

БОРЬБА ИДЕЙ В КИНОИСКУССТВЕ

Известно, как нужны хорошие книги о современном киноискусстве за рубежом, в котором аргументация фактами сочеталась бы с глубоким и тонким анализом явлений искусства.

Именно таким подходом отличается книга А. Караганова «Киноискусство в борьбе идей»*. Кинокритик выступает в ней во всеоружии фактов. Особая ценность этих фактов в том, что они почерпнуты из пристального личного знакомства с огромным количеством зарубежных фильмов, с деятелями западной кинематографии, с их печатными и устными выступлениями на международных конгрессах и фестивалях, участником которых много раз был автор. Факты эти характерные, типичные, вместе с тем малоизвестные широкому читателю. Поэтому за каждой страницей книги чувствуется всестороннее, полное знание предмета исследования.

Факты в книге А. Караганова информируют, сами по себе обогащают читателя. Вместе с тем они материал для выводов и заключений более общего характера. Если автор характеризует фильмы «Самый долгий день» и «Битва в Арденнах» о второй мировой войне, то на такой базе он имеет полное основание сделать весьма резкое, но правдивое заключение, что они «не просто кинематографический просчет или историческая неточность фильма, снабженного внешними приметами исторической хроники, а надругательство над историей при помощи фальшивых пропагандистских спекуляций». Если автор делает вывод, что «старательно рекламируемая буржуазной пропагандой свобода творчества имеет вполне определенные границы, и при первом же нарушении указаний хозяев, оплачивающих кинопроизводство, слова о свободе отбрасываются как побасенки для простаков», то он подтверждает свой вывод неопровержимыми фактами о провале (на буржуазном киноэкране) правдивого фильма об агрессии США во Вьетнаме «Год свиньи» (1971 г.), о тяжелой борьбе «молодого французского кино» против реакции, о финансовом нажиме на прогрессивных режиссеров и т. п.

Замечательная черта книги «Киноискусство в борьбе идей» в том, что все ее содержание освещено коммунистической партийностью. Работа завершается специальной главой «Свобода творчества». В ней автор четко ставит вопрос о необходимости для каждого художника

выбора своего места в битве идей, показывает «рабскую зависимость от буржуазного индивидуализма» иных художников, которая обычно выступает «в одеянии абсолютной свободы и потому труднее различима», разъясняет сущность ленинского принципа партийности искусства, осуждает абстрактное «противопоставление свободы — служению и подчинению, свободы — необходимости». И все это завершается чрезвычайно важным, доказанным новыми доводами и фактами заключением: «Коммунистическая партийность художника никак не противоречит свободе его творчества, а напротив, является ее проявлением». Эта идея проходит через всю книгу, становясь путеводной нитью, помогающей читателю преодолеть пестрый лабиринт буржуазных теоретических и художественных построений.

А. Караганов дает разностороннюю характеристику «коммерческому кино», вопреки утверждениям его служителей накрепко связанному с буржуазной политикой. В главе «Политика. Коммерция. Искусство» перед нами проходят многие творцы подлых произведений. Это, например, Бернардо Бертолуччи, создавший фильм «Последнее танго в Париже», в котором под шорох разговоров о буржуазной морали все «сводится к сексуальной жизни героя и героини, изображенной с натуралистической откровенностью». Это Лелуш, поставивший фильм «Жизнь. Любовь. Смерть», «герой» которого — осужденный к смертной казни садист, убивший нескольких женщин, не сумевших пробудить в нем мужскую силу. Весь свой талант режиссер тратит на то, чтобы вызвать сочувствие к убийце. Наконец, это знаменитый американский «бестселлер» «Крестный отец», получивший высочайшую оценку и денежную награду от главарей мафии Критик показывает смешение в этом фильме черт психологической драмы критического направления и гангстерского боевика, что и принесло успех постановщику Фрэнсису Копполо. В итоге критик справедливо замечает, что, хотя успех фильму принесла диффузия коммерческого и «серьезного» кино, в конечном счете в «Крестном отце» романтизируется гангстеризм, «право кулака», жестокий индивидуализм, лежащий в основе не только гангстеризма, но буржуазного отношения к миру вообще. Элементы же критики таким образом сводятся на нет.

Более сложные задачи поставил перед собой автор монографии в главах «Драма познания» и «левое» бунтарство в киноискусстве». Здесь анализируются произведения, авторы которых оказались на распутье. В их мировоззрении и творчестве борются прогрессивные и консервативные тенденции, честное стремление разобраться в сложностях современной жизни, в конфликтах и болезнях буржуазного общества и гуманистические иллюзии, порыв к изменению условий

человеческого существования и ложные, анархические представления о способах достижения этого.

В этом ключе А. Караганов повествует о жизненной и творческой трагедии американского романиста Джона Стейнбека, рассматривает творчество выдающегося итальянского кинорежиссера Микеланджело Антониони, так и не сумевшего выйти из кризиса индивидуализма и безнадёжности, говорит об исследователе «психологии одиночества и некоммуникабельности» шведе Ингмаре Бергмане, раскрывает эволюцию итальянского мастера Марко Белоккио от экстремизма маоистского толка до разочарования в политической борьбе вообще.

Умение марксистского исследователя связать художественный процесс с пафосом социальной борьбы реализовано в композиции книги. А. Караганов идет от темного к светлому, от «коммерческого кино» через анализ кинофильмов, воплотивших так или иначе протест, недовольство буржуазным миропорядком, к характеристике прогрессивного, революционного кино, борющегося против кинематографической реакции и всего буржуазного строя. Поэтому-то общее звучание книги так оптимистично. В отличие от идеологов буржуазии или заплутавшихся в буржуазном эстетическом лабиринте художников ученый-марксист хорошо понимает глубинные закономерности развития буржуазного искусства эпохи империализма и поэтому видит не только его обреченность, не только кризис буржуазного эстетического сознания, но и лучи света в этом темном царстве, видит и высоко оценивает принципиальное историческое значение таких явлений, как картины Франческо Розы («Руки над городом»), Нанни Лоя («Четыре дня Неаполя») или Джиро Понтекорво («Война в Алжире»).

Труден путь искусства, несущего в себе демократические и социалистические идеи Кинорежиссерам, работающим над политическим фильмом, сочувствующим труженикам и разоблачающим сильных мира сего, с первого шага приходится вступать в неравный ожесточенный бой с пробуржуазным коммерческим кино, пользующимся огромной финансовой поддержкой большого бизнеса и опирающимся на отсталые эстетические вкусы большинства кинозрителей. Но будущее за этим прогрессивным, социалистическим кинематографом. Он выполняет социальную функцию огромной важности сегодня. Он выражает передовые тенденции поступательного общественного развития мира. В убедительном обосновании этих идей, в умении внедрить в сознание читателя свои убеждения и эмоции — главная заслуга автора. А достигается это сочетанием ясности и политической остроты проблематики, увлекательности изложения и подлинно-научного исследовательского пафоса.

А. ДРЕМОВ,
профессор.

* А. Караганов. «Киноискусство в борьбе идей». Политиздат, М., 1974.

