

[К ВОПРОСУ О КОНФЛИКТЕ В КИНОИСКУССТВЕ]

Товарищи! За дни работы нашего симпозиума-семинара было много сказано, было много информации почерпнуто каждым из нас в области работы кинематографии в разных городах и республиках страны. Но, конечно, вопросы далеко не исчерпаны, да и не могут быть исчерпаны. И, тем более, не могут быть сразу решены. В общем и целом мы с вами здесь обмениваемся мнениями, с тем, чтобы помочь в нашей дальнейшей повседневной работе в области кинокритики и кинотеории.

Не желая повторять все то, что было уже сказано и хорошо сказано другими товарищами, я позволю себе обратиться к вопросам, которые будут рассмотрены мною на более привычном для меня уровне, философско-эстетическом, но в связи с нашей общей проблемой — о современном герое киноискусства.

Я позволю себе начать свое выступление с небольшого выражения одному оратору (я просто не помню, кто это был, поэтому не называю его имени), который сказал примерно следующее: в теории все легко и просто, между тем в жизни все сложнее. Я как раз хотел возразить в том плане, что и в жизни все сложно, и в искусстве, и в науке. Нельзя полагать, что в теории и в науке вопросы, которые представляют определенную сложность для советского искусства, являются простыми и решенными.

Если с этой точки зрения обратиться к проблемам современного искусства, современного кино, к герою современ-

ности или современному герою (это не совсем одно и то же), то мы должны сказать, что несмотря на все наши сетования и справедливые претензии к искусству в целом и к киноискусству в частности, конечно, есть у нас определенные успехи и достижения на этом трудном пути, есть великолепные фильмы и великолепные образы, созданные нашими художниками. И все-таки мало. И все-таки наши претензии превалируют над нашими восторгам. Видимо, это определяется тем, что обращение к современности — это всегда обращение к познанию, исследованию. Видимо, отсюда и сложность этой проблемы не только в искусстве, но между прочим, и в науке.

Справедливые призывы, которые раздаются с трибун и в печати, о том, что необходимо знать жизнь и необходимо художнику окунуться в нее, что необходимо художнику обращение к реальной жизни — все это верно. Но какое знание и знание чего? Я абсолютно не могу заподозрить ни одного нашего режиссера, ни одного нашего писателя, которого постигла творческая неудача, в том, что он не знает жизнь в ее эмпирическом выражении. И когда здесь приводились различные жизненные казусы, связанные со Спутниками и все это преподносилось как исходный материал для создания в дальнейшем произведения, я невольно задумывался над тем, неужели же незнание таких фактов препятствует созданию полноценных художественных произведений! Видимо, нет. И видимо, любой художник может с легкостью, за очень небольшой отрезок времени, составить огромный перечень подобных фактов, взятых из жизни, или же с помощью других узнать их. И поэтому, я хочу сказать, что знание жизни для художника — это обязательно всегда познание и истолкование. Об этом нужно говорить: истолкование фактов. По этому можно судить — о знании или незнании. А не то знание, которое остается за пределами художественных произведений. Я позволю себе привести известный разговор одного из основателей Художественного театра с молодым драматургом. Когда руководитель Художественного театра возвращал молодому актеру рукопись пьесы, в которой сюжет был очень лихо закручен и было слишком много разных перипетий, то он говорил: а не могли бы вы написать такую

пьесу — молодой человек уехал за границу, потом вернулся и узнал, что его возлюбленная полюбила другого? Молодой автор отвечает: это слишком просто и слишком банально.

- А Вы знаете, голубчик, был один такой писатель и написал пьесу, и недурно получилось, - «Горе от ума».

То есть, как видите, фактическая сторона вопроса совершенно банальна и можно вспомнить десятки произведений, где примерно та же схема повторяется. Но какое различие в истолковании!..

Ток вот, выдвигается на первый план познание, именно художественное познание. И тут уже художник и теоретик находятся на равных, ибо каждый из них по-своему познает одну и ту же действительность. И точно так же, как могут быть открытия и находки у теоретика, открытия и находки могут быть у художника.

