

С. ГЕРАСИМОВ

Народный артист СССР

# НАШЕ КИНО СПОСОБНО НА БОЛЬШЕЕ

Обсуждая наши кинематографические достижения и просчеты, нам свойственно обобщать. Между тем, по-видимому, назрел конкретный разговор о фильмах, об их создателях, выходящий за пределы обычной газетной рецензии.

В искусстве должно быть столько же произведений со своим неповторимым лицом, сколько художников, их создающих. И если уж искать какую-то обобщающую формулу, то, видимо, главным недостатком нашего киноискусства все же остается еще унылое единообразие большинства картин, выходящих на экран.

При всем видимом обилии тем, авторских замыслов мы вновь и вновь встречаем на экране штампованные схемы, готовые сюжетные агрегаты, которые переходят из одного фильма в другой, меняясь только в наименованиях действующих лиц и в деталях жизненной обстановки.

Стало быть, встает какой-то очень важный, глубинный вопрос, связанный с развитием нашей сценарной литературы прежде всего, а затем и с методами режиссерского творчества.

Опыт истории нашего кинематографа показывает, что крупнейшие его мастера потому и стали крупнейшими, что они имели свой неповторимый голос и в жизни и в искусстве.

Об этом наглядно свидетельствуют наследие Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Савченко, работа наших лучших здравствующих мастеров. Об этом же свидетельствуют и работы лучших молодых режиссеров.

Что же является важнейшей отличительной чертой такой творческой позиции? Своё отношение к миру и затем способность не только показывать, но и размышлять. При обсуждении сценариев мы часто слышим претензии, идущие со стороны редакционного аппарата, со стороны нашей режиссуры к сюжетно-сюжетному обсуждаемому сценарию. Сюжет, разумеется, — дело серьезное, но, как известно, сюжет есть результат столкновения живых характеров. Мы же часто подменяем такое истолкование сюжета более или менее организованной схемой и именно на таком решении сюжетных задач терпим все издержки.

Наша жизнь, в особенности в последние годы, представляет собой картину гигантской общественной стройки, где непрестанно заново переосмысливаются сложнейшие жизненные процессы, где каждое новое поколение, естественно, выдвигает свое более и более требовательное отношение к жизни, где коммунистический идеал, являясь неизменным критерием действительности, побуждает человека к борьбе за все более организованные, разумные, справедливые формы общественной жизни. Именно вследствие этого позиция художника представляет в работе над фильмом чрезвычайно и исключительно значимую.

Немалые споры, скажем, вызвало творчество одного из крупнейших художников мировой кинематографии Александра Довженко. Немало находилось критиков, которых сердила поэтическая ярость Довженко, с какой он обрушивался на криводушие, мещанскую ограниченность, бюрократическую спесь. Он страстно любил свой народ, творивший величайшую в человеческой истории революцию, и желал обнаружить в своих художественных обобщениях его духовную красоту. Но, твердо соблюдая законы светотени, он не боялся резких, решительных суждений, когда дело касалось враждебных ему проявлений человеческой природы. Для этого ему требовались особый голос, особая художественная статья. И представлять к его произведениям мерки, скажем, чеховского письма было по меньшей мере неумно и вредно. Однако критика порою делала это и путала карты.

Его творческое завещание, попавшее в руки верного соратника и пожизненного друга Юлии Солнцевой, нашло свое превосходное решение в двух последних работах, к которым сейчас справедливо привлечено внимание нашей и мировой художественной критики.

В этом смысле трудно переоценить последний фильм Солнцевой «Повесть пламенных лет», где только холодная душа способна пройти мимо поразительных сцен миновавшей войны, поразительных характеров, сложившихся во всенародном подвиге. И если кто-то из зрителей не способен сразу понять аллегорический диалог безумной молодой вдовы с монументом ее героя-мужа, то тут надо спокойно разъяснить незрелому зрителю могучие права искусства, а не подписываться под этим мнением, как под мнением народным.

