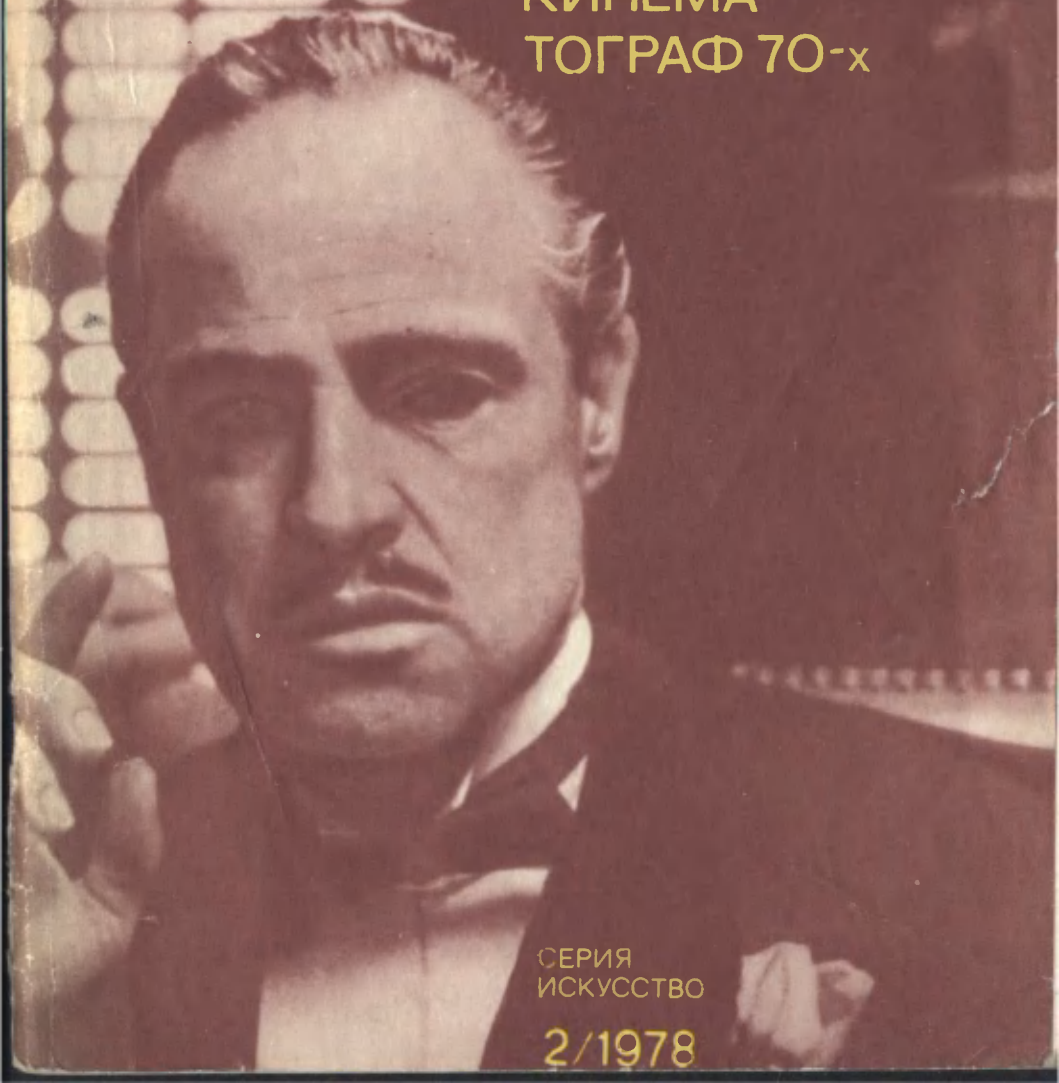


ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

77844/38/38
Г 60

Т. Голенпольский
В. Шестаков
США.
КИНЕМА-
ТОГРАФ 70-х



СЕРИЯ
ИСКУССТВО

2/1978

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия «Искусство»
№ 2, 1978 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

Т. Голенпольский,
В. Шестаков

США:
КИНЕМАТОГРАФ 70-х

Голенпольский Т. Г., Шестаков В. П.
Г60 США: кинематограф 70-х. М., «Знание», 1978.

64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 2. Издается ежемесячно с 1967 г.)

Брошюра посвящена американскому кинематографу 70-х годов. В ней рассматривается политика и тактика Голливуда, дается критика буржуазного коммерческого кинематографа, выявляются тенденции демократического искусства США.

80106

778И

В общественно-политической жизни Соединенных Штатов Америки 70-е годы — трудный и сложный период, свидетельствующий о дальнейшем углублении кризиса капиталистической системы. Помимо инфляции, безработицы, роста цен на товары широкого потребления, кризис более чем когда-либо проявился в духовной жизни страны. Скандалы, связанные с высшими эшелонами правительственной администрации, разоблачение постыдной деятельности ЦРУ и ФБР, ущемление политических и гражданских свобод прогрессивных деятелей страны, расизм — вот далеко не полный перечень явлений, обнаживших перед миром подлинную сущность «американской демократии». Все это способствовало росту политического сознания масс. Трудящиеся Америки стали все чаще выступать против гнета монополий и насаждаемых ими эксплуататорских порядков. Все большее значение начали приобретать массовые демократические движения, движения национальных меньшинств за свои права, женское движение.

С другой стороны, активизируются силы, выступающие против демократизации и разрядки международной напряженности. Программа мира, политика разрядки, последовательно проводимые КПСС, вызвали в некото-

рых влиятельных кругах США новые приступы антикоммунизма, антисоветской истерии, достойной памяти черных дней маккартизма. Идеологическая борьба внутри Америки вступила в новую фазу.

Естественно, что такое чуткое к социальным и политическим веяниям искусство, как кинематограф, не могло пройти мимо всех этих явлений американской действительности. В ряде фильмов были предприняты более или менее глубокие попытки серьезного их осмысления, в большинстве же выражены настроения, свойственные массовому американскому потребителю.

На протяжении всей истории всего существования американский кинематограф, находясь в руках крупных монополий, был активным средством идеологического воздействия на массовое сознание. Вместе с тем демократические традиции, присущие американской культуре в целом, всегда были живы в нем. Демократическое кино, укрепляясь в борьбе с реакционным буржуазным кинематографом и откровенным антикоммунизмом, последовательно стремится дать правдивую картину американской действительности, отстаивая идеи гуманизма и мира.

В приветствии III Международному кинофестивалю в Ташкенте

Л. И. Брежнев говорил: «В современных условиях, когда принципы мирного сосуществования все глубже входят в практику международных отношений, кино может особенно много сделать для роста взаимопонимания и сотрудничества народов, для утверждения идей мира, гуманизма и социального прогресса».

Голливуд — миф и действительность

Давно ушли с молотка алые туфельки Джуди Гарланд, в которых она добиралась до Изумрудного города. Та же участь постигла и мундир красавца Кларка Гейбла, чей взор с поволокой заставлял трепетать девичьи сердца образца 10-х годов нашего столетия. Да и то, что сегодня называют Голливудом, давно уже не принадлежит студиям. Их перекупили вместе с их увенчанными поистрепавшимся ореолом названиями. Ярмарка грез раскуплена крупными корпорациями. МГМ — в руках владельца сети отелей миллиардера Керкоряна. «Трансамерикан Индастриал Корпорейшн» завладела студией «Юнайтед Артистс», а «Дженерал Тайр энд Рэббер», производящая авиаоборудование, стала владелицей РКО. И так все девять ведущих студий, вся «большая девятка».

Но тем не менее при слове «Голливуд» у многих все еще возникают видения мраморных дворцов и соблазнительных красоток, многозначительно пьющих из бокалов шампанское (крупный план) в бассейнах (средний план), окруженных слугами (черными, ко-

нечно!), с факелами в руках (панорама). Уж очень стоек стереотип мышления, к формированию которого приложил не одну сотню миль пленки мифотворец Голливуд, Голливуд черно-белый и многоцветный!

Впрочем, было бы несправедливо сваливать всю вину на Голливуд. В США и помимо него существует бесчисленное количество мифов, первым и основным назначением которых является смягчение реальной действительности, подмена ее иллюзиями. Праотец всех мифов, миф об «американской мечте», завезен на этот континент еще отцами-пилигримами.

Не имея истории культуры в том смысле, как ее понимают в Старом свете, молодая и динамичная американская нация, освоив к концу XIX века всю захваченную ею территорию, занялась мифологизацией своего прошлого. Этому способствовала изначально подкрепленная жизнью первопоселенцев вера в потенциальную экстраординарность каждого человека. На языке массовой культуры этот человеческий тип был наречен «суперменом». Он-то и покорила американскую национальную психику, воплотившись в облик героя революции Джорджа Вашингтона, благородного разбойника Билли Кида, черного боксера Джо Луиса и светловолосую красавицу Мэрилин Монро. При всем различии этих героев всех их объединяли черты некой исключительности.

Романтика освоения новых земель пала под прозой парового прессы, железных дорог и потогонных линий, и на духовном рынке возникла потребность в героическом. Ее-то и пыталась

удовлетворить делавшая к тому времени первые шаги поточная линия Голливуда.

Примечательной особенностью фильмов 30—40-х годов был счастливый конец — эдакая слащавая развязка запутанных интриг и неразрешимых проблем раскудку и правдоподобию вопреки. Как утверждает американский кинокритик Джон Саймон, голливудский «хэппи энд» — и в этом его главная фальшь — всегда подраزمевал, что проблема решена, и финальный поцелуй возмещает счастливое будущее. Подобные концовки фактически дискредитировали даже те фильмы, в которых неприятные истины были выражены, казалось бы, достоверно.

Этот «удивительный оптимизм» кино США можно объяснить тем фактом, что Америка не переживала тех глубоких потрясений, что выпали на долю Европы. Как пишет тот же Саймон, «казенный оптимизм в сочетании с пуританским духом создал некий «моральный кодекс» американской кинематографии, своего рода официальную невинность, внедрявшуюся в сознание американцев, невзирая на политические скандалы и такие позорные события, как процесс Сакко и Ванцетти. Официально у нас не существовало ни антисемитизма, ни черных гетто, ни дискриминации цветных».

До тех пор, пока эстетические требования массового зрителя были недостаточно высокими, а молодая киноиндустрия приносила крупную прибыль, Голливуд устраивал всех: был бизнес, было зрелище и был «хэппи энд», который вполне совпадал с насаждаемыми в стране идеалами. «У каждой серой тучки есть своя

серебристая изнанка: нужно только суметь дожидаться солнечных лучей», — пелось в расхожей песенке тех лет. И было немало готовых ждать.

Но вдруг кривая успеха, казалось, так неумолимо карабкавшаяся вверх, рухнула. Посещаемость кинотеатров с 90 млн. в неделю в 1945 году падает до 42 млн. в 1963 году. Производство фильмов с 492 в 1941 году сокращается до 121 в 1963 году. Из 20 тыс. кинотеатров действующими в стране в 1963 году остаются 9250. Что случилось?

Ответить на этот вопрос можно так: неравномерность развития — характерная черта капиталистической экономики. Однако если говорить более конкретно, причин было несколько: экономические, политические, идейно-эстетические. Прежде всего дала себя знать причина экономического характера. Тяжелый удар по экономике Голливуда нанесло решение Верховного суда (1942) о разделении производства и проката, в результате которого Голливуд потерял право на владение кинотеатрами, т. е. на прокат своих собственных фильмов.

Немалую роль в углублении кризиса «старого» Голливуда сыграло и телевидение, быстро распространившееся в США в 50-е годы. В самом деле, стоило ли покидать домашний уют и идти по небезопасным улицам в кинотеатр, да еще платить за вход ради того, чтобы увидеть все те же гангстерские фильмы или «вестерны»?

В результате крупных финансовых потерь бывшие самостоятельные киноимперии, неспособные справиться с кризисом, оказались собственностью огромных

промышленных монополий и банков.

Экономический кризис в кино сопутствовал кризису политическому, вызвавшему идейно-эстетический застой голливудской продукции. Он в свою очередь еще сильнее подстегнул финансовый крах голливудских монополий.

В результате второй мировой войны произошло коренное изменение в соотношении сил в мире в пользу социализма. Советский Союз перестал быть единственной социалистической державой. Благодаря блестящим победам СССР над фашистскими захватчиками повысились престиж и морально-политический авторитет Советского государства, возросло его международное влияние. Все это послужило причиной очередной антисоветской истерии в США. Под предлогом «спасения христианской цивилизации от большевиков» развернулась агрессия США за рубежом, а внутри страны началась травля коммунистов и других прогрессивно мыслящих людей.

В США вновь ожила комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. В коммунистических убеждениях в те годы могли обвинить любого сторонника социальных перемен, не говоря уже о тех, кто симпатизировал Советскому Союзу или просто считал целесообразным сотрудничество с ним.

Начались гонения на всех инакомыслящих, а вскоре стало очевидным, что гонениям подвергались просто все, кто отваживался мыслить. Под судом оказались и деятели кино — так называемая «голливудская десятка». В нарушение билля о правах им запре-

щалась свобода убеждений, от них требовали свидетельствовать против себя и доносить на друзей и коллег. Америка погружалась во тьму страха. А климат страха отнюдь не самый здоровый для организма искусства. Как писал один из американских литераторов Л. Голдман, «это было одно из худших десятилетий в истории нашей страны. Никого не минули его шрамы». «Маккартизм, антикоммунизм имел в своей основе раковую опухоль эскапизма, который должен был отвлечь американцев от безнадёжности и моральной стерильности тех лет», — писал о том времени один из видных деятелей культуры США Норман Мейлер.

Процесс над «голливудской десяткой» был и остается темным, все еще не смытым пятном в истории американского кинематографа. Он во многом содействовал кризису Голливуда, который стал откровенно ориентироваться на произведения, далекие от проблем реальной жизни.

Чтобы спасти положение, делалась ставка на супербоевики (как правило, исторического содержания). В производство их голливудские кинокомпании вкладывали огромные средства, но и это не могло повысить низкого в целом уровня стандартной продукции Голливуда. Не решились проблемы и всевозможные технические новшества.

Экран становился шире, но фильмы не становились глубже, и американцы заговорили о том, что Голливуд мертв. Кризис продолжался до конца 60-х годов. За это время новые хозяева старого Голливуда научились приспосабливаться к изменившимся условиям.



Кадр из фильма
«Землетрясение»

Сегодня Голливуд, или, как его теперь некоторые называют, «новый Голливуд», переживает бум. Широковещательные суждения о гибели «старого» и возникновении «нового» Голливуда основываются на том, что Голливуд ныне нащупывает более рафинированные способы манипулирования общественным мнением.

Так умер ли все же старый Голливуд? И так ли нов Голливуд новый?

Даже при очень поверхностном взгляде очевидно, что никакого кардинального разрыва со старыми традициями и приемами не произошло. Современный кинематограф в США, как и прежде, основывается на принципе развлекательности, отчего подавляющее большинство фильмов носит коммерческий характер.

Для своих основных целей — принести доход и насаждать «духовные ценности» буржуазии, «новый» Голливуд, как и Голливуд «старый», активно «выдает» все то, что дает и способна дать действующая тематика «вестерна» и его бесконечных вариаций, детектива и его разновидностей, «фильмов ужасов», гангстерских фильмов и т. д.

Взять, например, поток голливудских фильмов, недавно заполонивших экраны США и западного мира, получивших название «фильмов-катастроф». В них используется все тот же принцип «конфликт — напряжение — разрядка» с гипертрофированной нагрузкой на «напряжение». Эта уродливая гипертрофированность и отличает их от обычного приключенческого фильма. Так что назвать это явление чем-то новым нельзя. К числу фильмов-катастроф относятся

«Землетрясение», «Аэропорт-75», «Вздымающийся ад» и другие. Все они элементарны по своей психологической и содержательной структуре. В них используется испытанный голливудский прием: в наиболее драматический момент, угрожающий гибелью сотням и тысячам людей, появляется супергерой, который совершает, казалось бы, невозможные поступки и спасает всех обреченных на верную гибель. Следует отметить, что при бедности содержания в этих фильмах используется сложная и дорогостоящая техника, специальные эффекты, заставляющие зрителя находиться в состоянии глубокого потрясения, если не шока. Характерно, что почти во всех фильмах-катастрофах заняты популярнейшие киноактеры. В «Аэропорте-75» играет знаменитый Чарлтон Хестон, в «Землетрясении» — Хестон, Ава Гарднер, Джордж Кеннеди, во «Вздымающемся аду» — Стив Маккуин и Пол Ньюмен.

Однако, хотели того постановщики фильмов или нет, но за их явно развлекательным сюжетом все же просматривается всеобщая неуверенность в настоящем, страх перед будущим, ощущение постоянно присутствующей угрозы, поджидающей американца в лифте, в самолете, на пляже, за углом. Журнал «Тайм», орган вполне официальный, так сформулировал суть этих фильмов: «Главная причина популярности этих фильмов заключается в том, что мы сталкиваемся с большинством проблем вне экрана. Глядя на страдания других, мы находим выход своим собственным страхам. Все они — пищевой и энергетический кризис, инфляция и без-

работица становятся менее значительными, если сравнить их с землетрясениями, в которых погибают тысячи людей».

Продюсер Ирвин Аллен, снявший фильм «Вздымающийся ад», выразил следующим образом свое философское кредо: «Я верю в картины с большим бюджетом. Я горячо верю в систему звезд. Я верю в фильмы, рассчитанные на самую широкую аудиторию. В фильме «Вздымающийся ад» пять любовных историй. В этой картине детей привлечет показанная в ней храбрость, взрослые найдут в ней для себя философские размышления, а подростки и новобранцы — любовь и надежды».

Чтобы продлить жизнь фильма, который однажды уже имел коммерческий успех, дельцы от кинобизнеса прибегают к традиционному способу создания серийных фильмов. Так, после успеха фильма «Смешная девчонка» было создано его продолжение — «Смешная леди» (с Барбарой Стрейзанд в главной роли); после «Французского связного» — «Французский связной, часть II»; после фильма «Это — развлечение» последовала картина «Это — развлечение, часть II» и т. д.

Ну и конечно же, основной особенностью голливудской продукции остается эскапизм — бегство от сегодняшней действительности, хотя его формы и приемы становятся более изощренными и разнообразными.

Своеобразным тактическим маневром являются фильмы в стиле «ретро». Эти картины воскрешают героев, эпоху, моду, музыку, танцы и вообще стиль жизни прошлого, в особенности 20—30-х годов. Таковы фильмы «Убийство

в восточном экспрессе» Сиднея Люмета, «Великий Гэтсби» режиссера Клейтона, «Дейзи Миллер» Питера Богдановича, «Состояние» Майка Николса, «Последний магнат» Элиа Казана и др. Все они воскрешают стилистику старых голливудских картин с их роскошными костюмами, декорациями, благородными героями и возвышенными чувствами. Ностальгия, которой проникнуты фильмы «ретро», имеет свой определенный идеологический смысл, она является, по сути дела, способом отвлечения массового сознания от проблем современности.

Впрочем, «ретро» в литературе США позволило появиться таким глубоким книгам, как «Бэпп», «1876» писателя и сценариста Гора Видала и «Рэгтайм» Е. Л. Доктора. В этих произведениях авторы подвергли своеобразной переоценке события американской истории, показав, что противоречия буржуазной системы наших дней органически присущи ей и были очевидны уже в те годы. Удастся ли постановщикам верно прочесть «Рэгтайм», по которому сейчас снимается фильм, покажет ближайшее время.

