

В ШЕСТИДЕСЯТ Ы Е годы венгерская кинематография много сделала, чтобы завоевать новые позиции у себя в стране и выйти на мировой экран. Присуждение фильмам «Двадцать часов» Золтана Фабри и «Отец» Иштвана Сабо главных призов на международных кинофестивалях в Москве, высокая оценка фильмов «Без надежды» Миклоша Янчо, «Холодные дни» Андраша Ковача на других кинофорумах — лишь некоторые из многих знаков успеха.

В ту пору мастера венгерского кино сосредоточили свои усилия на исследовании исторического прошлого. Утверждая реализм социального мышления, они вели бой против всякого рода самоутешений, иллюзорных представлений о жизни, против субъективизма мысли, которая, воспарив высоко над практикой, себя, а не практику считает критерием истины.

В обращениях к современности венгерские кинематографисты настойчиво разрабатывали конфликты, порожденные деформацией человеческих характеров под влиянием искажений принципов социализма. Вполне понятно, что при разработке такого рода тем важно было отчетливо разграничивать одухотворенную социалистическими идеями революционную самокритику от всеотрицающего нигилизма. В большинстве случаев эти границы проводились четко и охранялись весьма заботливо (вспомним, помимо уже упомянутых «Двадцати часов» и «Отца», также фильмы «Трудные люди» Андраша Ковача, «Дом на горе» Петера Бачо, «Шарика, моя дорогая» Пала Шандора). Однако бывало и так, что искусство переставало быть аналитиком. И острая социологическая критика негативных явлений не получала необходимого развития в исследовании «диалектики души». Фильмам, односторонне сосредоточенным на такой критике, часто не хватало психологического проникновения в характеры, тонкого анализа переходов одного нравственного состояния в другое, не хватало лирической теплоты социалистически мыслящего и чувствующего художника.

Положение осложнялось

— и об этом все настойчивее говорили на наших встречах и дискуссиях сами венгерские товарищи — тем, что появилась опасность самоповторов конфликтов, стилевых структур, языковых приемов.

Объективности ради следует подчеркнуть, что упомянутые трудности и в шестидесятые годы не имели всеохватывающей силы: речь идет не о процессе, взятом в целом, а о некоторых его тенденциях. Точно так же и сегодняшнее развитие венгерского кино невозможно свести к неким общим признакам «единого потока». Но сегодня усилилась борьба против самоповторов, против «одноракурсности» экранного изображения жизни. Меньше стало «вариацій на тему», больше самостоятельных подходов к те-

их вечерних словопроениях.

После того как прошли часы первых мучительных попыток, зритель фильма становится свидетелем «философского разговора» двух палачей: «Блондина» и «Человека в штатском», который поучает подручного, как некий всезнающий мудрец: джентльмен с холерной бородкой, в темных очках, отлично пошитом модном костюме, он говорит рассудительно-размышляюще — ему и защищаемой им власти нужен человек без достоинства и чести, человек, понимающий свою скверность, убежденный, что в ничтожестве и подлости все равны.

Рассуждения гестаповского изувера, невольно начинаешь сопоставлять с тем, что говорят и пишут о человеке нынешние философы буржуазного

застенке коммуниста. Оказавшись перед роковым выбором, друзья платят жизнью за то, чтобы остаться людьми. Ударил только один, вернее лишь дважды прикоснулся ладонью к щеке распятого. Дело в том, что часовщик Дьюрица прячет у себя в доме двенадцать ребятишек — детей арестованных или убитых антифашистов. Погибнет он — погибнут они. Как быть? Может он пойти на самопожертвование, как другие? На сложные вопросы автор фильма не дает торопливых ответов — он ищет вместе со зрителем. И общий ответ: все же — преступление. Дьюрица совершает нравственное самоубийство: из гестапо он выходит потерянным, раздвоенным — для таких нравственное самоубийство страшнее физического.

взаимопроникают. Однако же акцент на исканиях нравственных достаточно отчетлив и выражает новейшие тенденции развития венгерского кино. Не в том смысле, что социальная активность оставлена дню вчерашнему; расширяются, углубляются поиски нравственного эквивалента, нравственного выражения социальных конфликтов.

С неодинаковым успехом, но достаточно настойчиво это повышенное внимание к нравственному поиску и психологическому анализу проявляется и в фильмах на современную тему, таких, как «Удочерение» и «Девять месяцев» Марты Месарош.

В «Удочерении» история постепенного сближения женщины-работницы с детдомовской девочкой исследуется как история ро-

способен — даже на то, чтобы, приняв — по диктату любви — единственно возможное решение, не любоваться своим благородством, не попрекать жену ее прошлым. У героя фильма нет нравственного стержня, он лишен качеств, делающих человека личностью. Он — раб. Раб строящегося дома, комфорта, удобства. Раб своих родственников, их ветхозаветной морали. Вполне понятно, что молодая женщина, выходящая к иным понятиям о жизни, не может смириться с той комфортабельной норой, в которую заталкивает ее муж.