Я не представляю себе дело таким образом, что художник обращается к познанию жизни, обложившись теоретическими работами, и с вершин этих теоретических обобщений познает жизнь. Но с другой стороны, я не представляю себе и того, чтобы художник мог достигнуть полноценного художественного результата, не шлифуя и не совершенствуя свое теоретическое восприятие, свое мировоззрение.

И вот, если с точки зрения внешних признаков подойти к теперешним нашим фильмам, то видимо любая студия, в том числе и наша студия может дать повод не проявлять особого беспокойства, ибо современная тематика разрабатывается, современный герой появляется на экране и что в общем и целом, казалось бы, не следует особенно бить тревогу. Но весь вопрос в том, что невелик список таких фильмов, причем и из них мы можем назвать очень немного удавшихся, полноценных картин. И сложность определяется как раз тем, что фильм на современную тематику требует самостоятельного познания жизни, полноценного познания, которое под силу далеко не каждому художнику.

И не отсюда ли (в том числе) — стремление к вторичному отражению жизни через экранизацию литературных произведений. Обратите внимание, как много и часто наши художники

обращаются к экранизации: я имею в виде не только классиков, но и экранизацию современных произведений. Это определяется тем, что в какой-то мере жизнь уже оказалась познанный другим художником и это облегчает задачу кинодеятели, который уже обращается к художественному отражению, пересоздает его силами своего искусства. Я не хочу сейчас входить в полемику по вопросу о том, нужны или нет экранизации и какое место они должны занимать, это уже самостоятельный вопрос, который время от времени прорывается на страницы нашей печати. Но мне кажется, что генеральный путь развития киноискусства должен быть не на пути экранизации литературных произведений. Это все-таки, повторяю, воссоздание средствами одного искусства достижений другого искусства. Но не самостоятельный поиск, не самостоятельное познание жизни.

Отсюда и своеобразная форма критики и анализа кинопроизведений, созданных по такому методу. Ведь обратите внимание — не только зрители, далекие от вопросов киноеории и кинокритики, но мы с вами здесь, на этом семинаре очень часто вспоминали кинопроизведения, созданные на основе литературного материала — повести, или романа, и всегда не удерживались от того, чтобы не сопоставлять кинопроизведение с литературной первоосновой и не высказываться либо в пользу литературной первоосновы, либо кинопроизведения, но большей частью в пользу литературной первоосновы, говоря о том, что у писателя это значительно лучше, чем в фильме.

Получается, что очень часто мы невольно сопоставляем одно произведение лишь с произведением другого вида искусства. Между тем, не отвергая в принципе возможности экранизации, следует рассматривать ее достижения и удаchi и оценивать их прежде всего по тому, в какой мере кинорежиссер обращается к познанию жизни, то есть с самого начала средствами киноискусства вторгается в жизнь и воспроизводит ее на экране.

И при всем моем уважении к фигуре режиссера кино, при всем знании того, что кино — это синтетическое искусство я хотел бы сказать, что коль скоро это синтез искусств, то недооценивать ни один компонент нельзя. Видимо, талант режиссера

все-таки не может заблистать, если в его распоряжении не будет полноценного сценария, не будет точного подбора актеров и т. д. И наоборот, тем больше сыграет талант режиссера, чем более полноценны будут все компоненты этого синтетического искусства. И в этом отношении я не согласен с теми авторами, которые пытаются защищать мысль о том, что плохой сценарий может стать основой хорошего фильма, если попадет в руки талантливого режиссера. Такие разговоры продолжают бытовать до сегодняшнего дня и особенно часто на худсоветах студий.

Совершенно очевидно, что проблема современности, проблема современного героя обращает нас к проблеме кинодраматургии, как основе, без которой не может быть создано ни одно кинопроизведение. В этой связи я хотел бы обратиться к так называемой проблеме бесконфликтности. Я несколько настороженно отношусь к понятию «теория бесконфликтности», потому что я не помню ни одной работы, в которой была бы изложена *теория* бесконфликтности, нет теоретических работ, в которых защищалась бы и отстаивалась эта теория, хотя название теории бесконфликтности было дано противниками этого взгляда на искусство и очень быстро привилось. Поэтому, когда мы выступаем против теории бесконфликтности, перед нами нет ярко выраженного примера теоретического ее носителя, против которого мы могли бы вести борьбу. Но коль скоро понятие теории бесконфликтности вошло в обиход, будем пользоваться им.

