

НАШЕ советское киноискусство, в лучших своих фильмах, достойно отображающих всю многогранность, богатство и правду народной жизни, было и остается мощнейшим средством идейного, этического и эстетического влияния на зрительские массы. Кинематограф, если он стремится быть истинно современным, развивается по своим законам как искусство социальное, неразрывно связанное с интересами общества. Советский многонациональный кинематограф ставил и продолжает ставить своей главной целью последовательное и неустанное формирование новой человеческой личности средствами искусства. Тут имеется в виду и просвещение, и воспитание, и осмысливание исторических процессов и современности, смелый, открытый взгляд в будущее, где человек, по нашему убеждению, остается решающей создающей силой, несмотря на бурное и стремительное развитие науки и техники.

Искусство служит народу — это непреложная истина. Она приобретает особый смысл в наши дни, когда так велики народные свершения, грандиозны наши планы. Майский (1982 г.) Пленум ЦК КПСС, утвердивший Продовольственную программу страны, вызвал огромный энтузиазм у советских людей. Читая о строки доклада товарища Л. И. Брежнева на Пленуме и думая о том, как велика забота партии о советском человеке, о настоящем дне и будущем страны.

Социалистический гуманизм, внимание к человеку, ко всем сферам его жизни и деятельности, к богатству его внутреннего духовного мира, о чем сказано во всеулыбчивом с высокой трибуны XXVI съезда партии, интернационализм, наконец, социальный оптимизм, лежащий в основе нашего общества, естественно, питают всю нашу нравственно-эстетическую систему, с которой неразрывно связан любой художественный процесс, и в том числе, а может быть, и прежде всего, кинематографический.

У нас в стране, на центральных и республиканских киностудиях, делается ежегодно сто пятьдесят художественных картин, естественно, различных по качеству и силе своего влияния, по творческому подходу. Кроме того, делается множество документальных картин разного масштаба, тысячи периодических киноизданий. И для всех этих фильмов находятся зрители.

Иной раз невозможно понять, что происходит с киноматографом той или иной западной страны, где в зрительном зале многонаселенного города на вечернем сеансе недавно выпущенного фильма сидят 10—12 человек. У нас не верят, что так может быть, как и в западных странах не верят тому, что может быть иначе. Между тем каждый из зарубежных гостей может, например, зайти в любой московский кинотеатр и не достать билета на сегодня даже в начале дня. У нас верят в киноматограф. Быть может, потому, что сам киноматограф стремится не отрываться от жизни и при всех неизбежных издержках качества, которые присущи каждому роду искусства, разговаривает со своим зрителем на одном человеческом языке, входя в его заботы, стремясь помочь ему в решении его личных, трудовых и общественных проблем, заглядывая к нему в семью, помогая ему воспитывать детей, найти собственную дорогу и место в жизни.

ТАК БЫЛО всегда: на протяжении всей истории советское кино было и остается киноматографом правды, искусством, возвышающим душу человека, возбуждающим его политическую и социальную активность, стимулирующим его творческое отношение к жизни. Вспоминая начало своей киноматографической деятельности в ленинградской мастерской ФЭКС под руководством Григория Козинцева и Леонида Трауберга, я должен отметить, что уже тогда, к 1930 году, то есть ко времени

рождения звукового киноматографа, у меня появилось страстное желание, потребность попробовать себя в режиссуре, как наиболее полном и самостоятельном выражении себя в киноматографической поэтике.

Однако самым существенным в основе этой потребности было желание участвовать искусством во всех многосложных процессах созидания нового мира. Было бы по меньшей мере наивно полагать, что творческая личность каждого из нас, как и весь киноматограф, могла развиваться независимо от жизни общества, где каждый день был отмечен борьбой нового со старым, где глубокая ломка старого порядка жизни, старой психологии породила сплошь и рядом остродраматические ситуации. Не могу забыть, как мы в своей ленинградской мастерской — в своем ФЭКСе, — безоглядно увлеченные теорией и прак-

кино Кулешова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Козинцева, Трауберга, Эрмлера, Юткевича.

Мне необходим был этот прорыв по истории советского кино, чтобы подойти к сегодняшнему дню и быть правильно понятым.

