

А. КАРАГАНОВ. Каждый художник смотрит в зеркало своего произведения, иначе говоря, присутствует в нем. Но соотношения субъективного и объективного у каждого художника свое. А иногда они различны у одного и того же художника на разных этапах его творчества. Я вспоминаю наши первые фильмы, в особенности «Перед революцией» и «Стратегия паука». Мне кажется, в них вы исследуете не только противоречия реальности, но и противоречия своей собственной души через изображаемую реальность. И вот ваш новый фильм — «Двадцатый век». При всем том, что и здесь присутствует субъективное, исповедническое, лирическое начало, выросло знание начала объективного в способе изображения самой действительности. Мне бы хотелось, чтобы вы рассказали о своей внутренней эволюции — от первых фильмов до «Двадцатого века».

Б. БЕРТОЛУЧЧИ. «Новая волна», созданная французскими режиссерами, придала кинематографу 60-х годов специфический оттенок. Тогда нам было мало только рассказать какую-нибудь историю, перенести на экран тот или иной сюжет, поговорить о реальности. В основном мы задавались вопросом «Что такое кино?», имея в виду его язык, его приемы. Помню, что во время съемок фильма «Перед революцией» я придавал равное значение как персонажам фильма, так и воплощению на экране своих размышлений о кино. Это было кино, которое само себя анализировало. Когда, например, нам надо было снять крупный план или заставить двигаться тележку с кинокамерой, мы как бы выделяли этот процесс, обособляли его в своем сознании. Нам хотелось, чтобы публика чувствовала движение в кадре и таким образом участвовала в наших размышлениях о кино. Наши устремления во многом объяснялись влиянием на нас Бертольта Брехта. Говоря «мы», я имею в виду режиссеров итальянских, французских, американских, бразильских, канадских. Кино изъясняется на языке интернациональном, и поэтому я говорю о тех, кто был молод в 60-е годы, так, как будто мы все — выходцы из страны, которая называется «всеобщей кинематографией». Этот этап был чрезвычайно важным, он способствовал развитию киноязыка. И вот результат: последние фильмы Джона Форда, классика американского кино, испытывают влияние первых фильмов Годара, одного из зачинателей «новой волны», который, на мой взгляд, сыграл в кино такую же важную роль, как Эйзенштейн.

В конце 60-х годов наши фильмы по большей части были политическими, и тогда же мы пришли к выводу, что наше кино является революционным оружием. Сейчас я могу сказать, что это было нашим заблуждением: кино может быть лишь дополнительным средством в процессе широкого изменения культуры и общества. Но в 60-е годы мы этого не понимали и, естественно, пришли к следующему противоречию: наши фильмы были революционными лишь по своей кинематографической сути, но никакого революционного воздействия на публику они не оказывали в основном потому, что предназначались для элиты. А политический фильм не может быть фильмом элитарным, и если он не способен оказать никакого политического влияния, значит, он сам по своей сути ограничен. Вот из-за этих противоречий в конце прошлого десятилетия я почувствовал, что зашел в тупик. Я хочу заранее уточнить: от одного своего фильма я сейчас не отказываюсь, наоборот, считаю



Бернардо
БЕРТОЛУЧЧИ

Александр
КАРАГАНОВ



ОТ ИСПОВЕДИ К ЭПОСУ

Среди гостей X Международного кинофестиваля в Москве был итальянский режиссер Бернардо Бертолуччи, чей фильм «Двадцатый век» вызвал большой интерес советских кинематографистов и зрителей. Бертолуччи — постановщик таких фильмов, как «Перед революцией», «Стратегия паука», «Конформист» [эта картина демонстрируется в советском прокате], «Бедные умирают раньше», «Последнее танго в Париже», — художник сложный, противоречивый, но всегда активный в социальных и нравственных исканиях, в открытии новых возможностей кинематографа как искусства.

Сюжет «Двадцатого века» внешне прост. В один и тот же день в семьях батрака и помещика

родились мальчики Ольмо и Альфредо. Они вместе росли, в детстве и юности дружили. Но пути их разошлись: разделенные социальным положением, взглядами на жизнь, они оказались на разных сторонах баррикады. Дружба, любовь, ссоры, ревность, ненависть, воспоминания о былой дружбе сквозь вражду — все перипетии взаимоотношений героев фильма органически «вписываются» в широкую, как эпический роман, поэтическую по стилю картину освободительного движения крестьян итальянской провинции Эмилия.

Сегодня мы публикуем беседу доктора искусствоведения Александра Караганова с режиссером Бернардо Бертолуччи.

