



■ ДИАЛОГ

Сергей ЮТКЕВИЧ, народный артист СССР, постановщик фильмов «Человек с ружьем», «Яков Свердлов», «Отелло», «Рассказы о Ленине», «Освобожденная Франция», «Баня», «Ленин в Польше».

Рене КЛЕМАН (Франция), постановщик фильмов «У стен Малапаги», «Битва на рельсах», «Запрещенные игры», «Жервеза», «Горит ли Париж?»



БОЛЬШОЙ ЭКРАН: БОРЬБА И НАДЕЖДЫ ЛЮДЕЙ

Юткевич. Позвольте начать с традиционного вопроса: вы бывали в Москве?

Клеман. Я могу считать, что впервые приехал сюда, потому что мое пребывание в Москве на третьем кинофестивале оказалось чрезвычайно кратким. Я приезжал тогда, чтобы представить мой фильм «День и час», провел один день в Ленинграде, и у меня сложилось ощущение, что не успел я приехать, как сразу же уехал. Сейчас благодаря очень насыщенной программе мои дни пролетают столь же быстро. Однако на этот раз можно с уверенностью сказать, что мы много сделали и неплохо поработали.

В свой нынешний приезд я ощущаю гораздо большее волнение прежде всего потому, что Союз кинематографистов проявил лестную для меня инициативу, пригласив приехать к вам. Со своей стороны я приложил максимум усилий, чтобы привезти сюда свой последний фильм, которым отдаю честь своим друзьям.

В прошлый раз я был окружен французами, членами нашей делегации кинематографистов, сейчас я «попал в оборот» к советским людям и должен вам сказать: у меня такое чувство, что здесь у меня множество друзей. Я все время ощущаю тепло вашей дружбы, которое вообще так для вас характерно.

Вчера я имел удовольствие посетить студию «Мосфильм». И увидел, как хорошо технически вооружены здесь кинематографисты. А этот дом — дом Союза кинематографистов — для меня нечто совершенно новое. В Париже ничего подобного не существует.

Юткевич. Да, в Париже кинематографисты очень рассеяны, разобщены.

Клеман. Я чувствую в Москве какое-то общее усилие в труде по созданию фильмов, и это меня поражает. Я вспоминаю свой разговор с большим моим другом, режиссером Жаком Беккером, умершим несколько лет тому назад.

Юткевич. Да, это был и наш друг, мы принимали его здесь несколько раз.

Клеман. Он часто говорил мне: «Я хотел бы показать тебе свои куски нового фильма, черновой монтаж и услышать твоё мнение, не слишком ли это растянуто, как получилось...» и т. д.

Я тоже говорил ему: «Это было бы очень здорово. И я хотел бы показать тебе рабочий материал».

Мы оба искали возможности такого сотрудничества, когда художники могли бы помогать друг другу. К сожалению, в нашей системе, где каждый предоставлен самому себе и все так разделено, это оказалось невозможным.

Здесь же у вас созданы необычайно благоприятные условия для общего творчества, для слияния всех сил — как духовных, так и материальных. Отсюда и ощущение уверенности, которое есть у ваших художников.

Очень сильное впечатление

производят огромные затраты на организацию мощной студии «Мосфильм». Это естественная реакция профессионала, реакция человека, который долгое время добивался возможности располагать всеми техническими средствами для работы камерами, кранами, оптикой.

В нашей системе я приучен к абсурдности своего положения, когда меня просят снять фильм, а я должен чуть ли не начинать с пустого места и все для себя выпрашивать. Здесь же советские кинематографисты несут ответственность только за качество своих фильмов, потому что им предоставляется все, чтобы они делали их хорошо.

Юткевич. Это очень правильно. Я всегда повторяю



своим товарищам, особенно молодым, которые не знают условий работы у вас, что у них огромные возможности.

