

ВСТРЕВОЖЕННАЯ ДУША ХУДОЖНИКА

Лит. газ. 1983, 27 апр. №34

Советский кинокритик Алек-
сандр Караганов беседует с ита-
льским писателем Альберто
Моравиа

А. КАРАГАНОВ. Мое заочное знакомство с вами, помимо ваших книг, фактически началось в 1973 году, когда мы в Риме проводили очередной симпозиум итальянских и советских кинематографистов. До начала симпозиума фильмы советской программы показывались в кинотеатре «Планетарий». Наши друзья из общества «Италия—СССР» с душевным удовлетворением сообщили мне, что почти каждый день на эти фильмы ходит Альберто Моравиа, который собирается написать о них несколько статей.

А. МОРАВИА. Я действительно написал статьи о некоторых фильмах. По профессии я кинокритик и считаю своим долгом посмотреть все более или менее значительные фильмы. В общей сложности я написал, наверное, тысячи полторы кинокритических.

КАРАГАНОВ. Сегодня мне хочется спросить: какие воспоминания остались у вас от тех дней? И еще — что вы думаете о нашем кино, о фильмах, которые видели в самое последнее время?

МОРАВИА. Я бы сказал, что кино идет к своеобразной утонченности стиля и языка. Думаю, что главное достижение кинематографистов — авторские фильмы, то есть такие фильмы, которые можно уподобить значительным литературным произведениям. Советские авторские фильмы примерно того же уровня, что итальянские, западногерманские и другие. Только что я посмотрел фильм «Без свидетелей» Никиты Михалкова. Сделать такой незаурядный фильм очень нелегко. Можно было бы упомянуть и работы Тарковского. Это чрезвычайно утонченный кинематограф. Иногда, с моей точки зрения, даже чрезмерно утонченный. В то же время в нем чувствуются попытки решения каких-то современных проблем. Естественно, что эти попытки отличаются от тех, которые предпринимаются, например, в кино ФРГ. В ваших фильмах видна большая, если хотите, повышенная чувствительность режиссера по отношению к действительности.

Или возьмите такой фильм, как «Раба любви» того же Михалкова. Конечно, это стилизация. Очень элегантная, очень красиво сделанная картина, которую создать невозможно, если для этого нет хорошей кинематографической почвы.

КАРАГАНОВ. Однажды вот в таком же разговоре о кино возник вопрос о роли фильмов в борьбе за мир. Мой западный коллега ответил на него так: «А что может сделать нынешнее кино?» Он при этом имел в виду, что сила кинематографа пошла на убыль. Посещаемость кинотеатров снизилась. Произошли большие изменения внутри самого кино. Был итальянский неореализм, были французская «новая волна», «свободное кино» в Англии, «новое кино» в Бразилии, потом через некоторое время возникло «политическое

кино» в Италии. А сейчас нет таких движений, которые увлекали бы многих кинематографистов. И вот некоторые наши коллеги на Западе начали говорить о «бездорожье». Правы ли, по-вашему, скептики?

МОРАВИА. Не правы. Возьмем Италию, возьмем Россию. В двадцатые годы в России на гребне революционной волны были сделаны известные, весьма значительные фильмы. Далее. Возьмем итальянский неореализм. Он возник в те годы, когда в Италии жила уверенность, порожденная победой над фашизмом, и представлял большой интерес даже в чисто кинематографической точки зрения. В частности, он отменил интригу, вышел на натуру из павильона, отбросил старые, привычные персонажи. То есть как и в случае с советским кино двадцатых годов, так и в случае с итальянским неореализмом после второй мировой войны: чувство нашло свое отражение в самой технике — в языке кинематографа.

Сегодня мы живем в мире более сложном. У нас меньше уверенности в будущем. Современный мир находится, ну, если хотите, в переходной фазе, в фазе постоянного изменения, трансформации.