Отнюдь не новым для Голливуда является и антисоветизм. Экран антисоветизма никогда не пустовал. Однако сегодня авторы этих фильмов отказываются от прямых, лобовых нападков на социализм и обращаются к более тонким приемам буржуазной пропаганды.

Одним из них является попытка доказать, что Октябрьская революция в России была неподготовленной и преждевременной. На основе этого мифа построен англо-американский фильм Франкли-



на Шэффнера «Николай и Александра», в котором в сентиментально-романтическом виде изображается Николай II. Авторы этого фильма стремятся обелить царскую семью и доказать, что всякие революционные преобразования непродуктивны, вредны и

Уоррен Битти в фильме
«Шампунь»

даже антигуманны.

В 1974 году вышел фильм «Девушка с Петровки» — экранизация романа бывшего американского корреспондента Джорджа

Фейфера. Сентиментальная история любви советской девушки к иностранному корреспонденту понадобилась для того, чтобы в искаженном виде показать советскую действительность.

Особенно обильна продукция так называемого «шпионского» фильма, призванного запугать обывателя «красной опасностью» и героизировать уже порядком обветшалый миф о супергерое типа Джеймса Бонда. К числу таких откровенно антисоветских и, надо сказать, необычайно примитивных по содержанию фильмов относятся «Тамариндово семя» (1974), «Русская рулетка» (1975), «Предательство» (1976) и др.

Следует отметить, что открытая тенденциозность и отсутствие каких-либо художественных достоинств привели к тому, что эти фильмы терпят провал и демонстрируются разве что в третьестепенных кинотеатрах. Ни для кого не является секретом, что эти картины делаются по заказу сторонников «холодной войны». Однако огромному большинству американцев совершенно очевидна жизненная важность мирных отношений между США и Советским Союзом. Опрос общественного мнения службой Харриса на начало 1977 года показал, что 75% опрошенных высказались за продолжение разрядки в отношениях между двумя странами, и только 10% — против.

Чрезвычайно важным и относительно новым приемом в тактике современного Голливуда является то, что он стал наводить объективы своих кинокамер на проблемы, действительно волнующие страну, такие, как милитаризация, расизм, нищета и коррупция, на все те страхи, которые

сопутствуют повседневной жизни рядового американца в так называемом «обществе процветания». Поскольку сегодня обойти набравшие социальные проблемы Голливуду уже не удастся, он превращает их в предмет коммерции, способ получения как можно большего дохода. Так было с фильмами, посвященными молодежи, так происходит теперь с картинами о черных американцах. Обнаружив популярность новой темы, голливудские магнаты эксплуатируют ее в десятках фильмов, превращая социальный протест в коммерцию, в лишнюю всякого серьезного содержания моду. «Святая святых» голливудского кинематографа — система звезд — возникла в 1910 году, — вспоминает одна из первых американских звезд Норма Талмэдж. Актеры в ту пору были безымянными и носили имя своей студии.

Первой звездой стала Флоренс Тэрнер, которую ловким маневром переманил у компании «Витаграф» Карл Лэмле, сопроводив ее переход рекламной шумихой и ловким газетным трюком. Сначала в печати под чужим именем появилось сообщение о том, что «девушка Витаграфа» Флоренс Тэрнер попала под машину. Так было обнародовано ее имя. Затем от своего имени он дал опровержение о ее гибели, сообщив, что теперь она будет сниматься в его кинокомпании. Вслед за этим имена актеров стали ставить в титрах и другие компании. «Звездный психоз» охватил кинематограф. «Система звезд» способствовала стабилизации прибыли от производства. Стал заранее известен тот минимум прибыли, который может принести участие

той или иной звезды. Престижность компании определялась величиной звезды, престижностью звезд — их стоимостью. Цифры гонораров росли астрономически — от 100 долларов до 10 тысяч долларов в неделю.

В 50-е годы утверждалось, что «система звезд» себя изжила. На практике же и сегодня голливудские режиссеры стремятся начинать фильмы двумя-тремя, а то и большим количеством звезд. Их стоимость нынче растет обратно пропорционально авторитету доллара. Участие одной звезды в голливудской ленте сегодня обходится студии в ту же сумму, что в былые времена стоил весь фильм. Но кинокомпании идут на затраты, руководствуясь рекомендациями исследователей зрительской аудитории: «Даже если провалится фильм — пойду смотреть на любимого актера». По мнению известного американского режиссера Питера Богдановича, «система кинозвезд — это мифология XX века. Для американцев она значит то же, что для греков значили их боги».

Справедливости ради нужно отметить высокий уровень мастерства таких устоявшихся звезд первой величины, как Марлон Брандо, Пол Ньюмен, Роберт Редфорд, Стив Маккуин, Уоррен Битти, Барбара Стрейзанд и тех, кто лишь недавно завоевал голливудский небосклон — Джек Николсон, Джин Хекман, Дастин Хофман, Эллиен Бёрнстин.

Порождая на одном конце высокооплачиваемых актеров, «система звезд» генерирует огромное количество низкооплачиваемых, а то и просто безработных. По данным журнала «Ньюсуик»,

в 1974 году в «новом Голливуде» было 85% безработных актеров.

Вместе с тем нельзя отрицать и того, что некоторые изменения в современном Голливуде все же произошли. Новым для Голливуда является сращение кинопроизводства с крупными промышленными компаниями. Он стал сферой доходного бизнеса и частью стратегии капиталистических монополий как внутри страны, так и далеко за ее пределами. Новым явлением в современном Голливуде стало и изменение роли режиссера в системе кинопроизводства. Центральной фигурой «старого» Голливуда был продюсер, который, опираясь на «систему звезд», организовывал производство. Теперь ею становится режиссер. Нередко он берет на себя функции продюсера, сценариста и даже прокатчика. Место respectableного на вид продюсера с дорогостоящей сигарой во рту занял небрежно одетый, но образованный и знакомый с экономикой производства режиссер.

Явным тактическим ходом Голливуда является стремление привлечь молодых талантливых режиссеров — выпускников недавно открывшихся многочисленных кинофакультетов, а также режиссеров теле- и документальных фильмов. По-разному складываются их судьбы. Одним, как Френсис Копполе, в определенной степени удается сохранить и свою независимость, и художественный уровень. Другим, как Уильяму Фридкину, создавшему после ряда критических лент мистический боевик «Экзорцист», это не удается. И незаурядный талант режиссера становится оружием коммерческого кинема-

тографа, превращается в средство добывания прибыли.

Стремление режиссера к независимости от большого бизнеса существовало в американском кинематографе всегда. Так, еще 15 января 1919 года взбунтовались пять крупнейших деятелей кино США. Мэри Пикфорд, Чарльз Чаплин, Дуглас Фербенкс, Д. У. Гриффит и Уильям Харт опубликовали заявление, которое называли «Декларацией независимости», против корпораций, владевших уже тогда неограниченными правами. Так была впервые сформирована вначале независимая компания по прокату фильмов ведущих звезд «Юнайтед Артистс», а затем и компания по производству фильмов. Они стали продюсерами, режиссерами и прокатчиками своих фильмов. Уже в первые пять лет «независимые» обогатили американский кинематограф картинами, ставшими классикой: «Знак Зорро» (1920), «Три мушкетера» (1921) с Д. Фербенксом, «Полианна» (1920) с М. Пикфорд, «Парижанка» и «Золотая лихорадка» Чаплина.

Упадок Голливуда в начале 50-х годов, безграничная власть кинокомпаний и продюсеров над режиссером, с одной стороны, и появление на гребне молодежного бунта самостоятельных «партизанских» некоммерческих киногорупп, с другой — показали, что прибыль могут приносить и картины, для съемки которых не требуется больших денег. Это привело к выдвижению группы талантливых режиссеров, операторов, звукооператоров. Нашлись люди, которые хоть и были далеки от киносектора, но согласились их субсидировать. Появле-

нию новых «независимых» также в немалой степени способствовало и отделение производства фильмов от проката. Не состоя на службе у крупных кинокомпаний, «независимые» начали создавать фильмы, арендуя студии и технику. Количество таких «независимых» режиссеров и кинокомпаний в течение 60-х годов выросло в несколько раз. К 1975 году продукция, создаваемая «независимыми», составила 60% от общего производства.

За это время Голливуд успел приспособиться к изменившимся условиям, вновь стал контролировать прокат, стал более часто обращаться к услугам «независимых» режиссеров, предоставляя им больше свободы и самостоятельности в отборе сюжетов и актеров, отказался от конвейерно-поточной системы производства.

Как и в начале века, новые «независимые», среди которых оказались такие имена, как Стенли Креймер, Джон Кассаветис, Френсис Коппола и другие, обогатили американское киноискусство. Более того, предложив лучшими своими произведениями некий киноуровень, они повлияли и на продукцию Голливуда. Вместе с тем независимость новых «независимых» в значительной степени условна, поскольку без отработанного и дорогостоящего механизма проката, включающего в себя, в частности, и рекламу, ни один фильм в США не сумеет окупиться. Так что, миновав молот Голливуда производственного, независимые режиссеры практически не могут ускользнуть от его наваляни — проката.

Проблема Голливуда как «независимых» вызывает острую полемику во всей мировой кино-

прессе. Есть критики, которые, основываясь на том, что система проката американских фильмов как в США, так и за рубежом почти целиком принадлежит голливудским компаниям, делают вывод, что Голливуд — это все американское кино и что вне Голливуда нет и не может быть полноценного, рассчитанного на широкую аудиторию кинематографа. На такой точке зрения стоит американский кинокритик А. Мэдсен, автор книги «Новый Голливуд»: «Некоторые говорят, что Голливуд — это не все американское кино. Это и правильно, и неправильно. Конечно, определенное число фильмов появляется ежегодно и в Нью-Йорке, и в других городах. Но как только оно попадает на кинорынок, оно подчиняется тем коммерческим правилам, общим для всего американского производства, которые получили распространение в США за последние полстолетия».

Но есть и другие, чье мнение резко расходится с только что приведенным высказыванием: «Сегодня, — говорит один из старейших американских режиссеров Кинг Видор, — передний край американского кинематографа — в университетах и институтах, где есть мыслящая молодежь. Кинематографисты-любители, которые там работают, не в состоянии делать широкоформатные стереофонические суперколоссы, они ищут не зрелищность, а смысл явлений и ставят в своих лентах самые острые жизненные вопросы». Вот что говорит об отношении независимого кино и Голливуда Стэнли Креймер: «Сейчас в американском кино исчезает влияние кинокомпаний и всемерно возрастает роль «независимых»

художников. Это значит, что фильмы все в меньшей мере являются продуктом киноиндустрии и все в большей — произведениями искусства».

О росте «независимого» кино говорит и Сидней Люмет, режиссер фильма «Двенадцать разгневанных мужчин»: «Многие картины я взялся делать потому, что была возможность поставить их в Нью-Йорке. Дело не в личных прихотях, а в том, что независимость от голливудских кинокомпаний дает творческие преимущества. Это непросто, снимать картину в Нью-Йорке — огромная проблема. Первыми это начали делать Элиа Казан и я. Кроме нас, в Нью-Йорке было только несколько групп кинолюбителей. Я ищу независимых продюсеров, которые доверяют мне, снимаю без жалованья, а затем получаю процент со сборов, если они есть».

Еще более категорично высказывается по этому поводу Сидней Поллак: «Теперь нет Голливуда, но есть американские фильмы. Большие студии служат только вспомогательным техническим средством — у них есть павильоны и оборудование, но нет режиссеров и актеров. Мы используем студии, но не подчиняемся им».

Эти высказывания при всей их субъективности несомненно интересны, так как они принадлежат режиссерам, которые связаны с голливудской системой и достаточно хорошо понимают положение и роль Голливуда в современном американском кинопроизводстве. Во всяком случае, было бы неверно, признавая силу голливудских монополий, сбрасывать со счетов рост независимого кинематографа.

Итак, при всех изменениях в гол-

ливудской системе он остается тем, чем и был прежде, — крупнейшим центром капиталистической индустрии. Поэтому нам представляется, что термин «новый Голливуд», который так активно насаждается в западной кинолитературе, следует воспринимать как поэтическую метафору. По сути дела, «новый Голливуд» — все тот же традиционный, старый, изменилась лишь его тактика. Стратегия и суть его остались прежними.

Вместе с тем было бы глубоко ошибочно утверждать, что все выпущенное Голливудом реакционно, или отождествлять с ним весь американский кинематограф. Лучшим произведениям американской культуры вообще и кино в частности всегда были присущи черты высокого гражданского пафоса. Эти произведения прежде всего и представляют для нас демократическое искусство, демократическую культуру США. Традиции критического реализма живы и сегодня как в Голливуде, так и вне его. К сожалению, в нашей прессе гораздо больше пишется о буржуазном направлении в американском кино, чем о его демократических тенденциях. А между тем сегодня демократическое кино США, правдиво отражающее кризис буржуазного сознания, заметно набирает силу.

Вместе с тем, когда мы говорим о демократических тенденциях в кино, не следует спешить с эпитетом «прогрессивный художник». Ленинское положение о двух культурах, культуре буржуазной и демократической, с полным правом можно применять не только ко всей национальной культуре, но и к творчеству одно-

го художника, творящего в условиях буржуазного общества. Элементы буржуазной и демократической культуры могут здесь сложно переплетаться друг с другом.

Тот факт, что некий режиссер выступает в защиту равноправия женщин в США, еще совсем не означает, что он за равноправие с цветными. С другой стороны, его откровенно шовинистический опус может предшествовать антивоенной ленте. В обществе, где, увы, деньги все еще остаются главным критерием успеха, подобные метаморфозы не являются редкостным явлением.

Наглядным примером в этом смысле может послужить творчество режиссера Джона Франкенхаймера. В 1962 году он делает реакционный фильм «Манчжурский кандидат». В 1963-м — антиимпериалистический фильм «Семь дней в мае». В 1964-м — «Поезд», картину, прославляющую героев французского Сопротивления, а последний свой фильм «Французский связной, часть II» Франкенхаймер сделал в жанре откровенного коммерческого детектива, лишенного социального смысла.

Когда имеешь дело с таким феноменом, как либерализм западного образца, необходимо всегда помнить то, о чем писал секретарь КП США Гэс Холл: «За всю историю человечества никогда не существовало такого правящего класса, как класс американских капиталистов, который бы более глубоко и серьезно осознавал значение культуры, как средства борьбы. Он утверждает себя не вполне обычным путем: он правит железной рукой, полной золота. И мы должны противостоять этому».

Кино, бизнес, политика

Над американским кинематографом вообще, а над продукцией голливудской кухни особенно, всегда витал запах денег. За последние годы этот запах перерос в устойчивый чад. Фильмы в США стали не только прямым способом делать большие деньги, но и средством так или иначе уходить от больших налоговых обложений, уверткой для легализации незаконных денежных прибылей мафии. По разным данным, сумма капиталовложений мафии в Голливуд колеблется от 10% до 20%. И естественно, что чем больше растет прибыль от фильмов, чем больше становится куш, тем больше желающих сорвать его, тем острее конкурентная борьба. И в этой борьбе сталкиваются, приходят в противоречие буржуазная апология с ее откровенно охранительскими тенденциями и дух бизнеса.

Известно, что средства массовой информации США никогда не скупились на рекламу так называемой «свободы творчества». На деле же немало доказательств, свидетельствующих о стремлении ограничить влияние и роль прогрессивного кинематографа. Для этого не останавливаются ни перед экономическим давлением на режиссеров, ни перед цензурными запретами. Так, в 1971 году американские кинодокументалисты создали фильм «Год свиньи», направленный против агрессии во Вьетнаме. Фильм был предложен для показа по телевидению, но владельцы телекомпаний отклонили его.

Такая же участь чуть не постигла другой фильм — «Сердца и умы»

(режиссер Питер Девис, продюсер Берт Шнайдер, 1974), посвященный той же теме. «Коламбия пикчерс», вложившая в него миллион долларов, посчитала ленту слишком подрывной и решила бросить ее в корзину. «Опасность» этого фильма заключалась в вопросе, который он поднимал: какой след в сердцах и умах американцев оставила агрессия США в Юго-Восточной Азии? Начался скандал. Прогрессивные американские деятели культуры через прессу и телевидение организовали кампанию в защиту фильма. Увидев, что на этом фильме и разразившейся вокруг него борьбе можно заработать и моральный и финансовый капитал, права на него перекупила компания «Уорнер бразерс». Бизнес есть бизнес.

Но, может, фильм был лишен достоинств художественных? Нет, художественные достоинства фильма были признаны американской Академией кино, присудившей ленте «Сердца и умы» золотого «Оскара» 1975 года как лучшему документальному фильму. Правда, и здесь не обошлось без скандала. Награждение премиями Оскара происходит в Академии кино в Лос-Анджелесе и транслируется по национальному телевидению. Принимая фигурку золотого «Оскара», Берт Шнайдер не ограничился традиционными словами благодарности за высокую оценку его фильма и зачитал послание американскому народу, присланное представителем Демократической Республики Вьетнам в Париже. Этот акт произвел впечатление разорвавшейся бомбы. Хорошо отлаженный шоу грозило превратиться в политическую демонстрацию.

Чтобы самортизировать эффект, а надо сказать, что он был немалым, на сцене появились голливудский комик Боб Хоуп и эстрадный певец Фрэнк Синатра, снискавшие себе в США славу подголосков Пентагона, которые заявили, что академия сожалеет по поводу инцидента и просит прощения у зрителей за вторжение политики «в святую область искусства». Но зал по достоинству оценил выступление молодого продюсера.

Случай с фильмом «Сердца и умы» не единичный. Так, компания «Юнайтед Артистс», ознакомившись с тем, каким получался у Роберта Олтмана фильм «Нэшвилл», отказалась от него и разорвала контракт с режиссером. Олтман завершил его как «независимую» продукцию, т. е. не на средства Голливуда. Этот фильм сразу же пустила в прокат компания «Парамаунт». Руководствуясь стремлением победить в конкурентной борьбе, а отнюдь не из-за какой-то особой «левой» позиции, эта компания, возглавляемая молодым предприимчивым Фредом Яблонски, не раз поддерживала, а порой и финансировала те фильмы, от которых отказались другие компании. Так, кроме фильма Роберта Олтмана «Парамаунт» выпустила в прокат «Грязные улицы» Мартина Скорсезе, «Разговор» Френсиса Копполы, снятый им на свои деньги.

Приведенные выше факты свидетельствуют о том, что сегодня в американском кинематографе идет острая борьба: борьба идеологическая — между передовыми гуманистическими идеями и конформизмом; борьба экономическая, конкурентная — между раз-

ными компаниями и кинокомпаниями и «независимыми», в результате которой все больше и больше фильмов в США создаются вне Голливуда и экономически независимо от него.

Борьба, пронизывающая всю систему американского кино, не ограничивается внутренним рынком, она имеет место и на рынке внешнем. Но там она несколько видоизменяется. Американские кинокомпании отодвигают свои противоречия на второй план и выступают уже единым фронтом против общего противника — национального кинематографа стран Европы и «третьего мира».

По мере того как в послевоенные годы укреплялись экономические и политические позиции Западной Европы, усиливалось и ее стремление высвободиться из-под заокеанского диктата. Особенно наглядно это было продемонстрировано в конце 60-х годов ростом антиамериканских настроений у молодежи. Ростом, вызванным прежде всего движением против войны во Вьетнаме, которая в немалой степени способствовала разрушению иллюзорного нимба «оплота демократии» вокруг США в глазах европейцев.