ваюсь, наоборот, считаю их очень важными на своем пути. Ситуация в кино и то направлялся, по которому оно шло, в какой-то момент изменились качественно, и я понял, что не могу больше разговаривать с экраном монологами, что необходимо общение в диалогической форме. Это было нелегко — измениться, потому что я не мог определить для себя, что такое публика, она внушала мне страх. Это проклятие я должен был с собой как-то снять. Я начал заниматься психоанализом, изучал Фрейда. Возможно, это и помогло мне решить мои проблемы. Первым фильмом, который знаменует перемену, была картина «Стратегия паука». Ее субсидировало итальянское телевидение. Возможности массовых коммуникаций подтолкнули меня, сделали более общительным. Подтверждением могут служить «Конформист», «Последнее танго в Париже» и теперь — «Двадцатый век». Если хронологически рассматривать эти фильмы, то можно заметить некоторый эволюционный процесс, о котором я только что говорил.

А. КАРАГАНОВ. Вы называли свои первые фильмы «монологическими». Я думаю, это очень точное слово. Но в «Двадцатом веке» на первый план вышли уже не монологические формы языка и стиля, в нем преобладают черты романа, эпоса. Сопоставляя эти две формы кинематографа, я никак не могу согласиться с вами в одном пункте. Я думаю, вы правы, определяя значение Годара первой половины 60-х годов в развитии кино, которое вы называли «монологическим», в освоении нового типа монтажа. Но, думая о кино в целом, включая кинематограф эпический, романский, должен сказать, что для меня имена Годара и Эйзенштейна несопоставимы. Если Годар сыграл определенную роль в развитии одного направления в кино, то Эйзенштейн, воссоздавая революционный процесс, заново открывал кинематограф как искусство: когда революция пришла на экран как предмет изображения, она вызвала революцию в самом искусстве экрана.

По-моему, переход от стилистики и языка таких фильмов, как «Перед революцией», к стилистике и языку «Двадцатого века» означает не только социально-идеологические перемены в работе художника, но

и большие перемены в понимании структуры фильма, в киноязыке, в расширении возможностей кино за рамками того направления, о котором идет речь.

Б. БЕРТОЛУЧЧИ. Я бы хотел сказать две вещи. Когда я упоминаю Годара рядом с Эйзенштейном, я не хочу сказать, что Годар так же велик. Я не собираюсь давать качественных оценок тому и другому, подобные оценки всегда субъективны. Я хотел сказать следующее: Эйзенштейн велик, поскольку он не только и не просто кинематографист, а изобретатель кино. Но сорок лет спустя после Эйзенштейна появился еще один изобретатель кино — Годар. Далее. Я всегда старался продвигаться вперед, не разрушая ничего из того, что уже создано. Как вы знаете, Ленин после революции принимал все необходимые меры, чтобы не были уничтожены картины Эрмитажа, — наоборот, их стали сохранять, и даже тщательнее, чем раньше. Я считаю, что, продвигаясь вперед, надо все время оглядываться назад. В этом смысле для меня были очень важны уроки Грамши. «Двадцатый век» косвенным образом подвержен влиянию его мыслей, высказанных тридцать лет назад. В своем фильме я хотел сказать о том пути, по которому может прийти к коммунизму итальянская провинция Эмилия. Сейчас Италия представляется мне совершенно опустошенной страной. Такое впечатление, будто здесь совсем недавно прошла война (я имею в виду культуру, поэтому мое сравнение примите как метафору). Почти все местные культуры разрушены обществом потребления, задушены средствами массовой информации. В этой опустошенной панораме Эмилия представляется мне чудесным островом, народ там до сих пор сохраняет свою древнюю, традиционную культуру — кровинка, которое нельзя растратить или потерять. Если бы я снимал фильм в другой провинции Италии, то он был бы посвящен смерти крестьянской культуры. Фильм об Эмилии я посвятил ее жизни, вернее, — жизненности. Все, что происходит в фильме, я пропускаю через фильтры своего оптимизма, своего классового сознания. У меня, правда, нет научных приборов, чтобы все это проверить, — это скорее всего впечатление, чувство.

А. КАРАГАНОВ. Очевидно, можно говорить о «Двадцатом веке» как о некоем синтезе: не бесплодное, абсолютное отрицание прошлого, а диалектическое снятие — прошлое пересекается с настоящим, присутствует в нашей сегодняшней жизни.