Любая творческая концепция рождается в полемике, а часто в самополюемике. Так, на наших глазах выстраивались идейно-эстетические концепции Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко и Всеволода Пудовкина. В гневном отбрасывании олеографий до революционного кино рождался пафос документа в самой стилистике «Стакки», а затем и «Броненосца «Потемкина». Складывалась теория монтажа аттракционов, диалектически переросшая затем в живописную пластику «Александра Невского» и трагигротескные образы «Ивана Грозного».

социалистический реализм. Ибо верность правде жизни, умение видеть в ней ведущее, определяющее, перспективное и есть важнейший принцип нашего художественного метода.

Взять, например, тему села, историю реальных отношений в реальной современной деревне со всем разнообразием ее жизни, которая была всегда в центре внимания нашего киноматографа. Вспомним хотя бы ставшие классикой фильмы «Член правительства», «Председатель» или совсем недавние — «Тайное голосование», «Позови меня в даль светлую», «Твой сын, земля» Все они в сложной простоте своей защищены правдой жизни столько же, сколько и правдой искусства.

В последнее время можно часто услышать, что в наших фильмах, мол, много разговоров. Беда не в том, что их

свою очередную вершину. Конечно, на Западе и у этого фильма найдут свои защитники и последователи, хотя скандально — драматический финал всей этой истории не требует комментария. Вот тут полемика о предназначении киноматографа вступает в решительную схватку.

Нам часто приходится вслушиваться за рубежом всякие сетования насчет того, что-де социалистический киноматограф в принятых для него нормах — искусство не свободное, ограниченное моральными установками и, таким образом, якобы заведомо обедненное. Мы говорим своим студентам, будущим кинорежиссерам: для вашего искусства открыт весь мир со смехом и слезами, с лаской и гневом, с жизнью и смертью, историей и современностью. Делайте все, мы вас поддержим, не поддержим только то, с чего начинаются антигуманизм и безыдейность.

Мир сложен, и мы не имеем в виду его упрощать. Но сейчас как никогда ясно, что борьба за жизнь ныне идет уже всего человечества идет на всех рубежах, и угроза человечеству открывается как в военно-промышленном, так и киноматографическом бизнесе. Поэтому, думая о будущем нашего киноискусства, мы стремимся воспитать художников, способных не только жить в этом мире, но и отстаивать жизнь, отстаивать то, за что пролита кровь предыдущих поколений, к чему шли веками светлейшие умы человечества.

НАШ КИНОМАТОГРАФ — искусство не только великих традиций, но, я убежден, и великого будущего. Сегодня, когда страна готовится к празднованию 60-летия образования СССР, мы с гордостью говорим о расцвете национальных культур всех народов, объединенных в братской семье единством целей, единством нашего советского образа жизни, мы радуемся всеобщему и международному успеху фильмов, созданных не только в Москве и Ленинграде, но и на всех республиканских студиях. Мы гордимся, что выросло новое поколение советских киноматографистов, творчески воспринявших опыт и великое наследие корифеев нашего кино, поколение, ищущее свое неповторимое и самобытное лицо. Поколение патриотов и интернационалистов.

Мы гордимся, что в последнее десятилетие во ВГИКе с посланцами всех республик, с талантливой молодежью (в том числе из многих других стран мира) делится своим опытом, знанием, умением, своим гражданским отношением к жизни новое поколение мастеров советского кино. Я имею в виду неустанную, кропотливую педагогическую работу Льва Кулиджанова, Сергея Бондарчука, Григория Чухрая, Игоря Таланкина, Юрия Озерова, Александра Алова и Владимира Наумова, Марлена Худиева, Георгия Дanelия, Татьяну Лиознову, Якова Сегеля. На актерском факультете — Евгения Матвеева и Алексея Баталова...

Наверное, режиссура и педагогика — понятия неразрывные. И в нынешнем успехе молодых режиссеров и актеров, нашей творческой смены, в том, как смело и по-своему они обращаются к важнейшим темам и проблемам современной жизни, как политически зрели их лучшие фильмы, активно вторгающиеся в действительность, обращающиеся к сердцам миллионов своих современников, мне видится немалое влияние их наставников, мастеров старшего поколения.

Это и есть тот главный путь, на котором стоял и будет стоять советский многонациональный киноматограф — учитель жизни и помощник нашей партии. Правда и красота, вне которых немисливо искусство, измеряются не только согласованностью линий и форм окружающего мира, но более всего масштабами этического начала, заключенных в таких великих понятиях, как труд, мир, дружба народов, наше коммунистическое будущее.

