другому, — говорит Джон, обращаясь к умирающему Рикко, — может быть, работать?» Этот вопрос повисает в воздухе.

Фильм противоречив. В нем — отражение реальных процессов распада того, что называется «американским образом жизни». Но, в нем, как и в других фильмах этого направления, еще много от обычного коммерческого кинематографа: самоцельное и в общем «завлекательное» изображение нью-йоркского дна, эротические сцены и многое другое, что связывает ленту с традиционной продукцией Голливуда.

Шедший на наших кино- и телеэкранах фильм Сиднея Поллака «Загнанных лошадей пристреливают — не правда ли?»

того же направления, но несколько иной стилистики и гораздо большего критического накала. Создавая эту картину по роману Горацио Маккоя, написанному еще в 30-х годах, Сидней Поллак нашел такой сюжет, такой угол зрения и такой предмет, что сумел изобразить те черты американского образа жизни, которые в период кризиса «великого общества» развивались гипертрофированно. Это — конкурс танцев где-то на берегу океана в дощатом, наспех украшенном бараке, похожем на манеж. Организаторы этого конкурса обещали 1500 долларов той паре, которая последней останется на манеже. И сюда для участия в танцевальном марафоне пришли сотни молодых и немолодых мужчин и женщин, чтобы любой ценой получить приз. И среди них героиня — девушка, очевидно, с изломанной судьбой — Глория (актриса Джейн Фонда) и герой — молодой безработный парень — Роберт (актер Майкл Саразин). Характерны и другие участники небывалого конкурса — мелкая голливудская актриса, бродяга-матрос, безработная пара, ждущая ребенка... И вот звучит оркестр. Гонка начинается. Танцуют пары. Первый день, второй, третий. Они даже едят, танцуют. А ночью — беспокойный сон усталых людей. 500, 600, 1000 часов танца. Участники марафона входят в бешеный ритм и забывают обо всем на свете. Постепенно и зрители втягиваются в эту игру, в этот ажиотаж и начинают «болеть» за того или иного фаворита.



Загнанных лошадей пристреливают
не правда ли? Реж. С. Поллак
(США)

«Зрителям доставляет удовольствие, что им лучше, чем вам», — цинично говорит босс конкурса Глории. И он крадет и сжигает нарядное платье несчастной голливудской старлетки, так как ему кажется, что она выглядит слишком бодрой и изящной, слишком «счастливой», и это может разочаровать публику, погасить интерес к марафону.

Умиравшая от усталости молодая беременная женщина поет. Она поет песенку о счастье: «Небо принадлежит всем и звезды светят всем. Все принадлежит и вам, и мне...» Но небо не принадлежит этим людям, которые изо дня в день, много часов подряд, не выходя из барака, участвуют в бешеной пляске.

Упала женщина. От разрыва сердца умирает моряк. Голливудская красотка сходит с ума. Глория и Роберт — на крайней ступени усталости, они почти безумны от страшной

гонки и нервного напряжения — ведь тот, кто отстанет или ослабеет, немедленно лишается права участвовать в конкурсе.

Марафон продолжается. Но и Глория, и Роберт, обессилив, все-таки покидают танцы. Они стоят рядом на грязной, замусоренной набережной.

— Я раньше любил смотреть на океан,— говорит Роберт,— а теперь мне все равно.

— Ты вернешься домой? — спрашивает Глория.

— Нет, я не добьюсь успеха. Весь этот проклятый мир ничего не стоит.

— Я тоже хочу сойти с этой карусели. Мне так все надоело.

— Что?

— Жизнь.

И здесь происходит нечто страшное. Глория вынимает из сумочки пистолет и просит Роберта убить ее. И Роберт берет из ее рук пистолет, очень спокойно спускает курок у ее виска и также спокойно отдает себя в руки полиции.

Конец страшен и жесток. Но он вполне вытекает из того, что происходило на экране до трагического финала.

В прологе фильма, на вступительных титрах — копии, они скачут, выбиваются из сил, падают, умирают в конвульсиях. В фильме — люди, но они тоже в ситуации безумной скачки. И тот, кто выбивается из сил, гибнет или его просто пристреливают. В фильме с большой силой (вместе с тем с известным натуралистическим нажимом) показан этот нелепый, зловещий конкурс танцев, который вытряхивает, выбивает из человека все человеческое.

Но в фильме есть и другой, второй план. Действие картины происходит в 1932 году, в период кризиса, когда по дорогам Америки бродили миллионы безработных, когда лопались банки и всю страну сотрясали катаклизмы «великой депрессии».

И здесь вольно или невольно авторы делают рывок к современности: за десятилетия многое изменилось в США, и прежде всего формы жизни, быта, но неизменной осталась суть — бешеная и бесплодная гонка маленького человека за счастьем, безумный марафон, в котором нет победителей, а есть лишь побежденные.

Так возникали мосты между маленьким человеком, американцем 30-х годов, и американцем конца 60-х годов — песчинкой бешеной бури, частицей «социального динамита».

Как видим, фильм «Загнанных лошадей пристреливают — не правда ли?» — произведение, выходящее из круга тех картин, которые обозначали в конце 60-х годов — начале 70-х поворот ряда американских режиссеров и писателей к проблемам современности. Но здесь не только зеркальное изображение жизни молодежи, как в «Ресторане Алисы», «Беспечном ездоке» и «Полуночном ковбое», здесь пульсирует серьезная мысль —

авторы мучительно ставят вопросы: куда идет Америка, в чем суть «американского образа жизни»?

Мчащиеся по американским дорогам мотоциклы. Их ведут два парня, одного из которых играл Питер Фонда, сын недавно умершего знаменитого актера США Генри Фонды, олицетворяющего либеральное направление в кино целого тридцатилетия, и брат известной актрисы Джейн Фонды. Второго героя играл режиссер картины Деннис Хоппер.

Авторы этой ленты стремились дать как бы зеркальное отражение поведения протестующей молодежи в те годы и в то же время показать отношение обывателей, цепляющихся за традиционные ценности, к этой молодежи. Коммуны «хиппи», жестокий произвол полиции, варварское, садистское избиение молодых «хиппи» палками, которое «просто так» учиняют жители соседнего поселка. И наконец, трагический финал. Дорога, выходящая вдоль зеленых полей и рощ. Беззаботные ездоки мчатся на своих причудливых мотоциклах с высокими рулями, а сзади — большой, многотонный грузовик. И здоровенный парень, сменив шифера, просовывает в окошко охотничье ружье и, спокойно прицелившись, по очереди убивает «беспечных ездоков». Зачем? Просто так. Не понравились эти ребята ему, когда он их видел в баре поселка. Убивает, как нечто непривычное, ненужное, ничемное. Авторы фильма не идеализируют своих героев, но они, конечно, сочувствуют им и стремятся вызвать сочувствие зрителей.

В системе фильмов о «большом обществе» особняком стоит созданный в США в ту же пору фильм итальянского режиссера Микеланджело Антониони «Забриски Пойнт».

Выход фильма «Забриски Пойнт» на экраны сразу же вызвал бурю споров и даже резких выпадов в адрес известного режиссера. Все без исключения критики увидели в фильме как бы метафору Америки. Фильм «представляет собой такой страстный, яркий, бескомпромиссный портрет нашей страны и нашей молодежи, — писал критик Ларри Коэн, — что немногие смогут забыть его и уж совсем немногие — принять его в такой форме».

И верно. В газетах и журналах США появились резко критические статьи в адрес фильма. Почему же американская критика довольно спокойно отнеслась к своим фильмам на молодежные проблемы, и в том числе даже к «Беспечному ездоку» и «Полуночному ковбою», и столь непримиримо встретила ленту итальянского мастера?

Может, быть потому, что он снимал реальные студенческие волнения и реальные погромы, которые учиняли полицейские в университетах. Ведь ему удалось даже снять реальное убийство студента-демонстранта. Наверное, все эти обстоятельства сыграли свою роль в столь резких оценках консервативных критиков, но в картине они узрели и нечто другое, еще более существенное — полное неприятие американского образа жизни и

самой сути американского прогресса и буржуазных ценностных представлений.

Плакат «Нет войне» над головой у студентов. Полицейские в рыцарских доспехах, но не с рыцарскими повадками. В руках у них не мечи, даже не дубинки, а автоматы. Убит студент, участник демонстрации. И герой картины — Майкл, тоже студент, — в пылу сражения убивает полисмена. Впрочем, в фильме все сделано так, что, может быть, не он, а кто-то другой купил пистолет и прицелился.

Майкл скрывается из города несколько необычным способом: он угоняет с аэродрома частный самолет и, радуясь свободе, безмятежно и весело летит над шоссе, выходящим рядом с оголелыми каменными горами через калифорнийскую долину смерти — Забриски Пойнт. Пять миллионов лет назад здесь была жизнь, а теперь — камни, песок, гигантские котлованы, мрачные пейзажи — долина смерти.

В том же городе, может быть, даже и в то же самое время, когда бушевала студенческая масса, дымился слезоточивый газ и гремели автоматные очереди, респектабельные господа, хозяева города, боссы промышленного и строительного бизнеса, оживленно, с неподдельной страстью обсуждали в одной из клеточек гигантского бетонного параллелепипеда перспективы развития безлюдного и пустынного края. Их помыслы благородны — застроить, оживить пустыню, Долину смерти. Нет, они не разрушают, подобно этим безумным студентам, они созидают, размышляя, что же сделать, чтобы преобразить Забриски Пойнт. Может быть, построить здесь, в пустыне, отели с голубыми бассейнами? Новые дороги? Города?

Дела, проценты, реклама, развитие, строительство...

Героиня фильма Дария — секретарша и любовница одного из боссов, что обсуждают проблемы созидания и рекламы, спешит на своей машине по дороге через выжженную солнцем долину. И здесь, у берегов каменного моря встречаются — он, песчинка студенческой бури, угнавший самолет, и она, одна из миллионов обычных американок. И они находят сразу душевное родство, — может быть, это общность судьбы, неустроенность, никчемность, неясность жизненной цели. Они предаются любви на дне мертвого моря среди мертвых камней, которым пять миллионов лет. Потом бродят по пустыне, где когда-то было озеро, может быть, море. Была жизнь...

Но здесь поблизости была жизнь и совсем недавно, может быть, десять или двадцать лет назад. Заброшенная шахта, ветхий, умирающий поселок, где живут бедные, забытые богом люди. Старые машины, как мамонты и динозавры. Почему-то прямо на земле стоит кем-то оставленный рояль и дети играют около него, как у ящика с песком.

Жалкие хижины, потерявшие человеческий облик старики. А неподалеку другой поселок, вернее, стойбище «хиппи». Они

живут коммуной и пытаются засеять бесплодную землю. Но они и сами понимают, что земля бесплодна, но возвратиться к обычной жизни не могут.

Американский критик Винсент Кенби писал: «Я не чувствую себя оскорбленным тем, что о положении нашей страны должен говорить именно Антониони. Однако меня оскорбляют определенные образы фильма: Долина смерти, бедняки, старики, загнивающий Лос-Анджелес с его огромными автомобильными кладбищами, с идиотскими рекламными щитами и стеклостенными громадами, высовывающими головы поверх смога».

И верно, такие «священные» понятия, как «процветающее общество», «свобода выбора», «царство разума», «единение нации», — все эти знаменитые лозунги, составляющие главный козырь американской пропаганды, художник взял под сомнение, подобно тому как эти лозунги брали под сомнение в конце 60-х годов бунтующие, бурлящие молодые американцы.

Разумеется, сам Антониони, так же как и его герои, которых он столь выразительно показал, не имеет ясной позиции. Он говорит: это все прогнило, это должно отмереть, это будет разрушено. Но что будет создано вместо этого? Может быть, вместо гигантских автострад, небоскребов из стекла и бетона, мостов и дымящихся заводов, вместо этого потока машин и людей, занятых бизнесом или просто оплачиваемым трудом или увлеченных борьбой, — может быть, вместо всего этого возникнет Долина смерти, выжженная солнцем пыльная земля, голые обветренные камни, лунные кратеры? Новый «Забриски Пойнт»? Может быть, такую судьбу предрекает Антониони «великому обществу»? Ведь фильм и заканчивается видениями, возникающими в голове у девушки, только что потерявшей парня, с которым она познакомилась на дороге в Долине смерти. Майкл вернул на аэродром украденный самолет, но полисмен, спокойно прицелившись, разрядил в его тело обойму пистолета.

И Дарии, попавшей в один из новых отелей, построенных в пустыне, роскошных отелей с прохладными холлами и бассейнами с изумрудной водой, мнится, что страшный взрыв сотрясает землю и стеклянный куб отеля рушится, погребая под своими обломками кучу бизнесменов, приехавших сюда на уикэнд. Но в возбужденном сознании девушки рушится не только этот новоиспеченный отель, рушатся небоскребы, проваливаются в тартарары автомагистраль и города; огонь и дым застилают землю, в воздухе — обломки автомашин, предметы быта, одежда — словом, все, что составляет суть «потребительского общества».

Отвечая на вопрос газеты «Нью-Йорк таймс», Антониони заявил: «Американец с легкостью может возразить: «Ты итальянец, ты не знаешь этой страны. Как же ты берешься судить о ней? Но я пытался не объяснить страну, в конце концов фильм не социальное исследование. Я просто хотел почувство-

вать Америку и разобраться в своих ощущениях. Если бы я был американцем, то мне бы сказали, что я смотрю на мир как художник, но поскольку я иностранец, они говорят, что я неправ. Однако в определенной мере иностранец может видеть, нет, не лучше, просто он более объективен, потому что у него иной взгляд на вещи». «Забриски Пойнт» не был задуман как документальный фильм об Америке, хотя некоторые основные эпизоды были сняты с натуры, например убийство юноши. Я хотел описать ситуацию, при которой общество расколото на части, ситуацию, типичную не только для Америки. Ни один из персонажей фильма не вызывает отвращения. Род Тейлор, например, играющий босса, у которого работает девушка, даже симпатичен. Но я хотел показать, как все разделены, как один человек не имеет ничего общего с другим. Представители власти, сидящие в своих башнях, хотя и могущественны, но, по сути дела, занимаются не тем, чем падо. Настоящие проблемы существуют внизу — на улицах. Именно на улицах мы сталкиваемся с реальными противоречиями — между богатыми и бедными, черными и белыми, молодыми и старыми.

В фильме я провожу также мысль о том, что материальное богатство Америки, которое мы видим в рекламных щитах по обочине шоссе, — уже само по себе источник насилия. Не потому, что богатство плохо, а потому, что оно используется не для решения проблем, стоящих перед обществом, а, наоборот, для того, чтобы скрыть от общества эти проблемы...

Как видим, это декларация другого Антониони, не того художника-экзистенциалиста, который показывал, как分离лись люди, потеряв коммуникабельность, как трудно им жить и как цивилизация способствует этому разделению.

Позже, в фильме «Профессия: репортер» Антониони двинется дальше: он ясно и определенно скажет, что человек не может плыть по волнам обстоятельств, он обязан выбрать свой путь в противоборстве сил реакции и сил прогресса.

Но вернемся к американскому кино 70-х годов. Как бы ни пестры, противоречивы и неоднозначны были фильмы «контестации», само их появление в ту пору — симптоматично.

Нельзя также забывать, что в американском кино (особенно в лучшую пору его истории, в 30-е годы) была крепкая реалистическая традиция, связанная, с одной стороны, с реалистической прозой тех лет и, с другой стороны, с именами Джона Форда, создателя «Гроздьев гнева», Орсона Уэллса с его «Гражданином Кейном», Кингом Видором и другими режиссерами той поры, а еще ранее с творчеством Чарли Чаплина и Эриха Штроггейма. Даже лучшие фильмы в жанре «вестерн» при всей заданности их сюжетов нередко несли в себе общегуманистические традиции.

Эта реалистическая традиция в определенный период преклась совсем; в другое время, в конце 50-х — начале 60-х го-

дов, стала узеньким ручейком рядом с мощным потоком пропагандистского хлама, исторических суперколоссов и лент, прославляющих американский образ жизни.

Традиции прогрессивного кино живут и поныне, хотя, как указывалось выше, многие режиссеры «протеста» стали создавать реакционные ленты.

Интересно, хотя и противоречиво, творчество молодого американского режиссера Френсиса Форда Coppola. Если в нашумевших фильмах «Крестный отец», «Крестный отец-2» режиссер, с одной стороны, показал механику американской мафии, но — с другой, в какой-то мере поэтизировал ее, то фильм «Разговор» следует считать, безусловно, прогрессивным явлением.

...По улицам Сан-Франциско бродит немолодой человек в старом плаще и с каким-то неопрятным кульком в руках. Его зовут Гарри Кол — он идет как бы занятый своим делом. Да он и занят своим делом, своей поденной работой, дающей ему возможность скромно существовать. Но работа эта особого рода — это ходячий подслушиватель, служащий некоей конторы по частному сыску, а в его кулке — магнитофон. И сегодня Гарри — его играет очень популярный сейчас в США актер Джин Хекман — выполняет свои привычные обязанности. Рядом с влюбленной парой он ведет запись разговора между мужчиной и женщиной, а потом показывается в какой-то потайной лаборатории, где крутятся огромные бобины, работают электронные приборы, через микрофоны слышатся голоса разных людей, — это целая фабрика наблюдения и подслушивания.

Режиссер не только раскрывает механику тайной слежки за людьми, он делает крутой поворот и вторгается в сферы исследования моральных последствий этого явления. Гарри Кол, который всегда исполнительно и равнодушно делал свое дело, проявил какую-то, может быть, самую малую долю участия к объектам своей «работы». И сразу весь механизм, частицей которого он являлся, обрушивается на него, маленького человека, нарушившего «правила». И он чувствует, явственно чувствует себя не только объектом слежки, но и соучастником преступления. В страхе и ненависти Гарри крушит мебель в своей скромной квартирке, вскрывает полы, ломает перегородки, чтобы найти электронные приборы, которые, как он считает, должны быть где-то спрятаны. Реальность и гротеск, правда и гиперболическое обобщение слиты в этом талантливом и правдивом фильме воедино.

Этот фильм продолжает ту линию в американском кино, которая особенно сильно распространилась в конце 60-х годов и связана с фильмами Стенли Креймера, Артура Пенна, Сиднея Поллака той поры.

Фильмов, подобных «Разговору», сейчас делается в США не так уж много, но они есть. В русле этих тенденций картины режиссеров Сиднея Люмета «Телесеть», Питера Богдановича

«Бумажная луна», Мартина Ритта «Подставное лицо», ряд сатирических произведений Р. Олтмана, фильмы Сиднея Поллака «Электрический ковбой» и «Против собственного желания» и другие.