Клеман. Они избалованы? Юткевич. Пожалуй, да. Они часто ворчат: нет того, нет сего, и сетуют, подчас справедливо, на наши технические недостатки, но ведь они не имеют представления, что такое работа кинематографиста в условиях так называемого «свободного» предпринимательства.

Однажды в Париже я стал свидетелем весьма трагической сцены. Я был на съемке у Марселя Иэрне, когда он крутил какой-то коммерческий «боевик» — музыкальную комедию, кажется, с Жильбером Беко. До этого Карне несколько лет был без работы. У аппарата я увидел какого-то человека, видимо, продюсера. Карне говорят: «Мне надо снять еще несколько планов». И вот этот образный тип, который, видимо, мало что смыслит в кино, начинает кричать на Карне, кричать грубо, нарочно унижая и оскорбляя его. Карне отшел в угол, и я увидел у него на глазах слезы.

Клеман. Как у ребенка, которого поймали на месте преступления.

Юткевич. Как у школьника, который не выучил урока. Этот тип, видите ли, давал ему указания, как надо делать фильм. Я очень обрадовался, когда недавно прочел в ваших газетах, что правительством вспомнили, наконец, о замечательном режиссере и наградили его орденом Почетного легиона. Он вполне заслужил эту награду своими фильмами, составившими целую эпоху в истории французского кино. Но, я полагаю, вы в конце концов добились возможно-

сти делать фильмы почти независимо?

Клеман. Да. Но в фильме «Горит ли Париж?» технические и материальные средства, которыми мы располагали, в значительной степени были израсходованы на преодоление организационных преград. Например, в тот момент, когда камера уже была нацелена на какой-то объект, очень важно было не показывать в кадре ничего лишнего. Характерная черта Парижа 1944 года та, что он был пустым.

Юткевич. Вам удалось показать его пустым и в 1966 году.

Клеман. Да, это было нелегко. Понадобились усилия двух параллельных съемочных групп.

Юткевич. Я довольно хорошо знаю современный Париж с его колоссальным уличным движением и просто не представляю, как же вы в конце концов добились нужного результата?

Клеман. Отснять каждый кадр было почти так же трудно, как выиграть сражение. Мы по несколько дней обдумывали, что произойдет в тот момент, когда перекроют движение на такой-то улице, таким-то перекрестке. Казалось, все это имеет весьма отдаленное отношение к нашей работе. Но это только казалось. Самые трудные сцены пришлось снимать в самых трудных, с организационной точки зрения, условиях. Так всегда бывает. Иногда приходилось снимать без подготовки, тайком, врасплох, просто как повезет.

Префект парижской полиции не только весьма сдержанно отнесся к возможности съемок на людных перекрестках, — он просто отказывался дать разрешение на съемки. Я был очень обескуражен. А он, я бы сказал, напуган. Например, он говорил: «Не собираетесь же вы устраивать на улицах бои с немецкими танками, строить баррикады?»

Для префектуры и полиции слово «баррикады» всегда звучит неприятно. Баррикады, как вы знаете, типично парижское явление. Когда заводят речь о баррикадах, это сразу вызывает определенную реакцию.

Юткевич. Я хочу вам задать еще один вопрос, но уже из другой области.

Нас радует в вашем творчестве разнообразие и в то же время присутствие всегда очень сильной творческой индивидуальности. Вы, пожалуй, один из немногих ведущих французских режиссеров, который обращается к темам большого общественного звучания. Вы первый сделали фильм о Сопротивлении — «Битва на рельсах».

Вы знаете, что он имел у нас большой и заслуженный успех. Лично я (и, полагаю, все мои друзья разделяют это мнение) был очень рад, что в последнем своем фильме вы воссоздали картину освобождения Парижа от фашистских оккупантов. Мне кажется, что выбранный вами на этот раз стиль документального повествования —

принципиально важное качество фильма на такую тему.

Клеман. Здесь я научился кое-чему у вас. Еще в молодости я познакомился с историей русской революции — вы показали мне ее.