Весь вопрос в том, что если оставить в стороне всякие моменты административного или иного характера, которые способствовали появлению теории бесконфликтности, мы не можем с вами вместе закрывать глаза на то обстоятельство, что возникновению этой теории в известной мере способствовала и сложность познания современности в условиях, когда социальные конфликты антагонистического общества исчезли, и надо было либо отказаться от драматургии, сославшись на то, что конфликтов нет, либо же развивать драматургию дальше и находить конфликты. Ведь обратите внимание. Одно из наиболее распространенных утверждений теории бесконфликтности, которое приводилось многими авторами, сводилось к

выявлению конфликта между хорошим и лучшим. Тоже конфликт. Давайте не будем закрывать глаза на то, что это тоже конфликт. Это не есть бесконфликтность, это конфликт. Не удовлетворяющее, не хорошее и т.д., но своеобразное понимание конфликта. Отвергли мы его. И на какой-то период восстановили противопоставление черного белому, положительного и отрицательного героя.

И получились жалкие, надуманные схемы, которые ничего общего с жизнью не имеют. Отвергли и это. Вернулись к пониманию героя, как человека, наделенного какими-то человеческими недостатками, которые должны его украшать, оживлять и делать привлекательным и симпатичным. Но опять-таки одна схема уступает место другой. И все потому, что если выступаем против теорий бесконфликтности, то с позиции теории же. И когда вот тут говорят, что нужно окунуться в жизнь, я поддерживаю это, поскольку в жизни надо выписывать и воплощать художественными средствами конфликты, а там, что получится — будут судить зрители.

Когда же художник обращается при создании произведения к какой-то задаче, которую заведомо навязывает сам себе, пытаясь подогнать под нее все остальное, то получается выдуманное, надуманное произведение, в котором по-настоящему и конфликта нет, и бесконфликтности и всего прочего.

Мне кажется, этот вопрос, связанный именно с вопросами драматургии и шире — с проблемами конфликта, должен лечь в основу фильма (я уже говорю не о практиках кинематографического искусства, а о теоретиках). Ведь удивительное дело: точно так, как мы не можем назвать ни одной работы, в которой защищалась бы и обосновывалась бы теория бесконфликтности, у нас нет ни одной эстетико-теоретической, *напоценной* работы, в которой рассматривалась бы проблема конфликта в драматургии на хорошем теоретическом уровне. Я говорю не о работах, в которых слово «конфликт» есть, но которые носят более эмпирический характер, нежели теоретический. Тут, между прочим, наша теоретическая мысль в большом долгу перед искусством в целом.

А между прочим, очень требуется уточнение целого ряда понятий. Я хочу просто в качестве примера назвать некоторые по-

нения, с тем, чтобы было ясно, о чем идет речь. Вот мы говорим — конфликт. Но используем его в контексте, подразумевая под этим социальный конфликт, или понимая конфликт в социальном своем выражении, понимая конфликт искусствоведческий в эстетическом значении, и говорим о конфликте в самом обыденном, повседневном бытовом значении. Причем используя их, не разграничивая и в процессе одного и того же разговора, с легкостью переходя от одного к другому. И очень часто оцениваем одно произведение в общесоциальном значении, применяя соответствующее понятие конфликта, и в другом случае, говорим о другом произведении, применяя к нему понятие конфликта уже в своем повседневном, обычном значении.

Мне кажется, что тут надо внести обязательно больше четкости, больше ясности. Ведь должно быть обязательно ясно одно, — как соотносится эстетическая категория конфликта с социальной категорией конфликта. Если мы возьмем классические произведения дореволюционного периода, то там эстетический конфликт целиком вбирал в себя конфликт социальный, столкновение противоборствующих классовых сил, и в общем и целом был хорошей пружиной действия. Но этой пружиной нет в условиях неантагонического, социалистического общества. Где они, эти противоречия, каковы они и как могут быть воплощены в искусстве. Вот о такой книге я говорю, которой, к сожалению, у нас нет. Хотя в области чисто философии тоже пока нет увесистых по своему содержанию работ о характере противоречий в бесклассовом социалистическом обществе. То, что очень часто преподносится в качестве таковых, по существу не выходит за рамки препятствий и сложностей, возникающих в ходе движения. Противоречия же в диалектическом значении, в том значении, в каком Маркс применяет его к анализу капиталистического общества, вот такого диалектического понимания противоречия пока еще нет в наших теоретических работах по философии. Тем более нет у нас работ, связывающих понимание социального конфликта с конфликтом эстетическим, с конфликтом, без которого нет и не может быть драматургии.