Последовательно и целеустремленно отстаивает гуманистические идеалы Стенли Креймер. Четверть века назад он создал фильм «На последнем берегу», в котором показал трагический исход гонки вооружений — ядерную катастрофу. Всем образным строем этого фильма режиссер говорил, обращаясь к тем, кто расшатывает дело мира: «Остановитесь, пока не поздно».

Американский режиссер создал немало других фильмов, содержание которых затрагивает жгучие проблемы истории и современности.

«Нюрнбергский процесс» — острая, антифашистская лента.

«Скованные одной цепью» — фильм, направленный против расовой дискриминации.

«Пожнешь бурю» — эта картина, вспоминая так называемый «обезьяний процесс» в 20-х годах в США, выступает против мракобесия.

Фильмы «Благослови зверей и детей» рисует современное американское общество, где насилие растлевает души молодежи.

«Безумный, безумный, безумный мир» — острая, гротесковая комедия, рисуемая в гиперболической форме современную Америку, погоню людей за призрачным счастьем.

«Оклахома, как она есть» — фильм, удостоенный главного приза на Московском кинофестивале, — показывает, как жажда наживы, пронизывающая общество, мнет и калечит человека.

Стенли Креймер не раз бывал на московских кинофестивалях. Он приехал в Москву и на фестиваль 1983 года, где была развернута ретроспектива его фильмов, которую открыл Сергей Герасимов.

Это была демонстрация картин честного художника буржуазного мира, реалиста и гуманиста, стремящегося служить своим искусством добру и справедливости.

«Самая жгучая задача, стоящая перед всеми людьми, — сказал Стенли Креймер на пресс-конференции в ходе фестиваля, — спасти род людской от гибели. Человек есть человек, и он выше всего. Некоторые в Соединенных Штатах полагают, что обеспечить мир можно, только наращивая военную силу. Но оружия и у нас, и у вас, да и повсюду, уже более чем достаточно, чтобы уничтожить все живое на земле. А что если какой-нибудь безумец нажмет кнопку войны? ...На земле все больше людей создает опасное развитие событий и стремится остановить сползание к ядерной войне. Здесь, в вашей стране, я вижу огромное желание жить с другими народами вместе на мирной планете, несмотря на идеологические разногласия».

За последнее время в нашей стране вышел ряд книг и статей, посвященных американскому кино. Советское киноведение

рассматривает историю американского кинематографа, процессы его современного развития без предвзятости и упрощенчества, поддерживая его реалистические и гуманистические явления и разоблачая антикоммунизм, экспансию Голливуда в Европу и страны Азии, Африки, Латинской Америки, мифотворчество, призванное затемнить общественное сознание.

При анализе американских фильмов с политической проблематикой следует учитывать сложную, а порой противоречивую, весьма запутанную связь, которая существует между реалиями американской действительности и тем отражением, которое она получает на экране.

В современной идеологической борьбе большое значение имеют фильмы, авторы которых стремятся сохранить гуманистические ценности. Они

выступают за, а **не против** человека. Эту гуманистическую тенденцию пытаются пресечь и уничтожить, перевести в иное русло всякого рода политики, идеологи, коммерсанты — стратеги и тактики разрушительного искусства.

Речь идет и об экранизациях классики мировой литературы. Образцы бережного и внимательного отношения к духовным ценностям, выработанным человечеством, показывали многие крупные кинематографисты мира.

Французские режиссеры Кристиан Жак, Клод Отан-Лара, Луи Дакен обращались к творчеству Бальзака, Гюго, Стендаля и других классиков французской литературы. Американский режиссер Кинг Видор экранизировал в 50-х годах «Войну и мир» Льва Толстого. Знаменитый английский актер и режиссер Лоуренс Оливье плодотворно работал над экранизацией Шекспира. Творчество выдающегося японского режиссера Акиро Куросавы вдохновляли произведения Достоевского и Горького. К классике мировой литературы не раз обращался итальянец Лукино Висконти. Американские режиссеры прогрессивной ориентации экранизировали Хемингуэя, Стейнбека, Драйзера и других писателей. Список можно продолжить.

Не всегда обращение к классике приводило к крупным



Американский режиссер С. Креймер в
Москве



Дерсу Узала. Реж. А. Куросава (Япония)

кинематографическим достижениям. Но всегда это было приобщение к высокому гуманизму, человечности, правде.

Сегодня на мировом экране нередки факты спекулятивного подхода к экранизации классики мировой литературы, когда произведение преднамеренно и злобно искажается и деформируется. И это тоже надо видеть.

Но немало влиятельных художников буржуазного мира находят путь к гуманизму и реализму — и это весьма симптоматично. Об этом, в частности, убедительно свидетельствуют итоги последних международных кинофестивалей в Москве. Именно здесь раскрываются во всей своей динамике те сложные идейные повороты, через которые проходят сейчас многие художники большого дарования, появляется возможность увидеть, как, освобождаясь от идеалистической философии, они приходят к правде. Наиболее честные и талантливые мастера Запада не хотят присоединяться к хору тех, кто хоронит человека, не верит в социальный прогресс, кто ополчается против дела мира. И это роднит их с художниками социалистического искусства, творчество которых основано на вере в человека.

Творчество таких талантливых художников, как Феллини, Бунюэль, Антониони, Бергман, Бертолуччи, Пазолини, братья Тавиани, испытавшее в большей или меньшей степени влияние идеалистических философских теорий, творчество противоречивое, меняющееся в зависимости от меняющейся действительности, нередко выходило на простор отражения реальных процессов жизни. Мы уже указывали на позитивный пафос фильма Феллини «Амаркорд», где традиции таких сокрушающе правдивых и антибуржуазных лент, как «Ночи Кабирии» и «Сладкая жизнь», обрели животворную связь с жизнью народа.



На дискуссии XIII МКФ в Москве. Испанский режиссер Х. Бардем (слева) и чехословацкий кинокритик, профессор А. Бродский

Укрепились наиболее ценные, гуманистические и реалистические позиции японского режиссера Акиры Куросавы, который и в прошлом создавал фильмы большого общественного и художественного звучания, не раз обращался к экранизации русской классики — творчеству Достоевского, Горького, поставил на «Мосфильме» фильм «Дерсу Узала».

На X и XI Московских международных кинофестивалях главные призы получили фильмы испанского режиссера Х. Бардема «Конец недели», в котором убедительно показано, как человек, под влиянием реальности, освобождается от идеологии правящих классов, и «Семь дней в январе», где раскрыта преступная деятельность фашистских последышей. Позже совместно с кинематографистами Болгарии Х. Бардем поставил фильм «Предупреждение» — о Георгии Димитрове.

Итак, духовную атмосферу, невозможную для жизни человека, иссушающую его душу, испепеляющую разум, искажающую моральный облик, талантливо показали многие выдающиеся кинематографисты капиталистических стран — они сделали крупные художественные открытия. Призрачность и пустота, эфемерность и саморазрушение — вот основа бытия, которое так ярко изображает Феллини. Одиночество в человеческом многолюдии показывает Антониони. Духовная деградация и потеря человеческих связей — в центре художнического зрения Висконти, Бунюэля, Брессона. Все это изображено убедительно, со всей силой могучего дарования и виртуозной режиссерской техники, с привлечением талантливых, хорошо знающих свое дело актеров.

Правда, не всегда фильмы этих больших мастеров социально очерчены, иногда можно почувствовать потерю адреса со-

крушительной критики: мир в таких лентах как бы расплавляется, теряет свои контуры, превращаясь в тотальное царство зла. Он, этот мир, конвульсируя, идет к гибели, и это саморазрушение как бы является единственным «гуманным» выходом из создавшейся критической ситуации. Но в этом же творческом потоке, весьма, впрочем, неоднородном, вызревало и понимание, что деградирует и пожирает себя не человек вообще и не все человечество, а человек в условиях буржуазного сознания и буржуазного бытия.

Однако в то же время возникало у художников ложное зрение, леворадикальный, анархистский бунт. Иногда поиск выхода из создавшейся ситуации вел к фантастическим, сюрреалистическим эскападам. И все же, что весьма существенно, анализ положения вещей давал возможность многим талантливым художникам создавать картину моральных последствий буржуазной цивилизации. Это явление можно проследить в таких очень разных лентах, как «Забриски Пойнт» и «Профессия: репортер» Антониони, «Амаркорд» Феллини, «Скромное очарование буржуазии» Бунюэля, «Яйцо змеи» Бергмана, в последних фильмах Висконти, и прежде всего — в «Семейном портрете в интерьере».

Мы уже говорили о значении прогрессивных фильмов американских режиссеров — Креймера, Циннемана, Олтмана, Поллака, Пенна, Копполы.

В конце 60-х — начале 70-х годов в кино ФРГ возникло направление, которое в зарубежной кинокритике нередко называют западногерманской «новой волной» по аналогии с французской «новой волной», отшумевшей два десятилетия назад.

Это направление — сложно, противоречиво и еще недостаточно изучено, оно не имеет завершения, развивается. В нем явно соседствуют различные пласты — и те, что связаны с анархистским сознанием, и те, что базируются на художественном и социальном анализе действительности. Среди режиссеров этого ряда обычно называют Рейнера Вернера Фасбиндера, Александра Клюге, Фолькера Шлендорфа, Вима Виндерса, Вернера Герцога, Маргаретт фон Тротты. При явном различии политических позиций, тематической и жанровой направленности у картин названных режиссеров есть общее. Что же? Социальное зрение, неприятие буржуазной морали.

«Потерянная честь Катарины Блюм» — фильм, поставленный Фолькером Шлендорфом по рассказу Генриха Белля, создает как бы концентрированную картину подавления человека совместными усилиями властей и средств массовой информации. Обыкновенная женщина, проявившая элементарное чувство гуманности, оказывается обвиненной в аморальности, становится парией в обществе, где все-сверху донизу аморально.

Маленький человек, владелец крошечного магазина, продающего рамки для картинок, ради того, чтобы его семья могла

как-то существовать после его смерти (он знает, что неизлечимо болен), идет на преступление. Таково содержание фильма Вима Вендерса «Американский друг». И совсем не случайно авторы показывают, что этого человека делает наемным убийцей некий американец, как будто сошедший с экрана ковбойского фильма, — симпатичный, жизнерадостный, сильный. Именно этот обаятельный американец вкладывает герою в руку оружие, заставляет убивать людей, которых тот никогда не знал.

Историческая судьба страны как бы спроецирована на биографии женщины, стремящейся к счастью и идущей на компромисс, но терпящей крах, — таков смысл шедшего на наших экранах фильма «Замужество Марии Браун» недавно умершего талантливого режиссера Рейнера Вернера Фасбиндера.

Серебряный приз Московского кинофестиваля 1983 года получил западногерманский фильм «Доктор Фаустус» — экранизация известного романа Томаса Манна (режиссер Франц Зайтц).

Западногерманские режиссеры прогрессивного крыла ищут темы и проблемы, раскрывающие то, что, по их мнению, характеризует современный буржуазный мир. Нередко их выводы пессимистичны — из создавшейся ситуации они не видят выхода. Но сам факт появления в ФРГ группы режиссеров реалистической и антибуржуазной ориентации — весьма симптоматичен и заслуживает серьезного изучения.

Советское киноведение выдвинуло положение относительно складывающихся в разных странах ситуаций, порождающих художественные течения, близкие социалистическому реализму. Можно видеть черты, близкие искусству, основанному на марксистско-ленинском понимании общественных процессов, в произведениях многих западноевропейских, латиноамериканских, японских, арабских, африканских, индийских кинематографистов.

Рождение нового, объединенного социалистического Вьетнама и других государств в Индокитае, провозглашение на территориях бывших португальских колоний независимых стран социалистической ориентации, революционные процессы в Эфиопии, Афганистане, борьба сил прогресса и сил реакции в странах арабского Востока, взрыв борьбы за социальное освобождение в Южной Африке, трудная и суровая борьба против империализма и реакции в странах Латинской Америки — все это явственные приметы времени, которые отразились и в киноискусстве. Во всех этих районах появились интересные, социально значительные фильмы.

Углубление социально-политической дифференциации в национально-освободительном движении не могло не сказаться на таком чутком барометре жизни общества, каким является кино.

Метод социалистического реализма, на позициях которого твердо стоят художники пятнадцати советских национальных

кинематографий, имеет огромное значение для передовых художников Азии, Африки и Латинской Америки.

Искусство социалистического реализма не одиноко в контексте мирового кинематографического процесса. Творческие аналогии этому искусству мы находим, как уже указывалось, в кино ряда западных стран на разных этапах их истории. Художественная правда фильмов прогрессивных художников стран Азии, Африки и Латинской Америки делает их внутренне солидарными с социалистическим киноискусством.

Прогрессивное искусство капиталистических и развивающихся стран становится важным фактором мирового художественного развития. В нем проявляется движение самих масс, вышедших на арену истории и стремящихся к миру, гуманизму, социальной справедливости.

ЭКРАН МИРА В МОСКВЕ И ТАШКЕНТЕ

Вот уже более двадцати лет каждые два года летом в Москве вспыхивают экраны Международного кинофестиваля. В крупнейших столичных кинотеатрах и клубах демонстрируются фильмы всех континентов земли. В Доме кино, в залах гостиницы «Россия» происходят встречи прогрессивных кинематографистов разных стран, дискуссии по актуальным проблемам экранного творчества. На фестивале организован кинорынок, где деловые круги имеют возможность обмениваться фильмами.

Десятки тысяч москвичей заполняют кинозалы, имея возможность судить о различных явлениях экранного искусства.

Во Дворце пионеров на Ленинских горах происходит уникальный смотр детского кино — здесь показывают фильмы разных стран, предназначенные для подрастающего поколения.

Московский международный кинофестиваль, а их проведено уже тринадцать, стал подлинным смотром киноискусства, служащего миру, прогрессу, гуманизму.

...Сразу же после окончания войны большая и представительная советская делегация приехала на возрожденный после черной ночи оккупации Каннский кинофестиваль. Фильм Фридриха Эрмлера «Великий перелом», который был показан на этом международном смотре кино, имел значительный успех. В картине советского режиссера о Сталинградской битве французские зрители и международное жюри увидели на экране советских офицеров и солдат, тех самых людей, которые освободили Европу от фашизма. В ту пору на Западе еще никто не осмеливался ставить под сомнение подвиг советского народа. Такую ложь зрители не могли принять — ведь совсем недавно прогремели последние залпы в Берлине, и советский маршал сидел на председательском месте в день капитуляции фашистского рейха.

Советские делегации отправились и в Венецию, где наши кинематографисты бывали и до войны, — старейший международный фестиваль переживал второе рождение. Именно здесь проявилась мощная идейная и художественная сила неореалистических фильмов. Молодые итальянские режиссеры, которые в Римской киношколе десятки раз просматривали две-три случайно попавшие в фильмотеку, но, разумеется, запрещенные фашистским режимом советские ленты, и среди них «Мать», «Потомок Чингиз-хана», смогли увидеть воочию деятелей советского кино, а позже и самого Всеволода Пудовкина, которого они считали своим учителем.

Правда, уже через год-два неореалистов постарались вытеснить с экрана Венецианского смотра кино. Это сделали те, кто финансировал и кто стремился направить итальянское кино совсем по иному руслу.

И тем не менее итальянские зрители и творческая интеллигенция смогли увидеть на фестивале не только довоенные советские ленты, о которых они, по существу, ничего не знали, — «Чапаев», «Депутат Балтики», но и новые фильмы Марка Донского, Сергея Герасимова, Михаила Ромма, Юлия Райзмана.

В ту же пору открылся еще один кинофестиваль, который сразу предложил совсем иную, чем прочие, программу: широкий доступ молодых кинематографий, поддержку прогрессивных тенденций экрана. Речь идет о кинофестивале в Чехословакии: он проводился сперва в Марианских Лазнях, а потом окончательно обрел прописку в Карловых Варах. Среди советских фильмов, получивших призы на этом смотре кино, заметное место занял «Тихий Дон» Сергея Герасимова.

Наконец, пришла пора основать фестивальную традицию в Советском Союзе.

Каким должен быть Московский кинофестиваль? В чем заключается его «феномен»? Его отличие от всех прочих кинофестивалей, которые, как грибы после дождя, стали возникать в ту пору в самых различных районах мира?

Напомним, что открытие I Московского кинофестиваля совпало с важными событиями в истории советского искусства. Летом 1958 года в Канне высшую награду — Большую пальмовую ветвь — получил фильм Михаила Калатозова «Летят журавли», что заставило широкую кинематографическую общественность мира говорить о принципиально новом явлении — экранного искусства. Тогда же в Брюсселе на Всемирной выставке одним из главных призов была отмечена картина Я. Сегеля и Л. Кулиджанова «Дом, в котором я живу». Эти фильмы показали не только возможности советского кинематографа, но и совершенно новый мир — мир невиданного человека, явственные приметы социалистического гуманизма.

И может быть, поэтому первоначальная настороженность в зарубежных кинокругах по отношению к новому московскому

смотру кино сменилась острым интересом.

На I Московский международный кинофестиваль 1959 года приехали представители сорока двух стран — число небывалое для такого рода смотров, правда, состав делегаций был не очень сильным: на фестиваль все же ехали с осторожностью.

И все-таки в фойе Кремлевского театра можно было увидеть и Джульетту Мазину, и Кристиан-Жака, и Джузеппе Де Санти-са, а также многих известных режиссеров из социалистических стран, молодых государств Азии и Африки.

Жюри фестиваля оказалось весьма представительным, смотр был явно непохож на западные кинофорумы, но он учел опыт Карловарского фестиваля.

Конечно, и здесь были приемы, и здесь «звездам» хотелось показать себя в самом лучшем виде. Но было и нечто такое, что заставляло прославленных актеров и актрис не вынимать из своих кофров экстравагантные туалеты, а облачаться в костюмы поскромнее и отправляться в кинотеатр или заводской клуб, чтобы встретиться со зрителями — рабочими и интеллигентами столицы.

Гости нашей страны увидели не равнодушных кинозрителей или любителей фестивальных скандалов, а массовые аудитории людей, глубоко разбирающихся в искусстве, заинтересованных в развитии передовых тенденций. Посетившие Москву кинематографисты приняли участие и в серьезных профессиональных дискуссиях. Они просмотрели фильмы, которые обычно не попадали в орбиту «старых» кинофестивалей мира, — фильмы социалистических стран, ленты молодых, развивающихся кинематографий Азии и Африки.

Главный приз фестиваля получил фильм Сергея Бондарчука «Судьба человека» по рассказу Михаила Шолохова. Фильм, раскрывающий гуманную сущность советского общества и советского человека.