Но когда я выдвигаю этот пример в качестве достойного подражания в кругу нашей

кинематографической молодежи, то менее всего хотел бы ограничить поэзией Довженко все бесчисленные поэтические аспекты, какими располагает кинематографическое искусство.

Недавно появился фильм М. Ромма «Девять дней одного года», который по всей своей художественной природе находится совсем в иной сфере художественных представлений и решений, хотя его и роднит с масштабами Довженко стремление поставить какие-то в высшей степени важные человеческие проблемы, глубоко современные для нашего общества.

В этом фильме речь идет об интеллигенции, еще точнее, об ученых, но было бы нелепо представить себе этот фильм, как призванный действовать только в этой локальной сфере. Он выходит значительно дальше в размышлениях его авторов. Другое дело, что авторская позиция, как и всегда бывает в крупных произведениях, никогда не находит абсолютного выражения в выступлениях того или иного героя фильма. Автор остается как бы над своими героями, словно бы прислушиваясь к их мыслям, и его итоговое суждение есть тот общий результат, какой должен сложиться в зрительном зале после внимательного просмотра фильма.

Многие из художественных средств, к которым прибегает в этом фильме Михаил Ромм, новы для самого автора, он как бы ищет наиболее точные и емкие формы для изображения своего века, характеров людей, рожденных и воспитанных новыми временами, и порой это ему поразительно удается.

В этом свете трудно согласиться с критикой рассуждений одного из героев фильма — молодого ученого Куликова, где его шутивно-ироническая поза рассматривается впрямую, всерьез. При таком взгляде на вещи многие и многие произведения мировой классики могут поставить читателя в тупик.

Достаточно вспомнить в качестве примера характер Егора Булычова. Попробуйте-ка подойти с упрощенной меркой к этой поразительной натуре. Что получится? Я уже не говорю обо всех тех сложнейших художественных критериях, какие завещало нам творчество Льва Толстого. Достаточно вспомнить всю грандиозную противоречивость характера Пьера Безухова. И, право же, не стоит отбрасывать подобные сличения с точки зрения несовместимости масштабов, что никогда не облегчает и не уточняет серьезной полемики. Все в этом мире в конце концов соизмеримо. Надо больше всего задуматься о том, что нам грозит со стороны упрощения, вульгаризации нашего героя-современника.

Часто в своих произведениях и даже по видимости удачливых мы начисто освободили его от способности размышлять и этим поставили его в крайне невыгодное положение. Да и не только героя, но и зрителя, которому предстоит связать с героем свою судьбу. Если даже допустить, что Куликов в своих иронических тирадах выбалтывает суть своей психологии, то и в этом я не вижу особенного греха. При этих обстоятельствах он дает повод для полемики в кругу зрителей, и это одна из великодушных функций настоящего искусства.

Если говорить о личных симпатиях автора этой статьи, то они, быть может, меньше всего на стороне Куликова. Мне симпатичны совсем иные люди и даже иные размышления. Но оттого, что я зачеркну Куликова в искусстве, он не перестанет существовать в жизни, как и многие иные явления, которые могут оказаться мне не по душе. И мое дело как художника — разобраться в этих людях, понять их, если нужно — спорить с ними, призвав всю силу и точность аргументации, но прежде всего разобраться и понять.

И не в этом ли главный грех многих и многих наших благополучных схематичных картин, что в них, собственно говоря, разыгрывается игра в поддавки, где все — автор сценария, режиссер, актеры и, наконец, самый зритель точно знают, какой ход нужно сделать, чтобы игра продолжалась на обусловленных началах и чтобы никто из участников не оказался в беде.

Между тем история культуры показывает нам, что искусство — дело суровое и что художественная правда неизбежно задевает человека за живое — таково уж предназначение искусства, таковы его прерогативы.

