

циалистическом реализме. Это профессор Эрнст Прахт, Элизабет Симонс, Илаус Ярматц, Вернер Нойберт, Гейнц Плавинус и другие. Не-

мецкие коллеги готовятся и к большой научной конференции по проблемам реализма, делаясь соображениями относительно программы этой конференции.

Н. Гей подробно рассказывает о недавнем прошедшей в Институте мировой литературы имени Горького научной конференции, посвященной актуальным проблемам социалистического реализма. Заходит разговор о недавно прошедшем Четвертом съезде писателей СССР, о некоторых идейно-художественных проблемах, стоявших в центре внимания съезда. Отмечается важное значение вопросов, освещенных в Приветствии ЦК КПСС Четвертому съезду писателей. Приятно, что здесь, как и на встрече славянских и германских, мы постоянно чувствуем единство и близость воззрений. Немецкие коллеги — противники теории «реализма без берегов», они против разного рода спекуляций термином «отчуждение», лишаящих этот термин конкретного социально-исторического содержания.

Вместе с тем некоторые немецкие коллеги решительно высказываются против лукашанского упрощения картины состояния искусства, против лукашанской трактовки проблемы так называемого модернизма, непомерного расширения этого понятия, против восприятия новейшего искусства как эстетической формы «разрушения разума».

В этой связи некоторые немецкие коллеги недоумевают по поводу появления отдельных статей о модернизме, возмущающих, по их мнению, давно раскритикованные концепции Д. Лукача.

ОТСТУПЛЕНИЕ ПОЛЕМИЧЕСКОЕ

Мне понятна озабоченность немецких товарищей в связи с некоторыми проявлениями лукашанства в области художественной мысли. Конечно, школы Д. Лукача в смысле «школьного» (учитель, парты, ученики) не существует. Зато была и остается порою в отдельных проявлениях та общность методологических взглядов, которая и представляет собой остатки течения, истоками которого являются работы Д. Лукача, содержащие определенные противоречия и многие совершенно ложные положения. Весьма характерна в этом отношении статья «Лукач» в четвертом томе Краткой литературной энциклопедии, написанная И. Сацем. Статья эта почти апологетическая, в ней Лукач представлен последовательным борцом за реализм, в силу этого шельмуемым модернистами. То обстоятельство, что в теории реализма Лукач внес серьезную путаницу, стирая принципиальные различия между реализмом критическим и реализмом социалистическим, остается невыявленным и неразъясненным.

Другой пример: статья критика А. Штейна «Искусство познания и отражения жизни» («Советская культура», № 85). В этой статье мы встречаемся с характерно лукашанским противопоставлением искусства и эстетики Брехта реализму. Брехту делается кисло-сладкие комплименты: «Мы с глубоким уважением относимся к Брехту — демократу и антифашисту» (Иерси — А. Д.), но это именно кисло-сладкие комплименты, так как за ними следует отрицание новаторства Брехта (само слово «новаторство» в этом случае берется в кавычки), противопоставление русской театральной традиции его эстетике как якобы рассудочной, не «сердечной», отрицающей перевоплощения актера и т. д. При этом — на всякий случай — говорится: «Мы не ставим здесь своей целью дать всестороннюю оценку его художественных принципов». Не ставим... а посему даем оценку одностороннюю.

О Брехте написано немало. В частности, и о его эстетических взглядах хорошо писали К. Рюликс-Вейлер, В. Миттенцвей, Е. Сурнов и другие немецкие и советские искусствоведы. Эти ученые доказали именно реалистический характер эстетики Брехта, доказали и то, что Брехт вовсе не отрицал эмоциональность искусства, что он не снимал с актера задачи перевоплощения, но боролся против того пошлого «перевоплощения», которое освобождает актера от общественной позиции (и этим был близок к Станиславскому, и Мейерхольду, и всем крупным новаторам сцены). Ученые доказали, что зрелый Брехт решительно преодолел некоторые упрощения, свойственные его эстетике на раннем этапе ее развития. Конечно, Брехт оригинален, своеобразен, индивидуален и в эстетической теории, как индивидуален Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, Таиров, Попов. Но это не дает критике ни малейшего права выводить его за пределы реализма и изображать псевдонатором.