Юткевич. В наших советских фильмах?

Клеман. Да, они многому меня научили.

Юткевич. Вам довелось видеть документальный фильм «Освобожденная Франция»?

Клеман. Конечно, во время работы над фильмом «Горит ли Париж?». Я должен был его посмотреть.

Юткевич. Я смонтировал его давно, еще в декабре 1944 года, сейчас же после освобождения Парижа.

Клеман. Я знаю. Я даже думаю, что у вас в руках были документы о Париже, которые мне остались неизвестными. Но главное — не это. Когда я смотрел фильм, то ваше горение, душевное тепло, стремление понять нас — все то, что вы так щедро вложили в свою работу, было для меня как бы сердечным посланием от вас.

Юткевич. Благодарю, я очень тронут.

Клеман. Нас очень взволновал ваш фильм.

Юткевич. Думаю, что здесь не столько моя заслуга. Это сила правды, которая заключена в документальных кадрах, запечатлевших подвиг французского народа. В конце концов мы все ищем в кино прежде всего правду, истину. Но у меня сложилось впечатление, что в некоторых, даже талантливых современных французских фильмах мир, возникающий на экране, очень узок. Я не думаю, что то, что сегодня волнует Францию, ее народ, ограни-



чивается Елисейскими полями, очень замкнутым кругом интересов молодежи, образующей некую интеллектуальную «элиту». В своем творчестве вы всегда старались показывать жизнь своего народа, своей страны разносторонне. Например, в фильме «Запрещенные игры», который мне очень нравится, вы в своеобразной форме обратились к теме войны, которая не может не волновать французов.

Клеман. Это один из моих фильмов, который обошел весь мир.

Юткевич. И это вполне справедливо. Теперь еще один вопрос, который меня интересует.

В этом году на фестивале в Канне возникла дискуссия — нужно ли придерживаться в кино связанного повествования. Жан Люк Годар предлагал снимать фильм без сюжета, без сце-

нарий, импровизируя на ходу. Я читал, что вы хотите снять фильм по роману Пруста «В поисках утраченного времени». Возможна ли в этом случае импровизация? Вообще мне хотелось бы знать, что вы думаете о связях кино и литературы.

Клеман. Это один из самых трудных вопросов. Прежде всего не следует связывать средства изображения искусства, специфичность искусства с методами его выражения. Литература не должна быть кинематографом и, наоборот, кино не должно быть литературой.

Какое право мы имеем думать, что литературное произведение (если это действительно большое литературное произведение) мы можем сделать лучше, переложив его для кино? Все дело в том, чтобы это произведение литературы вдохновило меня на создание художественных образов.

Юткевич. Но это не должно быть иллюстрацией.

Клеман. Конечно. Вы должны постоянно втягивать себя, что в своем творчестве вдохновлялись литературным произведением.

В таком случае либо вы берете на себя риск, что в результате создадите нечто менее интересное, чем оригинал. Либо вы отталкиваетесь от довольно слабой в литературном отношении вещи, но в которой можно найти известную кинематографическую действия (что допустимо), и это позволит вам сделать не только хороший фильм, но и нечто лучшее, чем сама книга.

Это две крайние позиции. Можно сказать, что есть все шансы сделать весьма спорный по результатам фильм, вдохновляясь истинным произведением литературы, и в то же время есть много шансов сделать отличный фильм, оттолкнувшись от произведения, подчас посредственного, но основанного на хорошем материале. Это касается, например, многих автобиографических книг. Чисто литературные достоинства таких произведений иногда сомнительны, зато истинная их основа — сама жизнь. Ведь речь идет о биографии человека, подлинной в своей сути.

Юткевич. По-моему, вы не боитесь обращаться к литературному источнику. «Запрещенные игры» основаны на новелле.

Клеман. Но не на романе. Фильм вырос из небольшого рассказа — страниц на 30.

Юткевич. Я задавал вам этот вопрос потому, что на дискуссии в Канне я сказал, что сомневался в целесообразности противопоставления или единороства литературы и кино.