Что же касается всего фильма в целом, то, вероятно, и у художников и у критики найдется достаточно поводов для того, чтобы поспорить с теми или иными чертами этого художественного произведения, ибо бесспорность произведения приходит в результате многолет-

## ЗАМЕТКИ РЕЖИССЕРА

ней обкатки его в кругу читателей и зрителей, и тогда человечество признает его как шедевр или же, что чаще всего, это результат объективной скудости самого произведения, что менее всего может явиться эталоном для подражания.

Я обратился в качестве примера к двум в высшей степени значительным фильмам истекшего года. Но они далеко не ограничивают список картин, о которых нужно и должно говорить. И здесь выступает на сцену иное поколение, поколение, которое мы числим в молодых, хотя это уже все-таки поколение 35—40-летних художников. Но еще прежде чем обратиться к новым примерам, хочется задуматься вот по какому поводу. Легко отбросить традиции канонического сюжета, обнаружив его склонность к облегченной схеме, но полезно задуматься при этом: что же жизнь выдвигает сейчас взамен.

Мы уже говорили о важности такого художественного элемента в искусстве, как авторское размышление. Но, по-видимому, всегда основой любого сюжета останется непреложная сила жизненного факта. Склонность современной кинематографии к фактологичности, породившая целый ряд разнообразных направлений, на мой взгляд, отнюдь не может быть отброшена как явление случайное и тем более декадентское. Если говорить о традициях советского кинематографа, складывавшихся от самого его зарождения, то изучение и документальное осмысление фактов революционной жизни положило начало и замечательным успехам советского художественного кинематографа и поразительным достижениям его крупнейших мастеров. И не этим ли в свое время поразили мир «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, где на смену иллюзорному миру голливудских легенд выступил суровый, великодушный в своем гневе и страсти революционный народ. Ручкой Эйзенштейна кинематограф был освобожден от грима.

Но вот в поверхностных режиссерских решениях след за нехитрыми сюжетными комбинациями возродилась своя бесхитростная гримировка, вернувшая наш средний кинематограф на испытанные ремесленные рельсы. Аккуратные диалоги любовного или делового направления, более или менее опрятно раскрашенные лица актеров, готовые, налаженные многолетним опытом интонации и часто беззастенчивый смех на экране при гробовом молчании зрительного зала — все это следы того облегченного подхода к искусству, когда, не мудрствуя лукаво, кинематографисты, призванные историей быть заповедниками в ряду революционных художников, поторговывают из-под полы лежалым товаром, приспособившись под актуальность список персонажей, намерений и поступков, заим-

ствованных из ушедших эпох...

Внимание к жизненному факту как первоисточнику искусства представляет, на мой взгляд, сейчас важнейшее начало в нашем киноискусстве. Строг реалистический облик таких лучших наших картин, как «Судьба человека», «Баллада о солдате», где все — и гнев, и нежность, и ненависть, и любовь — процежено сквозь частое сито сурового отбора свежих в жизни людей, где есть над чем и помяться, и оплакать, хоть нет штампованных острот и эстрадных каламбуров. Теми же чертами отличаются и другие лучшие фильмы молодых режиссеров, выпущенные в истекшем году. Я имею в виду несправедливо забытый фильм «Евдокия» по сценарию Веры Пановой в постановке Т. Лиозновой. Необычайно актуальны остроумной и смелой разработкой характеров фильм А. Салтыкова и А. Митта «Друг мой, Колька» и фильм, отмеченный всем своеобразием мастерства режиссеров А. Алова и В. Наумова «Мир входящему», фильм, который имел весьма полемическую судьбу в процессе своего созидания и сумел отстаивать свои права на серьезный самостоятельный голос на экране.