ЧУВСТВО СЕМЬИ ЕДИНОЙ

Сергей ГЕРАСИМОВ,
Герой Социалистического
Труда, народный артист СССР

Поиск Александра Довженко, при всей его многосложности на первый взгляд, казался последовательным в своем поэтическом строе, но при более пристальном исследовании являл всю диалектическую глубину, всю внутреннюю полемику его поистине удивительного дарования, нашедшего наиболее полное выражение в «Щорсе». При неиссякающем революционном патриотизме трех этих великанов мирового киноматографа их, на мой взгляд, более всего делило образное зрение мира. Если у писателя Довженко все начиналось от магии слова, то для художника Эйзенштейна пластическое начало определяло самую сущность киноматографа. Среди этих двух как бы полярных концепций Пудовкин оставался на середине, где возбуждателем образа было литературное начало, но влюбленность в кино требовала затем пластического и, прежде всего, монтажно-ритмического выражения.

Каждый из мастеров советского многонационального кино в своей художественной практике так или иначе испытывал влияние этой могучей тройки, что, при всех неизбежных и понятных творческих амбициях иных режиссеров последующих поколений, сохраняется и развивается и по сей день. Выразительное начало киноматографа и сейчас остается неизменным предметом полемики между литературной и пластической его природой, что легко проследить на множестве примеров сколько-то заметных произведений во всех киноматографиях современного мира.

ЛЮБОПЫТНО, что спор вокруг понятия правды на экране вспыхивает с необыкновенно острой силой в каждом новом наборе учеников в мастерской, которую мы ведем во ВГИКе вместе с Т. Макаровой.

Совсем недавно возник спор: можно ли в художественном кино показывать жизнь в прямом глубоком отражении, так сказать, один к одному? Тут я искренне убежден, что можно и результаты могут быть поразительными по остроте и глубине впечатления. Если иметь в виду жизнь и кино — один к одному — можно! Нельзя один к одному жизнь и киностереотип! Спор этот в конечном счете не что иное, как спор о глубинном смысле понятия

тикой в сфере монтажного образа, цирковой эксцентрикой, всякого рода эффектами, были буквально оглушены неожиданной декларацией Григория Козинцева о полной перестройке художественных целей нашей мастерской. Произошло это сразу по возвращении Козинцева и Трауберга из Москвы, где они увидели «Стакку» Эйзенштейна.

— Мы должны понять, — говорил Козинцев, — что все сделанное нами до «Стакки», чепуха, притом бесперспективная чепуха. Все надо менять, все начинать сызнова.

Пафос этой декларации можно понять. Время битвы за новый мир безапелляционно требовало нахождения «важнейшего из искусств» на самом переднем крае схватки. Именно тогда вслед за «Броненосцем «Потемкиным» Эйзенштейна и «Матерью» Пудовкина складывались новые киноматографические биографии. Появились первые работы Александра Довженко, рядом с ними — поначалу немые, а затем и звуковые картины Эрмлера, Юткевича. Перестройка ФЭКСа увенчалась появлением первоклассного фильма о Парижской коммуне «Новый Вавилон», а впереди намечалась уже работа о большевике Максиме, давшая затем всемирно известную трилогию. В начале тридцатых годов Борис Барнет в Москве поставил свою поразительную «Окраину». География революционного киноматографа расширялась с каждым днем. Появились историко-революционные фильмы в Грузии, а с ними новые имена — Николая Шенгелая, Михаила Чиаурели. Работами Бек-Назарова начиналась киноматография в Армении, появились первые самостоятельные фильмы в республиках Средней Азии.

Тридцатые годы принесли киноматографу звук и слово и целый список имен новых мастеров. Я имею в виду Евгения Червякова, Юлию Райзмана, Александра Зархи и Иосифа Хейфица, наконец, братьев Васильевых с их прогрессивным на весь мир «Чапаевым»

Складывались новые отношения кино и театра, кино и литературы, кино и музыки, которые и сегодня дают повод для полемики как в теории, так и в практике. Естественно, что весь этот путь качественной перестройки неизбежно должна была проработать киноматографическая школа. И прежде всего — в педагогической практике все тех же создателей советского