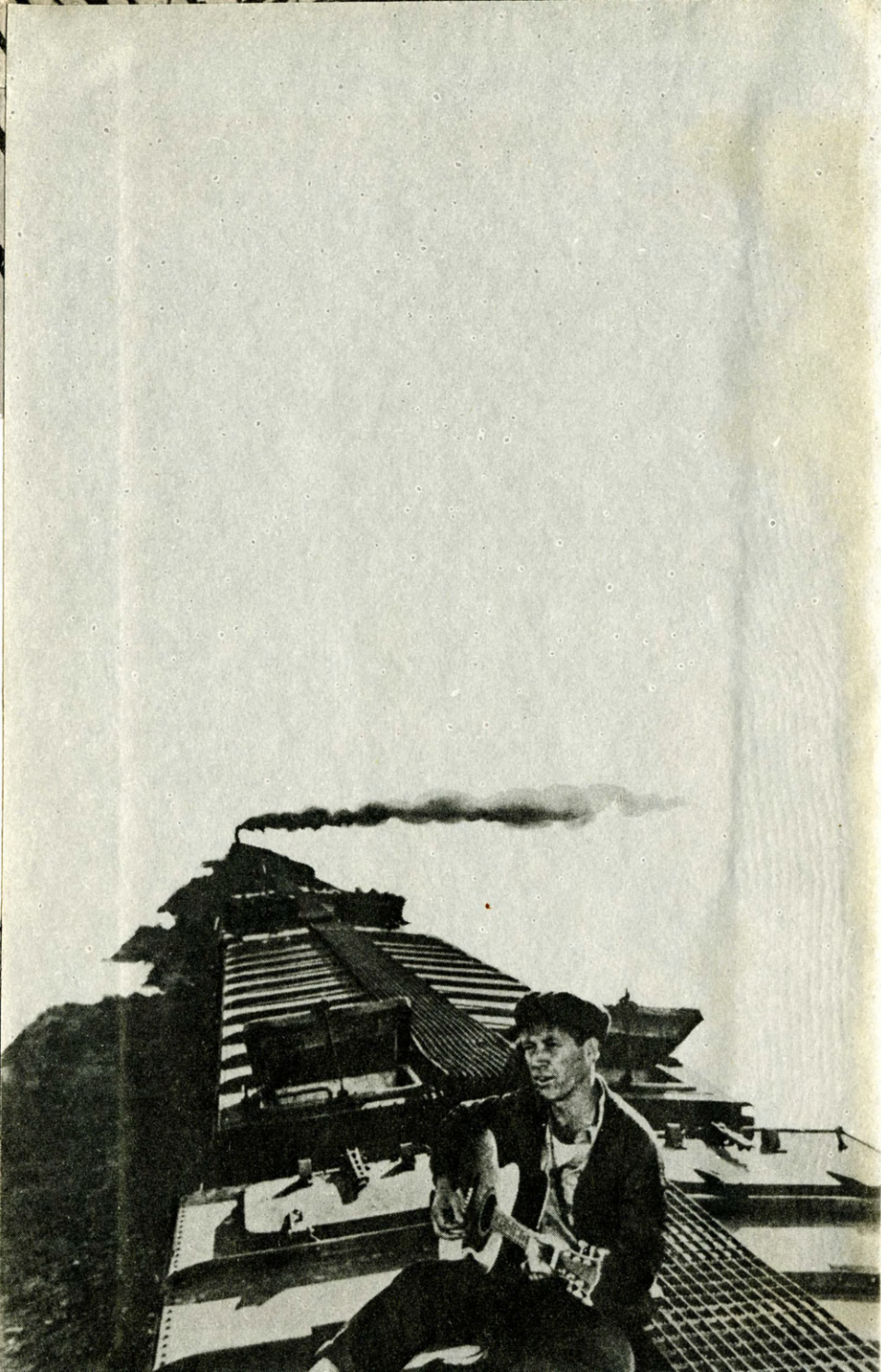


М. ШАТЕРНИКОВА

**„Синие
воротнички“
на экранах
США**





**ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ КИНОИСКУССТВА
ГОСКИНО СССР**

**Москва «Искусство»
1985**

М. Шатерникова

**„Синие
воротнички“
на
экранах
США**

(Человек труда в американском кино)

**ББК 85.53(3)
Ш28**

Рецензент:
канд. филос. наук
А. Ю. Мельвиль

Ш $\frac{4910020000-152}{025(01)-84}$ 132—85

Человек труда, особенно рабочий,—редкий гость на американском киноэкране. Однако при анализе кино США за восемь десятилетий обнаруживается, что на протяжении всего этого времени оно постоянно, так или иначе, обращалось к рабочей тематике, воплощенной в разных видах и жанрах—от документалистики до мелодрамы—и увиденной в многообразных аспектах. Развитие рабочей темы внутри американского кинематографа имеет собственную, сложную и достаточно обширную историю.

Хотя отдельные наиболее известные фильмы о рабочем классе описаны в общих историях кино или биографических очерках об американских кинематографистах, до сих пор эта тема не получила специального освещения ни в советском, ни в зарубежном киноведении. Предлагаемое читателю исследование—это попытка обобщить разнородный киноматериал, посвященный рабочей проблематике. Сюда включены также некоторые фильмы, где героем выступает не только рабочий, но и другие представители трудовых слоев Америки, подвергающиеся капиталистической эксплуатации.

Диалектика воплощения рабочей темы в кино США неразрывно связана с историей рабочего движения этой страны. Борьба пролетариата США проходит в особых, сложных условиях, поскольку ему противостоят наиболее мощные силы мирового капитализма. Роль американского рабочего класса в обществе, его революционный потенциал—центральные теоретические проблемы идеологической борьбы. Мы рассматриваем отражение этих проблем в кино США в их исторической эволюции.

Методологическая основа исследования—ленинская теория двух культур, противостоящих друг другу внутри каждой национальной культуры в классовом обществе. Борьба прогрессивного и реакционного начал особенно наглядно проявляется в кино США, когда оно обращается к жизни человека труда. Американская буржуазия всегда прилагала огромные усилия, чтобы помешать процессу становления классового самосознания пролетариата. В. И. Ленин определял классовое самосознание как «понимание рабочими того, что единственное средство улучшить свое положение и добиться своего освобождения заключается в борьбе с классом капиталистов и фабрикантов, которые созданы крупными фабриками и заводами. Далее, самосознание

рабочих означает понимание того, что интересы всех рабочих данной страны одинаковы, солидарны, что они все составляют один класс, отдельный от всех остальных классов общества»¹.

В американском кинематографе с первых же дней его существования господствовало буржуазно-апологетическое направление, пропагандировалось примирение классовых конфликтов в духе «сотрудничества труда и капитала», в ложной, клеветнической трактовке представлялось рабочее движение. Лишь в отдельных редких произведениях, опиравшихся на демократическую традицию культуры США, правдиво изображалось положение рабочего класса, капиталистическая эксплуатация, звучали социально-критические ноты. В 20-е годы сложилась монополистическая «киноимперия» Голливуда, контролируемая крупным капиталом. Выполняя социальный заказ буржуазии, Голливуд активно проводил идеи «чуждости», «ненужности» революционных преобразований для Америки, включился в кампанию клеветы на Октябрьскую революцию, пытаясь воспрепятствовать влиянию Октября на рабочие массы США. Только в 30-е годы, в период экономического кризиса, подъема организованного рабочего движения и резкого обострения классовой борьбы возникло самостоятельное, независимое от Голливуда и противопоставившее себя ему направление в американском кино, сознательно ставившее целью способствовать росту классового самосознания рабочих, поддержать их боевую активность. Сдвиги в общественном сознании США, вызванные социально-экономическими потрясениями, привели и к тому, что даже на голливудских студиях стало возможным появление отдельных фильмов, отдававших должное рабочему классу как борцу за идеалы демократии и социальной справедливости.

В годы «холодной войны», когда прогрессивные кинематографисты США подвергались прямым политическим репрессиям, рабочая тема стала тем водоразделом, по которому проходило размежевание противоборствующих сил прогресса и реакции в американском кино. С неослабевающей силой продолжается борьба и в наши дни, в эпоху обострения общего кризиса капитализма. «Для того чтобы воспрепятствовать растущему интересу со стороны рабочего класса капиталистических стран к идеям марксизма-ленинизма и быстрому их распространению в его рядах, буржуазные теоретики, а также сторонники реформистских и ревизионистских идейно-политических течений развернули фронтальную критику основополагающих положений научного пролетарского мировоззрения. Причем в центре идейной борьбы против марксизма-ленинизма находится учение о всемирно-исторической роли рабочего класса»².

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 102

² Современный капитализм и рабочий класс: критика антимарксистских концепций. М., «Мысль», 1976, с. 5—6.

Голливуд берет на вооружение буржуазные концепции «врастания» рабочего класса в капиталистическую систему, пытается преуменьшить его роль как общественной силы, внушить рабочим массам пораженческие настроения, разочарование в организованном рабочем движении. Однако уже сам факт активного обращения Голливуда в 70-е годы к рабочей тематике свидетельствует о страхе господствующего класса США перед нарастанием классовой борьбы и распространением антимонополистических настроений среди американских трудящихся. Как особенно подчеркивалось на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС, «все более теряют эффективность методы, с помощью которых капитализму удавалось поддерживать относительную стабильность своего развития в послевоенный период. Все яснее становится: империализм неспособен справиться с социальными последствиями небывалой по глубине и масштабам научно-технической революции, когда миллионы и миллионы трудящихся обрекаются на безработицу, на нищету»¹.

В последнее десятилетие снова доказала свою жизнеспособность и плодотворность та ветвь американского кино, которая продолжает традицию правдивого изображения рабочего класса, действительно способствует его борьбе за свои права, напоминает о славных боевых страницах его истории. На пути этого прогрессивного направления в кинематографе США воздвигается немало серьезных препятствий, но он неуклонно расширяет свои рамки, растет его контакт со зрительскими массами и воздействие на них. Развитие этого направления свидетельствует о необратимости изменений, происходящих в американском обществе и его культуре.

¹ «Правда», 1983, 16 июня.

У истоков

Всего через четыре месяца после того, как в «Гран-кафе» в Париже было показано люмьеровское «Прибытие поезда», с удивительной технической новинкой — кинематографом — познакомилась и Америка. 23 апреля 1896 года зрителям нью-йоркского мюзик-холла Костера и Байэла после окончания спектакля было предложено невиданное зрелище. Над сценой ярко засветился экран, и на нем ожили цветные (раскрашенные от руки) картины: танцевали с зонтиками две блондинки, разбивался о берег морской прибой, двое комиков разыгрывали «боксерский матч». Этим первым публичным киносеансом открылась история американского кино.

Кинематограф, однако, быстро расстался с театром, отводившим ему роль приложения к эстрадным программам, и перекочевал в «грошовые галереи» (penny arcades) — увеселительные павильоны для простого люда. В них и раньше стояли рядами аппараты с прорезью для монеты и с глазком, в который посетители поодиночке могли наблюдать «живые картины». Теперь, когда появился эдисоновский проектор, позволивший получать изображение на большом экране и собирать за сеанс сразу по несколько десятков человек, владельцы «грошовых галерей», которые давно поняли, какой притягательной силой обладает движущееся изображение, быстро откупили у дельцов от мюзик-холла права на новую технику.

Специальных кинотеатров сначала не строили. Экран натягивали тут же, в «грошовых галереях», возле машин с глазком, или приспособляли под кинозалы помещения магазинов, где в витринах вместо товаров выставляли объявления о программе. Тем зрителям, кто побаивался непривычной темноты в зале, трещавшего проекционного аппарата — им казалось, что «машина» вот-вот взорвется, — владельцы предлагали сидеть на свету и смотреть на экран сквозь дырку в занавесе.

Но вот в 1905 году питтсбургские предприниматели Гаррис и Дэвис сняли пустующий магазин, украсили его позаимствованной из оперного театра бутафорией и дали ему название «Никельодеон». Подчеркивая дешевизну предлагаемого развлечения — всего никель, пять центов, пятачок, — оно посредством греческого слова «одеон» — «театр» — сообщало ему и некоторую импозантность. Первый стоместный никельодеон мгновенно завоевал успех. С восьми утра до полуночи он был набит битком. Программа менялась ежедневно, а то и дважды в день, и, несмотря на копеечную входную плату, еженедельный сбор доходил до тысячи долларов. Начался бум, через год только в Питтсбурге открылось сто никельодеонов, а к 1907 году их было около трех тысяч по всей стране¹.

¹ Brownlow K. Hollywood. The Pioneers. New York, 1979, p. 46.

В условиях массового спроса «старые» компании — «Эдисон», «Байограф» и «Вайтаграф» — расширили производство, возникло и множество новых — «Любин», «Калем», «Селиг», «Эссеней» и другие. Кино обещало быстрое обогащение — например, фирма «Калем» начала снимать фильмы в 1905 году с капиталом всего в 600 долларов, а через три года получала 20 тысяч ежемесячного дохода¹. Некоторые компании выпускали по 100 одночастевых лент в год. К 1907 году в кино ходило каждый день два миллиона человек»²:

Зажиточная публика не посещала никельодеоны, да и находились они по большей части в районах трущоб и дешевых торговых кварталов. Сеанс длился от двадцати минут до часа, в программу обычно входили комедия, мелодрама и документальный сюжет. Нравы зрителей были просты, и часто, когда рвалась пленка и на экране появлялась пластинка с титром: «Пожалуйста, подождите, пока механик склеит обрыв», за ним следовала надпись: «Просьба не стучать ногами, пол может провалиться». Для рабочей семьи, глава которой зарабатывал два-четыре доллара в день, кино было главным, а иногда и единственным доступным развлечением.

Для массового, необразованного, часто вообще неграмотного зрителя кинематограф был и основным источником информации, особенно для иммигрантов, которые непрерывным потоком пополняли ряды рабочего класса Америки. (В 1901—1910 годах в США иммигрировало свыше восьми миллионов человек, иммигранты составляли больше половины рабочих.)

То, что значение «движущихся картин» выходит за рамки простого развлечения, было понятно многим из их первых энтузиастов. Поэт и кинокритик Вэчел Линдсей видел в кино орудие просвещения и повышения морального уровня народа. В своей книге «Искусство кино» (1915) он писал: «После целого дня работы сюда входит подметальщик улиц, одеревеневший от усталости. Приходит и землекоп, мрачный и угрюмый. В таком состоянии многие пьют до бесчувствия. Но здесь свет бьет в глаза с такой же силой, с какой виски обжигает горло. И в этом таинственном мелькании вспышек и теней перед зрителями предстает существование совершенно неизведанное — люди, места, костюмы. Иммигрантов эти удары тьмы и света подстегивают, словно рапиры, и заставляют догадываться о значении надписей, перемежающих пьесу. Они напряженно вслушиваются, как их соседи шепотом или вслух читают по складам. Фотопьесы помогают вновь сплотиться семьям низших классов. Пожарная лестница перестала быть единственным местом летнего отдыха для взрослых и малышей»³.

¹ *Jacobs L.* The Rise of the American Film. New York, 1939, p. 57.

² *Brownlow K.* Op.cit., p. 46.

³ *Lindsay V.* The Art of the Moving Picture. New York, 1970, p. 236.

Джек Лондон приветствовал кинематограф как средство всеобщего образования, которое «разрушает барьеры бедности и среды, раньше преграждавшие путь к знанию, и делает это на языке, понятном всем»¹.

Стремительный количественный рост кинематографа США шел рука об руку с поисками собственной эстетики. Кино училось «рассказывать истории» на своем языке, осознавались огромные возможности монтажа, складывалась новая школа актерской игры. Направление этих поисков определялось ориентацией кино на массовую демократическую аудиторию. Поэтика американского киноискусства с самого начала основывалась прежде всего на требованиях доходчивости, ясности, простоты. Эксперименты в области «чистого» кино были ей чужды и так и не нашли в США благодатной почвы. С тех ранних лет и по сию пору главными чертами американской кинематографической школы остаются четкая выстроенность драматургии и психологически точная, достоверная манера актерского исполнения.

И обращалось раннее американское кино отнюдь не только к «существованию совершенно неизведанному». Напротив, свой материал оно чаще всего черпало в повседневной жизни, персонажами которой были, по свидетельству историка Льюиса Джекобса, «полицейский и грабитель, ковбой и фабричный рабочий, фермер и крестьянская девушка, клерк и политик, пьяница и служанка, лавочник и механик»². Зритель охотно шел на фильмы, в которых узнавал себя. Да и снимать их было проще и легче, особенно мелким фирмам, которые, не имея оборудованных студий, предпочитали натурные съемки, а для интерьеров использовали дешевые отели. Одночастевую картину, не требовавшую сложных декораций и костюмов, вполне можно было изготовить за день.

Интерес к простому человеку как герою фильма сам по себе был новацией, и довольно смелой.

В литературе США направление критического реализма возникло позднее, чем в Европе. Таким его мастерам, как С. Крейн, Дж. Лондон, Ф. Норрис, Т. Драйзер, приходилось выдерживать борьбу с критикой, поддерживавшей литературу так называемой «традиции благопристойности». Ее адепты выступали против духа социального критицизма, якобы враждебного искусству, стремились не допустить демократизации литературы; оградить ее от «зловонного дыхания трущоб»³. Правда, «низкое» искусство кинематографа не удостоивалось на первых порах внимания «высоколобых» критиков.

¹ In: The Film Index. The Museum of Modern Art. Film Library. New York, 1941, p. 21.

² Jacobs L. Op.cit., p. 67.

³ См.: Садагурский А. Гарленд и история реализма в литературе США 1890-х годов.— В кн.: Американский ежегодник. М., «Наука», 1978.

Народная жизнь далеко не всегда была в кинематографе предметом исследования — зачастую ей отводилась роль простого антуража. Американское кино в поисках сюжетов обратилось сперва не к большой литературе, а к театральной мелодраме, от которой оно приняло эстафету. Популярность этого любимого развлечения городских «средних классов» и бедноты естественно привела кинопредпринимателей к мысли, что новое искусство должно конкурировать с мелодрамой на ее собственной территории. Театральная мелодрама, по выражению современного американского исследователя, «рядила фантазию в одежды натурализма»¹. И вот в экранной мелодраме, этой сказке капиталистической эпохи, забурлили страсти любви и ревности, прекрасные принцы пустились на поиски Золушек, злодеи начали свое извечное сражение с добродетелью, но разыгрывали эти традиционные истории современные, узнаваемые герои в знакомой и близкой зрителю обстановке. Мало что из этих лент сохранилось, но какое-то представление о них можно составить по сжатым аннотациям, приведенным в каталоге 1941 года Музея современного искусства в Нью-Йорке. Возникали любопытные гибриды «заземленных» персонажей и мелодраматических сюжетов. Рабочий становился героем тривиальной любовной драмы: «Жена шахтера бежит с другим, но порывает с ним, когда он убивает ее мужа на дуэли» (фильм «Обидчик», 1911, фирма «Имп»). В нищие городские кварталы переносилась сказка о Золушке: «Девушка из трущоб, ищущая развлечения в дешевом танц-зале, спасена от злодейских намерений владельца зала молодым человеком, который женится на ней и увозит ее из убогого окружения» («Спасение Нэнси О'Шонесси», 1914, фирма «Селиг»). Кинжал и яд в руках злодея уступили место гораздо более прозаическим средствам, да и возмездие являлось не с небес: «У шахтера есть соперник в любви, заманивающий его в капкан, который поставил отец девушки, чтобы поймать вора в курятнике. Шахтер смертельно ранен, но взрыв на шахте ранит и его соперника, который перед смертью признается во всем» («Сила совести», 1913, фирма «Эссеней») ².

Поборники чистоты жанра восставали против этого «огрубления» мелодрамы. За год до своего прихода в кино один из «отцов-основателей» американского киноискусства — Д.-У. Гриффит — написал пьесу, во многом предвосхитившую дух его будущих картин, — «Глупец и девушка». Эта история бродяги, скитающегося в поисках работы, родилась из жизненных впечатлений самого Гриффита, который был тогда актером и, однажды оставшись без ангажемента, нанялся на уборку хмеля.

¹ *Fell J. L. Dissolves by Gaslight.* — "Film Quarterly", Spring, 1970, p. 23.

² *The Film Index*, p. 459, 464.

Газетный рецензент 1907 года упрекал автора не за банальность сюжета, а за правдивость обстановки действия. «Если вы хотите рассказать старую и прекрасную историю спасения мужчины или женщины посредством любви, нет необходимости живописать сточные каналы, из которых они спасены»¹.

Иным образом происходила встреча мелодрамы и жизни, когда отправной точкой для авторов служил не избитый сюжетный ход, а реальный жизненный конфликт. Вместе с персонажами из народа на экран приходили и насущные, подлинные проблемы их существования — бедность, социальное неравенство, тяжкие условия жизни. К этому времени в американском общественном сознании уже значительно поколебалась вера в «особый путь» страны, который должен привести ко всеобщему благоденствию. Если в середине XIX века крупный американский экономист Г. Кэри утверждал, что экономике США суждено развиваться в условиях согласия и гармонии, а не борьбы и антагонизма; если его современник, великий поэт Уолт Уитмэн искренне прославлял «благородный характер нашей юной индустрии и всех свободных работающих американских мужчин и женщин — и всеобщее воодушевление, дружелюбие, предприимчивость — совершенное равенство мужчин и женщин — любовь всех ко всем»², считая главной задачей поэтов слагание гимнов республике и прозрение «законченных прекрасных форм будущего», то к концу века умами все сильнее овладевало ощущение горького разочарования и несбывшихся надежд. Республика «равных возможностей» оказалась страной острейших социальных контрастов. Уходила эпоха «свободной конкуренции», ей на смену шли концентрация капиталов, гигантское обогащение промышленно-финансовых трестов, которые захватывали все большую власть над страной. Бурное развитие индустрии сопровождалось экономическими кризисами, разорением фермеров, все более жестокой эксплуатацией рабочих, число которых непрестанно росло. Незадолго до рождения кинематографа на политической сцене появился популизм — движение фермерства и мелкой буржуазии, демократическое крыло которого резко выступало против монополий. В 1892 году за Джеймса Бэрда Уивера, кандидата популистов на президентских выборах, голосовал миллион человек. Мечты популизма о возвращении к домонополистической эпохе были обречены на провал, как политическое движение он потерпел крах, но продолжали жить те идеи и настроения трудового народа, которые объясняли массовую поддержку популистов: мечты о справедливости и равенстве перед законом, уважение к честному труду, неприязнь к неограниченной власти богатства и

¹ In: *Jacobs L. Op.cit.*, p. 97.

² Писатели США о литературе. М., «Прогресс», 1974, с. 24.

представляющим его продажным политикам. Обострение классовой борьбы, рост пролетарского движения привели к тому, что к началу века в США начала получать все более широкое распространение и социалистическая альтернатива буржуазному пути общественного развития. В 1900 году социалисты впервые выставили на президентских выборах своего кандидата Юджина Дебса, за которого было подано около 88 тысяч голосов¹. Спустя двенадцать лет за социалистическую партию голосовало уже 897 тысяч избирателей, и она насчитывала в своем составе 120 тысяч членов². Распространению идей социализма способствовала передовая литература, беспощадно вскрывавшая несостоятельность буржуазного общественного устройства. В 1908 году вышла «Железная пята» Джека Лондона, этот полный поразительных предвидений социально-политический трактат, облеченный в форму фантастического романа-утопии. Его герой, социалист Эрнест Звергард, восклицал, обращаясь к «хозяевам жизни»: «Вместо рая я попал в бесплодную пустыню, где процветала только купля и продажа... Повсюду я наталкивался на чудовищное бессердечие и эгоизм да на грубый, плотоядный, черствый и очерствляющий практицизм. Вы обанкротились. Цивилизацию вы превратили в бойню... Я предъявил обвинение вашему классу и жду, что вы его опровергнете. Я указал вам на те тяготы, от которых страдает современный человек, я упомянул о трех миллионах детей-рабов, которые гарантируют американским капиталистам их высокие прибыли, и о пятнадцати миллионах голодных, раздетых и, по существу, бесприютных бедняков... Дайте ответ на то обвинение, которое я и полтора миллиона моих товарищей сегодня бросаем вашему классу»³.

Кинематограф того времени, разумеется, был еще бесконечно далек от самой мысли подняться до художественного уровня, на котором воспроизводили американскую современность романы Норриса, Драйзера, Лондона, Синклера. Но, хотя традиции мелодрамы были еще очень сильны, хотя кино не умело передавать социальные конфликты иначе, как преобразая их в драмы преступления и возмездия, превращений и узнаваний, борьбы благородной слабости с бессердечной силой, это наивное и незрелое искусство иногда вглядывалось в жизнь честно и непредвзято. Оно не призывало напрямую к борьбе за изменение общества, но и не сеяло иллюзий. В примитивных сюжетах часто ощущалась серьезность и горечь.

В фильме 1907 года «Нужда в деньгах» умирал в нищете больной шахтер, а его дочь, чтобы добыть денег на еду и

¹ Kane J. N. Facts about the Presidents. New York, 1960, p. 270.

² История рабочего движения в США в новейшее время, т. 1. М., «Наука», 1970, с. 48—49.

³ Лондон Д. Избранное. М., Гослитиздат, 1951, с. 54—57, 60.

лекарства, переодевалась мужчиной и отправлялась с отчаяния грабить дилижанс. Девушку настигала погоня, и, хотя все заканчивалось благополучно (узнав, в чем дело, добросердечные граждане отпускали ее и даже собирали для бедняков пожертвование), для зрителя в этой сентиментальной истории на первое место выступал не столько мотив дочерней самоотверженности, сколько хорошо знакомая по жизни проблема жестокой нужды. Почти буквально этот же сюжет повторялся в фильме «Как нам быть с нашими престарелыми?» (1911, фирма «Байограф»), где безработный плотник, доведенный до крайности болезнью жены, пытался ограбить продуктовую лавку. И тут добрый судья выпускал его на поруки и помогал деньгами, но было уже поздно: вернувшись домой, плотник находил жену мертвой. Вопрос, заданный в названии, оставался в фильме без ответа, авторы были честны и не хотели притворяться, что ответ им известен.

Когда Национальный комитет по детскому труду попытался через кино привлечь внимание общественности к этой набравшей проблеме, она также предстала в фильме «Дети, которые работают» (1912, фирма «Эдисон») в привычном облике мелодрамы. Маленькая дочка владельца фабрики, отстав от родителей во время путешествия, попадала в семью рабочего-иммигранта, который вынужден был отправить ее вместе со своими детьми зарабатывать на жизнь. Разумеется, девочка оказывалась на фабрике отца, который узнавал ее среди малолетних тружеников, но после мелодраматического финала завершал картину публицистический титр: «Проблема, именуемая детским трудом, по-прежнему существует и требует нашего внимания».

Злоключения, преследующие бедняков, иногда прямо связывались с их положением париев общества. В 1905 году режиссер Эдвин С. Портер, бывший механик у Эдисона (за два года до того он своими фильмами «Жизнь американского пожарного» и «Большое ограбление поезда» заложил основы игрового кино США), поставил картину «Клептоманка». В ней суд оправдывал жену банкира, укравшую безделушку в магазине, и отправлял в тюрьму бедную женщину за кражу куска хлеба. В саркастическом финале на весах статуи Правосудия оказывались мешок золота и кусок хлеба. Золото перевешивало, с глаз статуи спадала повязка, и обнаруживалось, что у Правосудия всего один глаз, алчно устремленный на деньги.

Отказ кинематографа разрешать и примирять противоречия в утешительной концовке, следование правде жизненного материала, ломавшей мелодраматические каноны, свидетельствовали о том, что уже в некоторых своих первых бесхитростных опытах кино изображало нищету и несправедливость как бедствия социальные, выход из которых невозможно найти на индивидуальной основе.

Так, еще очень неуверенно намечалась в раннем американском кинематографе, только находившемся на пути к искусству, тенденция критического реализма, которая вновь и вновь будет доказывать свою жизнеспособность в последующие годы. Но в отличие от литературы не этой тенденции суждено было определить общий облик кино США.

Уже к 1908 году кино из коммерческого предприятия средней руки превратилось в полноправную часть капиталистической индустрии и стало развиваться по ее законам. Закончился период свободной конкуренции, образовался первый трест — «Патентная кинокомпания», и развернулась ожесточенная борьба между трестом и независимыми продюсерами. В 1909 году был создан Национальный совет по киноцензуре (впоследствии переименованный в Национальный просмотровый совет) — свидетельство того, что идейное влияние нового искусства на массы осознавалось уже достаточно отчетливо. Созданию официальной цензуры предшествовала идеологическая атака на кино. Критическое, обличительное направление в нем стало вызывать беспокойство. Кинематограф начали упрекать в излишней мрачности. «Почему так необходимо воспроизводить эту атмосферу уныния и скорби? Не лучше ли попытаться создать впечатление хотя бы надежды, если не радости?»¹ — обращался к кинематографистам еженедельник «Мувинг пикчер уорлд». За этими призывами к оптимизму стояло ясное требование внушать веру в разумность и справедливость существующего порядка вещей, который имел в искусстве своих достаточно авторитетных защитников. Известный писатель и критик, основатель литературной школы «местного колорита» Уильям Дин Хоуэллс писал в конце прошлого века: «В стране, где плотники и слесари-поденщики зарабатывают в день по четыре доллара, страдания от холода и голода ведомы сравнительно малой части населения, а зло, которое один класс причиняет другому, было практически почти незаметным, хотя, надо сказать, все теперь меняется к худшему... Думаю, что, пока существует мир, не исчезнут и грех, страдание, горе, но думаю также, что у нас, в Новом свете, все это вызвано главным образом индивидуальными отношениями между людьми, а еще чаще — отношением человека к самому себе... Большинство зол, омрачивших историю страны, можно в будущем предотвратить честным трудом и незгоистичным поведением»². Хоуэллс был искренен в своих наивных упованиях на американскую исключительность, хотя через несколько лет безусловность его веры заколебалась, он сблизился с социалистическим движением и написал сатиру на буржуазную Америку — «Путешествие в Альтрурию». Но дело не в самом Хоуэллсе, этом «джентльмене с самым спокойным

¹ In: Jacobs L. Op.cit., p. 139.

² Писатели США о литературе, с. 73

характером, который чувствует себя прекрасно в буржуазном мире», как назвал его в гневной статье 1925 года Эптон Синклер. Дело в том, что сформулированная им (и, конечно, не им одним) уверенность, что в основе всех социальных бед лежит нравственное несовершенство отдельных людей, не просто оказала влияние на американское кино, а постепенно укрепились в нем как господствующая идея.

«Продолжая по-прежнему обращаться главным образом к жизни трудового человека,—свидетельствует Л. Джекобс,—кино делало основной упор на его духовную природу. Борьба за существование и горести нищеты, которые так широко изображались в ранних фильмах, теперь представлялись менее важными в жизни, чем внутренняя добродетель... Американский дух упорного труда, честности, терпения был лучшим и самым верным путем к успеху; кино, собственно, показывало, что это безошибочный путь»¹.

Многочисленные вариации на тему социального и имущественного неравенства стали все чаще приобретать желательную оптимистическую окраску. Фильм «Добродетель лохмотьев» (1912, фирма «Эссней») убеждал зрителя, что стоит раскрыть богатым глаза на бедственное положение неимущих, как пробудившаяся совесть разрешит все проблемы. В нем добрый сборщик квартплаты, уволенный за то, что простил долг бедной семье, давал своему хозяину сонное снадобье, переодевал его в лохмотья и оставлял на скамье в парке. Пройдя через испытание бедностью, хозяин раскаивался в своем бессердечии. Протест же против тех, кто находится наверху социальной лестницы, изображался как проявление неразумия и низменных чувств. В описанном у Л. Джекобса фильме «Ниспровергатель» (1910), имевшем подзаголовок «Как сеются семена недовольства», ленивый и пьющий печатник приходил в ярость, когда его хозяин являлся, чтобы показать свою типографию разодетым «в соболя и шелка» друзьям. В «припадке анархизма» печатник подымал на хозяина руку, за что и получал увольнение. Решив прибегнуть к «дурацкому способу уравнивания их положений», он напивался до беспамятства и шел мстить хозяину. Но, проникнув в дом врага, он заставал его в отчаянии—тому только что сообщили, что его ребенок безнадежный калека и никогда не сможет ходить. Созерцание несчастного ребенка смягчало сердце печатника, а хозяин, видя его раскаяние, решал дать ему новый шанс в жизни и вновь принимал на работу.

Чисто идеологические требования, предъявлявшиеся к кино, не могли не повлиять и на его эстетику—прежде всего на драматургию. Начала складываться модель социального проблемного фильма, сохранившаяся на десятилетия. Пружинной драматического действия служили реальные жизненные проти-

¹ Jacobs L. Op.cit., p. 138, 143.

воречия, корни которых уходили в экономическую, политическую, социальную почву американской действительности. Но сюжет неизменно строился таким образом, чтобы в определенный момент могла произойти искусная подмена первоначально конфликта иным, носящим более частный характер и легко разрешимым в финале. Снятие противоречия в драматургии создавало иллюзию возможности разрешения его и в жизни.

Идеологическая функция этой сюжетной схемы с особой ясностью обнаружилась в трактовке американским кино, уже на ранней стадии его развития, темы труда и капитала.

Первые серьезные исследователи кинематографа осознавали эту тему как первостепенно важную. Один из самых видных кинокритиков своего времени Луис Ривз Гаррисон в статьях 1910—1913 годов, публиковавшихся в журнале «Мувинг пикчер уорлд», постоянно призывал новое искусство к тесной связи со своим массовым зрителем. Он утверждал, что публика гораздо охотнее принимает фильмы серьезного социального содержания, основанные на действительных жизненных отношениях и глубокой разработке человеческих характеров, чем банальные любовные истории и изобилующие невероятностями мелодрамы. В числе пяти наиболее значимых, по его мнению, кинематографических тем и сюжетов Гаррисон называл и тему борьбы между капиталом и трудом. Зачинатель американской кинотеории поэт Вэчел Линдсей в своей уже упоминавшейся работе «Искусство кино» прямо связывал внимание кинематографа к человеку труда с функцией кино как орудия социального прогресса. Толчком для его размышлений по этому поводу послужило социологическое исследование Джералда Стэнли Ли «Толпы». «Рекомендации мистера Ли по оздоровлению фабричных и промышленных отношений не лишены ошибок,—считал Линдсей.—Но его чуткость к людскому уличному потоку понастоящему человечна. Вслушайтесь в названия некоторых разделов его книги: «Толпы и машины», «Да будут толпы добры», «Да будут толпы прекрасны», «Толпы и герои», «Куда мы движемся?», «Страх перед толпами», «Стачка—изобретение для того, чтобы заставить толпы думать», «Представление толп о людях», «Выступая как один из толпы», «Затронуть воображение толп». Фильмы в духе этих названий могли бы побудить всех нас голосовать за всемирность. До всемирного государства, разумеется, еще далеко. Но, взглядываясь в зеркало экрана, некоторые из нас смело предвидят время, когда кипящие народом улицы станут священны в наших глазах, как в фильмах, так и на деле»¹.

Линдсей вошел в историю кино только как его теоретик, хотя, прочитав его книгу, Гордон Крэг прислал ему приглашение вместе основать студию. Вполне вероятно, что если бы этот

¹ *Lindsay V. Op.cit.*, p. 78.

проект осуществился, то демократическая тенденция в кино США получила бы весомое подкрепление. Линдсей питал к человеку труда не только сочувствие, но искреннее уважение. Он был весьма далек от того, чтобы видеть в протесте «толп» против своих угнетателей лишь бессмысленное и бесцельное насилие. В одном из его стихотворений того периода есть строки:

«Окна заводов всегда разбивают.
Другие — не трогают, хоть убей.
Никто не бросает в церковные окна
Злых, оскорбительных острых камней.
Бьют только окна фабричных зданий.
Что-то не так; разладилось что-то,
Что-то прогнило — конечно, в Дании.
Вот и вся песня про окна заводов»¹.

Однако фильмам, в которых бы указывалось на саму природу капиталистических отношений как на причину того, что «прогнило что-то в Датском королевстве», путь на экран был закрыт. Одним из редчайших исключений стала экранизация 1914 года² романа Э. Синклера «Джунгли» — этой, по выражению Джека Лондона, «Хижины дяди Тома» наемного рабства». В «Джунглях», написанных в 1905 году, с потрясающей силой разоблачался миф об Америке как о земле обетованной для трудового человека. Герой, наивный и добродушный литовский иммигрант, приезжал в Америку, одушевленный верой в свои силы и стремлением честно трудиться. Но его скромные мечты оказывались растоптанными. Он терял семью, дом, здоровье, работу, и все это совершалось не чьими-то злодейскими происками, а неумолимым и безжалостным ходом социальных сил. Синклер проводил своего Юргиса через все круги капиталистического ада. Он заставлял читателя физически ощутить чудовищную атмосферу «джунглей» — чикагских боен с их невероятной грязью, фабрики удобрений с облаками ядовитых паров вместо воздуха, улиц в рабочих кварталах, подобных сточным канавам, тюремных камер, ночлежек, жалких пивных, — заставлял его разделить с персонажами романа их непрерывные страдания от холода, болезней, непосильного труда, унижений и несправедливости. Герою «не хватало знаний, чтобы проследить социальное преступление до его далеких истоков, он не понимал, что его раздавило нечто, именуемое «строем»... Он знал только, что с ним поступили несправедливо, что с ним поступил несправедливо весь мир, что вся мощь закона и общества обращена против него»³.

¹ Selected Poems of Vachel Lindsay. New York—London, 1963, p. 142.

² Режиссеры О. Томас, Дж. Ирвинг, Дж. Прэтт.

³ Синклер Э. Джунгли. М., Гослитиздат, 1956, с. 163.

В своем романе, этой энциклопедии мытарств рабочего человека, Синклер шел от журналистской фактографичности в описании «джунглей» к подробному социологическому исследованию механизма экономического и политического угнетения. И приход героя в финале к социалистическому движению знаменовал собой не только его личное прозрение и обретение жизненной опоры, он выражал и общий непреложный вывод: надежды трудового человека на справедливость могут сбыться, только если будут полностью разрушены сами основы этого механизма. Важнейшим итогом романа было то, что он утверждал неизбежность и необходимость классовой борьбы, показывал, что она не есть нечто, привнесенное в американскую действительность извне, а ежедневно порождается этой действительностью.

То, что фирма «Олл-стар фичер корпорейшн» отважилась экранизировать произведение, открыто воодушевленное социалистическими идеями, остается исключительным фактом в истории американского кино и во многом объясняется как успехом книги у читателя, обещавшим кассовые сборы фильму, так и ростом политического влияния социалистов в те годы. В последнем эпизоде на экране появлялся сам Синклер, подтверждая этим, что признает соответствие фильма духу романа, разумеется, со скидкой на уровень кинематографа 1914 года. Однако, как писал два десятилетия спустя марксистский кинокритик Гарри Алан Потамкин, независимая фирма, выпустившая «Джунгли», быстро обанкротилась, а выходу фильма способствовало и то, что «средний класс» предпочел воспринять роман с его описанием чикагских боен во всех тошнотворных подробностях, прежде всего как... трактат в защиту чистоты пищевых продуктов.

Сам процесс труда и условия жизни промышленного пролетариата были для кинематографа областью практически неизведанной. Заводской цех или горняцкий поселок, обитатели которого, полностью завися от произвола «угольных баронов», зачастую находились на положении узников, по-настоящему никогда не представляли перед зрителем. Уже с конца 90-х годов в промышленности широко применялись методы повышения производительности труда, предложенные инженером Ф. Тейлором и основанные на жестком хронометраже. Тейлор, первые же опыты которого показали, что при постоянном перенапряжении рабочий может увеличить дневную выработку вчетверо, гордился не только своим успехом, но и тем, что сам он происходил не из рабочей семьи; считая рабочих полуживотными, он настаивал на том, чтобы при любом увеличении выработки им не повышали заработок больше чем на 60 процентов.

Человеческие проблемы, порожденные тейлоризмом, на экран не попадали,— пройдет много лет, прежде чем он станет

объектом горькой и уничтожающей сатиры в «Новых временах» Чаплина.

Зато капиталисты использовали кинематограф для восхваления своих предприятий и «заботы» о персонале. Описывая деятельность фирмы «Нэшнл кэш реджистер» в штате Огайо, одной из первых применившей кино для научного управления заводом, историк раннего кинематографа Роберт Грау восторженно свидетельствовал в 1912 году: «Фильмы о заводских процессах... дают поразительное представление о произведенных улучшениях. Это внушает рабочим, что их труд может быть усовершенствован и что они должны непрестанно искать новые идеи для такого совершенствования. Фильмы о заводе и работе на нем также используются для заводских лекций перед публичными собраниями и конференциями. В них показаны улучшенные условия труда, приспособления для безопасности, гигиенические условия работы и заводские сцены»¹.

Истинную суть тейлоризма вскрыл в своих статьях «Научная» система выжимания пота» (1913) и «Система Тейлора — порабощение человека машиной» (1914) В. И. Ленин. В первой из них говорится, что цель этой «научной системы» — «в том, чтобы выжимать из рабочего втрое больше труда в течение того же рабочего дня», упомянуто и воспроизведение «работы лучшего рабочего на кинематографической ленте»². Во второй статье дано детальное описание того, как используется кино для усиления эксплуатации трудящихся: «Кинематограф применяется систематически для изучения работы лучших рабочих и для увеличения ее интенсивности, т. е. для большего «подгонянья» рабочего... Новопоступающего рабочего ведут в заводский кинематограф, который показывает ему «образцовое» производство его работы. Рабочего заставляют «догонять» этот образец. Через неделю рабочему показывают в кинематографе его собственную работу и сравнивают ее с «образцом».

Все эти громадные усовершенствования делаются *против* рабочего, ведя к еще большему подавлению и угнетению его...»³.

У пролетарских организаций не было возможностей сделать кинематограф выразителем своих взглядов, хотя организованное рабочее движение в США к началу XX века стало уверенно набирать силу. Необходимость защищать свои интересы в борьбе с предпринимателями заставляла трудящихся объединяться в профсоюзы, без которых, как отмечал еще в 1865 году К. Маркс, в США оказалось невозможно обойтись, несмотря на избирательное право и на республиканский строй. Одна из

¹ *Grau R. The Stage in the 20th Century. New York—London, 1969, p. 290.*

² *Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 18.*

³ Там же, т. 24, с. 369, 370.

первых крупных рабочих организаций, «Благородные рыцари труда», начинала как тайное общество, а к середине 80-х годов, незадолго до прекращения своей деятельности, насчитывала около семисот тысяч членов. Ее традиции возродила и развила боевая прогрессивная организация «Индустриальные рабочие мира» (IPM), возникшая в 1905 году. В 1881 году была образована Американская федерация труда (АФТ), самое крупное и сегодня профсоюзное объединение Америки. К началу первой мировой войны общая численность членов профсоюзов перевалила через два с половиной миллиона человек.

Однако задач политического и идеологического, а также культурного характера подавляющее большинство американских профсоюзов перед собой не ставило. Американская федерация труда с самого начала ориентировала своих членов только на экономическую борьбу. Ее руководителя С. Гомперса В. И. Ленин назвал «решительным противником социализма» и писал о нем в 1912 году: «Гомперс не только верит целиком в буржуазную басню о «гармонии труда с капиталом», но и прямо ведет в федерации буржуазную политику против социалистической,—хотя на словах защищает полную политическую «нейтральность» профессиональных союзов!»¹

Лидеры АФТ считали, что, хотя противоречия между интересами рабочих и хозяев существуют, они могут быть разрешены в рамках буржуазного строя; что возможно достичь такого баланса сил труда и капитала, который исключит классовую борьбу, а отношения рабочих и капиталистов превратятся в сотрудничество, направленное на всеобщее благополучие. Эти взгляды имели поддержку среди определенной части американских трудящихся, что объяснялось своеобразием исторического пути страны. «Удивительно, хоть и вполне естественно,—писал в 1892 году Ф. Энгельс,—насколько в такой молодой стране, никогда не знавшей феодализма и с самого начала развивавшейся на буржуазной основе, буржуазные предрассудки крепко засели также и в рабочем классе. Именно из протеста против метрополии, все еще носящей феодальную маску, американский рабочий воображает, что традиционная буржуазная форма хозяйства есть нечто по самой своей природе и на все времена прогрессивное и превосходное, нечто не могущее быть превзойденным»².

АФТ постоянно держала курс на то, чтобы отвлечь пролетариат от политической борьбы (она никогда не поддерживала идею создать самостоятельную массовую рабочую партию, и во многом благодаря ее усилиям профсоюзы «передоверили» свое участие в политической жизни демократам), не говоря уже о том, чтобы выработать самостоятельную пролетарскую линию в

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 22, с. 231.

² Маркс К., Энгельс Ф. Избранные письма. М., 1948, с. 456.

культуре. Только прогрессивная организация ИРМ, созданная при участии видных деятелей социалистического движения, считала своим долгом вести работу среди трудящихся и в области культуры. Выступая в 1918 году в защиту ИРМ, подвергшейся полицейским преследованиям, Джон Рид писал: «Везде на Западе, где имеется местная организация ИРМ, вы найдете духовный центр, место, где читают книги по философии и экономике или же последние пьесы и романы. Здесь же обсуждают вопросы искусства, поэзии и международной политики. На моей родине в Портленде (штат Орегон) клуб ИРМ был самым оживленным умственным центром в городе... В организации ИРМ имелись драматурги, которые писали о жизни в «джунглях», и «бродяги-актеры», игравшие пьесы для «бродяг-зрителей»...¹.

Но для того, чтобы эти пьесы превратились в сценарии, а «бродяги-актеры» предстали перед кинокамерой, почва еще не была подготовлена. Рабочие объединения не имели достаточных финансовых, организационных, творческих средств, чтобы нащупать какую-то точку опоры в кинематографической структуре.

Кинематограф же с усердием выполнял «социальный заказ» правящего класса и сеял враждебность и недоверие к профсоюзам. Ранние фильмы компрометировали рабочих лидеров, представляя их в самом невыгодном свете, и убеждали трудящихся, что путь организованной борьбы может завести их только в тупик. В фильме «Забастовка» (1914, фирма «Тэнхазер») руководитель фабричного профсоюза в маленьком городке был изображен «безжалостным бандитом, который, несмотря на усилия лояльной девушки-работницы и ее возлюбленного, взрывает динамитом фабрику»². В финале хозяева восстанавливали разрушения, но, чтобы проучить рабочих, поддавшихся «агитаторам», фабрику переводили в другое место и оставляли весь городок без заработка.

Стачки изображались как нечто чуждое и ненужное рабочим, как дело рук расчетливых подстрекателей, которые пекутся только о собственных корыстных интересах. Герой фильма «Пит ищет работу» (1910), лентяй и неудачник, становился организатором забастовок и благодаря их успеху добивался власти над рабочими. Используя эту власть, он за год делал политическую карьеру и получал пост министра в правительстве, а одураченные рабочие оставались ни с чем.

По мере того, как забастовочное движение в стране росло, буржуазия вырабатывала новую тактику борьбы. С одной стороны, столкновения между рабочими и нанимателями, уже с конца прошлого века часто приобретающие общенациональный

¹ Писатели США о литературе, с. 141.

² The Film Index, p. 529.

масштаб, подавлялись силой, причем помощь нанимателя нередко оказывало правительство. В 1877 году на «усмирение» железнодорожных рабочих Питтсбурга были направлены правительственные войска. В 1894 году президент Кливленд послал солдат против бастующих служащих компании «Пулмэн» и железнодорожников Чикаго. Последовавшие за ними стачка сталелитейщиков 1892 года, пенсильванская угольная забастовка 1902 года и другие массовые выступления пролетариата приобретали все более грозный характер. Поэтому к началу 1910-х годов в стране начали все громче раздаваться голоса либералов, призывавших признать, что трудящиеся действительно находятся в тяжелом положении и что надо предпринять какие-то меры, чтобы обуздать неограниченный произвол промышленников и смягчить недовольство масс. Разумеется, эти меры должны были носить охранительный, реформистский характер.

Именно под лозунгом реформ на президентских выборах 1912 года и одержал победу бывший университетский профессор Вудро Вильсон, обещавший, что его партия «восстановит низшие и средние классы, фермеров, испытывающих тяжкий гнет, и трудовое городское население в их законных правах на власть в Вашингтоне»¹.

Новая политическая ориентация, имевшая целью отвлечь трудящиеся массы от самостоятельной борьбы и внушить им, что защита их прав будет осуществлена «сверху», с поразительной быстротой нашла поддержку в кинематографе. Появилась целая серия картин о забастовках, сюжеты которых разрабатывались по нескольким основным моделям.

Одна из них, самая наивная и прямолинейная, отрицала неизбежность противоречий между рабочими и хозяевами и демонстрировала, как их можно устранить при условии доброй воли и человечности у обеих сторон. В фильмах, сделанных по этой схеме, оба героя — рабочий и предприниматель — были одинаково благородны. Предприниматель проявлял к рабочему гуманность, а рабочий отвечал на нее благодарностью, которая неизменно выражалась в том, что во время стачки он становился на сторону хозяина и спасал его от гнева своих неразумных товарищей. Так построены, например, сюжеты двух вышедших в 1911 году фильмов — «Забастовка в шахтах» (фирма «Эдисон»), где «управляющий спасает жизнь рабочего при пожаре на шахте и вознагражден его покровительством во время забастовки», и «Забастовка на шахте Литтл Джонни» (фирма «Эссеней»): «Предводитель группы бастующих шахтеров выигрывает стачку и спасает управляющего от суда Линча, узнав, что тот проявил заботу о его больной жене»².

¹ In: *Jacobs L. Op.cit.*, p. 151.

² *The Film Index*, p. 529.

Другая, более тонкая и изощренная сюжетная модель, испробованная впервые в этот период, продержалась на американских экранах впоследствии не одно десятилетие, породив немало более сложных модификаций. Ее жизнестойкость объяснялась тем, что она не пыталась отрицать реальность. Столкновение труда и капитала не выдавалось в фильмах этого типа за недоразумение или за следствие недостатка взаимной доброжелательности и христианского милосердия. Они допускали, что у забастовок есть объективные причины и что, сколько бы рабочих ни спасали добрые управляющие во время пожаров, забастовки от этого не исчезнут. Но, признавая в какой-то степени право трудового человека на недовольство и протест, они утверждали, что, если предоставить рабочих самим себе, этот протест неизбежно выльется в чрезмерные, ненужные эксцессы грубого насилия. Однако положение можно выправить и полюбовно, если руководить рабочими будут вместо «необузданных и темных» профсоюзов гуманные и просвещенные, вполне «беспристрастные» силы.

Один из первых фильмов, сделанных по этому образцу,— «Капитал против труда» (1910, фирма «Вайтаграф») — заслужил похвалу в «Мувинг пикчер уорлд» как одна из самых выдающихся кинематографических драм года. Содержание фильма было изложено в рецензии следующим образом: «За дочерью капиталиста ухаживают молодой офицер и молодой священник. Она колеблется, не зная, за кого из них выйти замуж. На заводе ее отца в это время начинается забастовка, и рабочие, подстрекаемые агитаторами, угрожающе направляются к ее дому, где в это время гостит офицер. Он не решается выступить против них в одиночку и уезжает в полк за подкреплением. Толпа ломает двери, бьет окна, врывается в дом, крушит мебель и угрожает отцу девушки. Когда ярость толпы достигает предела, в комнату вбегают священник, обуздывает и утихомиривает забастовщиков и получает от нанимателя согласие на все их требования. Естественно, молодой служитель церкви завоевывает уважение капиталиста, победу для труда и сердце девушки»¹.

Подобный герой появляется и в других вариациях этой темы, например в картине «Лучший человек» (1914, фирма «Фэймэс плэйерс») рассказывающей о борьбе бедного священника, «друга и лидера бастующих рабочих», с богатым и политически влиятельным нанимателем. Иногда его место занимает благожелательно настроенный к рабочим сын хозяина. Фильм «Девушка — руководитель забастовки» (1910, фирма «Тэнхаузер») использовал любимые американским кино мотивы вечной сказки о Золушке, вплетая их в историю заводского конфликта. «Принц» — сын капиталиста, инкогнито работая на заводе у отца, влюблялся в юную руководительницу стачечников и

¹ In: *Jacobs L. Op.cit.*, p. 150—151.