Эти настроения в значительной мере совпадали и с национальной политикой ряда крупных западно-европейских держав. Раздавались голоса, призывавшие противопоставить «вторичной американской культуре» культуру подлинную, европейскую. Уже тогда предпринимались попытки создать единую европейскую киносистему, и в первую очередь систему проката под эгидой «Общего рынка». Подразумевалось, что через эту систему удастся потеснить

США в международном прокате, который в настоящее время почти полностью контролируется американскими компаниями.

Усилия владельцев американской кинопромышленности направляются в различные сферы кинобизнеса. Во-первых, это прокат своих собственных фильмов в Европе, во-вторых, производство совместных с европейцами фильмов, в-третьих, финансирование фильмов, производимых национальными студиями Европы, в-четвертых, овладение прокатом европейских фильмов посредством скупки кинотеатров в этих странах и т. д.

Сейчас Голливуд не ограничивается как явным, так и неявным финансированием европейских фильмов, равно как и съемками своих собственных в Европе, где налоги ниже, а рабочая сила дешевле.

Основное же внимание сосредоточено на системе проката, который сегодня почти целиком зависит от кинокомпаний США, а точнее от все тех же банков, контролирующих и все производство, и весь американский прокат.

Вероятно, здесь целесообразно заметить, что только прокат своих лент за рубежом приносит США 53% дохода от общего проката фильмов.

В последнее время в международной политике Голливуда особую роль играет Американская киноэкспортная ассоциация — МПЭА. Она имеет 16 представительств и 38 различного рода бюро за рубежом. В них работает более 16 тыс. служащих. Как заявил президент этой ассоциации Джек Валенти, МПЭА можно назвать «малым Госдепартаментом», так как это единственное учреждение в США, которое самостоя-

тельно ведет переговоры с иностранными правительствами.

Киноиндустрия США всегда развивалась как международная монополия. Но, пожалуй, еще никогда концентрация американского киноэкспорта не достигала такого объема. В настоящее время 17 американских монополий захватили более половины прокатного времени в кинотеатрах всех развивающихся и капиталистических стран. В соответствии с этим растут доходы, получаемые от проката американских фильмов за границей. Так, во Франции их прокат составляет 42% от всего проката, а в Англии он превышает 80%.

Экспансия американского капитала приносит ущерб национальным кинематографам. По признанию американского кинокритика Т. Гьюбека, «нет никакого сомнения, что кинопромышленность Англии и в меньшей степени Италии и Франции, связавшись с американским прокатом и финансированием, утратила свою самостоятельность». Потеряв контроль в этой области, западноевропейские страны уже не могут «определять свою собственную художественную судьбу, поскольку редпочтение теперь отдается тому типу фильмов, коммерческие возможности которого представляются наибольшими. В результате национальная специфика кино исчезает, разбавляясь смесью из международных коммерческих штампов».

Некоторые страны пытаются ограничить проникновение американского капитала всякого рода квотами и налоговыми обложениями. Но в ответ МПЭА применяет различные «силовые приемы»: объявляют бойкот кинорынку этой страны или ищут разного рода об-

ходные пути. Так, фильм «Последнее танго в Париже», который, как известно, считается совместным франко-итальянским, на самом деле был снят на деньги голливудской кинокомпании «Юнайтед Артистс», которая владеет теперь правами его проката по всему миру, т. е. по существу является его полноправным хозяином.

Кино не только товар. Это мощный идеологический инструмент воздействия на психологию масс. Вот почему американскую киноэкспансию следует рассматривать не только как экспансию экономическую, но и как экспансию идеологическую.

В советской печати уже приводились слова Уилсона Дизарда из его работы о ЮСИА. Мы их повторим: «Продукция Голливуда путешествует по всему миру. Ее перевозят маршрутами реактивных самолетов и вьюками по горным тропам... Она призывает копировать ее подход к всевозможным проблемам и подражать ее стилю. Это как бы тот же «Голос Америки», только зримый».

Когда мы говорим о демократическом кино США, мы называем всего лишь несколько десятков фильмов. Но помимо них на экраны ежегодно выходят еще около двухсот фильмов, прославляющих «американский образ жизни». Против них-то и восстает прогрессивное общественное мнение в самых разных частях света.

Вот что заявил Люсьен Майн, кинематографист из Камеруна: «Лишенный африканского кинематографа, наш зритель буквально оглушен европейскими и американскими фильмами, поставляемыми филиалами могущественной МПЭА... В результате низкопробная кинопродукция способствует

деформации вековых привычек человека и его окружения».

В этом году цензурный комитет Малайзии наложил запрет на показ по телевидению Куала-Лумпура свыше 120 гангстерских и порнографических лент, главным образом сделанных в США. Представитель этого комитета заявил, что пропаганда секса и насилия отрицательно сказывается на молодежи и подростках, способствует росту преступности и наркомании.

В опубликованной у нас в стране работе египтянина Камиля ат Тальмасани, в частности, говорится: «Американский фильм имеет огромное влияние на умонастроение зрителей, ибо американское кино не только важное орудие в идеологической борьбе, но и опасное, быть может, более опасное, чем мы думаем».

«Североамериканский империализм с помощью фондов, созданных международными монополиями, наводняет страну кино- и телепродукцией, отравляющей сознание и совесть народа антикоммунистической, реакционной идеологией, разжигает обскурантизм и политический конформизм,— говорится в заявлении комиссии по культуре ЦК КП Колумбии.— Кино и телевидение представляют не искусство, а большой бизнес, навязывающий нашему народу идеологические схемы, направленные на одичание и ожесточение людей, что должно помочь их дальнейшему закабалению».

Экспансия американского кино, подчинение национальных кинематографий целого ряда стран голливудским кинокомпаниям изменили само понятие «Голливуд». Теперь это уже не просто центр киноиндустрии США. Он все более и более становится междуна-

родным центром кинопроизводства и проката, активным инструментом пропаганды чаще всего буржуазных, антигуманистических идеалов.

Америка в зеркале экрана

Кино в системе американской культуры занимает особое место. Роман, распроданный в количестве 100 тысяч экземпляров, — событие сенсационное в книжном бизнесе США. Когда посещаемость балета достигла в стране 8 млн. человек в год, это называли «балетным бумом». После десятилетия шумовых эффектов рок-н-ролла 11 млн. американцев за год посетили концерты классической музыки — это называли «симфонической революцией». Когда же в недавнее время за один год было продано 900 млн. билетов в кино-театры, было скромно отмечено, что после резкого падения интереса американцев к фильмам в кинобизнесе достигнута некая стабилизация.

В этой связи трудно недооценить роль, которую призван сыграть демократический кинематограф. Поражение США во Вьетнаме и углубление экономического кризиса, борьбе трудящихся против эксплуатации и рост политического самосознания народа, женское движение за подлинную эмансипацию и политические скандалы, преступность — такова панорама американской действительности 70-х годов. И это отразилось в лучших лентах первой половины десятилетия.

Кинематограф и социальные проблемы

За последние годы в США произошла значительная политизация кинематографа. Политика ворвалась на экраны американских кинотеатров. Даже Голливуд, массовая продукция которого отличалась эскапизмом, стремлением отвлечь сознание масс от реальности в область грез, стал все чаще вкладывать деньги в производство фильмов, построенных на актуальных политических темах и сюжетах. Этот интерес к политике возник еще в 60-х годах.

По мере того как шло время и маккартизм из национальной трагедии превращался в трагический фарс, художники все чаще стали обращаться в своих произведениях к остросоциальной тематике.

Забегая вперед, скажем, что кинематограф США так и не сумел подняться до понимания того, что именно антисоветизм во внешней политике их страны времен маккартизма был той питательной средой, в которой проросли антидемократические бактерии, отравившие всю духовную атмосферу Америки, и именно он привел к гонениям на гражданские свободы в самих Соединенных Штатах. В этом сказалась либерально-буржуазная ограниченность деятелей американского кино.

Вместе с тем очень многие из них, стремясь очиститься от скверны маккартизма и высказаться, выразить отношение к тому, о чем раньше молчали, выступили в своих произведениях в защиту гуманистических ценностей, в защиту прав человека своей страны.

Первым свидетельством этого процесса был фильм Сиднея Пол-

лака «Какими мы были». Он воскрешал одну из самых мрачных страниц в истории Голливуда — период маккартизма, период «охоты за ведьмами», когда подвергались гонениям прогрессивные режиссеры и сценаристы, обвиненные в принадлежности к компартии. Это грустная, лирическая повесть об утраченных иллюзиях и разбитых идеалах.

Теме маккартизма посвящен и вышедший в 1977 году на экраны американских кинотеатров фильм «Подставное лицо» (режиссер Мартин Ритт, сценарий Уолтера Бернштейна). В нем рассказывается о маленьком, невзрачном кассире в ресторанчике (его играет комический актер Вуди Аллен), который за 10% гонорара продает свое имя сценаристу, попавшему в печально известные черные списки. Действие происходит не в Голливуде, а в Нью-Йорке на телевидении, где в свое время работали и откуда были изгнаны и режиссер и сценарист фильма «Подставное лицо».

Полуграмотный и далекий от политики кассир Говард Принс становится сценаристом вместо своего школьного приятеля. Сценарии, на которых он ставит свое имя, пользуются невероятным успехом. И вот уже Принс продает свое имя еще двум опальным литераторам.

Однако по мере роста его популярности растет и сам Принс, прозревая от политической слепоты. В этом его прозрении немалую роль играет самоубийство некогда популярного актера, доведенного до отчаяния начатой вокруг него травлей.

Апофеоз фильма — кадры, когда «подставное лицо», маленький и смешной Принс, предстает пе-

ред комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. И здесь смешное превращается в великое — подобно самым мужественным кинодеятелям 50-х годов, он заявляет, что лучше сядет в тюрьму, чем назовет хотя бы одно имя.

Сюжет фильма основан на документальном материале. Случаев с подставными авторами в те времена было множество. Известен даже скандал, когда в 1956 году некто Роберт Ричи получил «Оскара» за лучший киносценарий года, автором которого, как выяснилось, был «запрещенный» Майкл Уилсон.

Фильм «Подставное лицо», первоначально получивший плохую прессу у буржуазных критиков, по данным «Варайэти», все уверенней и уверенней завоевывает американского зрителя, хорошо знающего, что такое маккартизм. То, что сегодня кинематографисты вновь обращаются к этой теме, далеко не случайное явление. Ибо хотя сам печально известный сенатор давно почил, как и комиссия по расследованию антиамериканской деятельности, преследование инакомыслящих в США продолжается. Его ведут сейчас «Ред сквод» — отделы по борьбе с «красными», существующие при управлениях полиции в больших городах.

Недавно прогрессивная студия «Пасифик филм коллектив» попыталась снять фильм под названием «Ред сквод». Начать его они решили с кадров, показывающих здание полицейского управления Нью-Йорка, в котором располагается отдел по борьбе с «красными». Не успели операторы установить свою аппаратуру, как их окружили агенты полиции в штатском

и всячески препятствовали съемке, несмотря на то что у режиссера имелось разрешение городских властей. «Поведение «детективов» из «Ред сквод», — замечает по этому поводу кинокритик Брус Маккейб, — ничем не отличается от практики членов комиссии по расследованию антиамериканской деятельности».

Фильм о рабочих — явление предельно редкое в американском кино. Тем с большим интересом была рассмотрена в рамках Международного кинофестиваля в Нью-Йорке в 1977 году документальная лента Барбары Коппл «Округ Харлан, США». Это фильм о борьбе шахтеров Бруксайда округа Харлан в штате Кентукки с угледобывающей компанией «Дьюк пауэр» за признание созданного ими профсоюза, за коллективное соглашение по заработной плате, безопасности, охране труда и здоровья, за другие элементарные права.

В интервью, запечатленном на пленку, представитель администрации развязным тоном работодателя заявляет: «Рабочие — это наша собственность». 13 месяцев держались шахтеры. Против них было пущено все: от штрейкбрехеров до убийства. Пик забастовки — ночь, когда нанятые компанией бандиты убивают одного из активистов. Однако расчет на то, что этим будут запуганы остальные, не оправдал себя. Смерть еще сильнее сплотила всех, и компания отступила.

В округе Харлан существуют давние традиции, корни которых уходят в 30-е годы. Тогда отцы нынешних забастовщиков пели: «В округе Харлан никто не стоит в стороне». «На чьей ты стороне?» — поют они вновь 40 лет спу-

стя. В фильме, представляющем собой своеобразную летопись боевой рабочей славы, много песен, старых кинокадров, газетных фотографий.

«Округ Харлан, США» — это, на мой взгляд, редкий по силе воздействия фильм на тему о рабочих, — писал видный писатель-коммунист и публицист Филипп Боноски. — Его необходимо посмотреть массовому трудовому зрителю. Но будет ли создана такая возможность? Ленты, показывающие официально «неизвестную» сторону жизни Америки, редко появляются на наших экранах».

Другой фильм, посвященный классовой борьбе американского рабочего класса, снят режиссером Гленом Перси. Его название — «Сражаясь за наши жизни».

Этот фильм посвящен забастовке сельскохозяйственных рабочих Калифорнии, начавшейся в апреле 1973 года. Бастующие рабочие, среди которых много испанцев и мексиканцев, требовали повышения заработной платы, улучшения условий жизни. Им пришлось выдержать тяжелую борьбу с полицией, которая стремилась сорвать забастовку, арестовав ее организаторов. За решетку было брошено 3,5 тыс. рабочих. В результате стычек с полицией многие были избиты, а несколько человек зверски убиты. Шефом полиции был убит арабский рабочий Наги Дейвулла, другой 60-летний рабочий Хуан Делакруз пал от рук штрейкбрехера. Все эти события вошли в фильм.

В фильме даны 128 дней забастовки: демонстрации рабочих, их выступления с речами, похороны жертв полицейского террора. Последовательно, день за днем сни-

мая развитие забастовки, режиссер показывает, как сплачиваются рабочие, как растет их солидарность и готовность продолжить борьбу до победного конца. Финал фильма оптимистичен. Хотя рабочие и не добились окончательной победы, их воля к борьбе не сломлена. В конце фильма президент Союза сельскохозяйственных рабочих Америки Цезар Чавез говорит: «Нас не запугать. Мы верим, что в конце концов мы победим».

Не прошли мимо объективов демократического кино США и политические скандалы, число которых за последнее время все увеличивается. Первый фильм о политическом скандале появился в США в 1964 году. Это был «Самый достойный», снятый тогда еще не скатившимся в болото коммерческого кино Шэффнером по пьесе одного из самых талантливых американских писателей — Гора Видала. Фильм рассказывал о нечистоплотных махинациях, этих постоянных спутниках предвыборных кампаний в США.

В 1974 году на экраны США выходит фильм Френсиса Копполы «Разговор», по теме перекликавшийся с неизвестным «Уотергейтским делом». Созданный в жанре психологической драмы, фильм показывает опутанную проводами недоверия, ненависти, шпионажа Америку на примере судьбы одинокого, замкнутого человека, живущего без друзей и знакомых. Герой фильма — талантливый инженер, который по заказу клиентов с помощью электронной аппаратуры занимается подслушиванием частных разгово-

вает разговор двух молодых влюбленных: из случайных фраз, отрывочных слов герой вдруг обнаруживает, что речь идет о возможном убийстве. Очищенную от шумов пленку у него выкрадывают. С ее исчезновением героя начинают преследовать муки совести. Во сне он видит кровь, слышит крики о помощи. Кошмары переплетаются с реальностью так, что трудно отличить действительное и кажущееся.

Но главное в фильме не детективный сюжет, а проблема моральной ответственности человека за свои поступки, и особенно те, что связаны с вторжением в личную жизнь людей. Этот психологический аспект фильма очень важен.

Интересно, что, как рассказывал Коппола, первоначально он хотел сделать фильм просто о технике подслушивания, но затем сам материал, логика развития характеров и действия привели его к совершенно иной теме. Вместо техники подслушивания акцент фильма сместился на психологию подслушивающего. Это придало фильму совершенно новое звучание: на наших глазах из охотника герой превращается в жертву. Одиночество, отчаяние и страх, показывает Коппола в фильме, стали уделом людей в обществе, где нельзя доверять не только другу или подруге, но даже и себе.

Несмотря на социальную важность темы и на Гран-при, полученный фильмом в 1974 году в Каннах, он не был принят в систему проката крупных монополий. Коппола пытался организовать его прокат самостоятельно, это ему удалось, но ненадолго. Вскоре он сошел с экрана.

200-летний юбилей такого вели-

В пестрой толпе на Юнион-сквер в Сан-Франциско он подслуши-



Кадр из фильма
«Калифорнийский покер»

кого для своего времени документа, как «Декларация о независимости» США, стал поводом для осмысления или переосмысления пройденного страной исторического пути. Появившиеся в связи с этим юбилеем произведения имели далеко не однородный характер: среди них были и откровенно буржуазно-апологетические и критические, правдиво анализирующие явления американской действительности.

«Моя аллегория Америки» — так объяснил суть своего фильма «Нэшвилл» (1975) режиссер Роберт Олтман. Действие его происходит в Нэшвилле, штате Теннесси. В эту Мекку американской песни в стиле кантри и вестерн возвращается еще слабая после автокатастрофы звезда — любимица публики, хрупкая красавица Бар-

бара Джин. Среди сотен поклонников на аэродроме ее встречает и политикан-пройдоха некий Джон Триплет. Элегантный, интересный, обаятельный, каким и положено по законам бизнеса быть рекламному дельцу и агенту по связям с общественностью, Триплет прибывает в город в разгар предвыборной кампании. Он представляет здесь кандидата в президенты от так называемой партии «На замену» Хэла Филиппа Уокера, чье имя и единожды мелькнувший портрет ассоциируются у зрителя с небезызвестным политическим деятелем Юга расистом Уоллесом.

Через пять дней в нэшвиллском парке на ступеньках местного «Парфенона» Триплету поручено

провести митинг в поддержку Уокера, предварив его парадом звезд музыки кантри и их концертом. Триплет пытается ангажировать ведущих исполнителей этого жанра, соблазняя их трансляцией по национальному телевидению.

И вот агитфургон Триплета подобно призракуну носится по городу. Его появление и в целом бесвязный текст, звучащий из установленных на нем репродукторов, играет роль рефрена, лейтмотива, своеобразной перебивки. Из фургона долетают обрывки фраз о том, что вся беда нации в адвокатах — они заполнили и конгресс США, и всю жизнь американцев, и о том, что Уокер и один только Уокер может дать односложные ответы, предложить нации жизненно важный для нее девиз: «Новые корни для страны».

Проблема утраченных корней для средней Америки, и особенно для по привычке называемого «патриархальным» Юга — это проблема социально-психологическая. Она отнюдь не идентична достаточно потрепанной проблеме некоммуникабельности. Впрочем, картина не просто о национальных корнях. Тема эта используется Олتمانом двояко: и как стилистический прием, мостик, соединяющий в фильме политику и искусство, и как один из ведущих пластов содержательного плана в этом многослойном произведении.

Особая роль в фильме отведена песням. Они несут определенную нагрузку в содержательном плане картины. Политическому лозунгу «о корнях» вторят исполнители музыки кантри. Их песни — о детстве, о доме, где была семья, о земле, с которой ушел ковбой, и о времени, когда он вернется в

свои края, где было и Наверное вновь будет хорошо. Исполняясь героями фильма всерьез, они звучат подчас на грани с самопародией. И в этом отражается стилистика всего фильма. В песнях поется о трудностях и горестях простого народа, о тяготах жизни. Но песни эти неглубокие, поверхностные, и поют их символично обыденные люди. Они как бы говорят: «Вы видите вокруг меня роскошь, но это не значит, что я счастливей вас, это может каждый, это легко», стремясь таким образом укрепить веру простака в миф об американских безграничных возможностях.