Если с этой точки зрения подойти к анализу и характеристике некоторых фильмов, выпущенных в последние годы у

нас в Армении, то мы можем сказать, что внешне тоже все обстоит благополучно. Я только перечислю несколько фильмов, начиная с 1965-1966 года.

Один фильм вы знаете очень хорошо, это прекрасный фильм «Здравствуй, это я» Фрунзе Довлатяна, который является переломным для нашей студии. И хорошо, что перелом произошел с созданием этого фильма о современности, о современных героях.

После этого было выпущено несколько других фильмов: «Жил человек», «Мосты через забвение», «Треугольник», «Выстрел на границе», «Отзвуки прошлого» - это, между прочим, все произведения о современности, за исключением фильма «Взрыв после полуночи», который относится по своим данным к историко-революционному жанру и на нем я останавливаться не буду.

Но что мы видим с точки зрения тех требований драматургии, которые были очень кратко, бегло намечены. Вот картина «Жил человек» Юрия Ерзнкяна (я не знаю, видел ли кто-нибудь эту картину). Героем фильма является реальный герой жизни. Я не могу говорить об этом человеке без волнения. Врач Насибян, настолько больной, что любой выход его из постели грозил ему смертью, счел возможным встать, пойти вылечить ребенка и умереть. Герой, конечно. И вот, этому герою посвящен фильм «Жил человек». Но фильм не получился. Самый хороший кадр фильма - это финал. И не потому, что не стоило сидеть полтора часа и смотреть фильм, а потому что он по-настоящему грандиозен. Апофеоз, преподнесенный киносредствами, очень впечатлителен, в чем-то он метафорически воспроизводит идею «К нему не зарастет народная толпа». Все это есть. Но фильма нет. Несмотря на то, что роль главного героя исполняет Джигарханян и имеется довольно неплохое актерское окружение. Фильм не получился. Я задаюсь вопросом, почему не получился. Да потому, товарищи, что сама проблема, воспринятая режиссером и сценаристом, не могла дать то, что мы называем драматургическим конфликтом. Я, в отличие от многих, не противник так называемых бессюжетных произведений, которые в свое время при-

нимались в штыки. Вот вчерашний фильм «День-деньской» в общем и целом фильм бессюжетный, в классическом своем понимании, хотя есть сюжет в ином понимании.

Но весь вопрос в том, что когда мы пытаемся шаг за шагом проследить жизнь человека, и пытаемся на основе последнего его деяния в жизни восстановить и подогнать под этот героический уровень всю его остальную жизнь, которая отнюдь не дает подобного материала, то получается неудача.

Я помню, на обсуждении на Худсовете я сказал, что я преклоняюсь перед этим человеком, но давайте создадим ему другие памятники. На кинофильм не тянет. Так и получилось. В общем, конечно, это была неудача печальная и фильм не состоялся.

Или другой фильм — «Мосты через забвение» Сергея Израеляна. Этот фильм пытался протянуть мосты из прошлого в настоящее, из эпохи Отечественной войны в современность. Автор пытался проанализировать жизнь, восприятие и поведение молодого человека в эпоху войны и сейчас. Речь шла о том, что один молодой человек в годы войны, на оккупированной территории по заданию командования взрывает мосты. И вот, много лет спустя, наш сегодняшний современник завершает обучение в Архитектурном институте и идет защищать дипломную работу, посвященную восстановлению разрушенных во время войны мостов.

На этом фоне показывается различие этих двух молодых героев: сосредоточенность, воля, активное отношение к жизни у взрывающего, который идеально, хорошо, добротнo взрывал мосты и несколько разгильдяйски относящийся к жизни наш современник, который создал не очень доброкачественный проект и хотел кое-как протащить через экзаменационную комиссию и получить свой диплом.