поддерживал ее борьбу. Затем, открыв свое подлинное имя, он женился на Золушке-работнице и заодно восстанавливал справедливость, отменив сокращение зарплаты, вызвавшее забастовку. В фильме с назидательным названием «Как было выиграно дело» (1912, фирма «Селиг») сын хозяина, изучающий проблемы труда на отцовском предприятии, проникнулся сочувствием к рабочим и сам возглавлял стачку против родителя. Тут конфликт разрешала не любовь, а старая дружба: отец-фабрикант узнавал в одном из забастовщиков бывшего товарища по оружию и, естественно, соглашался на требования профсоюза.

Какими бы смехотворно любовыми ни казались нам эти сюжеты, не следует недооценивать силы их воздействия на аудиторию того времени. Не случайно они продолжали «работать» еще очень долго и гораздо позднее получили новую жизнь на несравненно более высоком уровне. Именно на них следует оглядываться, анализируя, скажем, «Чумазых ангелов» М. Кертиса (1938), где добрый и бедный священник, спасая от влияния улицы подростков, обитателей трущоб, ставит на службу своим целям даже укрощенного им свирепого гангстера. От них ведет свою родословную герой фильма Ф. Капры «Вам этого не унести с собой» (1938)—сын миллионера. Влюбившись в бедную трудящуюся девушку, свою секретаршу, он борется вместе с ее семейством и соседями против несправедливостей, чинимых его отцом, и побеждает, пробудив в бессердечном родителе муки совести. И уж, конечно, священник из фильма Э. Казана «В порту» (1953), без которого профсоюз докеров не справился бы с коррупцией,—прямой потомок этих давно забытых, «доисторических» персонажей.

Ранний, «младенческий» период американского кино завершился к началу первой мировой войны. Америка вступила в нее на три года позже других воюющих стран, кинопроизводство в которых за это время, естественно, пришло в упадок. Это позволило США захватить первенство на мировом кинорынке. К 1917 году закончилась эпоха никельдеонов. Их сменили роскошные «дворцы» и «храмы» кино в центре больших городов. Если до 1910 года продюсеры считали более выгодным оставлять своих актеров безымянными (боясь, что рост их известности вызовет требования прибавить жалованье), то теперь они осознали, что популярность актерского имени приносит доход, во много раз перекрывающий самые солидные гонорары. Система «звезд» стала одним из краеугольных камней киноиндустрии. Центр производства переместился в «открытый» кинематографом в 1911 году Голливуд. Капиталовложения в кино стремительно росли, и оно окончательно стало на рельсы большого бизнеса.

Накапливание сил закончилось. Во время войны американское кино совершило мощный на первый взгляд, внезапный

рывок. Появление «Рождения нации» (1915) и «Нетерпимости» (1916) Д.-У. Гриффита открыло новую эру—эру киноискусства.

Сотни фильмов, сделанных Гриффитом для «Байографа» за предыдущие семь лет, послужили ему школой, альбомом эскизов для этих грандиозных полотен.

В «Нетерпимости» все не укладывается в мерки той эпохи. Так называемые «features» («длинные» фильмы) в то время только-только начали вытеснять с экрана короткометражки, но и для них четыре-пять частей были пределом. «Нетерпимость», поглотившая сто тысяч метров негатива, шла три с половиной часа. Непомерны по тем временам средства, вложенные в фильм,— почти два миллиона долларов. Колоссальны невероятные декорации Вавилона—эти стометровой высоты стены, по которым свободно проезжали колесницы, огромен масштаб массовых сцен, где были заняты тысячи статистов. Но, главное, глобален— пусть недостаточно глубокий по мысли и не оказавший на зрителя ожидаемого воздействия— замысел картины: показать борьбу Добра и Зла, Любви и Нетерпимости на протяжении двадцати пяти веков истории человечества. И совершенно фантастичен по смелости способ повествования, избранный Гриффитом.

Самой сильной стороной его мастерства, излюбленным методом воплощения его художественной мысли был монтаж. Четыре составляющих «Нетерпимость» эпизода— захват Вавилона войсками персидского царя Кира, «страсти Христовы», избиение гугенотов в Варфоломеевскую ночь и история из жизни современной Америки— были рассказаны не один за другим, а в монтажном сопоставлении, как бы одновременно, прерываясь, перебивая друг друга. К концу перебивки становились все более частыми, длина кусков уменьшалась, темп стремительно нарастал, так что в финале, по ироническому замечанию Луи Деллюка, кажется, что «Екатерина Медичи посещает нью-йоркских бедняков, а Иисус Христос благословляет куртизанок царя Валтасара, войска же Кира с ходу берут Чикаго»¹.

Все это венчалось апофеозом, где были символически воплощены наивные и возвышенные надежды Гриффита на воцарение справедливости и любви во всем мире. Над армиями, столкнувшимися в смертельной схватке, являлись в небесах ангельские сонмы, воюющие бросали оружие, рушились стены тюрем, на цветущих лугах, заполненных радостной толпой, рядом с увитыми зеленью пушками танцевали и обнимались дети.

Гриффит хотел, чтобы итог «Нетерпимости» представал мощным обобщением, проклятием на все времена жестокости и

¹ Цит. по кн.: Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 3. М., «Искусство», 1961, с. 192.

насилию, гимном любви и братству. В своей классической статье «Диккенс, Гриффит и мы» С. М. Эйзенштейн проанализировал причины неудачи этого грандиозного замысла великого американского режиссера. Он показал, что они кроются в самом методе, в монтажном мышлении Гриффита, которое «неотрывно от общеидейных основ мышления в целом». «Секрет здесь,— писал Эйзенштейн,— не профессионально-технический, но идеологически-мыслительный». «Неужели,— спрашивал он,— крошечная общая черта—общий внешний признак метафизически и неосмысленно взятой Нетерпимости—с большой буквы!—способна объединить в сознании такие вопиющие, исторически не сводимые явления, как религиозный фанатизм Варфоломеевской ночи и стачечная борьба в крупнокапиталистической стране! Кровавые страницы борьбы за гегемонию над Азией и сложный процесс борьбы еврейского народа в условиях порабощения римской метрополией?»¹ Сплав четырех эпизодов в одно целое не получился из-за «неумения абстрагировать явление», вскрывать его подлинную историческую суть.

«Вопиющая несводимость» дала себя знать и в стилистическом разном картинах. Самая короткая, пунктиром проходящая по фильму евангельская история изобразительно опирается на незатейливые иллюстрации к массовым изданиям Нового завета. «Варфоломеевская ночь» восходит к костюмно-историческим кинодрамам в духе «Убийства герцога де Гиза». Вавилонский эпизод поражает безвкусной оперной пышностью. И только современная новелла резко выделяется на фоне трех остальных благородной строгостью и реалистической манерой своего кинописьма. Она и была ядром, вокруг которого возникло все это колоссальное сооружение. Над фильмом на материале современной Америки «Мать и закон» Гриффит начал работать еще в 1914 году, монтируя «Рождение нации». Только через год, задумав «Нетерпимость», он начал осознать «Мать и закон» как одну из четырех новелл будущей картины. Она так и осталась самой драматургически цельной и художественно совершенной, центральной частью «Нетерпимости», хотя ее превышает по объему Вавилонский эпизод, который разросся по ходу импровизационных съемок Гриффита, захваченного все новыми возможностями зрелищных эффектов.

Гриффит положил в основу сценария «Мать и закон» острые социальные документы того времени. Первым из них был отчет Федеральной промышленной комиссии, где сообщалось о владельце химического завода, человеке, «приверженном благотворительности и ревностном в церковной деятельности»². Много

¹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М., «Искусство», 1963, с. 170.

² Цит. по кн.: O'Dell P. Griffith and the Rise of Hollywood. New York, 1970, p. 44.

расходуя на благотворительные цели, своим рабочим он платил по доллару 60 центов в день, а на просьбу повысить расценки до двух долларов ответил отказом. Возникла забастовка, которая была жестоко подавлена. Девятнадцать рабочих было убито. Второй источник сценария—нашумевшее тогда уголовное дело Стилоу, когда невинный человек едва не был отправлен на электрический стул.

Из этих злободневных событий родился сюжет «Матери и закона». Скучающая старая дева—сестра крупного промышленника Дженкинса—решает заняться благотворительностью и окружает себя фанатичками и ханжами из общества «моральных реформ». На ее христианскую деятельность требуется все больше денег, и Дженкинс снижает у себя на заводе зарплату на десять процентов. Вызванную этим забастовку он приказывает расстрелять. В кровавой стычке гибнет отец героя—Нашего Юноши, как он именуется в фильме. Юноша вынужден переехать в большой город. Туда же из рабочего поселка переезжает и героиня, Прелестнейшая из девушек,—ее отец так же, как Юноша, потерял работу на заводе. После смерти отца девушка остается одинокой и беззащитной. Юноша не может найти заработка и связывается с шайкой уголовников, которую возглавляет злодей диккенсовского толка—Мушкетер трущоб. Однако любовь к Прелестнейшей возвращает Юношу на честную стезю. Новобрачные счастливы, но бывшие приятели мужа мстят ему за «измену», и по ложному обвинению он попадает в тюрьму. В его отсутствие на свет появляется ребенок. Непреклонные благотворительницы силой отбирают его у матери и помещают в приют. Мушкетер трущоб обещает несчастной отыскать младенца, под этим предлогом проникает к ней в комнату и пытается совершить над ней насилие. Его любовница, проследившая за ним, убивает его выстрелом через окно и скрывается. В убийстве обвиняют молодого мужа, вышедшего на свободу и в последнюю минуту оказавшегося на месте преступления. Суд выносит ему смертный приговор, близится казнь. Но тут настоящая преступница, раскаявшись, сознается Прелестнейшей во всем. Бешеная гонка на автомобиле—сперва вслед за едущим в поезде губернатором, который подписывает помилование, затем—в тюрьму, где осужденного уже ввели на эшафот, заканчивается чудесным спасением, знаменитой гриффитовской «помощью в последнюю минуту».

Конечно, сюжет этот грешит наивной сентиментальностью, а выпренные титры не безупречны по вкусу. Разумеется, судебную ошибку нелепо выдавать за проявление нетерпимости. И глубоко прав был Эйзенштейн, говоря, что, обличая людскую несправедливость, Гриффит в своих фильмах не подымается до протеста против несправедливости социальной, что в них не содержится ни призыва, ни борьбы. Эйзенштейн увидел в строе гриффитовского монтажа сколок самого буржуазного строя,

осознанного режиссером «лишь как противопоставление имущих и неимущих», двух якобы имманентных, извечных начал, двух несводимых параллельных линий, а не двух сторон одного и того же явления — буржуазного общества. Он доказал, что этой ограниченностью социального горизонта Гриффита и объясняется то, что ему не удалось создать единый образ Нетерпимости.

И все-таки замечательно уже то, что сама — пусть блистательно неудавшаяся — попытка Гриффита возвысить голос протеста против несправедливости была изначально вдохновлена сочувствием к страданию «маленького» трудового человека, возмущением и болью за него. Если рассматривать «Мать и закон» в общем контексте американского кино тех лет, то при всей своей идейной ограниченности она на много голов возвышается над уровнем современной ей кинопродукции. Режиссура Гриффита преодолевает слабости его же собственного сценария, привнося в него свежее дыхание жизненной правды.

Эта правда — в почти документальной достоверности лучших эпизодов картины. На смену идиллически-благостным сценам жизни героини в рабочем поселке, с трогательными цыплятами в вылизанном дворике, приходит подлинность атмосферы городских трущоб: грязные улицы, шумный рабочий кабачок, убогое жилье бедняков — обшарпанная лестничная площадка, комната с железной кроватью, ситцевой занавеской и единственным цветком на подоконнике, с кирпичными стенами и пожарными лестницами за окном. В жизни увидены и запечатлены второ- и третьестепенные, мельком являющиеся на экране персонажи: деловито-нагловатые дружки Юноши; молоденькие няньки в детском приюте, танцующие друг с другом посреди спальни; полицейские, которые с привычной и грубой сноровкой выволакивают на улицу бьющегося у них в руках героя. Правда — в удивительно выстроенном Гриффитом и актрисой Мэй Мэрш движении образа героини, когда нарастающее страдание передается отнюдь не через преувеличенную мимику, жестикуляцию, заламывание рук. От эпизода к эпизоду актриса как-то все больше каменеет, цепенеет, постепенно исчезает ее былая, почти детская подвижность, застывает лицо, морщинка прорезает лоб, она стареет на наших глазах без помощи грима. Правда человеческого чувства — в сцене суда, когда все вокруг в прямом смысле слова безлико и беспросветно; Гриффит не дает нам заглянуть в лица ни публике, снимая сзади только ряды равнодушных затылков, ни присяжным. Здесь «играют» лишь два бесконечно напряженных лица — героини и ее мужа, две пары впившихся друг в друга глаз, и возникает ясное ощущение двух живых сердец, бьющихся в унисон посреди общего отчуждения и холодной враждебности. А как преображаются в сцене, когда у героини отбирают ребенка, жеманные и поначалу кажущиеся карикатурными дамы-благотворительницы. Ни тени сентиментальности нет в этой

сцене, построенной Гриффитом на стремительной, остервенелой, некрасивой драке между юной матерью и непрошеными гостями. И вот уже, сбитая с ног неожиданно умелым ударом, героиня валяется на полу внезапно опустевшей комнатенки...

Во внешне суховатой, документальной манере сделан небольшой (всего около ста метров) эпизод подавления забастовки. И то, что он смотрится почти как хроника, производит больше впечатления, чем театральные трюки пронзенных насквозь тел в Варфоломеевской ночи и отсекаемых голов в Вавилоне. В четком ритме сменяют друг друга короткие кадры. Волнующаяся толпа рабочих у заводских ворот. Их семьи, собравшиеся поодаль на холме. Штрейкбрехеры, ожидающие своего часа (титр гласит: «Голодные, которые ждут, чтобы занять их место»). Фабрикант отдает распоряжение по телефону — и вот уже мгновенно перегораживает улицу цепь солдат, и выкатывается пушка, и толпа пускается в бегство. Монтажные куски перебивают друг друга все быстрее, словно захлебываясь. Гремит первый выстрел, и в ритме выстрелов мелькают совсем короткие, мгновенные кадры. Рвет рубаху на груди рабочий в толпе, подставляя грудь под пули. Герой склоняется над убитым отцом. В ужасе зажимает рот рукой у себя во дворике героиня. И на последнем, как будто споткнувшемся, самом длинном и самом общем плане бегущих людей и палящих с колена заводских охранников Гриффит дает нам прочесть выведенную огромными буквами позади, на заводской стене, надпись: «Сегодня то же, что и вчера» — говорят, что именно такая надпись навела его на идею «Нетерпимости».

«Мать и закон» — единственная новелла фильма, которая заканчивается благополучно, у трех остальных финал трагичен. В этом можно видеть косвенное отражение надежд Гриффита на возможность справедливости в буржуазном обществе. Но как непохожа эта концовка на утешительные финалы типичных, описанных выше поделок на тему труда и капитала! Хэппи энд у Гриффита отнюдь не символизирует примирения угнетателей и угнетенных. Произвол фабриканта в конечном счете обрекает Юношу на смерть, и никакого примирения, раскаяния, оправдания в фильме нет. По вине Дженкинса Юноша лишается дома и работы, бедствует в чужом городе, заброшен в труппы, попадает в среду подонков и на скамью подсудимых. А когда ему выносят смертный приговор, Гриффит монтирует сцену суда со сценой в библиотеке фабриканта. Дженкинс появляется здесь в последний раз — довольный и благодушный, окруженный гостями, восхваляющими его щедрость. Порок отнюдь не наказан — подлинный убийца благоденствует, а его жертва — убийца мнимый отправлен на виселицу. Это и есть настоящий финал темы Нетерпимости в современном эпизоде. Жизненный, заявленный в начале конфликт так и остается не разрешенным, вернее, разрешается трагически и правдиво. А признание и

раскаяние преступницы — Покинутой — это уже мелодраматическая случайность, чудо, нужное, чтобы привести сюжет к хэппи энду.

Наивно было бы ожидать, чтобы сюжетная линия труда и капитала в «Нетерпимости» завершалась призывом к борьбе. Гриффит, однако, до конца остается целиком на стороне рабочих. В том, как показана у него стачка, нет и тени страха перед «агрессивностью толпы», ни малейшей попытки изобразить протест массы как разгул слепого насилия. А ведь в современных ему фильмах на эту тему даже самое «сочувственное» и «понимающее» отношение к движению трудящихся неизбежно окрашено именно страхом, лежащим в основе этого «сочувствия». В 1913 году, например, фирма «Эклер» выпустила фильм «Почему?», сделанный в неожиданном для американского кино жанре притчи. В нем некий богатый и совестливый молодой человек пускался «в крестовый поход против экономического угнетения бедных». В числе заданных им вопросов главными были: «Почему дети заняты тяжким трудом?» и «Почему Капитал привольно сидит за обедом вместе с Церковью, Правосудием и Армией, когда Труд голодает?»¹ Путешествуя по свету, герой оказывался на фабрике, где работали дети, и в гневе стрелял в управляющего, но тот превращался в мешок с золотом, символизируя бессмертие капитала. Затем герой попадал на обед к Капиталу. Сюда врываются рабочие, требуя и себе места за столом. Испуганные капиталисты прятались за спину генерала, отдававшего приказ стрелять в нарушителей спокойствия. Рядом с уставленным яствами столом падали убитые. Но кульминационная сцена фильма не оставляла сомнений в его истинной направленности. Толпа рабочих провозглашала, что поскольку им принадлежит все ими построенное, то они вправе его уничтожить, и бросалась жечь и крушить здание Вулворт-билдинг и весь центральный район Манхэттена. В картине, сделанной вскоре после прихода к власти Вильсона, явственно звучало предостережение правящему классу и призыв к реформам перед угрозой революционных выступлений трудящихся.

Об искренности симпатий Гриффита к трудовому народу свидетельствует то, что он как подлинный художник, чуткий к правде жизни в своих лучших фильмах, не захотел подчинять в «Нетерпимости» эту правду распространенной социально-политической буржуазной концепции.

Не следует думать, однако, что пределы его творческой свободы были безграничны. Когда в 1919 году, после провала «Нетерпимости» в прокате, Гриффит выпустил на экран «Мать и закон» как отдельный фильм, он вынужден был смягчить некоторые акценты. В новом варианте фильму предшествовала

¹ Jacobs L. Op.cit., p. 151.

надпись: «Эта картина показывает не общепризнанную благотворительность, а только фальшивую, которая заинтересована в собственном возвеличивании». В фильм были включены специально доснятые сцены «настоящей» благотворительности за работой, кадры Армии Спасения. Недопустимой была сочтена и критика государственных сил подавления. В «Нетерпимости» отец героя погибал от пуль полиции штата. В «Матери и законе» специальный титр заверял, что войска стреляли холостыми патронами, и только частная заводская охрана — боевыми зарядами. Эпизод был перемонтирован так, чтобы казалось, что отца убивает охранник.

Это были первые предвестия нового этапа в истории американского кино, к концу которого человек труда почти полностью был вытеснен с экрана иными персонажами.

От «эпохи процветания»

К «великой депрессии»

без билета... Это вам не байки о бандитах, богатых девушках, плейбоях, ковбоях и индейцах, стрельбе, убийствах, красивых мужчинах, которые целуют красивых женщин среди красивого антуража в красивый день. У таких кишка тонка, думал я, они не смогли бы работать, и надрываться, и сквернословить, и потеть, и смеяться, и разговаривать, как нефтяники. Тут каждый сжимал зубы и напрягал мышцы до предела, причем не для того, чтобы разбогатеть, а потом бездельничать,—это я знал точно, потому что однажды услышал, как один нефтяник крикнул: «Ладно, вы, бездельники, пошевеливайтесь или дайте дорогу рабочему человеку, который один может выкачать целую скважину!»¹

Это Оклахома в конце первой мировой войны, знаменитый нефтяной бум, увиденный глазами семилетнего мальчишки Вуди Гатри, уроженца здешних мест. В 30-е и 40-е годы Гатри станет одним из популярнейших народных поэтов Америки, слагателем песен и баллад о жизни ее трудового люда. Из его автобиографии взяты эти строки.

Много лет должно пройти, прежде чем эпопея оклахомской нефти, с ее работой до седьмого пота, надеждами и разочарованиями, грязью и кровью, будет правдиво рассказана Стэнли Креймером в фильме «Оклахома как она есть». А во времена, описанные Вуди Гатри, сцены и люди, которых он с восхищением наблюдал, не получали доступа на экраны американских кинотеатров.

Жизнь и кинематографические «байки», настоящий народ и «красивые мужчины и женщины» из кино начали отдаляться друг от друга в 20-е годы так стремительно, что разрыв между ними был ощутим даже для ребенка.

«Идолами кино теперь стали не коренастые, сильные, неторопливо думающие и тяжелодвигающиеся рабочие люди, а стройные, смекалистые мужчины с рыцарскими манерами и

«Поезда гудели, въезжали в наш городок, и в каждом было не меньше ста вагонов... А потом в один прекрасный день к нам приехали могучие грузовики. Все делали по крайней мере одну тяжелую работу и еще две-три полегче... Голова у меня была забита картинками, как из кино, но я не проходил на эти фильмы

¹ Гатри В. Поезд мчится к славе. М., «Прогресс», 1968, с. 92—93.

светскими повадками»¹, — пишет историк Льюис Джекобс. Сменился не только тип героя, сменилась тематика и стилистика кинематографа, его образ мыслей. А влияние экрана на образ мыслей зрителя гигантски расширилось и укрепилось. «Никогда в истории не было еще такого средства воздействия на дух людей и особенно на женщин и детей... Все идеи долга, справедливости, любви, добра, зла, счастья, чести, роскоши, красоты, все идеи жизненных целей — это идеи, распространяемые кино»². Журнал «Фотоплэй» в 1921 году не без гордости привел эти слова, принадлежащие не кому иному, как... Морису Метерлинку.

Что же именно распространяло американское кино в это десятилетие, во времена «сухого закона», технических новинок — радио, фордовского автомобиля модели «Т», перелета Линдберга через океан, расцвета джаза, «правления» Аль Капоне в Чикаго? Во времена казни Сакко и Ванцетти, «обезьяньего процесса» в Дейтоне...

«Фильмы теперь посвящались почти исключительно тому, чтобы ублажать и отражать жизнь более праздных и зажиточных граждан... Их содержание... утратило свою возвышенную социальную направленность и стало служить развлечению индивидуума... Новые взгляды в кино отражали скорее примитивное отношение к имущим, чем горечь неимущих»³ — так подытоживает Л. Джекобс существо происшедших перемен.

Кинематограф 20-х годов — это библейские боевики Сесилия де Милля и салонные комедии Эрнста Любича, торжествующая улыбка непобедимого Дугласа Фэрбэнкса, роковой шарм «латинского любовника» Рудольфо Валентино, умопомрачительные туалеты Глории Свенсон, вестерны, детективы, эксцентриада. Все это захватывает, веселит, пугает, чарует — словом, развлекает. И все больше теряет точки соприкосновения с подлинной жизнью.

Неизбежен вопрос: чем были вызваны эти радикальные сдвиги в отношении кино к действительности? Существует точка зрения, что кино — это образ коллективной мечты, привычки или желания (Джеймс Эйджи), выражение «национального бессознательного» (Зигфрид Кракауэр) или, другими словами, аккумулятор импульсов, исходящих от зрителя, исполнитель его заказа. Кино дает зрителю то, что он желает видеть.

В этих утверждениях есть немало справедливого. Сто миллионов американцев еженедельно заполняли 20 тысяч кинотеатров, конечно, не по принуждению. Но необходимо вдуматься и в то, чем обусловлены сами зрительские потребности, какие факторы влияют на их формирование.

¹ Jacobs L. Op.cit., p. 276.

² Ibid., p. 415.

³ Ibid., p. 271, 272, 275.

Двадцатые годы в США — «ревущие 20-е», «золотой век», эпоха «просперити». Америка вышла из войны окрепшей и разбогатевшей. Американская буржуазия чувствовала себя «в седле». После экономического кризиса 1920 года производство быстро пошло в гору, начался промышленный бум. Как на дрожжах росла выплавка стали и добыча нефти, возникли новые отрасли индустрии — автомобильная, тракторная, авиационная. Прибыли крупнейших монополий выросли с 7,5 миллиарда долларов до 11,6 миллиарда только за пять лет (1924—1929).

После ожесточенных классовых боев 1919—1920 годов — всеобщей забастовки в Сиэтле, стачек сталелитейщиков и шахтеров — наступает спад в рабочем движении. Если в 1919 году бастовало больше 4 миллионов рабочих, то в 1929-м стачечников было всего 289 тысяч¹.

Буржуазные экономисты провозгласили пришествие вечного процветания, «исключительность» американского капитализма, к анализу которого марксистская теория якобы неприменима и в котором «Генри Форд заменил Карла Маркса». (В 1932 году выйдет мрачная утопическая сатира Олдоса Хаксли на будущее общества потребления — «Прекрасный новый мир». В этом мире Форд заменяет уже и бога, вместо «боже всемогущий!» его обитатели восклицают «всемогущий Форд!».) В 1920 году опубликована «Реконструкция философии» столпа американского прагматизма Дж. Дьюи, где выдвинута, в противовес марксизму, теория «социальной кооперации». Согласно ей, между интересами труда и капитала антагонистических противоречий нет, они необходимы друг другу и обществу в целом. А препятствия к социальной гармонии устраняются при помощи государства, верховного арбитра и регулятора.

Пропаганда делает упор на увеличение зарплаты рабочих, хотя у шахтеров и текстильщиков она снижается; на всеобщую занятость, хотя в стране около миллиона безработных; на технический прогресс и рост производительности труда, хотя достигнуты они во многом благодаря «потогонной системе»: за десять лет скорость автомобильного конвейера кое-где выросла вчетверо, Форд вводит пятидневную рабочую неделю, но требует выполнять за пять дней шестидневное задание. Огромные доходы корпораций позволяют широко проводить ту политику олигархий, что предсказал Джек Лондон в своей «Железной пяте», — подкуп «рабочей аристократии». Эта высокооплачиваемая верхушка рабочего класса (только белые) насчитывает примерно 3 миллиона из 33 миллионов промышленного пролетариата, и повышение ее жизненного уровня становится предметом особой гордости и восторгов социологов, экономистов, прессы.

¹ История рабочего движения в США в новейшее время, т. 1, с. 150.

Культ индивидуального успеха, который измеряется прежде всего в долларах, вера в то, что успех этот доступен каждому, насаждается в широких массах всеми возможными способами.

Это не могло не сказаться на массовом сознании, и мелкобуржуазные иллюзии в нем получают немалое распространение.

Разрушителем этих иллюзий выступала передовая американская литература, противопоставившая себя литературе «интриг и наживы», на которой, по выражению Т. Драйзера, полтора века воспитывался читатель. Именно в 20-е годы под влиянием Октябрьской революции на общественную мысль США рождается здесь литература социалистического реализма, более остро ставятся социальные проблемы в творчестве писателей реализма критического. В это десятилетие были написаны «Американская трагедия» Т. Драйзера, «Джимми Хиггинс», «100%», «Нефть», «Бостон» Э. Синклера, «Главная улица», «Бэббит», «Элмер Гантри» С. Льюиса, «Великий Гэтсби» С. Фицджералда, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя, «Солдатская награда» У. Фолкнера, «Три солдата» и «Манхэттэн» Д. Дос Пассоса. Направление критического реализма объединяло вокруг себя все лучшее, что было в американской литературе.

Настоящее положение рабочих несколькими точными фразами обрисовал Т. Драйзер в своей «Трагической Америке»: «Рядовой рабочий, член или не член профсоюза, некоторое время надрывается на работе по всеамериканской потогонной системе, а потом год или два обивает пороги в поисках работы и куска хлеба. А ведь едва ли рядовым американцам нужно это бесноватое «процветание», усиленно раздуваемое корпорациями! Ведь его неизбежное следствие — кризис. Но горе тому, кто хоть в самой мягкой форме осмелится возражать корпорациям!»¹

Со стороны кино, во всяком случае, таких возражений не слышалось.

Кино составляло резкий контраст воинствующей антибуржуазности литературы. В числе расхожих мотивов коммерческого кино крупнейший марксистский теоретик кинематографа Бела Балаш в 1930 году называл «демоническую опасность эротики», «сказочную роскошь и пороки высших кругов», «авантюрное преступление», «интимный домашний очаг», «частную собственность», «скромную бедность», «мечты о возможном подъеме в высшие сферы». Развлекательные сюжеты имели вполне отчетливую идейную основу. «Европейское и американское кинопроизводство, — писал Балаш, — ориентируется идеологически на мелкую буржуазию... Мелкая буржуазия является крупнейшим рынком сбыта прежде всего потому, что ее психология не ограничена одним общественным слоем. Мелкий буржуа, мещанин сидит во многих пролетариях, в очень многих интел-

¹ Драйзер Т. Трагическая Америка. М., Гослитиздат, 1952, с. 141.

лигентах, а также и в крупных буржуа... Мелкобуржуазность—это ограниченный кругозор, асоциальная и аполитичная точка зрения»¹.

Общему утешительно-развлекательному направлению в кино противостояли буквально единичные фильмы. Это «Алчность» (1924) Э. Штрогейма, нанеся яростный удар по святой святых обывателя—культу денег и жажде обогащения. Это «Малыш», «Пилигрим», «Золотая лихорадка» Ч. Чаплина—трагикомические приключения «маленького человека» в жестоким мире. Это «Толпа» (1927) К. Видора—честное исследование будней «среднего американца», переживающего крушение «великой американской мечты» об успехе.

Особняком от этих немногих картин, принадлежащих к направлению критического реализма, стоит режиссерский дебют в США европейца Д. Штернберга «Ищущие спасения»² (1925). Это «авторский» фильм, сделанный вне Голливуда на скромные средства, в непривычной для Америки поэтико-аллегорической стилистике, изобилующий выпренными титрами-комментариями и изобразительными символами. Упомянуть о нем следует, так как он обращается к жизни «отверженных на этой земле», к «важным жизненным фактам, которых киноиндустрия избегает» (как заявлено во вступительной надписи). Однако некоторая холодность авторской интонации, эклектичность поэтики и, главное, чрезвычайная наивность основной мысли фильма не позволяют причислить его к подлинным художественным исследованиям «жизни отверженных». Его безымянные, слегка загадочные герои—безработный юноша, одинокая девушка и ребенок-сирота—встречаются в порту. Землечерпалка бесконечно выносит на поверхность густую грязь—символ безнадежности и изменности их существования. Спасаясь от «черной грязи, грозящей похоронить под собой их души», герои приходят в город. Жалкая комната в трущобах, вялые поиски работы, ребенок жалуется на голод. Мечты юноши о белом особняке, куда они подкатывают в роскошной машине со слугами-неграми на запятках. Реальность—щеголеватый злодей (его сатанинская сущность подчеркнута огромными оленьими рогами, висящими на стене,—когда он прислоняется к ней, рога словно вырастают у него из головы). Он соблазняет девушку легким, но бесчестным заработком. Но в последний момент юноша—уже совсем по-американски—разрешает все проблемы, нанеся злодею увесистый удар в челюсть. «Юноша бил не его,—гласит надпись.—Он побеждал порт, город, грязь, все свои несчастья». Злодей повержен, герои удаляются вдоль солнечной дороги. «Они одержали главную победу—над самими собой. Не условия жизни, не среда, а наша

¹ Балаш Б. Кино. М., «Прогресс», 1968, с. 315.

² Другой перевод—«Охотники за спасением».

вера определяет нашу судьбу. Смотрите, как гордо идут они — дети солнца! И все мы, подобно им, можем смело смотреть в будущее!» — таким выводом заканчивался фильм. Сегодня он воспринимается как причудливое сочетание мотивов французского киноимпрессионизма (сугубое внимание к настроению, атмосфере действия), немецкого экспрессионизма (символика, акцент на нравственном самоусовершенствовании) и американской мелодрамы. Несмотря на редкое по тем временам сочувственное обращение к жизни обездоленных с ее безработицей и нищетой, фильм остается далеким от истинного содержания этой жизни.

Почему же реализм в кино, в отличие от литературы, не смог пробить себе дорогу к зрителю? На это отвечают сами художники — талантливые, крупные мастера, занимавшие в кино привилегированное положение.

«Когда я увидел, как цензоры искалечили мою картину «Алчность», которую я делал действительно от всего сердца, я простился со всеми своими идеалами создания настоящих произведений искусства и стал делать фильмы на заказ... Я должен был полностью отойти от реализма... Когда вы спрашиваете меня, почему теперь я ставлю такие фильмы, мне не стыдно сказать вам правду: только потому, что я не хочу, чтобы моя семья голодала»¹, — сказал в интервью Эрих Штрогейм.

Кинг Видор рассказывает в своей автобиографии, как первоначальное название его фильма «Толпа» («The Mob») было отвергнуто руководителем фирмы МГМ И. Талбергом, так как «слишком наводило на мысль о конфликте труда и капитала», и заменено синонимом «The Crowd», более «мирным» по смыслу. И даже в 50-е годы, когда к Видору из разных стран мира приходили просьбы прислать копию фильма, отношение к фильму оставалось настороженным. «Я отчаянно пытался удовлетворить эти просьбы, но, увы, руководство МГМ не понимает, каким мудрым был бы этот акт доброй воли и добрососедства; они отказываются выпустить фильм за пределы студии»².

Таким образом, дело было далеко не в якобы имманентных потребностях зрителя, а в том, как воспитывались эти потребности, какие именно из них поощрялись и эксплуатировались. «Стихийное» обуржуазивание американского кино в 20-е годы в действительности искусно направлялось сверху.

Сегодня это признают и многие западные киноведы. Так, английский историк кино Д. Робинсон в книге «Голливуд 20-х годов» употребляет даже выражение «заговор», «сговор» сил, которые подталкивали кинематограф к тому, чтобы показывать «полностью вымышленный праздный класс, его прелестные

¹ In: Jacobs L. Op.cit., p. 351.

² Vidor K. A Tree Is a Tree. New York, 1954, c. 104.

дома, прелестные туалеты, прелестные машины и прелестную жизнь», создавать «желаемую, искаженную картину американской «нормы». К этим силам Робинсон относит прежде всего зрителя — «новую публику среднего класса, новые преуспевающие слои трудящихся», — но не только их. Он признает, что за изменением содержания фильмов стояла «воля консервативного бизнеса Америки, которую так неуклонно представляла киноиндустрия»¹. Американский киновед Р. Склар в книге «Америка, созданная кинематографом», не слишком убедительно полемизируя с Робинсоном, склонен, скорее, видеть причину послевоенных перемен в конфликте «викторианской» и «новой» культур. Но и он констатирует: «как бы ни презирали кино защитники традиционной культуры среднего класса, в конце концов, фильмы делались людьми, глубоко преданными капиталистическим целям, установкам и устремлениям, составлявшим часть господствующего социального порядка. Любые новые предложенные ими решения явно избегали отрыва от экономического и социального фундамента... Общий эффект кинематографической версии действительности состоял в том, что нарушался непосредственный контакт зрителей с их социальной средой»².

К середине десятилетия с творческой независимостью режиссеров было покончено. Центральной фигурой киноиндустрии становится продюсер, осуществляющий связь кинематографа с его подлинными хозяевами. Начиная с 1919 года, когда американское кино прочно завоевало европейские рынки (90 процентов проката в Европе составляли фильмы США), им всерьез начинает интересоваться крупный капитал. Дюпоны, рокфеллеровский банк «Чейз Нэшнл» вкладывают деньги в кинематограф. Развертывается настоящая экономическая война: фирмы посильнее быстро проглатывают соперников и сосредоточивают усилия на скупке кинотеатров. К 1927 году владение кинотеатрами почти полностью монополизировано. В Федеральную торговую комиссию сыплются жалобы от независимых продюсеров и владельцев залов на «Парамаунт» и «Метро-Голдуин-Майер», скупивших все лучшие кинотеатры в США и Канаде. Они остаются без ответа — за нарушителями антитрестовских законов стоят капиталы Уолл-стрит. Полтора миллиарда долларов в год инвестируется в кинопромышленность.

«Идеалиста» Вудро Вильсона сменил в 1920 году в Белом доме «деловой человек» Гардинг, которого десять лет спустя Теодор Драйзер назовет «самым обыкновенным вором» за его финансовые махинации. И, как пишет Л. Джекобс: «Теперь, когда с военными обязанностями кинематографа было поконче-

¹ *Robinson D. Hollywood in the Twenties. London—New York, 1968, p. 34—35.*

² *Sklar R. Movie-made America. New York, 1975, p. 90—91.*

но, правительство бизнесменов неофициально мобилизовало его и призвало внести свою ленту в поддержку капитализма»¹.

Лэйн, министр внутренних дел в правительстве Гардинга, изложил свои пожелания Голливуду прямо и недвусмысленно. В январе 1920 года «Нью-Йорк таймс» поместила об этом следующее сообщение: «В результате вчерашней конференции было решено, что кино будет использовано для борьбы с большевистской пропагандой... М-р Лэйн в своей речи подчеркнул необходимость показа фильмов, рисующих великие возможности, которые ожидают у нас в стране трудолюбивых иммигрантов, и сюжетов о бедняках, достигших высокого положения»².

Это была ясная программа создания фильмов, направленных против рабочего движения. Она осуществлялась в трех основных плоскостях.

Кино активно включилось в кампанию травли прогрессивных общественных движений и организаций США, вызванную страхом верхов перед влиянием Октябрьской революции на американский народ. В стране все более широкое распространение получали идеи социализма. В сентябре 1919 года была создана Коммунистическая партия. А в ноябре началась «красная паника» под руководством министра юстиции М. Палмера. Во время «палмеровских налетов», представлявших собой форму белого террора, производились массовые аресты, разгром рабочих клубов, коммунистических ячеек, демократических организаций. Только ночью 2 января 1920 года, когда «красная паника» достигла высшей точки, было арестовано 10 тысяч человек. В 1919 году в двадцати четырех штатах были приняты законы против «подстрекательств к беспорядкам» и «преступного синдикализма». Компартия была вынуждена перейти на нелегальное положение.

Голливуд быстро выпустил подряд несколько фильмов, живописавших «красную опасность»: «Большевизм перед судом» (по роману того самого Томаса Диксона, предыдущая книга которого «Человек Клана», положенная в основу «Рождения нации» Гриффита, была пропитана грубо расистскими идеями), «Опасные часы» Т. Инса, «Молодая луна» Ч. Уитни и другие. Часть из них варьировала тему «красных заговоров», в которые жестокие и коварные «разрушители» втягивают невинных и честных американцев, принося их в жертву своим козням. Другая часть показывала «непрактичность» и неосуществимость прогрессивных идеалов, представляя их в искаженном и окарикатуренном виде. В фильме А. Хслубэра «Право на счастье» содержался призыв к рабочим и хозяевам объединиться для борьбы с «угрозой большевизма».

Здесь снова сравнение литературы с кинематографом обра-

¹ Jacobs L. Op.cit., p. 397.

² Ibid., p. 398.

чивается не в пользу последнего. В американскую реалистическую прозу 20-х годов пришло из жизни немало персонажей — убежденных социалистов и коммунистов. В рассказах Т. Драйзера «Мэр и его избиратели», «Оливия Бранд» и «Эрнита», М. Голда «Свободны!», С. Фицджералда «Первое мая» образы тех, кем запугивала массы буржуазная пропаганда, воссозданы правдиво и честно. Даже в тех случаях, когда, как у Фицджералда, усилия их представляются автору напрасными, их мужество и благородство целей обрисованы с уважением. В романе «Джимми Хиггинс» о рядовом солдате-социалисте Э. Синклер, по отзыву видного деятеля Коммунистической партии США У.-З. Фостера, «обессмертил живой и значительный тип, знакомый любому участнику профсоюзного и революционного движения... Это образец неутомимого, преданного, дисциплинированного, готового к самопожертвованию, смелого рабочего, пролетария до мозга костей»¹.

В кинематографе же и речи не могло идти о более или менее объективном изображении «красных», он не поднимался выше примитивных карикатур.

Второе направление, в котором осуществлялось «джентльменское соглашение» между правительством и Голливудом, — пропаганда посредством кино «социальной стабильности» и классового мира. Модели сюжетов о труде и капитале, уже опробованные в предшествующее десятилетие, легли в основу таких картин, как «Восстановленная демократия», «Ребенок на продажу», «Заплачено сполна», «Другая половина». В них утверждалось, что не только хозяева, но и бастующие рабочие несут ответственность за «беспорядки» в промышленности, нарушающие ее нормальный ход; что труд и капитал должны прийти к полюбовному соглашению; что протест против существующего порядка вещей — безумие. Например, в экранизации пьесы Ю. Уолтера «Заплачено сполна» изображалось, как «недовольные трудящиеся приходят в себя под опекой капиталистов и отказываются от стачек»². Вновь возник на экране знакомый по ранним фильмам о забастовках персонаж — мудрый священник, разрешающий классовые конфликты мирным путем. Его появление было не случайным. Церковные организации в 20-е годы активизировали свою «социальную» работу среди рабочих масс, стремясь отвлечь их от классовой борьбы. Особые усилия в этом направлении прилагала католическая церковь, руководствовавшаяся энцикликой папы Льва XIII «*Rerum Novarum*», где содержалась программа борьбы с влиянием социализма на рабочее движение. Проповедь «вечности» капитализма и классов, сотрудничества и взаимного

¹ История американской литературы. Ч. 2. М., «Просвещение», 1971, с. 88.

² *Robinson D. Op.cit.*, p. 35.

согласия между ними занимала центральное место в идеологической обработке церковью ее прихожан-рабочих.

В 1923 году на экраны вышел фильм «Маленькая церковь за углом» (режиссер У. Сейтер), иллюстрировавший эти идеи. Представление о нем помогает создать насмешливая рецензия одного из лучших марксистских кинокритиков США тех лет, Гарри Алана Потамкина, страстного защитника дела рабочего класса и разоблачителя буржуазной кинопропаганды.

«В «Маленькой церкви за углом»,— писал Потамкин,— кино прямо призывает рабочих поверить в своего босса с помощью церкви. Дело происходит в шахтерском поселке. Паренек-сирота, отец которого погиб в шахте, ощущает в себе зуд святости. Но, так как ему не удастся чудом исцелить немую девочку, над ним издевается другой, злой мальчик. Хозяин шахты по просьбе своей юной дочери берет неудачника-святого под свое крылышко. Мальчик становится священником. К хозяину приходит делегация шахтеров, требуя более безопасных условий труда. Жестокосердый босс отказывается и слушать. Поскольку вопрос упирается только в его сердце, нужно найти способ смягчить этот орган. Священник возвращается в народ. В шахте происходит обвал. Священник раскапывает его и спасает погребенных людей. Церковь, как вы понимаете,— это спаситель рабочих. Но шахтеры хотят отомстить хозяину. «Как!—воскликает молодой проповедник.—Неужели вы прибегнете к насилию?» Да уж, в самом деле... Возле него стоит немая девочка, которая стала старше и еще немее. Он молится, она молится. Ее губы движутся. Боже, она заговорила. Чудо! Немая говорит, и на хозяина нисходит просветление. На рабочих тоже. Они все поняли. Черствое сердце босса стало нежным, как у женщины. Все в порядке. Капитал и труд обнимаются»¹.

По мере того как забастовочное движение в стране шло на спад, уменьшалось и количество фильмов на «опасную» тему. Для второй половины 20-х годов характерны картины иного рода. В них тщательно избегают упоминать о классовых конфликтах. И если изредка на экране и появляется персонаж-рабочий, то это, по свидетельству того же Г.-А. Потамкина, «либо шут, либо романтический удалец, который завоевывает девушку... Таким образом рабочего обхаживают, льстят ему и отвлекают от насущных фактов, фактов борьбы»².

Именно по этому рецепту сделан, например, фильм режиссера Р. Баркера «Труженики» (1928). По стилистике он напоминает «викторианские» мелодрамы Гриффита, только без гриффитовской зоркости глаза, юмора и силы сострадания. Дуглас Фэрбэнкс-младший, унаследовавший от своего знаменитого отца чеканный профиль и обаятельную улыбку, играет «романтиче-

¹ Potamkin H. A. The Eyes of the Movie. New York, 1934, p. 6—7.

² Ibid., p. 7.

ского удальца», молодого шахтера Тома. Есть здесь и два «шута» — крепыш Сэм и пожилой лысоватый Джек, друзья Тома. На их долю отведены незамысловатые комические номера: вот они, подвыпившие, бредут по улице, то и дело падая и хватаясь друг за друга, вот на Сэма сыплются книги с полки, а он не может высвободить голову, засунутую под ручку кресла, вот у Джека схватило поясицу и он, охая, ковыляет по комнате... Не медлит появиться и девушка, которую нужно завоевать, — ангелоподобное создание по имени Мэри. Сбежав от злокозненной старухи, склонявшей ее на путь греха, Мэри падает на улице и едва не замерзает в сугробе, если бы не рыцарственный Том, который дает ей приют и бескорыстное покровительство. Злодей-мясник оскорбляет девушку своими гнусными ухаживаниями — Том боксирует с негодеем, швыряет его на колени перед Мэри, и она награждает защитника ее нести застенчивым поцелуем... А затем Тома и Джека заваливает в шахте, светлый образ Мэри возникает на стене забоя перед слабеющим героем, ему уже нечем дышать, но тут Джек из последних сил выстукивает по рельсу знакомую всем рождественскую песенку. Спасатели, услышав стук, учетверяют усилия, еще мгновение — и во дворе шахты при общем ликовании Мэри бросается на грудь возлюбленному. Эта бесхитростная сказочка, стандартная святочная история (все происходит под рождество) сделана с полной симпатией к этим веселым, благополучным, бесконечно улыбающимся молодцам-рабочим. И это сказочка именно эпохи «просперити»: авторы любят уютной комнатой трех друзей, с камином и книжными полками, где Том слушает радио, сидя в кресле под пледом, пока Мэри в белоснежном передничке хлопчет над аппетитным и обильным завтраком; а в забое шахтеры, сверкая улыбками, грузят уголь под сентиментальную песенку. Нет в мире этого фильма иных бедствий, кроме стихийных, и иных злодеев, кроме похотливых мясников.

Голливуд старательно выполнял свой социальный заказ в 20-е годы, и это старание принесло свои плоды. «Против рабочего движения правительство и корпорации использовали многие средства, включая принудительный арбитраж, суды, полицию, прессу, кино, радио, церковь и т. д. Все это отрицательно повлияло на характер, уровень и размах забастовочной борьбы рабочих, на состояние профсоюзного движения»¹, — говорится в современном труде советских историков.

Однако крах «бесноватого процветания» был уже недалек.

* * *

На городской площади собралась толпа, ожидающая торжественного открытия монумента «Мир и процветание». У подножия скульптуры, еще покрытой брезентом, произносят дежур-

¹ История рабочего движения в США в новейшее время, т. 1, с. 169.

ные восторженные речи упитанный политический босс, дама-благодетельница, заставляющая вспомнить гриффитовских ханжей из «Нетерпимости», артистически чудаковатый автор монумента. Под приветственные клики и звуки национального гимна медленно сползает брезент, открывая взорам собравшихся уродливое псевдоклассическое сооружение из трех фигур, символизирующих Процветание, Силу и Закон. И лишь одна незначительная деталь портит благостную картину: на неудобных мраморных коленях Процветания спит, свернувшись калачиком, обтрепанный бездомный бродяга.

Этим знаменитым, убийственным по своей силе эпизодом, вобравшим в себя самую суть американских 30-х годов, начинаются «Огни большого города» Чаплина.

Президент Гувер в 1928 году заявил, что Америка близка к окончательному уничтожению нищеты. Не прошло и двух лет, как «гуверовские городки», гувервилли, выросли по всей стране. Это были скопления самодельных лачуг, где ютились голодные безработные.

Экономический кризис, разразившийся осенью 1929 года, обрек на безработицу 17 миллионов человек — каждого третьего из трудящихся — и тем лишил средств к существованию не менее 35 миллионов людей. Национальный доход Соединенных Штатов снизился почти вдвое. Разорился миллион фермерских хозяйств. Зашатались даже такие гиганты промышленности, как сталелитейная и автомобильная, — их производство упало на три четверти.

Только одна сфера бизнеса сумела устоять перед катастрофой и даже укрепить свои позиции в первые годы повальной паники и краха. Это был кинематограф.

Каждую неделю в 1929 году кинотеатры посещало 95 миллионов человек, в 1930 году, в разгар кризиса, — 110 миллионов, в 1931 году — 75 миллионов.

Всесильный «царь» Голливуда, президент Ассоциации кинопродюсеров Уилл Хейс, именем которого был назван строгий кодекс внутренней киноцензуры, заявил: «Экран — это средство развлечения, отдыха и информации, столь же необходимое для благоденствия нашего народа, как пища, свет и тепло»¹.

Для миллионов растерянных и подавленных американцев кино в годы кризиса было способом забыться, уйти в другую жизнь, хоть ненадолго отвлечься от повседневных забот. Кино принимали, как наркотик.

«В эти дни безработицы тысячи людей согласятся со мной, что кино начинаешь по-настоящему ценить только тогда, когда у тебя в самом деле нет на него денег, когда выворачиваешь карманы, собираешь мелочь и видишь, что если обойтись без еды, то можно пойти на фильм... В это тяжелое время, когда

¹ Film Daily Yearbook. New York, 1932, p. 3.

мой муж без работы, мы иногда выкраиваем 25 центов из своих скудных ресурсов и идем в кино. Фильм для нас — прикосновение красоты, волнения и интереса в жизни, которая стала унылой и однообразной»¹.

«Не презирайте кино, вы не знаете, что оно значит для нас — для потерянного поколения, для множества молодых безработных, живущих в мрачных городках со скудными библиотеками, где нам остается лишь слоняться по единственной унылой улице. Кино — наши корабли и самолеты, наше счастье, которое нам не дано ни искать, ни найти, наша жизнь, наше веселье, даже наши скромные любовные приключения»².

Это подлинные письма зрителей, опубликованные в кинопрессе 30-х годов и награжденные десятидолларовыми премиями.

Жизнестойкость кинематографа во многом объяснялась и приходом звука, заново пробудившим интерес зрителя, — Америка была первой страной, экран которой в 1926 году запел и заговорил. Огромные расходы на звуковое оборудование вызвали дальнейшую концентрацию капиталов. Производство и прокат почти целиком сосредоточились в руках восьми крупнейших компаний, «большой восьмерки» — «Парамаунт», «Метро-Голдуин-Майер», «20 век-Фокс», «Уорнер бразерс», «Радио-Кейт-Орфзум», «Юнивэрсл», «Коламбия», «Юнайтед артистс». А за их спинами маячили две гигантские тени — ведущие фигуры американского финансового мира, Морган и Рокфеллер, которые фактически владели к этому времени кинопромышленностью.

В первые годы кризиса, когда растерянное правительство Гувера обнаружило полную беспомощность и заменяло действия призывами к оптимизму, «сохранению энергии частной инициативы, независимости и индивидуализма», Голливуд продолжал делать вид, что ничего не произошло и что процветание по-прежнему ожидает Америку «за ближайшим углом». Уилл Хейс заявлял: «Ведущие продюсеры не жалеют средств, чтобы при помощи драматического воздействия экрана рассеять те чисто психологические препятствия, которые задерживают приход процветания»³. Хейс не шутил, говоря о «чисто психологических препятствиях». Он с гордостью упомянул об агитационных короткометражках, которыми Голливуд отреагировал на кризис. В них мистер Храбрец внушал мистеру Трусу, что надо не жалеть своих сбережений и больше тратить, тогда оживится рынок и депрессия будет побеждена.