Во всех этих песнях присутствует нечто от политической демагогии.

Фильм открывается песней, по своей мнимой многозначности претендующей на то, чтобы стать гимном 200-летия. «Нация видела тяготы, голод, засуху, войны и много другого, но что-то мы все же делали, верно, раз просуществовали 200 лет». А весь фильм далее, вплоть до убийства на митинге очаровательной Барбары Джин, опровергает лицемерную патетику этих строк. Ее убивают именно в тот момент, когда она исполняет перед собравшимися на политический, предвыборный митинг песню о своем детстве в Айдахо и о том, что у людей должно быть место, куда они могут вернуться.

Нэшвилл Олтмана — город простых людей, город, где повсюду вас преследует голос политика, зовущий к утраченным корням, где в церкви поют о любви духовной, в уютных домах ютятся любовь квазиреспектабельная, а в мотелях — всякая прочая. Но и любовь никого не связывает. Об-

щим здесь является только стремление к успеху.

Поэтому и город делится на две части: на тех, кто в зените популярности, и на тех, кто дожидается своего звездного часа. Они тянутся к звездам, стремятся хотя бы постоять рядом с ними, надеясь, что сумеют унести с собой хоть крохотный лучик этого неуловимого солнечного зайчика — успеха.

Погоня за успехом стала манией в США, ее социальным бичом. Нация превратила себя в сплошной конкурс на популярность; и актеры, и политики не хотят уступить друг другу место на ступеньках успеха, ибо успех — это не просто признание, отраженное в опросах Гарриса или Гэллапа, — это деньги. Вот почему, как бы говорит Олтман, рвущиеся к этому мнимому идеалу готовы идти по трупам, а добравшись до него, делать что угодно, только бы удержаться.

«Наша культура, вдохновленная такими идеалами, как возможностью приобрести деньги, власть и славу, не останавливается ни перед чем. Подделывается все, даже прошлое... — писал в своей рецензии на фильм Курт Воннегут. — Поедающие ее плоды утрачивают связь не только с реальностью, но и с людьми, окружающими их. Эта культура возвращает психически больных».

В фильме уже никто ни во что не верит: ни в то, что говорят, ни в то, о чем поют. И только одна Барбара Джин во все верит искренне. И когда она пытается рассказать об этом со сцены, ей не верят, ее считают лишившейся рассудка. А на митинге, где над ее головой развешается огромное звездно-полосатое полотнище, ка-

кой-то маньяк убивает ее из пистолета. Она гибнет, искренне и наивно веря в миф о возможности вернуть этой стране утраченные корни. Но не успели еще унести ее тело со ступенек «Парфенона», как, воспользовавшись замешательством, микрофон хватает давно рвущаяся к нему одна из сотен случайных претенденток на славу. Вначале неуверенно, но постепенно входя в роль, она поет нечто разрастающееся до ритуально-церковного спиритчуэlsa. И люди забывают об убийстве, они хлопают в ладоши, ветер развеивает звездно-полосатое полотнище — оно появляется в кадре во весь экран трижды, и все поют песню, завершающуюся рефреном: «Все это меня не волнует».

Потомок новых пилигримов, прибывших в Америку на корабле «Мэйфлауэр», режиссер и продюсер Роберт Олтман создал лучшую свою ленту, в которой показал, к чему пришла его страна, оставшаяся без корней, без идеалов, с одним стремлением — преуспеть. Преуспеть любой ценой, ценой компромиссов с совестью, ценой человеческих жизней.

Об этом же, в сущности, и получивший четыре «Оскара» 1977 года фильм известного американского режиссера Сиднея Люмета «Телесеть» (сценарий Педди Чайзски), показывающий потайные механизмы коммерческого телевидения, этого главного центра по созданию буржуазных стереотипов общественного мнения.

Основным «эстетическим» принципом этого средства для промывания мозгов являются деньги. Успех или неуспех телевизионной передачи определяется здесь количеством квартир, включившихся

в телесеть. И чем больше включившихся квартир, тем выше балл, тем дороже в это время реклама, тем больше барыши. Ради них снимается, прерывается, калечится любая передача и даже человек.

Структурно фильм построен вокруг Говарда Билла, одного из ведущих специалистов отдела последних известий, дела которого за последнее время беспрерывно ухудшались (его роль в фильме исполняет известный актер Питер Финч, игра которого посмертно отмечена «Оскаром» за лучшую мужскую роль). 22 сентября 1975 года Билла за две недели предупредили о том, что он уволен. Решив «отметить» это событие со своим приятелем, заведующим отделом последних известий, Говард Билл заявляет, что покончит с собой во время одной из передач. В пьяном угаре его приятель подтверждает, что на этом деле можно было бы набрать «будь здоров сколько баллов, не говоря уже о том, что за этим последует новая серия передач «Самоубийство недели», «Казнь недели» и «Смертный час».

Говард не покончил жизнь самоубийством, но режиссер и сценарист своим фильмом нанесли серьезный удар по тем, кто манипулирует сознанием миллионов людей, раскрыв перед манипулируемыми технику промывания их мозгов, показав, что за истину они получают из источника, называемого коммерческим телевидением!

Интерес к политике в американском кинематографе чрезвычайно стоек. Недавно на экраны вышел фильм режиссера А. Пакулы «Вся президентская рать» по книге двух журналистов Вудворта и Бернстай-

на, посвященной «Уотергейтскому делу». Сидней Поллак, известный нашему зрителю по фильму «Занятные лошадей пристреливают, не правда ли?», снял картину «Три дня Кондара», в которой звучат критические ноты в адрес деятельности ЦРУ, Френсис Коппола работает над антивоенным фильмом «Новый Апокалипсис», посвященной теме войны во Вьетнаме.

Однако важно отметить, что сама по себе политическая тематика и даже элементы критики существующего положения в США не делают еще фильм ни «демократическим», ни «прогрессивным». За последнее время в Америке появилось немало произведений, сделанных в струе, которую можно было бы назвать критической. После книг «Пентагоновские бумаги», «Вся президентская рать» и «Дневник ЦРУ» критиковать стало модным. Мода растворила подлинную критику, сделав ее мнимой. К картинам такого типа можно отнести ленту «Вся президентская рать», в которой «уотергейтское дело», окончательно подорвавшее в глазах американцев, да и всего мира, миф о системе выборов в США как о демократическом институте, низведено до уровня коммерческого вестерна, где два смелых парня изобличают правящую администрацию страны. Подобные метаморфозы — явление довольно типичное для американской культуры, и этого нельзя упускать из виду.

**Вьетнам —
духовное поражение Америки**

Кончилась война во Вьетнаме, война, сумевшая как-то объединить самые различные группы и группки левых анархистов, ради-

калов, либералов, консерваторов; протестующих, активистов, юристов; католиков, протестантов, индусов; негров и белых; неофеминисток и хиппи в единый огромный поток — в антивоенное, антиимпериалистическое движение.

В статье «Кто в действительности погибал во Вьетнаме» литературный критик Л. Фидлер обратил внимание еще на одну сторону американской действительности, которую со всей очевидностью обозначил конфликт в Индокитае: «Война беспощадно выявила глубокий водораздел в нашем обществе: непосредственное участие в ней становилось все более и более судьбой эксплуатируемых и обездоленных, в то время как движение протеста — дело привилегированных и экономически обеспеченных». Служба в армии, таким образом, из демократического института была превращена в институт классово-дискриминации. По утверждению Фидлера, в рядах призванных было не более 5% молодых людей, получивших полное образование в колледже. «Умирать за сомнительные интересы США в Азии стало участием людей без образования. Сегодня они возвращались домой. Что ждало их в стране? Поймут ли они происшедшее и какотреагируют на него — от этого в немалой степени зависели будущие процессы в обществе».

Когда война еще велась, попытки ряда прогрессивных кинематографистов дать ей объективную, критическую оценку наталкивались на различные цензурные запреты. С окончанием войны правда о ней, о ее последствиях постепенно прорывается на экраны американских кинотеатров. Свидетельство тому — талантливый документаль-

ный фильм «Сердца и умы» режиссера Питера Дэвиса и продюсера Берта Шнайдера. Оба они молоды, но тем не менее их имена уже хорошо известны в мире кино. Питер Дэвис сделал два документальных остро критических фильма для телевидения — «Пентагон на распродажу» и «Голод в Америке». А Берт Шнайдер участвовал в создании целого ряда фильмов, получивших широкую известность, в частности таких, как «Беспечный ездок», «Пять музыкальных пьес», «Последний киносеанс».

Дэвис и Шнайдер работали над фильмом два года. Они снимали огромное количество пленки, демонстрация которой заняла бы 150 часов. Из этого материала они сделали фильм на 110 минут. Они снимали его во Вьетнаме, Франции и США. Интервьюировали сенаторов и домохозяек, генералов и простых солдат, вьетнамцев и американцев, сторонников мира и самых отчаянных «ястребов».

Фильм строится на сопоставлении самых различных точек зрения на войну во Вьетнаме. С одной стороны, выступления президентов Кеннеди, Джонсона и Никсона, сенатора Ригана, советника президента Уолта Ростоу; философствование командующего американскими войсками во Вьетнаме генерала Уэстморленда: «На Востоке люди не ценят жизнь так, как на Западе. На Востоке жизнь значительно дешевле». Высказывания бывшего военного пилота лейтенанта Кукера, Кукера-«патриота», выступающего за продолжение войны на собраниях домохозяек и в начальной школе. На вопрос маленькой девочки, как выглядит Вьетнам, он отвечает: «Вьетнам был бы прекрасной страной, если

бы там жили нормальные люди. Вьетнамцы примитивны и недалеки». Проповедь войны идет рука об руку с оголтелым расизмом.

С другой стороны, нам позволял выслушать людей, которые боролись против войны. На экране — военный летчик Рэнд Флог. На его счету 98 боевых вылетов. Мы видим его на пороге дома в Оклахоме. Да, он бомбил вьетнамские деревни, не думая ни о чем. Но пришло время задуматься и Флогу. Он стал убежденным противником войны и даже был арестован за участие в антивоенной демонстрации. «Я не знаю,— говорит он,— чтобы я делал, если бы мои дети подверглись бомбежке напалмом». Сильный, здоровый человек, он не может говорить перед камерой. По его лицу пробегает судорога, голос срывается. «Вы видите,— говорит он,— я не могу даже плакать».

В фильме много документальных кадров, сделанных во Вьетнаме: бомбежки вьетнамских деревень, расстрел мирных крестьян, дети и женщины, искалеченные напалмом. Эти кадры даны вслед за демагогическими речами об «освободительной» и «цивилизаторской» миссии американской армии.

Фильм показывает, что война внесла смятение в сердца и умы американцев, заставила их задуматься о судьбе их собственной страны. Вот интервью с Даниэлем Элсбергом. Разоблачив «ястребов» из Пентагона, он заявил, стоя перед камерой: «Нельзя сказать, что мы на неправой стороне. Мы сами — неправая сторона».

Война во Вьетнаме расколола американское общество. Этот раскол сохраняется и теперь, когда

война уже позади. Он — в сердцах и умах американцев. Сами авторы не делают никаких заявлений, но вся образно-публицистическая структура фильма красноречиво свидетельствует об их позиции: они на стороне тех, кто осуждает войну, кто считает ее преступлением.

«Сердца и умы» — фильм впечатляющий. Он заставляет американцев задуматься не только о прошлом, но и о настоящем. Это горькое напоминание о тысячах бессмысленно погибших в болотах и джунглях Вьетнама молодых американцев. И вместе с тем это отражение многих кризисных явлений в духовной культуре современной Америки.

Война во Вьетнаме обернулась против самих американцев. Об этом, в частности, рассказывает новый фильм молодого режиссера Мартина Скорсезе «Таксист» (1976).

Герой этого фильма Тревис (его играет Роберт де Ниро) недавно вернулся из Вьетнама, где он был лейтенантом морской пехоты. Война отняла у него возможность получить образование, занять место в жизни. Взамен этого она наградила его болезненным чувством неполноценности, бессонницей, связанной с воспоминанием военных кошмаров, одиночеством.

Тревис становится ночным таксистом. Перевозя пассажиров по ночам, он сталкивается с оборотной стороной богатого города, с его «дном»: гангстерами, наркоманами, проститутками, сводниками. Его гнетет окружающая грязь и одиночество. Вначале он надеется, что выход из этого тупика ему принесет любовь. Но любимая девушка из неизвестного ему «чистенького мира» отвергает его.

Кандидат в президенты, которого он везет в такси, отделяется двумя-тремя предвыборными штампами. И тогда он решает прибегнуть к единственному, что он умеет хорошо делать, чему его научили во Вьетнаме, к насилию в надежде что-то изменить. Вначале он покушается на жизнь кандидата в президенты. Когда ему это покушение не удастся, он идет в ночной притон. Пытаясь спасти совсем юную проститутку, вступает в перестрелку с целой бандой торговцев живым товаром, убивает несколько человек, но и сам оказывается тяжело раненным. Насилие не приносит ожидаемого очищения. Хотя газеты поднимают вокруг этой кровавой истории шумиху и объявляют Тревиса героем, «борцом за чистоту общества», сам же он понимает, что своим поступком он ничего, по сути дела, не изменил. Духовные потери, понесенные во Вьетнаме, оказываются невосполнимыми. В финале фильма мы видим героя совершенно опустошенным, потерявшим всякую веру и в себя, и в людей: ни он, ни ему теперь уже никто не нужен.

Такова судьба одного из участников вьетнамской войны, талантливого и с жестокой правдивостью рассказанная в фильме «Таксист».

Герои фильма Питера Колинсона «Открытие сезона» (1974) также бывшие участники войны во Вьетнаме. Внешне они типичные «американские парни», здоровые, симпатичные, любящие пошутить и посмеяться (одного из них играет Питер Фонда). У них прекрасные жены и замечательные дети. Каждый год осенью, когда открывается сезон охоты, они покидают свои семьи. По дороге они развлекаются, кутят, пристаю

т девушкам, останавливают встречный автомобиль и похищают влюбленную пару. Они везут их с собой на остров, где находится их охотничий домик. Все это кажется шуткой богатых бездельников до той поры, пока не начинается время охоты. И тут выясняется, что парни охотятся вовсе не на зверей и мелкую дичь. Все это — шутки для начинающих. Ведь после того как охотишься на людей (а богатый опыт такой охоты они получили во Вьетнаме), охота на зверей уже не трогает нервы. Настоящая охота — охота на людей. Именно этим и занимаются каждую осень симпатичные с виду американские парни.

«Охотники» дают своим пленникам небольшую фору — 15 минут, а затем начинают преследовать их, как загнанных зверей. Они выслеживают и убивают сначала мужчину, а затем настигают женщину. Но в тот момент, когда они собираются расправиться с ней, появляется Мститель — отец девушки, которую когда-то растлил один из «охотников», — и убивает их обоих за другим.

Итак, в соответствии с канонами голливудских фильмов, зло наказано. Этот стереотипный финал во многом ослабляет звучание фильма. Тем не менее картина оказалась значительной, потому что в ней режиссер попытался ответить на вопрос: откуда возникает насилие в современном американском обществе? Ответ, который содержится в фильме, недвусмыслен: зерна насилия, посаженные во Вьетнаме, бурными всходами возли в самом американском обществе, в привычках и психологии «типичных» американских парней.

Еще одна судьба бывшего участника войны во Вьетнаме показана

в фильме режиссера Сиднея Люмета «Вечер душного дня». Бывший солдат (его играет Эл Пачино) возвращается в Нью-Йорк. Работы у него нет, чтобы получить работу, надо быть членом профсоюза, но чтобы стать членом профсоюза, надо где-то работать. У него жена и двое детей, которых надо кормить. И тогда он с двумя приятелями идет грабить банк в Манхэттене. Поначалу все происходит как в гангстерском фильме, «грабители» вынимают оружие и заставляют работников банка открыть сейф. Но затем один из приятелей кладет оружие, извиняется и уходит. Для бывшего солдата этот путь оказался не по силам. Двое других складывают деньги в мешок, но, когда они собираются уходить, выясняется, что вся улица запружена полицейскими, а их ограбление уже транслируется по телевидению. В конце концов фильм кончается трагически. Полиция освобождает заложников, обезоруживает приятелей и одного из них убивает.

В этом фильме режиссер также обнажает связь роста преступности с позорной войной во Вьетнаме.

Вьетнамская война унесла более 45 тыс. жизней молодых американцев, более 300 тыс. были ранены, 1355 пропало без вести. При всей трагичности этих цифр они несравнимы с теми потерями, которые принесло духовное поражение США в этой войне.

Новое афро-американское кино

Новым явлением в современном американском кино стал так назы-

ваемый «черный», или негритянский, кинематограф.

В голливудских фильмах 20—30-х годов неграм отводилась роль исполнительных слуг у белых хозяев, довольных своей участью рабов, танцоров, второстепенных персонажей. Фальсификация американской истории, принижение негров, изображение их как якобы неполноценных людей, склонных лишь к насилию, воровству или шутовству, было характерно для таких фильмов, как «Рождение нации», «Ниггер», «Трус», «Самбо», «Сватовство и женитьба черномазого» и др. Все это было наглядным выражением осуществляемой в США расовой дискриминации.

Трансформация образа черных на американском экране началась в 60-х годах. Она связана с ростом их самосознания, с борьбой за свои политические права, со стремлением уничтожить дискриминацию не только в области труда, образования и зарплаты, но и в области искусства и культуры.

Именно в 60-х годах возникает целый ряд фильмов, в которых режиссеры отказываются от традиционно приниженного изображения черных. Большой вклад в этот процесс пересмотра позиций в отношении черных внес Стенли Креймер. В 1958 году он выпускает фильм «Не склонившие головы» («Скованные цепью»), в котором рассказывается о побеге двух каторжников — белого и черного, прикованных друг к другу цепью. Спасаясь от преследователей, преодолевая нечеловеческие трудности, они в конце концов переступают границы расовой ненависти и открывают друг в друге человеческие качества, сделавшие их друзьями.



Теме любви между белой девушкой и черным, любви, преодолевающей традиционные социальные барьеры и табу, посвятил свой фильм «Раз картошка, два картошка» (1964) режиссер Ларри Пирс.

Кадр из фильма
«Последний наряд»

Положительный образ черного в необычной роли детектива, который вместе с белым шерифом ве-

дет расследование убийства в маленьком городке на юге США, рисует фильм «Душной южной ночью» (1967).

Стержнем этого примечательно-го фильма был поединок двух характеров: шерифа, которого играл Род Стайгер, и детектива, которого блестяще исполнял Сидней Пуатье. В этом поединке выигрывал Сидней Пуатье, утверждавший достоинство и независимость своего героя.

Интересный образ создал Род Стайгер, показавший, как в сознании шерифа уважение к черному детективу борется со стойкими расовыми предрассудками.

Итак, первый шаг афро-американского кино, был сделан. Черный уже на равных разговаривал с белым, да что там разговаривал,— Голливуд милостиво позволил свести его под одну крышу с белой как мужа и жену. И с калифорнийских небес не грянул гром. Это было крупной победой демократического кинематографа. Но это был только первый шаг, причем шаг, прямо скажем, затянувшийся. Затянувшийся, в частности, и потому, что второго все еще не последовало. Если не считать шага в сторону, результат которого сразу же дал о себе знать: появился длинный ряд фильмов о преуспевающих черных бизнесменах, сыщиках, суперменах. Началась откровенная коммерциализация важной и нужной темы равенства рас на потребу черной буржуазии и менее сознательным, националистически настроенным элементам из числа цветного населения страны.