Когда А. Штейн, полагая, что он противостоит требованию Брехта, ссылаясь на суждение А. Попова о том, что у замечательной нашей актрисы неразрывно слита «реалистическая лепка характера и партийная оценка сущности» исполняемой роли, то он даже не замечает, что именно этого же требовал от актеров Брехт. И его актеры — Ваггел, Буш, Гешоннек, Шалль и другие — могут быть охарактеризованы именно такими же словами. Перед нами — увы! — критическая односторонность и предвзятость, напоминающая оценки Брехта Д. Лукачем.

Да, я понимаю недовольство немецких коллег наличием рецидивов лукашанских взглядов. И я им сочувствую.

В ВЫСШЕЙ КИНОШКОЛЕ

В последние дни своего пребывания в Берлине я читал лекции и вел занятия в Высшей киношколе, расположенной под Берлином — в Бабельсберге. Школа находится в нескольких шагах от студии «ДЕФА». И снова в моем сознании всплыли параллели. Я помню, как создавалась «ДЕФА», как кучка энтузиастов пришла на место бывшей «УФА», обуреваемая желанием создать демократическое немецкое киноискусство. Г. Клеринг, К. Метциг, З. Дудов, Г. Фолькман, А. Вилькеннинг —

это имена некоторых из них. Они начинали на почти голом месте, им активно помогала советская военная администрация, и они за короткий срок наладили выпуск фильмов.

Я пришел к А. Вилькеннингу, ученому, профессору, техническому руководителю «ДЕФА», блестящему специалисту своего дела. Он показал мне несколько новых лент. Одна из них демонстрировалась на недавнем фестивале в Москве — «Хлеб и розы». Другая — «Эпизоды одной ночи» — представляла сборник новелл, в последней («Вилли большой и Вилли маленький») я увидел блестящего актера Эрвина Гешоннека. Товарищ А. Вилькеннинг рассказал о фильмах, находящихся в производстве. Курт Метциг снимает картину по роману отличного писателя Отто Готше «Знамя Кривого Рога». Этот фильм посвящается пятидесятилетию Октября. Над фильмом «Мне было девятнадцать», который мыслится как подарок к великой дате, работает Конрад Вольф — его художественное воображение (и художественная память) обращено ко времени освобождения Германии Советской Армией, солдатом которой был в ту пору будущий талантливый режиссер, воспитанник нашего ВГИКа, «ДЕФА», говорит А. Вилькеннинг, хочет выполнить те требования, которые обращены к искусству партии, которые четки и конструктивны сформулированы товарищем Вальтером Ульбрихтом на VII съезде СЕПГ.

Высшая школа кинематографии ГДР успела выпустить свыше пятисот специалистов — режиссеров, актеров, сценаристов, операторов, художников — для кино и телевидения. В ней обучаются студенты не только немцы, но и граждане других стран. Она во многом очень похожа на наш ВГИК, ее можно было бы назвать младшей сестрой ВГИКа. Беседуя со студентами, я познакомился с пытливыми молодыми людьми, живо заинтересованными проблемами эстетики, внимательно следящими за развитием кино и театра в нашей стране.

Мне были показаны некоторые учебные и дипломные фильмы, сделанные за последнее время. Студент из Ирака Эль-Кади снял прелюбопытную ленту фольклорного характера «Энлид-бани», в которой участвовали профессиональные актеры: известный артист Вольф Кайзер и Фриц Марквард. Другой студент из Ирака воплотил в небольшом экспрессивном фильме остросоциальную тему классовой борьбы. Студент из Камеруна снял небольшую ленту под названием «Один-го», обличающую расовые предрассудки в ФРГ. В короткометражном фильме «Расправа» молодой актер Томас Лангхоф, сын покойного Вольфганга Лангхофа, крупного деятеля немецкого революционного театра, превосходно сыграл роль юного патриота, казнимого фашистами. В лирическом репортаже «А-57», посвященном автобусу и его персоналу (водителю и кондуктору), молодые кинематографисты чудесно передали юмор простых берлинцев — на случайно в этой ленте упоминается «папаша Цилле», художник простонародного Берлина. Очень впечатляющую работу, основанную на монтаже хроникальных материалов, посвятили ученики киношколы сражающемуся Вьетнаму. Это сильная кинопоэма о героизме народа и острое обличение преступных действий американских империалистов. Это одновременно фильм-поэма и фильм-плакат.