Пока гуверовский кабинет продолжал «изучать» проблему безработицы, в стране началось массовое движение безработ-

¹ "The Motion Picture", 1932, May, p. 6.

² "Photoplay", 1936, Aug., p. 6.

³ "The Motion Picture", 1931, March, p. 110.

ных. В 1930 году больше миллиона людей приняли участие в митингах протеста, организованных при активном участии коммунистов. Создавались советы безработных, кооперативы взаимопомощи. Система благотворительности обнаружила свою полную несостоятельность. Зимой 1931/32 года состоялись «голодные походы» на Вашингтон. Их участники требовали экстренной материальной помощи безработным, введения социального страхования по безработице. И хотя только в одном штате (Висконсин) в 1932 году был принят первый в истории США закон о выплате пособий потерявшим работу, это означало пусть небольшую, но победу народа на пути социальных реформ.

Нелегким было и положение тех, кто оставался на рабочих местах. Появление многомиллионной армии безработных позволило хозяевам резко снизить расценки. «Юнайтед стейтс стил» сократила зарплату на 10 процентов, Форд — на 25. Забастовки, вызванные этим, подавлялись самым жестоким образом.

А в это время Голливуд устами известного «мастера развлечений», приехавшего из Европы режиссера Эрнста Любича, заявлял: «Американцы не принимают всерьез огорчений. Для меня всю Америку выражает фраза: «Забудь об этом!» Если вас раздражают мелочи, забудьте об этом! Если вас беспокоят крупные неприятности, забудьте об этом! Стойте на своем! Идите вперед! Не позволяйте ничему вас остановить! Забудьте об этом! Эта фраза неизвестна в Европе, но ее чувствуешь в американских фильмах»¹.

Когда перелистываешь американские общественно-политические журналы начала 30-х годов и кинопериодику того же времени (а в 1930 году в США выходило 55 коммерчески-рекламных изданий по кино), невозможно отделаться от впечатления, что они представляют просто две разных страны: одни — Соединенные Штаты в эпоху тяжелейшего кризиса, другие — благополучнейший «Мувилэнд», страну Голливуда.

Вот картина, которую рисует либеральная и левая пресса тех лет:

Тысяча девятьсот тридцать первый год. Три штата охвачены «гражданской войной между голодными шахтерами и наемниками угольных баронов». В Питтсбурге «тысячи шахтеров, вместе с которыми сражались их жены и дочери, дали бой полиции на обеих границах 75-мильного района стачки»². Забастовка вызвана невыносимыми условиями жизни, увеличением рабочего дня, снижением расценок. Джон Дос Пассос сообщает в репортаже из округа Харлан (Кентукки), что вместо 100 долларов в месяц шахтер теперь получает 30, да и то в виде записок в лавку компании, где цены выше, чем в обычных. Шахтерские семьи

¹ "The Motion Picture", 1931, March, p. 118.

² "The New Republic", 1931, June 17, p. 108.

питаются хлебом и бобами, каждый шестой ежегодно получает увечье на работе. Забастовка подавляется при помощи чикагских гангстеров, методами открытого террора.

На строительстве знаменитой плотины Боулдер-Дэм в Неваде срезаны расценки на 20 процентов. Бастуют полторы тысячи рабочих. Активных стачечников полиция насильно вывозит со стройки и бросает посреди пустыни. Рабочий корреспондент журнала «Нэйшн» описывает условия труда — гибель людей от жары, переполненные палатки, жидкую грязь вместо питьевой воды, отсутствие медицинской помощи — и заключает: «Правительство США позволяет шести компаниям безнаказанно совершать убийства в широких масштабах»¹.

В Омахе, штат Небраска, коммунист выступил на заседании муниципалитета, критикуя методы распределения пособий по безработице. Он был немедленно арестован, а по выходе из тюрьмы избит и с четырьмя ножевыми ранами изгнан из города. За новое выступление, на митинге, этот бывший шахтер был снова арестован через десять минут после начала своей речи. В городе члены Американского легиона сожгли здание Лиги профсоюзного единства, руководимой коммунистами².

В статье «Хлопковое королевство» журнал «Нью рипаблик» описывает чудовищные условия существования издольщиков, находящихся в рабской зависимости от плантаторов Юга. Хозяин забирает у них половину урожая хлопка, а когда они продают оставшуюся половину, то 50 процентов денег снова идет хозяину, в уплату за долги. Фермерская семья вынуждена жить всю зиму на сто долларов. Красный Крест во время засухи 1930 года обнаружил в жалких хижинах издольщиков солому вместо постелей, битую посуду, самую скудную еду. При расчете хозяин, который сам ведет бухгалтерские книги, нещадно обсчитывает своих должников. Любой протест или просто желание разорвать контракт ведет к грубому насилию со стороны землевладельцев: на издольщиков подают в суд по ложным доносам, их семьи берут заложниками, а тех, кто проявляет особую активность, просто линчуют. Времена не слишком изменились с 1919 года, когда толпа вооруженных плантаторов Арканзаса заживо сожгла в церкви 200 членов фермерского, отнюдь не радикального, союза, который хотел покончить с этим крепостным правом.

В 1931 году опубликован отчет комиссии Уикершэма, которая обследовала пенитенциарную систему США. Она доложила о повсеместном переполнении тюрем, отсутствии санитарии, пытках заключенных.

За каждой отдельной драмой, зафиксированной на газетной полосе, встает драма всей страны. Кризис обнаружил острей-

¹ "The Nation", 1931, Aug. 26, p. 43.

² "The Nation", 1931, Dec. 16, p. 655.

шие социальные противоречия на всех уровнях и во всех сферах американской жизни. «Вся картина яростной классово-борьбы причудливо напоминает скорее самые мрачные годы XIX века, чем золотую эру стойкого индивидуализма Гувера и Меллона»¹, — писал «Нью Рипаблик» летом 1931 года.

А крупнейший иллюстрированный киножурнал «Моушн пикчер» из месяца в месяц предлагает своим читателям сосредоточиться на следующих проблемах:

«Умеете ли вы выглядеть как кинозвезда?» (апрель 1931).

«Что они едят и как они едят» (апрель 1931) — рассказы студийных поваров о том, что Грета Гарбо любит икру, а Гэри Купер — омаров.

«Почему Рудольфо Валентино судили за двоеженство?» (июль 1931).

«Доверяют ли голливудские мужья своим женам?» (август 1931).

«Влюбился ли Новарро в Гарбо?» (март 1932).

«Не садитесь на диету! Округлости женской фигуры снова в моде!» (март 1932).

Это заголовки больших, обстоятельных статей. Под рубрикой «Хорошо ли вы знаете сплетни?» помещены десятки вопросов менее глобального характера: «Кто десятилетняя актриса, которую зовут «бэби ценой в миллион»?», «Какой режиссер очень боится черных кошек?», «Кто из актеров любит острый сыр и салями?», «Как зовут звезду, у которой есть миллион и которая подписала контракт на 30 тысяч в неделю?»

И если в журнале мелькают редкие — очень редкие — отголоски социальных бурь, потрясающих страну, то они выносятся только в рубрику сплетен, как шуточные курьезы. «Почему так много народу в кино недавно испытало ужасный финансовый удар?» — осведомляется журнал и тут же весело поясняет, что лопнул голливудский банк, но это даже к лучшему, потому что беднейшие вкладчики спаслись таким образом от кредиторов.

В июле 1932 года под рубрикой «Это Голливуд» помещено хихикающее сообщение: «На прошлой неделе в «Юнивэрсл» поднялся шум и гам — один из их лучших сценаристов принялся проповедовать социализм: долой боссов, сожжем их студию! Положение выправилось всего через пять минут, когда ему в руку был всунут розовый листок об увольнении навсегда».

Социализм представлен как острая форма помешательства...

Голливуд остался верен себе — на всем протяжении 30-х годов он продолжал увеселять, развлекать и отвлекать. Огромный процент голливудской продукции по-прежнему составляли детективы и мюзиклы, фильмы ужасов и серии типа походе-

¹ "The New Republic", 1931, Aug. 5, p. 302.

ний Тарзана, вестерн и фантастика, легкие комедии и костюмные исторические драмы, а также фильмы, где приманкой был экзотический фон (южные моря, Восток), необычный герой (ребенок, животное) или изобилие технических трюков.

Но потрясения, вызванные кризисом в общественном сознании Америки, уже не могли пройти для кино бесследно. Это постепенно становилось понятным и для голливудской верхушки. Вице-президент «Юнивэрсл», Карл Леммле-младший, еще упрямо заявлял в 1932 году, что дело кинематографа — поставлять развлечение, а не воспитывать, просвещать или агитировать зрителя. Но руководитель «Парамаунт» Б.-П. Шулберг уже призывал к созданию «земных, реалистических», но, конечно, оптимистических картин. Огромный разрыв между жизнью и экраном грозил потерей контакта со зрителем. Скрыть или замолчать то, что происходило за порогом студий, становилось невозможным.

Уже в начале 30-х годов на американском экране стали появляться фильмы, злободневные и жизненные по своей тематике. Ставку на современный материал, затрагивающий насущные социальные проблемы, сделала фирма «Уорнер бразерс», которая в некоторой степени возродила довоенную традицию кино США и ориентировалась на «простого» зрителя из «нижних классов». В 1932 году она выпустила фильм М. Кертиса «Хижина в хлопке», в основу которого был положен острый классовый конфликт, чреватые взрывом отношения между землевладельцами и арендаторами в «хлопковом королевстве» Юга. Критика тех лет отмечала, что фильм основан на подлинных фактах и не затушевывает их тревожного социального смысла.

Изобразительно фильм павильонный — с хлопковым полем, построенным на студийной площадке, где массовка неумело собирает хлопок под слишком стройное, концертное пение, с маловыразительными декорациями, в самом общем виде обозначающими место действия. Но конфликт очерчен ясно и убедительно. На плантации идет непримиримая война между хозяином и издольщиками. Хозяин постоянно обсчитывает фермеров, и они не могут выпутаться из долгов. Фермеры воруют хлопок с его складов, считая, что возвращают этим свою законную собственность. Глубина разделяющей их пропасти постоянно ощущается зрителем. В резком контрасте дана нищета фермерских убогих лачуг с лоскутными одеялами, выбитыми стеклами — и роскошь плантаторского дома с колоннами по фасаду, автомобилем у подъезда. Во время званого вечера у хозяина этот дом окружен кольцом враждебных глаз, следящих из кустов за танцами в просторном зале. Это молчаливая осада глухой ненависти.

Отчаявшийся издольщик убивает покупателя, который не хотел платить ему за хлопок. Толпа под руководством планта-

тора травит его собаками и линчует. В ответ вспыхивает лавка хозяина, в огне гибнут бухгалтерские книги, где записаны долги арендаторов. Двоих парней арестовывают по обвинению в поджоге... Сюжет выражает вечную, неразрешимую рознь между обеими сторонами. Кажется, что он мог бы бесконечно продолжать перипетии этой классовой войны. У зрителя рождается ощущение глубокого, безысходного противоречия между воюющими.

Фильм претендовал на беспристрастность социального документа. Во вступительной надписи фирма «Уорнер бразерс» предупреждала зрителя, что авторы не присоединяются ни к одной из сторон. На самом деле у них есть четкая позиция. Сочувственно и правдиво изображая положение фермеров, фильм тем не менее явно против борьбы как средства разрешения конфликта. Он на стороне внесоциального, абстрактного добра и справедливости, в лоне которого следует примириться воюющим, а следовательно, на стороне статус-кво. Эту примечательную позицию воплощает герой, Марвин Блейк, парень, попавший в двойственное положение. Сын бедняка-издольщика, умершего от непосильного труда, он всеми корнями связан с арендаторами, но благодетельствован хозяином, который дал ему образование и сделал своим приказчиком. Ситуация осложняется тем, что обе стороны требуют от него верности. Хозяин велит ему шпионить за фермерами, фермеры же предлагают, чтобы он помог им сбывать ворованный хлопок. Он отпускает убийцу, которого вскоре линчуют, но он же и спасает хозяйские учетные книги от пожара. Узнав, что плантатор погубил его отца, он порывает было с ним, но чары хозяйской дочери возвращают его обратно. Именно это стремление к компромиссу, по замыслу авторов, и составляет его силу, позволяет возвести его в ранг центрального героя фильма. В конце Марвин едва не становится жертвой мести фермеров, и тут возникает быстрый, внезапный хэппи энд: обе стороны охватывает раскаяние, и они заключают дружеское соглашение на основе взаимных уступок. Знакомая идея классового мира и взаимопонимания ослабляет социальную значимость фильма. Но для Голливуда немалым шагом вперед было само стремление хотя бы объективно обрисовать ситуацию. Прогрессивная критика отнеслась к «Хижине в хлопке» сочувственно. «Любая попытка Голливуда подняться на уровень взрослого сознания, как бы робка и нерешительна она ни была, заслуживает поддержки и похвалы»¹, — писал журнал «Нэйшн».

Мысль, служившая движущей пружиной «Хижины в хлопке», — угнетенные вправе роптать, их положение невыносимо, но путь коллективной вооруженной борьбы заведет их только в тупик — пронизывает и одну из самых ярких картин 1930 года,

¹ "The Nation", 1932, Oct. 26, p. 409.

«Большой дом» Джорджа Хилла. Имя Хилла, рано ушедшего из жизни (он скончался с собой в 1934 году, в возрасте 39 лет), сегодня почти забыто. Ж. Садуль называет его «режиссером одного фильма»¹, имея в виду «Большой дом». Однако Хилл, в прошлом оператор, поставил несколько картин (в 1927 году он снимал Мэри Пикфорд в «Деревенщине», экранизировал в 1928 году «Казак» Л. Толстого) и, судя уже по фильму 1930 года «Мин и Билл», много обещал как режиссер. Действие этой мелодрамы происходило в порту, среди рыбаков. Хилл погружает «душещипательный» сюжет (хозяйка портового кабака убивает настоящую мать своей приемной дочери — беспутную женщину, когда-то бросившую ребенка, — чтобы та не разрушила счастье девушки) в удивительно достоверную атмосферу, изобилующую выразительными деталями, придает персонажам жизненную убедительность. В основу же «Большого дома» положен уже более значительный конфликт, безошибочно воспринимающийся как конфликт классовый — между заключенными огромной тюрьмы и репрессивным аппаратом буржуазного государства. В фильме превосходно воспроизведена обстановка тюрьмы, пронизанная чувством томительной угрозы. Арестанты, вздрагивающие, когда мимо проходит охранник. Жалкие тюремные развлечения — тараканы бега на грязном дворе во время прогулки. Мрачная огромная столовая, где заключенные как автоматы занимают места — по свистку, садятся — по свистку, берут тарелки — по свистку. Именно в столовой, где раздатчики, грохоча ведрами, идут вдоль рядов и шлепают в миски по черпаку тюремной бурды, начинается бунт — из-за еды, как на «Потемкине»; а затем — удары дубинкой по голове и долгая, страшная церемония втискивания бунтарей в тесный карцер, откуда неделю спустя их выносят на носилках, — все это завершается мощным взрывом ненависти, вооруженным восстанием арестантов, на которое тюремные власти отвечают уже не дубинками и слезоточивым газом, а танками и артиллерией и безжалостно его подавляют.

И все же, отнюдь не смягчая красок в изображении ужасов тюремного быта, авторы строят сюжет таким образом, чтобы подвести зрителя к мысли о бесплодности массового протеста. Три центральных персонажа фильма четко разведены по трем сторонам. Один — слабый и трусливый Кент — становится доносчиком, прихвостнем тюремщиков. Второй — Морган — человек, который надеется лишь на самого себя. Он хочет выйти из тюрьмы, но в одиночку, никому не помогая и ни от кого не завися. Совершив неудачную попытку побега, он не соглашается принять участие в коллективном побеге, который готовят узники. Он не доносит на товарищей, как Кент, но во время бунта с револьвером в руках заботится лишь о том, чтобы

¹ См.: *Sadoul G. Dictionnaire des cinéastes*. Paris, 1965, p. 112.

спасти собственную жизнь. Третий — Бутч — олицетворяет арестантскую массу. На редкость достоверно сыгранный, вернее, прожитый на экране Уоллесом Бири, этот огромный детина, темный и плутоватый, по-детски наивный и бесстрашный, больше всего запоминается в фильме, может быть, потому, что актер как бы рассказывает о нем больше, чем написано в сценарии, и вместо одномерного портрета опасного преступника создает живую фигуру человека из народа, за плечами которого угадывается целая жизнь, полная жестоких невзгод. Бутч наделен острым чувством справедливости — именно он первый взрывается от гнева в столовой, а затем стойко выносит пытку карцером. Он плоть от плоти своих товарищей, природный вожак, это ему принадлежит мысль о групповом побеге. Но не он, по замыслу авторов, возведен на пьедестал героя фильма. Любопытно, как авторская идея, сведенная в финале к дидактическому моральному выводу, воплощается в развязке судьбы трех главных действующих лиц. Кент после бунта остается жив, но разоблачен как доносчик и морально раздавлен. Самая суровая кара определена Бутчу, который гибнет в перестрелке, — его трагическая вина как вожака коллективной борьбы больше, чем у предателя. А одиночка Морган, сияя от счастья, выходит за ворота в залитый солнцем мир, где его ждет белокурая возлюбленная.

Так же как в «Хижине в хлопке», побеждает тот, кто не принимал ничью из сторон в столкновении и сохранял верность одному себе.

Этот образ «человека-маятника», лавирующего в ожесточенной схватке, был не случаен для того времени. Угроза социального переворота, революционного разрушения системы воспринималась в начале 30-х годов как нечто вполне реальное. И характерная фигура персонажа из низов, упорного индивидуалиста, не желающего присоединяться к коллективным действиям, была возведена Голливудом в ранг героя в ответ на эти, все учащавшиеся и принимавшие грозный размах, коллективные действия в жизни, на пробуждение классового самосознания трудящихся Америки.

К осени 1932 года мало у кого оставалось сомнения, что, если не будут предприняты решительные меры, американской социальной системе не пережить еще одной зимы. 2 июня в речи кандидата в президенты от демократов Фрэнклина Делано Рузвельта, губернатора штата Нью-Йорк, впервые были произнесены слова «Новый курс». Рузвельт был избран в Белый дом большинством в семь миллионов голосов — это были голоса безработных, разочарованных катастрофическим исходом двенадцатилетнего правления республиканской партии.

Социальные реформы Нового курса были прежде всего направлены на изживание кризиса и смягчение классовых противоречий. «Среди проблем внутренней политики вряд ли

был более острый и политически значимый вопрос, чем рабочий. США были великой промышленной державой, где рабочий класс составлял основную массу населения страны. Судьбы страны поэтому во многом зависели от положения и поведения людей, создающих национальные богатства»¹. Вступая на пост президента, Рузвельт обещал, что новое правительство будет постоянно держать в поле зрения нужды «простого человека», трудящихся масс. Под давлением масс был принят закон о восстановлении промышленности и «кодексы честной конкуренции», которые обязывали предпринимателей установить твердый минимум зарплаты и максимальную продолжительность рабочего дня. Ко вторым президентским выборам, в 1935 году, чтобы поддержать в глазах избирателей свою репутацию партии действия, демократы провели через конгресс знаменитый «закон Вагнера», признававший право рабочих на организацию, на коллективный договор и на забастовки. Был также принят закон о социальном обеспечении, предусматривавший выплату пособий престарелым, инвалидам и безработным.

Голливуд к 1932 году был вынужден признать кризис — к этому времени он коснулся и кинематографа. В словаре самого Уилла Хейса появились такие выражения, как «социальная ответственность кино», «насуточные темы и проблемы сегодняшнего дня», «общественное и воспитательное значение искусства». Журнал «Филм дейли» провел в 1936 году опрос четырехсот кинокритиков, которые единодушно высказались за «земные, человеческие сюжеты на социальные темы». Но в трактовке этих тем наглядно отразилось классовое существо политики Нового курса, которую Голливуд поддержал и проводил в жизнь своими средствами.

В 1932 году Т. Драйзер вел переговоры с «Парамаунт» о сценарии, который первоначально должен был называться «Восстание». В его основу были положены события 1906 года в Кентукки и Теннесси, где рабочие табачных плантаций и фермеры после снижения закупочных цен на табак поднялись против хозяев треста «Дьюк». Драйзер представлял себе будущий фильм как народную киноэпопею, построенную на масштабных событиях: восстание, схватка с войсками, поджог огромных складов табака, которым и должен был заканчиваться фильм. Писатель в январе 1933 года посетил места событий, где продолжала царить нищета, разговаривал с участниками восстания. Он настаивал на том, что «эффект подлинной жизни — напряженной, грубой человеческой драмы»² может возникнуть, только если съемки будут проходить прямо на этих полях, среди убогих лачуг. Драйзер был уверен, что если этот проект осуществится, то перед американским кино откроются

¹ История рабочего движения в США в новейшее время, т. 1, с. 358.

² Батурин С. Драйзер. М., «Мол. гвардия», 1975, с. 266.

совершенно новые, непривычные для него пути. Такой фильм действительно мог бы стать открытием.

Съемки так и не начались. В интервью нью-йоркскому корреспонденту «Правды» Драйзер сказал: «Вот я побывал в Кентукки, видел горняков, видел испошщиков-крестьян, познакомился с их судьбой и написал киносценарий «Табак». Я написал о судьбе крестьянина, полураба на табачной плантации. Ну и что же? Продать сценарий некому. Ни одна кинофирма не купит. Публике, мол, такие вещи не по вкусу. Да и как сочетать этот материал с голливудской «красивостью»? Нет у меня в картине и любовной интриги...»¹.

Двумя годами ранее тот же «Парамаунт» отверг эйзенштейновскую трактовку «Американской трагедии» и, вопреки протестам автора романа, выпустил свой вариант, который Д. Штернберг поставил как уголовную мелодраму. Корни этой приверженности Голливуда к мелодраматическому жанру, неприятия реалистической эпопеи в принципе («публике это не по вкусу») следует искать не только в области чистой эстетики.

Сохранить давшее трещину единство нации; поддержать репутацию государственных институтов, буржуазной демократии; реабилитировать капиталистическую систему — вот те идеологические задачи, которые стояли перед Голливудом в эпоху Нового курса. Выполнение их было делом непростым. Чтобы завоевать доверие зрителей, кинематограф вынужден был обращаться к реалиям их повседневной жизни, которая свидетельствовала как раз об обострении классовых противоречий и кризисе буржуазных общественных отношений. Необходимо было найти такие способы художественной трансформации жизненного материала, которые подводили бы зрителя к нужным идейным выводам.

Мелодрама представляла в этом смысле превосходные возможности. Сосредоточивая внимание зрителя на быстром чередовании занимательных событий, на стремительном движении фабулы, она позволяла оставлять в тени причины и глубинный смысл этих событий. Она больше побуждала к эмоциональному сопереживанию, чем к размышлению и анализу. И эти ее качества искусно использовались Голливудом. Прикладная американская кинотеория 30-х годов не случайно уделяла мелодраме особое внимание. В 1930 году вышла книга «Искусство звуковых фильмов», написанная двумя руководящими работниками «Юнивэрсл» У. Питкином и У. Марстоном. Утверждая, что эмоции якобы играют ведущую роль в человеческих действиях, они наставляли начинающих сценаристов следующим образом: «Вот почему в предыдущей главе мы уделяем так много места анализу эмоций. Мы бы уделили равное внимание также интеллектуальной жизни, но дело в том, что

¹ Батулин С. Драйзер, с. 266.

она не так тесно связана с чувствами. Мышление—в своем роде нейтральная операция. Для многих она просто неприятна, главным образом потому, что трудна. Но кинозрители хотят, чтобы их развлекали. Стремясь доставить им удовольствие, зачем мы будем заставлять их смотреть на то, как люди совершают мыслительные акты? Нам гораздо приятнее видеть, как люди занимают определенную позицию и действуют, чем участвовать в дебатах, спорах и подробных дискуссиях... То, что мы называем мелодрамой, это, в конечном счете, история, главный эффект которой производится быстрой сменой событий. <...> Поскольку цель писателя—возбуждать чувства зрителя при помощи действия, он должен остерегаться вводить таких сложных персонажей, как средний человек. Средний человек выглядит очень бледной фигурой в действенном сюжете... Он останавливается, смотрит и слушает; он размышляет; он вспоминает; он анализирует... Все это сокращает количество событий в день, час и минуту»¹.

Разумеется, Питкин и Марстон искренне пекутся прежде всего о занимательности во имя процветания собственной фирмы. Но их настороженность к «мыслительным актам» имеет и идейную окраску. «Пропаганда мышления всегда приносит пользу делу угнетенных, в какой бы области она ни велась»²,— написал в те же 30-е годы Бертольд Брехт. Теоретики «большой восьмерки» были меньше всего заинтересованы в такой пропаганде.

Мелодрама имела для Голливуда то преимущество, что строилась на индивидуальных—бытовых, семейных, любовных—конфликтах, на историях личного соперничества, противоборства героя и злодея, где, снова по словам Брехта, «и крупномасштабные события используются лишь как катализаторы душевных реакций героев»³. Это позволяло переводить социальные жизненные противоречия в личный план, уходить от обобщений, каждый раз возлагая вину на отдельного негодяя, «козла отпущения», объяснять конфликты, исходя исключительно из человеческих характеров.

В 1973 году американский киновед Ч. Эккерт «проанатомировал» один из фильмов 30-х годов—типичную мелодраму времен депрессии, «Меченую женщину» Л. Бэкона, сюжет которой был подсказан процессом над гангстером Лаки Лучано, крупнейшим владельцем публичных домов. Лучано был приговорен к тюрьме, но уже в конце 40-х годов он терроризировал профсоюз нью-йоркских докеров, а затем руководил международной торговлей наркотиками. В картине прокурор (прототипом

¹ Pitkin W., Marston W. The Art of Sound Pictures. New York, 1930, p. 108, 87.

² Брехт Б. Театр, т. 5/1. М., «Искусство», 1965, с. 79.

³ Там же, с. 180.

для него послужил сделавший себе на этом процессе карьеру будущий губернатор штата Нью-Йорк Томас Дьюи) уговаривает женщин, «работающих» в одном из публичных домов гангстера Вэннинга, дать показания на суде против своего хозяина. Одна из них—после того, как Вэннинг убивает ее сестру,—соглашается, и за это бандиты вырезают ей метку на щеке. Но остальные поддерживают «меченую женщину», Вэннинг упрятан за решетку, а победителю-прокурору репортеры предсказывают губернаторский пост.

Эккерт подчеркивает, что ни анализа ситуации, в которой находятся женщины, ни ясных причин их несчастий в фильме нет. «У эксплуатируемых нет эксплуататора—это, в лучшем случае, нечто безликое по имени «Жизнь» или «Так уж устроено в этом мире». Но настоящие эксплуататоры—капиталистическая система, идея мужского превосходства, пагубная идеология—смутно возникают в некоторых гневных вспышках Мэри (героини фильма), но тут же исчезают, словно призраки»¹. Нет в нем и какого бы то ни было разрешения проблемы. Злодей наказан, герой торжествует, а «меченая женщина» уходит с экрана в никуда, напутствуемая туманными обещаниями прокурора о «помощи». Опираясь на теорию мифа Леви-Стросса, исследователь называет «мифологической» природу этого и подобных ему фильмов. У истоков мифа лежит дилемма, противоречие, которое требует разрешения. Поскольку разрешить его невозможно или нежелательно, возникает миф, в рамках которого дилемма исчерпывается иным путем. Реальное противоречие «Меченой женщины»—классовое. Эккерт даже называет ее «пролетарским фильмом». Но «этот конфликт в кино почти никогда не выражается открыто. Вместо этого он преобразуется в суррогатные конфликты—этические, региональные... Цель этих операций—смягчить конфликты на уровне подлинных условий жизни и усилить и разрешить их на суррогатных уровнях мелодрамы»².

В фильмах начала 30-х годов—«Большой дом», «Хижина в хлопке»—сюжеты строились на реальных конфликтах и только к самой развязке переводились на «суррогатный уровень» (кстати, в советском прокате тех времен финал последней картины был отсечен в момент, когда герой возвращался в объятия хозяйской дочери, и фильм назывался поэтому «Предательство Марвина Блейка»; однако довольно резкий обрыв фабулы не воспринимался как грубое насилие над фильмом именно потому, что «отрезанная» развязка не была для него органична). В кинематографе же эпохи Нового курса эта операция проводилась более настойчиво и последовательно. Едва успев возникнуть в начале, подлинная жизненная пробле-

¹ "Film Quarterly", 1973/74, Winter, p. 17.

² Ibid., p. 11.

ма давала первый толчок сюжету и мгновенно растворялась в проблемах совсем иного толка. Совершенно анекдотическим примером такой механики может служить фильм Д. Сталя «Когда наступит завтра», выпущенный «Юнивэрсл» в 1939 году. Его героиня — официантка в кафетерии, и картина начинается собранием профсоюза официантов, где принимается решение бастовать, так как хозяин отверг все предложения персонала. Собрание проходит в бурных дебатах, многие боятся голода и лишений, связанных с забастовкой, — у одной женщины болен ребенок, и ей нечем будет платить врачу, у другой во время стачки убили сына. Организатор профсоюза признает, что их ожидают трудности, но, говорит он, наступают моменты, когда трудящиеся чувствуют себя придавленными к земле и беспомощными — тогда нет иного выхода, кроме стачки. Дело решает в пользу стачки взволнованная речь героини, Элен, которая призывает товарищей почувствовать себя свободными людьми и зажигает их своим воодушевлением.

Правда, облик сытой, чистенькой, благополучной массовки на собрании не слишком вяжется с речами, которые на нем звучат.

К тому же дальше по ходу действия становится ясно, что вся эта история только присказка, повод продемонстрировать «либеральное» отношение Голливуда к праву на забастовку, легализованное законом Вагнера за четыре года до этого.

Главное же состоит в том, что в зале сидит увлекшийся героиней эlegantный иностранец по имени Шагал, которого играет изысканный Шарль Буайе. Он выдает себя за безработного пианиста. Собрание нужно было для того, чтобы ораторский талант Элен окончательно покорила влюбленного. После собрания Элен и Шагал гуляют по городу — декорации почти точь-в-точь повторяют те, что были выстроены для знаменитой картины У. Уайлера «Тупик» о беспризорных детях трущоб: мосты над грязной водой, угрюмые дома, частокол небоскребов на горизонте. Оборванный подросток выуживает из реки башмак вместо рыбы и радуется — будет во что обуться. При виде другого мальчика, катающего младенца в тележке, героиня замечает: «Капитализм едет, а труд везет...» Отдав, таким образом, дань прискорбному социальному неравенству, зритель со вздохом облегчения расстается с ним навсегда и переходит в приятную и привычную область «красивой жизни». Шагал оказывается всемирно известным музыкантом, он безумно влюблен в Элен, но не может оставить жену, потерявшую рассудок после смерти их ребенка. На экране сменяют друг друга романтическое катание на яхте в павильонную бурю, ужин у камина в великолепном особняке, где Элен в вечернем платье поет романс Шуберта профессионально поставленным голосом; автомобильная прогулка, которая из-за буйства погодных стихий кончается целомудренной ночью в пустой церкви (сияние све-

чей, игра на органе, признание в любви), ревность, рыдания, объяснения... Кафетерий, работа, забастовка остались где-то на другой планете. Главное занятие героини — менять вечерние туалеты. В финальной сцене в ресторане мерцают свечи, рыдают скрипки, на Элен очередное роскошное газовое платье (обычное одеяние забастовщицы!), она не соглашается ехать с возлюбленным в Париж и будет, в надежде на его возвращение, ждать: «когда наступит завтра».

Мысль о том, что искать прибежища от жизненных невзгод следует в любви, у семейного очага — якобы самой надежной крепости «маленького человека», перевод перипетий жизненной борьбы на «суррогатный» уровень перипетий любовных весьма характерны для мелодрамы времен кризиса. Фильм Ф. Борзеджа «Моя крепость» (1933, «Коламбия») начинается знакомством бездомной девушки, которая не ела два дня, и безработного, перебивающегося случайными заработками. Они поселяются в бидонвилле. Но какой это уютный, романтический бидонвилль! В павильонном пруду красиво отражается луна. Свет керосиновой лампы падает на страницы Евангелия, которое читает старик сторож. «Блаженны нищие духом» — первое, что слышит героиня у порога этого самодельного рая. А дальше начинается история ее самоотверженных стараний привязать к семейному очагу своего спутника, беспечного «перекати-поле», который то и дело собирается покинуть ее и будущего младенца. Бидонвилль служит для этой любовной дуэли просто раскрашенным задником. «Звезда» Лоретта Янг играет женщину, живущую в крайней нужде, сохраняя безукоризненную прическу, наклеенные ресницы и свежий маникюр, на который не влияет то, что ее героине приходится стирать белье в бочке. Лишь через замечательного актера Спенсера Трэси, которому удастся надеть своего персонажа земной, грубоватой неподдельностью, фильм хоть как-то соприкасается с жизнью. В финале героиня одерживает победу, ее избранник заявляет, что теперь ему не страшны никакие беды, и, живописно расположившись на охапке сена в товарном вагоне, счастливая пара под возвышенную музыку отбывает в сияющее Никуда. Трудно согласиться даже с таким авторитетом, как Жорж Садуль, когда он расценивает «Мою крепость» как «произведение, пронизанное поэзией и правдой, показывающее Америку безработных»¹. В поэтизации бидонвиллей есть нечто кощунственное, а правда о безработных в фильме не выходит за рамки признания, что они существуют.

Голливудские сценаристы проявляли тем бóльшую осторожность, чем больше места в сюжете занимали драматургические линии, связанные с волнениями, недовольством, коллективными

¹ Садуль Ж. История киноискусства. М., Изд-во иностр. лит., 1957, с. 249.

действиями людей труда. «Поскольку киноиндустрия сама — большой бизнес, конфликт между организованным трудом и капиталом, еще более обострившийся с 1929 года, изображался в кино главным образом с точки зрения нанимателя. Профсоюзное движение обливалось грязью, на забастовки клеветали, причины конфликтов в промышленности отождествлялись с личными завистливыми побуждениями. Забастовщиков представляли как «красных», как уродов, чужестранцев, грязнуль, как пьяниц и забияк. Их лидеры были показаны как гангстеры или рэкетеры. Если герой бастовал, он был невежествен или обманут и в конце концов «прозревал»¹, — верность этой общей картины, нарисованной Л. Джекобсом, неизменно находит подтверждение в голливудской практике.

Ф. Борзедж поставил в 1935 году для «Уорнер бразерс» фильм «Севшие на мель». Главная линия в нем, разумеется, любовная. Энергичный инженер, руководящий строительством гигантского моста, требует от своей невесты, которая занимается благотворительностью среди обездоленных, чтобы она бросила работу («Они не использовали своего шанса и проиграли», — говорит он об ее несчастных подопечных). Но немало внимания в картине уделено и героическим усилиям самого инженера, — главным образом они состоят в том, чтобы удерживать в узде своих подчиненных, рабочих-строителей. Герой ведет себя, словно укротитель в цирке среди опасных хищников — резким, лающим голосом отдает команды, поминутно грозит увольнениями, вечно настороже, — и недаром. Сперва на него «случайно» роняют сверху раскаленную болванку, затем, после гибели рабочего, сорвавшегося с моста, обвиняют в этом инженера и требуют его ухода на профсоюзном собрании, перерастающем в общую потасовку. Но зритель знает, что инженер беспорочен как ангел. Причина беспорядков — происки гангстеров-вымогателей, которым инженер отказал в пятидесяти тысячной мзде. Это они спаивают рабочих, а когда инженер увольняет пьяниц, разжигают недовольство остальных — впрочем, темные и агрессивные строители, какими они изображены в фильме, представляют для этого благодатную почву. Упавший в реку рабочий погиб из-за собственного пьянства. Герой же не только обуздывает строителей, вечно недовольных его справедливыми наказаниями, он вступает в рукопашную с вооруженными гангстерами и, разумеется, побеждает. В финале махинации бандитов раскрыты, рабочие освобождены из-под их пагубного влияния и не имеют больше причин для бунта, а влюбленные заключают друг друга в объятия.

Рабочий коллектив изображен невежественной, легко поддающейся на провокации толпой, недовольство которой вызвано кознями гангстеров. Конфликт между рабочими и админи-

¹ Jacobs L. Op.cit., p. 518.

страцией из-за условий жизни и труда подменен борьбой между героем-инженером и злодеем-бандитом за руководство этой толпой.

Подмена конфликта искусно произведена и в одном из наиболее известных фильмов 30-х годов о рабочем движении — «Черной ярости» (того же режиссера М. Кертиса, который поставил «Хижину в хлопке»), — выпущенном «Уорнер бразерс» в 1935 году.

Его герой Джо — добродушный иммигрант-славянин, который работает на шахте и мечтает лишь о том, чтобы купить ферму и поселиться там с хорошенькой Энн, избранной им в жены. Мечта близка к осуществлению, деньги накоплены, но тут Энн увлекается другим и уезжает к нему в соседний город. Потрясенный Джо с горя напивается в баре до полной потери сознания. Только тем, что мозг его отуманен винными парами, и объясняются его дальнейшие поступки.

Накануне в шахте некий активист мутил шахтеров, заявляя, что их обкрадывают, что условия труда плохие и следует образовать новый профсоюз. Всем довольный Джо вступал в перепалку и пытался помирить спорящих. Теперь, вечером, он спяну является на профсоюзный митинг. Там продолжается дискуссия. Профлидер, приехавший из центра (подразумевается, что это представитель Американской федерации труда), уговаривает горняков терпеть («Лучше черный хлеб, чем никакого») и не создавать нового профсоюза. Против него напористо действует злодейского вида брюнет, призывающий порвать с федерацией и бастовать. Зал гудит: «Да здравствует стачка!» Дело решает вмешательство Джо, который, плохо соображая, что происходит, громче всех кричит: «Будем бороться!» Альберт Мальц гневно писал об этом эпизоде: «Весьма поучительное зрелище! Шахтеры решают бастовать под влиянием криков пьяного. Трудно дать более извращенную картину причин стачки и того, каким образом трудящиеся действительно принимают такое решение»¹.

Наутро Джо просыпается и узнает, что в профсоюзе произошел раскол и он избран главой новой организации. Зритель же за это время успевает узнать и то, что брюнет — действительно злодей. Он служащий детективного агентства, которое зарабатывает на усмирении стачек. Если стачек нет, расторопное агентство организует их своими силами. Это, оказывается, и произошло вчера на собрании.

Агентство и хозяин шахты подписывают соглашение о подавлении забастовки. Хозяин трогательно просит при этом не прибегать к насилию и соблюдать справедливость. В городок въезжает конная полиция, под ее охраной в шахту спускаются штрейкбрехеры. Полицейские разгоняют протестующих шахте-

¹ In: "Cineaste", 1978, vol. IX, N 1, p. 10.

ров, забастовщиков начинают выселять из домов за неуплату. Горняки винят во всех своих бедах Джо. Какой-то парень на улице плюет ему в лицо. Полиция же зверски избивает его за то, что он вступился за друга. Единственное, что поддерживает его в жизни,—возвращение раскаявшейся Энн.

Шахтеры хотят уступить и прервать забастовку. Однако Джо решает искупить свою вину и добиться того, чтобы все стало благополучно, как раньше. Тайком он пробирается в шахту с запасом динамита и взрывает штрек, чтобы скэбы не могли спуститься в забой. В заваленной шахте он стойко держится пять дней, пока в дело не вмешивается правительство. На экране появляется кабинет высокопоставленного вашингтонского чиновника, который объявляет, что стачка была спровоцирована профессионалами и что эти негодяи будут наказаны. Торжествующий Джо поднимается наверх под приветственные возгласы толпы.

Главная роль не принесла никаких лавров ее исполнителю, знаменитому Полу Муни. Острохарактерный актер, Муни обладал блестящим даром перевоплощения, который прежде всего выражался в умении выстроить острый внешний рисунок роли. За четыре года до этого он создал в «Лице со шрамом» Г. Хоукса чуть стилизованный, но живой и создавший ему заслуженную славу образ смышленного нагловатого парня, проходящего путь от мелкого бандита до главы гангстерской империи. Джо в «Черной ярости»—уже сплошная стилизация, набор внешних примет, которые актер слишком старательно, с «пережимом» обыгрывает: походка враскачку, начесанная на низкий лоб белокурая прядь, не сходящая с лица широкая ухмылка, сильный акцент иммигранта. Может быть, актер ощущал, что, по сути дела, Джо—одномерный, служебный персонаж. Настоящим героем «Черной ярости» был не он, а Новый курс, идеи которого пропагандировал фильм, виртуозно смешивая правду с ложью.

Автор «рабочей хартии» сенатор Вагнер хвалил картину за «живое изображение шахтерской стачки». Восторженного мнения о ней придерживался известный кинокритик 30-х годов Отис Фергюсон (погибший в 1943 году на флоте). Он даже пытался сравнивать ее с «Матерью» В. Пудовкина и «Солидарностью» Г. Пабста, которые оценивал весьма высоко. Такая позиция честного и пронизательного критика с первого взгляда изумляет, потом, вчитываясь в рецензии Фергюсона, начинаешь понимать, чем она объясняется.

Разумеется, сравнение «Черной ярости» с революционным советским кино настолько неправомерно, что не выдерживает никакой критики. Но на фоне «розовых» фильмов предыдущего десятилетия из жизни рабочих США, подобных «Труженикам», «Черная ярость» воспринималась как новация благодаря мрачности и неприкрашенности своей атмосферы. Именно эта

изобразительная подлинность и подкупила критика. Горячий сторонник сближения кинематографа с жизнью, и прежде всего с жизнью простых американцев, Фергюсон приветствовал «Черную ярость» как одну из редчайших голливудских картин, которая «сказала о шахтере и его несчастной доле, как никакая другая до сих пор». Его радовала достоверность облика второплановых персонажей («это не символы и не чужестранцы, а люди, которых знаешь»), воссоздание подробностей скудного шахтерского быта: «Для этого сюжета очень важен показ условий жизни в бастующем поселке; он обретает свою силу и убедительность от того, как тонко эти условия вплетены в сюжетные ситуации и отражаются на центральной фигуре»¹. Если иметь в виду, что забастовщик никогда прежде не был этой центральной—и, что самое главное, «положительной»—фигурой в голливудском кино, то понятно также, почему Фергюсон хвалил фильм еще и за сочувственное отношение к герою и за возможность отождествления с ним зрителя.

Но даже этот защитник «Черной ярости» не мог не признать, что «фильм возмутил всех, симпатизирующих делу труда, и в тактическом смысле он этого заслуживает», что «он не до конца осветил тему стачек—фактически стачка в нем фальшива, а злодеи—вовсе не владельцы шахты», что «он не показывает, почему или хотя бы как обычно возникают стачки», и что, несмотря на «воздух жизни», который ощущается в фильме, социальное содержание его сомнительно.

Эта сомнительность становится очевидной, если сопоставить картину с реальными событиями рабочего движения, ответом на которые она по сути была.

В первые годы «красного десятилетия» развернулось беспрецедентное по своим масштабам, мощное движение за организацию трудящихся в профсоюзы. Принятие закона Вагнера было не подарком Нового курса трудовым массам, а результатом их ожесточенной борьбы с предпринимателями, у которых приходилось буквально отвоевывать право на организацию. За год до выхода «Черной ярости» западное побережье охватила всеобщая стачка портовиков, боровшихся за собственный союз. Руководитель Национальной администрации восстановления генерал Х. Джонсон, прибывший в Сан-Франциско как правительственный посредник, был потрясен размахом забастовки, парализовавшей весь город, и назвал ее «гражданской войной», «угрозой обществу и правительству». Летом 1934 года полмиллиона текстильщиков Юга бастовали, требуя справедливого пересмотра «кодекса честной конкуренции» в их отрасли. Несмотря на личное вмешательство Рузвельта, на соглашательскую позицию профсоюзных лидеров, рабочие начали всеобщую стачку, против которой были спешно мобилизованы полиция,

¹ The Film Criticism of Otis Ferguson. Philadelphia, 1971, p. 73.

частные охранные отряды, национальная гвардия. В ходе кровавых столкновений двадцать стачечников было убито, сотни ранены.

Борьба осложнялась и внутренними противоречиями профсоюзного движения. Дело в том, что Американская федерация труда объединила в основном так называемые цеховые союзы, организованные не по месту работы, а по профессиям, куда входило сравнительно небольшое число высококвалифицированных рабочих. Многие из этих союзов ориентировались на «социальное партнерство» с буржуазией и тщательно оберегали свои привилегии. Бурное развитие новых, высоко механизированных отраслей промышленности привлекло на производство массу неквалифицированных рабочих, труд которых оплачивался гораздо хуже. Для защиты своих прав подавленные нуждой рабочие низы стали организовываться в новые, производственные профсоюзы. АФТ, на словах поддерживая «новый юнионизм», препятствовала ему на деле. Федерацию пугала решимость производственных союзов бороться до конца за улучшение своего существования, прибегая в случае необходимости к забастовкам.

Новые союзы выступили против коррупции в бюрократическом руководстве АФТ, что тоже не могло вызвать симпатии профлидеров Федерации. Наконец, рабочие массы требовали более активного вмешательства профсоюзного движения в политику (в 30-е годы предпринимались неоднократные попытки создать самостоятельную рабоче-фермерскую партию) — это противоречило традиционной линии гомперсистов, линии политического «нейтрализма». Дело дошло до того, что в 1938 году АФТ вообще исключила из своего состава производственные союзы, и они объединились в собственную организацию с четырьмя миллионами членов под названием Конгресс производственных профсоюзов (КПП).

Решительные действия профсоюзов вызывали ненависть предпринимателей. Созданный в рамках Нового курса правительственный орган — Национальное Управление трудовых отношений — в своем первом докладе в 1936 году был вынужден призвать капиталистов не именовать членов профсоюзов ворами, бродягами, висельниками и «красными». Администрация Рузвельта, искусно лавируя между двумя лагерями, держала курс на классовый мир. «Идея о нежелательности стачек была органически присуща вводимой Рузвельтом системе посредничества и примирения»¹.

Серьезные уступки рабочему движению, на которые пошло правительство, в конечном счете имели целью не допустить революционного взрыва и заставить рабочих принять систему капиталистической эксплуатации.

¹ История рабочего движения в США в новейшее время, т. 1, с. 523.

В этой ситуации становится ясным политическое значение «Черной ярости» как пропагандистского фильма в поддержку Нового курса (Джек Уорнер, владелец «Уорнер бразерс», был убежденным демократом, близким к Белому дому). Фильм обдуманно компрометирует и новые производственные профсоюзы и стачку как метод борьбы. Он не приукрашивает положения шахтеров, но показывает, что при старом профсоюзе они могли мирно существовать. Именно раскол союза и возникновение новой организации навлекают на поселок беды — голод, репрессии, выселение из домов. Стачка к тому же изображена в фильме не как выражение воли рабочей массы, последний выход для доведенных до отчаяния людей, а как результат провокации чужака-гангстера, трагическая ошибка, в которую вовлекают рабочую массу враждебные силы извне. Сваливая вину на стороннего подстрекателя, фильм получил возможность обойти острый вопрос о том, почему же возникают забастовки в действительности. Классовый конфликт снова переносился на «суррогатный» уровень мелодрамы, где и получал свое благополучное разрешение. Автор рецензии в «Нью-Йорк таймс» насмешливо замечал: «Черная ярость» намекает, что едва нехорошие старые рэкетеры окажутся в тюрьме, рабочие и хозяева тут же возобновят сердечное согласие труда и капитала»¹. Критик прогрессивного журнала «Нью мэссиз» назвал фильм «расчетливой атакой на движение рядовых рабочих, построенной так, чтобы еще больше запутать миллионы трудящихся, которые и без того сбиты с толку в реальных общественных и политических ситуациях нынешнего дня»².

Фильм действительно выражал сочувствие забастовщику, но только такому, героические усилия которого (индивидуальная «стачка» в финале) были, по сути, направлены на восстановление статус-кво, классового мира.

Зато штрейкбрехер, как правило, изображался Голливудом с пониманием и сочувствием уже без всяких оговорок. Фильм режиссера С. Робертса «Роман в Манхэттэне» (1935, «РКО») начинался весьма правдоподобным показом мытарств Карела Новака, нищего иммигранта из Восточной Европы. Жалких денег, которые он скопил, не хватает для оплаты въезда в США, он пробирается к земле обетованной зайцем, голодает. Но тут на его пути встречается и помогает ему очаровательная девушка, танцовщица из ревю. Карел истово верит в безграничные возможности Америки. Сильвия, оставшаяся в эти тяжелые времена без работы, настроена более скептически. «Вы политик?» — подозрительно спрашивает она, когда Карел при первом знакомстве начинает петь дифирамбы своей новой родине. Но все же влюбленные полны надежд. Однако, чтобы получить

¹ In: Bergman A. We're in the Money. New York, 1971, p. 107.

² Ibid.