Вместе с тем появление фильмов о черных и для черных было бы близоруко относить или объяснять только социально-полити-

ческими причинами. Голливуд есть Голливуд. Как только стало очевидно, что белые жители покидают центры больших городов и переселяются в фешенебельные загородные районы, а их место занимают представители среднего класса черных, огромный кинопрокатный бизнес стал срочно перестраиваться. К тому же социологами кинорынка было установлено, что черный зритель этого социального слоя охотней посещает кинотеатр, когда в нем идут фильмы с черным героем или героиней, и что им, черным, якобы необходимы фильмы с элементами секса и насилия.

Последнее нетрудно объяснить. Черная буржуазия, желая утвердить свою причастность к так называемому «среднему классу», с охотой подражала вкусам белой буржуазии.

В связи с этим началась погоня крупных студий за наиболее талантливými черными актерами, писателями и даже режиссерами, которые могли бы трансформировать сценарий, изначально рассчитанный на белых зрителей, таким образом, чтобы он импонировал черному зрителю. В большинстве случаев то, что должно было быть плохим фильмом для белых, становилось еще более бездарным фильмом для черных. Как писал журнал «Ньюсуик» в октябре 1972 года, общественное мнение черных раскололось на тех, кто считал эти фильмы оскорблением достоинства черного, тех, кто считал, что подобное изображение черных плохо для бизнеса, и тех, кто полагал, что это необходимый шаг для того, чтобы черный был принят в общества белого англосаксонского протестантского общества.

Между 1970 и 1972 годом появилось около 50 картин, адресованных непосредственно черному зрителю. Первым можно считать фильм режиссера Осси Дэвиса «Коттон приезжает в Гарлем» (1970). Этот фильм, построенный на детективном сюжете, принес режиссеру 9 млн. долларов дохода. Вслед за ним появились фильмы «Шафт» режиссера Гордона Паркса, «Шикарная песня славного Суитбэка» режиссера Лиллика Ван Пиблза и «Ниггер и Проповедник» — своеобразный афро-американский вестерн с участием Сиднея Пуатье и Гарри Белфонте.

Как это ни парадоксально, но такие фильмы, как «Шафт» и «Ниггер и Проповедник», пришлись по вкусу и белой публике, дав прибыль соответственно по 12 и 10 млн. долларов. В связи с этим предполагалось, что в ближайшие годы около 25% американских фильмов будет произведено для черных.

Однако представители черной демократической общественности стали выступать с требованиями оградить черных детей от фильмов, в которых героизируется роль сутенера, торговца женщинами, гангстера, самца и насильника. Эти протесты парируются коммерсантами от кино, заявляющими, что фильмы такого рода служат терапевтическим целям. Несостоятельность подобных заявлений стала очевидна с выходом фильма «Супермух», прославляющего похождения торговца наркотиками и живым товаром. Этот фильм сразу же породил волну дурного подражания. Рону О'Нилу, его манерам и одежде черные мальчишки стали подражать так же, как в 30-е годы их белые одноклассники обезъ-

являли походку и повадки гангстеров, исполняемых Джеймсом Кэгни и Эдвардом Джи Робинсоном.

Известный американский психиатр Аивли Ф. Пуссен усматривает в воздействии этих фильмов нечто большее, чем детское подражание. «Думаю,— говорит он,— что эти фильмы оказали разрушительное влияние на ценности молодежи. Они прославляют уголовщину и толкают и без того уже стоящих на развилке черных ребят в объятия преступности и насилия, делая их опасными для своего окружения».

Разумеется, стереотипы черных сегодня уже видоизменились. Они не так грубы. Но смысл их остается прежним: черные — жестокие преступники, насильники и дикари, стремящиеся изо всех сил подражать, насколько это возможно, миру белых.

Так эксплуатируется тема исключительной для США социальной значимости. Охочие до метких выражений американские журналисты окрестили эти фильмы «блэксплуатацией».

К 1974 году производство «черных» фильмов увеличилось по сравнению с 1972 годом в три раза. За это время в США вышло 150 фильмов черного кино. Среди них — «Легенда о ниггере Чарли», «Джорджия, Джорджия», «Меллинда», «Леди поет блюз» (об известной негритянской певице Билли Холидей), «Кокаин», «Бойня», «Хэммер» и др. Кассовый успех ряда фильмов привел к появлению их продолжения — «Большая победа Шафта», «Вернись, Чарлстон Блу» и др.

Немало денег за «черное» кино вложил и Голливуд. К 1974 году компания «Юнайтед Артистс» про-

извела 12 фильмов, «Парамаунт» — 11, «Уорнер Бразерз» — 9, «Коламбия» — 8, «Эвко-Эмбаен» — 4, «Юниверсал» — 2 и т. д.

Вторжение Голливуда в «черное» кино привело к снижению художественного качества фильмов, к усиленной проповеди жестокости, насилия и расовой ненависти. Все это побудило прогрессивных негритянских кинематографистов объединиться в собственную организацию — «Конгресс Расового Равенства» (КРР), который требует контроля над всеми сценариями, написанными на негритянские темы, создания фонда, субсидирующего образование режиссеров-черных, установления системы классификации этих фильмов. КРР ставит своей задачей воспитание черной публики, способной отличить подлинное искусство от подделки, которую коммерческий кинематограф подсовывает ей для отвлечения от действительно актуальных проблем. В статье «Новое негритянское кино» — культура или надувательство? Б. Дж. Мейсон пишет, что судьба кино черных зависит не только от режиссера, но и от зрителя. «Ему самому придется решать, относится ли к эстетическим ценностям набившая всем оскомину риторика, бессмысленный секс и бесцельное насилие, которые показываются сегодня в кинотеатрах, или это должны быть черная гордость, права черных в борьбе за освобождение негров. Ему придется решить, являются ли нынешние негритянские персонажи портретами достойных личностей, или это уродливые, смехотворные искажения реальностей негритянской жизни».

Современные прогрессивные режиссеры борются против ком-

мерциализации афро-американского кино, против превращения его в доходный бизнес. В своих фильмах они поднимают острые социальные проблемы. Таков фильм Мартина Ритта «Конрэк» (1974).

Это не первая картина талантливого режиссера в серии «черного» кино. В 1971 году им был поставлен фильм «Саундер», рассказывающий о тяжелой, нищенской жизни издольщиков Луизианы в 30-е годы. Лаконичными выразительными средствами изображаются в нем взаимоотношения между Ребеккой (ее блестяще играет Сесилия Тайсон) и ее мужем Натаном, между отцом и сыном. Этот необычайно трогательный фильм, раскрывающий богатство человеческих взаимоотношений в простой негритянской семье, получил высокую оценку в американской кинокритике и имел успех не только в гетто, но и по всей стране.

В новом фильме Мартина Ритта «Конрэк» рассказывается о белом учителе Конрое (его играет Йон Войт, исполнитель ведущей роли в фильме «Полуночный ковбой»), который приезжает на небольшой островок недалеко от Тихоокеанского побережья Южной Каролины, чтобы преподавать в негритянской школе. Конрой, или, как зовут его дети, Конрэк, пытается разрушить установленную в школе рутину, передать детям все свои знания. Но молодой учитель терпит крах, он не в силах противостоять официальным властям, которым удобнее, чтобы все оставалось как было, и вынужден уехать. Этот грустный фильм проникнут тревогой о судьбах черных детей, об их будущем. Следует отметить, что фильм построен на

подлинных фактах, описанных школьным учителем Конроем в романе «Вода безбрежна».

Из других новых фильмов, посвященных этой теме, следует назвать фильм «Клодин» (режиссер Джон Бэрри). Успех этих произведений свидетельствует о подъеме «черного» демократического кино. Вместе с тем все эти фильмы только заявка на разработку новой темы. Ее развитие немало зависит от самих черных кинематографистов, от того, будут ли они идти на уступки Голливуду (как это порой позволяет себе талантливый Пуатье) или отказываться делать фильмы, когда извращается их идея (как поступил писатель и публицист Джеймс Болдуин, которого не устроила предложенная ему трактовка образа одного из видных вождей черного движения — Малкольма Икса в сценарии, написанном им по книге Алекса Хэйли «Автобиография Малкольма Икса»).

Сегодня борьба черных за свои права принимает иные, менее очевидные, но более глубинные формы. Угасли пожары в гетто. Эти районы национального позора сейчас даже пытаются благоустроить, а Голливуд своими сентиментальными лентами — расцветить. Но черные-то лучше знают, когда говорят: «Гетто можно улучшить, только уничтожив его».

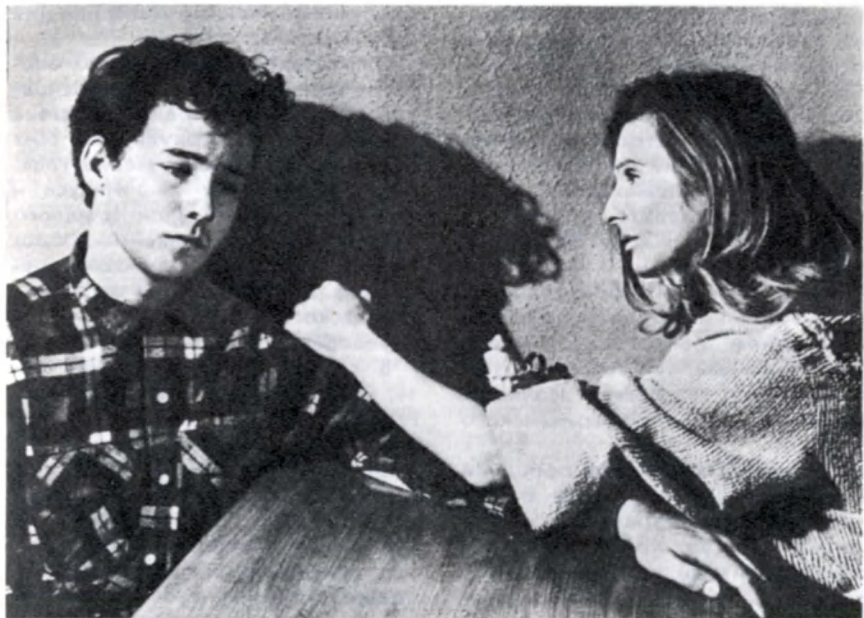
Кино и молодежь

В большинстве фильмов, посвященных молодежному бунту 60-х годов, образ молодого человека представлял в искаженном виде. Но искажение это было не всегда преднамеренным. Само моло-

дежное движение в США прошлого десятилетия, о чем уже немало писалось, было явлением весьма сложным и противоречивым. Сочувствуя поискам «зеленой поросли» Америки, многие художники в силу разных причин не улавливали его сущности и не всегда могли охватить его в целом. Поэтому наряду с заведомо ложным, стереотипно негативным изображением молодежи в этот период появлялись фильмы, в которых чувствовалось, как режиссер стремился прорваться сквозь дебри имеющегося у него материала и каких-то своих субъективных восприятий.

Такой фильм мог иметь ошибки, очевидные глазу социолога. Но при всем том он оставался искренним, гуманным, проникнутым симпатией к молодым людям, не желающим мириться с существующим строем жизни. Таковы фильмы «Выпускник» М. Николса, «Ресторан Алисы» А. Пенна, «Беспечный ездок» Д. Хоппера, «Пять музыкальных пьес» Б. Рэфелсона.

К их числу относится и лента П. Богдановича «Последний киносеанс» (1971), которая сразу же привлекла к себе внимание зрителей. События, показанные в фильме, происходят в одном из маленьких городишек среднего Запада. Его герои — подростки, имеющие все материальные блага, и лишь цели в жизни у них нет. Все свое свободное время они проводят в захудалом кинотеатре, без конца просматривая старые ленты с препарированными Голливудом мифами о героическом прошлом Америки. Прошлое это сталкивается с действительностью, лишенной всякой героики, всякого смысла: серые будни, заполненные бессмысленными раз-



влечениями. Созданный Богдановичем черно-белый фильм, показывающий жизнь такой, как она есть, без цвета и прикрас — реалистическое произведение о жизни молодых людей до того момента, когда с ними начинают происходить разные истории и кричать пестрые заголовки американской прессы. Но тогда уже говорить о чем-либо бывает поздно.

Серьезный фильм о молодежи — «Американские граффити» — снял молодой режиссер Д. Лукас. В нем показывается одна ночь после выпускного вечера, романтические надежды и мечты молодых ребят — выпускников школы, а в конце фильма в небольшой текстовой ремарке говорится о том, что произошло с каждым из них в будущем. Посредством этого приема режиссер

Кадр из фильма
«Последний киносеанс»

сталкивает мечту с прозаической реальностью.

Таким образом, некоторые фильмы не только правдиво показали судьбы молодежного движения в Америке, но и в известной степени помогли зрителю подойти к его пониманию.

Однако если 60-е годы в США проходили под знаком бунта молодежи, то уже в начале 70-х годов бывшие бунтари, особенно из «новых левых», разочаровываются в леворадикальных и анархистских лозунгах и постепенно вливаются в огромную армию наемных работников. Сегодня признаки социальной активности куда более заметны в среде трудящейся молодежи. Мелкобуржуазный анар-

хизм определенного слоя молодежи прошлого десятилетия нередко трансформируется ныне в различного рода религиозный мистицизм. Улавливая некоторую растерянность в настроениях молодых, их увлечение мистикой, коммерческий кинематограф стал спешно изготавливать различного рода «триллеры», подобные «Эксорсисту» Уильяма Фридкина. Один из последних образцов этого рода — фильм «Дурная примета» с участием популярного актера Грегори Пека, в котором рассказывается, как дьявол вселяется в маленького сына американского посла.

Впрочем, Голливуд не прошел и мимо новозаветных мифов. В 1972 году режиссер Джуисон делает фильм «Иисус Христос — супер-звезда», снятый на основе широкоизвестной в 60-е годы рок-оперы (ее авторы — два молодых англичанина, музыка Эндрю Уэббера, текст Тима Райса).

Используя евангелия от Матфея, Марка, Луки и Иоанна, авторы создали произведение, исходя из собственного прочтения Нового завета. «Нам хотелось взглянуть на Иисуса глазами Иуды. При этом на Иисуса-человека, а не на божество», — рассказывал Тим Райс. Поэтому действие рок-оперы охватывает только последние шесть дней жизни Иисуса (Райс намеренно не берет седьмого дня — вознесения, потому что занимается Христом-человеком), но в тексте вскользь говорится и о прошлом Христа, о «движении», во главе которого он встал. Жанр мюзикла, конечно же, не позволяет дать сколько-нибудь глубокого анализа идейной основы молодежного движения, хотя отдельные фразы, брошенные мимохо-

дом, — несомненный материал для размышления.

В поле зрения авторов рок-оперы и режиссера попала в основном внешняя маскарадная сторона молодежной контркультуры 60-х годов. От этого окружение главных действующих лиц Иисуса и Иуды напоминает хиппи прошлого десятилетия — американских юношей и девушек, одевшихся в рубище в знак отречения от потребительского общества, забывшего о человеческих ценностях.

В хиппи приходили всякие — и те, у которых действительно ничего не было, и те, кто отказывался от многого. Те, кто стремились противопоставить себя обществу, и те, кто бежал от него в надежде обрести себя. Сюда попадали и те, кто разочаровывался в молодежных движениях, и те, кто пытался сделать «хипстеризм» общественным движением. По существу своему оно и было движением, только без программ и лозунгов, без организации. Попадались среди них и случайные люди, и всякий сброд, и уголовники.

Вероятно, понадобился бы объединенный синод всех вер и религий, чтобы распознать те затейливые, порой немыслимые сочетания, в которых выступали здесь протестантизм и пантеизм, буддизм и католицизм, поклонение дьяволу и анархизм. Многие из них обратились к Христу. «Детьми Христа», «юродивыми ради Христа» называли они себя, потому что многое в страстях Христовых представлялось им родственным их собственному мироощущению. Из заповедей Христовых они усвоили слово «возлюби», и оно стало их девизом. А его речь о фарисеях, что «возлежат на пиршествах и в народных собраниях, упиваясь,

когда народ из лести обращается к ним со словами «Учитель», напоминала им о тех обидах, что понесли они от истязательства.

В среде хиппи появилось и отвратительное подобие человека-убийцы — «сатаны» Мэнсона, как он называл себя. Растлив стайку «странных» девчонок, он превратил их в соучастников зверского убийства американской актрисы Шарон Тейт и ее друзей.

Потребительское общество не растерялось перед напором человеческих трагедий и превратило рубище и вериги своих детей, отвернувшихся от него, в источник бизнеса. И понеслась по всему миру мода на драные свитера, грязные разрисованные пальто — предприимчивые торговцы продавали их уже грязными! Брюки чернорабочего или поденщика, джинсы — символ первоначального протеста мальчишек и девчонок против мнимого благополучия общества — рекламируются в иллюстрированном журнале для американской золотой молодежи — «Плейбое». В 70-е годы внешние атрибуты молодежной субкультуры пробьются и в другие возрастные и социальные слои, став символическим выражением «неопопулизма» элитарной Америки.

Помня обо всем этом, можно возвратиться к фильму «Иисус Христос — суперзвезда» и попытаться понять как его основное содержание, так и причины столь сенсационного успеха.

«Наконец, мне удалось развеять пелену, застилавшую мне глаза, и я покончил со слепым поклонением перед тобой, Иисус. И стало ясно мне, куда все это приведет. Чтоб трезво оценить обстановку, мне понадобилось одно

усилие: отделить человека от мифа о нем», — с этих слов Иуды начинается текст рок-оперы.

Ария Иуды служит ключом к пониманию разыгравшихся страстей и грядущей трагедии. В ней содержатся основные обвинения, которые тот выдвигает против Иисуса. «Ты стал верить всерьез тому, что говорят о тебе, ты стал значить больше, чем то, что ты говоришь. Ты сумел зажечь людей, вселить в них веру, они даже решили, что ты Мессия. Каждое твое слово стало выворачиваться наизнанку — слишком много небесного у них на уме, но когда они увидят, что они ошиблись, что ты не тот, за кого они тебя принимают, они скажут, что ты им солгал — они же тебя и уничтожат».

Уже в первом эпизоде звучат слова, которые будут неоднократно повторяться на протяжении всего произведения в тексте у Иуды и у Христа: «Я помню, когда мы все это (подчеркнуто нами — Г., Ш.) начинали — никаких разговоров тогда о боге не было и в помине; ты был просто человеком», — говорит Иуда. Тот же мотив звучит и в арии сломленного и уставшего от борьбы Христа в Гефсиманском саду: «Пусть я умру, но почему я так боюсь завершить то (подчеркнуто нами — Г., Ш.), что сам начал; нет, не я начал — вы начали». Это «то» подразумевает движение, борьбу, но что это за движение, трудно сказать. В этом, вероятно, и одна из причин успеха рок-оперы в Соединенных Штатах — емкость опеределенно-неопределенного «то» устраивает всех.

Вместе с тем эта неопределенность есть отражение реального положения вещей в молодежном движении. И авторы даже делают

попытку объяснить этим его крах. В тексте оперы мы встречаем такие строки: «Что же нам делать с этим Иисусом — творящим чудо, героем глупцов? Без армии, без программы, без восстания, без призывов к битвам — и все же он очень опасен» (Анна и Третий священник). А Иуда несколько раз обвиняет Христа, что все было не продуманно, одни слова, одни эмоции, добрые намерения — и никакой программы действий.