Художник может воспользоваться литературным произведением для того, чтобы его истолковать и одновременно осуществить свой собственный замысел. Я не вижу ничего компрометирующего кино как искусство в том, что оно обращается к большому произведе-

нию литературы и тем самым популяризирует их.

Козинцев два года добивался права поставить «Гамлета». Ему говорили: зачем это нужно? «Гамлет» идет в театре. А когда Козинцев сделал «Гамлета», фильм имел огромный успех. Молодежь 17—18 лет впервые увидела «Гамлета», которого до этого изучала только в школе. «Красное и черное» Стендаля после известного фильма Отана-Лара стало для многих настольной книгой. Фильм оказался лучшим пропагандистом творчества Стендаля.

Клеман. Мне кажется, что с точки зрения кинематографа Стендаль — один из самых трудных наших авторов.

Юткевич. Труднее, чем Пруст? Меня очень интересует, что вы сделаете с этим автором?

Клеман. Меня тоже очень интересует, что я с ним сделаю.

Юткевич. Вы уже работаете над этим материалом?

Клеман. Работал. Потом бросил. Сейчас мне опять предложили новый вариант экранизации, довольно интересный. Но я хочу еще подумать, присмотреться.

Мне кажется (и я полагаю, что здесь мы опять сойдемся во мнениях), что один из аспектов творчества Пруста, заключается в том, что художник запечатлел историческую эволюцию, которая совершалась в процессе преобразования общества XVIII и XIX веков. Это общество стало исчезать в огне первой мировой войны, разложилось под ударами, освободив место для нового, буржуазного общества XX века. Одновременно утрачивались духовные ценности, до того считавшиеся священными. Пруст показал процесс распада этих ценностей.

Юткевич. Очевидно, нужно искать совершенно новые кинематографические средства, чтобы передать такого рода процессы на экране.

Клеман. Да, но я не стану снимать фильм, если не буду уверен, что сумею добиться полной свободы в передаче именно прустовского ощущения.

Юткевич. Надеюсь, вы сделаете этот интересный фильм и он будет подлинно новаторским в отличие, например, от тех, которые называются «авангардистскими». Я говорю, в частности, о работах «нью-йоркской школы»...

Клеман. Она представляет собой антиголливудскую реакцию.

Юткевич. Да, и вполне закономерную, но, мне кажется, что некоторые фильмы повторяют формально то, что было сделано еще в 20-е годы французским кинематографом. К тому же тематика режиссеров «нью-йоркской школы» — наркомания, шизофрения, гомосексуализм — направлена только на то, чтобы запугивать буржуа, и в результате художник теряет всякую связь с реальной жизнью.

Большую опасность для киноискусства представля-

ет всякого рода снобизм. Например, некоторые ваши кинокритики считают успех фильма у зрителя первым и верным признаком его антихудожественности.

Я прочитал в журнале «Фильм франсэ», что ваш фильм по сборам занял третье место, и очень обрадовался. Это ведь не коммерческий фильм, в нем нет сатанизма, эротики, сенса, но именно большой зритель идет его смотреть.

Клеман. Сейчас «Горит ли Париж?» занимает как будто первое место по сборам.

Юткевич. Это очень ободрающая весть, что ваш зритель так реагирует на фильм, весьма современный по форме и такой нужной и для страны, и для народа.

Увлечение снобизмом опасно, оно влияет на художников многих стран.

Клеман. Знаете, как бы я объяснил то, о чем вы говорите?

Снобизм, захватывая искусство, дезориентирует людей, он толкает их на путь

переоценки ценностей, подчиняет их вкус ложной культуре, в которой смешиваются «арьергард», «авангард», талант, посредственность.

Я знаю множество людей, сбивших с толку снобизмом, в том числе и критиков. Собственного суждения они давно уже не имеют. Они даже не способны на простейшую вещь — найти в себе самих источники естественных эмоций.