Но получается так, что по пути в институт его настигает дождь и он вынужден бывает спрятаться в телефонной будке. И встретиться с какой-то девушкой, которая в этот же день покинула свой дом, ушла от родителей — в жизнь. Между ними завязывается разговор, который в дальнейшем включает в свою орбиту иных людей и, таким образом, становится

известным о подвиге, совершенном много лет назад другим молодым человеком.

В процессе рассказа об этом прошлом событии, у молодого человека — современника происходит полное преобразование, он считает, что диплом его негодный и он соглашается потратить еще один год, но представить доброкачественный диплом. Вот весь фильм.

Когда в самом начале первый раз зашел разговор об этом замысле, он выглядел довольно хорошо. Возможности сопоставления, какие-то зрелищные детали из эпохи войны и т.д. — все это должно было быть хорошо. Но опять-таки фильм получился слабым, конфликт оказался разработанным слабо, не в полную меру.

Так что, как видите, я с огорчением назвал уже два фильма, которые к числу удач отнести не могу.

Но я с удовлетворением упоминаю другой фильм, который, вероятно многие видели, это «Треугольник» о котором я много говорить не буду. Я этот фильм очень люблю, люблю его мягкий юмор, с которым режиссер поставил всю картину, люблю исполнителей, в общем, фильм мне нравится настолько, что я даже стараюсь не замечать его недостатков.

И вот второй фильм, о котором я хотел подробней сказать — «Мы и наши горы», того же режиссера Генриха Маляна.

Фильм этот, как и «Треугольник», вторичный, т.е. поставлен по повести (это как раз тот минус, о котором я не хочу говорить и не хочу в данном случае замечать). Но все достоинство режиссера Генриха Маляна заключается в том, что он все-таки слишком самостоятелен как кинорежиссер и слишком требователен к тому же сценаристу. Причем надо сказать, что и в первом, и во втором случае сценаристами были авторы соответствующих литературных произведений. В процессе создания сценария, он как режиссер смог внести свое кинематографическое «я» и этим я объясняю достоинства этих фильмов.

Вот этот фильм, давайте проанализируем его с точки зрения законов драматургии и воплощения образа современников. Этот фильм, в котором заведомо отрицательного персонажа нет. Но я бы не сказал, что в нем есть заведомо положи-

тельные персонажи. Если ставить вопрос, кому подражать в этом фильме, то видимо не найдется такого персонажа. Но, с другой стороны, нет и персонажа, который с нашей точки зрения должен быть осужден, должен быть заклеимен и т.д. (если сюжет вы знаете, я его не буду воспроизводить).

Речь идет вот о чем. Косари живут некоторое время в отрыве от дома, далеко в горах, скашивают всё сено, оно высыхает, а потом уже свозят его вниз. В один из вечеров вдруг обнаруживается заблудшая овца. Выясняется, что она не из колхозного стада, а у нее есть персональный владделец. И вот они говорят: давайте мы ее зарежем и сделаем шашлык.

Уже в процессе приготовления шашлыка они узнают, что овца принадлежала одному из находящихся там лиц. Они его тоже приглашают к столу. Он тоже ест шашлык. А потом они ему вручают собранные деньги, в оплату овцы. Он берет эти деньги, но возмущается. Но большее возмущение выражает жена, которая обращается в суд для того, чтобы наказать виновных.

На этом строится все дальнейшее действие. Конфликт есть, но конфликта как будто бы и нет. И тут уже встает вопрос — закон и человек, личность и общество и целый ряд других.

Все дело в том, что в процессе расследования сам потерпевший берет свое обвинение обратно. Он говорит — я не имею претензий. Но что самое интересное? Там есть одна великолепная сцена — это сцена суда. Великолепно, с юмором сделанная сцена суда, когда разгоряченные перепалкой с владельцем барашка участники этого пиршества устраивают суд над виновником, в процессе которого каждый из них становится обвиняемым, а все другие — обвиняющими. Хорошо, с юмором сделанная сцена, причем поднимается много этических и социальных проблем в процессе этой сцены суда. Но, так или иначе, жена непреклонна, она не соглашается взять заявление обратно. И виновных отрывают в разгар работ от сенокоса и посылают в город для того, чтобы предстать перед судом.