Оставшись наедине с самим собой, Иисус оценивает обстановку и понимает, что проиграл. Тогда он приходит к единственному выводу: «Чтоб смерть победить — необходимо умереть». Образ мученика, умершего для блага людей, близок и понятен современной американской молодежи. Они помнят трагическую смерть братьев Кеннеди, в их ушах звучат слова обаятельнейшего человека и борца Мартина Лютера Kinga. Черная молодежь никогда не забудет злодейского убийства славного сына своего народа Малкольма Икса, в ореоле романтического подвига навсегда останется в памяти образ мужественного Че Гевары. Сходство здесь, конечно, чисто внешнее, но тема гибели героя ради людей чрезвычайно привлекательна для молодежи.

Весьма противоречива трактовка образа самого Христа. С одной стороны, авторы обвиняют его в отрыве от народа, с другой — делают жертвой того же народа. Отсутствие политической платформы и та легкость, с которой он поддавался лести и самовозвеличиванию, привели его к поражению. Но смерть свою Христос заставил работать на себя. Однако это останется за фильмом. Это — потом. А пока, оставаясь наедине с

собой, он не стыдится своей слабости: «Пусть изрыгают свою ненависть, пусть пытаются, пусть пригвоздят меня, я лишь хочу понять, не напрасно ли я умираю? Неужели я буду более заметен, чем прежде, а дело мое приобретет после этого новое звучание?»

Этими последними словами авторы как бы еще раз пытаются подчеркнуть, что занимаются Христом-человеком, что он им интересен как молодой сподвижник-бунтарь, призывавший к братству и любви.

В представлении авторов, Христос — лидер оппозиционного движения, и в фильме скорее важен как некая точка отсчета: он нужен для того, чтобы показать отношение других к нему и к его учению.

Его враги — жрецы во главе с первосвященником Каиафой. Каиафа выступает не против Христа — носителя религии. Для него он — опасная политическая фигура, которая может навлечь гнев римлян на Палестину. А потому первосвященник ищет радикального выхода из «иисусомании». Он приходит к выводу, что лучше пусть один умрет за всех, чем весь народ за одного человека. Некоторые американские обозреватели увидели в жреце (и увидели совершенно справедливо) злую карикатуру на чиновников и бюрократов из истеблишмента, чья главная забота — удержаться в своем доходном кресле и потому на всякий случай давить всякую самодетельность, не говоря уже о случаях открытого волнения.

Ну, а народ? Ему отведена типичная для буржуазной социологии роль. Он не безмолвствует, а кричит: «Осанна! Суперзвезда с нами», — и тогда авторы именуют

его просто толпой. Или: «Распять его! Распять его!»— это уже слепая, безликая толпа. Принимая во внимание, что обе толпы поют свои тексты на один и тот же мотив, мы начинаем понимать, что для авторов фильма страсти доступны только личностям, а толпа лишь объект для манипуляции.

Небезынтересна языковая характеристика действующих лиц. Герои пользуются жаргоном американского студенчества, речь молодежи полна модных сокращений и оборотов, газетных, теле- и радиоштампов.

Нужно, вероятно, добавить и то, что «Иисус Христос — суперзвезда» является типичным образцом молодежной контркультуры — тем произведением, которым молодые люди Запада пытались отделить себя от «официальной» культуры общества, чьи ценности они более не хотят разделять.

Фильм, снятый на основе рок-оперы, отразил сложные, полные противоречий пути формирования молодежной «субкультуры» в условиях современного Запада, ее неосознанный социальный протест и духовную сумятицу, неприятие официальных ценностей и отсутствие строго обоснованной программы действий, неприязнь к истеблишменту и зависимость от ходячих предрассудков буржуазного сознания. Но вместе с тем фильм этот является и типичным примером спекуляции буржуазного общества на чрезвычайно важной и актуальной теме.

С изменением характера молодежных проблем тема молодежи постепенно сходит с экранов американских кинотеатров. Но проблемы, поставленные перед обществом молодежным движением, не исчезли, и наиболее серь-

езные художники пытаются их отразить.

В фильме независимого режиссера Теренса Малика «Пустоши» (1974) рассказывается о судьбе юноши и девушки, которые покидают ненавистный им город, с его однообразным и оупляющим существованием, ради идиллической жизни на лоне природы. Но, чтобы отстоять свою независимость, им приходится убивать всех, кто их преследует. В фильме, сочетающем сцены насилия с искренними поэтическими сценами, показывается невозможность бегства от действительности и крах руссоистских утопий в условиях современной капиталистической цивилизации.

В картине «Спасите тигра» (1974) независимого режиссера Джона Эвилсена, который до этого поставил сложный, противоречивый фильм «Джо», поднимается проблема взаимоотношения поколений. Герой фильма — владелец текстильной фабрики в Лос-Анджелесе (его играет Джек Леммон). Каждое утро по звонку будильника он просыпается, бреется, пьет кофе, едет в машине на работу, выступает на деловых совещаниях и т. д. Будни, работа и быт не позволяют ему задуматься о смысле прожитой жизни. Но вот однажды, выступая на демонстрации новинок одежды, он вдруг с ужасом видит перед собой не нарядно одетую публику, а людей в военной форме и касках. Воспоминания о второй мировой войне, участником которой он был, страх перед будущим отныне не дают герою покоя. Даже в грохоте волн на берегу океана, куда он бежит, чтобы спрятаться от преследующих его военных кошмаров, он слышит грохот орудий и

треск пулеметов. По дороге к океану он подвозит молодую девушку, которая, как и многие ее сверстники, бродит по стране в поисках смысла жизни. Общась с ней, он пытается понять, к чему стремится молодое поколение. Но эта встреча не приносит ему ничего, кроме разочарования. Барьеры между поколениями оказываются непреодолимыми.

Преступность в жизни и на экране

Преступность является одним из самых страшных бедствий современного американского общества. Вооруженные ограбления, убийства, торговля наркотиками, насилие — все это уже стало более или менее привычным фоном американской жизни. В своей книге «Преступность в США» бывший министр юстиции Рамсей Кларк пишет: «Наше общество допускает существование таких условий, при которых законы не могут применяться в принудительном порядке. Азартные игры, продажа и потребление наркотиков, проституция, вымогательство и «акулий промысел» производятся в открытую и о них хорошо известно. Полиция видит все это и знает об этом. Если говорить о большинстве совершенных преступлений, то кардинальное решение проблемы упирается в экономику; речь идет о жилище, здоровье, образовании, работе. Если мы хотим, чтобы закон был применен, а права бедных осуществлены, следует покончить с бедностью. До тех пор, пока мы не сделаем этого, не будет равной для всех защиты со стороны зако-

на. Наше величайшее преступление состоит в том, что мы допускаем существование условий, порождающих антисоциальное поведение. Мы дорого платим за это».

Среди преступлений, которые широко распространены в США, особое место занимает организованная преступность. Назначенная в 1967 году президентом Джонсоном комиссия по изучению преступности, обнаружила ее в 25 из 71 обследованного города. Доходы, получаемые от такого промысла, огромны — 6—7 миллиардов долларов в год. Эта цифра равна чистому доходу десяти крупнейших промышленных корпораций, таких, как «Дженерал моторс», «Стандард ойл», «Форд», «Дженерал электрик», «Крайслер», «Интернэшнл бизнес мэшинз», «Мобил ойл», «Тексако», «Галд и Ю. С. Стил».

Эта одна из самых больших проблем американского образа жизни начиная с 60-х годов стала темой целой серии картин. В ней были фильмы разной социальной и идейной направленности. Некоторые идеализировали образ детектива или полицейского, другие, напротив, показывали коррупцию, связь полиции с преступлениями. В числе фильмов, в которых так или иначе раскрывались социальные корни преступности в США, были «Серпико» С. Люмета, «Братство» М. Ритта, «Крестный отец» Ф. Копполы, «Французский связной» У. Фридкина, «Записки Валахи» Т. Янга и др. Самым значительным из них стал фильм Копполы «Крестный отец». Этот фильм, появившийся на экранах в 1972 году, пользовался огромным успехом. И причины этого успеха во многом были связаны с разоблачением мафии и ее связи с по-



лицей и политической верхушкой.

Через два года Коппола сделал продолжение фильма «Крестный отец, часть II». Фильм не имел такого коммерческого успеха, как первая часть, хотя американская Академия кино в 1975 году присудила ему «Оскара». К тому же Копполе вручили еще два «Оскара» как лучшему сценаристу (сов-

Роберт де Ниро в фильме
«Крестный отец, часть II»

местно с Марио Пьюзо) и как лучшему режиссеру. Кроме того, «Оскара» получил Роберт де Ниро, играющий молодого «крестного отца», а также Нино Рота и отец Копполы — Кармин Коппола за музыкальную драматургию фильма.

Вторая часть «Крестного отца» —

более глубокое и последовательное изложение того, что было показано в части первой. Некоторые кадры звучат как прямые параллели к сценам первого фильма. Это — сознательный стилистический прием. «Второй фильм, — говорит Коппола, — является возвращением к сценам первого фильма. Вы можете сравнивать схожие сцены и таким образом оценивать происшедшие изменения. Это может выглядеть как недостаток воображения, но я намеренно пытался сделать нечто обобщающее, цитируя первый фильм».

Несмотря на эту общность, первая и вторая части «Крестного отца» существенно отличаются друг от друга. При всех своих достоинствах, первая часть продолжала традицию гангстерских фильмов с бандами, с перестрелкой, бесконечной серией жестоких убийств, морем крови и насилия. Правда, в каноническую схему гангстерского фильма Коппола внес и новый элемент. Изображая войну гангстеров, Коппола показывает, что мафия мало чем отличается от любого капиталистического бизнеса. В его фильме мафия — аллегория всякого свободного предпринимательства и погони за прибылью. В одном из интервью, которое Коппола дал в 1972 году, он говорил: «Я хотел показать мафию как метафору Америки. И мафия, и Америка вышли из Европы. Но главное — это то, что и мафия, и Америка имеют абсолютно одинаковую организацию. У обеих руки в крови, когда они борются за власть и защищают свои интересы. Обе они — и мафия, и Америка — абсолютно капиталистический феномен и имеют своей целью прибыль».

Следует, однако, сказать, что этот социальный контекст не лежал на поверхности, он был глубоко скрыт за традиционной схемой гангстерского фильма. К тому же фильм в известной мере романтизировал историю мафии. Здесь сыграло свою роль актерское обаяние Марлона Брандо. Поэтому большая часть американской и европейской публики увидела в «Крестном отце» все же скорее традиционный гангстерский фильм, только гораздо более искусно сделанный, с очень хорошей музыкой Нино Рота, с точной актерской игрой.

Большинство публики, очевидно, рассчитывало увидеть и во второй части «Крестного отца» примерно то, что они увидели в первой, только с другим сюжетом. Но Коппола обманул ожидания этих зрителей, сделав второй фильм совершенно в ином ключе, чем первый. Более того — в ином жанре. Хотя этот фильм также посвящен истории семьи Корлеоне — гангстерской династии — он явно перерос границы гангстерского жанра. В одном из интервью, данном незадолго до премьеры второй части, Коппола говорил: «Вы должны помнить, что я был привлечен к созданию первой части «Крестного отца» как наемный режиссер... Я не интересуюсь историей мафии. Мне не нравится обилие насилия в фильме. Я создал этот фильм главным образом по финансовым соображениям». Теперь же, получив известную самостоятельность от Голливуда, Коппола создает фильм по своему собственному сценарию, хотя и основанному на известном романе Марио Пьюзо. «Я хотел реализовать идеи, — говорил в том же

интервью Коппола, — которые не были завершены в первом фильме и которые к тому же были адаптированы для романа. Меня беспокоило, что многие считали, что я романтизирую Майкла, тогда как я хотел представить его как чудовище — таким он выглядит в конце первой части «Крестного отца». Во второй части я хотел раз и навсегда разрушить семью Корлеоне и показать, что Майкл хладнокровный убийца и ублюдок.

Итак, по замыслу режиссера, вторая часть является не просто продолжением первой. Между этими фильмами есть известный внутренний контраст. Если первая часть показывает подъем семьи Корлеоне, то во второй Коппола показывает ее упадок, ее неумолимое, фатальное саморазрушение. Если первая часть сделана в жанре гангстерского фильма, то вторая часть, хотя и использует эту форму, по сути своей является политической драмой.

Гангстерский фильм — один из популярных жанров американского кино. Он имеет длительную историю, в процессе которой сформировались принципы и законы жанра. Как и вестерн, гангстерский фильм относится, условно говоря, к мифологическим жанрам кино. Хотя в основе большинства таких фильмов лежат реальные прототипы из американской истории 20—30-х годов, такие, как Ал Капоне, Джон Диллинджер, Бонни Паркер или Клайд Борроу, события, происходящие в гангстерских фильмах, ничего общего с реальной историей не имеют. Исторические личности здесь канонизируются и мифологизируются. Эта мифологическая природа гангстерского фильма

прекрасно раскрывается в работе американского социолога и киноведа Роберта Уоршоу «Гангстер как трагический герой». По мнению Уоршоу, гангстерский фильм создает миф о современном городе. «Гангстер — человек города, обладающий знанием города и городским языком, ужасающей смелостью, играющий своей жизнью как игровой картой... Для гангстера существует только город, причем не реальный город, а опасный и ужасный город воображения. И хотя существуют реальные гангстеры, гангстер по существу своему воображаемое существо. Можно сказать, что реальный город создает преступников, воображаемый город создает гангстеров».

Первая часть «Крестного отца» — типичный образец именно такого типа фильма, только, может быть, одного из самых талантливых за всю историю американского кино.

Другое дело — вторая часть. Здесь Коппола использует метод, который абсолютно чужд природе гангстерского фильма. Он не мифологизирует действительность, а, напротив, демифологизирует ее. Он не идеализирует героя, а разоблачает его.

Различны в фильме не только методы художественного решения двух его частей, различны и предметы их изображения. В первой части «Крестного отца» предметом изображения является мафия, система организованной преступности, война гангстеров. Тема второй части — власть. «Этот фильм, — говорит Коппола, — не о мафии. Он вообще о всякой классической знатной семье. Ею могла бы быть королевская семья Древней Греции или

эпохи средневековья, семья Кеннеди или Ротшильдов. Это фильм о власти и о преемственности власти».

Таково смысловое отношение между второй и первой частью «Крестного отца». Что же касается композиции, то во второй части фильма Коппола чрезвычайно усложнил и драматизировал ее. В первой части изображается подъем семьи Корлеоне, подъем и закат главы Вито Корлеоне, которого так выразительно сыграл Марлон Брандо. Во второй части нам показывают его детство и юность, а затем фильм возвращает нас к истории жизни нового «крестного отца» — сына Вито, Майкла Корлеоне.

Таким образом, если в первой части мы видим середину истории, то во второй нам показывают ее начало и конец.

Вторая часть начинается с того, чем кончается первая. Молодой Майкл Корлеоне, организовав серию убийств своих конкурентов, становится главой гангстерской династии — новым доном Корлеоне. Жена Майкла Кей спрашивает, действительно ли он повинен в убийстве мужа своей сестры. Майкл лжет, отрицая свою вину. Кей выходит из кабинета, дверь за ней медленно закрывается, и за полузакрытой дверью мы видим, как к Майклу по очереди подходят его приближенные и целуют руку нового короля гангстеров. Камера показывает крупным планом лицо Майкла — оно бесстрастно. Этот кадр как бы связывает во времени прошлое и настоящее, он служит своеобразным эмоциональным ключом для понимания последующего действия.

Вслед за первым кадром, изображающим лицо Майкла, только

что ставшего новым «крестным отцом», камера возвращает нас назад, к самому началу истории, к детским годам Вито, в маленькую сицилийскую деревню Корлеоне. Под заунывную музыку траурного марша медленно движется похоронная процессия. Хоронят отца Вито, убитого местной мафией. За гробом идет мать и сам Вито — маленький мальчик, который, кажется, не совсем ясно представляет себе, что происходит вокруг него. Но процессия не доходит до кладбища — раздаются выстрелы, а вслед за ними приходит известие о новом горе, постигшем семью Вито, — убит его старший брат. Чтобы сохранить единственного сына, мать идет к главе мафии — дону Чиччио и просит у него защиты для сына. Но тот отказывается ей в просьбе. Чиччио рассуждает весьма здраво: маленькие мальчики быстро вырастают и становятся мстителями за убийство своих родных. Отчаявшаяся мать бросается на дону Чиччио с ножом, приказывая сыну бежать. Он бежит и, оглядываясь назад, видит, как карабинеры хладнокровно убивают бедную женщину, посмевшую нарушить волю мафии.

Пока карабинеры рыщут по деревне в поисках беглеца, мальчик прячется в корзину с продуктами и отправляют подальше от мстительного дону, его вывозят из деревни, а потом и из Сицилии.

И вот мы видим его уже в разноязычной толпе эмигрантов на корабле, идущем в Америку. На таможне в Нью-Йорке вновь приехавших сортируют, перегоняют как скот с места на место. Мальчик ни слова не знает по-

английски, и таможенный чиновник, недолго думая, записывает в документ вместо его настоящей фамилии название его деревни — Корлеоне. Так зарождается имя могущественной в будущем династии.

В следующих кадрах мы видим уже повзрослевшего Вито в 1917 году в итальянском районе Нью-Йорка, этой «маленькой Италии». Он имеет семью и детей, с трудом зарабатывая себе хлеб насущный. К тому же его терроризирует местный гангстер Фануччи (его играет итальянский актер Гастон Мошин), который, угрожая расправой, регулярно обирает своих соплеменников. Вито стоит перед выбором: либо дать грабить себя, либо взяться за пистолет. Он выбирает последнее и убивает Фануччи.

В сцене убийства Коппола использует яркие, барочные тона, показывает все атрибуты карнавального праздника. По улицам «маленькой Италии» несут изображение Христа, сплошь облепленное долларовыми бумажками. Музыка и пение сопровождают шествие. Фануччи, принимая по добобластные приветствия, пробирается через толпу к своему дому. А по крышам домов, как тень, за ним следует Вито. Он достает пистолет, заворачивает его в полотенце и стреляет почти в упор, убивая Фануччи на пороге собственного дома. Полотенце, в которое завернут пистолет, вспыхивает как маленький факел. И в этот же момент раздаются взрывы фейерверка: рождественский праздник начался. Началась и новая жизнь Вито. Он становится доном Корлеоне, основоположником новой гангстерской династии. Но Вито Корлеоне — «доб-

рый» гангстер. Он своеобразный Робин Гуд «маленькой Италии». Он покровительствует беднякам, устанавливая свой закон и порядок там, где государство и власть оставляют людей на произвол судьбы. Для него мафия — это прежде всего семья, и он заботится о всех членах этого многочисленного семейства. Так, на благих намерениях, на патриархальной доброте закладывается могущественный дом Корлеоне.

Роль молодого Вито Корлеоне прекрасно сыграл Роберт де Ниро. Марлон Брандо отказался играть во второй части «Крестного отца», так же как и от присуждения ему «Оскара». Этим он хотел привлечь внимание общественности к компании в защиту американских индейцев. Это создало для Копполы дополнительные трудности: ему нужно было найти актера, который был бы похож на Брандо. Нельзя сказать, что внешне Роберт де Ниро очень похож на Брандо. Но неторопливая манера игры, хрипловатый голос позволяют поверить, что с годами де Ниро будет таким, как Брандо. Таким образом, мы видим три образа одного и того же человека: хрупкого мальчика на корабле, прибывающем в Нью-Йорк, юношу в итальянском квартале Нью-Йорка в исполнении де Ниро (во второй части) и, наконец (в первой части), пожилого человека — Брандо, который умирает, играя в солнечном саду со своим внуком. Все эти три образа органично врастают друг в друга, создавая представление об одном человеке.