И другие фильмы, которые получили награды в Москве, тоже отвечали настрою фестиваля, его особой атмосфере. Это были кинокартины, воплощающие реалистические принципы экранного искусства, столь важные в тот переломный момент, когда западный кинематограф все дальше и дальше уходил от реализма, уходил от человека, увязая либо в тенетах декадентства, либо в коммерческом чистогане.

Тогда, по существу, уже перестали создаваться итальянские неореалистические фильмы. Изменение политической обстановки в стране, клерикальная цензура, продюсеры, американские монополии сперва оттеснили, а затем и совсем пресекли развитие направления, которое ближе всего из всех направлений западного кино подошло к правде и социальному анализу явлений жизни.

Американское кино после ряда серьезных картин, созданных в годы войны и первые послевоенные годы, находилось в полосе

кризиса. Продюсеры, испуганные бурным развитием телевидения, в ту пору искали выхода из положения в супербоевиках на исторические темы.

Правда, во Франции возникла так называемая «новая волна», движение молодых кинематографистов, заявивших в своих декларациях, что они будут изображать жизнь «как она есть», что они будут снимать фильмы прямо на улицах и — самое главное — рассматривать в своих лентах вопросы, будоражащие целый мир и каждого в отдельности. Однако некоторые прозорливые критики, воздав должное кинематографическим открытиям Годара и жесткой натуральности, умению увидеть реальные приметы жизни молодежи, тонкому психоанализу фильмов Трюффо и Шаброля, уже тогда увидели в «новой волне» ноты бездуховности и предрекли этому интересному и многообещающему течению скорый срыв в буржуазность. Этот срыв, кстати, и произошел через три-четыре года. Талантливым режиссерам «новой волны», поставившим ряд интересных фильмов, не хватило творческого потенциала и социального зрения, и они не свершили того, что могли бы свершить. Они не смогли создать и плодотворной традиции — и в этом (да и не только в этом) они отличались от итальянских неореалистов, значимость творческих традиций которых нельзя переоценить.

Уровень и художественные принципы Московского кинофестиваля обозначил советский фильм «Судьба человека» Сергея Бондарчука, с триумфом перешедший с московского экрана на экраны восьмидесяти стран мира и ставший в ряд с «Балладой о солдате» и «Летят журавли», с успехом демонстрировавшимися на экранах мира.

Эти три фильма определили не только новый взлет советского киноискусства, но и новые грани мирового экрана.

На Московском кинофестивале были показаны и другие фильмы прогрессивной направленности и серьезного творческого потенциала. Так складывалась традиция московских международных кинофестивалей.

Впрочем, эта традиция не была уж такой новой. На самом деле первый Московский кинофестиваль проводился не в 1959, а в 1935 году. Об этом, почему-то основательно забытом, но первом в мире смотре прогрессивного кино написано до обидного мало. Принципы этого смотра кино не могли не быть плодотворными — в жюри фестиваля работали Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин.

И награды фестиваля соответствовали его задачам и принципам. Жюри, возглавляемое С. Эйзенштейном, присудило первый приз киностудии «Ленфильм», только что создавшей «Чапаева», «Юность Максима» и «Крестьян». В решении жюри было указано, что премия фестиваля присуждена советским фильмам, «утверждающим реалистический стиль советской кинематографии и сочетающим идейную глубину, жизненную правдивость

и простоту с высоким качеством режиссерского мастерства, актерской игры и операторской работы». Премий фестиваля удостоились Рене Клер за фильм «Последний миллиардер», мультипликации Уолта Диснея, фильмы «Вива, Вилья» Джека Конвея и «Хлеб наш насущный» Кинга Видора.

Таким образом, московский смотр мирового кино властно поддержал содержательное, идейное, прогрессивное искусство.

Утверждение идейной глубины, жизненной правдивости и реализма стало традицией «нового» Московского кинофестиваля, открывшегося более чем через двадцать лет после первого международного смотра кино в советской столице.

Московский кинофестиваль стал крупнейшим и наиболее представительным смотром прогрессивного киноискусства мира.

Не шесть-семь кинематографических стран Европы и Америки, как это бывает на многих зарубежных фестивалях, а кинематографисты всех континентов представлены в Москве. И не случайно второй фестиваль был представительнее первого, а третий, четвертый, пятый, шестой и последующие привлекали к себе все новые и новые кинематографические круги. В фестивалях 1981 и 1983 годов участвовало уже более ста стран Европы, Азии, Африки, Северной и Южной Америки.

Сейчас смело можно сказать, что Московский фестиваль стал самым внушительным кинофорумом мира. По существу, на московских смотрах побывали почти все известные кинематографисты Земли, представляющие самые различные школы и тенденции мирового киноискусства.

Достаточно назвать лишь несколько имен главных призеров фестиваля — Сергей Бондарчук и Сергей Герасимов, Григорий Чухрай и Витаутас Жалакявичус, Федерико Феллини и Акира Куросава, Франческо Роззи и Этторе Скола, Хуан Антонио Бардем и Золтан Фабри, Марсель Карне и Кането Синдо, Конрад Вольф и Мринал Сен, чтобы убедиться в том, что здесь получили поддержку разные по творческому почерку явления прогрессивного экранного искусства. Призы и награды получали болгарские, польские, чехословацкие, румынские, кубинские, монгольские кинематографисты, киномастера ГДР, Вьетнама, СФРЮ, режиссеры и актеры Франции, Италии, США, Англии, ФРГ, Швеции, Норвегии, Японии, Финляндии, Индии, Алжира, Сирии, Перу, Бразилии, Мексики, Австралии, Патриотических Сил Чили. Документальный экран Московского фестиваля — это экран борьбы, отразивший кипение сражений сил прогресса против сил реакции, развернувшихся в мире.

Нет нужды умалять вес и значение старых традиционных кинофорумов мира. Но в Москве, как, впрочем, и на фестивале в Карловых Варах, а также на международных смотрах короткометражных фильмов в Кракове и Лейпциге, имеют возможность широко показать свои достижения деятели кино социалистических и развивающихся стран. Между тем на боль-

шинстве западных фестивалей такой возможности, по существу, нет.

Именно в Москве получают общественное признание и поддержку авторы подлинно прогрессивных тенденций киноискусства, что крайне редко бывает на фестивалях «свободного мира».

На Московском фестивале организован широкий внеконкурсный показ фильмов. Их авторы могут проверить плоды своей работы на самой чуткой, самой взыскательной, самой строгой, но и самой отзывчивой зрительской аудитории.

Это — подлинно народный кинофестиваль.

Зарубежные гости лицом к лицу встречаются с новым миром и новым человеком. Здесь завязываются контакты — представители прогрессивного киноискусства Запада встречаются со своими коллегами из социалистических и развивающихся стран. Здесь идут острые дискуссии, серьезные споры об искусстве, его судьбах.

На Московском кинофестивале побывали все крупнейшие представители киноискусства социалистических стран. Творческий голос этих мастеров сейчас звучит все громче, ныне ни один серьезный исследователь современного мирового киноискусства не может не учитывать завоевания киноискусства стран социалистического содружества.

Немало гостей приезжало из стран Азии и Африки, Латинской Америки — они с карандашом в руках изучали работу московских киностудий, деятельность учебных и научных киноучреждений, вопросы кинопроката. Здесь они не только показывали свои фильмы, но и приобретали ценный опыт, необходимый для строительства молодых кинематографий.

Побывавшие на кинофестивале в Москве представители западного кинематографа представляли его различные идейно-творческие оттенки и грани. Если говорить о режиссерах, то, конечно, следует назвать имена итальянских художников — Витторио Де Сика, Федерико Феллини, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Пьетро Джерми, Джузеппе Де Сантис, Франческо Рози, Валерио Дзурлини, Элио Петри, Дамиано Дамиани. Они были не только гостями фестиваля, их фильмы во многом определяли программу конкурсного и внеконкурсного экранов. В Москве побывали и показали свои фильмы признанные режиссеры Франции — Марсель Карне, Жак Тати, Клод Отан-Лара, Кристиан-Жак, Робер Оссейн. Нельзя не выделить в списке гостей фестиваля таких выдающихся кинохудожников мира, как прогрессивные американские кинорежиссеры Фред Циннеман, Стенли Креймер, Кинг Видор, Джон Шлезингер, Сидней Поллак. Гостями фестиваля были — творец индийского киноэпоса Сатьяджит Рэй, японские мастера Акира Куросава и Кането Синдо, крупнейший африканский писатель и режиссер Сембен Усман. Если говорить об актерах, то это итальянцы — Джульетта Мазина, Софи Лорен, Моника Витти, Альбер-

то Сорди, Джина Лоллобриджида; целая плеяда французских актеров — Мишель Симон, Бурвиль, Марина Влади, Анна Карина, Жан Марэ; признанные мастера английского кино — Рекс Харрисон, Питер Устинов, Рейчел Робертс, Норман Уиздом. Если говорить о других знаменитостях, то это старейшая американская актриса Лилиан Гиш и ее более молодые коллеги Джек Леммон, Элизабет Тейлор, Тони Кертис, Данни Кей, Сидней Пуатье. Это и один из популярнейших актеров мира, сыгравший почти во всех фильмах Акиро Куросавы, — Тосиро Мифунэ, и наш старый знакомый Радж Капур. Список можно продолжить — он велик и значителен.

Каждый из этих актеров — примечательное явление национальной кинематографии, и его приезд на любой из фестивалей мира был бы событием.

Почему же так много столь известных в мире кино людей, отложив свои дела, спешили в Москву, на фестиваль? Думается, именно потому, что здесь, в Москве, происходила встреча с социалистическим искусством, и многие художники хотели лучше понять, оценить, почувствовать новый мир и новое для них искусство.

Можно с уверенностью сказать, что последние московские международные кинофестивали были самыми представительными фестивалями мира и их творческий уровень отражал ведущие направления современного киноискусства.

Бесспорность этого факта признавали все сколько-нибудь объективные участники московского кинофорума.

И если к тем художественным фильмам, которые были присланы на конкурс, добавить картины, которые наши гости привозили в Москву и показывали вне конкурса, то получится интересная и, пожалуй, довольно полная картина современного состояния киноискусства мира двух десятилетий.

На гигантском экране фестиваля наша кинематография была представлена такими значительными фильмами, как «Судьба человека», «Война и мир», «Отец солдата», «Доживем до понедельника», «Это сладкое слово «свобода», документальными и детскими фильмами большого общественного звучания. На Московском фестивале впервые был показан фильм «Да здравствует Мексика!» С. Эйзенштейна и Г. Александрова. Здесь был удостоен высшей награды фильм Акиры Куросавы «Дерсу Узала», поставленный на «Мосфильме».

С большой силой на нашем фестивале, как и на многих международных кинофорумах последнего времени, прозвучали произведения киноискусства социалистических стран.

Весьма примечательным было и то, с чем прибывали в Москву крупнейшие кинематографические державы.

Италия. «8 1/2» Федерико Феллини, «Они шли за солдатами» Валерио Дзурлини, «Все по домам» Луиджи Коменчини, «Мы так любили друг друга» Этторе Скола, «Христос остановился в



Советская актриса Л. Савельева снималась в фильме режиссера С. Бондарчука «Война и мир», премированного на МКФ в Москве

Эболи» Франческо Рози. Здесь и лента, развивающая в новом качестве, с учетом нового опыта, традиции неореализма, и картина, сильная точным документальным воспроизведением деталей жизни, и фильм, демонстрирующий сложные, часто противоречивые метания художника, стремящегося разобраться в человеке буржуазного мира.

Франция. Фильмы, показанные на конкурсе и вне конкурса, также дают пеструю картину развития современного французского кинематографа, где есть и серьезные прорывы в область содержательного искусства, и, как всегда, изящные комедии с блистательными актерскими работами, и одновременно ремесленнические ленты, и сложные поиски новой кинематографической формы.

США. К сожалению, те, кто составлял программы участия в московском смотре кино, не включали в них остросоциальные ленты, которыми располагает американское кино, предпочитая сделанные не без постановочного блеска развлекательные картины — традиционно голливудскую продукцию. Но во внеконкурсной программе были содержательные и социальные ленты «Скованные одной цепью», «Благослови зверей и детей», «Маленький большой человек», «Загнанных лошадей пристреливают — не правда ли?», «Джулия», ставшие заметным явлением прогрессивного кино 60—70-х годов.

Московский зритель увидел сразу после их выхода ряд знаменитых ныне фильмов — «Три брата» Франческо Рози и «Амаркорд» Федерико Феллини, философскую фантазию Стэнли Кубрика «2001-й год: космическая одиссея», фильм Френсиса Копполы «Апокалипсис сегодня» и ряд других картин, нашедших свое место в истории кино.

Мы уже говорили, что Московский фестиваль дал широкую панораму роста молодых кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки, расширил географию киноискусства, выявил новые имена.

Фестиваль — это праздник кино. Но кинофестиваль — это и серьезный идеологический спор. В зарубежном кинематографе все резче обозначаются те силы, которые противостоят и декадентскому, и откровенно буржуазному кинематографу, иногда прикрывающемуся тогой «прогрессивности». Все более важные позиции занимает на мировом экране социалистическое киноискусство. Страны, сбросившие колониальные цепи, создали национальную кинематографию, стремясь отражать свою борьбу и свой труд. В ряде капиталистических стран возникают фильмы, авторы которых стоят на позициях критического реализма и гуманизма.

Весьма показательны для понимания мирового кинопроцесса фильмы, созданные молодыми кинематографистами, делающими первые, но уже уверенные шаги.

«Художественные фильмы выпускаются в Перу с 1933 года, но мне кажется, что перуанское кино, как явление международное, родилось в Москве», — заявил перуанский писатель и режиссер Армандо Роблес Годой, фильм которого «В сельве нет звезд» получил один из главных призов фестиваля.

Один из корифеев мексиканского киноискусства, побывавший на нескольких Московских кинофестивалях, Эмилио Фернандес



Встреча на МКФ в Москве. Советский режиссер А. Кудряков (слева) и прогрессивный американский режиссер К. Вудор

заявил на пресс-конференции: «Я участвовал во многих кинофестивалях. В годы, когда мексиканская кинематография вышла на международную арену, на фестивалях стремились показывать значительные и интересные фильмы. Но постепенно многие большие киноэкраны стали превращаться в своеобразные рынки, где торгуют искусством, знаменитыми именами. А как только кино попадает в руки торговцев, оно перестает быть искусством. Мне особенно дорого то, что Московский кинофестиваль поддерживает и развивает лучшие традиции международных встреч кинематографистов. Я видел всю классику советского кино. И даже более того — учился на его шедеврах.

Ведь советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн, который снял фильм «Да здравствует Мексика!», открыл для нас, мексиканцев, нашу страну. И я вижу Мексику глазами Эйзенштейна. Приезжая в Москву, я чувствую себя как птица после долгого полета, прилетевшая к родному гнезду».

Классик мирового кино, американский режиссер Кинг Вудор, лауреат Почетного приза, учрежденного в честь 60-летия кинематографии СССР, высоко отозвался о достижениях советского кино, которое, по его словам, «утверждает веру в прогресс человечества». «Прежде всего в СССР человек, делающий фильмы, свободен от коммерческих забот, а это так облегчает творчество, — сказал этот выдающийся художник. — Вам легче говорить правду, чем нам. Есть еще одна сторона дела, вызывающая у меня зависть. У вас есть преемственность традиций,



Да здравствует Мексика! *Редж. С. Эйзенштейн и Г. Александров*

передаваемых непосредственно из рук в руки. Многие ваши признанные режиссеры преподают в Институте кинематографии, ведут курс, имеют свою мастерскую. И последнее. Гуманизм, человечность вашего искусства, в целом так ярко проявляющиеся и в кинематографе, покоряют».

Конечно, в прессе были отклики и иного рода. Авторы одних статей оспаривали решения международного жюри, другие, признавая значение масштабов и атмосферу фестиваля, выступали против его представительного характера, заявляя, что это, дескать, снижает уровень конкурса. Но ведь именно в представительности, демократичности и заключено своеобразие московского смотра кино. Это дорого тем, кто

ценит кино как могучее средство воспитания миллионов людей в духе высоких идеалов гуманизма.

Да, в Москве на фестивале — подлинный экран мира. Были здесь и развлекательные буржуазные картины, сделанные с использованием новейших достижений кинематографа, и фильмы-аллегории, и психологические исследования современного индивидуализма, но большинство всегда составляли фильмы, исполненные большой правды и веры в творческие силы человека. Эти последние есть самое ценное, самое значительное, что делает киноискусство самым важным из искусств.

Важно также видеть стремление многих кинематографистов приобщиться к девизу фестиваля, пусть даже не своими фильмами (ведь им чаще всего приходится делать картины по заказу буржуазных кинокомпаний в соответствии с сегодняшней конъюнктурой), но лично, персонально. Приобщиться к гуманизму, к реализму.

Как уже отмечалось, фестиваль — это не только показ фильмов, встречи со зрительской аудиторией. Это не только праздник. На белом полотне экрана идет спор о мире, о человеке.

В этом плане весьма показательны московские кинофестивали 1979, 1981 и 1983 годов — одиннадцатый, двенадцатый и тринадцатый по счету. По праву можно сказать, что это были кинофестивали особого рода. Они проходили в сложной международной обстановке, но диалектика нашего времени и совре-

менного киноискусства была понята и творчески раскрыта большинством участников этих крупных международных смотров прогрессивной кинематографии мира. Показательно, что на творческих дискуссиях, в ходе многочисленных пресс-конференций, встреч и бесед многие и многие крупнейшие представители мирового прогрессивного киноискусства говорили не только о тех проблемах, которые стоят перед их национальными кинематографиями (хотя таких проблем, причем весьма острых, немало), но прежде всего о вопросах, связанных с общей динамикой мирового кинопроцесса, о том, как экранное искусство служит и может служить передовым тенденциям времени, социальному прогрессу и гуманизму.

Эти же вопросы получили воплощение и в лучших зарубежных художественных фильмах, показанных в конкурсной и внеконкурсной программе.

Один из крупнейших писателей и кинорежиссеров Африки Сембен Усман, побывавший чуть ли не на всех кинофестивалях в Москве и Ташкенте, точно выразил основную, определяющую тенденцию московских кинофестивалей. Он указал на уникальный и широко представительный характер этого смотра кино, где первостепенное значение имеет не столько момент соревнования, сколько принцип равного и доброжелательного взаимообогащения национальных кинематографий всех стран Европы, Северной Америки, Азии, Африки, Латинской Америки, Австралии.

И верно это замечание прежде всего потому, что московский международный экран выражает главные тенденции внутренней динамики киноискусства, которое рождается и развивается в духе борьбы за социальный прогресс, мир и гуманизм.

Кинематографическая карта современного мира не просто и не только красочна, она весьма многозначна и противоречива, она определяется действием разноречивых тенденций.