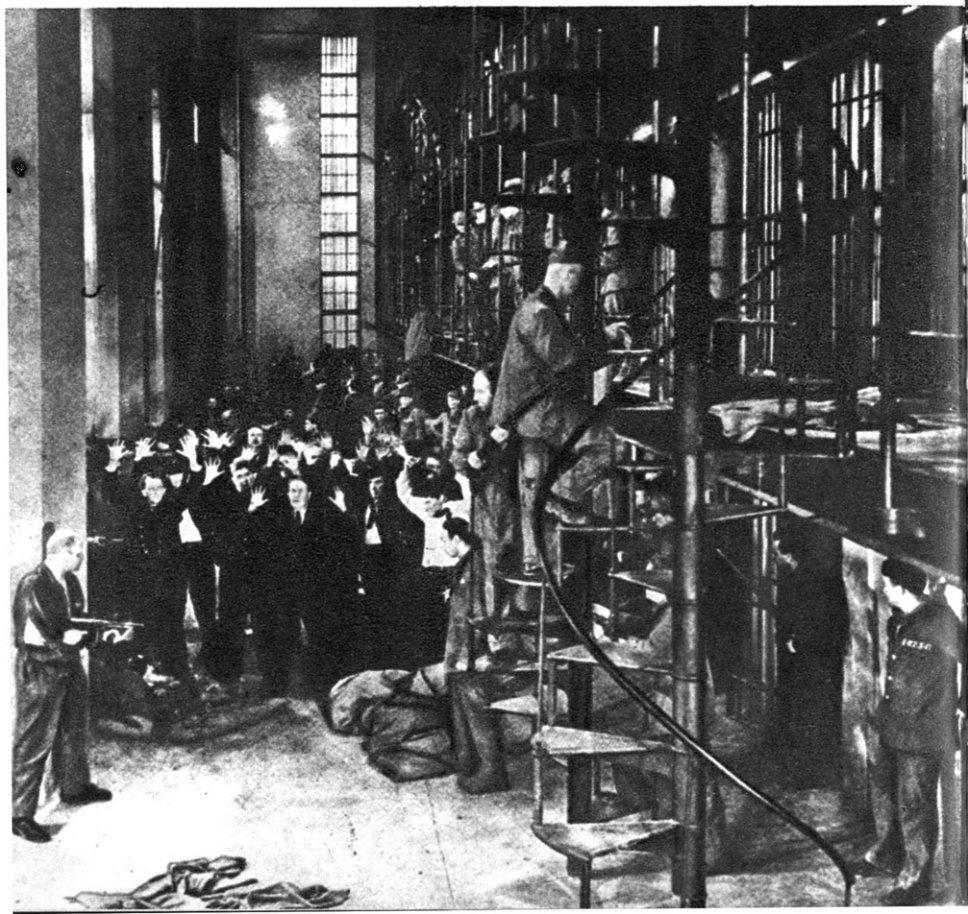
«Нетерпимость» Д.-У. Гриффита.
Героиня современной новеллы
(М. Мэрш) в отчаянии смотрит
вслед мужу, арестованному по
ложному обвинению

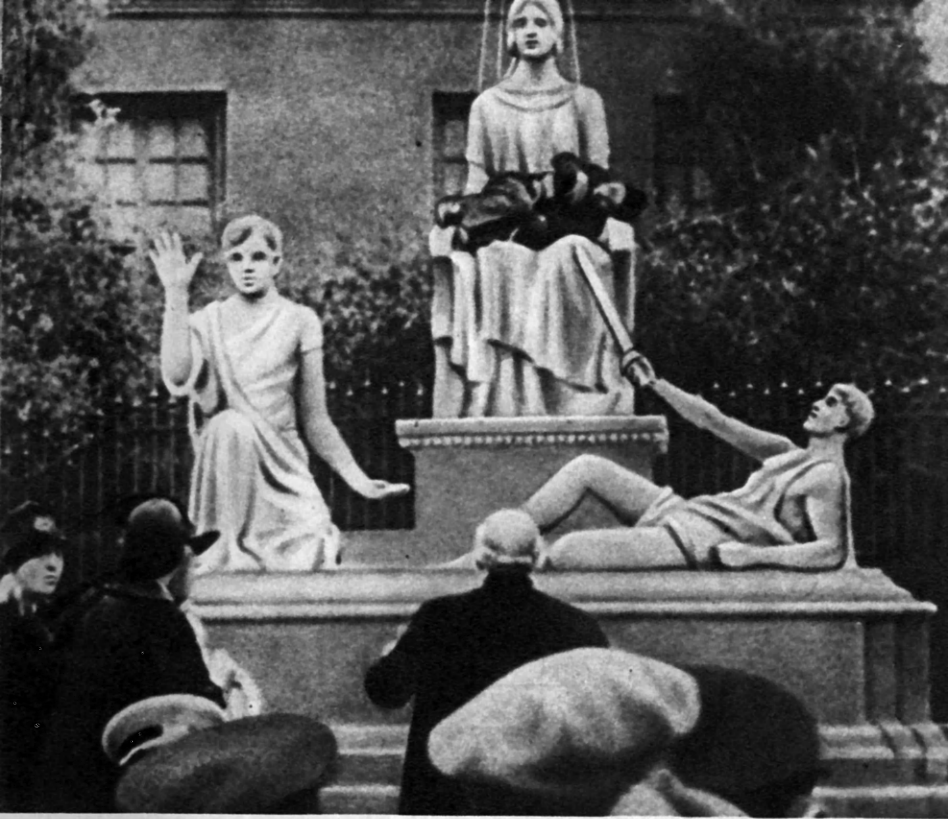
«Охотники за спасением»
Дж. Штернберга. В городских
трущобах безработный юноша
(слева, Дж. Артур) и его спутники
едва не становятся жертвами
мелодраматического злодея (в
центре)

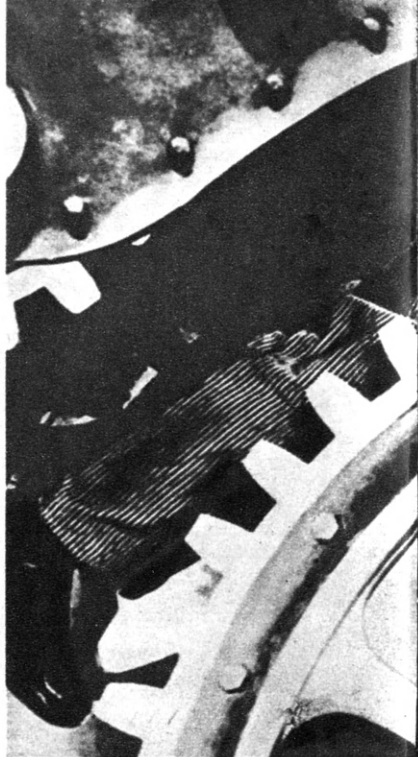
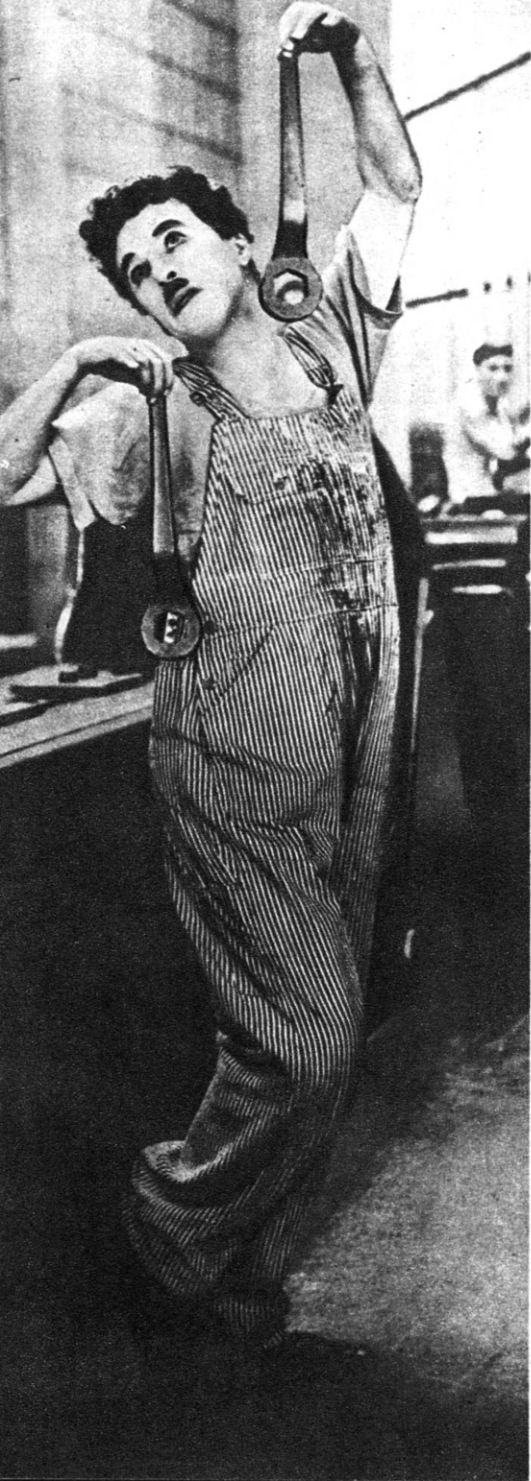
«Огни большого города»
Ч. Чаплина. На коленях статуи,
символизирующей «процветание»,
спит бездомный бродяга
(Ч. Чаплин)

«Новые времена» Ч. Чаплина. Даже
у умывальника героя наступает
всевидящее око управляющего

Бунт заключенных в фильме
«Большой дом» Дж. Хилла

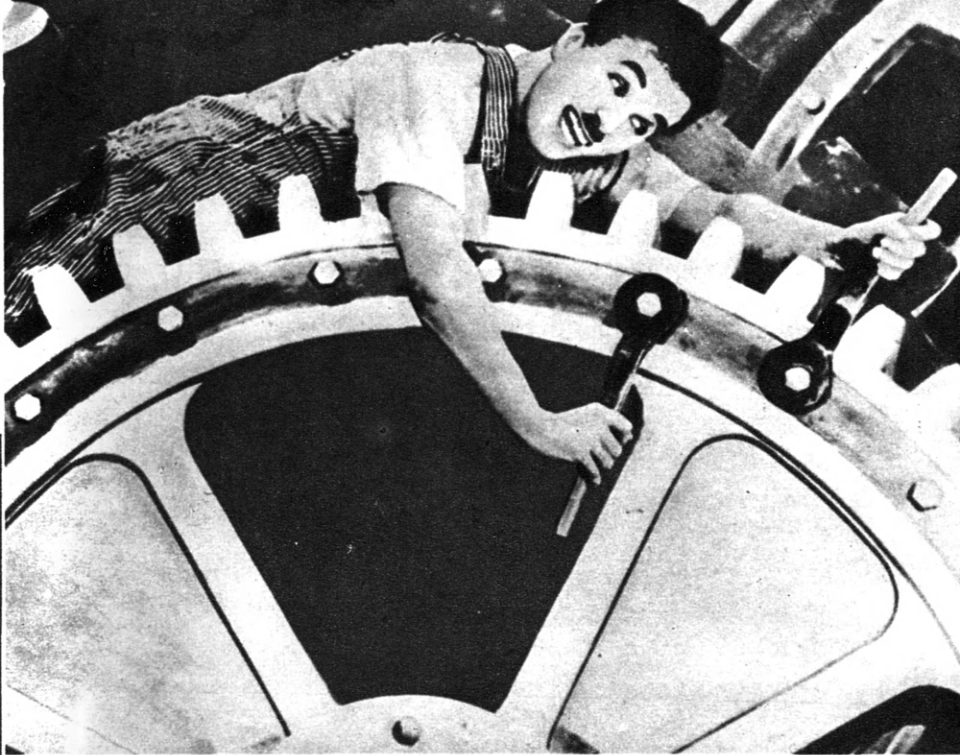






«Новые времена». Борьба с
неумолимыми механизмами доводит
Чарли до безумия





Во время рабочей демонстрации его принимают за вожака и арестовывают



«Родная страна» Л. Гурвица.
Фермер-бедняк, которому суждено
погибнуть от руки хозяйских
наемников

«Слим» Р. Энрайта. Образцовый рабочий (Г. Фонда) 30-х годов



«Гроздья гнева» Дж. Форда. Отъезд семьи Джоудов. Том (Г. Фонда) предлагает «проповеднику» Кейси (Дж. Каррадин) присоединиться к ним





«Гроздь гнева». В «гувервиле» Джоуды становятся свидетелями жестокой расправы с его беззащитными обитателями

«Гроздь гнева». Том Джоуд (Г. Фонда) перед расставанием с семьей

«Гроздь гнева». Отважная и жертвенная «Ма» Джоуд (Дж. Дарвелл)







Так выглядит в фильме «Как зелена была моя долина» Дж. Форда декорация улицы шахтерского городка в Уэльсе XIX века

«Как зелена была моя долина». Старший сын Морганов знакомит свою невесту с братьями

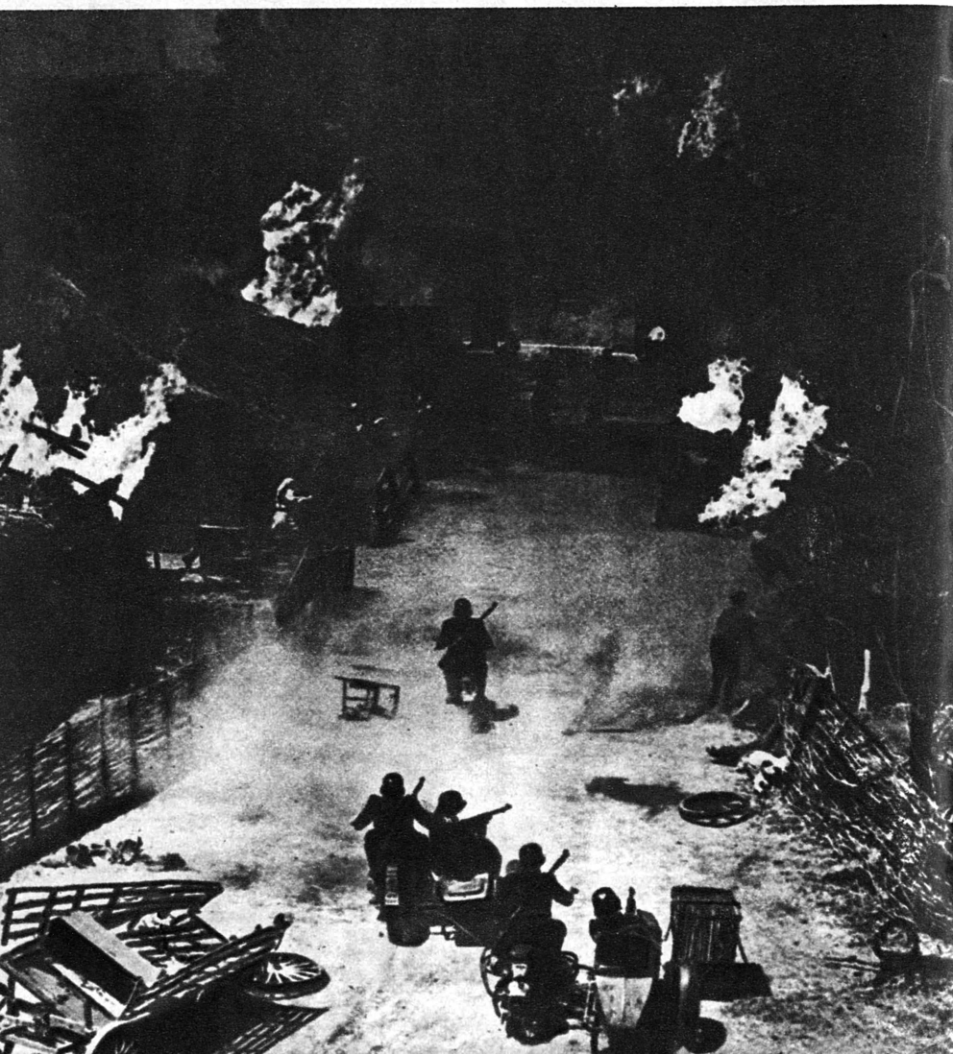
«Как зелена была моя долина». Знакомый тревожный вой гудка — на шахте авария



«Операция в Северной Атлантике»
Л. Бэкона. Торговые моряки
мужественно борются с пожаром на
судне. В роли помощника капитана
Х. Богарт

«Путешествие Салливэна»
П. Стёрджеса. «Хождение в народ»
голливудского сценариста
(Дж. Мак-Кри)

«Северная звезда» Л. Майлстоуна.
Фашисты поджигают захваченную
советскую деревню







Разгон полицией забастовки
кинорботников в Голливуде в 1946
году

Схватка между забастовщиком и
штрейкбрехером



На слушаниях в Конгрессе на заседаниях Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Слева направо (из глубины кадра): Данни Кей, Джун Хэйвок, Хамфри Богарт, Лоран Бэкол

«Дружественные свидетели» Роберт Тэйлор и Адольф Менжу «разоблачают коммунистический заговор»





«Разоблачение» продолжалось и на экранах: «Мой сын Джон» Л. Мак-Кэри

«Голливудская десятка» и члены семей осужденных на демонстрации протеста. Среди других: Д. Трамбо, А. Бесси, А. Мальц



американское гражданство, Карелу нужно внести 50 долларов. Он устраивается шофером такси—и тут у него на работе начинается забастовка. Показана она мимоходом и без всяких объяснений; какие-то бесцеремонные угрюмые парни останавливают машину Карела и заставляют его выйти. Все это, скорее, напоминает гангстерский налет. Забастовка изображена как несчастье для героя—если он срочно не заработает 50 долларов, прощайте мечты о женитьбе, а у Сильвии к тому же отнимут подростка-брата и поместят его в приют. Карел выходит на работу—это акт самопожертвования, 50 долларов нужны для будущей семьи. Поэтому, когда он возвращается торжествующий, но весь в синяках и ссадинах, ожидается, что симпатии зрителя будут на стороне благородного героя, а не избивших его за кадром бессердечных стачечников. А дальше находятся добрые полицейские, которые улаживают дело с гражданством и прогоняют злодея-адвоката, пытавшегося выдать Карела властям, кстати, не найдя для него худших бранных слов, чем «большевистский агитатор». Фильм заканчивается венчанием в полицейском участке, среди улыбающихся полисменов и чиновников...

Стремясь упрочить пошатнувшееся единство нации, лидеры Нового курса вели политику сглаживания конфликтов между главными «социальными партнерами» Америки—трудом и капиталом. В зеркале Голливуда эта политика отразилась как «воздание должного» обеим сторонам. Лояльный, честный рабочий, не «бунтовщик», не интересующийся политикой и знающий свое место, в 30-е годы мог рассчитывать на статус кинематографического героя.

Действие фильма «Великолепный грубиян» Д. Блайстоуна (1937, «Юнивэрсл»), например, происходит на металлургическом заводе. Уверенно, со вкусом в этой роли играет героя Виктор Мак-Лэглэн, годом раньше получивший «Оскара» за фордовского «Осведомителя». Его «великолепный грубиян», сталевар Биг,—самоуверенный и хвастливый рубаха-парень с золотым сердцем. Он весьма эффектен, когда, обнаженный по пояс, играя мускулатурой, демонстрирует свое рабочее мастерство у мартеновской печи.

Разумеется, наивно было бы ожидать, что в фильм проникнут хоть слабые отголоски событий, происходивших тогда в сталелитейной индустрии. А металлургические заводы были в то время ареной ожесточенной классово-борьбы. До 30-х годов сталевары были самым слабо организованным отрядом пролетариата. Теперь среди них началось мощное движение за производственные профсоюзы. Это встретило сильное сопротивление монополий. Борьба эта получила широкую известность в стране, в ней приняли участие печать и церковь, политические деятели и интеллигенция, многие из которых поддерживали рабочих. Всего, по оценкам профсоюзов, в нее было втянуто

около трех миллионов человек. Были в ней и трагические эпизоды — «чикагская бойня», расстрел бастующих сталеваров полицией в мае 1937 года. (Кинохроника об этом событии была предусмотрительно положена на полку.)

«Великолепный грубиян» не только ни словом не упоминает о существовании профсоюзов, напротив, в фильм введены эпизоды, демонстрирующие полное согласие и мир в «стальном городке». Мастер предлагает рабочим провести трудовое состязание — «как в игре в поло». Биг охотно заступает в ночную смену, побивает рекорд соперника по цеху, и вскоре управляющий, не забыв упомянуть, что он сам бывший рабочий, поздравляет сталеваров с победой. Все кричат «ура» Бигу, благодаря которому их завод установил новый месячный рекорд. Вся эта благостная история, впрочем, проходит фоном для главного сюжета. В начале фильма один из сталеваров погибает на работе, разумеется, по собственной неосторожности, это подчеркнуто особо. Деньги, собранные для вдовы, доверяют Бигу. Деньги пропадают, Бига обвиняют в краже и едва не линчуют. Но к финалу злодей, укравший деньги, разоблачен, а Биг завладевает сердцем прелестной вдовушки.

Но если взгляд авторов «Великолепного грубияна» на Бига отчасти окрашен снисходительной насмешливостью, то в фильме «Слим» Р. Энрайта (1937, «Уорнер бразерс») рабочие предстают стопроцентными героями, рыцарями труда без страха и упрека. Новая многообещающая «звезда» американского кино, молодой и обаятельный Генри Фонда сыграл деревенского парня, который становится монтажником высоковольтных передач, захваченным романтикой этой профессии. Сюжет картины, где даже традиционная любовная линия отодвинута на дальний план, строится на приобщении новичка к этой опасной работе, на преодолении им страха, появлении у него чувства товарищества. В финале гибнет во время пурги, сорвавшись с опоры, наставник Слима, и молодой монтажник, заменив погибшего, исправляет поврежденную линию. «Нью-Йорк таймс» восторженно писала в те годы, что «Уорнер бразерс» удалось «открыть героев мирного времени». «Картина подводит, — писал рецензент, — хоть и не всегда достаточно искусно, к той серьезной истине, что труду присуще благородство и из него может быть высечена искра, воспламеняющая даже душу простого маленького человека»¹.

Но в подобных — кстати сказать, весьма редких — кинематографических гимнах трудовому человеку обязательным «условием игры» было отсутствие социальных конфликтов. Героизм труда воспевался на безоблачном фоне, не омраченном общественными противоречиями. Рабочего-героя Голливуд прославлял как благополучного и полноправного члена обще-

¹ Цит. по кн.: *Springer J. The Fondas. New York, 1970, p. 71.*

ства, вносящего свою лепту в преуспевание буржуазной демократии.

Американские киноведы П. Рофман и Д. Парди спустя четыре десятилетия после выхода «Слима» на экраны пишут: «Изображение рабочего в «Слиме» целиком положительное: его работа увлекательна, социальная роль значительна. Любая возможная критика судьбы рабочего устранена. Нет и речи о мерах предосторожности, опасность изображена в комическом духе. Нет нужды в профсоюзах, так как нет угрозы безработицы, и рабочие достаточно много получают, чтобы позволить себе дорогие развлечения в большом городе. Любое недовольство нанимателями (например, эпизод несправедливого увольнения десятника) легко исправляется тем, что рабочие переходят на другой участок»¹.

Но как бы осторожны и поверхностны ни были такие фильмы, они по-своему отражали рост влияния рабочего класса в стране, осознание обществом его значения и силы.

Однако, разумеется, Голливуд был далек от того, чтобы отдать рабочему пальму первенства на экране. Гораздо чаще он платил «дань справедливости» капиталисту, изображая его необходимой опорой и благодетелем общества.

Наиболее распространен был мотив неведения высших классов о бедствиях низших — едва, по ходу сюжета, капиталист на практике сталкивался со страданиями неимущих, он прозревал и бросался облегчать эти страдания. Весьма типичным примером может служить «Треть нации» (1939, «Парамаунт», реж. Д. Мэрфи). Герой фильма, хозяин многоквартирных домов, знать не знает, что эти дома ветхие, не пригодные для жизни трущобы. Но стоит хорошенькой и бедной продавщице, обитательнице его владений, раскрыть ему на это глаза, как миллионер засучив рукава принимается за улучшения, невзирая на расходы и на противодействие его бессердечной семьи. В финале, облаченный в рабочую куртку, он лично руководит строительством новых, комфортабельных и дешевых зданий для своих квартиросъемщиков.

В сделанной двумя годами позже комедии «Дьявол и мисс Джонс» (реж. С. Вуд) владелец большого универмага поступает инкогнито продавцом в собственный магазин, чтобы выявить «агитаторов», организующих профсоюз среди сотрудников. Неопытный продавец на горьком опыте познает тяготы трудовой жизни и... сам присоединяется к забастовщикам. Излишне говорить, что за столом переговоров стороны примиряются, а профсоюз становится не нужен: отдававший подлинной жизни хозяин будет теперь более внимателен и терпим к своим работникам.

¹ *Roffman P., Purdy J. The Worker and Hollywood.*— "Cineaste", 1978, vol. IX, N 1, p. 12.

Раскаявшийся, прозревший, милосердный богач, раздающий свое состояние обездолженным либо другим путем облегчающий их участь,—излюбленный голливудский персонаж 30-х годов. (Здесь можно назвать и фильмы «Герои на продажу» У. Уэллмана, и «Мистер Дидс едет в город», и «Вам этого с собой не унести» Ф. Капры, и «Девушка с 5-й авеню» Г.-Ла Кавы, и «Сто мужчин и одна девушка» Г. Костера, и множество других картин разных лет, разных жанров, разного уровня.)

Фильмы же, в которых трудящиеся борются с общественной несправедливостью собственными силами, без благосклонного участия и помощи капиталиста и государства, принимались Голливудом в штыки.

В 1934 году Кинг Видор, движимый лучшими побуждениями—состраданием к сотням тысяч своих обездолженных соотечественников,—задумал фильм, который должен был как бы продолжить его «Толпу». Режиссер снова избрал героями чету рядовых горожан и поместил их в условия охваченной кризисом страны, воссозданные им по сообщениям прессы и собственным наблюдениям (Видор сам написал сценарий в сотрудничестве со своей женой, Элизабет Хилл). Первотолчком к сюжету послужила статья в «Ридерс дайджест», где выдвигалась идея земельного кооператива как ключ к решению проблемы безработицы. В идее этой сочеталась стихийная тяга «назад к земле», еще в 20-е годы получившая в США форму общественного движения, с принципами утопического социализма Р. Оуэна и Ш. Фурье—попытки практического осуществления их на американской почве ведут начало с прошлого века. Оуэнистская колония «Новая гармония» (1824), знаменитая фурьеристская фаланга Брук Фарм (1841—1847), коммуна Геликон-Холл, основанная Э. Синклером в 1906 году, остались в истории страны как поиски альтернативы капиталистическому пути развития. В кризисные годы кооперативы казались возможным выходом. Новый курс пробовал одно время наделять земельными участками безработных, словно пионеров Дальнего Запада, но это окончилось неудачей. Вероятно, журнальная статья, так воодушевившая Видора, как-то соотносилась с этой программой.

Герои сценария, названного «Хлеб наш насущный», «средняя» пара (разумеется, Джон и Мэри), оказываются на пороге нищеты—Джон потерял работу. Супруги вынуждены перебраться на полученную в подарок от родственника заброшенную ферму. Вскоре у их порога останавливается разбитая машина, и к ним присоединяется такая же нищая фермерская семья. За несколько дней коммуна разрастается. В ней прижились другие безработные—не только плотник и каменщик, но скрипач, парикмахер и даже оказавшийся «не у дел» гангстер. Является шериф с предписанием о принудительном аукционе на землю—ее хотят прибрать к рукам дельцы-спекулянты. Но жители общины символически «выкупают» ферму за два доллара.

Видор, тесно связанный с «МГМ», для которой он поставил 15 фильмов, естественно, предложил сценарий этой фирме. Однако и ею и всеми по очереди крупными голливудскими компаниями он был отвергнут. Видору объясняли, что сюжету не хватает «glamour»,—это ходкое голливудское слово означает блеск, очарование, шик и притягательность разом. Однако режиссер быстро понял истинную причину отказов. «То, что мои персонажи были безработными и без копейки, казалось, отпугивало студии»¹. Единственным, кто помог Видору, оказался Чаплин. После нескольких месяцев мытарств Видор, получив гарантию на прокат будущего фильма от фирмы «Юнайтед артистс» (где Чаплин был совладельцем), обратился в банк за ссудой. Но «когда банкир читает сценарий, где банк заставляет шерифа провести принудительную продажу, а группа малочтенных на вид граждан не позволяет этого, отношение банкира к вашему замыслу становится не слишком дружелюбным. И, как я убедился на опыте, он не выбирает слов, чтобы отказать вам в деньгах на постановку»². Видору пришлось заложить дом, машину, ценности, чтобы осуществить замысел на собственные средства.

Актеры, вдохновленные пусть несколько наивной, но благородной идеей фильма, прониклись духом свободного сотрудничества и играли с энтузиазмом, явно ощущаемым на экране. Блестящим завершением не во всем ровной картины стал финальный эпизод—строительство канала, который должен спасти поля общины от засухи. В этом эпизоде, построенном по законам музыкальной композиции, слышатся отзвуки чеканных строк уитменовских стихов о красоте и достоинстве труда.

Падают под топором деревья, тяжело выворачиваются из земли огромные камни, медленно переворачиваются вверх корнями массивные пни—это команда строителей расчищает дорогу. А за ней мерно, неотступно, в жестком ритме движутся лицом друг к другу две шеренги землекопов. Взлетают и вгрызаются в землю мотыги, шаг за шагом, удар за ударом. Убыстряется движение, кто-то в шеренге упал от изнеможения, но сомкнулись ряды, и снова ведет людей неумолимый ритм, размеченный взмахами мотыг, прорубающих путь воде. И вот под ликование вступившей за кадром музыки хлынула по узкому ложу вода, и люди бегут рядом, помогая, словно подталкивая ее лопатами, и, когда на повороте она переклещивается через берег, человек бросается навзничь, преграждая ей путь своим телом. Поток катится прямо на камеру, наконец, выбегает на поле, и кувыркаются, прыгают, делают стойку в разлившейся по пашне воде обезумевшие от счастья строители...

¹ Vidor K. Op.cit., p. 153.

² Ibid., p. 154.

Этот трехсотметровый эпизод дышит пафосом «свободного труда свободно собравшихся людей», пафосом общности. Именно это начало—оно не декларируется в фильме, но им одушевлен весь его художественный строй, а отнюдь не недостаток зрелищной притягательности—отпугнуло крупные студии от сценария. Именно этот пафос вызвал обвинения херстовской прессы в «слишком розовой окраске» фильма и отказ ряда газет рекламировать его, так как он «заходит слишком далеко влево». Современный исследователь американского кино 30-х годов Э. Бергман пишет: «Хлеб наш насущный» был подрывным фильмом не потому, что он атаковал капитализм как таковой, а потому, что показывал образ жизни, во многом противостоящий казенным догматам американской жизни... Видор подчеркнул уничтожение конкуренции и самоосуществление индивидуума в группе, а не его растворение в массе, как это было в «Толпе». Видор увидел... что общие интересы и индивидуальная конкуренция—вещи взаимоисключающие»¹. Талантливый и честный художник-реалист, Кинг Видор противопоставил ценностям официального американизма идеалы иного порядка, раскрыв моральную красоту и человечность коллектива, объединенного в свободном труде на общее благо.

Обращение Видора за поддержкой именно к Чаплину было не случайным шагом, и уверенность в этой поддержке имела под собой веские основания. Порукой тому была высокая степень гражданского чувства Чаплина, его постоянная чуткость к своей демократической аудитории, к народу, отношение к которому он воплотил в образе своего смешного и великого, неуничтожимого «маленького человека». В то время когда вышел «Хлеб наш насущный», Чаплин уже два года работал над новым фильмом. Его замысел (хотя и абсолютно отличный от замысла Видора) родился из сходных побуждений: рассказать правду о том, чем стали 30-е годы для рядового американца. В 1936 году «Новые времена» появились на экране.

Невероятно смешной, это, может быть, и самый трагичный фильм гениального комика. В самом деле, легко ли представить себе эксцентрическую комедию, фабула которой складывается следующим образом?

Рабочий, стоящий у конвейера на огромном заводе, от перенапряжения теряет рассудок. Когда он выходит из лечебницы, экономический кризис уже в разгаре. Завод закрыт, работы нет. Случайно попав в ряды демонстрации, которую разгоняет полиция, он оказывается в тюрьме. В тюремной столовой заключенный-наркоман, боясь, что при обыске у него найдут кокаин, высыпает его в солонку. Герой фильма, ни о чем не подозревая, «солит» наркотиком свою еду и впадает в беспя-

¹ Bergman A. Op.cit., p. 79.

мятство. В этом состоянии он невольно помогает тюремщикам обезоружить взбунтовавшихся узников и зарабатывает этим благоволение начальства. С рекомендательным письмом он выпущен на волю, получает работу на верфи, но по неопытности не справляется с ней и опять выброшен на улицу. Теперь он мечтает вернуться в тюрьму — там по крайней мере кормят. Он доотвала наедается в ресторане, признается, что ему нечем платить, и охотно сдается полиции. Но тут он встречает нищую бездомную девушку. Ее безработного отца убили при расстреле демонстрации, младших сестер забрали в приют, и она ворует хлеб, чтобы не умереть с голоду. Полицейский фургон, в котором везут обоих «преступников» — девушку и героя, — терпит аварию, им удается бежать. Теперь, когда у героя есть подруга, он больше не хочет в тюрьму и мечтает о честном заработке и семейной жизни. Ему повезло — находится место ночного сторожа в универмаге. Но в магазин являются грабители, в одном из них герой узнает бывшего товарища по заводу, доведенного безработицей до крайности. Подоспевшая полиция арестует и грабителей и незадачливого сторожа. Отбыв срок в тюрьме, герой поселяется со своей подругой в жалкой лачуге «гувервиля» на городской окраине. Ему даже удается вновь поступить на завод. Но там вспыхивает забастовка, в дело вмешивается полиция, и в третий раз он оказывается за решеткой. Наконец, его выпускают, и он устраивается официантом в кафе. Однако власти разыскивают девушку, чтобы упрятать в тюрьму за «бродяжничество». Герои ухитряются ускользнуть от преследователей и — бездомные и безработные, как прежде, — уходят вдаль по длинной дороге...

Неудивительно, что в советском сборнике «Чарльз Спенсер Чаплин» 1945 года С. Эйзенштейн писал о «серии страшных кадров» фильма, Г. Козинцев — о «страшных и совершенно реалистических по своей тенденции картинах», С. Юткевич назвал его «большой трагедией об униженных и оскорбленных», а М. Блейман — «самой жестокой» из чаплиновских комедий, сюжет которой «совершенно бесспорно драматичен». Советские исследователи подчеркивали, что здесь расширился кругозор художника. Город «Новых времен» — это прежде всего город, где трудятся, а «маленький бродяга» стал рабочим современного завода. Именно с этим, новым для Чаплина, жизненным амплуа его персонажа связано то, что языком гэга, эксцентриады «Новые времена» повествуют о серьезных и горьких событиях.

Конечно, Чарли в «Новых временах» по-прежнему сохраняет свою родословную, идущую от цирка, от комиков мюзик-холла. Он существует по правилам клоунады, по законам ранней «комической». Этот человечек с усиками, в огромных башмаках, ковыляющий утиной походкой, то чистит ногти на заводе гигантским напильником, то едва не садится в тарелку с

спусом, то не вовремя включает пресс, и тот сплюсчивает в лепешку чужие карманные часы. В тюрьме, одурев от кокаина, он меланхолично подносит вилку с едой не ко рту, а к уху. На верфи выбивает молотом из подпорки невинный клинышек — и остов огромного недостроенного корабля съезжает со стапелей и исчезает под водой. Работая официантом, запутывается в собачьем поводке, блюда выскользывают у него из рук... Растяпа, неудачник, шут, делающий все наоборот и невпопад.

Но цепь комических трюков — всех этих несуразностей и недоразумений, погонь и затрещин — накрепко вплетена в ткань драматической по своей сути фабулы. И по ходу этого поразительно органичного сплетения фигурка комедийного неудачника постепенно приобретает очертания персонажа трагедии, несущего на себе груз «трагической вины». Прежде всего Чарли повинен в том, что он... живой. Обесчеловеченная машинерия завода не прощает подобного «непорядка». Живой человек у конвейера на секунду отвлекся — бросил взгляд в сторону, почесался, отогнал назойливую муху — и немедленно возникает аварийная ситуация. Едва он осмелился закурить сигарету в умывальной, стена превращается в телеэкран, откуда грозит ему всевидящий управляющий. Даже такое обычное человеческое занятие, как еда, заменено механизированным «принятием пищи». Зажатый в тисках этого новейшего изобретения — «кормильного автомата», Чарли уподоблен придатку машины. «Древний» гэг ранней американской «комической» — летящий в физиономию торт — здесь жутковато переосмыслен: стоило в автомате чему-то испортиться, как суп выплескивается бедняге прямо в лицо, а салфетка хлещет его по щекам. А когда с кормлением покончено и Чарли снова встает к конвейеру, на экране реализуется блестящая метафора. Не успевающего за неумолимой лентой Чарли втягивает в хитросплетение гигантского механизма, и живое человеческое тело становится его частью. Его протаскивает между зубчатых колес, колоссальных шестеренок, а когда выбрасывает наружу, человек уже перестал быть человеком. Теперь он способен лишь на то, чтобы бесконечно повторять одно автоматическое движение — закручивание гаек. Они чудятся ему повсюду — и вот он «закручивает» чей-то нос, пуговицы на платьях женщин... Живому не устоять против индустриальной потогонной системы, оно наказано просто за то, что живет.

И во-вторых, герой Чаплина — человек «маленький», бедняк, принадлежащий к трудовому сословию, то есть, по американским понятиям, к социальным низам. Это оборачивается его виной перед беспощадным механизмом уже не только завода, но и всего общества. Каждый раз, как Чарли выпутывается из очередной невзгоды, его подстерегает следующая. Она предстанет в облике комической случайности, но «подкладка», причина всех бед маленького неудачника отнюдь не случайна. Она

накрепко связана с жестокой реальностью экономического кризиса и классовых конфликтов. Герой Чаплина вовсе не сознательный борец против общественной несправедливости. Но в мире забастовок и демонстраций, отупляющего труда и голода, безработицы и полицейских репрессий он естественно оказывается по одну сторону баррикад с угнетенными, и это делает его врагом в глазах властей предрежущих.

В упомянутом выше сборнике М. Блейман справедливо назвал «Новые времена» злейшей пародией на американское «процветание». Небезынтересно рассмотреть чаплиновский шедевр и как пародию на современный ему голливудский кинематограф, как полемику, вызов (возможно, не всегда намеренные и осознанные) голливудским штампам в изображении «новых времен».

«Маленький человек» выброшен в большой и неуютный мир. В голливудской мелодраме не медлил появиться Злодей—черствый капиталист или жестокий гангстер—тот «козел отпущения», которого можно обвинить в несовершенстве жизни и победа над которым (а всякого негодяя-одиночку возможно одолеть) внушала надежду на лучшее. В «Новых временах» этого персонифицированного зла нет. Оно связано не с личными качествами людей, а с их местом и ролью в обществе. Ни заводской управляющий, ни тюремщики, ни полицейские не плохи сами по себе—они никакие. Но их руками все-таки вершится зло, и потому за ними ясно просматривается некая высшая сила, враждебная трудовому человеку,—неумолимый механизм социальной системы. В голливудских фильмах эпохи кризиса была выработана сюжетная модель, позволявшая избежать таких обобщений. Чаплин, непредвзято исследуя жизнь простого американца, приходит к этим обобщениям с неизбежностью. Не Голливуду близок он здесь, а другому гениальному правдооткрывателю—Брехту, который в эти же 30-е годы разрушил наивные, идеалистические представления о добре и зле в своем «Добром человеке из Сезуана».

Нет в «Новых временах» и мелодраматического счастливого случая—встречи страдальца со спасителем, благодетелем, которая благополучно устраивает судьбу героя и заставляет забыть про обусловленность этой судьбы самим жизненным устройством. Уже в своем предыдущем фильме—«Огни большого города»—Чаплин высмеял, спародировал расхожий голливудский сюжет о добром миллионере, покровительствующем бедняку. У богача симпатии к нищему, спасшему ему жизнь, возникали лишь спяну, при абсолютно выключенном сознании, и улетучивались, едва рассеивались винные пары. Голливудская сказка о сочувствии «доброего» капиталиста к «младшему брату» разоблачалась язвительно и бесповоротно. В «Новых временах» образ богача-благодетеля, заступника сирых, уже не возникает вовсе, так нестерпимо он фальшив.

Чаплин издевается и над голливудской утешительной ложью о скромных радостях бидонвиллей. В одном эпизоде «Новых времен» словно впрямую спародированы атрибуты «рая в шалаше» из фильмов вроде «Моей крепости»: «уют» самодельной лачуги, которая разваливается на части при первом прикосновении; «романтика» пруда, залитого луной,— наутро он оказывается грязной лужей в три сантиметра глубиной; «прелести» семейной трапезы: герои прямо руками едят—увы!—уворованную еду, запивая ее из ржавых консервных банок... У Чаплина хватает вкуса и такта, чтобы не одевать нищую подружку Чарли в «скромные» платьица голливудских героинь из народа, словно сшитые у парижского портного, не уподоблять ее экранным «голодающим девицам» с прической только что от парикмахера. Пусть ослепительно хорошенькая Полетт Годар и изображает несколько стилизованную, опозитизированную нищету—она все-таки босонога, растрепана и облачена хоть в живописные, но лохмотья.

Словно предвосхищая более поздние голливудские фильмы, делающие акцент на романтике труда, Чаплин в «Новых временах» сказал о труде при капитализме то самое главное, о чем умалчивал американский экран. Он показал, что это труд наемный, подневольный, эксплуатируемый, а потому отчуждающий и разрушающий человеческое естество рабочего. Советский литературовед А. Зверев верно указывает, что в «Новых временах» провидчески отражены и предвестья новых методов порабощения трудящихся. Это разработанная социологами Гарвардского университета в начале 30-х годов так называемая политика «человеческих отношений» в индустрии, берущая в расчет «внепроизводственные» факторы—питание, развлечения и т. д.¹ Действительно, в эпизоде с «кормильным автоматом» слышен явственный отголосок этих новейших концепций, как бы противопоставлявших себя тейлоризму, а на деле дополнявших его. Но что бы ни считать главной мишенью чаплиновской сатиры—тейлоровскую потогонную систему или метод «человеческих отношений»,—важно прежде всего то, что труд в «Новых временах» увиден глазами не тех, кто извлекает из него прибыль, а тех, кто подвергается эксплуатации.

С бесконечной опаской и предосторожностями касался Голливуд темы забастовок и рабочего движения. Чаплин просто и ясно говорит правду о том, что стачки вызваны не происками сторонних смутьянов, не кознями гангстеров, не врожденной агрессивностью толпы, а нуждой, безработицей, угнетением. Демонстранты в «Новых временах» несут плакаты с разноязычными надписями «Объединяйтесь», «Свобода или смерть». И так же просто, как нечто само собой разумеющееся, показана в

¹ См.: Зверев А. Индустриализм и литература США.— В кн.: Литература США XX века. М., «Наука», 1978, с. 346.

фильме «нормальная» реакция властей—избиения и аресты демонстрантов, убийство безработного отца героини. Корни классовой борьбы обнажены в «Новых временах» с непреложной ясностью.

Чарли на первый взгляд уподоблен персонажам «Хижина в хлопке», «Большого дома», «Романа в Манхэттэне», «Моей крепости» и множества других картин, он отнюдь не стремится в схватку и занят лишь поисками своего личного, незамысловатого счастья. Но эта, как сказали бы сегодня, «конформистская» позиция вовсе не приносит ему успеха, которым вознаграждались голливудские герои-индивидуалисты. Нет в этой комедии того хэппи энда, который в Голливуде был обязателен и для драмы. Миф о личном успехе высмеян, великая победа героя состоит в том, что к финалу он просто-напросто хотя бы остался жив. Чарли здесь сродни скорее синклеровскому Юргису из «Джунглей», чем персонажам, обретающим благополучие ценой отказа от борьбы.

Так каждой клеточкой своего поразительного фильма великий мастер вступает в спор с бесконечной голливудской штамповкой и побеждает, потому что на его стороне не только огромный талант, но и правда истории.

Подлинный герой экрана

«Хлеб наш насущный» и «Новые времена» были редкими островками независимости внутри Голливуда. Кинг Видор сделал фильм на собственные средства и смог выпустить его в прокат лишь при поддержке Чаплина, который был совладельцем прокатной фирмы «Юнайтед артистс». У

самого Чаплина была небольшая студия; Жорж Садуль назвал ее «мастерской ремесленника» в отличие от голливудских «заводов по выпуску фильмов» и сравнил великого мастера с «последним из могикан». «Подобно другим краснокожим,— пишет Садуль,— он ютился в своего рода резервации, рядом с огромным трестированным предприятием, которое служило финансистам для пропаганды»¹. Свою самостоятельность Чаплину приходилось отвоевывать и защищать снова и снова. В монографии о Чаплине советский киновед А. Кукаркин рассказывает о столкновении автора «Новых времен» с Ассоциацией кинопродюсеров и кинопрокатчиков, возглавляемой У. Хейсом, по требованию которой из фильма были вырезаны целые куски («слишком реалистический» разгон демонстрации полицией, сатира на церковную благотворительность в тюрьме). Советский исследователь подчеркивает, что только в эпоху кризиса «Новые времена» вообще могли появиться на экране, «в иной обстановке чаплиновский фильм ожидала бы неизмеримо худшая судьба». Называя «Новые времена» «чуть ли не единственной картиной, которая с такой откровенностью говорила о последствиях экономической анархии», А. Кукаркин справедливо отмечает: «Дальше фильма Чаплина шли только полудокументальные картины, которые выпускались на профсоюзные средства»².

Здесь имеется в виду интереснейшая и малоизвестная страница истории американского кино. В «красное десятилетие» в нем возникло целое направление, абсолютно не зависимое от Голливуда, связанное с рабочим движением и сознательно поставившее себя ему на службу.

Колыбелью нового направления был Нью-Йорк. Рождением своим оно было обязано пролетарской организации Международная рабочая помощь.

В 1921 году при Коминтерне была образована Международная рабочая комиссия по оказанию помощи Советской России. Комитеты рабочей помощи возникли во многих странах. Вскоре в Берлине состоялась их первая конференция, на которой председателем была избрана Клара Цеткин, в состав руководящих органов вошли М. Горький, М.-А. Нексе, А. Барбюс, Р. Роллан, Т. Драйзер. В 1924 году движение комитетов преобразова-

¹ Садуль Ж. Жизнь Чарли. М., «Прогресс», 1965, с. 180, 168.

² Кукаркин А. Чарли Чаплин. М., «Искусство», 1960, с. 172.

лось в единую международную организацию Межрабпом — беспартийную, но политическую, стоявшую на позициях классовой борьбы. Ее целью было оказывать вместе с революционными профсоюзами материальную помощь забастовщикам, трудящимся, пострадавшим от стихийных бедствий, и вести кампанию международной рабочей солидарности. Межрабпом проводил и работу в области культуры. Так, в Германии им были созданы кинообщества «Прометей» и «Вельтфильм». К 1926 году Межрабпом охватывал 16 миллионов человек¹.

С 1925 года крепкая организация Межрабпома существовала и в США. Она оказала значительную помощь крупнейшим стачкам горняков и текстильщиков в конце 20-х годов. В 1930 году содействовала проведению в Чикаго первой общенациональной конференции безработных. Вела секция и культурно-просветительскую деятельность среди рабочих. Ею был организован «Рабочий театр-лаборатория», танцевальный ансамбль, симфонические и народные оркестры. Что же касается кино, то поначалу секция занималась лишь демонстрацией в рабочих аудиториях прогрессивных, в первую очередь советских картин. Однако в 1930 году возникла Рабочая фотолига, дававшая в левую прессу фотоматериал из жизни трудящихся. Отсюда уже было недалеко и до выпуска собственных фильмов.

Толчком к преобразованию фотолиги в Рабочую кинофотолигу стала массовая демонстрация безработных в Нью-Йорке в марте 1930 года. Показ кинохроники об этом событии был запрещен под давлением начальника нью-йоркской полиции — он не хотел, чтобы зрители увидели, как «усердствовали» его подчиненные, разгоняя манифестантов.

Прогрессивный публицист С. Броди писал в газете «Дейли уоркер» через два месяца после этого: «Хочу еще раз подчеркнуть важность кинохроники. Класс капиталистов знает, что не может позволить себе показать на экране некоторые события... Фильмы используются против рабочих, как полицейские дубинки, только не так грубо, скорее, подобно реакционной прессе. Если класс капиталистов боится кино и не дает нам увидеть такие события, как демонстрация безработных 6 марта или суд над Сакко и Ванцетти, мы выдвинем собственных операторов и будем делать собственные фильмы»².

Программу рабочего кино наметил кинокритик Гарри А. Потамкин: «Нам не нужно начинать в крупных масштабах. Документальные ленты о рабочей жизни. Очереди за хлебом и стачечные пикеты, демонстрации и полицейские атаки. Сперва это будут фильмы, снятые на натуре. Затем — в помещении. А потом — художественные фильмы революционного содержания.

¹ Об этом см. подробнее в кн.: Мичев Д. Межрабпом — организация пролетарской солидарности. М., «Мысль», 1971.

² «Daily Worker», 1930, May 20, p. 4.

Рабочие организации должны поддержать группу первопроходцев на этом важном фронте»¹.

Рабочая (впоследствии Национальная) кино-фотолига возникла в 1931 году и просуществовала до 1935 года.

Вокруг нее быстро сформировалась «группа первопроходцев», ее рабочее ядро, по большей части молодежь. Первыми операторами были Лео Селтцер, Роберт Дель Дука, Сэмюэл Броди, затем к ним присоединились Ирвинг Лернер, Ральф Стайнер, Лео Гурвиц. Прокатом занимался в основном Том Брэндон, монтажом — Лестер Балог. Активно работали в Лиге киноведы Г.-А. Потамкин, Льюис Джекобс, Джей Лейда. Из нью-йоркского прогрессивного театра «Груп тиэтр» пришли Элиа Казан и Рассел Коллинз. Помощь оказывал известный драматург Сидни Говард, работавший в Голливуде и приезжавший оттуда в Нью-Йорк, чтобы в общении с Лигой «глотнуть свежего воздуха».

Перечислить всех, кто сотрудничал с Лигой, невозможно. По свидетельству Сэма Броди, в ней состояло около ста человек, не только кинематографистов, но и рабочих. Но на местах съемок нередко привлекались к работе сами участники событий. «Если находились готовые на это люди, — вспоминал много позже Т. Брэндон, — если у них было время, если они не были в этот момент в стачечных пикетах или не готовили пищу для бастующих, или не участвовали в действии, мы старались их привлечь»².

Трудности, стоявшие перед Лигой, были огромны. Материальные ее средства были крайне скудны. Секция Межрабпома могла обеспечить ее только пленкой. Осветительных приборов и съемочной аппаратуры не хватало — недаром Том Брэндон запомнил как событие, что Сидни Говард подарил Лиге камеру «Аймо». Не было и своего транспорта. Машины брали взаймы у друзей, иногда операторов подвозили грузовики стачечников. Излишне говорить, что все сотрудники — абсолютные и бескорыстные энтузиасты своего дела — работали бесплатно. У многих жизнь была не легче, чем у забастовщиков, которых они снимали. Ветеран Лиги Лео Селтцер рассказывал в 1976 году: «Для меня деятельность кино-фотолиги была образом жизни; часто приходилось работать целый день и большую часть ночи, спать на монтажном столе, укрывшись полотном экрана, питаться продуктами, присланными в помощь безработным, одеваться в пожертвованную кем-то одежду»³.

С самого начала Лига сочла своим важнейшим делом определиться идейно и политически. В острых спорах решался вопрос: должно ли новое кинообъединение признать классовую

¹ "Daily Worker", 1930, May 31, p. 3.

² "Film Quarterly", 1973, vol. XXVI, N 5, p. 17.

³ "Jump Cut", 1977, N 14, p. 26.

борьбу, поставить себя на службу рабочему классу и его союзникам? Ответ на него был, в результате, утвердительным. Лига стала рассматривать свою деятельность как политическую борьбу в поддержку рабочего движения.

В 1974 году один из активных членов Лиги, знаменитый документалист Лео Гурвиц, отвечая на вопросы журнала «Сине-аст», так обрисовал ситуацию, в которой формировалось новое сознание борющихся кинематографистов: «Тысячи людей, в том числе и художники, столкнулись с явным противоречием. Наша страна была способна накормить, одеть и дать кров каждому, и все же что-то этому мешало. Единственной заботой нашей социальной системы были деньги и собственность, а не люди. В то время, когда все «измы» — социализм, коллективизм, коммунизм — считались чем-то подозрительным и не-американским, у тебя возникал вопрос: а является ли еще один «изм» — капитализм — жизнеспособной формой общества? И выходило, что для огромного числа людей он такой формой не является. Маркс, Энгельс, Ленин, Дебс, Дюбуа — в предыдущее десятилетие в обществе не было серьезного интереса к изучению их трудов — теперь снова выступили на первый план. Для того чтобы понять все, что я видел и переживал изо дня в день, стало необходимо изучать как саму действительность, так и те идеи, которые помогали эту действительность осмыслить»¹.

Сотрудники Лиги хорошо знали прогрессивное мировое киноискусство, в первую очередь советское, которое оказало на их работы большое влияние. Огромное впечатление произвели «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина, «Арсенал» и «Иван» А. Довженко, фильмы Дзиги Вертова и Эсфири Шуб. Пропаганду революционного кино Лига считала своей важнейшей задачей. В Нью-Йорке с ее помощью был создан кино клуб «Филм форум», в программы которого, составляемые Джеем Лейдой, входили лучшие советские и западноевропейские картины. Вскоре члены Лиги начали ездить по всей стране, организуя такие же клубы на местах. Именно Лиге американские зрители были обязаны возможностью познакомиться с передовым киноискусством мира.

«Организованные просмотры, изучение, критика и исследование мирового кино ведут свое начало в США не от университетов, их выпускников и докторских диссертаций, а от погруженных в борьбу людей, которых глубоко интересовало значение кино, сама его природа»², — с гордостью скажет впоследствии Т. Брэндон.

Лучшие советские фильмы и были «университетами» Лиги. Днем их показывали зрителям, ночью снова и снова пересмат-

¹ "Cineaste", 1974, vol. VI, N 3, p. 3.

² "Film Quarterly", 1973, vol. XXVI, N 5, p. 20.

ривали для себя, исследовали на монтажных столах, на них учились.