Неореализм, скажем, оказался бы непригодным для того, чтобы отразить тему терроризма, столь актуальную сейчас для Западной Европы. В то время как новое кино ФРГ нашло для этого эффективные средства: оно рассматривает терроризм не только как явление политическое (как можно рассматривать, например, нацизм в Германии или белогвардейщину в России), но и как психологическое. Иными словами, на уровне как бы досоциальном, доморальном, во всяком случае, не поддающемся строгим определениям.

Вы знаете имена западногерманских режиссеров — Фассбиндер, Шлендорф, фон Тротта... Я сегодня считаю кино ФРГ одним из лучших. Вполне понятно, что эта школа в современном кинематографе имеет своих духовных предков. Один из них, конечно, Брехт: очень часто диалог в этих фильмах явно брехтовский.

Если обратиться к другим кинематографистам Запада, то можно сказать, что в американском кино тоже было кое-что интересное с точки зрения человеческой психологии. Например, «Э. Т.». Это, в общем, сказка об инопланетянах, но рассказанная очень хорошо. Я шел на фильм, признаться, с предубежденным отращиванием. Уже больно он популярен. Уже больно кассовый. Но, несмотря на мои предубеждения, понравился.

Все это не исключает, конечно, очевидного. Сегодня налицо кризис кинематографа. Причем в Италии весьма острый кризис. Но это не бездорожье. Я хорошо знаю Антониони. Это мой друг. И он мне говорит, что в настоящее время мы идем

навстречу технической революции в кинематографе. С использованием телемониторов, видеозаписи и так далее. Вот почему я и считаю, что сейчас кинематограф переживает какой-то переходный период: с одной стороны, должны стать более четкими и ясными чувства, а с другой — появиться технические средства, необходимые для выражения этих чувств.

Есть темы, где кино пока с трудом нащупывает что-то свое, к примеру, оно не умеет достаточно выразительно и убедительно говорить об опасности атомной катастрофы.

Мне кажется, что было бы гораздо лучше, если бы вместо риторических суперфраз авторы рассказывали о том, что они чувствуют сами, что они видят и слышат. Я хотел бы закончить ответ на этот вопрос словами, последними словами, сказанными у Вольтера простодушным Кандидом: «Надо возделывать наш сад».

КАРАГАНОВ. Я тоже не разделяю мнения скептиков насчет «бездорожья», безнадёжности... Я рад, что мое ощущение совпадает с вашим. Многое впереди определят взаимоотношения кино и телевидения. Есть логика конкуренции и логика науки. По логике конкуренции (в смысле распределения денег) телевидение и кино — две враждебные державы. Но по логике науки — в общекультурном, в общезакономерном плане — кино и телевидение самым тесным образом связаны, ибо телевидение — это тоже кинематограф в новом техническом качестве.

МОРАВИА. С моей точки зрения, между кино и телевидением есть большая разница. И существуют здесь два очень важных критерия: первый — это величина экрана, она дает возможность жить детали, частному. А любое искусство, если это искусство, в том числе и кино, все-таки основывается не на общем, а на частном, на деталях. Телевидение — это, если хотите, некое упрощенное кино, в котором нет места деталям. Даже в силу объективных условий — величины экрана. Если вы посмотрите телевизионные сериалы, вы поймете, что они никогда не смогут стать авторскими фильмами, потому что мы не видим в этих фильмах игры света и тени, мелких деталей, не видим перемен в выражении лиц. Мы видим лишь графическое изображение действия.

Второй критерий — это кинозал, то общественное место, в котором собирается множество людей, и уже в силу этого возникает определенная атмосфера, которую никаким образом невозможно создать у себя дома, в комнате с телевизором. Короче говоря, с моей точки зрения, кино — это коллективное зрелище, чего не скажешь о телевидении.