Мне вспоминаются также и поразительные актерские удачи О. Табакова, В. Сперантовой и Л. Круглова в фильме «Шумный день», что имеет чрезвычайно принципиальное значение для нашего киноискусства, так как такие актерские удачи у нас сейчас не так уж часты; я очень добрый, всем сердцем расположенный к юности фильм Я. Сегеля «Прощайте, голуби» и, наконец, «Чистое небо» Г. Чухрая, о котором зритель сложил свое мнение как о фильме, открыто и прямо сказавшем свое слово о том великом историческом переломе, начало которому положил XX съезд КПСС, обожавший пагубные черты культа личности Сталина. В этом же направлении сделана экранизация В. Басовым известного романа Галины Николаевой «Битва в пути».

Разумеется, нам, советским художникам, много предстоит сделать в разработке тех новых тем, которые выдвинуты историческими решениями XII съезда, программой строительства коммунизма.

Можно ли сказать, что горизонты, раздвинутые партийной мыслью перед лицом всего советского народа, полностью использованы советскими киноработниками? Можно ли сказать, что сейчас уже большинство картин соответствует масштабу и духу принятой нами программы? Нет, разумеется, масштабы еще пока несоизмеримы. Нас радует появление в самое последнее время таких, например, человеческих произведений, как фильм Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими». Мы видим на подходе еще несколько картин, которые, несомненно, найдут отклик у нашего и зарубежного зрителя. Но со-

ветское киноискусство способно на нечто большее.

Надо лишь освободиться от привычных мерок, где взаимное захваливание, честь студийного мундира, благополучная ограниченность суждений продолжают формировать средний уровень нашей продукции. Мы постоянно поворачиваем, что в кинематограф сейчас широким потоком влилась молодежь и что ей надо дать максимум творческой свободы. Но в своей повседневной практике пока еще часто опровергаем это благородное намерение.

Мне может нравиться или не нравиться фильм недавнего выпускника ВГИК, очень талантливого М. Калика «Человек идет за солнцем». Но я не решусь навязать молодому художнику свои художественные мерки, свой сложившийся за десятилетия работы вкус. Я вижу свое призвание в том, чтобы спорить с ним не декларациями, а собственными картинками. Другое дело, что для меня ближе творчество, например, М. Худиева, которого я полюбил еще по его фильму «Два Федора». В этой картине, на мой взгляд, обнаружилось замечательное свойство молодого художника — умение видеть, примечать и сердцем чувствовать неповторимые черты родины, — проявившееся в этом фильме во всем его эстетическом решении, а больше всего в изображении людей.

Разумеется, я не назвал в этом перечислении примеров множества картин, некоторые из которых заслуживают глубокого специального разбора. Это, например, картины наших крупнейших мастеров, вызвавшие серьезные споры и в кинематографической среде, и в кругу зрителей. Я имею в виду фильм Ю. Райзмана «А если это любовь?» и фильм И. Хейфица «Горизонты». Но при всей очевидной спорности этих работ, повторяю уже высказанную мысль, я всегда предпочту эти фильмы равнодушной стряпне ремесленников.

Дают ли мысли, высказанные в этой статье, повод для оптимистического итога? Если отправляться от статистики, то, разумеется, менее всего, так как слабые картины количественно у нас пока еще решительно командуют на экране. Но нарастает в самых недрах нашего кинематографического актива некий принципиальный сдвиг, который самих нас, создателей картин, настраивает на оптимистический лад. Мы видим в лице молодежи интереснейшую смену, слышим в разговорах и спорах кипение живых идей, горячих и смелых замыслов. И сейчас жизнь выдвигает новую ставку — ставку на смелый талант, пылкий ум, способный постигнуть глубину жизненных явлений.

Наша революционная кинематография, еще в двадцатые годы вступившая в борьбу с идеологией старого мира, накапливает сейчас силы для взятия новых высот мастерства. И я убежден, что каждый, кто способен понять меру своей ответственности перед народом, кто понимает огромную силу воздействия кино на массы, найдет всю полноту творческого удовлетворения, вложив труд в гигантское дело партии и народа — строителя коммунизма.