Но, разумеется, смыслом существования Лиги было создание собственных фильмов. Сама жизнь подсказала, какими они должны быть — прежде всего хроникальными сюжетами, оперативно откликнувшись на «горячие» события, а затем сделанными на их основе документальными лентами, где материал анализировался и осмысливался уже более глубоко и тщательно. Руководил Лигой производственный комитет, определявший самые важные и срочные темы. Их черпали из газет, из сообщений профсоюзов. Лига старалась создать сеть своих «рабкоров» по всей стране. Долгосрочных предварительных планов не составляли — кинематографисты были постоянно готовы выехать на место события. Часто решения принимались уже на съемках. Так, в 1933 году Л. Гурвиц, Т. Брэндон и Л. Джекобс поехали в южные штаты, чтобы изучить проблему эксплуатации черного населения, но, оказавшись свидетелями нашумевшего судебного процесса в Скоттсборо, сняли сюжет в защиту обвиняемых — девяти негритянских юношей, ставших жертвами расизма.

Если учесть, в каких труднейших условиях работала Лига, общий итог ее деятельности предстает весьма значительным. За пять лет было выпущено шестнадцать полнометражных журналов «Рабочей кинохроники», около двадцати пяти документальных фильмов различного объема. Они делались не только в Нью-Йорке, но и в Детройте, Чикаго, Лос-Анджелесе. В этих картинах было запечатлено то, что не попадало в объективы камер буржуазных кинохроникеров: демонстрации безработных, празднование 1-го Мая, съезд коммунистической партии в Чикаго, стачки текстильщиков, эксплуатация сельскохозяйственных рабочих, детские лагеря Межрабпома, зарисовки жизни Гарлема, социальные контрасты Нью-Йорка, потогонные методы в автоиндустрии. В фильме «Новый мир» (1931) рассказывалась история рабочего движения в России. В 1935 году был сделан фильм «Руки прочь от Эфиопии», в 1936 — «Эрнст Тельман, борец против фашизма».

К сожалению, судить о многих из этих лент сегодня можно уже только косвенно — часть не пощадило время, часть погибла при пожаре кинохранилища в 1935 году. И все же кое-что сохранилось главным образом благодаря руководителю проката Лиги Т. Брэндону. В 1973 году Брэндон (в то время ему исполнилось 63 года и он руководил независимой фирмой по прокату 16-мм иностранных, в том числе и советских, фильмов) составил из уцелевших материалов Лиги программу под названием «Пропущенная глава в истории американского документального кино (некоторые социальные и политические фильмы 30-х годов)». Ее показ в киноархиве университета Беркли, затем в Музее современного искусства в Нью-Йорке стал откровением

для аудитории, вызвал огромный интерес, получил освещение в прессе. Из небытия было вызвано целое направление американского политического кино, существование которого замалчивалось долгие годы.

Хроника Лиги сохранила для истории многие важнейшие события борьбы американских трудящихся. Так, «Рабочая кинохроника № 12» была посвящена историческому второму голодному походу безработных на Вашингтон в декабре 1932 года, организованному компартией. Многотысячные колонны входят в город. Над толпой плывут плакаты — требования зимней помощи, принятия федеральной программы о социальном страховании по безработице. На одном из них — слова «Поддержим Советский Союз».

Во главе группы профсоюзных работников — руководитель американских коммунистов Уильям Фостер. Операторы Лиги шли в рядах демонстрантов и, не заботясь о собственной безопасности, сняли разгон безработных полицией с точки зрения участников похода.

В сюжете «Марш ветеранов» (1932) было запечатлено другое драматическое событие общенационального значения. Конгресс отверг требования участников первой мировой войны о материальной помощи, отказавшись выплатить им обещанную денежную компенсацию за службу в армии. Летом 1932 года около двадцати тысяч ветеранов прибыли в Вашингтон. На экране возникали колонны манифестантов; огромный временный лагерь на городском пустыре Анакостия, где в хижинах и палатках разместились ветераны со своими семьями; митинг, на котором выступали лидеры союза ветеранов — коммунисты П. Каччионе, Д. Форд, Э. Левин, а также горожане и фермеры, выражавшие солидарность с участниками похода. Затем — атака войсковых частей под командованием генерала Макартура и его адъютанта Д. Эйзенхауэра, горящий лагерь и изгнание его обитателей...

В том же году Лига сняла трагические события в центрах автопромышленности Дирборне и Детройте, получившие в стране название «Бойня на заводах Форда». Одночастевый выпуск под этим заглавием показывал демонстрацию безработных, нападение на нее полиции и наемных головорезов, похороны погибших от их руки четверых молодых рабочих. В фильме особо подчеркивались боевые настроения, стойкость рабочих, ответивших на репрессии сплочением своих рядов. Столкновения в Дирборне вызвали крупнейшую сидячую забастовку на «Дженерал моторс», возглавленную левыми силами, и стали толчком к образованию объединенного профсоюза рабочих автоиндустрии.

О том, в каких условиях работали операторы Лиги, так вспоминал впоследствии Лео Селтцер, снимавший демонстрацию в защиту жертв процесса в Скоттсборо:

«В те времена Вашингтон был настоящим городом Юга. Я слышал, что в вашингтонских газетах нельзя было найти изображение чернокожего человека: если случайно на фотографии в толпе попадалось черное лицо, его закрашивали белым. Там тогда царила полная дискриминация. Так что из пикетчиков собирались вышибить дух, чтобы преподать им хороший урок... Вокруг так и кишели полицейские в форме и в штатском. Они набросились на одну группу и начали избивать людей и срывать плакаты. Я стал снимать одного полисмена. День был дождливый, на нем был тяжелый прорезиненный плащ. Я стоял метрах в трех позади него, а перед ним была линия пикета, и за всем этим виднелся купол Капитолия. Я взял все это в кадр, и тут полисмен подбежал к демонстранту-негру и содрал его плакат с древка. Этот парень так и остался с древком в руке, а полисмен принялся рвать плакат с надписью «Свободу ребятам из Скоттсборо». И вдруг демонстрант обернулся и заехал полисмену наотмашь этим древком. Полисмен так оторопел, что застыл на месте. И тут внезапно моя камера взлетела в воздух. Я обернулся и увидел детину,— по-моему, в нем было два метра роста и два метра в ширину,—который расталкивал народ, а мою камеру держал под мышкой. Я побежал за ним, тыкая его в спину, со словами: «Отдайте камеру, мне надо работать». Но тут начали кидать гранаты со слезоточивым газом, и не успел я опомниться, как этот детина схватил меня за шиворот и одной рукой забросил в полицейскую машину. А камеру швырнул за мной. Это позволило мне снимать с верхней точки, и я успел сделать пару кадров из двери машины, пока он не отобрал у меня камеру... Когда мы потом показывали этот сюжет, то, увидев, как черный пикетчик давал сдачи полисмену, все зрители кричали: «Дай ему как следует!»¹

Снятый таким образом материал вошел в короткометражный документальный фильм «Америка сегодня». В нем были использованы и кадры буржуазной кинохроники—фильм разоблачал ее мнимую «объективность», искажавшую или затемнявшую подлинный смысл событий. В центре вашингтонского эпизода был митинг в защиту юношей из Скоттсборо, страстное выступление молодого коммуниста К. Лайтфута, впоследствии одного из руководителей Компартии США. Другой эпизод рассказывал о росте солидарности фермеров и рабочих. В нем было показано, как фермеры Среднего Запада, не желая продавать скупщикам продукты по бросовым ценам, бесплатно раздают их забастовщикам, как действует фермерский союз. Третий сюжет описывал создание Объединенного профсоюза сталелитейщиков под руководством прогрессивных сил. Вошел в фильм и эпизод разгона мирной демонстрации ветеранов в Вашингтоне.

¹ "Jump Cut", 1977, N 14, p. 26.

В 1934 году Л. Селтцер снял фильм «Вид на море» о жизни нью-йоркских докеров. Особенно впечатляющим был эпизод, когда утром на берегу собиралось несколько сот безработных грузчиков и босс кидал в толпу жетоны, дающие право на работу. Селтцер проводил среди докеров целые дни, снимая вплоть до позднего вечера их нелегкий труд, а затем — поиски ночлега теми из них, у кого не было даже крыши над головой.

Полнометражный документальный фильм «Выдворенные», сделанный женщиной-режиссером Нэнси Наумбург, рассказывал о фермерах, которых власти вышвырнули с их земель.

Выпустила Лига и полнометражную картину о забастовке шахтеров в 1931—1932 годах. Ее длинное название выросло по ходу съемок, по мере того, как стачка охватывала все новые районы: «Забастовка шахтеров Пенсильвании, Огайо, Западной Вирджинии, Кентукки и Алабамы».

Сложнейшей проблемой для Лиги было донести свои фильмы до широких масс рабочего зрителя. Своих кинотеатров она, разумеется, не имела. В Нью-Йорке удалось договориться с владельцами всего двух кинозалов, согласившихся демонстрировать картины Лиги и даже иногда дававших ей небольшие, долларов по 50, денежные авансы. В то же время Голливуд прокатывал свои короткометражные ленты в восьми тысячах кинотеатров... Сотрудники Лиги сами шли к своей аудитории. Сеансы организовывали в рабочих клубах, помещениях профсоюзов, на заводах, а то и просто под открытым небом. Нередко это было сопряжено с опасностью. Л. Селтцер однажды поехал с фильмом о стачке в Питтсбурге к бастующим, занесенным в черные списки шахтерам, которые две зимы подряд ютились в палатках со своими семьями. Экран натянули прямо между двумя домами, и во время сеанса каждую минуту ожидали, что могут раздаться выстрелы местных «стражей порядка». В 1934 году Л. Балог показывал калифорнийским сельскохозяйственным рабочим фильм Лиги о стачке сборщиков хлопка и советскую «Путевку в жизнь». За это он был арестован и препровожден в тюрьму.

Первоочередные задачи Лиги — политическая пропаганда и агитация — сочетались с поисками новых выразительных средств. Независимый рабочий кинематограф делался руками талантливых людей, пролагавших новые пути в кинодокументалистике. Лео Селтцер, например, вспоминает: «Когда монтируешь документальный материал, то, чтобы придать ему цельность, трудно полагаться на хронологический ход повествования. Приходилось опираться на другие элементы для его объединения — свет, контрасты изображения, пластический рисунок, характер движения камеры или объекта. Ты начинал осознавать все это, пробовать, применять на практике, и это по-настоящему развивало изобретательность. Приходилось импровизировать новые способы съемки и монтажа. Для меня это

стало замечательной школой пластической выразительности и подвижности»¹.

Новаторский характер работ Лиги признан и в современном американском киноведении. Так, Рассел Кэмпбелл пишет: «Синема-верите» уже притупило остроту нашего восприятия такой манеры съемок, когда камера словно участвует в действии. Однако в 30-е годы материалы Лиги—эти съемки уличных событий ручной камерой, на близком расстоянии—должны были поражать зрителя своей огромной новизной и силой»².

Имена многих деятелей Лиги и выросшего из нее объединения «Фронтир филмз», о котором речь пойдет ниже, вошли в историю кино. В киноэнциклопедиях можно сегодня найти статьи о Лео Селтцере, Ральфе Стайнере, Лео Гурвице, Поле Стрэнде и других документалистах. Режиссер Сидни Мейерс, активный член Лиги, в 1948 году поставил талантливый фильм о негритянском юноше «Тихий», а в 1959-м—известную документально-игровую ленту «Гневное око». Его соавтор по «Гневному око» Бен Мэддоу, начинавший во «Фронтир филмз», впоследствии был сценаристом таких картин, как «Осквернитель праха», «Асфальтовые джунгли», «Тайна Санта-Виттории» и другие. Киновед Джей Лейда, в 30-е годы бывший учеником и ассистентом С. Эйзенштейна, впервые составил и выпустил два сборника статей Эйзенштейна на английском языке, провел гигантскую работу по разбору и систематизации материалов эйзенштейновского фильма «Да здравствует Мексика!», что впоследствии сделало возможным восстановление этой картины. Его перу принадлежит первая и самая полная из вышедших на Западе история русского и советского кино (1960). Льюис Джекобс известен, в частности, как автор одной из лучших исторических монографий о кино США. Одаренным кинокритиком был член Национального комитета Лиги Гарри Алан Потамкин. На личности этого выдающегося деятеля прогрессивного кино США уместно остановиться подробнее хотя бы потому, что долгие годы его имя было незаслуженно забыто. Только в 1977 году под редакцией Л. Джекобса вышел 600-страничный сборник его трудов.

Потамкин прожил очень короткую жизнь—он скончался в 1933 году в возрасте тридцати трех лет. Но он успел оставить о себе память как о стойком борце за дело угнетенных, выразителе тех благородных и самоотверженных устремлений, которыми была одушевлена Рабочая кино-фотолига. Вскоре после его смерти журнал «Хаунд энд Хорн» писал о нем: «В нем жило глубокое, непримиримое, устойчивое возмущение, в котором не было ничего циничного или поверхностного. Оно не было порождено личными обидами, а глубоко прочувствовано—это

¹ "Jump Cut", 1977, N 14, p. 27.

² Ibid., p. 24.

возмущение человеческими страданиями, бедностью, общественным неравенством, эксплуатацией масс несчастных людей. Сильнейшим мотивом его интеллектуальной деятельности была его гражданская совесть»¹.

Деятельность эта была весьма разнообразна. В своих боевых критических статьях Потамкин постоянно призывал к социальной ответственности киноискусства. Через год после его смерти вышла его брошюра «Глаза кино». На ее обложке — рисунок Уильяма Гроппера: перо пронзает кинолентку, свернувшуюся змеей и злобно шипящую из-под цилиндра, красующегося на змеиной головке. В этом кратком историческом обзоре кино США Потамкин анализировал классовую сущность и социальную функцию киноиндустрии, резко выступал против «предательской реакционности буржуазного фильма», в том числе против антисоветской пропаганды, ведущейся Голливудом, и призывал к созданию революционного народного искусства.

Глубокое знание мирового кино обнаруживают статьи Потамкина о новейших явлениях в кинематографе Франции и Германии, Италии и Испании, Англии и Швеции, Бельгии и Голландии. С особым вниманием он следил за тем, что происходило в советском киноискусстве. Обстоятельные, серьезные статьи были посвящены крупнейшим мастерам советской режиссуры: «Эйзенштейн и теория кино», «Пудовкин и революционный фильм». В начале 30-х годов на страницах прогрессивной кинопрессы появились его рецензии на «Старое и новое», «Потомка Чингис-хана», «Землю», «Элисо», «Соль Сванетии», «Новый Вавилон», «Третью Мещанскую», «Путевку в жизнь», «Турксиб». В статье «Голливуд или Ленинские горы» он сравнивал кино СССР и США и отмечал рост и разнообразие многонационального советского киноискусства в противоположность Голливуду с его тенденцией к концентрации и монополизации кинопромышленности.

Потамкин был незаурядным теоретиком кино. Помимо анализа отдельных аспектов кинотворчества — мастерства актера, оператора, роли звука, развития жанров — он ставил в своих статьях и более общие проблемы. «Фазы кинематографического единства» рассматривают проблему целостности фильма, статья «Составное кино» — его синтетическую природу. В работе «Тенденции кино» говорилось о стремлении кинематографа к непосредственному выражению идей и понятий. Здесь Потамкин исследовал монтажные способы художественного обобщения в советских фильмах, противопоставляя их консерватизму Голливуда, не заинтересованному в подъеме интеллектуального уровня кино США.

¹ "Hound and Horn" (Essays on Cinema). New York, Arno Press, 1972.

Творчество Потамкина и других киноведов, примыкавших к Рабочей кино-фотолиге, дает все основания утверждать, что именно прогрессивная кинокритика 30-х годов находилась на передовых рубежах исследования киноискусства, что она дала мощный импульс развитию серьезного киноведения в США.

Сегодня, когда киноискусство стало предметом изучения в сотнях американских университетов, не следует забывать и того, что именно Потамкину принадлежит почетная роль пионера кинообразования в своей стране. Еще в 1932 году, когда об академическом изучении кино в США и не мечтали (оно началось лишь в 60-е годы), Потамкин разработал обширную программу для специального киноколледжа, который, по его мнению, следовало бы организовать при каком-либо крупном университете. О серьезности этого замысла, так и не осуществленного по сию пору в полной мере, свидетельствует сам перечень учебных дисциплин: формы кино; кино как искусство и как промышленность; история и социология кино; литература; изобразительное искусство; история эстетики; немецкий, французский и русский языки. Для практических занятий на втором и третьем курсах Потамкин предлагал пригласить в качестве педагогов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Л. Майлстоуна, Р. Клера, Р. Флаэрти.

После смерти Потамкина в 1934 году при Лиге была создана киношкола его имени, но для регулярных занятий не хватало средств, не говоря уж о том, что в то горячее, беспокойное время молодые кинематографисты были склонны скорее к практическим боевым действиям, чем к академическим исследованиям. Как вспоминает Сидни Мейерс, лекции часто отменялись — слушатели школы спешили то на митинг, то на демонстрацию против показа на Бродвее реакционного фильма...

Но в целом значение Лиги как очага новаторской политической кинодокументалистики и передовой кинематографической мысли неоспоримо.

Вплоть до середины 30-х годов Лига создавала только документальные картины, снятые на 35-мм пленке, но немые — на звуковую аппаратуру не было средств. Но к этому времени звуковое кино уже прочно утвердилось на экранах США. Отсутствие звука становилось препятствием на пути к зрителю. Начала ощущаться и необходимость поиска новых форм, использования актеров, большего разнообразия жанров. Разумеется, создание таких фильмов было более сложно и неизбежно замедлило бы темпы производства. Как внутри Лиги, так и на страницах прогрессивной кинопрессы возникла дискуссия между защитниками оперативной, непосредственной регистрации событий и сторонниками перехода на новые пути. Сама жизнь решила этот спор в пользу последних.

Наряду с хроникой и репортажем начали создаваться звуковые фильмы с игровыми эпизодами. Так, в 1935 году Лига

прокатывала двадцатиминутную картину «Нас миллионы», снятую в Калифорнии объединением «Америкэн лэйбор пикчерз» («Американское рабочее кино»). Фильм начинался символическим кадром: изможденная женщина в лохмотьях роется в мусорном баке в поисках пищи. На крышке подвала спит оборванный человек, рукав его ветхого пиджака подвязан веревкой. Одеялом ему служит газета, на которой отчетливо видны заголовки: «Правительственные меры недостаточны», «Миллионы квалифицированных рабочих лишены работы». Человеку снится еда—шипящая на сковородке яичница, ломоть хлеба, но просыпается он по-прежнему голодным. Бродя по городу, он находит штаб помощи безработным, но здесь, оказывается, кормят только «своих», а он приезжий. Какая-то добросердечная дама сует ему записку с адресом религиозного благотворительного приюта, но и здесь его ждет неудача.

Герой забредает в сквер, где собрались десятки таких же обездоленных. Зрелище этих скверов, где на скамейках ютились бездомные, в те годы было привычным для Америки. В 1978 году на выставке изобразительного искусства США в Москве 30-е годы в числе других картин были представлены и полотном Ральфа Сойера «В городском парке». Мрачный, серый колорит, над небольшой площадью навис небоскреб. На первом плане—трое безработных. Один спит, другой погружен в невеселые раздумья, третий затягивается сигаретой. Все скамейки вокруг заняты такими же хмурыми, застывшими в безнадежности людьми... Картина Сойера была написана в 1934 году, тогда же, когда снимался фильм.

Глаза голодных на экране прикованы к роскошным витринам. Из магазина выходит шофер в ливрее, нагруженный пакетами с едой, и складывает их в шикарный автомобиль. Лениво прохаживается страж порядка, полисмен, который, не стесняясь, бесплатно выбирает себе лучшее яблоко с лотка. А над сквером из громкоговорителя разносится торжественный голос оратора, вещающий об Америке—стране неограниченных возможностей для каждого.

Следующий эпизод показывал, как голод толкает людей к штрейкбрехерству. Герой оказывается у ворот завода, окруженного пикетами стачечников. Но на заборе вывеска: «Нужны рабочие-металлисты. Учитываются условия забастовки». Стачечники преграждают ему дорогу. «Я хочу есть!»—кричит в отчаянии герой, пытаясь прорваться на завод. «И мы тоже»,—отвечают ему из пикета. Завязывается короткая стычка, безработного толкают, он падает. И тут, раздвинув толпу, появляется профсоюзный организатор.

«Мою фабрику закрыли, я мыл тарелки, убирал мусор, я больше не могу!»—воскликает герой. «А нам, думаешь, легко в пикетах? Дубинки и слезоточивый газ—небольшое удовольствие»,—отвечает рабочий вожак. Он приводит безработного в

самодельную столовую, накладывает ему полную тарелку бобов.

Финал фильма, построенный на речи профсоюзного организатора, звучал публицистическим обобщением. «Это и твоя стачка тоже,—говорил организатор.—В том, что происходит, виноваты хозяева, ведь и твою фабрику закрыли они. И ответить на это должны ты и я, миллионы таких, как мы». На экране возникали кадры огромных строек, машин, пароходов. «Все это создаем мы, но принадлежит оно другим». Летят в воду тюки с продуктами, выливается на землю молоко, горят груды зерна. «И это — поиски счастья?» — спрашивал профсоюзный лидер. «Поиски счастья... Знакомые слова, где я их читал?» — отзывался безработный. «В билле о правах,— отвечал ему собеседник.— Там же, где написано, что если правительство не служит народу, его следует свергнуть. Мы должны организовать и показать им нашу силу и солидарность». Негр-забастовщик снимал с себя плакат «Не будь скэбом» и вешал его на грудь безработному. «Это наша страна!» — раздавались за кадром заключительные слова фильма на фоне могучих рабочих колонн, шагающих навстречу зрителю.

Сочетание изображения со звучащим словом, несомненно, усиливало воздействие этого — пусть еще и бесхитростного, стремившегося прежде всего к ясности и доходчивости, — фильма, сделанного в жанре агитплаката.

Критик журнала «Нэйшн» М. Ван Дорен свидетельствовал, что в нью-йоркском кинотеатре «Камео» фильм «Нас миллионы» каждый вечер встречался аплодисментами. Он писал: «Это не только ценный документ о положении трудящихся, но и хороший фильм, и он прокладывает путь другим фильмам этого направления, которые будут еще лучше»¹.

Дискуссии о методах работы внутри Лиги привели к тому, что в 1934 году, уже на закате ее существования, из Лиги выделилась группа кинематографистов, стремившихся к большему разнообразию форм, к художественному эксперименту. Они образовали объединение «Nykino», куда вошли Лео Гурвиц, Ирвинг Лернер, Сидни Мейерс, Элиа Казан, Ральф Стайнер, с Запада приехал начинающий, впоследствии известный документалист Уиллард Ван Дайк.

Продукция «Nykino», которое так же, как и Лига, находилось в весьма трудной финансовой ситуации, была невелика. Молли Дэй Тэтчер, И. Лернер и Р. Стайнер поставили пятнадцатиминутную комедию «Пирог в небе» по мотивам знаменитой песни рабочего певца Джо Хилла. Фильм был сделан полумонтажным методом, это была первая попытка обратиться к художественному, игровому кинематографу. Э. Казан и

¹ "The Nation", 1936, Oct. 24, p. 502.

Р. Коллинз играли бродяг из нью-йоркских трущоб, самозванно выдающих себя за священников. В картине ощущалось сильное влияние Чаплина—вплоть до повторения сцены из «Золотой лихорадки», когда двое голодных поедает башмаки как лакомое блюдо. Фильм был сатирой на церковь и Армию спасения, призывающих бедняков к смирению и упованию на «пирог в небе», то есть на блага загробной жизни.

«Nykino» намеревалось также регулярно выпускать киножурнал «Мир сегодня», однако в свет вышел лишь один выпуск. В нем было два эпизода, сделанных методом художественной реконструкции событий: «Солнечная сторона»—о борьбе квартиросъемщиков против насильственных выселений, и «Черный легион», разоблачавший деятельность фашистской группы на Среднем Западе.

Но недолго просуществовавшее «Nykino» как бы перекинуло мостик к возникшему в Нью-Йорке на его основе новому независимому объединению—«Фронтир филмз». Именно в нем были созданы самые значительные документальные и художественно-документальные фильмы, которые во второй половине 30-х годов продемонстрировали зрелость прогрессивного политического кино США.

В новое объединение перешло большинство членов Лиги. Идея подлинно независимого, демократического киноискусства привлекла к «Фронтир филмз» многих видных деятелей американской культуры. В его совет входили Пол Робсон, Лилиан Хеллмэн, Джон Говард Лоусон, Арчибальд Мак-Лиш. Председателем объединения «Фронтир филмз» стал знаменитый оператор Пол Стрэнд.

В 20-х годах Стрэнд был известным фотографом, но вскоре увлекся кино. В 1933 году в Мексике он работал оператором на фильме режиссера Ф. Циннемана «Волна»—о жизни и борьбе рыбацкой бедноты. В Америке вместе с Л. Гурвицем он снял одно из самых значительных произведений кинодокументалистики США—«Плуг, вспахавший равнину» (1936, режиссер П. Лоренц). Фильм, сделанный по правительственному заказу, должен был рассказать об эрозии почвы в засушливых районах Среднего Запада. Но благодаря мастерству Стрэнда и Гурвица он перерос тему и стал поэтической повестью о труде, страданиях и стойкости людей земли. С 1936 года Стрэнд целиком посвятил себя работе в «Фронтир филмз».

Художественные принципы нового объединения были впоследствии сформулированы им в таких словах: «Реализм—это не просто отражение вещей «как они есть», увиденных бесстрастным взглядом, для которого все одинаково ценно, одинаково интересно,—взглядом человека, считающего, что он стоит выше жизни, выше добра и зла... Мы должны понимать реализм в динамике, как правду, которая видит и постигает меняющийся мир. И, в свою очередь, она способна его изменить в интересах

мира, человеческого прогресса, искоренения нищеты и жестокости, в интересах единства всех людей»¹.

В 1937 году «Фронтир филмз» выпустило три фильма на актуальные политические темы. Два из них — «Сердце Испании» и «Возвращение к жизни» (оба режиссера Г. Клайна) — имели конкретную практическую цель: агитацию за сбор средств на медицинскую помощь республиканской Испании. Но хроникальный материал о сборе, хранении и переливании крови раненым испанским бойцам был поднят в фильмах на уровень поэтической метафоры, в них возникал обобщенный образ борьбы народа за свободу. Третья картина — «Китай наносит ответный удар» — показывала руководимую китайскими коммунистами Восьмую армию в войне за освобождение Китая от колониализма и феодализма.

Внося свой вклад в международную антифашистскую и национально-освободительную борьбу, «Фронтир филмз», однако, не покидало самого ближнего боевого рубежа — фронта классовых битв у себя на родине. Несмотря на то, что в 1935 году был принят закон о легализации профсоюзов, по всей стране шли ожесточенные схватки между предпринимателями и рабочими за проведение его в жизнь. В этой борьбе хозяева все чаще грубо нарушали права трудящихся, прибегая к прямой уголовщине. В 1937 году Америку потрясла «чикагская бойня» — расстрел полицией бастующих сталелитейщиков, — где погибло 10 и было ранено 90 стачечников.

В поддержку рабочего дела «Фронтир филмз» выпустило в 1938 году фильм Э. Казана и Р. Стайнера «Люди из Камберленда» о борьбе за оздоровление экономики в горных районах Теннесси, о народной школе профсоюзных руководителей. Годом спустя объединение помогло профсоюзу автомобилестроителей снять сорокаминутную ленту «Единство действий» (режиссер М. Мартини) о возникновении и деятельности союза, о забастовке 1939 года на заводах «Дженерал моторс». Рассказывая о целях, программе, проблемах этой крупной рабочей организации, фильм просвещал и пропагандировал трудящихся, призывая их к объединению.

Но высшим, наиболее совершенным достижением «Фронтир филмз» стал полнометражный документально-художественный фильм «Родная страна». В этой новаторской картине органично сплавлены хроникальные и игровые элементы, убедительно реконструированы события, кинодокумент поднимается до поэтического обобщения.

В основу «Родной страны» были положены строго документальные факты. В 1938 году под давлением трудящихся масс правительство было вынуждено создать сенатскую комиссию для расследования нарушений профсоюзного законодательства

¹ "Sight and Sound", 1950, Jan., p. 25.

и гражданских свобод. На слушаниях комиссии выявилась чудовищная картина того, что трудно назвать иначе как заговором буржуазии против собственного народа. В ее отчете были отмечены сотни случаев убийств, пыток, провокаций, нарушений свободы профсоюзных собраний, преступных методов подавления стачек. 80 миллионов долларов было ассигновано на платных провокаторов, 40 тысяч шпионов заслано в профсоюзы. В арсенале одной крупной корпорации незаконно хранилось пятьсот единиц оружия, предназначенных для борьбы с рабочим движением. Фильм строго переносит на экран цифры, даты, факты со страниц сенатского отчета и книги Л. Хьюбермэна «Шпионский рэкет в рабочем движении». Но стилистика «Родной страны» далека от протокольной сухости. Повествование обрамляют, его перемежают поэтические, исполненные пафоса эпизоды, звучащие гимном трудовому народу Америки, его революционным традициям. В них искусно слиты документальное изображение, прекрасная музыка М. Блитстейна, неповторимый голос Пола Робсона — он читает дикторский текст Бена Мэддоу и поет торжественную песнь «День Америки». То, что слова о борьбе за свободу в фильме были вложены в уста этого замечательного актера — чернокожего американца, — было для своего времени смелым шагом и принадлежит к числу новаций фильма. Основную же ткань повествования составляют эпизоды-реконструкции, сделанные «под хронику», где точно и живо, в импровизационной манере, играют актеры из «Групп театр» и исполнители-непрофессионалы.

Фильм делался целых три года — по единственной и обычной для прогрессивного кино в буржуазном обществе причине: из-за нехватки денег. Имея полнометражный сценарий, производство начали, располагая мизерной суммой всего в 7 тысяч долларов. Съёмки останавливались, пока не наберется средств для продолжения работы. Около шести тысяч человек, представители демократической общественности, своими взносами в фонд фильма сделали возможным его завершение — но только к 1941 году. Современники высоко оценили «Родную страну». Влиятельный критик Босли Краутер писал: «Постановщики и продюсеры фильма Лео Гурвиц и Пол Стрэнд тщательно отобрали материал и перенесли его на экран с такой остротой и драматической силой, которой могут позавидовать лучшие кинорежиссеры. Каждый эпизод, каждая сцена построены так, что рождают стойкое напряжение, и весь фильм пронизан чувством ярости и возмущения»¹. Знаменитый английский коллега Гурвица и Стрэнда, основатель школы документального кино у себя в стране, Джон Грирсон, сказал, что никогда не думал, что девятичастевый фильм этого жанра можно смотреть с таким неослабевающим интересом.

¹ "The New York Times", 1942, May 12.

«Родная страна» начинается надписью: «С самого основания нашей страны ее народ был вынужден в каждом поколении сражаться за свою свободу».

Величественные океанские валы разбиваются о прибрежные скалы. Проплывают по экрану выразительно снятые П. Стэндом суровые и торжественные пейзажи. «Здесь, на этих каменистых берегах, мы заложили основы свободы,— звучит за кадром глубокий, размеренный голос Робсона.— Мы построили свободу в своды наших домов...». Ветер гонит облака, шумят кроны высоких деревьев, полощется на ветру звездно-полосатый флаг. Диктор напоминает о битвах американской революции и гражданской войны—и на экране возникают памятники Джефферсону и Линкольну. Он говорит о рядовых людях-тружениках, пахарях и первопроходцах, трудом которых строилась страна и которые выразили свои чаяния в простых и доходчивых истинах Билля о правах: «Все люди рождены равными и наделены неотъемлемым правом на жизнь, свободу и поиски счастья».

Этот плавный, величавый зачин сменяется динамичными кадрами индустриальной Америки 30-х годов. Гремят паровозные колеса по стальным конструкциям мостов. Сняты с самолета сложные переплетения шоссежных дорог, серебристые сферы газгольдеров, скопища небоскребов. «Америка растет,— говорит диктор.— Старые слова о свободе мы построили в мосты, динамомшины, бетон городов. Свобода, счастье—это вечная надежда, но не всегда она осуществляется. Свобода—это взгляд на жизнь и образ жизни. Жизни для всех американцев. И для этого мичиганского фермера, обрабатывавшего свою землю...».

Эти слова перебрасывают мостик к игровому эпизоду. Из общей картины выхватывается деталь. С высоты птичьего полета камера стремительно приближается к земле—к тому, что произошло в Мичигане осенью 1934 года.

Мирное поле. Пара белых тяжелоногих лошадей тянет плуг, вспарывающий землю. Фермер вскидывает на лошадь сынишку и идет к дому, где уже хлопочет у плиты жена. У края поля останавливается автомобиль. Чья-то рука с массивным перстнем на пальце похлопывает по его борту. Мальчик бежит к дому: приехали какие-то люди из города, спрашивают, тут ли живет мистер Хилл, что выступал вчера на собрании фермеров. Неторопливо умывшись под краном, фермер уходит за угол с тремя непрошеными гостями. Спокойно чистит картошку женщина. Внезапно ее руки вздрагивают, падает с края стола ушат с картошкой, разливается вода. Трое приезжих поспешно бегут к машине, взревел мотор, и машина исчезает. Женщина тревожно мечется по двору, выбегает на поле, бросается в лес. Вздрагивая, несутся навстречу ей стволы деревьев. И вот на берегу, из-за валуна, с трудом поднимается на ноги залитый кровью

фермер. Жена подхватывает его и валится в воду, не выпуская из объятий бездыханное тело.

Самое страшное здесь, вступает голос диктора, что никто вокруг, даже живущие в двадцати милях вниз по реке, так и не узнает об этом. Как не знали о том, что произошло в Кливленде, штат Огайо, в 1936 году...

Спокойная улица, скромная гостиница, играет у подъезда мальчишка. Молоденькая горничная моет окно, стоя на тротуаре. Протерла стекло мелом, влезла в окошко — лень обходить кругом — и, напевая, стала подниматься по лестнице. За ней весело бежит белый щенок. Девушка стучит к одному из жильцов. Молчание. Открыв своим ключом дверь, толкает ее — дверь не поддается. А внутри бешено полощутся занавески на распахнутом окне, дверь приперта мебелью. И внезапно в кадре, рядом с лужей крови на ковре, — ноги лежащего ничком человека.

«Снова, — звучит закадровый голос, — это случилось снова. Говорят, что убитый был профсоюзным организатором. Ни слова в газетах. Ни слова по радио.

Форт Смит, штат Арканзас, лето 1936 года. В этой деревенской церквушке собирались вместе черные и белые издольщики. Они хотели, чтобы им платили за хлопок на десять центов больше — иначе нельзя было прожить. Они пришли на собрание. Шериф явился с пятнадцатью помощниками».

Из дощатого домишка с вывеской «Церковь Христова» выбегает пожилой изможденный фермер в потрепанном комбинезоне, за ним — молодой негр. Укрывшись в лесу, в зарослях осоки, они прислушиваются к надрывному лаю собак. Старик бинтует негру раненую ногу. Клонится к горизонту солнечный диск. За экраном вступает суровый хор, затем Робсон начинает грустную песню «Пыльное солнце». С трудом бредут по дороге двое беглецов, старший поддерживает раненого. Крупный план: придорожный куст, чьи-то глаза, затененные полями шляпы, затвор ружья. Выстрел. Негр падает в пыль. Резко обрывается песня. Пускается в бегство старик, но и его настигает пуля, и он, оседая на дорогу, цепляется за колючую проволоку ограды...

«Двое людей погибли на дороге в Арканзасе. А длинный вечер тянулся вдоль по стране. Стало прохладнее, близилось время ужина... Мало кто узнал об этом, мало кто запомнил. О погранных правах простых американцев...».

Но вступает новая песня — «День Америки», и снова повествование раздвигается вширь. «Открой окно навстречу новому дню, — поет Робсон, — самому простому, но прекрасному дню, прислушайся к фабричному гудку, к шуму колес — к дню Америки». Утро. Чистит зубы малыш... Хозяйка помешивает кашу у плиты... Разносчик прямо с велосипеда бросает газету на крыльцо... Играют в мяч дети по пути в школу... И по улицам, по мостам, вливаясь в заводские ворота, идет на работу

трудовая Америка. Завертелись колеса. Брызнули искры электросварки. Хлынул расплавленный металл. «Мы создаем паровозы, аэропланы и киловатт-часы... Мы вгрызаемся в землю и строим ввысь». Камера вглядывается в сосредоточенные лица, следит за умелыми движениями рук.

«Здесь, в жаре и грохоте, выковывается новый человек. Ты больше не один, ты работаешь с другими, на одном конвейере, у одного станка... Они научились работать вместе, а потому и думать вместе, двигаться вместе, действовать вместе...». Сменяются кадры людей, работающих попарно. По трое. Большой группой. В каждом новом кадре их все больше. И вот уже на экране набитый до отказа зал собрания. Люди внимательно слушают. Курят. Аплодируют. Смеются. Голосуют.

«Они узнали слово «брат». Слово «коллектив». Слово «профсоюз». Это новые первопроходцы на новых границах. Они хотят осуществления Билля о правах. Он означает для них хлеб, и пенсии старикам, и страхование здоровья, и сорокачасовую рабочую неделю. Они почувствовали свою силу.

Но в это время в некоей конторе в 600 милях отсюда...».

Невинная вывеска: «Бюро обслуживания». Пальцы на клавишах пишущих машинок, телефонные звонки, шкафы с папками. «Обычное здание, обычный бизнес»,—говорит диктор. Обрывки телефонных разговоров, строчки из писем: «Уважаемый сэр...», «Небольшое запоздание с доставкой...», «Надеемся, вас устроят наши условия...», «Двадцать гранат со слезоточивым газом типа «Икс»...», «Один пулемет «Томпсон» с тремя комплектами патронов...», «Поставляем все, от тайных агентов до специального оружия...», «Уверяем вас в полной секретности...»

Так начинается центральный эпизод фильма—новелла, разоблачающая преступные методы борьбы хозяев с профсоюзами.

«По звонку здесь покупают людей,—говорит диктор.—Преступникам дают подработать. Слабым расставляют ловушки».

Шумное, взбудораженное рабочее собрание. Взволнованные крики—обнаружен провокатор, который тайком переписывал его участников. Люди врываются в комнату, где двое рабочих, Гарри и Мак, обыскивают шпика. Из жилетного кармана у него извлечен список. Какой-то парень замахивается на предателя обломком доски, но Мак останавливает его: «Не надо, хозяева только того и ждут». Провокатора с позором изгоняют. Гарри срывает все пуговицы с его пиджака и запускает ими ему вслед.

Однако в новом кадре тот же Гарри, бледный и взвинченный, сидит в хозяйском кабинете, а шпик со смехом хвалит его актерские способности. «Хорошая работа,—обращается к Гарри управляющий.—Теперь, когда тебя выбрали вице-президентом профсоюза, тебе легко будет выполнить новое задание». Гарри пытается отказаться: «Я больше не могу, вы ведь сказали, что

компании потребуются от меня лишь небольшая помощь!» Управляющий холодно взглядывает на него из-под очков. «А мне тут недавно сообщили, что одного нашего бывшего служащего нашли в Акроне с сильными повреждениями... внутреннее кровоизлияние». И он выразительно ударяет по канцелярскому дыроколу.

И вот Мак, который боится держать у себя дома список членов профсоюза, ни о чем не подозревая, передает его Гарри. Хозяйский наймит тотчас же является к Гарри и требует список. Тот снова пытается сопротивляться, но «связной» спокойно предъявляет Гарри его донесения в компанию. «Как ты думаешь, что сделают с тобой ребята из профсоюза, если дать им это прочесть?» Дрожащий и взмокнувший от страха, Гарри снова сдается.

Весь забинтованный, он вбегает в профсоюзное помещение и объявляет, что на него напали, избили и что списки членов союза похищены.

На полный ход запускается машина увольнений. Одного за другим вызывают рабочих к окошку кассы. «Уволен за непослушание... из соображений экономии... без объяснения причин...».

«Где было при этом законное право на организацию? — гневно спрашивает диктор. — Где был Билль о правах?»

Вступают документальные кадры, показывающие рост единства и боевого духа рабочей Америки: профсоюзные собрания, массовые митинги на площадях и стадионах, демонстрации. «Нельзя внести в черные списки целый народ!» — восклицает диктор. Оживают на экране сухие цифры: автомобильный профсоюз вырос за год с тридцати до четырехсот тысяч членов, организации шахтеров и сталеваров объединяют миллион с четвертью людей. За ними — исполненные решимости, одухотворенные лица, взволнованность ораторов, уверенная поступь рабочих колонн.

Но битва еще далеко не выиграна. Об этом напоминает короткий эпизод-реконструкция о преступной деятельности ку-клукс-клана. Темноту прорезают фары машин, вспыхивает злое крест. Клановцы в белых балахонах выволакивают из машин троих людей, валят на землю, копошатся вокруг, словно жуткие белесые гусеницы. Жертву привязывают к бревну, срывают с человека одежду. Свистит бич, кипит смола в котле. «Вот кто предает Америку, вот лицо фашизма, — говорит диктор. — Ку-клукс-клан, Черный легион, Серебряные рубашки, Христианский фронт... Под какой бы маской они ни скрывались, их сущность одна: ненависть к демократии».

Стремительный монтаж хроникальных кадров: ораторы на митингах, поток писем и телеграмм в Вашингтон, мчащиеся поезда и самолеты. Это образ массового возмущения народа, требующего от правительства действий. Начинается расследование сенатской комиссии. На тайных штаб-квартирах заговор-

щики пускают под нож, жгут, выбрасывают в мусор компрометирующие их документы. Но на столах комиссии — мешки с обрывками бумаг. Их разбирают, разглаживают, склеивают под лупой. Возникает метафорический кадр: карта страны, опутанная паутиной заговора. Двойной экспозицией появляется на ней огромное ухо (надпись: «шпионаж»), голова в противогазе (надпись: «тайные арсеналы»), шевелящиеся губы (надпись: «пропаганда»).

Так что же, справедливость восторжествовала? Как будто бы да. И фильм словно уже готов закончиться праздником Дня поминовения в 1937 году — дня, когда Америка чтит память тех, «кто провозгласил независимость, кто боролся против рабства». Парад, ружейный салют. Цветет сирень, парки полны людей, дети катаются на карусели. «День отдыха и развлечений, — говорит Робсон, — когда никто не думает об опасности».

И тут в праздничную музыку врывается тревожный вой сирены.

«В этот самый миг в Чикаго две тысячи человек, которые шли к стальным заводам Рипаблик, были встречены полицией». Это было мирное пикетирование, разрешенное городскими властями. Рабочие шли с семьями. На них обрушился град выстрелов. Резкие удары газетных фотографий: стреляющий полисмен. Убитые на тротуаре. Полиция оттаскивает труп. «Фашистские действия! — гневно восклицает диктор. — Десять мертвых, девяносто раненых. Все убитые были застрелены в спину».

Давится рыданиями женщина у свежeverытой могилы. Снятые снизу, неподвижно застыли на фоне неба фигуры тех, кто пришел проститься с погибшим. Их немного, человек десять, но есть в этой группе какое-то скорбное величие. Падает на могилу вдова, ее поднимают, кто-то заботливо, молча отряхивает ей колени. Рабочий в темном пальто, с непокрытой головой — ветер шевелит ему волосы — скупое, с трудом произносит надгробное слово. «Он был замечательным человеком... Он был из тех, кто стоит за свои права... Мы не забудем этого. Никогда».

С лиц рабочих камера переходит на величавые лица статуй Джефферсона и Линкольна. Снова, как в начале фильма, плывут по экрану голые холмы под облаками. И снова дымят заводы, и снова — снятые сверху небоскребы, и развевается по ветру флаг, и вздымает свой факел статуя Свободы.

«Сегодня наша свобода в опасности, — говорит диктор. — Но на всем протяжении нашей истории находились американцы, готовые встать как свободные люди на борьбу за свои права».

«Мы не забудем. Никогда», — опять повторяет человек у могилы, и эта фраза теперь, в финале, обретает новый смысл — это предупреждение, призыв к бдительности и будущим сражениям.

Так завершается этот новаторский фильм, где острота социального анализа органично сплавлена с поэтическим ощущением жизни.

Экранная судьба «Родной страны» сложилась несчастливо. Еще в черновом монтаже фильм показали профсоюзным аудиториям, и те оказали ему восторженный прием. Продюсеры были обнадежены. Они надеялись, что профсоюзы создадут фильму широкую рекламу и владельцы кинотеатров соблазняются его кассовым успехом. Тогда удалось бы хоть частично прорвать голливудскую систему проката, заблокированную для фильмов «со стороны». Но этим мечтам не суждено было осуществиться. Первая копия «Родной страны» была напечатана лишь 8 декабря 1941 года, на следующий день после Перл-Харбора. Вступление Америки в войну нарушило все планы... Второе рождение фильм получил лишь тридцать лет спустя благодаря энтузиазму Т. Брэндона.

В 70-е годы «Родная страна» вызвала огромный интерес, особенно в молодежной аудитории. Правда, часть «новых левых» не сумела понять и целиком принять фильм, оценить его демократизм. «Филм куотерли», журнал университета Беркли, упрекнул фильм за «восхваление индустриализации как таковой», за то, что в нем не упомянуто о геноциде индейцев, и даже свысока обвинил «радикалов 30-х годов» в мелкобуржуазности. В журнале «Синеаст» «новые левые» намекнули, что показ работы сенатской комиссии «затемняет роль государства в капиталистическом обществе».

На все эти претензии «леваков» ясный ответ дал Лео Гурвиц в интервью «Синеасту». Он сказал о самом главном в картине — о ее социалистической направленности. «В то время это понимали, — объяснил один из авторов «Родной страны». — Например, в песне Вуди Гатри «Эта земля — твоя» была строчка: «Эта земля принадлежит и тебе и мне». И это означало социализм, а не очистку от мусора национальных парков. В «Родной стране» использована та же мысль: «Эта земля — твоя». Мы с Вуди поговаривали об экранизации его автобиографии. Она называлась «Поезд мчится к славе», и это значило — «мчится к социализму».

Так в американском кино делались первые шаги к искусству, вдохновленному социалистическим идеалом.

* * *

Социально-экономические потрясения 30-х годов не могли не сказаться и на внутренней ситуации в Голливуде. Обитатели кинематографического микрокосма в Калифорнии представляли собой ту часть художественной интеллигенции, которая, пожалуй, была наиболее изолирована от подлинной жизни страны и

¹ "Cineaste", 1974, vol. VI, N 3, p. 7.

круг интересов которой был ограничен «цеховыми», профессиональными заботами. Но отголоски общественных бурь доносились и сюда. Психологический климат Голливуда в «красное десятилетие» был уже не тот, что в эпоху «процветания».

Об умонастроениях Голливуда тех лет можно узнать из позднейших исторических исследований, мемуарной литературы. Но, пожалуй, ярче всего, «по горячим следам», они высвечены писателем, долгие годы связанным с кино и посвятившим ему свой последний, незаконченный роман.

Фрэнсис Скотт Фицджералд умер в 1940 году, не успев дописать книгу о драматической судьбе крупного голливудского продюсера Монро Стара. Прообразом этой сложной, противоречивой фигуры послужил знаменитый руководитель производства «Метро-Голдуин-Майер» И. Талберг, незадолго до того умерший от болезни легких в возрасте тридцати семи лет.

В отличие от той популярной беллетристики о Голливуде, что обычно описывала блистательный взлет скромных новичков к славе или смаковала закулисные подробности соперничества и интриг, роман Фицджералда интересен тем, что кинематографическая Мекка здесь увидена в широком контексте, в связях с общими процессами американской действительности. И главный из этих процессов, чутко подмеченный автором именно как главный,—резкая поляризация, раскол общества по классовому признаку.

Повествование в романе ведется от лица молоденькой Сесилии Брейди, отец которой, богатый продюсер, «на производстве фильмов делал бизнес, как делают бизнес на хлопке и стали»¹. В действии Сесилия играет вспомогательную роль, она, скорее, летописец, свидетель, наделенный пронизательным, критическим умом и близкий к авторскому «я» Фицджералда. Из ее беглых иронических воспоминаний складывается образ Голливуда, обитатели которого охвачены страхом перед возможностью революции.

Тут и юная актриса, которая собирается вместе с мамой укрыться в Йеллоустонском заповеднике и «жить там простенько, пока все не утихнет», а потом вернуться: «Не убивают же они артистов!»² Тут и юрист, припрятавший лодку на реке Сакраменто, чтобы пробыть там месяц-другой и затем объявиться, «поскольку после революций всегда требуются юристы, чтобы урегулировать правовой аспект»³. Тут и пессимист-режиссер, у которого припасен старый костюм, скорее всего, позаимствованный в костюмерной, чтобы в критический момент «раствориться в толпе». Своими планами он делится за ужином

¹ Фицджералд Ф.-С. Последний магнат.—Избр. произв., т. 2. М., «Худож. лит», 1977, с. 349.

² Там же, с. 351.

³ Там же.

у отца Сесилии. «Помню, отец возразил: «Но они взглянут на ваши руки! Они тут же поймут, что вы сто лет не занимались физическим трудом. И спросят у вас профсоюзный билет». И помню, как вытянулось у режиссера лицо, как хмуро поедал он свой десерт и как смешно и мелко звучали все их речи»¹.

Однако отзвуки боевых действий американских трудящихся — борьбы за профсоюзы, стачек, демонстраций, походов на Вашингтон, — которые доносились до Голливуда, вызывали здесь далеко не только панические настроения, с таким сарказмом описанные Фицджералдом. Под их влиянием пробуждалось общественное сознание многих кинематографистов. Они начинали осознавать свое положение как наемных работников кинобизнеса и солидаризироваться с рабочим движением.

Перед лицом жгучих проблем, обострившихся в годы кризиса, немалая часть американской творческой интеллигенции испытала сдвиг влево. Крупные, талантливейшие писатели возвысили свой голос против социальной несправедливости. Десятилетие было отмечено выходом таких суровых и гневных произведений, как публицистическая книга Т. Драйзера «Трагическая Америка», романы Ш. Андерсона «По ту сторону желанья», Э. Колдуэлла «Табачная дорога», Д. Стейнбека «В битве с сомнительным исходом», Д. Конроя «Обездоленные». Т. Драйзер, Ш. Андерсон и Д. Дос Пассос издали сборник «Говорят горняки Харлана», написанный в результате поездки к бастующим шахтерам Кентукки. О духе литературы США свидетельствуют заголовки высказываний писателей, помещенных в советской прессе 30-х годов: «Революция у нас неминуема» (Ш. Андерсон)², «Почему я буду голосовать за коммунистическую партию» (У. Фрэнк)³, «Поворот писателей к коммунизму не вымысел» (М. Каули)⁴. В 1935 году под редакцией М. Голда и Дж. Норта вышла антология «Пролетарская литература в Соединенных Штатах», объединившая шестьдесят трех авторов, связавших свое творчество с рабочим классом.

Именно литературный отряд Голливуда — кинодраматурги — первым выступил против нанимателей в защиту своих коллективных прав. Вскоре после прихода Рузвельта к власти состоялись их первые, вначале тайные, собрания, которые привели к образованию в 1933 году Гильдии сценаристов. Но борьба Гильдии за то, чтобы хозяева признали ее легальной профсоюзной организацией, имеющей полномочия представлять и защищать своих членов, длилась после этого еще чуть ли не десять лет. В противовес Гильдии студии поспешили создать собственный, «хозяйский» профсоюз, прибегали к запугиванию и «чер-

¹ Фицджералд Ф.-С. Последний магнат, с. 351—352.

² «Лит. газ.», 1932, 5 дек.

³ Там же, 17 окт.

⁴ «Интернациональная лит.», 1934, № 3/4.