Получившие награды фильмы из социалистических, развивающихся и капиталистических стран — это фильмы подлинно прогрессивного содержания и высокой художественности, которые полностью отвечают задачам и девизу фестиваля и отражают



Итальянская актриса С. Лорен в Москве

главные направления и тенденции мирового кинематографического процесса. Эти фильмы противостоят различного рода деструктивным процессам, свойственным кинематографиям капиталистического мира.

Представленный на конкурс XI Московского кинофестиваля фильм Франческо Роззи «Христос остановился в Эболи» точно следует канве известного, неоднократно изданного в нашей стране одноименного романа Карло Леви. Режиссер не стремился придать своему фильму какой-либо отличный от романа киноритм, изменить стилистику, усилить интригу и динамику повествования. Нет, он ничего в нем не изменяет. Сохранено и имя героя. Его зовут Карло Леви, он врач по образованию, художник, интеллигент-антифашист, высланный в маленький городок на юг Италии в 1935 году.

Джан Мария Волонте, играющий эту роль, очень тактично, без всякого нажима, психологически точно рисует внутреннее состояние и поведение своего героя, когда тот сходит с поезда на маленькой станции Эболи, оглядывает пустую и грязную платформу и идет по направлению к приехавшей за ним старенькой машине. Ему, городскому жителю, очевидно мало бывшему в провинции, здесь все внове — и ухабистая дорога, и угрюмые голые холмы, и выжженные поля, и, наконец, тот тихий городок, весь из белого и желтого камня, где ему предстоит жить, возможно, не один год. Он подбирает на станции бездомную собаку — она скрасит ему жизнь в этой пустыне. Фильм сделан в неторопливом ритме, позволяющем зрителю тщательно рассмотреть все детали, показанные режиссером, оператором, художником на экране; мы имеем возможность не только познакомиться с обитателями города, но и почувствовать ту атмосферу, в которой живут эти люди, живет вся страна.

Знакомство с подестой — начальником, «капо» городка. Он тщательно выбрит, плотен, в светлых гольфах и высоких сапогах. Вожак местных чернорубашечников, он явно подражает дуче, маленькая копия римского фигляра: сжимает губы, задирает подбородок. Позже мы узнаем, что это всего лишь мелкий, безвольный мешанин, которым верховодит жена, что высокопарные слова, которые он произносит о дуче, об отечестве, о долге, — всего лишь риторика, в которую он сам в общем-то не верит. Но подеста — здесь верховная и непререкаемая власть, особенно в 1935 году, когда режим, жестоко расправляясь со всеми инакомыслящими (коммунисты уже давно в застенках или в строгих ссылках), готовится к военной агрессии. Подеста просматривает все письма ссыльных, и это занятие ему очень нравится, особенно в связи с тем, что он может сделать нравовучение автору письма, показать свое красноречие.

События в этом крошечном городке — зеркало, отражающее все, что происходит в стране. Затевается захват Абиссинии, и в местной парикмахерской люди слушают патетически-напы-

щенную речь дуче, местных парней призывают в берсальеры, обещая им какую-то иную, лучшую жизнь там, в Африке.

Люди этого городка, как в Риме и Милане и везде в Италии, задавлены фашистской диктатурой. Но это — люди. И Франческо Рози вслед за автором романа дает удивительно точные портреты обитателей городка. Среди них и гордая крестьянка Джулия — эту роль точно ведет известная греческая актриса Ирена Папас, и мудрые старики, и дети, и всегда подвыпивший сельский священник, чудаки, и художник-примитивист, нашедший в себе силу и мужество сказать в рождественскую ночь в церкви все то, что он думает о режиме. Для режиссера, как и для автора романа, было важно показать, что забитые, задавленные нуждой и суевериями обитатели луканской провинции видят в приехавшем к ним не по своей воле интеллигенте человека внутренне им близкого — они сердцем чувствуют духовное родство с ним. И именно поэтому они хотят, чтобы он, и только он, лечил их стариков и детей, хотя в городке есть профессиональные врачи. Именно поэтому они разрешают своим детям дружить с ссыльным, позировать ему для странных и не очень понятных для них художественных экзерсисов.

Джан Мария Волонте — один из наиболее интересных и перспективных актеров современной Италии — провел свою роль (весьма, впрочем, непростую, ибо в ней не заложено ни действия, ни внешнего конфликта) глубоко и точно: взгляд, улыбка, скупой жест здесь составляют основу рисунка роли.

Кульминация фильма — прощание с Эболи. На экране мы видим то, что составило сущность пребывания героя здесь: живописные портреты луканцев — женщин, детей, стариков, юношей. Народ, люди труда — вот источник вдохновения для художника, вот его истинная ценность, его хлеб и воздух. Эта мысль, весьма важная в современных условиях, пульсирует в яркой, талантливой ленте итальянского режиссера.

Франческо Рози стал режиссером в пору, когда неореализм уже угасал. Иные ветры тогда овевали итальянский экран, иные имена пришли на смену неореалистам — Феллини, Антониони, Пазолини. Но Рози еще в пору неореализма работал с Лукино Висконти (он был ассистентом на фильме «Земля дрожит») и прошел хорошую школу большого социального искусства. В первых своих самостоятельных работах — и в «Сальваторе Джулиано», и в «Руки над городом» — Франческо Рози отходил от эстетики неореализма, он стремился к большой концентрации материала, резкой конфликтности и прямому введению политики в ткань повествования. Этот путь нес и известные потери — отчасти было утрачено характерное для неореалистов тщательное всматривание в своеобычность каждого персонажа, юмор, живописность малых нелепостей крестьянского или городского быта, но были и приобретения — злободневные политические мотивы властно вторгались на экран. «Руки над горо-



Гости МКФ в Москве.
Индийский актер и ре-
жиссер Р. Капур (слева)
и итальянский актер
Ф. Неро

дом» — коррупция, хищничество власть предержащих, «Сальваторе Джулиано» — генезис и механика действий мафии, ее связь с полицией. «Дело Маттен» — соперничество финансовых групп, отчаянная попытка национальной буржуазии вырваться из цепких рук заокеанских монополий. «Сиятельные трупы» — глубокий, нелицеприятный анализ современной политической обстановки в Италии, когда террор приобрел широкие масштабы и когда перед левыми силами страны стоит трудная задача выбора верной тактики, соответствующей интересам народа. Все это — острые, злободневные проблемы. На этих лентах мужал и рос талант Розы и Джана Марии Волонте, ставшего проводником прогрессивных устремлений лучших итальянских художников современности.

Знаменательно, что, выступая на творческой дискуссии, организованной Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства и Союзом кинематографистов СССР и проводимой в рамках фестиваля, Франческо Розы сказал: «Я думаю, что без советского кино не было бы того, что называется итальянским неореализмом, который в свою очередь оказал огромное влияние на кинематографии других стран мира».

Важное признание, ибо оно подтверждает могучую силу искусства остросоциального, искусства большой правды. Эти слова звучат сегодня особенно злободневно. И дело не только в том, что один из лидеров современного западного политического кино говорил о выдающейся роли советского киноискусства в мировом художественном развитии (в своей речи Франческо Розы ссылался также на теоретические работы и практику Вс. Пудовкина), и не в том, что он точно и лаконично сформулировал тезис о генезисе и непреходящем значении неореализма.

Дело, скорее, в другом. Франческо Рози не на словах, а на деле своими фильмами утверждает социально значимое, подлинно политическое творчество высокой художественной силы.

В Москве побывал и новый фильм Франческо Рози «Три брата».

В фильме «Три брата» (1981) режиссер сделал еще один шаг вперед в художественном познании действительности. Созданная по мотивам рассказа Андрея Платонова «Третий сын», написанного в 30-е годы, кинокартина, хотя и не лишенная противоречий, весьма актуальна. «Три брата» — это как бы три существенные грани жизни современной Италии.

Старший брат — римский судья, мучающийся кошмарами: он должен судить группу террористов и с ужасом ждет их мести. Младший брат стоит на противоположном социальном берегу. Туринский рабочий, разочаровавшийся в профсоюзном движении, он считает, что лишь активная борьба и даже террор способны сокрушить ненавистную ему буржуазную систему. И наконец, средний брат, воспитатель школы для юных правонарушителей, причудливо сочетающий в своем сознании идеи социализма и глубокой религиозности. Они приехали на похороны матери в глухую деревушку на юге. Вековые каменные дома, похожие на крепости, размеренный быт, земля, возделанная трудолюбивыми руками, люди, занятые повседневными работами. Мир простых чувств, которыми режиссер явно любит, видя в них опору зыбкой, неустойчивой, противоречивой действительности. Но Франческо Рози в этом сильном фильме, пожалуй, лучше по своим художественным качествам в его творческой биографии, разумеется, далек от простой «почвенности», хотя понятия родная земля, народ, традиции для него наполнены важным смыслом. Рози обозначает некоторые ориентиры современной итальянской жизни, дает зрителю богатую пищу для размышлений о настоящем и будущем страны.

Создание фильмов «Христос остановился в Эболи» и «Три брата» подтверждает могучую силу и перспективность искусства социального, исследующего проблемы народной жизни, искусства большой правды. Могучую силу реализма.

Позиции прогрессивных художников на Западе являются политическими по своей сути. Примером тому — представленный на XI смотре в Москве фильм «Семь дней в январе» Хуана Антонио Бардема.

Выдающийся испанский режиссер прошел большой и сложный творческий путь. В условиях франкистского режима Бардем не имел возможности прямо выражать свои взгляды, ему приходилось прибегать к иносказаниям, обращаясь к нравственной проблематике (наш зритель хорошо запомнил картину «Смерть велосипедиста», сделанную в эстетике неореализма с одной из ведущих актрис этого течения в главной роли — Люцией Бозе).

Были и другие фильмы, раскрывающие творческие возможности художника. На X Московском кинофестивале один из трех главных призов получил фильм Бардема «Конец недели», в котором убедительно показано, как человек, открывая глаза на реальность, освобождается из плена идеологии правящих классов.

«Семь дней в январе» воспроизводят подлинные события испанской жизни января 1977 года, хотя в фильме, острый сюжет которого строится на документальных кадрах, присутствуют вымышленные персонажи. Да, собственно, к детальной, психологически углубленной обрисовке персонажей сам автор и не стремился. Главное для него — воспроизвести обстановку тревоги, напряженности, в которой приходится жить и бороться тем, кто стремится закрепить победу испанского народа над многолетним фашистским режимом. Бардем сперва как бы расставляет фигуры в той тиранической игре, которая развернется на экране. Вот почтенный дон Томас в своем чинном, размеренном, аккуратном доме с традиционными обедами, превращенными в некий ритуал. Это один из тех, кто привел к власти Франко, кто укрепил кровавый режим, кто и ныне стремится задержать, остановить неуклонный процесс оздоровления, излечения страны, полного и окончательного освобождения от фашистской диктатуры. Вот молодой отпрыск знатного рода Луис Мария, жалкий, трусливый, истеричный, жестокий погромщик и бандит, убивающий честных людей и прикрывающийся демагогическими словами о «честь Испании», о «боевом рубеже» и т. д. Другой персонаж этого фильма Себастьян не говорит красивых слов об Испании — он просто против всего того, что неизбежно грядет, что побеждает.

С убедительной правдивостью документа рассказано в фильме о злодейском убийстве коммунистов-адвокатов, защищавших интересы рабочих. И включение в финале подлинных хроникальных кадров похорон жертв фашистского террора органично вплетается в сюжетную и стилевую ткань этого остропублицистического и подлинно художественного произведения. Эти эпизоды — реквием в честь тех, кто отдал свою жизнь в борьбе с фашизмом и в конце 30-х годов, и в послевоенный период, и в наши дни.

По всем своим компонентам «Семь дней в январе» можно рассматривать как фильм, который критика обычно относит к политическому кино, если считать основными признаками этого вида экранного искусства воспроизведение реальных политических фактов. Но как далек фильм Бардема от тех «политических» фильмов, которых сегодня немало наместил Голливуд и его европейские приспешники. В такого рода лентах злободневные, а нередко и весьма острые, даже скандальные факты интерпретированы в интересах государственно-монополистического капитала. Такие ленты — профанация политического кино. Напротив, фильм Бардема, как и лучшие итальянские фильмы акту-

альной политической ориентации, направлен на то, чтобы не затуманивать и не перетолковывать факты, наглядно свидетельствующие о деструктивных процессах в капиталистическом мире, а придавать этим фактам обобщающее значение, создавать, используя весь художественный потенциал, полноценные произведения искусства большого общественного звучания. И поэтому смело можно сказать, что фильм Бардема «Семь дней в январе» по праву получил одну из главных наград фестиваля.

«Для всех людей моего поколения,— говорил на фестивальной дискуссии Хуан Антонио Бардем,— т. е. для тех, которые достигли зрелого возраста как раз к моменту завершения гражданской войны в Испании, для всех этих людей, которые были связаны с кино, революционное советское киноискусство в темную, длинную ночь диктатуры являлось светочем, который вдохновлял нас в нашем труде, в нашей деятельности, в нашей борьбе за свержение фашистской диктатуры, в борьбе за торжество в нашей стране свободы и демократии, а затем вдохновлял нас на то, чтобы продолжить этот процесс до борьбы за социализм и коммунизм».

Да, высокие социальные цели и идеалы всегда придавали искусству силу и энергию. Стремление не только заклеить фашизм, раскрыть его суть, его цепкую живучесть, но и показать духовную силу людей, вставших наперекор фашизму,— это благородное стремление вдохновляло большого испанского художника. И он добился желаемого результата. В фильме «Семь дней в январе» звучит и гнев, и боль, и предупреждение людям, и вера в будущее.

Позже, уже в 1982 году, Хуан Антонио Бардем поставил в Болгарии при участии кинематографистов СССР и ГДР фильм «Предупреждение» — взволнованный и яркий рассказ о Георгии Димитрове, о значении борьбы с силами войны и нацизма. Эта картина получила один из главных призов на фестивале в Карловых Варах.

На XII МКФ 1981 года антифашистская тема получила яркое отражение в фильмах социалистических, развивающихся и капиталистических стран. Достаточно назвать талантливую картину норвежского режиссера Берна Льена «Награда», пафос которой направлен против фашистских последышей, творящих свое черное дело в наши дни, или греческий фильм «Человек с гвоздикой» — о патриоте-антифашисте Белоянисе, или австрийскую сатирическую комедию «Бокерер», или талантливый югославский фильм режиссера Предрага Голубовича «Сезон мира в Париже» — об активности неофашистов сегодня.

В программах одиннадцатого, двенадцатого и тринадцатого фестивалей явственно заметна тенденция стремления к социальному анализу реальных явлений действительности, к критике буржуазных стандартов жизни, тлетворного влияния «американизма».



Болгарский актер I. Георгиев-Тенц в
Москве

Часто это фильмы о сельском или городском быте, о жизни людей труда, заботах, маленьких радостях, огорчениях, разочарованиях. Нередко эти фильмы откровенно «почвенны»: в них воинственно заявлено полнейшее неприятие буржуазной цивилизации и связанной с «американизмом» стандартизации быта, утраты национальных гуманистических ценностей. Иногда в такого рода фильмах запечатлен и протест людей труда, мелкой буржуазии, интеллигенции против существующего порядка вещей — против господства монополий, бездуховности, аморализма и дегуманизации, социального неравенства и т. д. Фильмы эти при всей их пестроте, не-

последовательности, иногда идейной ограниченности в целом отражают озабоченность определенных кругов западной интеллигенции в завтрашнем дне капиталистической системы.

Фильмы такого направления были широко представлены на фестивале. Это шведская картина «Стены свободы», бельгийская «Мирей в жизни других», датская «Из моей жизни». Интересна также картина финского режиссера Якко Паккасвирта «Поэт и муза» — в картине очень сильна изобразительная сторона. Художник, оператор стремились донести до зрителя принципиальные черты национальной культуры.

Показанный на XIII Международном кинофестивале в Москве (1983 г.) шведский фильм «Художник» (режиссер Еран Ду Реес) рассказывает о талантливом рабочем, который рисует своих товарищей по цеху, а также тех, кто их жестоко эксплуатирует. Он вступает в конфликт с администрацией, но упрямо стоит на своем, желая познакомить со своими картинами как можно больше людей, — это его протест против тяжелых условий труда.

Сложные отношения складываются сегодня также между голливудским киномонополиями и французским кинематографом. Как уже отмечалось, заокеанским и европейским киномонополиям еще в 60-х годах во многом удалось сменить вехи французского кино, имевшего давние и прочные гуманистические и реалистические традиции. С этого времени во французском кино стала преобладать развлекательная продукция, рассчитанная на отвлечение массовых зрительских аудиторий от насущных

проблем действительности и лишь для видимости иногда сдобренная псевдопроблемностью политического или эротического толка. Но в 70-х годах стали появляться фильмы, авторы которых стремятся разобраться в реальном положении дел в стране, в особо актуальной сегодня истории антифашистской борьбы и др. В фильмах ряда молодых режиссеров показаны коррупция властей, заговоры реакционных сил, бессилие честных интеллигентов побороть несправедливость в рамках официального закона. Эти фильмы служат прогрессивным и гуманистическим силам.

Картина известного французского режиссера Клода Соте «Простая история», показанная на открытии XII фестиваля, — рассказ о реальных проблемах и трудностях в жизни работающей женщины. Лента французского режиссера подкупает жизненной правдой, достоверностью деталей, отличной работой актеров.

У американского кино непросто складывались отношения с Московским кинофестивалем. Правда, более чем за двадцать лет, прошедших с первого фестиваля, на московских смотрах кино побывали, по существу, все наиболее значительные кинематографисты Америки — и режиссеры, и актеры, и представители деловых кругов. Но наиболее значительные фильмы США обычно представлялись по внеконкурсной программе. Здесь были многие примечательные для американского кино ленты, отражающие различные его грани, в том числе и те, которые представляют его прогрессивное и гуманистическое, реалистическое направление. Нередко на московских фестивалях проводились европейские премьеры наиболее значительных американских фильмов.

В программе присланных кинокомпаниями США для внеконкурсного показа фильмов на XII МКФ в Москве был «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы. Это стала, по существу, его вторая европейская, после фестиваля в Каннах, премьера, где этот фильм получил главный приз. Состоялись премьеры интересных американских фильмов «Кулак» О. Сталлоне, «Норма Рей» М. Ритта. В конкурсной программе участвовал фильм независимого режиссера и продюсера Хола Бартлета «Дети Санчеса». Кстати, на VII Международном кинофестивале в Москве в 1971 году был фильм того же режиссера «Генералы песчаных карьеров», поставленный по роману классика современной бразильской литературы Жоржи Амаду и потом с успехом шедший в нашем прокате.

