

А. КАРАГАНОВ. Каж-

дый художник смотрит в зеркало своего произведения, иначе говоря, присутствует в нем. Но соотношение субъективного и объективного у каждого художника свое. А иногда они различны у одного и того же художника на разных этапах его творчества. Я вспоминаю ваши 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 значение 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 издается 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 их очень важными на своем пути. Ситуация в кино и то направление, 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 я назвал 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 назвали 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, романтический, 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



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 Альфре-

до. 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.

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 подтверждает влияние 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, заданы средствами массовой информации. В этой опустошенной панораме Эмилия представляется мне чудесным островом, народ там до сих пор сохраняет важность своей древней, традиционной культуры — сокровища, 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 переосмысливается 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 глупейших 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 создает в стране атмосферу напряжения. В такой ситуации кризис кино нельзя оторвать 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.