В беседах с ректором профессором Швальбе, с его сотрудниками — доцентами и аспирантами — я узнал о том, какая большая и благородная работа ведется в стенах школы. Зоспитатели стараются включить учащихся в производственный процесс, подготовить их для практики. Близость к «ДЕФА», связи с телевидением, очень активно и инициативно работающим в ГДР, содействуют решению этой задачи. Опыт и принципы советского кино, работы наших киноведов живо интересуют сотрудников и студентов школы. Новые работы С. Юткевича, Г. Коэнца, М. Донского, А. Столлера, С. Параджанова и других наших режиссеров произвели большое впечатление на немецких киноведов и молодых кинематографистов. Один из аспирантов долго выспрашивал меня о Фридрихе Эрмлере — он ищет работу в его классическом фильме «Крестьяне». Я отвечал моему собеседнику и думал об Эрмлере, зная, что он очень болен.

ОТСТУПЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЕ

Да, тогда я еще не знал, что дни Фридриха Эрмлера уже сочтены, что скоро его не станет.

Фридрих Маркович болел давно, уже не раз положение его казалось безнадежным. Но он боролся против болезни с исключительным мужеством. Он и в этом был коммунистом.



Справа налево: Эрвин ГЕШОННЕК и Джени ШВАРЦ в фильме «Вилли большой и Вилли маленький».

Я помню Эрмлера молодого, помню его после войны. Мы встречались с ним в начале пятидесятых годов и много, и долго беседовали на разные темы. Он был тогда в «простое», приезжал в Комарово, был как-то очень лиричен, вспоминал сделанные работы и людей, с которыми работал. Особенно тепло и нежно говорил он о замечательном актере Иване Николаевиче Берсенева.

Эрмлер был очень умным режиссером, человеком большой образованности. Он рассказывал, как ему удалось открыть Берсенева пути подхода к образу Карташова в «Великом гражданине»: «Я дал ему Достоевского, «Бесы», он прочитал и понял, как творить характер».

Своему бабельсбергскому собеседнику я сказал, что к работам Эрмлера нужно каждый раз подходить как к решаемой коммунистом художником идеологической (и художественной) задаче. Не дай бог свести «Крестьян» к «живописи», к быту — в них проблемы и их решения.

Фридрих Эрмлер умел делать разные фильмы. Его диапазон художника был огромен. Это стало ясно уже в «Обломке империи», даже раньше.

Я встречался с ним, когда он трудился над своим последним фильмом. Он умел быть серьезным, умел и улыбаться. Улыбка у него была чуть ироническая — улыбка очень умного человека, и чуть скорбная — улыбка очень большого человека, старящегося пре-зирать боль, болезнь, опасность.

Уход такого человека, такого мастера, как Фридрих Эрмлер, — это горе и несчастье. Примирились с этой смертью нельзя. Но можно и нужно гордиться тем, что такой человек жил среди нас и работал для всех, достойных называться людьми.

Эту смерть оплакали вместе с нами все, кому дорого искусство, в том числе и добрые друзья в ГДР.

В ТЕАТРАХ

В этот раз я почти не успел побывать в театрах, к тому же и сезон был неподходящий для театров — каникулярный. И все же несколько спектаклей я видел.

Начну с молодых. С актеров Высшей киношколы. Они ставят спектакли и играют с профессиональной увлеченностью. Мне не удалось посмотреть спектакль «Октябрь» — монтаж из произведений Джона Рида, Всеволода Вишневского, Маяковского, Брехта, из фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Участники этого героического, эпического и сатирического зрелища, представляющего события Великого Октября, воспроизводящего историческое прошлое и обращаящегося к современности и грядущему (как говорится в программе и афишах) были заняты на съемках, их не было в Бабельсберге.

Видел я в Потсдаме, в театральном зале, другой спектакль молодых — «Проделки Скапелла». Режиссер Ф. Марквард поставил классическую пьесу Мольера как веселую народную комедию, немного приблизил ее к тому жанру, который у немцев называется «Ганс Вурст-поссе». Он умно и тонко обнял народную основу комедии Мольера, актеры играли весело и грубовато. Зал хохотал и аплодировал. Это был веселый вечер, весь напоенный духом молодости.

В Берлине, в Немецком театре имени Манса Рейнгардта, мне удалось посмотреть «Царя Эдипа». Софокл, интерпретированный Гельдерлином, подвергся дополнительно толкованию Хейнера Мюллера. И при этом Софокл остался Софоклом. Бенно Бессон — один из интереснейших современных режиссеров, блестяще поставивший «Дракона» Е. Шварца, — весьма своеобразно воплотил «Эдипа». И сцена, и одежды спартански просты. Над всем господствует ритм — он «охватывает» движение хора, передается от актера актеру. Все исполнители в античных трагических масках, но страдальческий облик Эдипа, грубое самодовольство Креона, красота и обаяние Иокасты пробиваются сквозь маски и доходят до зрителя. Пережитое, обжигающее слово, скупой и точный жест актера каждый раз делают свое дело, создают неотразимый эффект.