КАРАГАНОВ. Вторая причина — это, по-моему, надолго, если не навсегда, по-

тому что на самом деле существует эффект коллективного восприятия. Зритель прикован к фильму не только потому, что заплатил сколько-то денег за посещение кинотеатра, он прикован, так сказать, эмоциональной дисциплиной коллектива, общностью переживания...

Я иногда по служебным надобностям смотрю фильм один в зале. Когда смотрю комедию, мне хочется смеяться, но смеяться одному — это какое-то идиотство, я не могу смеяться один. Конечно же, есть разница между восприятием фильма на кухне, в гостиной и в кинотеатре, и она останется как труднопереходимая граница между кино и телевидением. А что касается первой трудности, она переходящая, по-моему. Тут многие с вами не согласятся. Экран будет увеличиваться, техника будет улучшаться...

МОРАВИА. Экран телевизора может быть вот как это окно, как эта штора, не более. Для кинематографа самое главное — это укрупнение, большая величина. Кроме того — я сейчас говорю не о Советском Союзе, — в Италии есть большое неуважение к кинематографу. Телевизионные передачи фильмов постоянно прерываются рекламой. Почему это происходит? Потому что, не будь рекламы, невозможно было бы прокатывать фильмы по телевидению. Телевизионные компании за счет рекламы оплачивают свои расходы и получают прибыли. Представляете эффект: сразу после коляски в «Потемкине», которая прыгает по ступенькам одесской лестницы, вдруг идет реклама мыла!

КАРАГАНОВ. Я в Нью-Йорке как-то смотрел и слушал по телевидению речь бывшего посла США в СССР Гарримана: в середине речи врезали рекламу бюстгалтеров...

МОРАВИА. Это ужасно. Это полное отсутствие уважения к искусству. Какое может быть уважение, если установившуюся между зрителем и автором связь периодически прерывают!

КАРАГАНОВ. Я хотел бы задать еще один вопрос вам как человеку многоопытному, мудрому. Каким вы видите завтрашний день кинематографа с точки зрения движения зрительского интеллекта, зрительских эмоций и стремления кинематографистов идти вровень с этим движением или впереди него?

МОРАВИА. Естественно, у кино, так же как и у театра, возникает проблема взаимоотношения со зрителем. Обратная сторона этой проблемы — взаимоотношения с кассой. Особенно в капиталистическом мире, но, думаю, это касается и Советского Союза: деньги, вложенные в производство фильма, есть деньги. Продюсеры — итальянские, немецкие или американские — видят конечную цель кинопроизводства в прибыли. И если бы от них все зависело, они делали бы только коммерческие фильмы.

Иногда, правда, случается, что высокохудожественный фильм приносит еще и

коммерческий успех. Происходит что-то вроде выигрыша в рулетку. Поэтому я говорю, что по-настоящему хороший фильм — это чудо, но ведь и чудеса все-таки возникают. Впрочем, если отбросить шутки, я считаю, что любой национальный кинематограф делают немногие режиссеры. Не более дюжины. Поэтому хороший кинематограф для меня всегда будет кинематографом авторским. Что же касается будущего кинематографа, то оно зависит от будущих художников, которые будут его делать. Здесь надо сделать одну оговорку: я очень общественен и социален во всем том, что касается вещей общественных, но в том, что касается искусства, я индивидуалист.

Как появляются Пудовкин или Росселини? Мы этого не знаем. Как средство выражения кинематограф вовсе не умирает, в отличие, например, от таких жанров, как традиционная опера или героическая поэма... Ну кто сегодня пишет героические поэмы в прежнем понимании этого жанра? В то же время кинематограф как средство выражения, может быть, по-настоящему еще только начинается.

Однако я могу сразу сказать: не вижу молодых гениев, которые хотели бы делать телевизионные фильмы, они хотят делать фильмы кинематографические. Хотя делать телевизионный фильм у нас в Италии и проще, и прибыльнее.