ным спискам». В 1937 году Гильдия победила «профсоюз боссов» на выборах, но понадобилось еще три года, чтобы между нею и продюсерами был наконец подписан первый коллективный договор. О перипетиях этой нелегкой борьбы подробно пишет в своей книге «Фильм—творческий процесс» сценарист и теоретик кино Джон Говард Лоусон. Он был организатором и первым председателем Гильдии и оставался стойким борцом до конца своей долгой жизни. «Нам пришлось нелегко,—вспоминает он,—но наша борьба была лишь небольшим участком движения рабочего класса, охватившего всю страну... Голливуд представлял собой Америку того времени в миниатюре. Впервые за всю свою историю кинопромышленность переживала раскол, вызванный открытой борьбой между творческими работниками и властью корпораций, контролировавших студии. Разногласия носили экономический характер, но были связаны с ролью художника и затрагивали большие проблемы политики страны, угрозы фашизма и войны. Каждая принципиальная позиция, которую отстаивали руководители кинопромышленности, несла в себе явные противоречия. Они отрицали существование классов, но заверяли писателей, что классовые интересы ставят их на сторону работодателей. Они утверждали, что художники должны заниматься исключительно созданием произведений искусства, но отказывали им даже в подобии творческой свободы. Они благоговейно говорили о кино как искусстве народа, но создавали фильмы, последовательно игнорировавшие действительность американской жизни»¹.

К тем же выводам приходят и современные американские киноеды П. Рофман и Дж. Парди в своей статье «Рабочий и Голливуд»:

«Даже безмятежное спокойствие Голливуда было нарушено этими новыми бойцами. Руководители производства, к своему ужасу, оказались лицом к лицу с множеством гильдий, отстаивавших свои права на коллективный договор... Студии дрались когтями и зубами, считая это угрозой всей структуре власти и предвестием революции. На попытки организовать они отвечали репрессиями... Для реакционного руководства, предпочитавшего рассматривать трудовые отношения в рамках патриархального XIX века, существовало лишь одно объяснение бунта их верных работников: они попали под влияние «чужаков»... Джек Уорнер в своей автобиографии горько жалуется, что его «звезды» пошли против него, подстрекаемые «агентами»... По свидетельству Ричарда Шикела, Уолт Дисней рассматривал Гильдию художников-мультипликаторов как орудие «чужаков» и воспринял их требования как личное оскорбление»².

¹ Лоусон Дж.-Г. Фильм—творческий процесс. М., «Искусство», 1965, с. 164—166.

² «Cineaste», 1978, vol. IX, N 1, p. 8.

Здесь снова уместно обратиться и к уникальному художественному свидетельству Фицджералда — к шестой, последней главе, на которой обрывается его незаконченная книга.

Роман называется «Последний магнат». Писателю удалось пророчески уловить начало процесса, который в полной мере дал о себе знать лишь много лет спустя, — заката эры всемогущих голливудских властителей, чьи кинофирмы были впоследствии прибраны к рукам крупными «посторонними» корпорациями. Но расшатывание могущества «последних магнатов» началось в 30-е годы с протеста изнутри, с конфронтации между трудом и капиталом внутри самого Голливуда, цитадели киноиндустрии.

Остроту этой конфронтации Фицджералд раскрывает, сталкивая лицом к лицу миллионера Стара и коммуниста Бриммера, защищающего интересы сценаристов. Переговоры Стара со сценарной Гильдией постоянно заходят в тупик, и тогда он просит Сесилию Брейди устроить ему встречу с «красным» в надежде если не прийти к соглашению, то хотя бы «прощупать» неприятеля. Готовясь к встрече, он смотрит дома советские фильмы, а заодно «Доктора Калигари» и «Андалузского пса»; «Стар полагал, видимо, что они имеют отношение к делу»¹, — иронически замечает Фицджералд. Однако выясняется, что старания магната постичь загадочную для него психологию «красного» через немецкий экспрессионизм и французский сюрреализм были напрасны. Когда появляется Бриммер — он обрисован в романе с симпатией и уважением, это сильный, умный, исполненный достоинства человек, — Стар с изумлением узнает, что его противник коренной американец, сын баптистского священника. Чтобы понять суть разделяющих их противоречий, Стару следовало бы обратиться не столько к советскому кино, сколько к действительности собственной страны. Но в том-то и дело, что Стару это не дано, они с Бриммером говорят буквально на разных языках. Стар обвиняет собеседника в подрыве единства своей «образцовой» кинокомпанией. Бриммер отвечает контробвинением: продюсеры отказались поддержать антифашистскую лигу, организованную работниками кино. Для Стара сценаристы — неразумные дети, которым «не хватает деловой сосредоточенности», а следовательно, он, Стар, вправе «распоряжаться их мозгами». «Они в вашем бизнесе на положении фермера, — не горячась, возразил Бриммер. — Фермер растит хлеб, а праздник урожая — для других»². Стар не может отделаться от представления о коммунистах как «подрывных элементах». «Неужели вы всерьез думаете, что уничтожите нашу систему правления?» — высокомерно осведомляется он. «Нет, мистер Стар, — спокойно отвечает ему собесед-

¹ Фицджералд Ф.-С. Цит. соч., с. 471.

² Там же, с. 473—474.

ник.— Но думаем, что система может рухнуть от ваших собственных усилий»¹.

Этот эпизод, судя по оставшимся заметкам автора, должен был играть роль кульминации, резкого перелома в действии. До этой главы сюжет главным образом строился на истории неудачной любви Стара, а сам он выглядел фигурой сложной, которой ореол власти придавал некоторую романтическую загадочность и обаяние. Но по ходу мастерски выстроенного эпизода длинной словесной дуэли между Старом и Бриммером— эта дуэль тянется весь вечер, за ужином в ресторане и в доме Сесилии,— Фицджералд исподволь разрушает ореол «сверхчеловека», и голливудский магнат постепенно раскрывается читателю в ином облике. Чем увереннее держится Бриммер, тем больше нервничает Стар. Он теряет самообладание, много пьет, и вскоре его ненависть к противнику становится очевидной. Сперва он ссылается на своих компаньонов, которые считают, что «коммунистов надо гнать всех вон из Лос-Анджелеса»², а себя изображает единственным защитником «бунтарей». Бриммер воспринимает это заявление с иронией. Но вскоре Стар начинает грубо оскорблять собеседника, вульгарно хвастаться своим богатством, дающим ему власть. Даже втайне влюбленная в Стара Сесилия видит теперь его другими глазами.

«Стар должен был предстать виртуозом кинодела, а вместо этого сыграл злого надсмотрщика и безбожно пережал— и сам забраковал бы такую игру на экране»³. То, что начиналось как вежливая беседа цивилизованных людей, по вине Стара превращается в обычную драку. Он бросается на Бриммера с кулаками, и тот, защищаясь, сбивает его с ног. «Я всегда мечтал, чтобы на мой кулак напоролось десять миллионов долларов, но не предполагал, что выйдет таким образом»⁴,— говорит Бриммер Сесилии. И она понимает, что дело тут не в личных симпатиях или антипатиях (как человек Бриммер даже импонирует Стару), дело в самой сути конфликта между ними, для которого нет мирного разрешения.

Значение «Последнего магната» не только как художественного произведения, но и как документа эпохи состоит в том, что Фицджералд, первый из своих современников, сказал в нем о Голливуде, разделенном на два непримиримых лагеря, о кинематографе как плацдарме классовой борьбы в области культуры.

И эта борьба, несмотря на отчаянное сопротивление голливудского руководства, принесла свои плоды.

¹ Фицджералд Ф.-С. Цит. соч., с. 476.

² Там же, с. 479.

³ Там же, с. 478.

⁴ Там же, с. 481.

Вопреки вашингтонской политике изоляционизма и невмешательства перед лицом фашистской угрозы на американский экран прорвалось несколько голливудских фильмов, воплотивших антифашистский протест демократических сил. По сценарию Дж.-Г. Лоусона в 1938 году У. Дитерле поставил фильм «Блокада», выражавший солидарность с республиканской Испанией. В 1936 году вышла картина А. Мэйо «Черный легион», а в 1939-м — «Признания нацистского шпиона» А. Литвака, разоблачавшие профашистские организации в США. Появилось несколько остросоциальных фильмов, критиковавших систему американского правосудия, осуждавших позор судов линча: «Я беглый каторжник» (1932) и «Они не забудут» (1937) М. Ле Роя, «Ярость» (1936) и «Живешь только раз» (1937) Ф. Ланга. У. Уайлер экранизировал в 1937 году пьесу С. Кингсли «Тупик» о горьких судьбах обитателей нью-йоркских трущоб, а в 1941-м — пьесе Л. Хеллман «Лисички». В том же году увидел свет шедевр дебютанта в кино О. Уэллса — «Гражданин Кейн», где режиссер, по его словам, выразил «свою ненависть к богатству». Реалистическое, социально-критическое направление в кино США упорно отвоевывало свое право на существование и блестяще доказывало свои возможности.

Крупнейший голливудский сценарист Далтон Трамбо в 1946 году в письме редактору прогрессивного журнала «Мэссиз энд мэйстрим» утверждал:

«Конечно, существуют люди, заявляющие, что, поскольку в кино вложены гигантские капиталы, его будущее безнадежно и его нельзя использовать в прогрессивных целях. Согласиться с такими взглядами означало бы полностью отказаться от борьбы. Такая благонамеренная и пораженческая точка зрения отдала бы самый действенный в мире вид искусства в исключительное пользование реакционерам, а иногда и откровенным фашистам. Более того, этот взгляд исходит из ложной предпосылки. Содержание кино изменилось в лучшую сторону и может, в соответствующих условиях, улучшаться и дальше.

Гильдия сценаристов добилась признания во время великих битв 30-х годов. Именно в этот период в фильмах резко пошла на убыль реакционная тематика, клевета на национальные меньшинства и очернение рабочих организаций. Организованные голливудские сценаристы внесли очень большой вклад в эти улучшения, но неверно считать, что они добились этого в одиночку. Рост их престижа, а с ним и их влияния на содержание фильмов был неотделим от великого подъема Конгресса производственных профсоюзов, от успехов организации трудящихся по всей стране, от расширения антифашистской борьбы и от подтверждения прав рабочих федеральным законодательством. Голливудские сценаристы, участвуя в общей борьбе за социальный прогресс, достигли того, что их искусство стало действенным оружием. Они достигли этого не как

талантливые одиночки, подобные рыцарю Галахаду, побеждающему на турнире, но как организованные промышленные работники»¹.

Эти слова исчерпывающе объясняют, почему к концу десятилетия даже в Голливуде стало возможным появление двух реалистических, правдивых и блестящих по художественному мастерству фильмов о людях труда.

Летом 1939 года «20 век-Фокс» — «молодая», но успевшая за четыре года своего существования выдвинуться в ряды лидеров Голливуда кинофирма — начала снимать фильм под рабочим названием «Шоссе № 66». Съемки велись в обстановке странной скрытности, почти секретности. Сценарий существовал всего в трех экземплярах, и энергичный руководитель студии Даррил Ф. Занук приказал каждый вечер сдавать все три на хранение, чтобы они не могли попасть в руки репортеров. Такое необычное для Голливуда желание уклониться от предварительной рекламы очередной картины объяснялось накалом страстей, бушевавших вокруг романа, положенного в ее основу.

Это были «Гроздь гнева» Д. Стейнбека.

Через два месяца после выхода в свет книга заняла первое место в списке бестселлеров книжного рынка и удерживалась на нем целый год. Это и было главной причиной, побудившей расчетливого продюсера Занука немедленно приобрести права на ее экранизацию.

«Гроздь гнева» стали литературной сенсацией. Очереди за романом в библиотеках обещали превратиться в очереди у касс кинотеатров. Вполне вероятно также, что Занук отдал дань восхищения литературным достоинствам книги и дань сочувствия ее обездоленным героям — фермерам из оклахомского района Даст-Боул (Пыльная чаша). Но покупка прав на «Гроздь гнева», разумеется, не означала, что голливудский продюсер был захвачен революционным пафосом книги. Как язвительно заметил американский исследователь У. Френч, «роман Стейнбека давал ему идеальную возможность для эксплуатации чувства вины американцев перед социальным неравенством, без упоминания о каких-либо действительно серьезных пороках в системе, так охотно вознаградившей таланты некоего Даррила Ф. Занука, который как-никак сам был родом с окраины Пыльной чаши»².

Успех романа у массового читателя нетрудно понять. В нем с незаурядной художественной силой была воссоздана атмосфера кризиса и сопутствовавших ему бедствий, переданы чувства, владевшие миллионами американцев, внезапно потерявших средства к существованию. Роман отличался социологической

¹ *Trumbo D. Additional Dialogue. New York, 1972, p. 25—26.*

² *French W. Filmguide to the „Grapes of Wrath“. Indiana University Press, 1973, p. 17.*

глубиной и острой публицистичностью. Стейнбек, подобно тому, как это сделал в свое время Э. Синклер в «Джунглях», поднял и исследовал мощный пласт нового жизненного материала, дотоле не известного американской литературе и потрясавшего своим драматизмом.

Став свидетелем массовой катастрофы — разорения в неурожайном 1936 году мелких фермеров американского Юго-Запада и их миграции в Калифорнию, писатель проделал вместе со своими героями весь их путь и воссоздал его в книге с журналистской точностью. Богатство жизненных наблюдений помогло Стейнбеку достичь особой художественной убедительности центральных персонажей — семьи Джоудов. Это полнокровные, живые человеческие фигуры, обладающие своеобразным, неповторимым языком, внешностью, образом мыслей и действия. Но они выдвинуты в центр повествования не в силу какой-либо исключительности, «экзотичности». Напротив, это «люди толпы», выхваченные из самой гущи народа, ничем не примечательные и даже на первый взгляд примитивные. Однако их столкновение с чудовищными жизненными обстоятельствами дало автору возможность развернуть перед читателем целый мир, скрытый для поверхностного взгляда, — мир, богатейший по своему человеческому содержанию.

Джоуды так же не исключительны, как не исключительна и их судьба. Они — лишь капля в многотысячном потоке изгнанников с родных мест. Писатель увидел в этом массовом исходе последний акт, пик трагедии мелкого фермера, исполненной глубокого социального смысла. Первое поколение поселенцев отвоевывало землю у природы и индейцев. Второе потеряло ее в борьбе с крупными землевладельцами, превратилось в арендаторов, но еще сохраняло иллюзии самостоятельности, считая себя независимыми хозяевами своего земельного клочка. Но теперь, когда, как сказано в книге, «земледелие стало промышленностью», по Джоудам и им подобным нанесен последний удар. Настоящим хозяевам земли — банкам — экономически невыгодно мелкое арендаторство. С кровью и мясом оторванные от земли, фермеры теперь не владеют ничем, кроме пары рабочих рук, и на продажу у них остался единственный товар — их рабочая сила. Они становятся сельскохозяйственными наемными рабочими. Болезненность процесса пролетаризации бывших земледельцев, несправедливость, жестокость и угнетение, которыми он сопровождается, переданы в романе беспощадно и точно. Но если бы этим исчерпывалось содержание «Гроздьев гнева», вряд ли бы они заняли в истории американской литературы такое значительное место. В книге также прослежен и воссоздан переход от «я» к «мы» — становление классового, коллективного самосознания угнетенных. И это растущее сознание единства с другими людьми обнаруживает в человеке духовные сокровища, о которых он и

сам не подозревал; оно помогает укрепиться его достоинству, придает силы, распрямляет душу, делает его благороднее и чище. Объединение начинается с самого простого—две семьи изгнанников ставят рядом палатки на привале. Потом вместе они пытаются захватить пустующие участки. И, наконец, организуют общую забастовку против нищенских расценок и террора хозяйских наемников. Эта борьба изображена в романе как справедливая и неизбежная. Во вставных главах, перемежающих повествование о мытарствах семьи Джоудов, где звучит объясняющий и обобщающий происходящее авторский голос, Стейнбек пишет: «Крупные собственники, которые потеряют свои земли при социальном перевороте. Крупные собственники, для которых история—не книга за семью печатями, она доступна им для изучения, они могут почерпнуть из нее одну неоспоримую истину: когда собственность сосредоточивается в руках небольшой кучки людей, ее отнимают. И еще одна истина, столь же неоспоримая: когда большинство людей измучено голодом и холодом, они берут силой то, что им нужно»¹. Грозным предостережением власть имущим, приговором системе, которая лишает людей плодов их труда, пронизана вся книга. Стейнбек поднимается до осознания того, что классовые противоречия в буржуазном обществе могут быть разрешены лишь уничтожением самой этой системы: «Вы, кто держит в своих руках все то, что нужно людям!—обращается автор к правящему классу страны.—Если б вам удалось отделить причины от следствий, если б вам удалось понять, что Пэйн, Маркс, Джефферсон, Ленин были следствием, а не причиной, вы смогли бы уцелеть. Но вы не поймете этого. Ибо собственничество сковывает ваше «я» и навсегда отгораживает его от «мы»»².

Не многие американские романы снискали такой успех, но и не многие были встречены с такой открытой враждебностью. «Гроздь гнева» были запрещены в некоторых штатах, реакционная пресса выступила с нападка на книгу. В Иллинойсе ее приговорили к ...сожжению. Конгрессмен от Оклахомы (родного штата Джоудов) Лайл Борен назвал ее «ложью, черным, адским порождением извращенного ума»³. Неудивительно, что «20 век-Фокс» приступала к экранизации с осторожностью, маскировалась другим названием и скрывала сценарий Наннэли Джонсона от чужого взгляда. Когда было объявлено о приобретении прав на экранизацию, торговая палата Калифорнии заявила свой протест, а Сельскохозяйственный совет штата повел в местной печати настоящую кампанию против фильма, призывая к бойкоту вообще всей продукции «20 век-Фокс».

¹ Стейнбек Д. Гроздь гнева. М., 1940, с. 264.

² Там же, с. 168.

³ French W. Op.cit., p. 18.

И все же Занук упрямо продвигал «Гроздья гнева» на экран. Его продюсерский талант проявился в том, какую группу он собрал для создания фильма. Сценаристу Н. Джонсону удалось сохранить не только основную событийную канву и диалоги романа, но и его дух и придать сценарию острую драматическую напряженность. Действие было сосредоточено вокруг трех центральных фигур—Ма Джоуд, Тома Джоуда и проповедника Кэйси. Великолепный оператор Грегг Толанд добился в «Гроздьях гнева»—фильме гораздо менее эффектно внешне, чем снятый им же год спустя знаменитый «Гражданин Кейн»,—строжайшей композиционной выверенности каждого кадра, убедительности фактуры, огромной выразительности портретов, той великой простоты стиля, что соответствовала суровой стилистике романа и за которой стояло изощренное мастерство. Но, разумеется, главным залогом удачи было объединяющее постановочное начало, неповторимость режиссерского почерка Джона Форда.

К тому времени Форд работал в кино уже четверть века. Режиссуре он учился на практике, с девятнадцати лет. За его плечами было уже больше восьмидесяти фильмов—в их числе множество вестернов,—когда в 1935 году к зрелому сорокалетнему мастеру пришел первый настоящий успех и первая премия «Оскар» за картину «Осведомитель» об ирландских повстанцах (эта тема была всегда близка Форду, сыну выходцев из Ирландии). Четыре года спустя Форд снял вестерн «Дилижанс», ставший классическим образцом жанра, и сразу вслед за этим—биографический фильм «Молодой мистер Линкольн», который чрезвычайно высоко ценил С. Эйзенштейн за «поразительную гармоничность всех слагающих его частей». Источником этого мастерства и гармонии Эйзенштейн справедливо считал «недра народного и национального духа, из которых единственно и могут возникать подлинно прекрасные творения»¹.

Когда биограф Форда, будущий режиссер П. Богданович, спросил в 1968 году, что привлекло его в «Гроздьях гнева», Форд ответил: то, что это была история о простых людях. Простые американцы—солдаты и ковбои, матросы и фермеры—герои лучших картин Форда, неизменно изображаемые им с любовью, пониманием и уважением как хранители духовного богатства народа. В американском кино Форд, несомненно, прямой продолжатель демократической, гуманистической традиции, заложенной Дэвидом У. Гриффитом, которого, кстати, он всегда считал учителем всех кинематографистов США. (Автор одной из книг о Форде Эндрю Синклер пишет: «Когда ему вручали одну из многих наград, которых он был удостоен в

¹ Эйзенштейн С. Цит. соч., т. 5, с. 273—274.

жизни, его попросили сказать речь. Он ограничился тем, что возвел глаза к небу и сказал: «Спасибо, Д.-У.»¹.)

Двух этих крупнейших художников роднит интерес к миру «маленького человека», сочувствие его бедам и восхищение его мужеством; оба умели, как никто, открыть поэзию этого мира, его неброскую, но неподдельную красоту.

Но общее у них и то, что Эйзенштейн, говоря о Гриффите, назвал «пределами горизонта социального видения».

Форд был противоречивой фигурой. Он постоянно подчеркивал свою «аполитичность» — и совмещал долгие годы работу в кино со службой в военно-морской разведке США (в 1952 году ему был присвоен чин контр-адмирала). Во времена маккартизма он выступил на собрании Гильдии режиссеров против ярых «охотников за ведьмами», а в 1951 году получил медаль за документальный фильм, оправдывающий американскую агрессию в Корее. Он называл себя либералом и в 1960 году снял фильм «Сержант Ратледж» о доблести негритянских кавалеристов в прошлом веке, но индейцы в его картинах чаще всего изображены кровожадными дикарями. Выходец из бедной семьи, он был на стороне угнетенных и ненавидел угнетателей, но считал американский общественный строй справедливейшим и лучшим в мире. Патриот Америки, певец ее народа, он идеализировал буржуазную демократию. Набожный католик, одним из лучших своих фильмов он считал малоудачную картину «Беглец» (1947) о мученичестве католического священника во время мексиканской революции. Герои, воплощающие революционный дух народа, тема борьбы за социальное переустройство были чужды его творчеству.

Поэтому стремление продюсера Занука еще на стадии сценария несколько смягчить, притушить остроту «Гроздьев гнева» не вызвало противодействия Форда. Кстати, в беседе с автором монографии «От романов — к фильмам» Д. Блюстоуном Форд сказал, что он вообще не читал книгу Стейнбека (и никогда не называл «Гроздьев гнева» в числе своих любимых картин).

Изменения, внесенные в фильм, вполне соответствуют такому, более «мирному» и «удобному» истолкованию книги, которое вскоре стала придавать ей буржуазная литературная критика.

Полемизируя с такой трактовкой, советский литературовед А. Беляев пишет: «В «Литературной истории США» беглый анализ романа заканчивается «многозначительным» выводом о том, что после выхода романа правительство создало специальную комиссию для расследования положения переселенцев в лагерях Калифорнии и оказало им помощь.

¹ Sinclair A. John Ford. Paris, 1980, p. 35.

К точно такому же выводу приходит и Л. Гурко: «Тяжелые условия жизни в Даст-Боуле были известны до того, как Стейнбек написал о них, но его роман «Гроздь гнева» привлек к ним такое пристальное внимание общественности, что федеральное правительство было вынуждено создать в Калифорнии лагерь для переселенцев из бедствующих районов».

По мнению Лео Гурко и составителей «Литературной истории США», Джон Стейнбек создал не выдающееся художественное произведение, а своего рода докладную записку, по которой власти приняли необходимые меры — и вопрос исчерпан, проблема решена. Так стараются уменьшить силу удара, нанесенного писателем по коренным основам того бесчеловечного общественного строя, который ввергает народ в бездну страданий и лишений»¹.

Сценарий и был «подправлен» в этом духе при помощи всего лишь некоторых перестановок в композиции.

Действие фильма складывается из четырех больших блоков.

Первый: Том возвращается из тюрьмы домой, узнает, что дома у него больше нет, и семья трогается в далекий путь.

Второй: Джоуды останавливаются в «гувервиле», Том вступает в стычку с вербовщиками, обманывающими народ, вмешивается полиция, и Кэйси идет под арест, спасая Тома.

Третий: нанявшись на персиковую плантацию, Джоуды невольно становятся штрейкбрехерами. Узнав об этом, Том тайно пробирается к забастовщикам, во главе которых оказывается Кэйси. Во время ночного налета хозяйских наемников на лагерь бастующих Том ранен, а Кэйси погибает.

Четвертый: Джоуды попадают в лагерь, организованный правительством. Здесь их, наконец, встречают по-человечески, они живут и работают в сносных условиях. Местные власти устраивают провокацию против обитателей лагеря, но те сообщают срывающую ее и спасают лагерь от уничтожения. Том покидает родных и уходит «в большой мир». Поредевшая семья продолжает без него свой путь.

В романе, однако, сюжет разворачивается по-другому. У Стейнбека сперва дан эпизод в благополучном правительственном лагере — это лишь передышка на крестном пути Джоудов, — а затем страдания и унижения обрушиваются на них с новой силой. Недолгое счастье оказалось иллюзорным, проблемы Джоудов и им подобных не разрешены. Именно после этой передышки они попадают на персиковую плантацию, где живут словно в концлагере и подвергаются чудовищной эксплуатации. Именно здесь в романе начинает в полный голос звучать тема организованной борьбы, мысль о том, что единственный выход для бесправных бедняков — это сплоченное противодействие угнетению. И решение Тома расстаться с семьей, чтобы идти

¹ Современная литература США. М., Изд-во АН СССР, 1962, с. 196.

бороться за общее дело, напрямую связано с подавлением забастовки и трагической гибелью Кэйси.

В фильме же действие как бы «выпрямлено», оно неуклонно движется от страданий к утешению. Правительственный лагерь в конце картины—это вознаграждение Джоудам за их мытарства, он олицетворяет надежду. В результате выходом из социальных противоречий в фильме представляется не протест и борьба, а упование на правительственные меры Нового курса.

Изменен по сравнению с книгой и финал фильма. Роман заканчивается мрачной символической сценой, когда дочь Джоудов, Роза Сарона, потерявшая своего новорожденного ребенка, кормит грудью погибающего от голода бедняка. Этот эпизод, разумеется, в фильм не вошел—цензурный кодекс Хейса тогда не допускал на экран такого «грубого натурализма». Но дело тут не только в соблюдении «приличий».

Дж.-Г. Лоусон писал: «В кинематографическом варианте «Гроздьев гнева» разница между фильмом и романом особенно ярко ощущается в кульминации. Повествование Стейнбека подсказывает возможность такой концовки, которая значительно расширяла бы смысл всего пережитого семьей как с точки зрения настоящего времени, так и на будущее. Развитие сюжета приводит Тома к пониманию необходимости активной социальной борьбы; простившись с матерью, он исчезает во тьме, чтобы стать участником этой борьбы. Расширение темы выражается во все более отчаянном положении Джоудов в конце книги. Менее реалистическая социальная позиция Форда требовала такой кульминации, которая рассеивала бы напряжение, вместо того чтобы намечать дальнейшее развитие конфликта»¹.

Фильм заканчивается отъездом уже поредевшей, распавшейся семьи в новые странствия. Правда, здесь вряд ли можно целиком согласиться с Д. Блюстоуном, который считает, что атмосфера отъезда насыщена «солнечным сиянием», «буйным ликованием» и «розовым оптимизмом»²,—это явное преувеличение. Но ясное утро, в которое грузовичок Джоудов покидает правительственный лагерь, и в самом деле создает образ «утра надежды». И, сидя в кабине, несгибаемая и неустрашимая Ма Джоуд, отвечая на жалобы мужа, произносит «под занавес»: «От всего этого мы и становимся крепче. Богатые поживут да умрут, и детишки их никуда не годятся, вот они и вымирают. А мы никуда не деваемся. Мы-то живем и живем. Им нас не одолеть. Мы будем всегда, Па, потому что мы—народ».

Эти прекрасные слова о стойкости народного духа взяты из романа. Но там они сказаны в ином контексте—примерно в середине повествования, когда Ма успокаивает Тома, потрясенного тем, что он испытал в «гувервиле». Будучи же вынесенны-

¹ Лоусон Дж.-Г. Фильм—творческий процесс, с. 465—466.

² *Bluestone G. Novels into Film.* Baltimore, 1957, p. 166—167.

ми в финал как итоговая реплика, они действительно обретают, скорее, примирительную окраску. Кроме того, из речи Ма исчезла короткая фраза: «Наступают другие времена»,—и это тоже меняет дело.

Можно понять У. Френча, когда он пишет: «Ударение здесь сделано не на изменении жизни, а на выживании... Финальная мысль фильма прямо противоположна мысли романа... В романе Ма хочет сказать Тому, что торжество богатых преходяще и надвигаются перемены, пусть, может быть, еще и не близкие. В конце фильма Ма хочет сказать отцу, что поколения богатых рождаются и вымирают, но бедные, униженные люди живут постоянно. В ее словах нет и намек на то, что так не всегда было и не всегда будет»¹.

Конечно, все эти композиционные сдвиги, инициатива которых принадлежала Зануку, имели идеологическую подоплеку и делались сознательно. Биограф Занука Мел Гассоу свидетельствует в своей вполне комплиментарной по отношению к главе «20 век-Фокс» книге, вышедшей в 1971 году: «В оригинале к концу Том Джоуд покидает семью, чтобы стать профсоюзным активистом, чтобы сделать что-то не только для Джоудов, но для всех угнетенных трудящихся. Занук хотел чего-нибудь поаккуратнее и сам написал речь для Ма Джоуд... Это заканчивало фильм, как считали многие, на ноте нарочитой сентиментальности, но Занук гордился и гордится этой речью». Форд, по утверждению Гассоу, согласился с этим решением, исходя из чисто художественных соображений, из необходимости верно выстроить фильм ритмически, и объяснил: «Картина заканчивалась на спаде, а когда Занук изменил ее, она вышла на подъем»².

Но тут снова стоит обратиться к наследию С. М. Эйзенштейна, к той методологии, блестящие образцы которой он дал нашему киноведению. В статье «Диккенс, Гриффит и мы» Эйзенштейн писал: «Монтажное мышление неотрывно от общеидейных основ мышления в целом.

Строй, отразившийся в концепциях гриффитовского монтажа,—это строй буржуазного общества... И это общество, осознанное лишь как противопоставление имущих и неимущих, отразилось в сознании Гриффита не глубже образа затейливого бега двух параллельных линий.

Соответственно отразилась и единственная связь этих двух, навсегда разобщенных, линий—связь беспощадной борьбы... Отсюда как бы родится этот образ двух скрещивающихся тем, которые в своем беге взаимно подгоняют друг друга к недоброму и неблагоприятному концу. Этого не может не чувствовать и

¹ French W. Op.cit., p. 25—26.

² Gussow M. Don't Say Yes Until I Finish Talking. New York, 1971, p. 86.

Гриффит, и, чтобы отогнать от себя эти мысли, он насильно ставит в окончание фильма конец благополучный!»¹

Эти слова можно с полным правом отнести и к внутреннему строению «Гроздьев гнева». И «правильность» композиции, ведущей действие от отчаяния к надежде, и относительная благополучность концовки—все это продиктовано отнюдь не имманентными потребностями кинематографической формы, а чисто идейными соображениями.

Однако от современной части «Нетерпимости», к которой относятся размышления Эйзенштейна, фильм Форда отделен не просто двумя десятилетиями. Картина Гриффита с ее диккенсовским, «викторианским» взглядом на социальное неравенство принадлежит еще XIX веку. «Гроздьев гнева» принадлежат новой исторической эпохе, начало которой положила Октябрьская революция в России, открывшая перед «неимущими» всего мира реальную перспективу общественного переустройства. И литературная основа фильма Форда—народная эпопея, вобравшая в себя опыт истории и боевой дух нового времени,—конечно, несравнима по своей силе с гриффитовской киноновеллой.

«Гроздьев гнева» недаром названы в книге Д. Блюстоуна самым смелым произведением в истории американского кино. Действительно, такой Америки, которая предстала здесь перед широким зрителем, экран этой страны еще не знал. Сам общественный климат США поставил определенные пределы «сглаживанию» и «смягчению» сценария, дальше которых в Голливуде не решились пойти.

Небывалая смелость фильма прежде всего в том, что в нем безоговорочно развеян миф о возможности «гармонии» и «мира» в отношениях труда и капитала. Страна разодрана на части яростной борьбой. И это борьба не между добрыми и злыми, честными и бесчестными. Она идет между покупающими чужой труд и теми, кто его продает. Первые всегда правы, на их стороне сила, а часто и закон, они вольны обманывать, грабить и убивать ради своих прибылей. Вторые бесправны, к их судьбе закон безразличен.

В начале фильма, когда Том возвращается в родные края, его дрожащий, полубезумный от горя сосед рассказывает, как у арендаторов отнимали землю. Как на глазах у потрясенных людей крушило в щепы их домишки механическое чудовище—бульдозер. Им управлял свой, знакомый парень, из местных. Но, снятый снизу, спрятавший глаза за глухими черными очками (блестящая режиссерская деталь), он сам кажется механическим, обезчеловеченным орудием разрушения. За ним стоит крупная земледельческая компания—сила недостижимая и равнодушная. Оцепенев, застыла у развалин фермерская семья. На растрескавшуюся землю падают лишь три человеческие тени—

¹ Эйзенштейн С. Цит. соч., т. 5, с. 162.

скупой, но поразительно точный образ обреченности, вычеркнутой из жизни.

И когда ветхий грузовичок Джоудов пускается в дорогу, в разных обличьях перед ними будет представлять все тот же враг: собственник, эксплуататор. Это раскормленный агент плантаторов, который нанимает в «гувервиле» голодных людей без контракта, чтобы на другой день снизить им расценки. Это охраняющий его полисмен, который, едва по толпе проходит гул недовольства, палит в нее без разбора, а потом с интересом замечает над истекающей кровью женщиной: «Гляди-ка, что может наделать 45-й калибр!» Это дюжие молодцы с револьверами и дубинками—наемники хозяев персиковой плантации. Сквозь пикеты возмущенных рабочих, бастующих из-за снижения оплаты, они ввозят в свой барачный лагерь, похожий на загон для скота, новое пополнение сборщиков—невольных штрейкбрехеров, среди которых оказываются и Джоуды. Это хозяйские прихвостни, которые ночью окружают палатку забастовщиков и убивают Кэйси. Пусть мы не видим тех, кто извлекает из всего этого наибольшую выгоду, тех крупных собственников, к которым прямо обращены авторские отступления романа; ведь мы смотрим на все происходящее глазами Джоудов, а им не дано встретиться лицом к лицу с главными виновниками их бедствий. Но мы видим, как действует механизм эксплуатации во всей своей бесчеловечной сути.

Соавтор кодекса Хейса, издатель М. Куигли обвинил «Гроздья гнева» в клевете, заявляя, что фильм «порочит доброе имя республики». За это видный критик Отис Фергюсон назвал Куигли «злокозненным шутом». Фергюсон напомнил, что в ответ на обвинения Куигли в прессе были опубликованы фотографии Дороти Лэйндж, Уокера Эванса и других сотрудников Администрации защиты фермеров, запечатлевшие для истории облик оклахомских мигрантов, их жилья, автомобилей, а рядом были помещены кадры из фильма. В этом сравнении обнаружилось, что и семья Джоудов—высохший, обросший щетиной отец; грузная, расплывшаяся мать в трогательно нелепой шляпке; длинноногий, сутулый, скованный в движениях Том,—и их убогий домишко, и осевший набок, перегруженный жалким скарбом древний грузовичок словно сошли с этих подлинных фотографий.

Достоверность фильма так неоспорима, что следующие поколения американских кинематографистов будут открыто цитировать «Гроздья гнева» для воссоздания облика страны во время «великой депрессии». В фильме забываем медленный, мучительный проезд по «гувервиллю», увиденному глазами потрясенных Джоудов: кое-как слепленные из обломков лачуги; оборванные, неподвижные люди, провожающие вновь прибывших беглым, пустым взглядом; едва ковыляющая нищая старуха; глаза голодных детей. Вся эта картина предельного отча-

явления залита ослепительным, равнодушным солнцем, и замедленный, как бы обессилевший ритм эпизода создает ощущение полной безнадежности. И больше четверти века спустя, в «Бонни и Клайде» А. Пенна, и еще десятью годами позже, в картине «Поезд мчится к славе» Х. Эшби, возникнут на экране такие же «гувервили», повторенные почти буквально, как бы в знак признания, что после Форда об этом невозможно сказать иначе. А в «Бумажной луне» П. Богдановича — автора монографии о Форде — по обочине шоссе будут тащиться перегруженные, скособоченные грузовички, словно прямо въехавшие на экран из «Гроздьев гнева».

Режиссеру нужна была правда. Она вырастает в фильме из мельчайших деталей быта, психологии, поведения Джоудов. Форд не боялся заострить и подчеркнуть земное, грубоватое в облике своих героев, показать их некрасивыми с точки зрения голливудских стандартов. Он точно передал их простонародный говор. Он знал скупость выражения их чувств: когда Том приходит домой после четырехлетней разлуки с матерью, они не кидаются друг другу в объятия, а всего-навсего обмениваются чинным рукопожатием. Он понимал их представления о благопристойности, которые могут показаться кому-то смешными: на привале семья купается в реке, и старшие мужчины входят в воду, не снимая теплого белья... Но эта крестьянская простоватость, неприкрашенность не только не принижает героев, напротив, она помогает ярче оттенить то главное, что видел в них Форд: их человечность и душевное богатство.

Когда перед отъездом из родного дома Ма Джоуд, сидя в одиночестве у горячей печки, перебирает пустяковые вещицы — открытки, безделушки, накопившиеся в картонной коробке за всю жизнь, — и одну за другой бросает их в огонь (ведь их машина и без того перегружена), какого гордого, сдержанного мужества исполнено это необратимое расставание с прошлым! И каким богатством чувств насыщен момент, когда, найдя в хламе старенькие сережки, Ма подносит их к лицу — оно начинает казаться прекрасным, это расплывшееся, немолодое лицо — и долго, серьезно смотрит на свое отражение в тусклом осколке зеркала. Вся биография жены бедняка, с ее несбывшимися мечтами, весь характер мудрой и стойкой женщины — в этой сцене, без единого слова сыгранной актрисой Джейн Дарвел.

Нескладным и чудаковатым с первого взгляда кажется проповедник Кэйси — неуклюжий человек с вечной застенчивой ухмылкой на исхудалом лице. (Форд взял на эту роль одного из своих любимых актеров Джона Каррадина, снявшегося у него в двенадцати фильмах.) Но за чудаковатостью скрывается недюжинный ум — ведь Кэйси, проповедуя «слово божье», сам дошел до «бунтарской» мысли, что, «может, нет на свете вовсе ни греха, ни добродетели, а только то, что творят люди», что,

«может, святой дух — это просто-напросто любовь». Он горд и по-настоящему душевно деликатен. Ведь он знает, что после отъезда Джоудов обречен на голод и безысходное одиночество. Но никакой силой не заставить его хоть намеком попроситься к ним в грузовичок. Стоически, ничем не выдавая своих чувств, он чинно прощается с соседями, и только запоздалое, но настойчивое приглашение позволяет ему присоединиться к скитальцам. А как естественно и просто проявится его внутреннее благородство в эпизоде «гувервиля». Спасая Тома, сбившего с ног полицейского, он шагнет вперед, принимая вину на себя, и с той же застенчивой ухмылкой протянет руки, на которых защелкнутся наручники. И есть глубокая закономерность характера в том, что Кэйси окажется во главе забастовщиков и примет смерть за общее дело.

Том Джоуд — может быть, лучшая роль в кино актера Генри Фонда, который пришел в кинематограф из театра всего за четыре года до встречи с Фордом. По мастерству исполнения ее можно сравнить, пожалуй, лишь с ролью молодого адвоката Линкольна в фильме того же Форда, предшествовавшем «Гроздьям гнева». До этого Фонда уже играл людей из народа — обаятельных, мужественных, но, в общем, незамысловатых парней. Но только в этих двух картинах Форда — а роли эти можно сравнивать, потому что в начинающем юристе из Иллинойса прежде всего подчеркнуто его земное, народное начало, — Фонда проявился как актер в новом качестве. Он сыграл величие человеческого духа. И это то, что роднит будущего «великого освободителя», как называют в Америке Линкольна, с нищим батраком из Оклахомы.

Фонда в роли Тома — образец сурового актерского самоограничения. «Одна из целей, которые я себе ставлю, — скажет он много позже, — скрыть свою игру. Чтобы ее не было видно... Я научился тому, что, как бы хорош ни был актер, как бы он ни старался, если ты осознаешь, как «движутся колесики», это разрушает иллюзию, которую я хотел бы создать. Так что уже очень давно я сказал себе: «Не давай зрителю увидеть, что ты работаешь. Не показывай этого». В этом и состоит мое кредо»¹. Облик набросан не многими, тщательно отобранными чертами: тяжелые, натруженные руки; сутуловатость, какая бывает у очень высоких людей; длинные ноги, для которых коротковаты штанины вылинявшего комбинезона; мятая кепка, привычно натянутая на лоб. Внешний рисунок роли предельно скуп. Том немногословен, не щедр на жесты. На замкнутом, напряженном лице живут лишь ясные, необыкновенно выразительные глаза. Через взгляд передается и глубина мысли и порыв чувства.

И может быть, именно эта сдержанность исполнения больше всего помогает передать ощущение значительности и одухотво-

¹ "Cinema", Beverly Hills, 1966, vol. 3, N 4, p. 12.

ренности образа. Том — живое олицетворение совести и достоинства. Не раздумывая, не соизмеряя сил, он бросается в борьбу с несправедливостью: спасает от полиции парня в «гувервиле», защищает стачечный комитет во время ночного налета «бдительных», наносит смертельный удар тому, кто убил Кэйси. Переход от «я» к «мы», раскрывающий лучшее в человеке, совершается в фильме на наших глазах именно в душе Тома. Он привязан к семье, но узы братства бездоленных оказываются для него крепче семейных уз. Поразительно сыграна сцена прощания с матерью. Во многих своих интервью Фонда будет потом рассказывать, как добился Форд от актеров высочайшего накала эмоций; как несколько раз он «проходил» сцену с оператором, резко обрывая репетицию как раз перед началом диалога Фонды с Джейн Дарвел. «К этому времени,— вспоминает актер,—мы были, словно беговые лошади на старте. Мы были готовы! Но нас не пускали вперед. Мы оба, понимая друг друга без слов, думали: «Черт побери, дайте же нам показать, на что мы способны. Это же потрясающая сцена! И, наконец, нам дали сигнал. Мы начали сцену, и она пошла. Чувства захватили нас обоих. Чувства были в лице, в глазах. У нас получилось»¹. Это и есть подлинная кульминация фильма, где Том произносит простые и величественные слова: «Я буду повсюду... Где бьются за то, чтобы накормить голодных, буду и я. Где полисмен замахнется на кого-то дубинкой, буду и я. А когда наш народ сможет есть то, что он вырастил, и жить в домах, которые построил,—что ж, я буду и там». И на очень дальнем плане возникнет пронзительный, щемящий образ: крошечная фигурка упрямо шагает по холмистой гряде под огромным светлеющим небом.

Форд сделал фильм, страстно, полемически утверждавший моральное превосходство «голодной» Америки над «сытой». Джоуды — не просто страдальцы, взывающие к сочувствию. Они еще и упорно воюют за то, чтобы во всех своих мытарствах не растерять главного — человечности и достоинства. Первый вопрос Ма, обращенный к вернувшемуся из тюрьмы сыну, не о том, жестоко ли с ним обращались. Ее тревожит, не ожесточился ли он сам, не покалечил ли душу. В «гувервиле», когда матери почти нечем кормить семью, она все-таки делится последними крохами с голодной детворой. В превосходном эпизоде, когда Джоуды останавливаются у придорожной закусочной, чтобы купить хлеба, а их детишки жадно смотрят на недоступную роскошь — грошовой конфеты, Па Джоуд, даже ради детей, не опустится до просьбы снизить назначенную цену. В постигшей их нищете семья сохраняет гордость трудовых людей, привыкших жить лишь на то, что ими честно заработано. В их несгибаемом

¹ "Cinema", Beverly Hills, 1966, vol. 3, N 4, p. 15.

достоинстве — протест против царящей вокруг несправедливости.

Когда, заправившись у последней бензоколонки на краю пустыни, жалкий грузовичок пускается в трудный перегон, один из заправщиков, хрустя леденцом и провожая бездомных презрительным взглядом, бросает другому: «Да они ведь вовсе и не люди...» С этим обывательским презрением Америки лавочников к тому, кто не сумел «удержаться на поверхности», кто «ничего не стоит» в долларах, всем своим строем спорит фильм, прославляющий человека труда как Человека с большой буквы.

Моральный пафос картины неотделим от пафоса социального, а борьба бедняков за свое достоинство — от борьбы за общественную справедливость. В 1936 году — году путешествия Джоудов — вся Калифорния была охвачена стачками сельскохозяйственных рабочих, в которых участвовало 13 тысяч человек¹.

В «Гроздьях гнева» эти классовые битвы были не фоном, а самой сюжетной тканью. В них погибал, как герой, один из главных персонажей, а другой уходил, чтобы продолжить его дело, и фильм утверждал, что эти люди олицетворяют лучшее в народе, а дело их — правое. Такая картина действительно была явлением уникальным в истории Голливуда.

Фильм «Гроздья гнева», имевший большой зрительский успех, был так созвучен общественным настроениям, а его художественные достоинства так бесспорны, что Киноакадемия США присудила ему две премии «Оскар» — Форду за режиссуру и Джейн Дарвел за главную женскую роль. Впрочем, пресловутая осторожность Голливуда сказала и тут. Ни сценарист Н. Джонсон — главное связующее звено фильма со «слишком тенденциозным» романом, ни Г. Фонда, герой которого как никак для некоторых все-таки был «опасным бунтарем», премий не получили («Оскар» за сценарий и мужскую роль отдали участникам изящной безобидной комедии Д. Кьюкора «Филладельфийская история»).

Фильм Форда был высшей точкой демократического, реалистического направления в голливудском кинематографе «бурного десятилетия». Тема классовой борьбы стала достоянием подлинного искусства, трудовой человек — героем эпического масштаба. Это было настоящей новацией. И своим рождением она обязана не только первоклассной литературной основе фильма, не только таланту и гражданской совести его создателей, но главным образом той борьбе, что вели передовые кинематографические силы внутри Голливуда за обновление своего искусства.

¹ См.: История рабочего движения в США в новейшее время, т. 1, с. 445.

А всего через двадцать месяцев, осенью 1941 года, на экраны вышел еще один шедевр Форда — «Как зелена была моя долина». Вдохновленный тем же мощным обновительным импульсом, этот фильм сохраняет с «Гроздьями гнева» глубинную внутреннюю связь.

Впрочем, связь эта не для всех бесспорна. Один из лучших историков мирового кино, Ежи Теплиц, называет фильм сентиментальным и считает, что он «ничем не напоминал бунтарские, проникнутые духом протеста «Гроздья гнева»¹.

В самом деле, вместо предгрозовой, наэлектризованной атмосферы «Гроздьев гнева» на экране сперва предстают мирные будни горняцкого поселка. К тому же он отдален от современной Форду Америки не только на много тысяч миль, но и на полстолетия: действие происходит в Уэльсе в конце прошлого века. Семья Джоудов в «Гроздьях гнева» сразу же оказывается в центре предельно напряженного драматического конфликта, поставлена в экстремальную ситуацию жестокой борьбы. Семья Морганов в «Как зелена была моя долина» как будто бы живет размеренной, устоявшейся жизнью. В «Гроздьях гнева» герои сорваны с места, втянуты в вихрь социальной катастрофы, находятся в постоянной обороне. Всего лишь раз — в эпизоде субботних танцев в правительственном лагере — мы видим, как спадает с них броня вечной напряженности и настороженности, как впервые улыбка освещает лицо Тома, старательно и неумело танцующего с матерью. Только здесь прорывается любовь Форда к окрашенному теплом и юмором живописанию народного быта. «Как зелена была моя долина» дает в этом смысле режиссеру гораздо больший простор. Со вкусом, с наслаждением Форд любит бытовые детали, возведенными почти в ритуал. Вот с достоинством, не спеша получают у окошечка кассы недельный заработок отец и пятеро красавцев сыновей — шахтерская семья Морганов. Вот неторопливо, с торжественной песней возвращается с работы по извилистой улочке, замкнутой вдали копром шахты и терриконом, вереница горняков, помахивая в такт пению узелками. Торжественно-комическая церемония омовения на заднем дворе: отец, не выпуская трубки из зубов, блаженствует в деревянном корыте, пока мать хладнокровно не окатит его ведром ледяной воды. Когда появляется в доме невеста старшего брата, четверо остальных, выстроившись перед ней, чинно кланяются в пояс каким-то особым поклоном, сцепив руки за спиной. И вот уже венчание. Жених притворяется спокойным, как подобает мужчине, но отчаянно вздрагивает, едва запел хор, а мама Морган, прикрываясь платком, от умиления тоненько плачет в голос. Но вечером на празднике она, развесе-

¹ Теплиц Е. История киноискусства, т. 4. М., «Прогресс», 1974, с. 127.

лившись и лихо приподняв юбку, демонстрирует соседкам свои новые прекрасные чулки, а папа Морган в мужской компании под общий хохот доказывает свое умение пить, не хмелея, и с песней твердо шествует по меловой черте на полу... В чистом чувстве, которым проникнуты эти нехитрые картины жизни, можно, вероятно, усмотреть сентиментальную умиленность. Но авторы фильма в самом начале утверждают свое право рассказывать эту повесть именно так: вся она не что иное, как воспоминания младшего Моргана, Хью, о своем детстве и юности. Рассказчик, шестидесятилетний усталый человек, видит прошлое глазами десятилетнего мальчика, и, овеянное ностальгической грустью, оно кажется ему невыразимо прекрасным.

Но патриархальной идилличностью окрашена только экспозиция фильма. «Как зелена была моя долина» повествует не о безоблачном счастье, а о разрушении его. Рассказчик начинает с того, что цветущая долина его детства — идеализированный символ прошлого — уже мертва, покрыта копотью, завалена отбросами горной породы. Советский киновед В. Колодяжная справедливо замечает: «В полном соответствии с учением современных ему философов и социологов типа Луиса Мэмфорда Форд винит здесь во всех бедах технический прогресс»¹. Однако такое понимание драматического конфликта фильма верно лишь частично. Не менее отчетливо звучат в нем «обертон» конфликтов иных, социальных по своей сути. Именно они и приводят к распаду и гибели семью Морганов вместе со всем укладом жизни, казавшимся таким прочным и благополучным. Кстати, и сама В. Колодяжная несколькими строками ниже оценивает фильм как «значительный социальный документ», что представляется более точным суждением, нежели категорический «приговор» Е. Теплица.

Да, интонация «Гроздьев гнева» и «Как зелена была моя долина» несравнима: в первом фильме она взволнованно гневная, во втором грустно задумчивая. По-разному представлены в обоих фильмах классовые столкновения. В «Гроздьях гнева» резкими, злыми мазками создан проходящий через весь фильм образ Америки хозяев — упитанной, наглой, отгороженной от бедняков полированными бортами автомобилей, оцетинившейся оружием. В «Как зелена была моя долина» вообще нет эпизодов, где рабочие и хозяйева оказались бы лицом к лицу. Но завязка сюжета, нарушение драматического равновесия в обоих фильмах рождены одними и теми же противоречиями. Устоявшуюся жизнь Джоудов на земле разрушает крупный бизнес, изгоняющий их из родного дома. Течение размеренной жизни уэльских горняков прерывает угольная компания — без предупреждения шахтерам снижают заработки. И хотя в филь-

¹ Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино, т. 2. М., «Искусство», 1970, с. 79.

ме не звучат выстрелы, нет сцен насилия и активного протеста, Форд находит емкое, образное решение темы сопротивления горняков. Только что на экране был шумный, многолюдный праздник — свадьба в доме Морганов. А наутро — объявление о снижении платы, вывешенное у клетки на дворе шахты, и решение бастовать. Огромная, совершенно неподвижная, молчащая толпа заполняет двор. В этой неподвижности и молчании грозная сила рабочего единства ощущается не меньше, чем в действии и словах. Это фордовское «народ безмолвствует»... С той же точки, что в начале фильма, снята главная улица поселка. Раньше горняки возвращались по ней на закате все вместе, с песней. Теперь они идут по ней днем, молча, маленькими группами, а вместо хора звучит за кадром скорбная музыка. И священник Граффид, друг маленького Хью, напуганного этим появлением взрослых на улице в неурочное время, говорит ему: «Мой мальчик, сегодня из нашей долины уходят покой и мир. Возможно, они никогда уже не вернуться сюда».