По пути они встречаются с большой отарой овец, которую перегоняют в город на бойню, и возникает очень оживленный и заинтересованный с государственной точки зрения разговор между этими косарями и пастухами, которые начинают сопос-

тавлять никому не причинивший вреда ужин из барашка с тем реальным ущербом, который несет государство от этого перегона скота. Они подсчитывают, насколько овец меньше с точки зрения живого веса получает государство с момента начала перегона отары и до бойни. И тут возникает очень серьезный, гражданственный разговор.

Вот этот фильм, товарищи. В общем и целом он получился интересный и имел успех, хотя и был сделан с большой долей юмора и иронии. Я хотел сказать Исмаилову, что ничего страшного в этом нет, а наоборот, это является одной из форм преподнесения народа и избегать этого не следует.

Этот фильм занял определенное место, однако с моей точки зрения «Треугольник» сделан значительно более крепко и для меня лично фильм «Треугольник» значительно добротней.

Последние два фильма, которые вышли в этом году, совсем недавно, это «Выстрел на границе» и «Отзвуки прошлого».

«Выстрел на границе» Дмитрия Кесакица — это дань определенно устоявшимся у нас стандартам. А почему в пограничной республике Армении не создать фильм о пограничниках? И вот, создали фильм о пограничниках. Причем это не первый фильм, в прошлые годы тоже были такие фильмы.

Фильм о следующем. Ведется наблюдение на границе, как положено. Вдруг на той стороне один наш пограничник замечает, как какой-то человек подбегает к какому-то зданию, вбегает в дом, из той же двери выходит человек, который бежит ниже этого здания, прячется за камнем, и это время мчится откуда-то бешеная собака (как выясняется, для отвлечения внимания нашего пограничника), и собака должна вот-вот наброситься на мальчика и растерзать его.

И тут, наш пограничник из сугубо гуманистических побуждений стреляет в собаку и вот, пожалуйста, «выстрел на границе», все всполошились и у них, и у нас. Стягиваются силы — и оттуда, и наши, должна произойти перепалка, но все кончается благополучно. Встречаются «высокие договаривающиеся стороны», приносят извинения наши и турецкие представители и все разрешается мирным путем. Но оказалось, что в это время перебежчик перешел границу. Его ловят с помощью

всех современных средств техники, включая вертолеты. Но в чем конфликт? Конфликт, на котором держится вся картина? В том, видел ли действительно молодой пограничник человека, или это ему только померещилось.

Ни сценарист, ни режиссер, ни актер на жалеют красок на то, чтобы создать этот образ молодого пограничника в самом привлекательном виде. Он и умен, и внешне привлекателен, и сдержан и т.д. В общем, все есть. Но весь фильм вращается вокруг того, чтобы доказать, был этот человек, или нет. Такая пружиночка ничтожнейшая, которая никак не приводит в действие всю кривину. И вы сидите, скучая, думая о том, когда же все это завершится.

«Отзвуки прошлого» Григория Мелик-Авакова — частично картина о современнике. Вернее, современник вспоминает ретроспективно свое поведение как разведчика в тылу у немцев, и тут все, что было за эти дни сказано о подобных фильмах, может быть отнесено и к этому фильму. Так что я на нем останавливаться не буду.

Что же получается? Из шести фильмов можно назвать три явно не совсем удавшихся. Мне кажется, это слишком высокий процент, если учесть, что весь план нашей студии не очень большой.

Наша секция, между прочим, предложила такой вариант (и как будто руководство приняло его с удовлетворением), — чтобы активнее использовать усилия секции, ее помощь в процессе сценарной разработки. Одно дело, когда мы обсуждаем фильмы, вышедшие на экраны, а другое дело, когда посильное участие пытаемся принять уже на стадии сценарной разработки.

У меня было еще подготовлено кое-что, но я исчерпал свое время с лихвой, поэтому прошу извинить меня за слишком длительное выступление. На этом разрешите мне закончить и поблагодарить за внимание.

*Стенограмма выступления на симпозиуме-семинаре критиков и киноведа в Даме творчества Союза кинематографистов СССР
«Балашово» (Московская область)
6 октября, 1971г.*