Кадры из фильма «Горит ли Париж?»

пероценки ценностей, подчиняет их вкус ложной культуре, в которой смешиваются «арьергард», «авангард», талант, посредственность.

Я знаю множество людей, сбивших с толку снобизмом, в том числе и критиков. Собственного суждения они давно уже не имеют. Они даже не способны на простейшую вещь — найти в себе самих источники естественных эмоций.

Юткевич. Может быть, я употреблю слишком сильное выражение, но мне хочется сказать, что это — проявление интеллектуального дезертизма. Такие люди не связаны с временем, с культурой собственной страны, с культурой своего народа, они живут, запершись в маленькой «часовенке».

Клеман. Я считаю, что это очень тревожное явление. Вы думаете так же?

Юткевич. Конечно, и именно поэтому мне (и не только мне) очень понравился ваш фильм. Для меня появление этого произведения — акт гражданского мужества.

Что идет сейчас на ваших экранах? Джеймс Бонд, шпионские фильмы, несколько забавных пустяков, которые не имеют большой художественной ценности. А с другой стороны, существует очень ограниченная, снобистская, замкнутая критика.

И надо иметь мужество, чтобы в этой обстановке создавать те фильмы, которые создавали вы в течение всего своего творческого пути, — очень разные фильмы, но они всегда являлись произ-

ведениями искусства, адресованными самому широкому зрителю. Именно поэтому вас так тепло, так сердечно у нас принимают.

Я думаю, вы убедились, что мы здесь гораздо лучше знаем кинематограф Запада, чем на Западе знают нас.

Клеман. Да, к сожалению.

Юткевич. На Западе по-прежнему существует легенда, что мы снимаем только очень прямолинейные, так называемые «пропагандистские» фильмы.

Клеман. Так было до войны, когда действительно создавалось много пропагандистских фильмов.

Юткевич. Но ведь сейчас в Париже с большим успехом идет «Октябрь» Эйзенштейна, снятый тоже задолго до войны.

Клеман. Это интересный фильм, я его очень люблю.

Юткевич. В 1925 году была сделана и «Стачка», от которой повели свою родословную многие нынешние социальные фильмы. Эйзенштейн нашел совершенно новую форму повествования о массовом движении, — без героя, точнее, с коллективным героем. Теперь «Стачку» «открыли» и в Париже. В журнале «Кайе дю Синема» я прочитал любопытное высказывание писательницы Доминик Ролан. Она пишет, что, посмотрев «Октябрь», поняла, что этот фильм, собственно, и заложил основы современного кинематографического языка, с тех пор ничего нового уже не было сказано.

Вот так произошла переоценка ценностей, и в частности тех самых «пропагандистских» фильмов, которые еще так недавно снобистские критики объявляли устаревшими.

Наль, что ваше время в Москве ограничено.

Клеман. Да, но говорить о работе, обмениваться мнениями с коллегами — это самое увлекательное.

Юткевич. Знаете, почему я расспрашивал вас относительно Пруста? Я собираюсь начать работу над фильмом о Чехове.

Клеман. Биографический фильм?

Юткевич. О, нет. Драматург Леонид Малиюгин написал для меня сценарий, где идет речь о пьесе «Чайка», и я хочу попытаться средствами кино показать историю создания пьесы: как жизненные наблюдения претворяются очень сложным путем в искусство. Эта история драматична: когда в конце XIX века пьесу Чехова впервые показали на сцене, это был абсолютный провал. Для Чехова это было большой трагедией...

Клеман. Очень большое, если он вложил сердце в свое произведение.

Юткевич. Таким образом, то, что и вы сейчас работаете над сложным литературным произведением, придает мне мужество взяться за свою работу.

Клеман. И мне это придает мужества. Надеюсь, нам удастся хотя бы чуть-чуть приблизиться к истине.

Мих. Голубов, Москва 1984, 8 февр. 1986