Так входит в картину тема классовой борьбы, которая сближает экранизацию романа Р. Ллуэлина с экранизацией романа Стейнбека, а далекий и давний мир уэльских шахтеров — с жизнью Америки 30-х годов.

Столкновение между рабочими и хозяевами отзывается и на семье Морганов. В ней появляются первые трещины, предвестники близкого распада. После снижения расценок маленький Хью становится свидетелем вечернего разговора братьев с отцом. Старший Морган только что вернулся после неудачной попытки образумить шахтовладельца.

«Морган поворачивается к сыновьям, которые все еще не спускают с него глаз. Он не спешит удовлетворить их любопытство. Наконец он говорит.

Морган. Дело в том, что им не дают прежней цены за уголь. А теперь идите и вымойтесь.

Хочет уйти, но Ианто останавливает его.

Ианто. Можно нам сперва поговорить?

Морган. Можно.

Ианто. Они не сказали вам настоящей причины снижения.

Отец удивленно поднимает брови.

Дэви (*кивая головой*). Мы ждали этого снижения несколько недель — с того времени, как закрылся металлургический завод в Доулейсе.

Морган. Что общего между нами и металлургическим заводом?

Ианто. Рабочие из Доулейса должны были прийти в наши шахты; они готовы работать за любую цену. Поэтому наши заработки и будут падать.

Дэви стоит у камина, на котором хранится семейная копилка. Он мрачно кивает головой.

Дэви. Это только начало. Теперь гляди в оба. Они будут снижать нам расценки... и снижать до тех пор, пока не сделают ее (стучит пальцем по копилке) такой же пустой, как свои обещания.

Морган. Ерунда. Хороший рабочий заслуживает хороших денег, и он их получит!

Ианто. Он не может их получить, если на каждое место приходится по три человека.

Дэви (*подчеркнуто*). Зачем хозяевам оставлять высокие расценки, если люди готовы работать за низкие?

Морган. Потому что хозяева не людоеды! Они тоже люди. Как и мы.

Ианто (*спокойно*). Люди, да. Но не такие, как мы. Разве они захотели вести с вами переговоры, когда вы пришли к ним?

Морган (*честно*). Нет.

Ианто. Потому что сила на их стороне, а у нас ее нет.

Морган (*иронически*). Откуда же нам взять эту силу? Из воздуха?

Братья обмениваются взглядами, затем Дэви медленно говорит, как бы взвешивая каждое слово.

Дэви. Нет... путем объединения всех рабочих в союз.

Морган упрямо сжимает губы.

Морган. Союз? (*С нарочитым презрением*.) Я никогда не думал, что услышу этот социалистический вздор от моих собственных сыновей.

Дэви (*горячо*). Это просто здравый смысл... Только здравый смысл... Если мы не объединимся...

Морган (*прерывает*). Довольно этих разговоров»¹.

Нужно ли говорить, как злободневно звучало каждое слово этого спора с экрана страны, где всего за шесть лет до создания картины рабочий класс вырвал у рузвельтовской администрации легальное право на объединение в профсоюзы и продолжал защищать его в ежедневных битвах с предпринимателями.

И хотя в фильме ссора и последующий разрыв сыновей с отцом изображены с грустью и сожалением, правота молодежи не вызывает у авторов сомнений. «Как зелена была моя долина» не исполнена революционного духа. Но картину, доказывавшую неизбежность и необходимость борьбы за профсо-

¹ Цит по кн.: Сценарии американского кино. М., «Искусство», 1960, с. 107—108.

язы, по праву следует причислить к образцам передового киноискусства Америки.

Однако, пожалуй, именно тут уместно вспомнить и резко отрицательную оценку, данную ей крупнейшим историком кино Ж. Садулем. «Этот проповеднический и наивный фильм,— пишет Садуль,— в котором хозяин угольных шахт просит для сына руки дочери одного из своих рабочих, несмотря на некоторые технические находки и многочисленные присужденные ему премии, остается все же посредственным и вульгарным»¹.

Упрек в вульгарности и посредственности, на наш взгляд, абсолютно несправедливый,— дело субъективного вкуса Ж. Садуля, и тут полемика бесполезна. Но упрек в наивном проповедничестве заслуживает серьезного внимания, так как фильм дает для него известный повод. Правда, повод этот обнаруживается все-таки не там, где видит его Ж. Садуль. Казалось бы, фильм действительно проповедует классовый мир, ведь в нем использована ситуация, так часто повторявшаяся в голливудском кинематографе: рабочая семья родится с семьей шахтовладельца. Но ведь брак дочери Морганов Энгарад с хозяйским сыном здесь показан как вынужденный. Девушка не может соединиться с тем, кого любит на самом деле, потому что он беден. И кончается этот союз несчастливо. В конце картины постаревшая, измученная Энгарад возвращается из богатого особняка в родной дом одна, в ожидании развода. Мы так и не узнаем подробностей ее разрыва с мужем. Но если даже экономка в хозяйском доме злобно называет ее «шахтерской шлюхой», становится ясно, что не только отсутствие любви, но и «низкое» происхождение Энгарад сыграло в этом разрыве свою роль.

Однако «наивное проповедничество» все же, несомненно, в фильме есть. Его воплощает один из центральных персонажей, священник Граффид. В 30-е годы прошло время открытых нападок Голливуда на профсоюзы. Исчезли с экрана и добрые пастыри, объяснявшие неразумным рабочим правоту хозяев. Но и теперь Голливуд был весьма далек от того, чтобы показать подлинную роль церкви в классовой борьбе как союзника капитала. Напротив, именно в это десятилетие возникает в кино новая модификация образа священника— друга и союзника рабочих. Не следует забывать, что американская церковь— как протестантская, так и католическая— поддерживала профсоюзное движение, стремясь укрепить свое влияние в пролетарской среде. Церковь гибко лавировала в сложных ситуациях. Она выступала в поддержку закона Вагнера, признавшего право рабочих на профсоюзы и стачки, подтверждала справедливость

¹ Садуль Ж. История киноискусства. М., Изд-во иностр. лит., 1957, с. 254—255.

требований трудящихся, но лишь до тех пор, пока классовая борьба велась с ее точки зрения «в разумных пределах». Когда же эти пределы преступались, истинная позиция церкви обнаруживалась с непреложной ясностью. «Как только события сколько-нибудь активизировались, тотчас иерархия протестантских церквей восставала против тех, кто, по ее мнению, направлял или только пытался направить рабочее движение на путь более решительной борьбы против монополий и злоупотреблений капиталистического режима»¹. Однако случалось и так, что среди тех, кто подвергался осуждению клерикальных верхов, оказывались рядовые, либерально настроенные приходские священники, искренне поддерживавшие рабочее дело...

И потому позиция, которую занимает в фильме Джона Форда служитель церкви, была актуальна и для Америки 1941 года.

Именно в его образе больше всего сказывается та «осторожность» в отношении к рабочему движению, продиктованная либерально-буржуазной позицией авторов, которая наложила свой отпечаток и на «Гроздья гнева». Граффид в фильме — духовный пастырь шахтеров, их заботливый опекун, который делит с ними и радости и печали. Лучший друг маленького Хью, он учит его не только грамоте, но и жизни, а во время тяжелой болезни мальчика выхаживает его, как заботливая нянька. Рослый, широкоплечий, с грубовато вылепленным лицом и низким голосом, он и сам напоминает горняка. Терпеливый, серьезный, добрый, он честно старается помогать своим прихожанам. И когда братья Морганы организуют союз, Граффид признает их правоту. Но он далеко не борец и не бунтарь. Недаром Ианто Морган бросает Граффиду в лицо: «Вы считаете себя пастырем и в то же время разрешаете вашим овцам жить в грязи и бедности, а если они пытаются выступить против нищеты, вы успокаиваете их, говоря, что они страдают по воле божьей»². Священник отвечает юноше умиротворяющей, предостерегающей речью: «Помните, что там, где сила, должна быть ответственность и перед другими и перед самими собой. Несправедливость нельзя победить еще большей несправедливостью! Добиться победы можно лишь справедливостью, с помощью божьей»³. Но действительность опровергает упования Граффиды на божью помощь. Его призывы к добру ничего не меняют в жестоком устройстве жизни. Покидают родной дом двое братьев Морганов. Двух других увольняют с шахты, и они тоже уезжают за океан. Погибают в шахте старший сын Айвор и, в финале, сам глава семьи, Гвиллим Морган. Пассивная стойкость священника не помогла ему облегчить горькую судьбу

¹ История рабочего движения в США в новейшее время, т. 1, с. 377.

² Сценарии американского кино, с. 124.

³ Там же.

своих прихожан,— больше того, он сам разделяет ее с ними. Именно его любит дочь Морганов Энгарад. Но, такой же нищий, как его паства, он жертвует своим чувством, чтобы не обрекать любимую женщину на лишения, и навсегда остается одиноким. И, наконец, затравленный ханжеством церковных старост, он вынужден оставить и свое место на церковной кафедре. Сюжетная линия Граффиды обнаруживает внутреннюю противоречивость фильма. В столкновении с реальными фактами жизни позиция священника приводит его к поражению, но все-таки его нравственная правота бесспорна для авторов. И если образ Граффиды спроецировать на современную Форду американскую действительность (а для этого фильм, как было показано, дает достаточные основания), нельзя не признать, что он выражает тенденцию смягчить, затушевать остроту социальной проблематики картины.

И все же главное в «Как зелена была моя долина» — ее демократический пафос. Созданный в годы, когда в борьбе за свои права, в сопротивлении растущей угрозе фашизма трудовые массы уверенно вышли на авансцену американской истории, фильм Форда снова, как и «Гроздь гнева», восславляет трудового человека.

Нелегкий шахтерский труд изображен в фильме как величественное, героическое деяние. Не следует забывать, что в сознании преуспевающей или стремящейся к преуспеянию обывательской Америки шахтерская профессия наименее «престижная», горняки занимают одну из самых нижних ступенек социальной лестницы. В «Как зелена была моя долина» работа в шахте — это постоянное сражение с опасностью, требующее немалого мужества. Вечное ощущение угрозы, нависшее над уэльским поселком XIX века, было хорошо знакомо шахтерам и в Америке 40-х годов. «В большинстве горняцких поселков годами живут рассказы, лейтмотивом которых является насилие, страх перед будущим, страдание и внезапная смерть. Частые аварии в горной промышленности — это бич, который может привести к бедствию в любое время. Каждую ночь может раздаваться звук взрыва, означающий катастрофу, гибель или разорение»¹, — эти строки написаны американским автором очерка о шахтерах в 1944 году. Поразительный, монументальный образ траура и скорби находит Форд, чтобы отдать должное героизму шахтерского труда. Дважды приходит смерть в семью Морганов. Первый раз она возвещает о себе тревожным звуком колокола, воем гудков, шумом на всполошенных улицах. И вот медленно поднимается на поверхность клеть. Не сгибая спины, глядя прямо перед собой, сидит в ней старый Гвилим, который с трудом сдерживает рыдания. На его коле-

¹ Цит. по кн.: История рабочего движения в США в новейшее время, т. 1, с. 405.

нях—труп старшего сына. Эта композиция исполнена суровой возвышенности—в ней прямо повторена, из элементов шахтерского быта воссоздана классическая «Pieta». Она возникнет в фильме еще раз, в финале, когда в затопленной шахте погибает и сам старый Морган. Утро, двор шахты, женщины в черных шалях, словно немой горестный хор. Снятый снизу копёр возносится в небо, подобно гигантскому надгробному памятнику. За кадром мужские голоса поют народную песню, которая теперь звучит скорбным реквиемом. Снова зловеще, неумолимо подымается клеть, и снова на ней застывшая в отчаянии фигура—младший, последний сын, Хью, на коленях которого безжизненное тело отца.

Образ смерти у Форда—это образ не ярости, но горя. Он не дышит тем чувством, каким насыщено, например, полотно известного американского художника социально-критического направления Бена Шана «Смерть шахтера» (1949). Картина написана в манере почти плакатной, близкой экспрессионизму. Вдали, на сплошном фоне, похожем на пестрое, бедняцкое лоскутное одеяло, сверкает зловещий цветок пламени. Спинай к зрителю лежит фигура в комбинезоне и каске. Судорожно вывернуты подошвы, сжаты в кулаки мертвые руки. Справа—плотно сбитая небольшая группа: рыдают женщины, их поддерживают товарищи погибшего. А на первом плане, тоже спиной к нам, застыли еще двое. В затылках, набрякших кровью, в стиснутых тяжелых кулаках—напряженность и подавленный гнев. Шан видит смерть шахтера как напрасную гибель жертвы. Форд—как кончину героя.

Да, тема протеста звучит в этом фильме Форда гораздо слабее, чем в «Гроздьях гнева». Но весь он пронизан стремлением приподнять, возвеличить человека труда. Из мозаики многообразных сюжетных мотивов возникает цельный образ шахтерской среды, в которой проходит духовное становление героя.

Это мир сильных и чистых чувств. Женщины здесь умеют любить по-настоящему. Через всю жизнь проносит свою трагическую любовь Энгарад. Хранит верность сердца погибшему Айвору его жена Брунуин; для юного Хью она прекрасней всех женщин на свете. Отважная матушка Морган отправляется на собрание забастовщиков и горячо защищает мужа от обвинений в том, что он заодно с хозяевами. Высшие ценности в этом мире—правда и справедливость. Ради них сыновья идут на тяжкий разрыв с отцом, но ведь это он сам воспитал их честными людьми. Когда школьный учитель, презирающий шахтерскую бедноту, по-садистски жестоко и незаслуженно избивает маленького Хью, сосед Морганов, боксер Дэй Бандо, является в школу. На глазах у детей он вызывает учителя на бой и задает ему изрядную трепку. И этот же Дэй, шутник и забияка, вырастает к финалу в трагическую фигуру. Ослепший

к старости, он по сигналу тревоги первым бросается на помощь и на ощупь, из последних сил прорубается к заваленному в шахте старшему Моргану.

В памяти мальчика эти люди предстают богатырями тела и духа, рыцарями справедливости. Неудивительно, что, окончив школу, Хью отказывается от «блестящей» докторской или адвокатской карьеры и твердо решает остаться горняком, как его родные и друзья. Быть рабочим—это и означает для него по-настоящему «выйти в люди». Такое решение оправдано всем строем фильма, где авторы безоговорочно разделяют гордость трудовых людей их высоким жизненным предназначением.

Фильм «Как зелена была моя долина» вышел в свет накануне Перл-Харбора и получил «Оскара» как лучший фильм года.

* * *

7 декабря 1941 года США оказались в состоянии войны с Японией, а через несколько дней—с фашистскими Германией и Италией. Государство мобилизовало кинопромышленность для выполнения военных заданий. Шестая часть киноработников (40 тысяч человек из 240 тысяч) была призвана в армию. Недели военную форму и некоторые «кинозвезды»: Генри Фонда ушел служить на флот, Кларк Гейбл и Джеймс Стюарт—в авиацию. Управление военной информации предложило студиям сосредоточить внимание на таких темах, как «суть войны», «лицо врага», «фронт», «производственный фронт», «внутренний фронт», «объединенные нации и союзники». В 1942—1944 годах около трети голливудских фильмов так или иначе освещали эту проблематику.

В художественном кино достижения были невелики—картины о войне, за немногими исключениями, по словам Е. Теплица, «раздражали своей искусственностью»¹. Как правило, подлинная удача приходила тогда, когда в основу фильмов были положены подлинные фронтовые репортажи («Дневник из Гвадалканала», 1943, реж. Л. Сейлер, «История рядового Джо», 1945, реж. У. Уэллмэн) или серьезная литература («Стража на Рейне», 1943, реж. Г. Шумлин по пьесе Лилиан Хеллмэн, «Седьмой крест», 1944, реж. Ф. Циннеман по роману Анны Зегерс).

Несколько картин было посвящено советским союзникам—«Миссия в Москву» (1943, реж. М. Кертис), «Северная звезда» (1943, реж. Л. Майлстоун по сценарию Л. Хеллмэн), «Песнь о России» (1944, реж. Г. Ратов), «Контратака» (1945, реж. З. Корда по сценарию Дж.-Г. Лоусона). Хотя во многом они были наивны и на них лежал сильный отпечаток голливудских штампов, их авторы искренне стремились вызвать у зрителей

¹ Теплиц Е. История киноискусства, т. 4, с. 103.

симпатию к советскому народу, восхищение его героической борьбой с фашизмом.

Кино документальное, куда перешли такие талантливые мастера, как У. Уайлер, Д. Форд, Ф. Капра, Д. Хьюстон, дало гораздо более впечатляющие результаты. Оно подкупало достоверностью, а нередко и поэтичностью.

Один из полнометражных фильмов документальной серии Ф. Капры «Почему мы воюем» — «Битва за Россию» — рассказывал о величии военного подвига Советского Союза.

По словам Далтона Трамбо, «сильнейший натиск массового антифашистского движения во всем мире, прямое вмешательство федерального правительства через Управление военной информации и создание сценаристами организации «Мобилизация голливудских писателей» побудили кинематограф — хотя бы на какое-то время — дать право голоса демократическим устремлениям великой коалиции»¹.

Это в известной степени сказалось и на трактовке Голливудом темы рабочего класса.

Военной промышленности были остро необходимы рабочие руки. В годы войны в ряды промышленного пролетариата США влилось еще шесть миллионов человек. От его усилий в тылу во многом зависел исход борьбы с фашизмом. Отношение голливудских студий к трудовому человеку уже с приближением войны заметно «потеплело». Место «неразумного смутьяна», «сбитого с толку» забастовщика занял романтический герой. До вершин, подобных «Гроздьям гнева» или «Как зелена была моя долина», кинематограф больше не подымался. Но рядовая кинопродукция о рабочих (не слишком, впрочем, обильная) изображала их благожелательно. В основном, как и в 30-е годы, такие фильмы выпускала фирма «Уорнер бразерс».

Это были, как правило, незатейливые мелодрамы с неизменной любовной, а иногда с криминально-приключенческой линией (главного героя несправедливо обвиняют в убийстве, к концу все благополучно разъясняется). В них снимались знаменитые актеры, завоевавшие огромную популярность в амплуа гангстеров, — Хамфри Богарт, Эдвард Дж. Робинсон, Джордж Рафт. Те черты, которые импонировали зрителю в этих героях «подпольного мира» — умение добиваться цели, смелость и хладнокровие, неотразимость для слабого пола, — переносились теперь на честных рабочих парней. Простых девушек играли изысканная «секс-бомба» той эпохи Марлен Дитрих, белокурая «звезда» мюзиклов Джинджер Роджерс.

Предпочтение, правда, отдавалось не тем, кто стоял у конвейера, а работающим «на приволье» лесорубам («Король лесорубов», 1940, реж. У. Клеменс), нефтяникам («Черное золото», 1940, реж. А.-И. Грин), строителям мостов («Сталь на фоне

¹ *Trumbo D. Op. cit., p. 26.*

неба», 1941, реж. А.-И. Сазэрлэнд). В 1941 году Р. Уолш снял для «Уорнер бразерс» фильм о монтажниках «Рабочая сила», где повторялся сюжет «Слима». Одна за другой вышли три картины о водителях грузовиков: «Они едут по ночам» (1940, реж. Р. Уолш), «Ночные шоссе» (1942, реж. П. Годфри), «Сокрушители грузовиков» (1943, реж. Б.-Р. Изон).

Непременным элементом сюжета были опасности, подстерегающие героев: дорожные катастрофы, падающие деревья, коварство непогоды, обледеневшие провода под током, угроза сорваться с высоты. В борьбе с этими препятствиями проявлялось мужество людей труда. Значительность и необходимость для страны их дел подчеркивались в быстрых, напряженных по ритму монтажных фразах: мчались по дорогам колеса грузовиков, вздымались над водой стальные конструкции, рушились мощные подрубленные стволы, били из земли могучие нефтяные фонтаны.

Иногда на экране появлялись и заводские цеха, но только военных предприятий: «Крылья для орла» (1942, реж. Л. Бэкон), «Нежный товарищ» (1943, реж. Э. Дмитрык по сценарию Д. Трамбо). Работа на них изображалась как патриотический долг. Место уходящих в армию занимали новые труженики. В «Нежном товарище» это четыре женщины, которые поселяются «коммуной» и идут работать на завод боеприпасов. Для Голливуда, всегда внушавшего зрителю, что высшее предназначение женщин — супружество и материнство, такие героини были в новинку.

Художественный уровень этих сегодня уже по большей части забытых фильмов был невысок. Свою задачу они выполняли довольно примитивными средствами, заботясь прежде всего о занимательности на голливудский манер. Дж.-Г. Лоусон писал: «Представители деловых кругов, контролировавшие кинопромышленность, заняли двойственную позицию по отношению к военному конфликту. Им нужны были фильмы, возбуждающие патриотизм и укрепляющие чувства гражданского долга и боевой дух. Но они не желали слишком глубоко вникать в причины войны или смысл фашизма. Опасения продюсеров, что фильмы могут оказаться чрезмерно правдивыми, были по-прежнему сильны»¹.

Характерный образчик рядового фильма, где шаблоны «развлекательного» кино наскоро приспособлены к агитационным задачам, — «Мостки в завтра» (1943) режиссера Д. Ауэра. Заводской мастер везет в своей машине на работу пятерых новичков. По пути каждый рассказывает свою историю. Беженка из Франции была певицей в кафе и участницей Сопротивления, диктором подпольной радиостанции. По голосу ее узнали фашисты и арестовали вместе с ее товарищами. Однако она бежала

¹ Лоусон Дж.-Г. Фильм — творческий процесс, с. 191.

из-под расстрела и успела даже предупредить по радио оставшихся на свободе, что среди них есть предатель. Теперь здесь, в Америке, она будет работать на военном заводе, чтобы помочь освобождению своей родины. Второй пассажир (его играет Джон Каррадин) был раньше бродягой, безразличным ко всему на свете. Его арестовали, сняв с товарного поезда, и привели к судье — владельцу небольшого магазина. Тут же, в своей лавке, среди покупателей, судья разобрал дело, взывая к совести бродяги: у одного из его клиентов сын в армии, а сам он работает по девятнадцать часов в день; вот у этой женщины дочь на военном заводе. «Если не хотите работать, то вы не на стороне Америки!» — заключал судья. Пристыженный бездельник, раскаявшись, нанимался на завод. Героиня третьей новеллы — девушка, выбранная «королевой красоты». Но, вместо того чтобы принять выгодное предложение рекламировать дамское белье, она пошла в заводские работницы: этим она поможет жениху, который воюет на Тихом океане. Четвертый новичок — бывший автогонщик. Он собирался стать летчиком, но получил травму на состязаниях и решил делать самолеты на заводе. Последний пассажир — бывший начальник тюрьмы. Несмотря на его увещевания, его младший брат пошел по скользкому пути, ограбил банк и был приговорен к смерти. От горя умерла их мать. Начальник тюрьмы мог спасти брата от смерти, но не сделал этого. Преступник был казнен, а герой новеллы ушел в отставку и стал простым рабочим — видимо, чтобы заглушить душевные муки. Перед вновь прибывшими распахиваются заводские ворота, звучит торжественная музыка, а по небу летят мириады самолетов...

Кинематограф изображал рабочего не только опорой экономики, но и защитником демократии. Перед очередными президентскими выборами 1944 года замечательный мастер мультипликации Чак Джонс сделал рисованную агитационную короткометражку, название которой можно передать по-русски как «Даешь выборы!» («Hell-bent for Election»). По рельсам летел сверкающий экспресс. «Лицу» электровоза было придано сходство с чертами президента Рузвельта. На вагонах лозунги: «Война до победы», «Демократия», «Повышение уровня жизни». Рядом пыхтел жалкий, закопченный паровозик соперников-республиканцев, тащивший вагончики с надписями «Выход из войны», «Антипрофсоюзные действия», «Расизм». Судьба гонки зависела от полустанка, где переводятся стрелки. На нем дежурил светловолосый богатырь Джо в рабочем комбинезоне. Туда же пробирался злодей — республиканский демагог. Ему удавалось отвлечь Джо и даже одурманить его дымом своей ядовитой трубки. Но в решающий момент Джо стряхивал с себя сонное оцепенение, отбрасывал злодея прочь и открывал экспрессу путь к победе. Рабочий был изображен той главной силой, которая определяла будущее страны.

В годы войны резко сократилась безработица. Сверхприбыли позволяли капиталу, чтобы сохранить непрерывность производства, идти на уступки рабочему классу, и недельные заработки с 1939 по 1945 год почти удвоились. Но выросла и стоимость жизни, по данным профсоюзов, на 45 процентов. Изменился характер потребления. Именно в это время широко распространилась система покупки в кредит. Она создавала иллюзию доступности рядовому человеку все новых жизненных благ, исподволь ввергая его в бесконечную долговую кабалу.

Промышленный бум ускорил процесс монополизации. За четыре года войны разорилось больше 60 тысяч фирм, не выдержав конкуренции. Зато число гигантских предприятий, имевших по 10 тысяч рабочих, увеличилось с 49 до 344, а общие доходы монополий—более чем на 160 процентов.

На время войны многие профсоюзы, откликнувшись на призыв Рузвельта к бесперебойности производства (особенно в военных отраслях промышленности), из патриотических побуждений обещали избегать забастовок и стремиться разрешать трудовые конфликты путем переговоров. Но классовая борьба не утратила остроты, и число стачек в этот период даже превысило цифру 1940 года (правда, тут надо учесть огромный количественный рост рабочего класса). Трудящиеся понимали, что большой бизнес пытался извлечь из их патриотизма выгоду, замораживая зарплату, нарушая коллективные договоры, усиливая эксплуатацию. Словом, антимонополистические настроения трудового народа в 40-е годы отнюдь не ослабли. Как их пример можно привести письмо род-айлендского сталевара Б. Лоуренса, опубликованное в 1943 году в газете «Стил лейбор»: «Мы, рабочие Америки, знаем, что здесь, в стране, есть сильные враги, которые наступают на нас под прикрытием нужд военного времени. Сейчас мы не объявляем им борьбу, но мы прекратили ее только до тех пор, пока длится война...»¹.

Хотя голливудские студии сами были крупными капиталистическими предприятиями, они были вынуждены под напором демократических сил сочувственно отражать на экране недовольство народа укреплением власти монополий. Правда, это делалось осторожно, с оговорками, истинную суть проблемы обычно пытались обойти и смягчить. Современный киновед Дж. Липсиц пишет о фильмах 40-х годов в статье, озаглавленной «Фантазии о рядовом человеке» и помещенной в леворадикальном журнале «Джамп кат» («Рванный монтаж»): «Мир труда изображен в них без малейшего упоминания о профсоюзах, стачках, классовой борьбе или работе на конвейере. Они игнорируют крупные общественные конфликты и предлагают лишь индивидуальные решения для коллективных социальных

¹ Цит. по кн.: История рабочего движения в США в новейшее время, т. 2, с. 105—106.

проблем... Реальность жизни рабочего класса была гораздо более сложной и более грозной для существующего порядка, чем это могли допустить голливудские фильмы»¹.

Действительно, речь в подобных картинах идет о борьбе не между наемным трудом и капиталом, а между мелкими собственниками — простыми, работающими, честными людьми — и большим бизнесом, действующим преступными методами. Рабочие в них выступают лишь как «подсобная сила», помогающая мелкому предпринимателю добиться справедливости. Так, в «Черном золоте» алчный капиталист пытается убрать с дороги более слабого конкурента. Тогда рабочие-нефтяники становятся на сторону жертвы, в складчину покупают нефтяную скважину и начинают добывать «черное золото» на паях. В «Девушке из закуской» (1942, реж. К. Бернхардт) крупная фруктовая компания во Флориде тиранит и запугивает мелкого фермера, мешая ему сбывать свой товар. Его выручают кочующие батраки. Они сообща дают отпор насилию и помогают фермеру продать фрукты другому, «справедливому» скупщику. Один из персонажей фильма «Операция в Северной Атлантике» — торговый моряк, совершающий опасные океанские рейсы под угрозой фашистского нападения, — объясняет, что недавно обзавелся собственным «делом». Участвуя в войне, он тем самым защищает будущее и своего скромного бизнеса. Шоферы — владельцы грузовиков — в фильме «Они едут по ночам» вынуждены воевать с финансовой компанией. Под предлогом неуплаты взносов за машины компания пытается их конфисковать «в законном порядке». Один из водителей говорит: «Работаешь не на себя, а на эту компанию. Едва выплатил все взносы, как уже пора покупать новый грузовик». Сходная ситуация использована и в фильме «Сокрушители грузовиков». Здесь крупная фирма, обращая себе в выгоду трудности военного времени, хочет забрать все перевозки в свои руки и уничтожить конкурентов-одиночек. Шоферы поддерживают товарищей и собирают для них деньги, чтобы те могли продержаться в борьбе.

Социальная двусмысленность таких картин очевидна. С одной стороны, они правдиво показывали и восславляли силу и стойкость трудящихся, присущий им дух коллективизма, нравственную чистоту, жажду справедливости. С другой — все эти прекрасные качества проявлялись лишь в защите «честного» предпринимательства от «бесчестного».

Не забывал Голливуд в эти годы напомнить зрителю и о «патриотизме» капиталистов, о «губительности» классовых противоречий. В 1944 году, например, вышла картина режиссера Т. Гарнетта «Долина решений». Правда, ее действие происходило в Питтсбурге 70-х годов прошлого века, но подход авторов к теме труда и капитала был вполне актуален. Через историю

¹ "Jump Cut", 1976, N 12/13, p. 24, 27.

двух семей — рабочего и капиталиста — здесь рассказывалось о становлении стальной индустрии «на благо будущей, новой Америки». Глава рабочей семьи — инвалид. Он лишился ног на заводе и поэтому ненавидит его хозяина, Скотта, и призывает создать профсоюз. Однако его дочь Мэри настроена более мирно и нанимается горничной в дом Скоттов, где в нее тут же влюбляется Пол, сын хозяина. Он изобретает новую марку стали отнюдь не из стремления к прибыли, а исключительно из благородных побуждений. Пол то и дело произносит возвышенные речи о «сердце и душе» завода, о том, что «сталь у него в крови». Мэри любит юношу, но отказывается выйти за него замуж, так как она ему неровня. Это благоразумие приводит семью миллионеров в такой восторг, что мама Скотт завещает Мэри свою долю акций предприятия, а папа умоляет девушку стать женой его сына. Но тут вмешиваются «прискорбные» события. Начинается стачка. Рабочие, по словам старшего Скотта, «готовятся к насилию». Действительно, возбужденная толпа с криками «Долой Скотта!» бьет стекла в доме заводчика. Руководитель профсоюза говорит, что это не его люди, а какие-то хулиганы. Но капиталист все же посылает в другой город за скэбами и полицией. Мэри хлопочет изо всех сил, чтобы уладить дело миром. По ее настоянию старший Скотт встречается на мосту с рабочими для переговоров. Все идет прекрасно. Хозяин объявляет, что «его пот смешан с потом рабочих», и соглашается признать профсоюз. Но тут как назло — по чистому недоразумению — являются штрейкбрехеры и полиция. Человек, посланный Скоттом на станцию, заснул и не успел отправить их обратно. Отец Мэри впадает в неистовство и стреляет в капиталиста. Полиция тут же убивает калеку, гибнет в схватке и руководитель профсоюза. Теперь Мэри не может выйти за Пола потому, что между ними — пролитая кровь. Однако еще через несколько лет, после долгих сюжетных перипетий, все устраивается благополучно. Мэри благодаря завещанным ей акциям становится миллионершей и помогает возлюбленному спасти завод от разорения и продажи. Пол, видимо, вскоре оставит ради нее свою, тоже богатую, но нелюбимую и несимпатичную жену... В этой фальшивой и сентиментальной поделке, рассчитанной на очень уж доверчивого зрителя, симпатии авторов на стороне славной трудящейся девушки, но только потому, что она «знает свое место» и понимает общность интересов хозяев и рабочих. Большой бизнес представлен в самом благоприятном свете как «движущая сила прогресса». Что касается профсоюза, то, хотя его требования справедливы, все-таки он виновник ненужного кровопролития.

Голливуд продолжал сохранять неприязнь к организованному рабочему движению. В тех редких случаях, когда удавалось, вопреки продюсерам, создать честный, правдиво изображающий профсоюзы фильм, это требовало немалых усилий и борьбы.

В 1943 году вышел фильм режиссера Л. Бэкона о торговых морях «Операция в Северной Атлантике». Сделанный в неброской, близкой к документальной манере, он рассказывал историю экипажа танкера «Северная звезда». Фашисты торпедируют и взрывают танкер. Моряки спасаются на плоту. Через десять дней их обнаруживают с воздуха и приводят в родной порт. После короткой передышки—новая работа, на судне с озорным названием «Морская ведьма». Оно входит в состав большого конвоя, идущего в Мурманск. Незадолго до конца перехода немецкие подводные лодки атакуют конвой. Корабли рассеиваются. Одна из вражеских лодок начинает преследовать «Морскую ведьму», та уходит в сторону, чтобы увести противника подальше от своих. Ночью фашисты готовят нападение, но на «Морской ведьме» застопоривают машины, и враг не может обнаружить по звуку ее местонахождение. Однако наутро появляется немецкая авиация. Моряки отбивают воздушную атаку, но в их судно врзается подбитый самолет. Ранен капитан, гибнет его молодой помощник. Кораблю снова угрожают торпеды. Тогда моряки прибегают к военной хитрости: разжигают у себя на борту костер, имитируя пожар. Фашистская лодка всплывает на поверхность, «Морская ведьма» таранит ее и отправляет на дно. Вскоре корабль уже в безопасной зоне: над ним проносятся советские самолеты. И вот наконец он входит в мурманский порт...

Фильм отдавал щедрую и необходимую дань боевым эпизодам. Но авторы—и в первую очередь сценарист Дж.-Г. Лоусон—делали акцент не на зрелищной стороне взрывов, пожаров и перестрелок. Для Лоусона главным в сценарии был коллективный образ моряков, простых парней. Опасности, подстерегавшие судно, изображались как часть их нелегкой работы, требующей мужества и стойкости. Лоусон стремился построить сюжет, по его словам, «вокруг жизни и чувств матросов». Этот замысел, как он считал, удался не полностью: в ролях капитана и первого помощника студия «Уорнер бразерс» заняла своих кассовых «звезд», Х. Богарта и Р. Мэсси, и в сценарии пришлось уделить слишком много места этим персонажам. И все же групповой образ отважного, неунывающего экипажа, тема рабочего товарищества выведены в картине на первый план. Истоки героизма матросов не только в их личной храбрости. Фильм дает понять, что их сплоченность родилась еще в мирное время, в совместной борьбе за свои права. Сцена, когда моряки после гибели танкера ждут очередного рейса, происходит в профсоюзном клубе. Здесь не произносят речей—просто отдыхают, перешучиваются, играют в карты. Но, когда молодой новичок говорит, что готов бросить работу, так ему хочется домой, к жене и ребенку, один из матросов презрительно замечает: «Для тебя, видно, Америка—только свой дом да сытный обед». А боцман возмущенно осведомляется: «Тогда что

тебе делать в нашем профсоюзе?» — и сдергивает у новичка с куртки пуговицу с профсоюзной эмблемой. Парень пристыжен и, когда экипажу предлагают снова отправиться в плавание, присоединяется к товарищам. То, что в фильме была показана роль профсоюза в жизни моряков, их гордость своей организацией, вызвало, по воспоминаниям Лоусона, «тревогу и глубоко-мысленные раздумья» руководителей студии. Они попытались было убрать из кадра даже пресловутые пуговицы с эмблемой, но Лоусону удалось отстоять свою позицию. Его коллега Альва Бесси, считавший «Операцию в Северной Атлантике» замечательной картиной, писал: «Это один из немногих созданных в Соединенных Штатах фильмов, где не только признавалось само существование профсоюзного движения (в данном случае Национального союза моряков), но некоторые сцены даже происходили в помещении союза, где произносились честные слова о профсоюзном движении и на конкретных примерах показывалось, что значит для человека быть членом профсоюза»¹. В фильме также говорилось о важности международной солидарности рабочих, и зритель принимал это с горячим одобрением. Бесси свидетельствует, что, когда на экране появлялся летящий над судном советский самолет и американский матрос кричал товарищу: «Наши!» — в зале неизменно возникала овация, слышались приветственные возгласы.

В 30-е годы и во время войны завоевания трудящихся в классовых битвах, антифашистская борьба были тем источником, откуда черпал силы прогрессивный кинематограф США. Реалистическое, общественно значимое направление в кино расширило свое влияние на зрителя, поднялось на новую ступень художественного мастерства и зрелости социального мышления.

В лучших фильмах, созданных как вне Голливуда, так и на крупных студиях, правдиво изображалось крепнущее единство трудящихся, их борьба с капиталистической эксплуатацией. Рабочий в них олицетворял духовную силу и красоту народа, его стремление к справедливости. Кинематограф отдавал должное вкладу рядовых тружеников в войну с фашизмом на фронте и в тылу. Даже рядовая конформистская продукция Голливуда испытала на себе влияние новых, передовых тенденций. Человек труда в этот период выдвинулся в ряды признанных героев экрана, что само по себе было значительным достижением.

Но вскоре демократическому киноискусству Америки предстояло пережить нелегкие времена.

¹ Бесси А. Инквизиция в раю. М., «Искусство», 1968, с. 61—62.

В борьбе с реакцией

Голливуд всегда утверждал, что он поставляет зрителю прежде всего развлечение. Однако никогда особенно не скрывалось и то, что руководители киноиндустрии прекрасно осознавали общественно-политическое воздействие кинематографа. Кодекс Хейса, введенный в середине 30-х годов, гласил:

«Кинопродюсеры, рассматривая фильмы в первую очередь как развлечение, не имеющие специальной целью поучение или пропаганду, в то же время знают, что кино... может нести прямую ответственность за духовный или моральный прогресс, более высокие образцы общественной жизни и правильный образ мыслей». Поэтому: «1) Возбраняется производить фильмы, понижающие моральный уровень аудитории. Так, симпатии зрителя никогда не должны склоняться на сторону преступления, дурных поступков, зла или греха. 2) Следует изображать правильные нормы жизни, подчиненные исключительно требованиям драмы или развлечения. 3) Закон, природный или человеческий, не должен подвергаться осмеянию, и не следует вызывать сочувствия к его нарушению»¹.

В обтекаемых, тщательно продуманных формулировках цензурного кодекса Ассоциации кинопродюсеров воплощена отчетливая идеологическая программа. Вряд ли уместны сомнения в том, какой именно «правильный образ мыслей» поддерживал капиталистический кинобизнес, что он считал «образцом общественной жизни» и какой «человеческий закон» защищал. Легенду же об «аполитичности» кино, о том, что оно не преследует пропагандистских целей, призывали на помощь тогда, когда требовалось под ее прикрытием воспрепятствовать проникновению на экран «нежелательных» идей. Концепция кино как развлечения выдвигалась в нужные моменты как заслон от проблемного, социального искусства.

Уникальным примером голливудского фильма о Голливуде, где сюжет основан на этой концепции, использованной именно по такому назначению, может служить картина Престона Стерджеса «Путешествия Салливэна» (1942). Стерджес, одаренный комедиограф, пришел в кино как сценарист. Взлет его короткой, но насыщенной режиссерской карьеры приходится на 40-е годы, когда он поставил десяток фильмов по своим сценариям, принесшим ему известность и даже репутацию обновителя американской кинокомедии.

Замысел «Путешествий Салливэна» действительно оригинален. Фильм начинается с того, что на крыше железнодорожного вагона ночью, на полном ходу борются два человека. Гремит

¹ In: Jowett G. Film the Democratic Art. Boston—Toronto, 1976, p. 468.

выстрел — и, сцепившись в смертельном объятии, оба врага падают в реку, а на экране появляется надпись: «Конец». Камера отъезжает от экрана, зажигается свет. Мы в просмотровом зале, где режиссер Салливэн показывал руководителям студии свою новую картину. Он объясняет, что это не просто приключенческая поделка. Финал символичен и содержит серьезный «моральный урок», так как драка на крыше вагона с ее трагическим концом, оказывается, олицетворяет... борьбу труда и капитала! Теперь Салливэн убеждает хозяев студии доверить ему постановку фильма «с социальным значением» — экранизацию проблемного романа «О брат мой, где ты?» некоего Синклера Бекстайна. Намек, содержащийся в имени автора, достаточно прозрачен. Эптон Синклер, представитель обличительной, антибуржуазной «литературы протеста», отнюдь не пользовался симпатиями Голливуда. Ни один его роман не экранизировался (кроме «Джунглей» в 1914 году). Когда в 1934 году он занялся политической деятельностью и выдвинул свою кандидатуру на пост губернатора под лозунгом «Покончим с нищетой в Калифорнии», то был сочтен слишком «опасным радикалом». Руководство крупных студий буквально запрещало своим сотрудникам голосовать за него, а «МГМ» выпустила агитационные короткометражки против его избрания.

В вымышленном романе речь идет явно не о семейных отношениях, а о братстве обездоленных. Поэтому хозяева студии встречают предложение Салливэна без всякого восторга. После долгого спора один из них выдвигает последний аргумент. Он говорит, что режиссер слишком плохо знает подлинную жизнь, чтобы экранизировать «О брат мой, где ты?». Но Салливэн непреклонен. Он готов немедленно отправиться в путешествие для постижения этой жизни. Переодевшись нищим, он без гроша в кармане «идет в народ».

Но студия использует эту «эксцентрическую выходку» Салливэна для собственной рекламы. Пока режиссер ездит в товарных вагонах и набирается блох в ночлежках, по радио ведутся ежедневные передачи о его «путешествии в страну нищеты». На всякий случай отважного путника сопровождает и специальный автобус со всеми необходимыми припасами. Наконец, эскапада закончена. Остался лишь последний рекламный штрих — Салливэну предстоит от имени студии раздать своим новым «друзьям» — беднякам тысячу пятидолларовых бумажек. И тут он бесследно исчезает.

Так начинается второе, уже настоящее путешествие Салливэна. Оказывается, его оглушил и ограбил вор, который тут же погиб под колесами поезда. Его обезображенные останки приняли за труп Салливэна. А сам герой, временно потерявший память от удара по голове, попадает в южный штат. По ложному обвинению его отправляют на каторгу. Тут-то он и познает подлинную меру страданий, знакомится с карцером и

бичом надсмотрщика. Но однажды в тюрьму привозят диснеевские мультипликационные персонажи. Заключенные хохочут от души. Освещается улыбкой и хмурое лицо измученного Салливэна.

Его злоключениям скоро приходит конец. Но, вернувшись в Голливуд, он больше не хочет ставить социальных фильмов. С тем же жаром, с каким он раньше отстаивал свои убеждения, теперь он восклицает: «Людей нужно смешить. Знаете ли вы, что у некоторых нет ничего иного? В нашем спятившем мире это немного, но все-таки лучше, чем ничего».

Фильм Стерджеса не грешит грубой прямолинейностью. В нем есть элементы сатиры на Голливуд. Можно усмотреть в нем и сарказм в адрес кинематографистов, для которых социальная тема — лишь очередная мода, и страстное желание защитить и возвысить комедию, любимый жанр автора. Но Стерджес словно забывает о том, что в благородном и вечном искусстве настоящей комедии развлекательное неразрывно слито с иным, серьезным, человечески значимым началом. Не говоря уж о Шекспире, он забывает и о Чаплине.

Крупнейший французский киновед А. Базен, посмотрев «Путешествия Салливэна» вскоре после войны, писал: «Почему же фильм вызывает у нас чувство неудовлетворенности? Потому что Стерджес не осмелился или не сумел довести задуманное до конца. Трагической интермедии в нем не хватает... жестокости и подлинности: в ней проскальзывают коммерческие приемы, противоречащие самой природе сценария. Если уж речь шла о противопоставлении Голливуда и жизни, надо было, чтобы в этой жизни не присутствовало ничего голливудского. Надо было, чтобы трагедия диалектически отрицала комедию, чтобы кино поглощалось реальностью. Только в этом случае возвращение в Голливуд было бы окрашено иронией, не дающей зрителю целиком согласиться с обретенной Салливэном мудростью»¹.

Базену, которому фильм понравился, хотелось видеть его финал ироничным. Тонкий и пронизательный критик, он чувствовал, однако, что дело обстоит по-иному. Свою рецензию он заключал словами: «Недостатки фильма (как режиссуры, так и сценария) заставляют опасаться, что Престон Стерджес все же не совсем достоин собственного таланта». Жорж Садуль был более категоричен в своей справедливой оценке, назвав Стерджеса «сторонником продавцов дурмана»².

«Мудрость» Салливэна на деле преподносится зрителю без всякой иронии. Недаром фильму предпослан вполне серьезный титр-посвящение: «Шутам, клоунам всех времен и народов, чьи усилия хоть немного облегчали наше бремя». Парадокс сюжета состоит в том, что до знакомства с жизнью герой фильма верил

¹ *Basin A. Le cinéma de la cruauté. Paris, 1975, p. 55—56.*

² *Садуль Ж. История киноискусства, с. 329.*

в социальную действительность искусства. Но мрачные уроки реальности убеждают его лишь в том, что жизнь и искусство якобы идут разными путями, и миссия последнего сводится к тому, чтобы хоть ненадолго отвлечь зрителя от жизненных тягот. Больше того, ценность эскепистского кино утверждается в фильме за счет кинематографа социального. У Стерджеса был предшественник. В 1928 году Кинг Видор поставил остроумный и трогательный фильм «Комедианты», где отстаивал «низкую», «простонародную» раннюю «комическую», но противопоставлял ее не правдивым фильмам о жизни, а глупым и напыщенным псевдоисторическим костюмным боевикам. В «Путешествиях Салливэна» комедия противопоставлена реалистическому, критическому киноискусству — и в этом сказалось знамение времени. То, что социальное направление в кино США ощутимо набирало силу, в 40-е годы стало серьезно беспокоить хозяев Голливуда. Стерджеса вряд ли следует считать исполнителем прямого идеологического заказа тех, кто контролировал киноиндустрию. Но, избрав мишенью своей сатиры искусство, которое не уводит от жизни, а смело вторгается в нее, утверждая, что зритель ждет от кинематографа только утешения и отвлечения, он занял капитулянтскую позицию, которая вполне должна была устраивать людей, формировавших и направлявших сверху голливудскую политику.

Между тем американский зритель после войны стал обнаруживать явное разочарование в голливудском кинематографе. Начиная с 1948 года посещаемость начала падать, и, хотя приход телевидения сыграл здесь огромную роль, он не был единственной причиной.

Послевоенной аудитории стало с чем сравнивать привычную «домашнюю» продукцию. Во время войны широкий зритель увидел советские фильмы. С большим успехом прошла «Радуга» М. Донского. Документальная картина «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» получила премию «Оскар». Познакомились американцы и с английским кинематографом военных лет, лучшие образцы которого отличала суровая стилистика «под хронику» и реализм сюжетов. Во второй половине 40-х годов в больших городах и студенческих центрах появились так называемые «кинотеатры искусства», где шли иностранные фильмы. Сильнейшее впечатление на эту пусть ограниченную числом, но развитую и интеллектуально влиятельную аудиторию произвели произведения итальянского неореализма. В 1953 году 30 процентов зрителей «кинотеатра искусства», опрошенных социологами в университетском городе штата Иллинойс, заявили, что предпочитают иностранные фильмы американским за то, что они «более реалистичны». В 1957 году обеспокоенная падением доходов Американская ассоциация кино провела опрос пяти тысяч зрителей, давший примечательные результаты. Четыре десятилетия опорным кам-

нем киноиндустрии была система «звезд». Считалось, что зритель пойдет на любой фильм с участием любимой «звезды», и стандартные сюжеты один за другим подверстывались к индивидуальности актера. Теперь выяснилось, что только 18 процентов аудитории «ходят на звезд», а почти половина опрошенных — 45 процентов — сказали, что для них важнее всего содержание картины¹.

Американское кино имело все возможности удовлетворить возросшие запросы нового зрителя. Однако этого не произошло. Больше того: если в 1947 году фильмы социальной тематики составляли 28 процентов кинопродукции, то к 1954 году их доля упала до 9 процентов.

В разоблачение легенды о «диктате кассы», о том, что Голливуд «дает народу лишь то, чего он требует», весомый вклад внесло интересное исследование, проведенное в первые послевоенные годы социологом и антропологом Гортензией Паудермейкер. Его итогом стала вышедшая в 1950 году книга «Голливуд: фабрика снов». Целью автора был анализ социальной системы Голливуда и ее влияния на содержание и направленность фильмов. Интерес Паудермейкер к кино был вызван его огромной общественной и психологической действенностью и обращен прежде всего на его познавательную и воспитательную функции. Не отрицая, что фильмы облегчают тревогу и уменьшают одиночество зрителя, она видела их главное значение в том, что они «позволяют человеку сочувственно разделить чужой опыт, лежащий вне его собственной деятельности; дают решения проблем; поставляют модели человеческих отношений, набор ценностей и новых народных героев»². Беспристрастный и «посторонний» для кинематографа свидетель, Паудермейкер рассматривала киноколонию как часть всего американского общества и применила к ее изучению те же социолого-антропологические методы, которыми пользовалась в своем предыдущем исследовании социальной структуры Меланезии. В книге возникла неожиданная параллель между Голливудом и «примитивными» обществами. В обоих, по утверждению автора, средством познания мира служат магия, миф и ритуал. Голливудские сюжеты, писала Паудермейкер, изображают жизнь как цепь счастливых или несчастных случайностей и весьма редко анализирует ее средствами искусства как процесс, во всей его глубине и сложности. Зрителя, указывалось в книге, рассматривают как простака, чьи эмоциональные потребности эксплуатируются ради прибыли. «В Голливуде концепция человека как пассивного существа, объекта манипуляции, распространяется и на работников студий, и на личные и социаль-

¹ In: Jowett G. Op.cit., p. 376, 379.

² Powdermaker H. Hollywood: The Dream Factory. Boston, 1950, p. 15.

ные отношения, и на зрителя, и на экранных персонажей. Главная свобода—это свобода выбора, альтернативы—отсутствует»¹. Конфликт между бизнесом и искусством, характерный для всей американской культуры, здесь доведен до предела, выражен в самых острых и наглядных формах. Социальную структуру Голливуда исследовательница назвала «тоталитарной», а господствующую в нем идеологию—идеологией «цивилизации бизнеса». Либерально-буржуазные установки автора не позволили вскрыть подлинную классовую сущность раздиравших Голливуд противоречий. Паудермейкер пишет лишь о враждебности «тоталитарной» и «демократической» структур. Но вывод об антидемократизме, доминирующем в киноколонии, был честен и смел.

В резко изменившейся после войны политической атмосфере США этим антидемократическим тенденциям был дан «зеленый свет».

«Вскоре после второй мировой войны гигантские корпорации, господствующие в американской политической и экономической жизни, стали стремиться к тому, чтобы распространить свое господство на весь мир. Они заставили наше правительство отказаться от проводимой Рузвельтом политики американо-советской дружбы и единства Большой тройки, необходимого для сохранения мира»²,— так определила происшедшие изменения Компартия США на своем XVI съезде. Агрессивная антисоветская речь Черчилля, произнесенная им в присутствии президента Трумэна весной 1946 года в Фултоне (штат Миссури), положила начало «холодной войне».

Переход экономики на мирные рельсы вызвал трудности, которые монополии рассчитывали переложить на плечи трудящихся. Безработица увеличилась, заработки сократились, цены на продукты выросли в 1946 году на 13 процентов. Уже в сентябре 1945 года бастовали сотни тысяч шахтеров, нефтяников, сталеваров.

Предприниматели ответили атакой на профсоюзы, численность членов которых за десятилетие возросла с 3,5 до 15 миллионов человек. В 1947 году был принят закон Тафта—Хартли, «подправлявший» закон Вагнера в пользу хозяев. Он резко ограничил право рабочих на забастовки и провозгласил «свободное» право на труд независимо от членства в профсоюзе—другими словами, дал хозяевам возможность решать вопросы найма и увольнения без участия профсоюза. Так предприниматели надеялись пресечь массовое забастовочное движение и лишить профсоюзы завоеваний, добытых в борьбе 30-х годов.