Стоит подробнее сказать о фильме «Апокалипсис сегодня». Об этой картине — и когда Коппола снимал ее в Юго-Восточной Азии, а эти съемки шли более трех лет (срок почти рекордный в условиях Голливуда), и в канун выхода на американский и европейский экраны, и после премьерного показа, когда картина с большой рекламой вышла на массовые экраны, — в кинематографической и некинематографической прессе писали очень

много. Сообщалось, что Коппола, выйдя из бюджета, рассорился с кинокомпанией «Парамаунт» и финансирует съемки сам. Склонные к сенсациям журналисты писали даже, что режиссер потратил все свои сбережения и находится на грани финансового краха. Но все обошлось — фильм выпустил, а значит, возместил затраты другой монополистический киногигант «Юнайтед артистс», и теперь картина прошла с немалым зрительским успехом на экранах мира.

Фильм, судя по заявлениям режиссера, задумывался как антивоенный, как направленный против моральных последствий американской агрессии во Вьетнаме. В этом отношении он отличается от печально известной картины Майкла Чимино «Охотник на оленей», где была взята установка на оправдание агрессии во Вьетнаме.

В «Апокалипсисе» режиссер создал несколько мощных ударных сцен, призванных показать: такова война, страшное античеловеческое явление. Впечатляет сцена, изображающая налет американских вертолетов на вьетнамскую деревню. Это — кровавая феерия, сопровождаемая записанной на электроинструментах музыкой Вагнера из «Валькирий». Торжество огня, ужаса, смерти. Вертолеты, как духи войны, обрушивают свой смертоносный удар на землю: пылают джунгли, рисовые поля, жилища, небо прошивают светящиеся трассы пуль. Зловещая картина. И среди огня — бодрый, даже веселый американский полковник в ковбойской шляпе, он не боится разрывов, он упоен картиной боя, он подбадривает своих «ребят». В этом персонаже как бы пародируется традиционный герой американских вестернов, перенесенный в иную обстановку.

Еще один ударный эпизод. На иллюминированном берегу большой реки устроена сцена, и сюда прилетает вертолет с гастрوليрующими стриптизерками. Ревут, гогочут тысячи солдат, пришедших на этот импровизированный концерт в джунглях. Менеджер, привезший девиц, ловкий молодой человек с повадками ярмарочного зазывалы, рекламирует в микрофон свой «товар». Но концерт срывается — озверевшая от этого «завлекательного» спектакля солдатня рванулась на сцену, менеджер и его дивы с трудом спасаются бегством — вертолет улетает. Эта сцена сделана сильно, точно, пародийно.

Впечатляет и эпизод, когда катер, на котором едет для выполнения тайного поручения герой фильма капитан Виллард (актер Мартин Шин), встречает лодку с вьетнамской семьей — они везут фрукты, овощи, может быть, на рынок. Обыск и случайный выстрел, сделанный одним из членов команды катера, вызывает, подобно цепной реакции, ураганный огонь — стреляют в безумном, истерическом порыве все, без смысла, без цели. И на вьетнамской лодке остаются лишь трупы старика, девушки, ребенка...

Повторяю, это — сильные сцены... И все же, как и в нашумев-

шей картине «Крестный отец», ряд сцен в этом фильме Копполы все же оставляет двойственное впечатление. Здесь впечатляюще сильно сделаны сцены, показывающие ужасы несправедливой, агрессивной войны, которую вел американский империализм во Вьетнаме. Однако сюжет фильма несколько условен — командование посылает капитана Вилларда с особым поручением в джунгли, где он должен убить полковника Курца, вышедшего из повиновения. Кто этот Курц? Виллард читает в пути его личное дело, подготовленное ЦРУ, — прекрасный семьянин, отличный офицер, получивший хорошее образование и быстро сделавший карьеру. И вдруг этот кадровый, перспективный полковник отказывается выполнять приказы командования, уходит часть в глубь джунглей и ведет там «свою» войну — не менее жестокую, чем та, в которой он участвовал раньше. Капитан Виллард попадает в лагерь Курца, где происходят мистические, ритуальные действия одичавших людей, которые видят в своем вожде полубога: на деревьях какие-то маски, черепа, висящие трупы людей, скальпы. И сам Курц — его играет Марлон Брандо — в странной одежде, похожей на убранство буддийского жреца, с бритой головой, безумным взглядом. Все эти сцены представляются взятыми из какого-то другого фильма, по своей теме далекого от реальных событий американской агрессии во Вьетнаме. Кажется, что попадаешь в обстановку голливудского боевика из жизни древних ацтеков или оказываешься зрителем некоего мистического шоу. Здесь все уже не реально, как в лучших эпизодах картины, а условно.

Вообще во всем фильме, и это не скрывали его авторы, использованы сюжетные мотивы одного из романов Джозефа Конрада, — и, возможно, ориентация на литературный источник, тематически очень далекий от того предмета, которому посвятил свой фильм Коппола, отдалила фильм от реальных событий недавнего прошлого, как бы мифологизировала его. Впрочем, в «Апокалипсисе», как и в «Крестном отце», мифологичны не только сцены, где фигурирует Курц. И другие эпизоды — вертолетная атака, шоу для солдат, зловещее убийство мирных жителей в лодке — имеют как бы два плана: реальный, конкретный, обличительный и план мифологический, скрытый в сложной образной структуре этих сцен. Вертолетная атака сделана таким образом, что вызывает у зрителя, оглушенного и увлеченного вагнеровской музыкой, деформированной электронной техникой, и феерическим боем, не только чувство осуждения и негодования по поводу агрессоров, но и нечто похожее на чувство восхищения этими бесстрашными людьми, похожими на ковбоев, но творящими не правое дело. Американские солдаты и в других сценах находятся как бы в наркотическом трансе — и в этом сказывается известная двойственность в позиции создателей фильма.

И все же, несмотря на некоторые противоречия структуры, «Апокалипсис сегодня» осуждает агрессию. Этот фильм Копполы

отличается от тех лент, где американская агрессия во Вьетнаме намеренно деформируется и обеляется.

На XIII Международном кинофестивале 1983 года в конкурсе был фильм Френсиса Форда Coppola «Изгой». Это — неприукрашенный рассказ о современной американской молодежи. В небольшом городе конфликтуют две группы молодых парней — представители богатых кварталов и «изгой», «потные», как их, обитателей бедных районов, называют сынки состоятельных родителей. Их противостояние завершается дикими драками, насилием, даже убийствами. Конфликт неразрешимый. Но режиссер, правдиво показывая жгучие противоречия современной американской действительности, хочет увидеть в среде искалеченных насилием молодых людей хоть искру надежды и веры в добро.

Режиссер Ф. Ф. Coppola был удостоен на фестивале приза Союза кинематографистов СССР.

Кинематограф капиталистических стран — сложное, противоречивое явление. Вряд ли можно сегодня анализировать современное кино Запада, отвлекаясь от способов производства фильмов, обстановки, в которой работают кинематографисты США и также стран Западной Европы, от их связи с продюсерской стратегией и зрительскими аудиториями.

Известно, что, раздувая миф о «независимом» кинопроизводстве, киномонополии и буржуазная кинокритика пытались внушить интеллигенции мысль, будто в буржуазном мире реально решается проблема свободы творчества. Внимательные исследователи буржуазного кинодела давно разоблачили этот миф. Но и сегодня в работах по зарубежному кино, издающихся у нас, есть на этот счет неточности, непонимание всей сложности современного кинопроцесса на Западе. Да, ныне у экранных режиссеров нет продюсеров типа Сэма Голдвина, Луиса Майера или Дарила Занука — «королей» Голливуда 30—50-х годов, которые определяли все — от сюжета до «хэппи-энда», от подбора актеров до места съемок. Да, режиссер, имеющий мировое имя, сам выбирает тему, сюжет, актеров, нередко даже он выступает как продюсер или пользуется услугами «независимого» продюсера. И конечно, это привело к известному изменению структуры фильмов, особенно в конце 60-х годов, когда в США студенты, молодежь, негры — самые разные слои населения — бурно высказывали свое недовольство существующим порядком вещей.

Но мы уже отметили, что выпуск фильма всегда — и в ту пору, и сегодня — в руках мощных капиталистических корпораций. Нередко и «независимый» продюсер был лишь промежуточной инстанцией (получал процент от будущей выручки) между режиссером и теми же «Метро Голдвин Майер» или «Парамаунтом», «Юнайтед артистс» или «Колумбией». Так осуществлялся контроль, если не мелочный, то уж во всяком случае стратегический. И не случайно режиссеры весьма крупного дарования,

которые в конце 60-х годов выступали с фильмами «протеста», «контестации», критикуя с позиций буржуазного либерализма, а иногда и с демократических позиций язвы «американского образа жизни» — и Д. Лукас, и М. Скорсезе и С. Шпильберг, — в 70-е годы активно включились в новую (и старую) стратегию Голливуда: «отвлекая, развлекая — развлекая, отвлекая». Они ныне ставят «фильмы-катастрофы», фильмы о бедных «золушках», обретающих личное счастье под американским небом, или же пытаются внушить массовому зрителю через фильмы о космических войнах с применением ядерных бомб и лазерных лучей мысль о «безобидности» войны, т. е. включаются в пропагандистские кампании американской администрации. Трансформация удивительная, но и характерная, которую можно было предвидеть, всматриваясь более внимательно в некоторые фильмы «контестации», где нередко чувствовался спекулятивный подход к той или иной «горячей» проблеме.

Сегодня применяются и камуфляжные средства, чтобы скрыть или хотя бы приукрасить хищнический оскал заокеанского кинобизнеса: пускаются в ход, к примеру, мифы о том, что кинокомпании США помогают европейским кинофирмам делать свои, национальные картины. Но это помощь волка ягненку, на деле она оборачивается ликвидацией на карте мира целых национальных кинематографий. Эта помощь привела к тому, что сегодня так трудно получить постановку видным итальянским режиссерам. Не без «благотворного влияния» американского кинобизнеса изменилась тематика и проблематика французского кино — конкурсная и внеконкурсная французская фестивальная программа со всей наглядностью подтвердила это. Совсем трудно приходится национальным кинофирмам в малых европейских странах.

Правда, противоречивость капиталистического мира сохраняет возможность создания фильмов реалистической и гуманистической ориентации — они есть и в американском кино. На Московском фестивале во внеконкурсной программе мы видели многие американские прогрессивные фильмы. Но это не правило, а исключение. Кроме того, следует иметь в виду ряд важных обстоятельств. Кинобизнес и ныне не отказался полностью от той модели, которая была выдвинута с особой наглядностью в конце 60-х годов, — дать крупным мастерам известную свободу действия для самовыражения. Но такая модель имеет свои особенности. Итальянский критик Фернальдо Ди Джамматео в своем интересном анализе современного американского кино справедливо указывает, что в США, как и в других развитых капиталистических странах, критика иногда как бы мифологизирует фигуру художника. Итальянский критик полагает, что, например, в творчестве таких известных режиссеров, как Олтман, Кубрик и даже Феллини, Бунюэль, Бергман, надо видеть не свободных творцов тем и форм (он, разумеется, не отрицает

высокого дарования этих режиссеров), а скорее их способности использовать возможности сложившейся обстановки. «Эпоха и рынок», по мнению Ди Джамматео, оказались благоприятными для этих мастеров.

Итальянский критик говорит о росте «власти» художников в условиях изменившейся конъюнктуры: «Что это за власть? Она иная, чем в прошлом, ныне ее главная черта — «прославление» субъективности, индивидуальных качеств, выдумки и организации — кинематографист сегодня одновременно и «художник» и «стратег», и эта субъективность тем ярче и сильнее, чем больше ей удастся соответствовать объективным правилам производства». Критик остроумно подчеркивает, что ныне кинематографист-поэт уже не проклят продюсерами и прокатчиками, как это было во времена Штрогейма и Дрейера, выдающихся прогрессивных режиссеров 20-х и 30-х годов, поставивших в ту пору вошедшие в историю кино фильмы «Одержимость» и «Страсти Жанны д'Арк», но которым позже кинофирмы не давали делать то, что они хотели. Теперь «художник-режиссер» — «не гений разрушения, а гениальный функционер системы». Личная и притом реальная власть, которую он осуществляет, невозможна вне зависимости от общественной социальной власти, которой он подчиняется. Никогда еще кинематографисты не были так обласканы (оплачены, чествуемы, широко приглашаемы), как сегодня, и никогда еще их так сильно, как сегодня, не эксплуатировали.

Очень существенное наблюдение, хотя в ряде пунктов и спорное, — оно еще раз показывает, сколь эфемерна свобода даже тех художников, которые творят как бы самостоятельно, т. е. сами выдвигают темы своих фильмов. Речь идет о новой, более гибкой, более изощренной стратегии тех, кто оплачивает производство и прокат фильмов. Учитывая новую обстановку в мире, учась на своих ошибках, они создают, и весьма умело, нередко вводя в заблуждение критиков даже прогрессивной ориентации, иллюзию «независимости» художников, которые на самом деле, конечно, зависимы, но не от конкретной фигуры продюсера, которую мы хорошо помним по истории кино Запада 30—50-х годов — ловкого, умелого, вездесущего мастера «фабрики грез», диктующего свою волю во всем, вплоть до прически героини. Зависимы от самой капиталистической системы, киномонополий, действующих сегодня сложно, тонко, расчетливо, добиваясь (новыми средствами) решения все той же стратегической задачи.

Более того, прозорливые западные критики давно отметили, что буржуазное государство расширило свое участие в кинопроизводстве, усилило вмешательство в кинодело, и ныне, по мнению Ди Джамматео, «плановая политика заменяет анархическую деятельность монополий, но государственная монополия сопровождается все более широким планированием в международном масштабе».

Речь идет о расширившейся в последнее время экранной агрессии американского государственно-монополистического капитала, связанного с кинобизнесом в Европе. Фильмы США или фильмы, созданные на деньги международных транснациональных корпораций, где главная роль принадлежит американскому капиталу, преобладают в киносети Англии, Франции, Италии, Испании. В ФРГ имеются представительства пяти американских киномонополий, они действуют совместно, издают специальный массовый иллюстрированный журнал на немецком языке об американских фильмах и, естественно, господствуют на экранах. Еще мощнее масштаб этой агрессии в странах Латинской Америки, где национальные фильмы почти не имеют доступа на экраны.

«Американские киномонополии,— резюмирует Ди Джамма-тео,— опираются на сеть международного проката; они приходят на помощь независимым продюсерам в разных странах и финансируют их. Основные капиталовложения направляются на создание крупного производства, контролируемого непосредственно американскими финансовыми центрами и банками».

Все это надо иметь в виду, анализируя кино капиталистических стран сегодня.

И все это особенно наглядно проявлялось в программе фильмов капиталистических стран на XI, XII, XIII МКФ в Москве. Она, эта программа, была неоднозначна по содержанию, направленности, художественному качеству. Она аккумулировала разные тенденции современного кино Запада — на этих фестивалях участвовали фильмы таких режиссеров, как Федерико Феллини и Франческо Рози, Франсуа Трюффо и Луи Малль, Сидней Поллак и Этторио Скола, Альберто Сорди и Рейнер-Вернер Фассбиндер, Марио Моничелли и Ив Буассе, Робер Оссейн и Френсис Форд Коппола. В одних лентах было отражение реальных процессов жизни в капиталистических странах, в других — сложный, противоречивый, далеко не всегда плодотворный показ психики отчужденной личности, духовной ситуации современного западного мира, тупиков и бездн буржуазного сознания. Были здесь и развлекательные ленты с талантливыми актерскими работами, но все же незначительные в художественном плане.

Современное кино Запада, как уже говорилось, с одной стороны, отражает явления духовного кризиса капитализма, с другой — оно же является и специфическим «полем сражения» противоположных идеологий. Взаимодействие и противоборство двух этих тенденций сегодня порождает бесчисленное многообразие кинематографических явлений. Вместе с тем за яркой палитрой современного западного экрана принципиально важно различать магистральные, можно сказать, стратегические направления, долгосрочные тенденции, противоположные идейные полюса. Наконец, палитру западного экрана важно видеть



Члены жюри XIII Московского кинофестиваля (1983 г.)

в движении, в самом живом процессе кинематографического развития, возникновения и взаимодействия школ, тенденций, направлений, индивидуальностей. И здесь богатейший материал для анализа дают конкурсная и внеконкурсная программы фестиваля в Москве.

Я затрудняюсь назвать на земле место, где кинематографисты почти ста стран имели бы возможность встретиться и показать свои фильмы, обсудить свои проблемы. В Москве, на фестивале, такая возможность предоставлена в полной мере.

На дискуссии и в беседах с журналистами многие выдающиеся режиссеры, актеры, критики говорили, что кинематограф может и должен быть не только развлечением, но и выразителем содержания общественно-политического бытия, может и должен быть учителем жизни. И вместе с тем выдающиеся мастера мирового кино раскрывали крупницы своего опыта познания и осмысления действительности, опыта, который бесценен. Кинематографисты разных политических взглядов, разных творческих почерков находили общий язык — прежде всего потому, что затрагивали существенные, коренные стороны развития экранного искусства, то, чем это искусство служит миру, добру, справедливости, служит гуманизму.

Новая черта XIII Московского фестиваля — проведение ретроспектив крупных деятелей зарубежного киноискусства: Феллини, Клемана, Креймера и Капура.

Итальянский режиссер Федерико Феллини, большой и сложный художник, был лауреатом III Московского фестиваля за

фильм «8 1/2». Такие его картины, как «Ночи Кабирии» и «Дорога» («Они бродили по дорогам»), хорошо известны советским людям. Творчеству Феллини у нас в стране посвящались статьи и книги.

Рене Клеман был в составе жюри одного из московских фестивалей. Это один из интереснейших художников Франции, творчеству которого, безусловно, дала импульс антифашистская тема. Наш зритель знаком с самыми значительными произведениями Клемана, созданными в основном в 40—50-е годы.

Имя Стенли Креймера очень хорошо известно в Советском Союзе, на наших экранах демонстрировались почти все его фильмы. Этот художник, приверженный социально-политической тематике, ставил в своем искусстве множество острых проблем американской действительности.

Прошло более двадцати лет, как появился на наших экранах фильм «Бродяга», и с тех пор советские зрители неоднократно встречались с Раджем Капуром, актером, режиссером и продюсером. Творчество одного из представителей большой и многообразной кинематографии Индии вызывает интерес наших зрителей. В ретроспективах приняли участие Стенли Креймер и Радж Капур.