Мне пришлось видеть Эдипа в исполнении немецких актеров, которых не называю иначе, чем великими. Я видел Сандро Мониси и до сих пор помню его бурную декламацию, его необычайно мелодичный голос. Я видел Густава Грюндгенса, который обрушивал трагедию на зрителей с такой силой, что никому не приходило в голову ответить на такой спектакль аплодисментами, — он вызывал потрясение, немоту, катарсис. Теперь я видел еще одного Эдипа — Фреда Дюрена. Игра тончайшая, углубленно психологическая, лишенная малейшего намека на внешний эффект. И предельно четкая передача слова, мысли, переживания. Это был «другой» Эдип, другой и все тот же, но раскрытый по-новому.

И, наконец, «Берлинер ансамбль» — театр Брехта. И пьеса Брехта — один из его ранних шедевров — «Солдат есть солдат». Эту пьесу, шедшую у нас под названием «Что тот солдат, что этот», знает московский зритель по интересной постановке Театра имени Ленинского комсомола. Но насколько же сильнее, острее поставлена она в театре Брехта. Режиссер Ута Бирнбаум прочла пьесу как страстно антифашистскую, в середине двадцатых годов обличавшую процесс фашизации мелкой буржуазии, как пьесу, сегодня резко агитирующую против угрозы милитаризации и фашизации на американский манер. Центральная роль в пьесе виртуозно сыграна одним из талантливейших немецких актеров Хильмаром Тате. Весь спектакль — зримое опровержение наивных рассуждений о нереальности Брехта, о его отказе от эмоционального воздействия, о выхождении процесса перевоплощения актера из его работы над ролью. Пойдите в театр Брехта, и вы посмеетесь от души над этими досужими выдумками.

И снова параллели. Выходя из театра на площадь имени Брехта, я вспомнил, как Брехт вернулся на родину, как сразу же возник замысел особого брехтовского театра, как была поставлена «Маша Кураж», положившая начало будущему театру «Берлинер ансамбль». Только великие творческие силы, которые накопил Брехт, которые привлекали к нему столько талантов, могли за столь короткий срок стать основой для нового театра, так быстро получившего мировую известность и мировое значение.

И еще одна мысль с какой-то особой резкостью прорезала мое сознание. Мысль о том, что социалистический реализм в Германии двадцатых годов уже проявлял себя не только в творчестве Бехера, но только в объединении пролетарско-революционных писателей, но и на театре — в драматургии Брехта и Вольфа. Связь с партией пролетариата, с ее революционной борьбой и теорией уже рождала новое искусство у художников, которые добровольно и убежденно осуществляли эту связь между революцией и искусством.

Не потому ли, что германская партия коммунистов, германская культура, связанная с этой партией, еще до прихода Гитлера и власти выработала великие духовные ценности, не потому ли, что дружба передовых немцев с Советским Союзом сложилась еще в догитлеровские времена, — не потому ли процесс социалистического развития в немецкой жизни, культуре и искусстве после 1945 года пошел столь интенсивными темпами? Да, конечно, поэтому. Как не велики были потери немецкого рабочего класса и немецкой социалистической культуры в трагические годы германской истории, в годы с 1933 по 1945, традиции не были прерваны. Это были прочные традиции. Велика роль передового искусства в этих традициях, в их развитии, борьбе, в их новом расцвете, наступившем в ГДР.

Во время моего пребывания в Берлине меня разыскал известный немецкий радио- и телекомментатор Якобус. Он хотел взять у меня интервью. Между прочим он сказал: «Товарищ профессор, в первые послевоенные годы вы были нашим советником по вопросам культуры, нашим другом».

Я ответил, и мне хочется повторить этот ответ: «Советником я был. Но советники такого рода вам уже давно не нужны. Другом же я был и остаюсь. И прошу вас передать мои приветия и наилучшие пожелания всем моим друзьям в ГДР и всем друзьям моих друзей. Я рад их успехам. И желаю им новых и новых удач».

Понимаю, что новое создается не без трудностей. Но радостно сознавать, что новое идет по восходящей кривой, что новое наступает везде и всюду в жизни Берлина и всей ГДР.