Параллельно с трагической историей молодого Вито Корлеоне фильм показывает события, относящиеся к концу 50-х годов. По-

кидая маленького Вито, поющего грустную песню в таможенной больнице, мы переносимся в 1958 год, на озеро Тахо. Здесь Майкл Корлеоне организует роскошный праздник с участием всех членов его семьи и ближайших сподвижников. Пока гости веселятся и танцуют, молодой «крестный отец» вершит дела: принимает сенатора, который за взятки снабжает его лицензиями на игорные дома в Лас-Вегасе, встречается с «коллегами» из других гангстерских корпораций. Свои дела Майкл ведет скорее как бизнесмен, чем как гангстер. Его оружием является не автомат или пистолет с глушителем, а авторучка, которой он выписывает чеки, огромная сеть политических связей, которую он приводит в движение с помощью взяток. Или уж в крайнем случае с помощью угроз. Конечно, не отказывается он и от убийств, когда в этом возникает необходимость, но это уже для него не правило, а исключение.

Коппола показывает, какая глубокая пропасть отделяет двух «крестных отцов», отца и сына. Отец патриархален. Он любит семью и вершит свои дела по семейному, с участием всех ее членов. Для него семья и мафия неотделимы, в своей семье он ищет поддержки и продолжения своих дел. Ему не чужды и определенные понятия о морали. Когда предлагают заняться бизнесом с наркотиками, он отказывается, считая его грязным делом.

Совершенно по-иному живет сын. Эту роль очень точно играет актер Эл Пачино, который получил известность после фильмов «Серпико» и «Пугало». Эл Пачино играл и в первой серии «Крест-

ного отца». Тогда Майкл был отзывчивым, мягким, искренним юношей. Дела семьи Корлеоне не интересовали его. Он стремился быть в стороне от кровавого бизнеса семьи. Да и отец хотел бы держать младшего сына вне «дела». Но обстоятельства заставляют Майкла взяться за оружие. Он мстит за отца и становится убийцей. А затем, когда убивают его старшего горячего и необузданного брата — Сонни, он становится во главе семьи, восстанавливая мощь династии Корлеоне. Но победа семьи Корлеоне означает для Майкла почти полное разрушение его самого как личности. И Эл Пачино убедительно показывает во второй части «Крестного отца» превращение мягкого и отзывчивого юноши в бесстрастного, опустошенного, глубоко одинокого человека.

Майкл обладает огромной властью, но эта власть обращается против него самого. Он сам — орудие в руках слепых, обезличенных сил. Он любит свою семью, но совершенно последовательно, до самого конца уничтожает ее. Он любит свою жену Кей, нуждается в ней, но убивает в ней любовь к себе, выгоняет ее и запрещает видеть детей. Он любит своего младшего брата Фредо, но в конце концов убивает его, так как подозревает его в измене. Семья приносится в жертву делу, бизнесу.

Характеризуя главную идею своего фильма, Коппола говорил: «Я не хотел, чтобы Майкл или семья Корлеоне были разрушены другой гангстерской бандой или генеральным прокурором. Я хотел, чтобы они были разрушены силами, которые внутри них, теми силами, которые их же со-

здали. Во второй части «Крестного отца» я показал Майкла как одного из наиболее могущественных людей в Америке. Но вместе с тем он — труп».

В отличие от своего отца, Майкл не имеет никаких этических принципов. По-иному управляет он и своим делом. Его патриархальный отец брал в руки пистолет и шел на улицу убивать своего врага или врага своей семьи. Майкл никого не убивает сам. Он сидит у себя в конторе или в наглухо затемненной спальне. Не применяя никакого оружия, мягким, чуть слышным голосом решает он судьбы людей. Он только нажимает кнопку, действие происходит само собой. Да и клиенты, посещающие его оффис, совсем уже не те. К его отцу с просьбой о справедливости или защите приходили соседи или «члены семьи» — люди, связанные с корпорацией Корлеоне личными связями. Майкл не имеет дела с простыми людьми. Его посетители — конгрессмены и сенаторы, через которых он непосредственно связан с политической машиной страны. Слово, данное отцу, Майкл исполнил. С помощью политиканов он контролирует игорные дома в Лас-Вегасе — этом американском Монте-Карло. Но и этого ему недостаточно. Он принимает «коллег» из Майями и договаривается о разделении сферы влияния в этом районе. Но и этого мало. Он едет на Кубу, где встречается с главой гангстерского мира Хьюменом Рутотом, непосредственно сотрудничавшим с Батистой. Рут расхваливает бизнес, который он делает на Кубе. Еще бы, грабить страну ему помогает само правительство, которое участвует в доле барышей, получаемых от

кровавого бизнеса. Рут (его играет Ли Страсберг, руководитель известной театральной студии в Нью-Йорке) хвалится перед Майклом: «Мы теперь так же могущественны, как сталелитейный трест в США».

На собрании у Рута присутствуют представители других гангстерских корпораций. Они договариваются об общих капиталовложениях и о дележе богатых доходов. И здесь Коппола использует ироническую аллегория. Гостям подает на стол роскошный торт. На нем с помощью крема изображена карта Кубы. Рут разрезает торт на куски и предлагает каждому гостю по кусочку. «Угощайтесь, надеюсь, вам это понравится», — говорит он. Но проглотить Кубу оказывается делом трудным. В это время в Гаване начались демонстрации, кубинцы поднялись на борьбу с ненавистной диктатурой Батисты, распродающим страну по кускам.

Выразительна следующая сцена: по улицам Гаваны, запруженной шумной толпой, медленно едет в роскошном лимузине Майкл. Навстречу автомобилю бросается стайка полуголодных ребятишек, выпрашивающих центы. Но Майкл отгораживается от человеческих несчастий стеклом автомобиля. Через поднятое стекло бесстрастно наблюдает, как полицейские арестовывают группу молодых кубинцев и прямо на улице обыскивают их. Один из них с криком «Вива, Фидель!» бросается к капитану полиции и вместе с ним взрывает себя гранатой. Этот кадр — один из выразительнейших в фильме.

Напуганный революцией, Батиста бежит из Гаваны. Революционная Куба торжествует, а Майкл

вынужден вернуться в свою резиденцию на озеро Тахо.

Здесь, в Америке, положение семьи Корлеоне прочно. Никто и ничто не может подорвать ее могущества, даже сенатская комиссия, которая занимается разбором дела семьи Корлеоне. Майкл отрицает всякую связь с преступным миром. Он примерный американский гражданин, он никогда не был под судом, никого не убивал, с гангстерами не связан, а помогал бедным, давал субсидии университетам. Он говорит заведомую ложь, поклявшись на Библии говорить «правду и только правду». Уличить Майкла во лжи нетрудно. Но на помощь ему приходят сами сенаторы, которые неоднократно получали от Майкла взятки. Один из них, сенатор Гири, произносит горячую речь в защиту Майкла Корлеоне, утверждая, что он, как и большинство американцев итальянского происхождения, «внес большой вклад в историю Америки и американский образ жизни». Что ж, в этом, пожалуй, господин сенатор прав. Так Коппола раскрывает одно из болезненных явлений капиталистического общества — связь организованной преступности с политической властью. Мысль Копполы: «Мафия — это метафора Америки» — получает здесь острое социально-критическое звучание.

Но преступления совершаются не только с пистолетом в руках. Не менее страшны преступления бескровные, потому что они направляются против человечности, против гуманизма. Преступником, вершащим их, является общественный уклад, буржуазный образ жизни.

В 1976 году на экраны вышел

фильм «Пролетая над гнездом кукушки» (производство «Юнайтед Артистс», продюсеры С. Зениц и М. Дуглас, режиссер М. Форман, оператор Х. Уэкслер). Фильм этот был создан на основе одноименного романа К. Кизи. Перевод названия романа и фильма подстрочный. Дать его адекватный перевод невозможно, поскольку оно многозначно. Это строчка из детской считалки («один полетит на север, другой на юг, зато один полетит и пролетит кукушкино гнездо»). Но «ку-ку» дети называют тех, у кого «не все дома». Отсюда «кукушкино гнездо» — психиатрическая клиника. И наконец, принято считать, что у кукушки нет своего гнезда.

Книга Кизи не плод воображения. Она была основана на опыте и наблюдениях. В 50-х годах, работая над своей кандидатской диссертацией по литературе, Кизи устроился зрителем (как-никак он чемпион по борьбе) в психиатрическую клинику, где, кстати, в поисках «новой чувственности» пристрастился к наркотикам и ЛСД. Позже он обосновал коммуну хиппи под названием «Веселые проказники», увлекшуюся «экспериментами» с галлюциногенными средствами, за что в 1966 году был арестован ФБР.

В романе Кизи удалось уловить то, что еще лишь витало в воздухе и предвосхитило молодежные волнения 60-х годов. В нем отразилось столкновение анархистствующего индивидуума и потребительского общества, олицетворением которого стала психиатрическая клиника, а один из ее пациентов — носитель вечно живого духа свободы. Для молодежи 60—70-х годов. «Кукушка» при всем ее трагизме, в котором, правда,



приглушенно, звучит нотка надежды, была самой злой сатирой на американское общественное устройство. Герой книги Макмерфи стал любимцем университетской молодежи, вытеснив с этой роли другого литературного героя — бунтаря Холдена Колфилда из повести Сэлинджера «Над пропастью во ржи».

Сохранив верность повествованию, фильм в отличие от книги (и в этом его слабость) несколько абстрагируется от реалий «американского» общества, претендуя на некоторое универсальное обобщение.

Рэнделла Макмерфи, бунтаря против всякой власти, человека преисполненного духа абстрактной свободы, поместили в боль-

Джек Николсон в фильме
«Пролетая над гнездом кукушки»

ницу. Он симулирует психическое расстройство, чтобы уклониться от работы в колонии, куда попал по очередному приводу, на этот раз за связь с несовершеннолетней. Здесь он сталкивается со Старшей сестрой, которая, как это нередко бывает в жизни, оказывается главнее главного врача. Ее фамилия Рэтчед, что созвучно английскому «жуткая», «сильная». Их противостояние в фильме совершенно откровенно строится на фрейдовском принципе «любовь — ненависть». Пришелец должен утвердить свой авторитет, завоевав лидерство над этой безвольной массой пациентов больницы, так

сказать «над толпой». Старшая сестра — истэблишмент, власть. Чтобы завоевать власть, Мак должен показать, что он как минимум не боится «истэблишмента» и как максимум сильнее его. Символом силы и незыблемости власти в фильме становится отделанный мраморными плитами фонтан — из него пьют воду, его используют в терапевтических целях для ванн и душей. Струей из него же разгоняют «перевозбудившихся» пациентов, когда они угрожают порядку в палате. Еще в самом начале, желая утвердить себя, Мак на спор заявил, что вырвет фонтан вместе с мраморной тумбой из пола и поднимет его в воздух. Сделать это ему не удастся. Когда над ним начинают подшучивать, он с достоинством проигравшего небрежно бросает: «В отличие от вас, овощей, никто не упрекнет меня в том, что я не попробовал». Это идейный апогей фильма. Далее Мак играет шута, балагурит, и лишь иногда грусть промелькнет в его добрых и чуть озорных глазах (эту роль великолепно играет Джек Николсон). Он знает, что проиграл, но ведет игру до конца, до страшной, бесчеловечной, запрещенной во всех цивилизованных государствах операции лоботомии — удалении лобной доли головного мозга, превращающей человека в безвольное животное.

Для слабых и обреченных, населяющих Салемскую больницу, Мак был яркой кометой, пронесшейся по темному небосклону их однообразной жизни. Он был мифом при жизни. Его добрый друг Индеец, всегда нерешительный Вождь Бромден, увидев, что Мак стал «овощем», душит его подушкой. Чтобы жить вечно как сим-

вол надежды слабых и униженных, тех самых, кого он сумел заставить голосовать против Несправедливости, Мак должен был умереть.

А затем Вождь делает то, что не смог сделать Макмерфи — он вырывает глыбу фонтана из основания и поднимает ее. Но на этом он не останавливается. Он идет дальше Мака, высаживает его железные прутья на окнах психиатрической больницы и бежит. Индеец бежит, пока не растворяется в притихших лесах и горах, некогда служивших приютом и убежищем сотням и тысячам его единокровных братьев от наступающей и все уничтожающей американской цивилизации.

Сила фильма в первую очередь в силе романа, в той неудержимой критической направленности, отличающей бесчеловечность «американского образа жизни». Сила фильма в более чем блистательной игре практически всех актеров, и в первую очередь дуэта Николсон — Флетчер.

Слабость фильма в его амбивалентности, в утверждении его создателями идеи «всесветского гуманизма», идеи борьбы за демократию «вообще». Но история показывает, что за такими идеями и позами всегда маскируется классовое содержание буржуазной демократии. Не случайно создатели фильма как бы «мимходом» вкрапливают сцену, в которой голос комментатора, доносящийся из радиоприемника в палате, вещает о «советской угрозе» и «каменном занавесе».

Пороки американского общественного устройства настолько очевидны, что замолчать их сегодня уже нельзя. Творцы буржуазного искусства, будучи не

в силах создавать апологии своему антигуманному обществу в чистом виде, чаще всего скрывают лицо преступника за таким абстрактным злом, якобы присущим человеку и человеческому обществу от сотворения мира.

Однако отнюдь не абстрактное зло виновато в массовой безработице и нищете миллионов людей в самых развитых капиталистических государствах, где индивидуализм возводится на уровень высочайшего этического принципа. Этот принцип тем более удобен правящей верхушке, поскольку отдельными личностями легко управлять. Авраам Линкольн некогда заметил, что одного человека можно обманывать все время. Всех обманывать все время нельзя.

«Буржуазия начинает осознавать, что до тех пор, пока «освобождается» личность, им бояться нечего. Одинокая личность, пусть даже и «освобожденная», не представляет собой никакой угрозы. Опасны им только личности, объединившиеся в социальную силу, а потому буржуазия сама начала кричать «Да здравствует личность» — и сама присоединилась к требованию личной сексуальной свободы, личной свободы в искусстве, личной свободы самовыражения, личной свободы совести, свободы нравственной — или, точнее, безнравственной. Короче говоря, буржуазия взяла это движение под свое крылышко, ибо оно ведет к изоляции личности, к ослаблению ее как общественно-го фактора», — так писал недавно английский писатель коммунист Джеймс Олдридж.

Все это крайне важно иметь в виду при анализе такого сложного и противоречивого явления в американской кинематографии,

как фильм «Пролетая над гнездом кукушки», которому американская Академия кино присудила впервые в истории пять главных «Оскаров»: за фильм, режиссуру, главную женскую роль, главную мужскую роль и сценарий.

Америка на дороге

Американские дороги стали частью социальной психологии нации. Ведь янки-первопоселенцы были «на дороге» с первых дней своего прибытия в Америку. Волна за волной шли на запад потомки пуритан до тех пор, пока не вышли на побережье Тихого океана. Покупая дешевую землю или просто забирая ее у индейцев, они расчищали леса, выжигали деревья и кустарник, сеяли между пнями кукурузу и пшеницу и сразу же прокладывали дороги. Это был социальный процесс, от которого зависели духовный мир, психология и, как утверждают некоторые американские историки, политические институты страны.

Тема дорог была опозтизирована Уитменом, многократно драматизирована в американской прозе, стала основой философии битников и хипстеров, вошла в книгу Джека Керуака «На дороге», ставшую почти программной для молодых «рассерженных американцев» 50-х годов.

Тема «Америка на дороге» стала традиционной и для кинематографии США. Однако в 70-х годах она получает новое развитие. Социальные и политические потрясения США 60—70-х годов, о которых немало уже написано в нашей литературе, привели страну в движение. Американский

кинематограф отразил этот процесс буквально, он стал показывать Америку ищущую, бегущую с насиженных мест от привычного, обыденного образа жизни в поисках нового идеала, неосознанной мечты. Появилась целая серия фильмов о людях, путешествующих по дорогам Америки, мчащихся порой безо всякой осознанной цели в надежде, что там, где-то за поворотом, находится то, что они ищут. Сам процесс движения придает смысл их жизни, их существованию.

Начало этому новому циклу положил фильм Денниса Хоппера «Беспечный ездок». В этом фильме двое друзей — Джо (его играет режиссер фильма Деннис Хоппер) и Уайт (Питер Фонда) мчатся навстречу приключениям на своих мощных красивых мотоциклах. Где-то в Мексике они купили наркотик и теперь едут в Нью-Орлеан на фестиваль молодежной музыки. Неумоимо разматывается бесконечное колесо дороги, и перед глазами зрителей раскрываются щедрая красота американской природы, знойное солнце пустыни, его закаты и восходы.

Дорога дает и новых знакомых. В коммуне хиппи, которые, отказавшись от благ цивилизации, стремятся на практике осуществить то, что К. Маркс называл «грубым», «уравнительным коммунизмом», Уайт встречает девушку. Казалось бы, этот уклад жизни вполне устраивает его, но он остается здесь всего на один день. Дорога опять зовет его, снова захватывает всепоглощающая страсть к движению независимо от того, есть ли в конце пути какая-то определенная цель или нет.

Другая встреча происходит в маленьком провинциальном городке, где Джо и Уайт попадают в тюремную камеру. Здесь случай сводит их с молодым парнем (его играет Джек Николсон), сыном преуспевающих родителей, который то ли по слабости характера, то ли из-за ощущения бессмысленности существования каждый вечер напивается и дебоширит до тех пор, пока его не прячут за решетку, правда с оказанием известных почестей капиталам его родителей.

Недолго думая, парень расстается со своим родным городом, с положением богатого наследника и уезжает со своими новыми друзьями неизвестно куда. На ночь они останавливаются в лесу, говорят о звездах и луне, а под утро их избивают палками местные жители, а парня, который надеялся, что мощный мотоцикл увезет его от тупости и однообразия провинциальной жизни, убивают.

Наконец, Джо и Уайт добираются до Нового Орлеана, продают наркотик, спрятанный в бензобаке мотоцикла, и осуществляют свою мечту — участвуют в праздничном карнавале. А затем — снова дорога. Снова Уайт в своей звездно-полосатой куртке впереди, а его неуклюжий друг чуть позади. И вновь их окружает прекрасная в своей первозданности и чистоте природа. По дороге они обгоняют грузовичок, в котором сидят два фермера. Для них эти мечущиеся парни — вызов всей их жизни, их идеалу — накопительству. Для них эти двое «хуже, чем негры». И тогда один из фермеров достает двустволку и с ужасающим спокойствием, как будто идет

охота на куропаток, расстреливает сначала Джо, а затем Уайта. Мотоцикл опрокидывается в кювет и бешено вращающиеся в воздухе колеса постепенно останавливаются. Дорога оборвалась.

Но путешествие Джо и Уайта не было бессмысленным, как это могло показаться поначалу. И это не бегство от реальности, а попытка, пусть не очень осмысленная, скорее стихийная, инстинктивная, найти для себя новую Америку, Америку, которая не имеет ничего общего с обывательским, мещанским миром.

Конечно, Хоппер не идеализирует своих героев: они торгуют наркотиком, не трудятся, их протест против общества носит стихийный характер, их цели неясны, и неизвестно, есть ли они у них вообще. Но появление этого фильма в условиях бурно разрастающегося молодежного движения было важным событием, свидетельством раскола Америки, протестом против «сытой», «имущей» мещанской Америки.