На мировом экране все резче обозначаются те силы, которые противостоят и декадентскому, и откровенно буржуазному кино, миру жестокости, насилия, аморализма и звериной вражды к прогрессу. Все более важные позиции занимает на мировом экране социалистическое искусство. Страны, сбросившие колониальные цепи, создали национальную кинематографию, стремясь отражать свою борьбу и свой труд. В программе XII, XIII фестивалей было особенно заметно, как возросло творческое мастерство создателей художественных и документальных лент из стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Знакомство с программой Московского кинофестиваля позволяет сделать еще один важный вывод, касающийся общей динамики мирового кинопроцесса. Дело в том, что за последние годы в мировом художественном развитии кино заметно выросло влияние тех стран, которые еще недавно были колониями или полуколониями и не имели национальных кинематографий. Ныне же передовые силы этих кинематографий активно помогают своим народам крепить независимость, бороться за социальный, экономический, культурный прогресс. «Вечерней школой Африки» назвал кино замечательный африканский писатель и режиссер Сембен Усман, неоднократный участник московских и ташкентских фестивалей.

В ряде реалистических фильмов Африки, арабского Востока, Индии ставятся не только проблемы борьбы с пережитками колониализма и наследием империализма, но и такие проблемы, как борьба с отсталостью и межплеменной враждой, эмансипация женщин, положение простых тружеников.



Председатель жюри
XIII МКФ в
Москве С. Росточкин
вручает приз
фестивали
марокканскому
режиссеру Бен Барка
за фильм «Амок»

Один из главных призов фестиваля 1983 года получил фильм марокканского режиссера Сухейля Бен Барка «Амок» — гневная, правдивая, яркая лента, показывающая обстановку насилия, террора, морального подавления человека в ЮАР. Этот фильм — пример боевого политического кинематографа, направленного против колониализма и геноцида.

Индийский режиссер Мринал Сен известен как постановщик актуальных, остросюжетных картин, затрагивающих больные точки общественной жизни. И в фильме «Парашурам», представленном на конкурс XI МКФ, поставлены проблемы весьма злободневные — нищета, бесправие простых людей. Но если в предыдущих своих произведениях Мринал Сен стремился прежде всего к символике, лозунговости, плакату, то в этом фильме, где тоже есть символические сцены и обращения в зал декларативные монологи, уделено много внимания реалистическому показу быта обездоленных людей, вчерашних крестьян, пришедших в большой город в поисках работы, но нашедших лишь горе, обман, гибель. Парашурам — это значит человек с топором, по древней легенде он отомстил владыке за нанесенную обиду: изрубил топором целую армию. Юноша Парашурам, пришедший в наши дни в Калькутту с древним топором в руках (он прославился у себя в селе тем, что убил тигра, нападавшего на

людей), нашел в нищих окраинах лишь смерть. Здесь ему не удалось одолеть врага и помочь людям. Но все же его смерть в какой-то мере сплотила людей, обитателей нищей улицы. Они добиваются у властей права похоронить Парашурама, сорвавшегося со строительных лесов, с почестями, кладут рядом с телом топор — символ возмездия. В фильме, и это новое для творчества Сена, даны точные зарисовки быта бедняков.

Специальный приз жюри XII МКФ в Москве получил алжирский фильм «Али в стране чудес» (режиссер Ахмед Рашеди).

На XIII МКФ в Москве этой награды удостоен фильм тунисского режиссера Тайеба Лухиши «Тень земли» — талантливое повествование о трудной, безрадостной жизни кочевников, об их духовной стойкости и красоте.

Успех японского фильма «Мутная река» режиссера Огуи Коеи — серебряный приз на XII МФК — показывает, что лучшие традиции реалистического кино Японии живы, получают новые импульсы.

В целом московский киносмотр подтверждает, что прогрессивные, реалистические и гуманистические тенденции в кино стран Азии, Африки и Латинской Америки продолжают укрепляться.

Кинематографистам Латинской Америки приходится работать в очень сложных условиях, когда киноэкран захвачен американскими кинокомпаниями. Они преодолевают сопротивление и внутренней реакции. Но и в этой обстановке прогрессивные кинематографисты стремятся работать, делают интересные, талантливые фильмы.

Факт награждения одним из главных призов XII МКФ бразильской кинокартины «Выжатый человек» (режиссер Жоао Батиста Моравец Андраде) имеет принципиальное значение. Эта, безусловно, прогрессивная, талантливая картина с четких классовых позиций показывает трагическую судьбу человека, стремящегося вырваться из тисков бесправия, социального гнета. Специальный приз жюри на XII фестивале получил фильм из Перу «Это произошло в Уайанае», художественно достоверно раскрывший силу народной солидарности в противоборстве с реакцией.

Подлинный триумф имел на XIII Международном кинофестивале в Москве фильм «Альсино и Кондор», поставленный чилийским режиссером Мигелем Литтином в Никарагуа при участии кинематографий Кубы, Мексики и Коста-Рики. Действие картины происходит в стране, название которой авторы опускают. Но зрителю ясно — это страна с диктаторским, полуфашистским режимом, где хозяйничают американские «инструкторы», обучающие марионеточную армию расправляться с освободительным движением. Юный герой фильма — Альсино, калека с детства, фантазер, мечтающий летать, как птица. В деревню приходят каратели, которыми руководит американский летчик Кондор. Его вертолет сеет смерть и ужас. «Реки

полны трупов», — рефреном звучит страшная фраза. Но случается так, что Альсино попадает на вертолет — Кондору вдруг пришла прихоть прокатить маленького горбуна. Мальчик летит и думает о том времени, когда его родина будет свободной и он сможет парить над землей без помощи этой страшной, враждебной силы. Поэтический фильм завершается символической картиной. Родина Альсино освобождена, и в последнем бою мальчик поднимает винтовку убитого партизана. Светлая мечта осуществилась.

Фильм «Альсино и Кондор» — пример плодотворного сотрудничества прогрессивных кинематографистов стран Латинской Америки. Он по праву получил одну из трех главных наград фестиваля.

Трудно переоценить значение Московского международного кинофестиваля также и в том, что он является смотром достижений социалистического киноискусства.

Процесс формирования социалистического киноискусства как нового идейно-эстетического феномена сложен и многообразен. Но есть одна общепризнанная особенность этого процесса. Кино в социалистических странах развивалось с самого начала именно как новое, социалистическое по содержанию искусство. Дело в том, что до 1945 года, когда был сокрушен фашизм и страны Восточной и Юго-Восточной Европы встали на путь социалистического развития, эти страны, по существу, не имели кинематографа как искусства. Правда, в некоторых из них существовало кинопроизводство и даже выпускались фильмы, но они были на периферии искусства и не рассматривались национальным марксистским искусствоведением как прогрессивные явления национальной культуры (за редким, разумеется, исключением). В этом история кино отличается от истории литературы, театра, музыки, изобразительного искусства стран социалистического содружества, где имелись большие и давние традиции народного, гуманистического, прогрессивного творчества, обладавшего большим идейно-художественным потенциалом. В Венгрии в 1919 году, в дни пролетарской революции, получило первые импульсы молодое революционное киноискусство, но оно было ликвидировано в годы фашистской диктатуры и выродилось в подражательство третьестепенной буржуазной кинопродукции. Подлинное киноискусство здесь тоже возникло после 1945 года. Нельзя при этом не отметить большой вклад в теорию кино венгерского критика Белы Балаша, жившего до окончания войны в Москве.

В Чехословакии до войны было довольно развитое кинопроизводство, но прогрессивная, гуманистическая струя составляла лишь незначительную его часть. Вместе с тем в стране развивалась традиция марксистской кинокритики. Ныне в ЧССР — высокоразвитое, художественно-содержательное искусство кино.

В Польше кино получило развитие в послевоенный период.

В 20-е годы в Германии среди других картин создавались фильмы гуманистической, реалистической, а иногда и социалистической ориентации — в кино работали такие художники, как Бертольд Брехт, Золтан Дудов и другие прогрессивные писатели и режиссеры. Но фашистский режим, сосредоточивший в своих руках большую киноиндустрию, не только пресек этот поток, но и ликвидировал всякое творчество, деформировал искусство экрана, полностью подчинил его своим реакционным политическим целям. Кино ГДР создавалось, по существу, заново и добилось немалых успехов.

В послевоенный период создавалось киноискусство в Болгарии, Румынии, Югославии.

В огне революционной борьбы родилось яркое и своеобразное киноискусство Вьетнама. В Монголии с помощью советских кинематографистов фильмы создавались еще в довоенные годы, ныне — это развитая кинематография, имеющая талантливые национальные кадры.

Развитой кинематографией обладает Корейская Народно-Демократическая Республика.

На латиноамериканском континенте возникло первое социалистическое по содержанию киноискусство — кубинское.

Вполне естественно, что опыт советского кино, которое уже в предвоенные годы было зрелым, многонациональным, многожанровым искусством и располагало творческими кадрами высокого уровня, играл принципиальную роль в становлении и развитии искусства стран, пошедших по пути социалистического развития.

Рожденное Октябрьской революцией советское киноискусство не только отразило на экране революционные процессы, но и обогатило, обновило весь художественный строй мирового кинематографа, его язык и стиль. Это хорошо понимали деятели молодого, только еще рождающегося революционного искусства в братских странах. Не случайно, что многие будущие режиссеры этих стран учились в Москве во Всесоюзном государственном институте кинематографии.

Вместе с тем надо видеть, что революционные процессы, сама жизнь, антифашистская и антиимпериалистическая борьба, практика социалистического строительства стимулировали творческий рост молодых кинематографий. Лучшие произведения киноискусства социалистических стран в процессе своего развития впитали традиции передовой национальной культуры своих народов, и прежде всего литературы, театра, музыки, фольклора.

Вместе с тем история кинематографий братских стран знала и сложные периоды — некоторые художники испытывали и испытывают влияние буржуазных и ревизионистских идей. Так было в ЧССР в конце 60-х годов. Такого рода явления можно было наблюдать в Польше в конце 70-х. Но партийные и государственные органы в Чехословакии при поддержке здо-

ровых сил творческой интеллигенции сумели преодолеть кризис. Ныне в ЧССР выпускаются фильмы самых различных жанров, отражающие жизнь и труд народа. Успешно преодолеваются кризисные явления и в польском кино.

На фестивале 1983 года серебряный приз получил чехословацкий фильм режиссера Штейфана Угера «На асфальте коней пасла». Это интересный, хорошо разыгранный актерами фильм на морально-нравственную тему, показывающий жизнь современного села.

Высшую награду фестиваля за лучшее исполнение мужской роли получил польский актер Виргилиуш Грынь. Он талантливо воплотил образ солдата Войска Польского в фильме «Героическая пастораль» (режиссер Хендрик Бельский). Строго реалистично и вместе с тем поэтично рассказывают авторы фильма о судьбе воина, защитника новой Польши. В разгар завершающих боев на Одере он получил отпуск, чтобы увидеть жену, с которой расстался в далеком 1939 году. Но не знала Сабина, что жив ее Юзеф, она давно похоронила его и живет с другим человеком. Когда Юзеф, приехав в родное село, узнает нелепую, драматичную правду, ему приходится думать не о личной драме, а совсем об ином. Он вступает в схватку с врагами Народной Польши, фашистскими недобитками, и гибнет, спасая и своего соперника, и жителей села, гибнет как воин, как герой.

Важно видеть, что сегодня феномен социалистического киноискусства является могучим фактором мирового художественного развития, мощным вкладом в культуру человечества, активной силой в борьбе за утверждение передовых идеалов, действенным участником мирового революционного процесса.

На Московском кинофестивале демонстрировались фильмы выдающихся мастеров кино из социалистических стран — режиссера из ГДР Конрада Вольфа и чехословацких режиссеров Иржи Секвенса и Отакара Вавры, венгерских режиссеров Золтана Фабри и Иштвана Сабо, польских кинорежиссеров Чеслава и Евы Петельских, болгарских мастеров Христо Христова и Бинки Желязковой, румынского режиссера Иона Попеску-Гопо и многих других.

Вьетнамский фильм «Опустошенное поле» (режиссер Нгуен Хонг Шен), удостоенный одной из трех главных наград XII МКФ в Москве, — принципиальное завоевание молодого социалистического искусства. Рассказывая о последствиях американской агрессии, творческом труде возрожденного народа, авторы фильма добиваются высокого художественного эффекта в обрисовке характеров людей труда — зрело работают режиссер, операторы, актеры. Золотым призом на том же фестивале награжден документальный фильм «Как тебя зовут» из Кампучии.

Революционные традиции молодого кубинского кино развивает фильм «Пограничники» (приз за лучшее исполнение мужской роли актером Тито Хунко).



Вручение награды вьетнамским кинематографистам за фильм
«Опустошенное поле»

А советские фильмы, получившие высокие награды кинофестиваля в Москве? Как многообразны по тематике, проблематике, стилистике эти картины! Поставленные режиссерами разных поколений, они показали все богатство палитры советских художников, необычайную широту их интересов: экранизация классики и отражение героической борьбы советского народа против фашизма, современные проблемы жизни нашего общества и борьба против империализма и реакции.

В год своего рождения Московский международный фестиваль удостоил главной награды фильм С. Бондарчука «Судьба человека» — произведение, которое прочно вошло в историю мирового кино, волнующий рассказ о невиданной стойкости советского человека.

Сергей Бондарчук был лауреатом и IV кинофестиваля, когда его фильм — экранизация романа Льва Толстого «Война и мир» получил главную награду московского смотра кино.

«Журналист» Сергея Герасимова — лауреат V фестиваля — рассказ о современности, ставящий важные морально-нравственные проблемы.

Блистательная игра Серго Закариадзе в талантливом фильме



Кубинский режиссер
С. Альварес

«Отец солдата» также была отмечена наградой. Это был впечатляющий рассказ о простом грузинском крестьянине-виноделе, отце солдата, павшего в бою, о солдате — стойком, мужественном, человечном.

«Это сладкое слово — свобода» литовского режиссера Витаутаса Жалакявичуса — замечательный образец политического кино, ставящего важные проблемы борьбы сил прогресса с силами реакции.

«Тегеран-43» режиссеров А. Алова и В. Наумова, удостоенный Золотого приза на XII Международном кинофестивале в Москве, — в русле этой важной традиции.

В этом же ряду фильм «Ночь над Чили» чилийца Себастьяна Аларкона и советского режиссера Александра Косарева, учеников Романа Кармена, — темпераментное произведение, проникнутое пафосом борьбы против кровавой диктатуры (специальный приз жюри).

А вот фильмы иной тематики и проблематики, также удостоенные высших наград фестиваля.

Это «Доживем до понедельника» режиссера Станислава Ростоцкого с отличной игрой Вячеслава Тихонова в главной роли — фильм, раскрывающий и мир молодого советского человека, вступающего в большую жизнь, и сложные проблемы воспитания, труда учителя, проблемы формирования личности. Этот

фильм создал в советском кино традицию, которая успешно развивается.

«Белая птица с черной отметиной» украинского режиссера Юрия Ильченко — темпераментный, красочный, оригинальный по языку фильм повествует о сложных процессах развития западных областей Украины в послевоенный период.

«Мимино» режиссера Георгия Данелии — легкий; комедийный музыкальный фильм, посвященный, однако, вопросам очень серьезным — любви к Родине, к своим землякам, дружбе и доброте человеческой.

«Васса» — экранизация пьесы Максима Горького «Васса Железнова» (режиссер Глеб Панфилов).

А если взять все фильмы-лауреаты, все главные призы замечательных актеров, то будут с особой отчетливостью видны многообразие и богатство советского многонационального киноискусства, многокрасочность его палитры.

Московский кинофестиваль стал местом, где царит дружба, где рождаются замыслы, которые служат подлинному искусству, человеку, миру.

На IX Международном кинофестивале главный приз получил фильм «Дерсу Узала», поставленный знаменитым японским режиссером Акирой Куросавой на киностудии «Мосфильм».

В то время японский режиссер, автор многих прекрасных фильмов, не имел работы у себя в стране. Американские монополии, обладающие очень большой властью на японском экране, грубо нарушили свои обязательства перед Куросавой. Для большого художника возникла трагическая ситуация.

И здесь советская кинематография протянула руку японскому режиссеру. Акира Куросава увлекся книгой Арсеньева «Дерсу Узала», «Мосфильм» дал возможность осуществить этот замысел.

Фильм «Дерсу Узала» стал крупнейшим событием мирового киноискусства. Позже он был удостоен премии Американской академии киноискусства «Оскар».

Документальный экран фестиваля — боевой, целеустремленный. И не случайно на XIII МКФ 1983 года Золотые призы получили фильмы — «Письмо из Морасана», созданный кинематографистами Сальвадорского Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти, и «Над Бейрутом чужие облака» — совместная картина кинематографистов Организации Освобождения Палестины, НДРЙ и СССР.

Существенной частью Московского международного является фестиваль детского кино. Он проходит в прекрасном здании Дворца пионеров на Ленинских горах и является подлинным праздником детского кино, где лидирующее положение на мировом экранном искусстве занимают советские фильмы для детей, детские фильмы из социалистических стран.

Экран Московского фестиваля служит великим идеалам доб-

ра, справедливости, свободы, мира. И в этом — главная традиция московских смотров мирового кино.

Фильмы, получившие призы на XI, XII и XIII фестивалях, — это фильмы последовательной гуманистической ориентации; они всем своим существом противостоят буржуазному искусству, направленному против человека, способному лишь исказить и деформировать сознание людей.

Известно, что Почетный Золотой приз XI МКФ в Москве получил фильм «Да здравствует Мексика!» Сергея Эйзенштейна, Эдуарда Тиссэ и Григория Александрова — за выдающееся непреходящее значение для развития мирового киноискусства. И это глубоко символично! Фильм, который снимали почти полвека назад, заверченный сегодня на основе всех сохранившихся киноматериалов, показывает интернационализм советского киноискусства, его стремление на всех этапах своего развития служить сближению между народами, его глубокое уважение к подлинным национальным и культурным ценностям.

Еще в двадцатые годы социалистическая культура, прежде всего в лице А. М. Горького, А. В. Луначарского, С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина и других видных деятелей нашей культуры, поддерживала гуманистические устремления творческой и общественной работы многих интеллигентов Запада — таких художников, как Ромен Роллан, Анри Барбюс, Томас Манн, Чарли Чаплин, Рене Клер и др.

И в послевоенный период советская общественность находила общий язык по глобальным гуманистическим проблемам со многими зарубежными художниками, в том числе и теми, чей творческий путь был сложен, противоречив и испытывал сильное влияние идеалистической философии. Об этом убедительно свидетельствует опыт тринадцати московских и семи ташкентских фестивалей.