В фильме есть сюжетные заострения, вторые планы, углубляющие аналитическую мысль автора. Однако фильм несет и существенные потери из-за того, что сюжет его оставляет впечатление слишком четко построенного урока: все тезисы — на виду, и все однозначны.

Сходные недостатки можно найти и в новом фильме Режо Сёрени «Отражение», показывающем трудную историю преодоления одиночества молодой женщиной, которую едва не раздавили следующие одна за другой драмы любви.

Венгерская кинематография движется многопланово. Из разных ее потоков я выделил один. За пределами анализа остались такие фильмы, как «Сирота» Ласло Раноди, в котором через судьбу сиротки (этот образ с поразительной силой и достоверностью воплощен на экране одинокая двенадцатилетняя девочка) обнажаются жестокость, бесчеловечность людей старой венгерской деревни, подчинившихся царству собственности (элементы мелодрамы в данном случае служат заострению внутренней мысли). За пределами анализа остались такие фильмы, как «Лабиринт» Андраша Ковача, «Семнадцатая весна» Имре Михайфи, «Воспоминания о курорте» Пала Шандора, «Будапештские сказки» Иштвана Сабо. Я выделил лишь некоторые фильмы, посвященные теме морали и нравственных исканий. Не давая полного представления о панораме венгерского кино, они предметно показывают плодотворность новейших его тенденций, стремление венгерских кинематографистов утверждать социальные и нравственные ценности социализма.

А. КАРАГАНОВ

ЗАМЕТКИ О НОВЫХ ВЕНГЕРСКИХ ФИЛЬМАХ

ме. И самое плодотворное заключается в том, что венгерский экран стал многомернее, ближе к социальной истине, постигаемой через нравственный, психологический анализ, через исследование мира человека.

...Характерен в этом смысле новый фильм Золтана Фабри «Пятая печать». Его действие происходит в дни фашизма. Перед нами четыре всегдашних маленького рестораника — часовщик, стюард, книжный агент и сам хозяин рестораника. Каждый вечер они собираются за столиком, чтобы выпить и поговорить. Ресторанные философы, они говорят не только о качестве подаваемого вина. Их занимают и вопросы, веками мучившие мыслителей: что есть человек, каким быть ему, чтобы сохранить свое достоинство. Но, устремляясь в философские выси, мысль ресторанных завсегдатаев оказывается беспомощной. Она обретает надежные земные опоры в устойчивой заботе: главное сейчас выжить... И вот этот, поначалу кажущийся нерушимым — в рамках их морали и психологии — ответ на большие вопросы жизни оказывается опрокинутым, когда приятели попадают в гестапо — по доносу об-

МИР ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ



Кадр из фильма Золтана Фабри «Пятая печать»

декадана. Разумеется, философская близость не означает социального тождества. Речь идет о другом: принятие человека, утверждение необратимости его грехов и пороков легко может стать, и часто становится, «исходным материалом», философско-этической предпосылкой превращения человека в послушника фашистской веры. Своим фильмом Фабри ведет бой против идей, могущих создать «режим благоприятствования» для проникновения фашистских влияний в души.

К недоумению фашистского начальника «эксперимент» не удался. Для того чтобы спастись, каждый арестованный должен был дважды ударить по лицу замученного пытками, распятого в гестаповском

Фабри строит фильм таким образом, чтобы заставить зрителя эмоционально участвовать в экранном действии. Это соучастие приобретает особую энергию и напряженность во второй половине фильма, когда начинается фашистский «эксперимент». Средствами «форсированной» режиссуры Фабри взрывает размеренные ритмы восприятия фильма. Он то и дело выводит своих героев на крупные планы. Высвечивает их лица, чтобы не только текстами диалогов, но и напряженной пластикой изображений выявлять сложные пути обретения человеком самого себя.

Как и почти во всяком истинно реалистическом произведении, проблемы социального и нравственного порядка у Фабри

ста «коммуникабельности», взаимного движения двух людей навстречу друг другу: оттаивает согретая добротой приютившей ее женщины девушка, которая до этого успела ожесточиться, еще добрее, сильнее, душевно тоньше становится женщина, выбравшая для удочерения самую трудную детдомовку. Этот процесс взаимного сближения тонко и ненавязчиво выводится за пределы «частного случая», в нем отражаются атмосфера и мораль нового общества.

В фильме «Девять месяцев» Марта Месарош сосредоточивает внимание зрителя на других гранях той же проблемы взаимопонимания. Он и она. Он — преуспевающий инженер. Строит себе дом — добротный, богатый. Хочет, чтобы у него все было хорошее, свое — дом, мебель, машина, жена... Самое тяжелое для него испытание — день, когда ему стало известно, что у девушки, которую он полюбил, есть ребенок. Реакция на неприятное открытие элементарна: не мой, чужой, меня обманули. Но на этот раз любовь победила: он «простил» любимую, согласился «пустить» в свой дом чужого ребенка. На большее он не