Б. БЕРТОЛУЧЧИ. «Двадцатый век» — это фильм, который может показаться фильмом историческим. Но я его таким не считаю. Если бы его снимал преподаватель истории, фильм был бы совершенно иным. Конечно, история в «Двадцатом веке» занимает основное место, но она преломляется в действующих лицах, их отношениях, характерах. Я согласен с вами, когда вы говорите о синтезе. Фильм рассказывает о вещах конкретных и ясных: в нашем веке умирает фигура «хозяина» — в его историко-экономической роли. В финале фильма, в сцене суда, Ольмо и крестьяне заявляют: «Хозяин мертв», — но в конце того же дня оказывается, что хозяин может еще сказать: «Хозяин жив». День освобождения, 25 апреля 1945 года, наши крестьяне пережили поистине как день революции. В их надеждах было много утопического. «Хозяин мертв!» — провозгласила революция в России. Но в Италии хозяин еще жив.

А. КАРАГАНОВ. Когда я говорил о «Двадцатом веке» как о синтезе, то имел в виду, конечно, и синтез всего, что вы сделали раньше, и того нового, что было найдено в работе над недавними фильмами. «Двадцатый век» — очень своеобразное, абсолютно «бертолуччиевское» произведение, но в нем, очевидно, синтезируется не только то, что сделал сам Бертолуччи.

Б. БЕРТОЛУЧЧИ. Прежде всего я хочу сказать, что мой фильм основан на принципе «динамической диалектики». С одной стороны, средства, которые предоставил мне продюсер, с другой — идеология, заключенная в фильме. Таким образом, налицо противоречие американских долларов и политического смысла картины. Существует в нем и противоречие между американскими актерами и крестьянами Эмилии, которые также играют в фильме, между документом и вымыслом, между прозой и поэзией, между дворянским романом девятнадцатого века и «народным романом». Моя внутренняя диалектика — это противостояние Ольмо и

Альфредо, то есть противостояние двух классов. Мы, западные кинематографисты, живем в атмосфере глубочайших противоречий. И я хотел выйти на них лицом к лицу, поднять эти противоречия и, быть может, суметь разрешить их, хотя бы частично.

Кино — это коллективная память нашего времени, нашего века. Оно является «складом» нашей памяти, таким же важным фактором культуры, какими в средние века были эпические поэмы, а в девятнадцатом веке — роман. Когда я привожу в пример тот или иной фильм, мне кажется, что я «цитирую» саму жизнь. Анализ всех влияний, которые присутствуют в «Двадцатом веке», — работа сложная. Главное, что в процессе работы над фильмом я почувствовал себя свободным от каких-то закрепощающих пристрастий и только теперь могу дать себе отчет о «цитатах», которые есть в фильме. В одном и том же кадре, который длится, предположим, всего тридцать секунд, можно увидеть одновременно влияние Довженко и Джона Форда. Перед съемками «Двадцатого века» я попросил, чтобы мне показали фильм, который раньше мне увидеть не пришлось, — «Землю» Александра Довженко. Я не знаю, в чем его конкретное «цитирование», но уверен, что он сыграл огромную роль в процессе моего «раскрепощения», «освобождения» автора по отношению к материалу. Для меня «Земля» Довженко стала сейчас одним из величайших фильмов в истории мирового кино. Как все великие картины — это фильм пророческий.

А. КАРАГАНОВ. В одном из наших разговоров вы вспоминали высказывания Грамши о «народном романе». Очевидно, вы вспоминали их, решая проблему взаимоотношения кино с массовой зрительской аудиторией. «Двадцатый век» — фильм о классовой борьбе. Создавая его, вы, очевидно, думали и о том, чтобы фильм стал духовным и эмоциональным достоянием трудящихся классов. Как эта проблема решается в вашем творчестве и шире — в итальянском прогрессивном кино, в социально-политических фильмах сегодня?

Б. БЕРТОЛУЧЧИ. В настоящее время трудно ответить на этот вопрос. Умер Висконти, умер Де Сика, умер Росселини. Их смерть совпала с тем моментом, когда итальянское кино в целом переживает кризис. Оно может жить, питаясь соками действительности, но и сама реальность находится сейчас в состоянии кризиса, который касается всех аспектов культуры, всех слоев общества. Быть может, этот кризис пророчит великие изменения? Но сегодня итальянская действительность кажется мне «нереальной» настолько, что если снять о ней фильм, то — простите мне каламбур — невозможно будет проявить пленку. Или же получится фильм такой же «ирреальный», как и сама действительность. Со всех сторон на прогрессивное движение ведутся атаки — это создается в стране атмосфера напряжения. В такой ситуации кризис кино нельзя отторгнуть от общего кризиса — социального и культурного. И, естественно, если мы возьмем 250 фильмов, которые сделаны в Италии в 1976 году, то увидим, что лишь 5—6 из них представляют какой-то интерес. Но, возможно, выход будет найден, и мы увидим обновленное кино — в том числе я имею в виду и социальный, политический фильм, обращенный к массовой аудитории на уровне искусства... Я остаюсь оптимистом и думаю, что нынешний кризис отражает противоречия развития.