Писатель Чингиз Айтматов, выходя на трибуну дискуссии на Московском международном кинофестивале, сказал: «Когда я получил вот этот аппарат (он показал прибор для перевода на иностранные языки. — В. Б.), молодой человек из очень хорошего чувства — доброжелательности — заметил: «Зачем вы приходите сюда? Вам надо сидеть и работать». В общем-то это так и не совсем так. Дело в том, что художник нашего времени не может уединиться и быть лишь сам по себе. Он не может вести жизнь замкнуто настолько, чтобы не общаться со своими собратьями по духу и по искусству».

Разумеется, художник отстаивает свои идеи, утверждает правду прежде всего своим творчеством — книгами, кинофильмами, музыкальными произведениями, картинами. Но сегодня, в наше беспокойное время, не менее важно, чтобы творцы участвовали и в дискуссиях, подобных той, которая стала традиционной для московских фестивалей. Ведь именно здесь они делятся опытом. Здесь говорят о высоком назначении экран-

ного искусства — утверждать правду, гуманизм, мир на земле, бороться за социальный прогресс.

Дискуссия на тему «Роль киноискусства в борьбе за гуманизм, мир и дружбу между народами» теперь уже неотделима от московского смотра кино.

История всех тринадцати фестивалей запечатлела выступления многих замечательных деятелей мирового кино. На трибуну дискуссии поднимались Франческо Роззи и Григорий Козинцев, Джузеппе Де Сантис и Сергей Герасимов, Эмилио Фернандес и Марк Донской, Сембен Усман и Акира Куросава, Кристиан-Жак и Золтан Фабри, Ион Попеску-Гопо и Мигель Литтин и многие другие режиссеры, актеры, критики из различных регионов мира.

Стенограммы этих дискуссий — богатейший материал, показывающий рост, развитие, укрепление прогрессивных тенденций на мировом экране. Многих из тех, кто выступал на дискуссиях, уже нет среди нас, но остались фильмы — прекрасные, мужественные, талантливые. Иные рассказывали на дискуссиях о первых шагах своего творчества, первых своих фильмах. А ныне это признанные представители национальных кинематографий, национальных киношкол.

Различные вопросы ставились здесь: место кино в системе искусств, фильмы и массовые зрительские аудитории, взаимоотношение формы и содержания произведения. О многом и по-разному говорили ораторы, приехавшие в Москву из разных концов планеты. Но главной, осевой мыслью была мысль о назначении искусства экрана, о его высокой миссии — служить людям, служить социальному прогрессу, служить миру.

На дискуссиях раскрывалась динамика и диалектика развития современного киноискусства мира. Еще раз подтвердилась та истина, что кино, может быть, с большей наглядностью, чем любое другое искусство, прежде всего в силу своей массовости (умноженное сегодня средствами телевидения), отражает духовный климат жизни людей в наше неспокойное время.

Материалы дискуссий, выступления представителей молодых кинематографий и кинематографий, прошедших большой исторический путь, несомненно, войдут в сокровищницу кинематографической мысли, прогрессивного искусства.

Фильмы, участвующие в московских фестивалях, посвящены истории и современной жизни народов мира. Они ставят актуальные социальные, политические, морально-нравственные проблемы. Многие ленты — и это весьма характерно — плодотворно продолжают традиции антифашистского кино, активно участвуя в борьбе против угрозы новой войны. Ряд кинокартин, особенно из развивающихся стран, активно выступает против империалистической реакции, неоколониализма, социального неравенства. И все эти ленты — *за, а не против* человека. Весьма важно, что на фестивале широко представлены молодые и ма-

лые кинематографии, которые нередко работают в чрезвычайно трудных условиях, испытывая давление киномонополий.

Московский фестиваль более чем за двадцатилетнюю свою историю не только завоевал высокий авторитет, широкое общественное признание, но и стал мощным стимулом развития прогрессивного, гуманистического кино, противостоящего экрану агрессии, антигуманизма, реакции.

Многие участники дискуссии на XIII МКФ в Москве говорили о высокой ответственности кино, которое обращается к миллионам и миллионам людей, что и определяет его особое место в духовной жизни человечества.

Именно сознание высокого назначения искусства экрана является стимулом для появления фильмов, необходимых людям.

Сейчас можно назвать целую плеяду режиссеров и сценаристов, живущих в различных районах мира, творчество которых прочно зиждется на позициях реализма и противостоит потоку антигуманистического искусства, художников, которые понимают высокое назначение искусства экрана.

Во время дискуссии на XIII Московском кинофестивале 1983 года выдающийся испанский режиссер Хуан Антонио Бардем в своей яркой, взволнованной речи сказал: «Этот симпозиум проходит под благородным девизом фестиваля. Кино — это идеологическое оружие, это передовая линия борьбы за мир. Мы, кинематографисты, должны сделать все, чтобы жизнь продолжалась и продолжалась достойно. Мы должны бороться за запрещение ядерной войны. Важно построить непреодолимую стену силам войны. И здесь роль кино трудно переоценить». Хуан Антонио Бардем подчеркнул, что на фестивале было немало фильмов, которые служат делу мира и гуманизма. Вместе с тем он отметил, что в западном мире кино входит в экономическую систему капитализма и потому создателям прогрессивных фильмов непросто отстаивать свои идеи, делать прогрессивные фильмы. Кинопрокатная сеть во многом находится в руках американских киномонополий, которые препятствуют появлению фильмов, нужных людям.

О роли кино в борьбе за мир говорил видный чехословацкий кинематографист профессор Антонин Броусил. Он вспоминал, что еще в начале «холодной войны» у истоков движения за мир стоял Всеволод Пудовкин, который мечтал о могучем развороте этого движения. Ныне, подчеркнул Антонин Броусил, это движение приобрело гигантский размах.

Яркую речь, посвященную роли литературы и искусства в борьбе за лучшее будущее человечества, против угрозы ядерной войны, произнес выдающийся итальянский писатель Альберто Моравиа. «Для того, чтобы принять мысль о ядерной войне, — сказал он, — человек должен принять мысль о том, что он не человек. Я уверен, что кинематографисты внесут свой вклад в борьбу за мир».

Представитель кинематографии Патриотических сил Сальвадора кинооператор Гильермо Эскалон рассказал, как кинематограф помогает сальвадорским патриотам вести героическую борьбу против американских империалистов и их ставленников.

Интересным и содержательным было выступление главного редактора польского журнала «Кино» Станислава Кушевского. Он рассказал, как в сложных условиях, когда антисоциалистические силы, подстрекаемые западными идеологическими центрами, пытаются дестабилизировать положение в стране, укрепляются и развиваются здоровые тенденции в польской кинематографии.

«Я был на последних фестивалях в Ташкенте и в Карловых Варах, мой фильм «Амок» — в конкурсе этого замечательного смотра кино, — сказал выдающийся арабский режиссер Сухейль Бен Барка. — Фильмы, которые показывают здесь, несмотря на различие их уровня, показывают, что прогрессивные кинематографисты чувствуют свою ответственность перед миром, перед людьми».

Участники дискуссии рассказывали о развитии кинематографа в своих странах, о той огромной роли, какую играет искусство экрана в духовной жизни народа, в социальном, нравственном и эстетическом воспитании людей. Выступавшие подчеркивали, что мировое прогрессивное киноискусство, добиваясь все новых и новых побед, вступает в непримиримую борьбу с реакционным кинематографом, отвлекающим народ от насущных жизненных проблем, говорили о стремлении американских киномонополий захватить национальные экраны в различных регионах мира, привить массовым зрительским аудиториям самые низменные чувства, жестокость, аморализм, подорвать веру в человека.

Ораторы единодушно отмечали выдающуюся роль Московского международного кинофестиваля в консолидации прогрессивных кинематографистов против сил реакции и империализма, за мир и дружбу между народами.

Советская общественность активно поддерживает киноискусство стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Одной из действенных форм такой поддержки является регулярное проведение международных кинофестивалей в Ташкенте.

Практика проведения этих фестивалей показала, что единение передовых отрядов кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки становится возможным прежде всего потому, что в их рядах укрепляется понимание высокой миссии кино как искусства, способного выразить заветные думы и чаяния народов, стать мощным средством просвещения и социального воспитания масс, влиятельной силой общественного развития.

Окончательное освобождение стран Юго-Восточной Азии от американской агрессии и рождение нового, объединенного социалистического Вьетнама, а также Лаоса и Кампучии, провозглашение на территориях бывших португальских колоний в Африке независимых стран социалистической ориентации, социалистические преобразования в Эфиопии, революционный процесс в Афганистане, в суровой борьбе отстаивающем новый уклад жизни, трудная и суровая борьба народов арабского мира против сил империализма и реакции, борьба против реакционных режимов, поддерживаемых США, в странах Латинской Америки, экономическое и социальное развитие Индии — все это явственные приметы времени.

Итак, идет упорная борьба сил прогресса и сил реакции.

В ряде стран Азии и Африки, и это необходимо видеть, усиливается процесс перерастания борьбы за национальное освобождение в борьбу против неокapитализма, против режимов, изменивших делу национально-освободительного движения и подпавших под влияние империалистических держав. Происходит процесс углубления содержания национально-освободительных революций — силы, выступавшие против колониализма и феодализма, сегодня все более и более втягиваются в борьбу за социальный прогресс, за свободу, против всех видов эксплуатации и реакции.

Уже никто не может скрыть того обстоятельства, что страны, ставшие на путь некапиталистического развития, несмотря на трудности, которые им приходится преодолевать, добились значительных успехов в социальном и культурном развитии.

В то же время страны Азии и Африки, идущие по пути капиталистического развития, не смогли осуществить реальные меры по ликвидации экономической отсталости и зависимости от мировой капиталистической системы. Представители тех сил национальной буржуазии, которые склонны к сговору с империалистическими державами, не решили ни общедемократических задач, которые ставили в своих декларациях, ни задач социального развития.

Углубление социально-политической дифференциации в национально-освободительном движении, противоречивость в развитии освободившихся стран не могли не сказаться на таком чутком барометре общественной и социальной жизни, каким является кино.

Поэтому нельзя говорить о кинематографиях этих регионов как о чем-то едином. Здесь сталкиваются прогресс и реакция, социалистические тенденции и леворадикальные веяния, гуманизм и проповеди жестокости.

Нельзя, к примеру, однозначно говорить о кинематографе Японии, имеющем тенденции и демократические, и реакционные. Это кинематограф Акиры Куросавы, Кането Синдо, Тада-

си Имаи, Сацуо Ямамото и других режиссёров — реалистов и гуманистов, умевших на материале истории и современной жизни японского народа раскрыть большие философские, нравственные, политические проблемы. Но это и кинематограф реакционной мифологии, воспеваания жестокости и эротических аномалий. Здесь, как и всюду в буржуазном мире, столкнулись противоположные идеи и тенденции.

При анализе фильмов Азии, Африки и Латинской Америки, многие из которых были показаны на экране Ташкента, верный компас дает ленинская теория двух культур. Только она может помочь разобраться в сложном феномене развития киноискусства в тех странах, в которых произошли революционные процессы, но вместе с тем еще сохранились большие и влиятельные в политическом и идеологическом плане слои мелкой и средней буржуазии, а также разного рода реакционные и иные группы, сопротивляющиеся социальными и культурным преобразованиям.

При этом, анализируя феномен кино трех континентов, нельзя не выделить как наиболее прогрессивные те явления, которые генетически связаны с великой преобразующей силой социалистического киноискусства, передовыми национальными традициями литературы, искусства, фольклора, а также в ряде случаев с прогрессивным искусством капиталистических стран.

«Когда 25 лет тому назад я пришел в кинематограф, — вспоминал на дискуссии в Ташкенте индийский режиссер Раму Кариат, — у нас еще не было литературы по киноискусству. Мы начали с изучения трудов Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко. Их теоретические работы помогали нам в нашей практической деятельности, их мысли входили в нашу жизнь, как воздух, и во многом благодаря им мы научились создавать хорошие фильмы. Эти художники нас вдохновляли».

Многие участники дискуссии рассказывали, как, создавая прогрессивные фильмы, добиваясь демонстрации на экранах картин из СССР и других социалистических стран, они борются с экранной агрессией Голливуда.

Кубинский режиссер Пастор Вега, говоря в Ташкенте о плодотворном развитии кубинского социалистического кинематографа, отмечал, что во многих странах Латинской Америки кинематографисты не имеют работы, томятся в тюрьмах, вынуждены покидать родину. «Но прогрессивное движение не сломлено, — подчеркнул Пастор Вега, — кинематографистам, которым приходится уезжать из своих стран, помогают их зарубежные коллеги и прежде всего из стран социалистического содружества. Подтверждение тому — Ташкентский фестиваль. Здесь принимают участие многие прогрессивные кинематографисты Латинской Америки, творчество которых служит революции и свободе».

В период правления правительства Народного единства в Чили возникла интересная кинематография, мастера которой

стремились отразить труд и творчество народа, ставшего на путь новой жизни. Кровавая рука фашизма остановила эти поиски. Но многие деятели чилийского кино, оказавшись в эмиграции, продолжают борьбу. В Мексике чилийский режиссер Мигель Литтин поставил фильм о классовой борьбе «Случай на руднике Марусиа», в Советском Союзе молодой чилийский кинематографист Себастьян Аларкон, закончив ВГИК под руководством Романа Кармена, вместе с молодым советским режиссером А. Косаревым поставил фильм «Ночь над Чили», а позже, уже самостоятельно, «Санта Эсперанса» — страстные публицистические произведения, разоблачающие террор фашистской хунты. Эти фильмы были на экране Ташкента.

Немало прогрессивных фильмов создано в последние годы в Бразилии, Аргентине.

Реалистический метод может осуществлять себя в фильмах широчайшего творческого диапазона. Художник-реалист не может стоять в стороне от важнейших проблем времени.

«Кино — оружие, — сказал на фестивальной дискуссии в Ташкенте африканский режиссер Мед Хондо, — которое нужно народу как хлеб, как средство борьбы, помогающее миллионам людей понять, кто его друзья и кто враги. Оно социально воспитывает массы. Мы обязаны использовать это оружие против империализма и реакции».

Директор Национального института кино Никарагуа Карлос Ибарра в своем выступлении рассказал, что кино в стране возникло «в окопах борьбы против кровавой диктатуры Сомосы». Сегодня первые национальные фильмы уже показаны в никарагуанских кинотеатрах, демонстрируются прогрессивные картины и других стран. Идет, по словам оратора, «процесс духовной деколонизации масс», которым многие годы навязывали голливудскую продукцию, одурманивая их.

Все выступавшие указывали на исключительную плодотворность встреч в Ташкенте, где имеется возможность не только показать фильмы, но и обсудить актуальные проблемы развития прогрессивного искусства.

Материалы этих дискуссий представляют большую ценность, ибо это — плод раздумий прогрессивных кинематографистов Азии, Африки, Латинской Америки, документы становления и развития молодых кинематографий, борющихся за мир, гуманизм, свободу народов, социальный прогресс. Здесь глубоко и всесторонне обсуждались проблемы создания фильмов, показывающих борьбу народов трех континентов за национальное и социальное освобождение, образ человека труда, исполненного веры в будущее своего народа.

Многие из тех, кто на Первом фестивале в Ташкенте показывал свой первый фильм, сегодня являются признанными руководителями целых национальных кинематографий. Поэтому можно без преувеличения сказать, что ташкентские смотры кино

явились серьезнейшим стимулом роста, развития, укрепления прогрессивного кино трех континентов.

Есть важная закономерность возникновения прогрессивных явлений в мировом кино. Великая Октябрьская социалистическая революция дала импульс для рождения фильмов новаторских по форме и по содержанию. Борьба народов с фашизмом вдохновила и вдохновляет кинематографистов многих стран мира на создание выдающихся произведений искусства экрана. С крушением колониальной системы родились десятки кинематографий, еще недавно их не было на кинематографической карте мира — теперь они активно включились в борьбу за прогрессивное искусство.

Экран фестивалей в Москве и Ташкенте наглядно показывает, что силу и глубину кинематографу придает связь с жизнью, со временем, борьбой народов за лучшее будущее.

На Московском международном кинофестивале 1983 года видные деятели мирового кино — Лев Кулиджанов и Сергей Герасимов, Джузеппе Де Сантис (Италия) и Мринал Сен (Индия), Хоссе Массип (Куба) и Хуан Антонио Бардем (Испания), Антонин Броусил (ЧССР) и Георгий Стоянов (НРБ), Андраш Ковач (ВНР) и Ион Попеску-Гопо (СРР) и ряд других кинематографистов приняли Обращение в защиту мира против угрозы ядерной войны. «Мы призываем вас, уважаемые коллеги, — говорилось в Обращении, — своими фильмами и личным участием в движении миролюбивых сил укреплять в людях веру в победу разума и добра, непоколебимо противостоять всем тем, кто насаждает дух милитаризма и агрессии».



На дискуссии XIII МКФ в Москве (1983 г.) Выступает Л. Льерас кинематографист Фронта национального освобождения им. Фарабундо Марти (Сальвадор)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Еще в начале века А. М. Горький в очерке «Город Мамоны» с гневом писал об американском театре, попавшем в руки трестов, бессовестно диктующих характер репертуара: «Превращение искусства в средство наживы — серьезный проступок при всех обстоятельствах, но в данном случае это положительно преступление, поскольку оно насилует личность автора и фальсифицирует искусство. И если закон предусматривает наказание за подделку пищевых продуктов, он должен безжалостно поступать с теми, кто фальсифицирует духовную пищу народа».

Горький писал эти слова о театре тогда, когда кинематограф делал свои первые шаги. Но и само молодое искусство оказалось в еще большей зависимости от денежного мешка, и фальсификация искусства, подделка духовной пищи стала системой кинопредпринимательства. Сегодня речь идет уже не просто о подделке духовных ценностей могучими средствами экрана, а о подлинной аудиовизуальной агрессии.

Кино может служить и служит прогрессу, человеку и человечеству, делу мира. Но кинематограф, взявший установку на разрушение личности, поддерживая идеи неверия в социальный прогресс, насаждая агрессивность, жестокость, ведя фронтальную пропаганду против дела мира, по существу, ополчается против главных гуманистических ценностей.

Экранное искусство в капиталистических странах с предельной наглядностью и не только своими негативными явлениями, но и явлениями позитивными, связанными с традициями критического реализма, отражает тотальный идейно-политический и духовный кризис, охвативший буржуазный мир в последние годы. В концентрированной форме кино как чуткий барометр общества выражает самые существенные, бросающиеся в глаза и потаенные черты этого кризиса, поразившего, по существу, не только все механизмы буржуазной экономики и правопорядка, но и всю общественную, социальную, личную жизнь людей.

Кризис, охвативший все стороны общественной и духовной жизни при капитализме, исказил и подорвал гуманистические ценности, которыми так гордилась буржуазия в период своего подъема. Буржуазная идеология, как раковая опухоль, порази-

ла все стороны общественной жизни, в том числе и искусство.