КАРАГАНОВ. Ну, и последнее. Первый раз я встретился с примером борьбы кино против атомной опасности в 1960 году, когда смотрел фильм Креймера «На последнем берегу». Потом я видел другие фильмы, близкие ему по теме: это и саркастический «Доктор Стрейнджлав», и «Семь дней в мае», и другие.

МОРАВИА. В фильме Креймера есть хорошие места. Но «Доктор Стрейнджлав» — самый лучший. На таких фильмах смеяться полезнее, чем плакать. Плакать легко, действовать труднее.

КАРАГАНОВ. Теперь я знаю и о фильмах упомянутых вами режиссеров — Маргарет фон Тротта, Фолкера Шлендорфа, рано умершего Фассбиндера, фильмах антифашистского направления. Таким образом, на экране существуют, с одной стороны, ленты, предостерегающие против ядерной опасности, с другой — фильмы о фашизме и милитаризме. В кино есть попытки активно включиться в то дело, которому сейчас, как мне кажется, Альберто Моравиа отдает много своего времени и сил.

МОРАВИА. Я делаю это на уровне журналистского исследования. Я, безусловно, опубликую в одной книге интервью на антиатомную тему — все интервью, что я взял в Японии, Западной Германии, в Советском Союзе и собираюсь взять в Соединенных Штатах. Но это будет чисто журналистская, репортажная вещь. Что касается кинорежиссеров — будь то американские, немецкие, французские

или японские, — завтра они будут делать фильмы о вечных ежедневных, секундных, если хотите, заботах и, конечно же, о проблемах, связанных с опасностью войны, которые глубоко волнуют людей.

КАРАГАНОВ. В общем-то, мы понимаем: несмотря на то, что и у Креймера, и у других режиссеров действительно есть какие-то слабости в их фильмах, все-таки кино может очень многое сделать в том же направлении, в каком будет работать будущая книга Моравиа или роман Чингиза Айтматова «Буранный полустанок», яркие, гуманистические произведения других писателей.

МОРАВИА. Но надо учитывать, что искусство, по-моему, не имеет той целевой направленности, которую имеет и должна иметь пропаганда. Оно чаще отражает какие-то подсознательные сферы. Мне кажется, что многие фильмы, в том числе американские, немецкие, выражают, отражают какие-то вещи, которые сам автор понимает только наполовину. Не до конца. То есть в какой-то степени искусство в жизни общественное — это как сон в жизни индивидуальной: бывает, что во сне у человека проявляются все те вещи, которые подсознательно подавляются в течение дня, те, что человек сам от себя прячет. Поэтому я не слишком доверяю — как бы это сказать — лобовым фильмам.

КАРАГАНОВ. Это так: прямолинейные, лобовые фильмы зрителя не увлекут. Но истинное искусство воплощает не только подсознательные начала, а и осознанную мысль художника, его мироощущение. И если душа художника встревожена, если мысль художника обогащена мудростью опыта, может родиться мудрое и встревоженное искусство. Я уж не говорю о документальном кино. Мы на Московском кинофестивале встретились с прямой антивоенной пропагандой очень высокого класса. Я имею в виду фильм Джоан Харви «Америка от Гитлера до ракет «МХ», картины «Суматошная жизнь», «Почему?» и другие. В таких фильмах воплощается наша сегодняшняя жизнь, сегодняшняя борьба за мир. Это не сон, а явь.

МОРАВИА. Документ, если хотите, чем сильнее в лоб, тем лучше работает.

КАРАГАНОВ. Фильм режиссера Годфри Реджио, ранее мне неизвестного, «Суматошная жизнь» — это, по-моему, новое документальное кино.

МОРАВИА. Безусловно, документальный кинематограф в борьбе против войны очень эффективен, но при условии, что он хорошо сделан: умно, качественно, со вкусом. Все, что хорошо сделано, срабатывает.

КАРАГАНОВ. Мне остается в заключение нашей беседы поблагодарить вас и пожелать полного успеха вашим новым книгам.