«Беспечный ездки» породил массу подражаний, бесконечное количество фильмов, в которых одетые в кожу бунтари носились по дорогам, протестуя против официального, широко рекламируемого «американского образа жизни». О фильме много писалось. Зарубежная пресса видела в нем прежде всего финансовое чудо. Снятый с помощью «Сине-мобиля» — автобуса, в котором помещается целая киностудия, при сравнительно небольших финансовых затратах, фильм совершенно неожиданно дал бешеную прибыль. Кинобизнесмены пытались проанализировать причины успеха этого фильма и по возможности повторить или превзойти его.

Однако в поднятой вокруг картины шумихе как-то стушеввалась истинная причина успеха, а она в том, что фильмом отразилось настроение некоторой части американцев, недовольных существующим порядком и тщетно ищущих обетованную землю, а также он дал новый способ раскрытия важных жизненных проблем.

Этот способ показа жизни роднит фильм Хоппера с фильмом молодого режиссера Стивена Спилберга «Экспресс Шугарленд» (1974). Его фильм не о молодежи, в нем нет привычных атрибутов молодежной культуры — мотоциклов, кожаных курток, наркотиков. Это фильм о семье. Но так же, как и «Беспечный ездки», это картина Америки на дороге.

В основе сюжета фильма лежит действительный факт, произошедший в Техасе в 1969 году. Двое молодых людей, муж и жена, бегут из трудовой колонии, чтобы найти и вернуть себе ребенка, отнятого у них и отданного на воспитание в чужую семью. По дороге они нападают на полицейского и, угрожая ему оружием, похищают его вместе с патрульным автомобилем. Сопровождаемые огромным, на несколько километров, эскортом полицейских машин, они едут к поселку, где находится их ребенок.

В фильме Спилберга дорога, по которой едут герои, олицетворяет раскол американского общества. С одной стороны, их встречают люди с цветами, дарят им игрушки для ребенка, приветствуют их. С другой — на них устраивают облаву, и совсем как в «Беспечном ездки», группа вооруженных бездельников, охваченная азартом охоты на чело-



века, открывает по ним стрельбу. Финал фильма трагичен. Там, где теперь живет ребенок, их ожидает группа снайперов, которая расстреливает их из окон добропорядочного мещанского домика. Этот финал символичен: само американское общество, прокламирующее культ семьи, благословляющее «зверей и детей», убивает тех, кто посмел нарушить закон, чтобы своими силами добиться справедливости.

Тема дороги для Спилберга не нова. К ней он обратился еще в своем первом фильме «Дуэль» (1971). Сюжет его строится на, казалось бы, чисто бытовом факте. Герой едет на легковой машине, спеша по какому-то неотлож-

Кадр
из фильма
«Пролетая над гнездом кукушки»

ному делу, останавливаясь порой на заправочных станциях, где он звонит по телефону и кому-то что-то доказывает. По дороге ему заслоняет путь огромный, дымящий грузовик, который, несмотря на все сигналы, не дает себя обогнать. Тогда начинаются гонки, своеобразное соревнование за право быть первым, за право «владеть» дорогой. Соревнование превращается в настоящую войну, причем не на жизнь, а на смерть. Грузовик неотступно преследует героя, пытается раздавить, столкнуть его автомобиль с дороги.

И по мере нарастания страстей зритель начинает ощущать, что грузовик — это не просто машина, а некое чудовище, символ зла. Не случайно в фильме ни разу не показывается водитель грузовика. Человеческая воля здесь фетишизируется, превращается в разъяренное, злобное безликое существо, с которым нельзя ничего поделать. В картине встреча двух машин на узком полотне шоссе становится символом конкуренции, смертельной борьбы, насилия, которое все с большей и большей силой охватывает все американское общество.

После фильма «Экспресс Шугарленд» Спилберг снял коммерческий боевик «Челюсти», фильм о гигантской акуле, наводящей на людей жуткий страх. Этот фильм — своеобразная, рассчитанная на массовое потребление, лишенная философской символики вариация на тему книги Мелвилла «Моби Дик». Фильм лишен серьезного социального контекста и поэтому уступает первым двум фильмам молодого режиссера, который талантливо показал в них социальное расслоение современной Америки.

В фильме Джерри Шатцберга «Пугало» (1973) дорога стала способом показа «одноэтажной Америки», простых бедных людей.

...На пустынном, пыльном шоссе, по которому ветер гонит перекати-поле, встречаются два человека, маленькие, обездоленные люди. Один из них — Макс (его играет Джин Хэкман), он возвращается из заключения и спешит попасть в Лос-Анджелес, где у него на счету остались кое-какие сбережения, на которые он хочет открыть доходное предприятие —

мойку для автомобилей. Другой — Лион (актер Эл Пачино). Он возвращается с морской службы. В руках у него коробка с настольной лампой, купленной в подарок ребенку, которого он никогда не видел и не знает, девочка это или мальчик, а настольная лампа — одинаково хороший подарок и для того, и для другого.

Они стоят на огромном шоссе, как на противоположных берегах реки. Оба безуспешно пытаются остановить попутную машину. Макс враждебно настроен к своему попутчику, ибо теперь уже не доверяет никому и ни с кем не хочет общаться. Но общительный Лион не переносит одиночества и тут же на обочине шоссе разыгрывает смешные сценки. И вот, наконец, лед сломан. Дорога соединяет двух различных людей. В конце концов Макс убеждается, что беззащитный и доверчивый Лион — подходящий парень, с которым можно иметь дело, и он даже предлагает ему вступить к нему в долю, открыть мойку для автомашин — самый верный способ, чтобы разбогатеть.

Макс и Лион переезжают на попутных машинах из города в город, ютятся в жалких гостиницах, веселятся в подозрительных кабачках и в конце концов за пьяную драку попадают в тюрьму. Здесь Макс решает взяться за ум, он отвергает дружбу Лиона, но когда того избивает и насилует тюремный надзиратель, он вновь возвращается к беззащитному другу.

Наконец, двери тюрьмы раскрываются, путь к накоплению богатства — мечте, которая снедает Макса, — открыт. Но по до-

роге друзья заезжают к жене Лиона, и тот узнает, что ребенок, которого он так хотел увидеть, умер, не родившись (жена лжет ему, чтобы отомстить за то, что он ее бросил). Потрясенный Лион переживает тяжелый нервный шок и попадает в больницу. И тогда в душу Макса, этого странного пугала, которого до той поры ничего не трогало, за исключением его будущего «дела», просыпается нечто человеческое, возникает желание помочь другу. Он собирает последние центы, чтобы добраться до Лос-Анджелеса, забрать свои сбережения, отложенные на мойку, и спасти своего товарища. Чувство дружбы становится сильнее психологии собственничества.

Фильм «Пугало» — глубоко реалистический фильм, в нем Америка показывается не с фасада, не в неоновом свете рекламы, а с черного хода, он раскрывает психологию простых, маленьких людей, которым доступны истинно человеческие чувства.

Тема бедных, обездоленных людей раскрывается и в фильме Пола Мазурского «Гарри и Тонто», где показываются странствия по дорогам Америки одинокого старика, у которого не осталось никого, кроме кошки.

В картине Боба Рэфелсона «Пять музыкальных пьес», показанной в 1973 году на Московском международном кинофестивале, тема дороги тесно связана с глубокими философскими раздумьями. Герой этого фильма Роберт (его роль исполняет Джек Николсон) — музыкант по образованию, воспитанный в интеллигентной семье, бежит от семьи, от своего социального окружения и становится простым рабочим на нефте-

разработках. Досуг он проводит за выпивкой с приятелем, в кельяне или с девушкой сомнительного поведения. Но вот приходит известие о болезни отца, и он едет в свой семейный дом. Снова звучит тема дороги, перемены мест.

В доме своего детства Роберт чувствует себя чужим. Социальные связи порваны, и ничто уже не может удержать его: ни жалость к больному отцу, ни внезапно вспыхнувшее чувство к жене брата. Он вновь бежит из дома, вновь едет со своей подругой в автомобиле. По дороге, на автостоянке Роберт узнает, что водитель лесовоза едет далеко на север, и, бросив машину, без денег и пиджака он уезжает с ним в неизвестность.

В фильме Рэфелсона нет прямых социальных выводов. В нем показан человек, страдающий не известно почему. Казалось бы, у него есть все, что может вполне удовлетворить среднего американца, — и дом, и автомобиль, и развлечения. Но он бежит от всего этого, и единственным спасением для него является дорога, бесцельное бегство в никуда. «Пять музыкальных пьес» выражает глубокоую неудовлетворенность американским укладом жизни, традиционными американскими ценностями, в нем выражено ожидание перемен, хотя характер этих перемен, по всей видимости, неясен и самим авторам.

Порой на дорогах Америки люди оказываются и не по своей воле. Герой фильма Д. Ричардса «Рафerti и золотые близнецы» (1975) — типичный средний американец (его играет Алан Аркин), закоренелый холостяк, пьяница

и бузотер — подвозит на своей машине двух девушек, путешествующих без средств и определенной цели. Подвозит, но не расстается с ними, потому что одна из очаровательных подруг вынимает из сумочки пистолет и, угрожая им, требует, чтобы он вез их за тысячу километров, в Техас. Он подчиняется насилию, а по дороге пытается бежать. Но вскоре смиряется и даже входит во вкус бесцельного путешествия, проникается симпатией к девушкам, которые вырвали его из серой, обыденной жизни. Да и девушкам он тоже приглянулся. Таким образом дорога оказывается здесь тем средством, которое помогает людям понять себя и друг друга.

Особый интерес представляют собой фильмы о женщине на дороге. Появление их связано с активизацией в конце 60-х годов движения женщин за свое освобождение. Новая волна феминисток, несмотря на хаотичность своих требований, — от сексуального экстремизма до политического равноправия — вызвала к жизни фильмы, в которых образ женщины давался уже с иных позиций.

Закабаленная семьей и работой американка была и остается одним из самых уязвимых членов общества. Она получает меньше за равную работу с мужчинами, ее, как правило, не допускают к престижным должностям. Женщина, желающая работать, — объект для издевок традиционалистской Америки. Хранительница очага и ответственность мужчины не должна оставлять дом.

Традиционный стереотип женщин в американской культуре всегда носил отпечаток «товара»,

который должен быть красивым, надежным и желательно в яркой упаковке. Увлечение психоанализом и извращение медицинских теорий Фрейда привели к потоку фильмов, в которых женщина была превращена в машину для любви.

Впервые образ протестующей женщины, женщины, вышедшей на дорогу, появился в картине Френсиса Копполы «Люди дождя». Героиня этого фильма неожиданно для себя, повинувшись инстинкту самосохранения, бежит из дома, от повседневности и серости быта. Она садится за руль своего автомобиля и уезжает неизвестно куда. Она мчится по бесконечной ленте «фривеев» из города в город, иногда звонит мужу, который не может понять причин бегства жены и требует, а затем умоляет, чтобы она немедленно вернулась домой.

На дороге женщина встречает молодого парня, бывшего футболиста (актер Джеймс Каан). Когда-то он играл нападающим, получил травму и теперь не вполне нормален. Физически это здоровый, сильный человек, но психически он настоящий ребенок — наивный, доверчивый, беззащитный, чем-то напоминающий одного из героев известной повести Джона Стейнбека «Люди и мыши». Беспомощный парень становится тяжелым бременем для женщины, которая нуждается в одиночестве, стремится побыть наедине с собой. Он мешает ей. Она пытается от него избавиться, но не может, бросает и вновь возвращается к нему. Когда же она, наконец, оставляет его, он, как брошенный на произвол ребенок, попадает в беду: его убивают в глупой и бессмысленной драке.



И тогда женщина понимает, что парень этот был ей необходим, что он значил для нее то же, что и собственный ребенок, которого она не хотела иметь.

Картина «Люди дождя» положила начало целой серии фильмов, в которых критически осмысливается роль и положение женщин в современном американском обществе. К числу их относится и фильм Мартина Скорсезе «Алиса здесь больше не живет» (1975). В нем рассказывается о женщине, которая в 35 лет становится вдовой, продает дом, мебель, вещи и отправляется путешествовать со своим десятилетним сыном.

Эллен Бёрнстин и Джулия Робинсон
в фильме Б. Рэфелсона
«Король Марвингарденс»

Скорсезе реалистически показывает «подорожную» Америку с традиционными коммерческими рекламами, стандартными мотелями, похожими как две капли воды друг на друга, маленькими городками, прилепившимися к «фривеям». Остановившись ненадолго то там, то здесь, Алиса ищет работу. Когда-то в молодости она мечтала стать певицей и теперь пытается осуществить эту мечту. Но все ее романтические надежды разбиваются в прах,

и она в конце концов поступает работать официанткой в придорожное кафе.

Одна из главных тем фильма — столкновение мечты и реальности. Алиса мечтает попасть в Монтерей — маленький калифорнийский городок на берегу океана. Монтерей для Алисы — идеал, романтический символ красивой, беззаботной жизни. В финале же Алиса и ее сын останавливаются на перекрестке дорог, одна из которых ведет к Монтерему, и неожиданно выясняется, что ни он, ни она вовсе не хотят ехать в Монтерей. Мечта оказывается ложной по сравнению с реальной жизнью с ее трудностями и заботами.

Важным моментом в фильме является юмор. Он используется как средство остранения. Самые напряженные драматические сцены Скорсезе снимает в подчеркнуто реалистической обстановке. Для того чтобы уединиться, излить друг другу душу, Алисе и ее подруге (официантке) приходится закрыться в туалете. И здесь, в тесной кабине, сидя на унитазах, подруги говорят о самом заветном. Таким образом, драма перемешивается с иронией, сентиментальность с юмором, комедия с трагедией. В целом же это добрый и гуманный фильм, снискавший большой успех в США и за рубежом. А Эллен Бёрнстин за лучшее исполнение женской роли получила «Оскара».

Свою последнюю книгу «Америка и американцы» Джон Стейнбек завершил словами: «Надвигается период перемен. Иной раз кажется, что в своих действиях мы несемся во все стороны сразу...» Сумеют ли американцы собраться с мыслями и найти ту дорогу, ко-

торая поможет им обрести самих себя? Вот тот вопрос, который ставят перед своими зрителями наиболее серьезные работы американских кинематографистов. Бесконечные блуждания или целеустремленное движение — вот альтернатива, стоящая перед страной, вступившей в свое третье столетие.

Взаимоотношения американского и советского кинематографа имеют свою историю. В 1926 году Советский Союз посетили известные американские киноактеры Дуглас Фэрбенкс и Мэри Пикфорд. В 1930 году в Америку приезжали С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссэ. Происходил и обмен фильмами. Несомненно, что в процессе этого культурного обмена осуществлялось и известное взаимовлияние между американским и советским кино.

Вспоминается любопытный разговор с одним из американских кинематографистов, который один из нас имел на кинофестивале в Лос-Анджелесе в 1975 году. Процитировав высказывание В. И. Ленина о кинематографе как самом массовом и популярном виде искусства, он продолжил: «Очевидно, Ленин, высказывая эту мысль, опирался на опыт американского кино, и прежде всего на фильмы Гриффита. Мысль Ленина стимулировала развитие советского кинематографа, и прежде всего творчество Эйзенштейна. В свою очередь, Эйзенштейн оказал огромное влияние на американских режиссеров. Вот конкретный пример конкретных взаимоотношений советского и американского кинематографа».

Встречаясь с советскими кинематографистами, американские зрители обычно жалуются на то, что они редко видят новые советские фильмы. Фактически последние фильмы, которые видел массовый американский зритель, были «Летят журавли», «Иваново детство», «Судьба человека». После этого советские фильмы редко появлялись на экранах американских кинотеатров. Причина этого заключается в политике крупных американских прокатных фирм, которые не хотят покупать советские фильмы или же, покупая, не хотят тратить деньги на их рекламу. Так получилось, например, с фильмом А. Тарковского «Андрей Рублев». Компания «Коламбия пикчерз» приобрела этот фильм, но, не показав ни разу для широкой публики, положила его на полку. Фильм «Освобождение» шел в Нью-Йорке только один вечер, после чего его сняли с проката. «Война и мир» был показан только по телевидению.

И тем не менее к советскому кинематографу в США существует живой интерес, о чем свидетельствует успех на американских кинофестивалях таких фильмов, как «Калина красная», «Пиросма-ни», «Лютый», «Восхождение».

Советский зритель также знает и любит лучшие образцы кинематографии США. Трудности, связанные с экономической стороной проката, конечно же, преодолимы. Для этого нужно лишь отказаться от языка ультиматумов, к которому порой еще прибегают некоторые представители американской экспортной ассоциации кинематографистов.

Хорошей основой для дальнейшего сотрудничества в области кино стало соглашение между

СССР и США о контактах, обменах и сотрудничестве в области культуры и искусства, подписанном в июне 1973 года во время визита Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в США. Этим соглашением предусматривается, в частности, и активный обмен кинематографистами, совместные теоретические семинары, национальные кинодекады.

На экранах США и СССР уже был показан первый совместный фильм, поставленный режиссером Кьюкором на студии «Ленфильм» по замечательной сказке Метерлинка «Синяя птица», который положил конкретное начало сотрудничеству советских и американских кинематографистов.

Итак, современный американский кинематограф — сложное и противоречивое явление. В нем довольно отчетливо проявляются две противоположные тенденции, два противостоящих друг другу феномена. С одной стороны, американский кинематограф пропагандирует буржуазные мифы, начиная от открытого антисоветизма и антикоммунизма и кончая мифом о классовой гармонии, закамуфлированной под идею «равных возможностей». С другой стороны, как мы показали, в США существует и демократический кинематограф, который правдиво, критически отображает американскую действительность.

Сегодня трудно предвидеть, какова будет дальнейшая судьба демократического кино США, сможет ли оно противостоять натиску коммерции, потребительских вкусов, активно насаждаемых буржуазной идеологией. Но оче-

видно, что демократическое кино Америки играет важную роль в битве идей, которая происходит во всем мировом искусстве, и в том числе в кинематографе.

Борьба этих двух тенденций в кино США отражает наличие в

национальной американской культуре двух культур — буржуазной и демократической и придает внутренний смысл и глубокое содержание тем процессам, которые определяют развитие современного кино США.

На первой странице обложки: **Марлон Брандо** в фильме «Крестный отец».

На четвертой странице обложки: кадр из фильма **У. Фридкина** «Французский связной».

Содержание

4	ГОЛЛИВУД — МИФ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ
16	КИНО, БИЗНЕС, ПОЛИТИКА
20	АМЕРИКА В ЗЕРКАЛЕ ЭКРАНА
20	Кинематограф и социальные проблемы
27	Вьетнам — духовное поражение Америки
31	НОВОЕ АФРО-АМЕРИКАНСКОЕ КИНО
36	КИНО И МОЛОДЕЖЬ
42	ПРЕСТУПНОСТЬ В ЖИЗНИ И НА ЭКРАНЕ
53	АМЕРИКА НА ДОРОГЕ

Танкред Григорьевич Голенпольский
Вячеслав Павлович Шестаков

США:
кинематограф 70-х

Зав. редакцией **М. Новиков**
Редактор **Л. Ильина**
Мл. редактор **Л. Михайлова**
Художник **М. Дорохов**
Худож. редактор **М. Гусева**
Техн. редактор **Л. Кирякова**
Корректор **В. Калинина**

ИБ № 1130

А08883. Индекс заказа 87102. Сдано в набор 19 X-77 г. Подписано к печати 27 XII-77 г. Формат бумаги 60X841/16. Бумага по глуб. печати. Бум. л. 2,0. Печ. л. 4,0. Усл. печ. л. 3,72. Уч.-изд. л. 4,37. Тираж 89 800 экз. Издательство «Знание». 101835, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 877.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.
Цена 15 коп.

15 коп.

Индекс 70095