Происходит процесс дальнейшего разложения буржуазной идеологии и всей буржуазной культуры и искусства, всех идейно-духовных основ капиталистической формации.

Кинематограф, являющийся массовым и действенным видом современного искусства, уже в силу этих причин занимает особое и чрезвычайно важное место в системе идеологического противоборства социализма и капитализма.

Современный кинематограф капиталистического Запада — явление в высшей степени сложное и противоречивое. Здесь сталкиваются и борются разные идеологические и художественные тенденции и направления, от самых реакционных и антикоммунистических до демократических, прогрессивных.

Экспансия американского кинематографа, и прежде всего того его крыла, которое мифологизирует и деформирует сознание масс, принявшая в последние годы особо широкий характер, вызывает тревогу не только у деятелей кино, но и у всей прогрессивной общественности мира.

Американскому монополистическому капиталу удалось, как уже говорилось, в последние годы утвердиться на европейских кинорынках и повлиять на развитие европейских кинематографий, имеющих гуманистические и реалистические традиции.

Монополистический капитал и его пропагандистский аппарат широко используют кинематограф в своих целях, пытаясь привить массовым аудиториям мифы, приукрашивающие капиталистическую систему, рисуящие ее «разумные» перспективы или же при помощи сложного, а иногда и не очень сложного камуфляжа пытающиеся отвлечь массовое сознание от реальных процессов, происходящих в современном обществе.

На противоречивой палитре западного экрана нередко уживаются — подчас в причудливом, немыслимом симбиозе — идеи, почерпнутые из самых различных и, казалось бы, несовместимых источников. Здесь и элементы традиционных и новомодных буржуазно-апологетических конструкций, и по сути своей сходные с ними мотивы, заимствованные у «радикальных» критиков буржуазного миропорядка. Так, например, авторы ряда европейских и американских фильмов стали настойчиво проводить мысль о возникновении у капиталистов и рабочих сознания, исключающего какую-либо оппозицию друг другу, о возможности совпадения их личных потребностей и стремлений. Чувствуя кризисную ситуацию, в которой находится буржуазный мир, и в то же время стараясь его спасти, киномонополии и зависимые от них так называемые «независимые» продюсеры и режиссеры в последнее время стали выпускать многочисленные фильмы-мифы, имитирующие разного рода злободневные политические события. Появились фильмы о мафии, о коррупции в высших эшелонах власти, об уотергейтском скандале, американской агрессии во

Вьетнаме. Уклоняться от такого рода тем кинобизнесмены уже не могут — они вынуждены допускать известную долю критики, ибо язвы общественной жизни столь очевидны и столь заметны каждому, что не замечать их уже нельзя. Поэтому, применяя сложный камуфляж, бизнесмены от кино и нанятые ими режиссеры и сценаристы пытаются интерпретировать эти реальные ситуации, вызванные кризисом буржуазного правопорядка и бытия, в соответствии со стратегическими целями буржуазной идеологии и буржуазной пропагандистской деятельности.

В структуру классических киносюжетов вкладываются и такие мотивы, которые уводят сознание зрителей от реальности. Отсюда и «фильмы-катастрофы» и всякого рода «бесовщина».

Для всех этих фильмов характерна относительная достоверность деталей и аккумуляция модных философских и социальных теорий. Таким образом, большинство фильмов, рассчитанных на все зрительские аудитории, несет на себе печать диффузии, взаимопроникновения явлений, ранее присущих «элитарным» фильмам и традиционной «коммерческой» продукции.

Стратегия монополистического капитала и его пропагандистского аппарата в области кино как бы двояка: с одной стороны, стремление к созданию псевдокультуры, открыто ориентированной на деформацию сознания миллионов людей, с другой — поддержка тех явлений искусства, которые имеют все внешние приметы истинно художественных ценностей — проблемность, политическую актуальность, изыски в области формы, но, по существу, также связаны с задачей деформации духовного климата жизни людей. Общим этим линиям противостоит демократическая культура, в различных, разумеется, ипостасях.

Буржуазная «массовая культура», выражающаяся в чрезвычайно многообразных формах, фабрикуемая с использованием самых современных технических средств, одурманивает сознание миллионов ее потребителей. На примере кинематографических явлений этой псевдокультуры можно проследить, как и с помощью каких методов ее покровители и создатели пытаются достигнуть своей цели — морального разоружения масс, воспитания у них пассивности и беспомощности перед лицом капиталистической действительности. Известно, что осуществляемая «массовой культурой» стандартизация вкусов и представлений облегчает для буржуазных политиков контроль над общественным мнением и социальным поведением масс.

Но, как мы стремились показать, весь современный декаданс заявляет о своей непричастности к культуре буржуазного мира, подчеркивая свою «незавербованность» и «свободу».

Именно отсюда, из этой концепции идет противопоставление фильмов иррациональных фильмам реалистическим, которые объявлены буржуазной и ревизионистской критикой устаревшими, неспособными осмыслить многосложность современного мира и современного человека. По существу, буржуазная и реви-

сионистская теория киноискусства исключила из поля своего зрения весь звуковой период советского кино, тот период, когда в своей законченной форме проявился феномен многонационального искусства социалистического реализма. И не только советское кино, но и американский критический реализм 30-х годов, связанный с творчеством крупных американских писателей-гуманистов и реалистов, и итальянский неореализм — наиболее последовательное антибуржуазное течение в зарубежном кино послевоенного периода, а также все современные явления критического реализма в киноискусстве.

Поощряя включение в кинопродукцию для «масс» модернистских содержательно-формальных элементов, по обманчивой видимости сообщающих ей смысловую глубину и многозначительность, киномонополии связывают с такого рода фильмами (и не без оснований) надежды на улучшение коммерческой конъюнктуры. Вместе с тем освоение модернистской стилистики в производстве такой продукции открывает возможности для особенно изощренной буржуазно-идеологической обработки массового сознания, особенно молодежи, для распространения идей реакционной философии. Сам по себе этот феномен используется для обоснования идеи о «демократизме» модернистского искусства, о «преодолении» в капиталистическом обществе культурного неравенства.

Взаимопроникновение тенденций «элитарного» и «массового» искусства еще раз свидетельствует о социальной и идеологической общности этих разновидностей буржуазной художественной культуры.

Буржуазный характер развлекательных лент, в которых действуют супершпионы, сексуальные маньяки, гангстеры, ни у кого не вызывает сомнений. Но столь же важно видеть, что буржуазны по своей сути и те кинокартины, которые проникнуты идеей разочарования в человеке, в разумности каких бы то ни было общественных идеалов. Авторы подобного рода фильмов заблуждаются, полагая, что в этом случае они «не завербованы» и стоят вне идеологической и политической борьбы. Произошла не только политизация массового буржуазного кинематографа, но и коммерциализация и политизация так называемого авангарда, т. е. декадентского искусства.

В современных условиях общественной жизни в капиталистических странах кинопромышленнику становится все труднее заинтересовать зрителя фильмом, открыто проповедующим буржуазные идеи всеобщего благоденствия и классового мира. Массовый зритель живет в обстановке обостряющихся классовых конфликтов и серьезных социальных сдвигов. Растет стремление самых широких кругов к укреплению мира на земле, взаимопониманию между народами. Именно поэтому кинокомпании финансируют сегодня не только скроенные по старым буржуазным штампам и шаблонам фильмы, но и фильмы, содержащие

попытки рассмотреть некоторые проблемы жизни человека в условиях капитализма в критическом плане. Правда, по большей части такая критика не затрагивает основ капиталистического общества и сводится к изображению пороков человеческой личности.

Политизация буржуазного «массового искусства» происходит и по иным причинам. Это связано с обострением идеологической борьбы.

В атаках против социализма активно используются все средства массовой информации. И разумеется, такой могущественный вид искусства, как кино.

Западный экран сегодня во многом отражает те идейные позиции, которые характерны для буржуазной идеологии в целом: крайние формы антикоммунизма; испытанные пропагандистским аппаратом мифы о возможностях «общества потребления», рассчитанные на массовую аудиторию; различные формы идейных шатаний, характерные для буржуазной интеллигенции; влияние на структуру фильмов философских идеалистических течений (экзистенциализм, фрейдизм, неопрейдизм), а также анархистских веяний.

Еще раз подтверждается вывод В. И. Ленина: «Когда идейное влияние буржуазии на рабочих падает, подрывается, слабеет, буржуазия *везде и всегда* прибегала и будет прибегать к самой отчаянной лжи и клевете» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 352).

Ленинское положение о том, что в обществе, расколотом на антагонистические классы, духовная культура не может быть единой, подтверждается всем развитием искусства в современном капиталистическом мире. Все лучшее, что создается в художественной культуре каждой капиталистической страны, есть выражение демократической и — высшая форма ее проявления — социалистической тенденции, хотя эту тенденцию постоянно стремятся пресечь и ликвидировать (а нередко и пресекают) господствующая буржуазная культура.

Время показало, что демократическая струя в искусстве капиталистических стран не ушла в подпочву. Современная действительность породила не только многослойный и противоречивый мир образов художников декадентского направления, находящихся под влиянием буржуазных философских учений, но и кинодеятелей, правдиво и ярко отражающих кризисное состояние капиталистического мира и буржуазного сознания.

Человек не песчинка в стихии враждебных ему сил, не существо, подвластное лишь подсознательным побуждениям: человек социально активен, он может и должен бороться за свое будущее, за будущее своего народа и всего человечества — таков лейтмотив фильмов критического реализма.

Западный кинематограф дает немало примеров идеологической стратегии «срачивания» в искусстве традиционных бур-

жуазных мифов и «новых» концепций. Одна из целей такой стратегии — скрыть истинную социальную роль буржуазного общества, осознание которой приводит все большее число западных художников к разрыву с господствующей культурой. Наиболее честные художники Запада не хотят присоединиться к хору тех, кто хоронит человека, предвещает ему вырождение и гибель, не верит в социальный прогресс. В творчестве художников-гуманистов и реалистов капиталистических стран, хотя они нередко испытывают чуждые прогрессу и гуманизму влияния, отражается картина сложного современного мира. Они выступают **за, а не против** человека. И это роднит их с художниками социалистического искусства, все творчество которых основано на вере в человека.

Укрепление реалистической тенденции в киноискусстве буржуазных стран будет способствовать преодолению многими талантливыми художниками творческого кризиса, в котором они оказались под влиянием таких идей.

Анализируя эти явления кинематографа, важно определить их историческое значение, существенные черты и принципиальное отличие социалистической и демократической кинематографии от буржуазной и декадентской.

Каждое завоевание советского кино в освоении гуманной сущности социалистической действительности, выявлении черт нового человека, нахождении конфликта, обусловленного борьбой нового со старым, отмирающим, имеет принципиальное значение.

Идейно-художественное обогащение многонационального советского кинематографа связано с углублением его революционных традиций, усилением роли кино в духовной жизни общества, с художественным освоением многогранных процессов и явлений современной действительности.

Важная позиция, которую может занять и занимает киноискусство социалистического мира в идеологической борьбе, — это создание таких произведений, которые отражают коммунистические идеалы, раскрывают исторический смысл рождения новой человеческой личности, отстаивают пролетарский гуманизм, вступают в острую, непримиримую борьбу с буржуазной идеологией и моралью, утверждают социалистический образ жизни и мышления. Именно в этом главный смысл и значение лучших произведений советского киноискусства. Проламывая барьеры и железные занавесы, которые ставят советской кинематографии буржуазные идеологические центры, кинопрокатчики, эти произведения доходят до зрителей капиталистических стран, влияют на их сознание, разрушают антикоммунистические мифы о жизни человека в условиях социализма. Разумеется, эти фильмы формируют общественное сознание, эстетические вкусы миллионов людей социалистического мира, тем самым укрепляя его животворную силу.

Лучшие произведения киноискусства, созданные в СССР и братских социалистических странах, всей своей образной структурой, общественным смыслом, направленностью противостоят и противостоят идеологии и культуре буржуазного мира.

Уместно привести слова советского кинорежиссера Сергея Герасимова: «Все мы, советские кинематографисты разных поколений, ищем свои самобытные художественные решения. Мерки мировых стандартов нам не подходят. Во всяком случае, в том смысле, как они могут служить в автомобилестроении, в прокладке шоссейных дорог или выращивании кукурузы. У нас свои нравственные точки отсчета. Свои эстетические цели. И успехи последних лет... показывают, что признание мировой общественностью наши фильмы получают тогда, когда сохраняют свою нравственную и эстетическую самобытность. Но главной чертой этих удач все же остается их связь со своим временем и неразрывная связь с достижениями 20-х и 30-х годов, когда с каждой новой работой выстраивался советский кинематограф, с его особым масштабом мыслей, с его образной системой, со всей своеобычностью его стилистики, а главное — с его идейной целеустремленностью».

Итак, палитра мирового экрана и красочна, и противоречива. На белом полотне идет спор. Фильмы, выступающие за гуманизм и социальный прогресс, ведут борьбу с кинокартинами, проповедующими жестокость, аморализм или уводящими зрителя в мир грез. Кинематография социалистического мира, прогрессивные мастера кино капиталистических и развивающихся стран верят в человека, активно борются за его лучшее будущее.

Реальные факты говорят о том, что в мировом киноискусстве и впредь будет углубляться борьба идей, будут неминуемо укрепляться прогрессивные тенденции и обретать силу передовое реалистическое искусство, способное правдиво и ярко отразить происходящие в мире процессы. Многие талантливые художники Запада, которые еще во многом находятся в плену буржуазных идей, декаданса и индивидуализма, сумеют освободиться из этого плена и выйдут на широкую дорогу правды. Социалистический кинематограф, кинематографисты развивающихся стран, прогрессивные мастера кино капиталистических стран создадут немало произведений, служащих миру, гуманизму, человеку.

Киноискусство нового мира (ВНИИ киноискусства Госкино СССР, Союз кинематографистов СССР; Редколлегия: В. Баскаков, А. Караганов, С. Фрейлих, Р. Юренев).— М.: Искусство, 1981.—215 с.

Книга создана на основе материалов Международной творческой конференции кинематографистов, посвященной 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции и состоявшейся в Москве летом 1977 г. Кинематографисты из 20 стран мира делятся своими мыслями о воздействии идей Октября на мировое кино, о творческих связях между советским кинематографом и национальными кинематографами разных стран.

Баскаков В. В ритме времени: Кинематографический процесс сегодня. Экран и идеологическая борьба. Статьи. Заметки. Полемика. Три портрета.— М.: Искусство, 1983.—334 с.

В книге дается анализ мирового кинематографа 70-х — начала 80-х гг.

Баскаков В. Противоречивый экран: Духовный кризис буржуазного общества и кино.— М.: Искусство, 1980.— 233 с.

В книге показано, как обстановка духовного кризиса, охватившего современное буржуазное общество, отражается на стилистике и содержании кинематографии капиталистических стран.

Ждан В. Н. Эстетика фильма.— М.: Искусство, 1982.—375 с.

Книга об эстетической сущности киноискусства, его выразительных возможностях.

Юренев Р. Чудесное окно: Краткая история мирового кино. Книга для учащихся.— М.: Просвещение, 1983.—287 с., ил.

В книге в популярной форме изложена история советского и мирового кино от его возникновения и до наших дней. В книге содержится рассказ о выразительных средствах кино, о лучших кинофильмах, ведущих актерах и режиссерах, дающий возможность учащимся старших классов ориентироваться в сложном и интересном мире киноискусства.

Громов Е. Восхождение к герою: Экран и молодежь. Книга для учителя.— М.: Просвещение, 1982.—192 с., ил.

Книга о нравственном воспитании подрастающего поколения средствами киноискусства, об особенностях фильмов о молодежи и для молодежи, о проблемах современного киногероя.

Западный кинематограф: проблемы и тенденции: США, Италия, Франция, Испания, ФРГ, Финляндия/ Сост. Л. Г. Мельвиль.— М.: Знание, 1981.— 160 с., 4 л. ил. (Нар. ун-т. Факт. лит. и искусства).

Книга посвящена ведущим кинематографиям капиталистических стран Запада. В ней представлена широкая картина закономерностей развития и тенденций борьбы прогрессивных и реакционных направлений в современном кино капиталистического Запада.

Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. 2-е изд., дораб. и доп.— М.: Политиздат, 1982.—239 с., ил.

На основе анализа фильмов и теоретических высказываний крупнейших художников современного западного кино автор показывает противоборство идей и концепций в мировом киноискусстве последних лет и роль кино в идеологической борьбе двух систем.

Медведев А., Чернышев А. Десятая муза: Рассказы о киноискусстве.— М.: Дет. литература, 1977.—176 с., ил. (В мире прекрасного).

Книга рассказывает о творческих работниках кино — сценаристах, режиссерах, художниках, актерах, об этапах работы над фильмом, о воспитании художественного вкуса юного зрителя.

Социалистический реализм и современный кинопроцесс.— М.: Искусство, 1978.—271 с.

В сборнике рассмотрены проблемы теории и художественной практики советского кино, теоретического осмысления ленинского принципа партийности, проблемы народности киноискусства, вопросы идеологической борьбы на экране.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	3
Рожденные революцией	8
Кинематограф жгучих противоречий	58
Модели старые и новые	88
Экранная агрессия	113
Прогрессивное киноискусство — важный фактор мирового художественного развития	125
Экран мира в Москве и Ташкенте	156
Заключение	200
Список рекомендуемой литературы	207

Владимир Евтихианович Баскаков

СРАЖАЮЩИЙСЯ ЭКРАН

*СОВРЕМЕННАЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ
БОРЬБА И КИНОИСКУССТВО*

Книга для учителя

Редактор П. А. Стеллиферовский

Художник А. Я. Гладышев

Художественный редактор Т. А. Алябьева

Технический редактор В. В. Новоселова

Корректор Н. В. Бурдина

ИБ № 7216

Сдано в набор 27.02.84. Подписано к печати 20.11.84.
А12458. Формат 60×90¹/₁₆. Бум. офсетн. № 2.
Гарнит. литер. Печать офсет. Усл. печ. л. 13,0 +
+ 0,25 форз. Усл. кр.-отт. 26,5. Уч.-изд. л. 14,49 +
+ 0,24 форз. Тираж 55 000 экз. Заказ 2810. Це-
на 75 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство
«Просвещение» Государственного комитета РСФСР
по делам издательств, полиграфии и книжной тор-
говли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной роши,
41. Калининский ордена Трудового Красного Знаме-
ни полиграфкомбинат детской литературы им. 50-
летия СССР Росглавполиграфпрома Госкомизда-
та РСФСР. 170040, Калинин, проспект 50-летия
Октября, 46.