¹ Powdermaker Н. р. 327.

² XVI Национальный съезд Коммунистической партии США. М., 1958, с. 43.

Тут же развернулась и антикоммунистическая кампания, принявшая поистине истерический характер. «Теперь правительство и конгресс замышляли уничтожить компартию, а под этим предлогом и ряд других прогрессивных организаций рабочего класса. За целым рядом репрессивных акций скрывался заговор не только против радикально мыслящих рабочих и интеллигентов, но и некоторых принципов буржуазной демократии, которые, по их мнению, становились помехой для дальнейшего укрепления позиций крупного капитала в стране»¹. В 1949 году десять лидеров американских коммунистов были заключены в тюрьму за «участие в заговоре». Руководство крупнейшего объединения Конгресс производственных профсоюзов, стоявшего в 30-е годы на передовых позициях, круто повернуло вправо, сблизилось с реакционной верхушкой Американской федерации труда и принялось исключать, один за другим, из своего состава прогрессивные профсоюзы (их было одиннадцать, с общим числом членов миллион человек) по обвинению в том, что в них «преобладали коммунисты».

Давние планы Голливуда — подавить прогрессивные, демократические тенденции американского кино — в такой обстановке могли осуществиться почти без помех.

Комиссия палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности была учреждена перед войной. Ее установки определились уже тогда достаточно ясно. Основатель комиссии Мартин Дайс еще в 1940 году предпринимал попытки «разоблачить красных и радикалов» в кинематографе. Противник Нового курса, он с неудовольствием отнесся к тому, что Голливуд в годы войны следовал идеям Рузвельта. У Дайса, разумеется, была опора и в самом Голливуде. В 1944 году, после смерти Рузвельта, здесь образовался «Альянс кинематографистов за сохранение американских ценностей», стремившийся «защитить» кино от «коммунистического проникновения». Немедленно активизировались и другие реакционные силы. В 1945 году Торговая палата США опубликовала доклад «Коммунистическое проникновение в Соединенные Штаты». В нем читателя пугали тем, что коммунисты якобы стремятся захватить контроль над средствами информации, и, в частности, предупреждали, что им принадлежит руководство Гильдией сценаристов Голливуда.

Резко вырвались на поверхность классовые противоречия и внутри самой голливудской системы, обострилась профсоюзная борьба, сдержанная на время войны соглашением между трудящимися и правительством. Столкновения начались с, казалось бы, частного вопроса о том, к какому союзу должны принадлежать некоторые киноработники (звукооператоры, декораторы) — к Конференции студийных союзов (КСС), входившей в

¹ История рабочего движения в США в новейшее время, т. 2, с. 221.

состав АФТ, или к профсоюзу Интернациональный альянс театральнo-сценических работников (ИАТСЕ). В марте 1945 года КСС объявила забастовку. И тут выявилась подлинная суть конфликта. Руководство ИАТСЕ стало искать поддержки у студийных боссов, обвинив КСС в том, что ею руководят коммунисты. Такую поддержку оно, разумеется, получило. Восьмимесячная стачка закончилась схваткой у ворот студии «Уорнер бразерс», с крыши которой глава фирмы Джек Уорнер наблюдал, как полиция при помощи слезоточивого газа разгоняла пикетчиков. Антикоммунистическая позиция ИАТСЕ обеспечила его лидеру Р. Брюэру и симпатии пресловутого Альянса за сохранение американских ценностей. По такому случаю члены Альянса на время «забыли» о своей враждебности к профсоюзам как таковым.

Но настоящая расправа началась осенью 1947 года, когда более сорока кинороботников были вызваны на заседание комиссии по расследованию в Вашингтон, чтобы давать свидетельские показания. Заранее было известно, что заседание станет судом над девятнадцатью из них — «недружественными свидетелями».

Новый председатель комиссии, Дж. Парнелл Томас, громко и обещал «разоблачить и выкурить» из кинематографа всех «сочувствующих» коммунизму, ибо они посягают на уничтожение «американского образа жизни». Коммунистом Томас объявил и самого президента Рузвельта за то, что он якобы «навязал» Голливуду производство фильмов «Песнь о России» и «Миссия в Москву», пропагандировавших военное сотрудничество между СССР и США. Двадцать три «дружественных» свидетеля — в их числе продюсер Джек Уорнер, режиссер Лео Мак-Кэри, «звезды» Гэри Купер, Роберт Тэйлор, Роберт Монгомери — с готовностью поддержали нелепые измышления комиссии.

Джек Уорнер обвинил сценаристов братьев Эпстайн в том, что в их фильмах «богач — всегда злодей». Другой «дружественный» свидетель привел как пример «подрывной деятельности» то, что в некоем фильме (здесь, несомненно, подразумевались «Лучшие годы нашей жизни» У. Уайлера) «банкир выведен как бесчувственное существо, не желающее дать американскому солдату кусок хлеба». Мать актрисы Джинджер Роджерс возмущалась тем, что в «Нежном товарище» сценарист Далтон Трамбо вложил в уста ее дочери такую «антиамериканскую» реплику: «Делись и делись поровну — вот это и есть демократия». Писательница Эйн Рэнд усмотрела крамолу в фильме «Песнь о России», ибо там «показывались улыбающиеся русские». «Изображать этих людей улыбающимися — один из обычных пропагандистских трюков коммунистов», — заявила она. Когда член палаты представителей усомнился в этом заявлении, последовал такой фантастический диалог:

«Мак-Дауэлл: Разве в России больше никто не улыбается?»

Рэнд: Ну, если вы спрашиваете меня буквально, в общем, нет.

Мак-Дауэлл: Они не улыбаются?

Рэнд: Во всяком случае, как-то не так. Если они улыбаются, то в частном порядке и случайно. И, уж во всяком случае, не социально. Они не улыбаются в знак поддержки своей системы»¹.

Попытки комиссии при помощи подобных «доказательств» развернуть широкое преследование кинематографистов за их убеждения натолкнулись на такой протест общественности, что, допросив одиннадцать из двенадцати «недружественных» свидетелей, она временно приостановила свою деятельность в Голливуде. Однако десять человек, на которых пришелся первый удар, за «неуважение к конгрессу» (они отказались отвечать на вопросы о своей принадлежности к компартии и профсоюзу на основе пятой поправки к конституции) после трехлетних судебных проволочек отбыли по году тюремного заключения и были занесены в «черные списки». (Одиннадцатым свидетелем был Бертольт Брехт, которому удалось вскоре после расследования вернуться на родину, в ГДР.) В «голливудскую десятку» входили такие виднейшие сценаристы, как Дж.-Г. Лоусон (основатель Гильдии сценаристов), А. Бесси (бывший одно время ее председателем), Д. Трамбо, Р. Ларднер-младший, А. Мальц, а также писатель-продюсер Л. Коул, режиссеры Г. Биберман и Э. Дмитрык, продюсер А. Скотт, писатель С. Орнитц. В «черные списки» попали сотни других имен, которые называли «дружественные» свидетели. Все эти люди лишились работы. Гильдия сценаристов потеряла около 20 процентов своих членов.

В начале 50-х годов, когда на политическую арену явился во всеоружии сенатор Маккарти и «охота на ведьм» получила новый импульс, в Голливуде снова заработала инквизиция, снова пошли допросы, выпытывание имен, расширение «черных списков». Академия киноискусства в 1956 году отказала в членстве тем, кто не соглашался сотрудничать с комиссией. И хотя к концу 50-х годов, после разоблачения слишком далеко зашедшего Маккарти (он замахнулся на госдепартамент, высших армейских чинов и даже на церковь, вызвал широкую кампанию протеста в профсоюзах и к тому же был уличен в казнокрадстве), истерия стала утихать, дух маккартизма не исчез. Почти четверть века спустя, в 1970 году, авангардистский журнал «Филм калчер» посвятил номер событиям тех лет. Гордон Хитченз писал в нем: «Фактически черные списки — не только наше прошлое, они могут стать и нашим будущим.

¹ In: *Hellman L. Scoundrel Time*. New York, 1977, p. 2.

Черные списки — не мертвые останки, они живы-здоровы, существуют рядом с нами и вновь обретают силу при подавлении разногласий или экспериментов — политических, художественных, каких угодно»...¹.

Комиссия не только избавлялась от «подрывных элементов», она недвусмысленно продиктовала Голливуду свои директивы. Главный следователь Стриплинг при допросе «дружественного» свидетеля Роберта Тэйлора спросил: «Не считаете ли вы, что кино прежде всего средство развлечения, а не пропаганды? Не думаете ли вы, что для кинопромышленности было бы лучше, если бы она строго ограничилась развлечением, а не позволяла ставить политические фильмы?»² Однако для политических фильмов определенного рода исключения не только допускались, а рекомендовались. Дж. Парнелл Томас, продолжая допрос, пожелал узнать, поддерживает ли свидетель идею выпуска антикоммунистических фильмов, и устами Тэйлора реакционный Голливуд выразил полное согласие.

Сразу после первого расследования на экранах появились наспех состряпанные пасквилы вроде «Железного занавеса» (1948, реж. У. Уэллман) и «Красного Дуная» (1949, реж. Д. Сидни). Следующее слушание 1951 года подхлестнуло их выпуск, и в 1952 году, несмотря на равнодушие зрителей и низкие кассовые сборы, продюсеры «обеспечили» еще полтора десятка фильмов в том же роде, в том числе печально известный «Мой сын Джон» режиссера Лео Мак-Кэри, где, по словам американских историков кино Р. Гриффита и А. Майера, ненависть к коммунизму была смешана с ненавистью вообще ко всему интеллектуальному.

Современная официальная историография кино США объясняет «охоту за ведьмами» в Голливуде, исходя из пресловутого принципа политического плюрализма в американском обществе, которым пытаются замаскировать факт политического господства крупного капитала. В 1973 году Американское информационное агентство (ЮСИА) выпустило сборник статей по кино, основанных на текстах радиопередач «Голоса Америки». В нем профессор Калифорнийского университета Г. Сьюбер называет главной причиной преследований прогрессивных кинорботников «давление», которое оказывали на Голливуд только херстовская пресса и организация «Американский легион», умалчивая о вышестоящих силах, инспирировавших это давление. В упадке социально-критического кинематографа 50-х годов повинен, по мнению Г. Сьюбера, сложный комплекс обстоятельств: «телевидение, экономические потрясения в киноиндустрии, потеря иностранных рынков, наконец, то, что многие кинематографисты просто постарели и устали». Кроме того, пишет автор,

¹ "Film Culture", 1970, N 50/51, p. 1.

² In: Hellman L. Op. cit., p. 5.

«американская киноаудитория уменьшилась наполовину и теперь состояла в основном из подростков и иностранцев — а ни одна из этих групп не проявляла интереса к современным социальным и политическим проблемам Америки»¹. Таким образом, губительные последствия маккартизма для кино США осторожно, но настойчиво скрываются и преуменьшаются.

Однако многочисленные свидетельства как очевидцев тех событий, так и объективных историков говорят о другом. Джозеф Манкевич (он известен нашему зрителю как постановщик фильмов «Все о Еве» и «Клеопатра») был в то время председателем Гильдии режиссеров, которая после бурных дебатов все-таки подписала антикоммунистическую «присягу о лояльности». Но Манкевич, хотя лично и не пострадал от преследований, в 1981 году назвал обстановку тех лет «просто нацизмом, настоящим тоталитаризмом — тем, против чего Америка сражалась в войне»². Отнюдь не радикальный киновед нового поколения Г. Джоуэтт пишет в своем труде «Фильм — демократическое искусство»: «Слушания Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности оказали огромное влияние на развитие «проблемного» фильма... Страх перед правительственными репрессиями и судьба «голливудской десятки» сыграли решающую роль в упадке кино, посвященного социальным и психологическим проблемам»³. После второй волны маккартистских гонений продюсеры, по словам режиссера Г. Бибермана, одного из «голливудской десятки», «капитулировали перед комиссией и в течение трех лет представляли каждый сюжет и сценарный замысел для проверки под микроскопом, отсекая любой побег, листок и стебелек, которые отражали реальность жизни»⁴.

Истинную суть маккартизма разоблачил в 1953 году занесенный в «черные списки» сценарист Недрик Янг, один из тех, кто дал мужественный отпор мракобесию. В своей речи перед комиссией по расследованию он сказал: «Я считаю, что эта комиссия подавляет каждый голос в Америке, звучащий в защиту нужд и чаяний порядочных американцев, которые хотят лучшей оплаты труда, лучшей жизни, права работать вместе, свободы, расового равенства в его самом глубоком смысле, мира в его самом глубоком понимании»⁵.

Сам Янг доказал своим творчеством, что до конца заглушить эти голоса не удалось. Через пять лет он (в соавторстве с Х. Смитом) написал сценарий одного из лучших антирасистских

¹ The American Cinema. Washington, 1973, p. 298.

² «Cinéma», Paris, 1981, N 270, p. 30.

³ Jowett G. Op.cit., p. 368.

⁴ Biberman H. Salt of the Earth (The Story of a Film). Boston, 1965, p. 21.

⁵ «Film Culture», 1970, N 50/51, p. 3.

фильмов — «Скованные одной цепью». Но работать ему, как и сотням других кинодраматургов, пришлось тайно, под псевдонимом. (Только в 1976 году режиссеру М. Ритту и сценаристу У. Бернштейну, познавшим на собственном опыте, что такое «черные списки», удалось поставить трагикомедию «Подставное лицо», где на примере подобной судьбы сценариста разоблачалась голливудская «охота на ведьм».)

Лишь два фильма в 50-е годы осмелились прибегнуть к политическим аллюзиям. В картине «Ровно в полдень» (1952) режиссера Ф. Циннемана с язвительной горечью показаны трусость и разобщенность «респектабельных граждан» перед лицом зла. В фильме «Джонни-Гитара» (1954) режиссера Н. Рэя злобные, яростные преследования, которым подвергаются герои, вызывали понятные всем ассоциации. Однако обе картины сделаны в жанре вестерна, их действие отодвинуто в далекое прошлое, а идейная направленность замаскирована привычными жанровыми условностями.

Общее направление американской литературы, театра, кино было уже далеко не тем, что в предыдущее десятилетие. «...В конце сороковых и в пятидесятые годы в литературе наметился резкий поворот — бегство от тем, навеянных социальными проблемами, и неверие в возможности прогресса, которое теперь уже получило сознательное экзистенциалистское выражение... Отчуждение, проявляющееся в семейных и общественных отношениях, становится значительно острее и получает более широкое распространение. Человек не может познать другого — вот что выдается за вечную истину жизни. Современная экзистенциалистская литература показывает, как люди терзают друг друга в хаотическом абсурдном мире насилия»¹ — так охарактеризовал этот период критик-марксист С. Финкелстайн, приходя к этим выводам через анализ произведений У. Стайрона и Н. Мейлера, П. Сэлинджера и Д. Апдайка, Т. Уильямса и Э. Олби. В общий хор вплетались голоса «литературы неприкаянных» — «битнические» романы Д. Керуака, поэзия А. Гинсберга. Влияние экзистенциализма испытали и молодые негритянские прозаики — Д. Болдуин, Р. Эллисон с его язвительным и безнадежным «Человеком-невидимкой».

Литература 50-х годов дышала ужасом и отвращением перед трагическим безумием мира и пороками человеческой природы, видя альтернативу лишь в анархическом бунте или мрачном стоицизме одиночек. Страстно жаждая добра и любви, взывая к утраченной человечности, она в то же время выражала горький скептицизм, неверие в людей. Проклиная бездуховность, жестокость буржуазной цивилизации, она с угрюмой иронией взирала как на прошлое, так и на настоящее и отвергала будущее.

¹ Финкелстайн С. Экзистенциализм в американской литературе. М., «Прогресс», 1967, с. 229, 231.

Лишь считанные единицы из числа американских писателей противостояли этому общему потоку, мужественно продолжая традиции реалистической прозы «пролетарских 30-х годов». В эпоху разобщенности и страха, разочарований и утраты перспектив они неустанно обращались к теме жизни народа—прежде всего американского рабочего, открывая в его буднях, в его борьбе против угнетения и неравенства источник надежды на утверждение человеческого в человеке.

Героем романа А. Сакстона «Большая среднезападная» (1948) стал молодой рабочий-коммунист, организатор железнодорожников, участник гражданской войны в Испании, который добровольцем уходит воевать с германским нацизмом. Пафос романа—в призыве к солидарности людей труда, белых и черных. «Среди героев Сакстона дышится легко и на душе становится тепло»,—писал советский литературовед Н. Самохвалов. Действие следующего романа Сакстона, «Светлая паутина во тьме» (1958), происходит во время войны на верфях Сан-Франциско. Сам работавший плотником, автор знает и понимает своих героев-судостроителей, пристально вглядывается в их душевный мир и убедительно показывает, как растет и выпрямляется человек в общей борьбе, в атмосфере трудового братства.

В период маккартизма вошел в американскую литературу Ф. Боноски. Герой его первой книги «Долина в огне» (1953), сын шахтера-иммигранта, искренне хочет посвятить себя служению людям труда, среди которых вырос, как-то облегчить их суровую жизнь. Он готовится стать священником, но, пройдя через многие испытания, убеждается, что его долг—не утешать, а активно противостоять злу. Гуманистический смысл идеалов социализма раскрывается и в другом романе Боноски, «Волшебный папоротник» (1959), где правдиво, во всей ее сложности и трудностях показана борьба рабочих сталелитейных заводов Пенсильвании за свои права. Ф. Боноски утверждает общечеловеческий смысл этой борьбы, говоря устами старого рабочего Джо Жемайтиса: «Тем, кто хотел бы понять, почему так неотразимо влияние коммунизма, надо знать, что оно тесно связано именно с этой простой истиной, которая всегда была известна народу. Только в счастье других людей залог нашего собственного благополучия. Только это человечно, и только в этом та истина, которая спасет мир»².

Значительным явлением передовой американской литературы стала историческая эпопея Л. Лоренса (псевдоним Ф. Стивенсона) «Семена» (1954—1961). Действие составляющих ее

¹ История американской литературы. М., «Просвещение», 1971, с. 232.

² Боноски Ф. Волшебный папоротник. М., Изд-во иностр. лит., 1961, с. 695.

четыре романа — «Утро, полдень и вечер», «Из праха», «Старый шут закон», «Провокация» — происходит в 30-е годы в шахтерском районе штата Нью-Мексико. Внешняя канва романов — перипетии острой борьбы, всколыхнувшей маленький городок, населенный людьми многих национальностей: мексиканцами и индейцами, выходцами из Европы и неграми. В отместку за проигранную забастовку, которой руководил недавно созданный здесь профсоюз, реакция идет в атаку на шахтеров. Четверо рабочих незаконно обвинены в убийстве шерифа и посажены в тюрьму. История битвы за их освобождение, приобретающей общенациональный масштаб, и составляет фабулу «Семян». В романе сочетаются многоплановость и глубина психологического анализа, масштабность массовых сцен и внутренний монолог, его поэтика разнообразна и богата. Задуманный в период наступления политической реакции, роман обращается к боевым 30-м годам, как бы призывая этим напоминанием не складывать оружия. «Книгой, утверждающей ценность человека», назвал эпопею Лоренса Альберт Мальц.

Самого Мальца реакции не удалось сломить, несмотря на яростную травлю и тюремное заключение. В 1957 году он выступил с романом «Длинный день в короткой жизни», в основу которого положена ситуация нравственного выбора — «пограничная ситуация», по экзистенциалистской терминологии. Она использована писателем для создания произведения высокой гражданской значимости. Нравственная дилемма получает острую социальную окраску. Белый рабочий попадает в тюрьму вместе с негритянским юношей, которому он кинулся на помощь, когда полиция разгоняла демонстрацию против расового неравенства. Рабочему предлагают предательство в обмен на свободу, перед возможностью компромисса оказывается и молодой негр. После долгого дня сомнений и колебаний в каждом из них побеждает решимость продолжать бороться.

«Эти писатели, — подчеркивает С. Финкелстайн, — возвращают героике американской литературе «без героя», создавая характеры, в которых воплощаются исторические черты, определяющие жизнь всего американского народа»¹. Многие исследователи относят прозу Лоренса, Боноски, Мальца к направлению социалистического реализма.

Однако в атмосфере маккартизма и «холодной войны» эти произведения замалчивались, бойкотировались, с трудом находили себе издателя. Что же касается кинематографа, он обращался к персонажам совершенно иного толка.

В западных историях кино принято писать, что после войны Голливуд «повзрослел» и начал касаться тем, которые раньше были под запретом, что по сравнению с 30-ми годами манера «кинописьма» стала более реалистичной. Действительно, вли-

¹ Финкелстайн С. Цит. соч., с. 306—307.

яние кодекса Хейса ослабело, и Голливуд отважился на более «смелое» изображение секса и жестокости, темных сторон бытия. На экране появились такие, ранее не виданные, центральные фигуры, как алкоголики («Потерянный уик-энд», 1945, реж. Б. Уайлдер; «Вернись, малютка Шеба», 1953, реж. Д. Манн по пьесе У. Инджа), наркоманы («Человек с золотой рукой», 1955, реж. О. Преминджер по роману Н. Олгрена; «Шляпа, полная дождя», 1957, реж. Ф. Циннеман), пациенты психиатрических лечебниц («Змеиная яма», 1948, реж. А. Литвак). Целых десять лет после войны ведущее место в голливудской продукции занимал так называемый «черный» фильм (его родоначальником считается «Мальтийский сокол», поставленный Д. Хьюстоном еще в 1941 году). Это не особый жанр, в нем смешаны черты криминальной драмы, детектива, фильма ужасов. «Черный» фильм, в котором смутно отразились послевоенные разочарования, страх перед атомной войной, на расхожем уровне тиражировал пессимизм и горькую иронию серьезной литературы. Его основную массу составляли низкобюджетные картины так называемой категории «Б», то есть не престижные боевики, а продукция сортом пониже. Но среди постановщиков «черного» фильма насчитывается немало крупных имен. Сюжеты его варьировали все мыслимые оттенки человеческого злодейства — алчности и предательства, коррупции и зависти, изображали разнообразие мотивов, по которым люди совершают убийства ближнего своего. В «черном» фильме убивают из тщеславия («Белое каление», 1949, реж. Р. Уолш), от безумия («Винтовая лестница», 1945, реж. Р. Сьодмак), из корысти («Двойная страховка», 1944, реж. Б. Уайлдер), из ревности («Сансет-бульвар», 1950, реж. Б. Уайлдер), из презрения к слабому («Веревка», 1948, реж. А. Хичкок), убивают «мешающих» родственников (в «Незнакомцах в поезде», 1951, реж. А. Хичкок, один персонаж предлагает другому: «Убейте мою жену, а за это я убью вашего отца»). К «черному» фильму в целом можно отнести с долей иронии. Однако в 70-е годы молодой критик, будущий режиссер Пол Шрэйдер, вполне серьезно определил его проблематику как «утрату общественной чести, героических традиций, личного благородства и, наконец, психической стабильности»¹.

Стилистика «черного» фильма действительно более реалистична по сравнению с «павильонной эстетикой» Голливуда предыдущих лет. В начале 30-х годов внешняя достоверность, жизнеподобие пришли на американский экран сперва из гангстерских лент, с их уличным жаргоном, узнаваемостью персонажей, подлинностью городской атмосферы. После войны уголовная драма — «черный» фильм — вывела кино США на новый уровень достоверности. Обрели права подлинных интерьеры,

¹ Schrader P. The Film Noir. Los-Angeles, Filmex, 1971, p. 8.

натура. Кинематограф словно начал «разгримировываться» — буквально и фигурально. В криминальной драме Д. Хьюстона «Асфальтовые джунгли» (1950) есть кадр, в котором заявлена целая эстетическая программа. К преступнику, скрывающемуся в тайном убежище, приходит его бывшая жена. Она — первая женщина, которая появляется в этой «мужской» картине. Эту типичную экранную героиню 40-х годов — разумеется, хорошенькую, элегантную, с безукоризненной прической и неправдоподобно пушистыми ресницами — воспринимаешь как неизбежный голливудский штамп: надо же дать на чем-то отдохнуть зрительскому глазу. Женщина входит, садится, начинается разговор. И тут вдруг, не прерывая беседы, небрежным жестом она подносит руку к лицу и быстро, аккуратно отдирает от века искусственную ресницу. Эта деталь производит оглушительное впечатление. Ты присутствуешь при разрушении условности, эстетического канона. Лицо с «раздетым», каким-то даже беззащитным теперь глазом взрывает изнутри привычный код голливудской «реальности». Вместе с искусственной ресницей отпадает, как шелуха, целый пласт наслоений прежней поэтики. Итак, прошли времена, когда Бетт Дэвис не разрешали играть в бигудях (это некрасиво!) женщину, внезапно поднятую ночью с постели (хотя, впрочем, еще в 1956 году продюсер «Войны и мира» К. Видора постоянно покушался на съемках снять очки с Генри Фонды — Пьера Безухова, чтобы они не портили внешности «звезды»).

В смысле достоверности послевоенный Голливуд в самом деле «повзрослел». Степень подлинности, которой раньше достигали отдельные шедевры реализма, начала становиться общим достоянием. Но, разумеется, «отмена» некоторых канонов, движение к «разгримированности», «антипавильонности», тяга к большему жизнеподобию, хотя и наметили известные изменения в способе видения реальности, еще далеко не означали, что в кинематографе возобладал реалистический метод.

В первые послевоенные годы фигура рабочего исчезла с голливудского экрана. Только в 1951 году человек в «синем воротничке» (так стали именовать в Америке людей физического труда) вновь появился в кино, перейдя в него с бродвейской сцены. Но герой пьесы Т. Уильямса «Трамвай «Желание», экранизированной Э. Казаном, уже разительно отличался и от благородных персонажей Форда и от бравых молодцов рядовой голливудской продукции. Конечно, эту картину нельзя ставить в один ряд с коммерческим «черным» фильмом. Однако мрачная безнадежность этой истории о гибели беззащитной слабости в неравной борьбе с бездушной животной силой вносила дополнительный оттенок «черноты» в панораму американского кино.

Стэнли Ковальский, вышедший из-под пера крупнейшего драматурга США, фигура неоднозначная, о чем свидетельству-

ют разнородные оценки критики. Американский театровед Б. Аткинсон видел в конфликте между Стэнли и Бланш столкновение отживающей свой век цивилизации с «натиском животной бесцельности»¹ и считал это пугающей, но неизбежной исторической закономерностью. Дж.-Г. Лоусон встретил появление Стэнли на экране в штыки. Он писал, что в этом образе «врожденная склонность человека к агрессии и эротике сочетается с классовой дискриминацией и грязной клеветой на людей иностранного происхождения»².

В советском литературоведении конца 60-х и 70-х годов часть авторов, руководствуясь в первую очередь социальным критерием, склонялась к категорическому мнению Лоусона. Так, у Г. Злобина Стэнли в общем итоге — «пример примитивизации облика людей труда»³. Напротив, В. Неделин, рассматривая «Трамвай «Желание» как пьесу прежде всего психологическую, называет ее «драмой нетерпимости», причем нетерпимости взаимной, исходящей как от Стэнли, так и от Бланш. Стэнли у В. Неделина — из «крепкой, благородной породы простых американцев», он «сильная, волевая, решительная натура», оборотной стороной которой, впрочем, «как правило», оказываются... «грубость, деспотичность и нетерпимость»⁴.

Полемизуя с В. Неделиным, М. Коренева писала, что в такой трактовке нетерпимость «выступает как эквивалент некоего метафизически понимаемого состояния, ибо тут не уточнено, что стоит за каждым персонажем, что разделяет их». Правда, М. Коренева считала, что «социальные корни жестокости Стэнли» у Т. Уильямса не вполне прояснены, и относила это к недостаткам пьесы. И все же она указывала, что «для Уильямса связь такой жестокости с коренными законами, по которым живет современное американское общество, непреложна»⁵, что право сильного, которым руководствуется Стэнли, выступает в пьесе как общественная норма. Наконец, один из авторов типологического исследования «Литература США XX века», Т. Морозова, также ищет «разгадку» образа Стэнли именно в противоречиях его социальной природы. «Средний американец», — пишет она, — этот маленький человек в составе молчаливого большинства — явление глубоко противоречивое. Противоречиво само положение «среднего» в общественной структуре: одной своей стороной «средние» обращены к массе обездоленных, которую они нередко пополняют, другой же стороной они соприкасаются с миром самых богатых, пытаются

¹ In: Best American Plays, ed. by J. Gassner. New York, 1952, p. 50.

² Лоусон Дж.-Г. Кинофильмы в борьбе идей. М., 1954, с. 86.

³ История американской литературы, с. 273.

⁴ Цит. по кн.: Уильямс Т. Пьесы. М., «Искусство», 1967, с. 713—714.

⁵ Проблемы литературы США XX века. М., «Наука», 1970, с. 118,

избрать их образ жизни и систему ценностей в качестве модели для подражания»¹.

Это последнее соображение — о системе ценностей, выбранной для себя Стэнли, о сути этих ценностей — важная путеводная нить для понимания центрального образа пьесы.

Да, Теннесси Уильямс не писал социальной пьесы, как, впрочем, вряд ли писал и драму нетерпимости. «Трамвай «Желание» написан о власти над людьми грубой, животной силы чувственности, которая таится во всех персонажах без исключения (что привязывает Стеллу к мужу? Что раскрывается в сцене Бланш с юношей, собирающим подписку на газету?). Биологическая природа человека, его примитивные инстинкты — вот источник опасности, вот где главная угроза духовному началу, и Стэнли — крайнее олицетворение этой угрозы. Но пьеса Уильямса — не плоская иллюстрация к религиозным воззрениям на человека как «сосуд греха» или к основам фрейдизма. Это произведение большой литературы, и богатство его художественной ткани позволяет говорить и о его социальном смысле, обнаружить в нем не одни символично-натуралистические, но и реалистические тенденции.

На экране, как и на сцене, Стэнли сыграл двадцатишестилетний Марлон Брандо, восходящая «звезда» американского театра и кино. Именно в его исполнении эти тенденции были выявлены, что стало, как пишет советский киновед Я. Березницкий, художественным открытием автора. Я. Березницкий, точно и тонко анализируя работу Брандо, замечает, что, играя Стэнли-недочеловека, он «намекнул на его нереализовавшийся человеческий потенциал», на «латентный лиризм» персонажа, на его «несостоявшуюся возможность очеловечивания». И это придало фильму дополнительное измерение. Брандо в какой-то степени — насколько это позволяет драматургия — снимает вину с человеческой природы, перенося ее, хотя бы частично, в общественную сферу. «Все доброе и достойное в героях Брандо — от их человеческой природы. Все злое и уродливое — от общества фальшивых идеалов, в котором они живут»², — заключает Я. Березницкий.

Власть этих фальшивых идеалов над героем не подчеркнута особо, но она явственно просматривается в пьесе. Каков же символ веры этого парня, недавно сменившего сержантский мундир на рабочую спецовку, парня, который «дьявольски гордится» тем, что он «стопроцентный американец»? Чтобы понять это, надо вспомнить, от какой искры вспыхивает антагонизм между Бланш и Стэнли, разрастающийся в трагедию (Стэнли травит свояченицу, разрушает ее надежду на брак с

¹ Литература США XX века, с. 517.

² Березницкий Я. Как создать самого себя. М., «Искусство», 1976, с. 97, 98, 100.

Митчем, наконец, совершает над ней насилие и доводит до клинического безумия). Ведь поначалу он готов был принять сестру жены в дом, хотя и без особого восторга. Но как он сразу ощетиливается, едва узнает, что Бланш потеряла родовую усадьбу, собственность ее и Стеллы, которая по законам штата принадлежала и ему, Стэнли. Так намечается завязка драмы вокруг высшей для Стэнли ценности—священной собственности, символа социального престижа. Бланш упустила ее из рук, она неудачница, неприкаянная, и Стэнли сразу проникается к ней презрением, перерастающим в ненависть. Неудачник—фигура малопопулярная в мире «стопроцентного американизма». Недаром Стэнли как заклинание повторяет лозунг фашиствующего политика Хью Лонга (отчасти послужившего прототипом для Вилли Старка из «Всей королевской рати» Р.-П. Уоррена): «Каждый—сам себе король». Можно предположить, что родственнице, преуспевшей на деловом поприще, Стэнли простил бы и ее «аристократические замашки» и «греховное прошлое».

Так прорисовывается социальный смысл пьесы и фильма. Его можно истолковать как мрачное предостережение против скотской бездуховности, грозящей «простому человеку», если он истово, до конца исповедует «стопроцентный американизм» в его худших проявлениях: безудержный индивидуализм, ведущий к самодовольству, душевной глухоте, эгоистической жестокости; преклонение перед собственностью и презрение к тем, кто ею не обладает; вражду ко всему интеллектуальному (не забудем, что Бланш—бывшая учительница); веру в правоту грубой силы как жизненного закона.

Но то, что именно рабочий с такой готовностью усваивает эту «систему ценностей»,—симптом резко изменившегося отношения к человеку труда в искусстве и, в частности, в кинематографе США. Впрочем, в снятом три года спустя фильме «В порту», где М. Брандо снова сыграл рабочего парня, Э. Казан как будто делает попытку оправдать и возвысить своего героя. Но это обернулось попыткой с негодными средствами.

Сценарий этого фильма начинал писать для Казана Артур Миллер, во время войны он работал на бруклинских верфях и хорошо знал жизнь докеров—персонажей будущей картины. Называться она должна была «Крюк». Впоследствии Казан объяснял: «Крюк—это часть порта, ее называют еще Красный Крюк, но это же и крюк докера, который держат в руке, как коммунистический серп...»¹. Замысел Миллера в подробностях неизвестен, но не исключено, что фильм продолжил бы социально-критическую традицию 30-х годов. Однако в 1952 году Казана вызвали в комиссию по расследованию. Перед угрозой

¹ *Ciment M. Kazan on Kazan. London, 1973, p. 103.*

лишиться работы известный режиссер, некогда стоявший на прогрессивных позициях, внесший вклад в деятельность Рабочей кино-фотолиги, изменил собственным убеждениям. Лилиан Хеллман вспоминает в своей книге «Времена негодяев»: «Казан... рассказал мне, что Спирос Скурас (президент компании «20 век-Фокс».— М. Ш.) сказал, что если он, Казан, не выступит перед комиссией в качестве так называемого «дружественного» свидетеля, то ему больше не удастся поставить ни одного фильма в Голливуде»¹. Казан пошел на сотрудничество с комиссией, покаялся в былых «грехах», назвал имена других «грешников», пошел, стараясь убедить себя в том, что творит правое дело, но так потом никогда и не смог примириться с собственной совестью.

Содружество Казана с Миллером распалось. Последнего заменил сценарист Б. Шулберг, который тоже засвидетельствовал комиссии свою лояльность. В совместной работе Казана и Шулберга — фильме «В порту» — отразились их психологические метания, стремление оправдать свою слабость, объяснить ее «высокими побуждениями». На материал, весьма далекий от жизни Голливуда, была перенесена ситуация «тяжкого испытания» эпохи маккартизма. (Кстати, написанная в это же время антимаккартистская пьеса А. Миллера, шедшая у нас под названием «Салемские колдуньи», в оригинале называется «Тяжкое испытание». Но герой пьесы, действие которой намеренно отнесено в XVII век, был жертвой клеветнического доноса и погибал за свои убеждения. В центре же фильма стоял персонаж совсем иного толка.)

Когда Казан и Шулберг предложили сценарий о профсоюзе нью-йоркских докеров тому же Д. Зануку, который десятью годами ранее осуществил экранизацию «Гроздьев гнева», он ответил резким отказом, заявив, что эта тематика никого не интересует. Но то, что авторам вскоре удалось найти продюсера, а в 1954 году фирма «Коламбия» уже выпустила фильм на экран, доказывает, что политическая направленность картины на «опасную» тему вполне устраивала властей предрержащих.

Фильм был буквально осыпан «Оскарами» — он получил восемь этих премий, а также «Гран при» Международного католического киноцентра и Серебряного льва на фестивале в Венеции. Имел он и коммерческий успех, доказавший, кстати, что зритель продолжает интересоваться фильмами из жизни рабочих. Отчасти этот успех был подготовлен и тем, что в нью-йоркских доках в то время развивались бурные события, шумно, в сенсационной манере подававшиеся широкой прессой. Наконец, бесспорны такие достоинства фильма, как уверенная режиссура, острый, умело выстроенный сюжет, непривычная «натурность» и блестящая игра Марлона Брандо.

¹ *Hellman L. Op.cit., p. 63.*

Но в критике фильм вызвал бурю противоречивых откликов. Буржуазная кинопечать поднимала его до небес. Профсоюзная пресса оценила его как «злое антипрофсоюзное произведение», подрывающее борьбу докеров за свои права. За рубежом прогрессивная критика встретила фильм в штыки. Будущий основатель направления «Свободное кино» в Англии Линдсей Андерсон назвал его фашистским, Жорж Садуль — «школой доносчиков».

Через двенадцать лет, давая интервью французскому журналу «Кайе дю синема», Казан выразит изумление (искреннее или притворное, неизвестно) тем, что «В порту» навлек на себя такие «яростные нападки и ненависть». Впрочем, продолжал он, может быть, дело в том, что фильм неоднозначен, сложен, основан на амбивалентной системе ценностей, которой режиссер стал руководствоваться, отойдя от бывшего идейного «пури-танализма» 30-х годов.

Однако никакой особой сложности в картине нет. В ней бросается в глаза лишь одно противоречие: между правдой изобразительного ряда, достоверностью деталей быта докеров и фальшью сюжета, выражавшего вполне однозначные идеологические установки.

Казан не стал снимать в Голливуде, хотя там ему построили бы «почти настоящий» порт, и мотивировал это тем, что киноколония герметична, отгорожена от жизни. Он уехал на натуру в Нью-Йорк. Впоследствии, вспоминая, как его группа работала прямо в гуще портовой суматохи, рядом с докерами, грузившими корабли, он скажет, что вот так в идеале хотел бы всегда снимать свои фильмы. В холоде, на ветру, согреваясь вместе с грузчиками вокруг импровизированных костров в железных бочках.

У Голливуда была своя, привычная система обозначений Нью-Йорка: небоскребы, мосты, улицы Манхэттена, заполненные спешащей толпой, поток машин, витрины и рекламные щиты. Фильм «В порту» открыл зрителю невиданный Нью-Йорк: рабочий район Хобокен. Унылые фасады домов, исчерченные пожарными лестницами. Теснота мощенных брусчаткой проулков между голыми кирпичными стенами и продуваемые ветром пространства пустырей. Дым, груды угля на берегу, порталные краны, громоздкие лабиринты ящиков. Площадки у пирсов, где по утрам в ожидании работы собираются молчаливые толпы грузчиков в куртках с поднятыми воротниками. Здесь толстый десятник каждое утро вручает жетоны на работу тем, кто исправно дает взятки, а потом швыряет горсть жетонов прямо в толпу, словно кость собакам, и на причале завязывается мерзкая свалка... Над заасфальтированными крышами, среди проволочных сеток голубятен, торчат телеантенны. Голуби, телевизор да еще, конечно, прокуренные бары и биллиардные — немудреные развлечения пролетарского района. Тут же

скромная католическая церковь (большинство докеров — ирландцы, католики). Священник (актер Карл Молден) — человек грубоватой, простонародной внешности. Он говорит с грузчиками на их языке, пьет то же пиво и курит те же дешевые сигареты, что они.

Неуютный мир, где право на труд надо отвоевывать когтями и зубами. Здесь старик докер показывает своей хрупкой белокурой дочке, которая воспитывается где-то в закрытом «приличном» пансионе, свои натруженные руки. Одна рука от изнуряющей, отнявшей всю жизнь работы стала длиннее другой, но отдыхать некогда: девочка должна получить образование. Бедный мир — и материально и духовно. Мир, куда загнан рабочий люд богатого города.

Изобразительный ряд фильма (оператором был блестящий мастер Б. Кауфман, снявший до этого во Франции все фильмы Жана Виго) — тот нерв, по которому идут с экрана импульсы жизненной правды. Но на фоне порта и мрачного рабочего района авторы развернули мелодраму с явственным реакционным привкусом, искажавшую подлинную суть происходивших там, в жизни, событий.

Фильм начинается с убийства. Оно совершается открыто, у всех на глазах. Руководство профсоюзным отделением докеров захвачено гангстерами, и в Хобокене царит наглый террор. По приказу профбосса, бандита Джонни Френдли, его прихвостни сбрасывают с крыши какого-то непокорного парня. Сам Джонни, которого Ли Дж. Кобб играет в откровенной традиции мелодраматического злодея, хладнокровно любит расправой, пожевывая сигару.

В этой расправе участвует бывший боксер, бывший докер, а ныне подручный гангстеров Терри Мэллой (М. Брандо). Это он по приказу Джонни выманил на крышу своего недавнего товарища.

Но если Джонни ведает, что творит, буквально купаясь в собственном злодействе, то Терри не понимает глубины своего падения. Сперва кажется, что Брандо сыграл здесь еще один вариант такого же примитивного и нагловатого существа, как Стэнли Ковальский из «Трамвая «Желание».

У Терри есть старший брат Чарли (актер Род Стайгер). Этот уравновешенный, основательный человек с умными глазами, видимо, сделал свой выбор в жизни холодно и расчетливо. Он сознательно связал свою судьбу с гангстерами и стал правой рукой, советчиком Джонни Френдли. Из его разговора с Терри нам предстоит узнать, что в свое время он же сделал выбор и за брата. Терри был способным боксером, но Чарли втянул его в жульнические махинации, заставил нарочно проигрывать бои. У парня завелись деньги, но с честной спортивной карьерой было покончено. Тогда-то, наверно, Терри и понял, что играть в этом мире можно только по одному правилу: «Расправься с ним, пока

он не расправился с тобой». В начале фильма он искренне верит, что иначе и не бывает. Вот только он не видит себя со стороны, не видит, какую хмурую, волчью настороженность успел выработать в нем этот живущий по звериным законам, единственный знакомый ему мир. Зато это знает и прекрасно передает Брандо.

Этим и отличается от Стэнли Ковальского Терри Мэллой. Если тот вполне доволен своим полуживотным бытием, своей хорошенькой и покорной женой, своими субботними развлечениями — пивом, кеглями и покером, то в колючей угрюмости Терри актер дает ощутить не осознанные самим героем признаки его разлада с окружающим. Смутная тоска по какой-то иной жизни снедает этого парня, который проводит все свободные часы на крыше, возле своих голубей. «Они лучше, чем люди», — говорит про птиц подросток, приятель Терри. Это правда — в мире людей, среди которых живет Терри, царят жестокость, угнетение и страх.

Однако, оказывается, и здесь все-таки тлеет искорка надежды. Священник, отец Барри, возмущен тем, что творят бандиты с его прихожанами, и начинает призывать свою паству к сопротивлению. Правда, он не зовет докеров объединиться, чтобы они сообща дали отпор преступникам, не наставляет их бороться за переизбрание профбоссов, не советует им бастовать в знак протеста. Нет, он хочет лишь одного: чтобы среди рабочих нашлись люди, которые дали бы показания перед государственной комиссией, начинающей следствие о злоупотреблениях в порту. Агенты ФБР — сдержанные, доброжелательные джентльмены — то и дело появляются среди докеров, пытаются задавать вопросы, но запуганные рабочие хранят молчание.

А гангстеры распоясываются все больше. Они врываются даже в церковь, бьют стекла, разгоняют прихожан дубинками. Когда они узнают, что один из грузчиков под влиянием уговоров священника решил явиться в комиссию, среди бела дня в порту на него «нечаянно» роняют тяжелый ящик. Отец Барри проклиная убийц. Бандиты забрасывают его камнями. Но священник неукротим в своей жажде справедливости. Символическая сцена, когда он, окровавленный, но не уstraшенный, возносится ввысь на площадке крана, должна по замыслу авторов олицетворять величие духа этого защитника своих «братьев во Христе».

Поведение отца Барри производит сильнейшее впечатление на Терри Мэллоя. Именно священник оказывается воплощением добра, которого смутно жаждала душа юноши. Терри духовно прозревает и решает выступить против бандитов. К тому же в нем вспыхивает любовь к сестре докера, сброшенного с крыши. Это та самая ангелоподобная девушка, что воспитывается в закрытом пансионе и так непохожа на обительниц рабочего

района. Священник уговаривает Терри покаяться ей в том, что он был причастен к убийству ее брата, и Терри очищает свою совесть этой мучительной исповедью. Но, для того чтобы убедить зрителя в полном перерождении Терри, авторам нужно провести его через последнее, самое страшное испытание. Джонни Френдли, почуяв в парне опасного противника, приказывает его старшему брату укротить «бунтаря», а если не удастся — «ликвидировать» его. Но у Чарли не подымается рука на убийство брата, он отпускает его, нарушив приказ. И в ту же ночь Терри обнаруживает в глухом проулке труп Чарли — он свисает с вбитого в стену докерского крюка.

Это злодеяние окончательно раскрывает Терри глаза на его недавних покровителей. Он хочет застрелить Джонни, но отец Барри останавливает его: «Ты должен завтра на суде сразить его правдой».

Сцена суда, однако, не становится вопреки ожиданиям кульминацией фильма. Это короткий, проходной эпизод, где Терри отвечает на один-два вопроса. Авторам как будто бы важно дать лишь обозначение события, не вдаваясь в его суть. Больше того, они словно избегают показывать подробности разбирательства. Главное — это победа Терри над самим собой и триумф священника. Он сидит в первом ряду, лицо его озарено торжеством и гордостью.

А дальше начинает происходить нечто странное. Понятно, когда Джонни (который, хотя, видимо, и скомпрометирован расследованием, но почему-то оставлен на своем посту) прямо на суде кричит Терри: «Ты сам вырыл себе могилу, на работу в доках больше не надейся!» Но совсем непонятно, когда от юноши отшатываются честные рабочие. С ним никто не здоровается, его сторонятся как зачумленного. И даже невинная душа — его юный приятель-голубятник — сворачивает шею его лучшему голубю, в слезах прокричав: «Это тебе за донос!»

Этот неожиданный сюжетный поворот вызывает недоумение. Почему грузчики недовольны поступком Терри, почему они считают не подвигом, а предательством выступление героя против тех, кто терроризировал их и облагал незаконными поборами?

Вот тут необходимо обратиться к фактам и сопоставить ситуации, мотивировки, выводы фильма с тем, что на самом деле происходило в то время в нью-йоркских доках. Это тем более важно, что и Шульберг и Казан всегда утверждали, что они досконально изучили реальные события и фильм отражает жизненную правду.

Во главе мощного профсоюза докеров — Интернациональной ассоциации портовых грузчиков (ИАПГ) с тридцатью тысячами членов — уже три десятилетия находился некий Д. Райян, поставленный туда нью-йоркскими боссами демократической партии. Райян управлял союзом весьма недемократично, самочинно

назначал делегатов на съезды, не гнушался запускать руку в казну, и, главное, с его ведома и попустительству в профсоюз проникли преступные элементы. В ИАПГ было восемьдесят отделений. Шестью из них фактически руководил гангстер Тони Анастасиа, брат известного мафиозо. Несмотря на это, Райяна до поры до времени поддерживали все «верхи» — Американская федерация труда, партийная машина штата и большой бизнес, нью-йоркская ассоциация судовладельцев. Дело в том, что бандиты в порту не только вымогали деньги у рабочих, а выполняли и иные функции, за что получали взятки уже от хозяев. О том, что это были за функции, свидетельствует письмо к Райяну от губернатора штата Нью-Йорк Т. Дьюи:

«От имени жителей всего штата поздравляю и благодарю вас за все то, что вы сделали, чтобы помешать коммунистам захватить контроль над нью-йоркским портом. Будьте уверены, что весь государственный аппарат штата поддерживает вас и вашу организацию в этой решительной деятельности»¹.

И все-таки никаким гангстерам не удавалось обуздать непокорный профсоюз. С 1945 по 1951 год четыре раза возникали «дикие» (то есть не санкционированные профсоюзной верхушкой) забастовки, потому что докеры были недовольны условиями договоров с судовладельцами, которые от их имени подписывал Райян. Последняя из них была такой угрожающей по размаху — почти месяц весь порт был парализован, — что хозяева решили предпринять массивную контратаку.

Однако для этого нужно было дождаться подходящего момента. В 1951 году сами забастовщики телеграфировали президенту Трумэну, требуя расследовать их жалобы на профсоюзное руководство. Но в тот же адрес полетела и телеграмма от Райяна, где он сообщал президенту, что стачка инспирирована коммунистами и он, Райян, будет подавлять ее самым беспощадным образом. Естественно, петиция стачечников не возымела тогда никакого действия.

Но в 1952 году к власти пришли республиканцы, пост президента занял Д. Эйзенхауэр. Господство демократической партии в порту пошатнулось. И тут «вдруг» обнаружилось, что ИАПГ... заражена гангстеризмом и коррупцией! Так началось наступление на протестующих против эксплуатации докеров, но не впрямую, а путем ловкого обходного маневра. Губернатор Т. Дьюи, республиканец, возглавил комиссию по расследованию. Это было ему выгодно — можно было и нажать себе политический капитал, и потеснить боссов демократической партии из порта, а заодно и отвлечь прессу от слухов о связях его собственной политической машины с гангстерами в стро-

¹ In: *Raymond A. The Waterfront Priest*. New York, 1955, p. 45.

ительной индустрии. Главной же целью расследования было сломить сопротивление рядовых докеров.

Начался шум разоблачений. Райяна уличили и в растратах и в связях с преступным миром. Стало известно о взятках, которые судовладельцы давали бандитам, занимавшим в профсоюзе командные посты. Однако очень скоро расследование обратилось против тех, кто был его мишенью с самого начала: против рабочих. Райяна тихо убрали в почетную отставку. Роль хозяев затушевали, представив их беспомощными жертвами вымогательства. Зато профсоюз объявили насквозь прогнившим, целиком зараженным язвой гангстеризма. Комиссия постановила, что все грузчики должны пройти регистрацию со снятием отпечатков пальцев—так ФБР нашло способ выявить «неблагонадежных» и завести на них досье. Самим рабочим не дали очистить профсоюз демократическим путем. АФТ не только не помогла им в этом, но... исключила ИАПГ из своего состава, заклеив и опозорив весь тридцатитысячный коллектив как преступников. АФТ полностью стала на сторону судовладельцев, обратилась к ним с просьбой не подписывать с докерами нового договора и самовольно учредила новый профсоюз портовиков. В 1953 году были назначены выборы—грузчики должны были проголосовать за членство в старом или новом профсоюзе. Выборам сопутствовала бешеная шумиха буржуазной прессы, кричавшей о «пиратском гнезде в центре Нью-Йорка». Подобные материалы и использовал Б. Шульберг.

На выборах докеры высказались за прежнюю организацию, но АФТ стала самочинно назначать в порт своих людей. Тогда снова вспыхнула стачка. Оклеветанные, лишенные права на трудовой договор, возмущенные предательством АФТ, портовики держались стойко. Полторы тысячи полицейских пытались пробить штрейкбрехерам дорогу в порт—безуспешно. Так продолжалось три недели под неутихающий крик газет, что причина стачки—«бунт гангстеров», а не экономические требования рядовых рабочих. Профсоюзный орган, журнал «Марч оф лэйбор», выступил с заявлением, что самый масштаб стачки—двадцать пять тысяч человек—ясно доказывает обратное.

Стачку пресекли небывало жестоким способом. Докеров атаковали и хозяева, и государство, и АФТ, впервые выступившие в единстве против рабочих. Комиссия Дьюи нанесла последний удар, добившись от суда запрещения забастовки. Так были использованы возможности нового закона Тафта—Хартли для подрыва сил профсоюзов. Даже буржуазная «Нью-Йорк таймс» отмечала: «Разнообразие боевых приемов и эффективность их против ИАПГ немало встревожили профсоюзы... Их беспокоит, что меры, примененные к ИАПГ, могут применить и к союзам, вовсе не затронутым преступностью»¹.

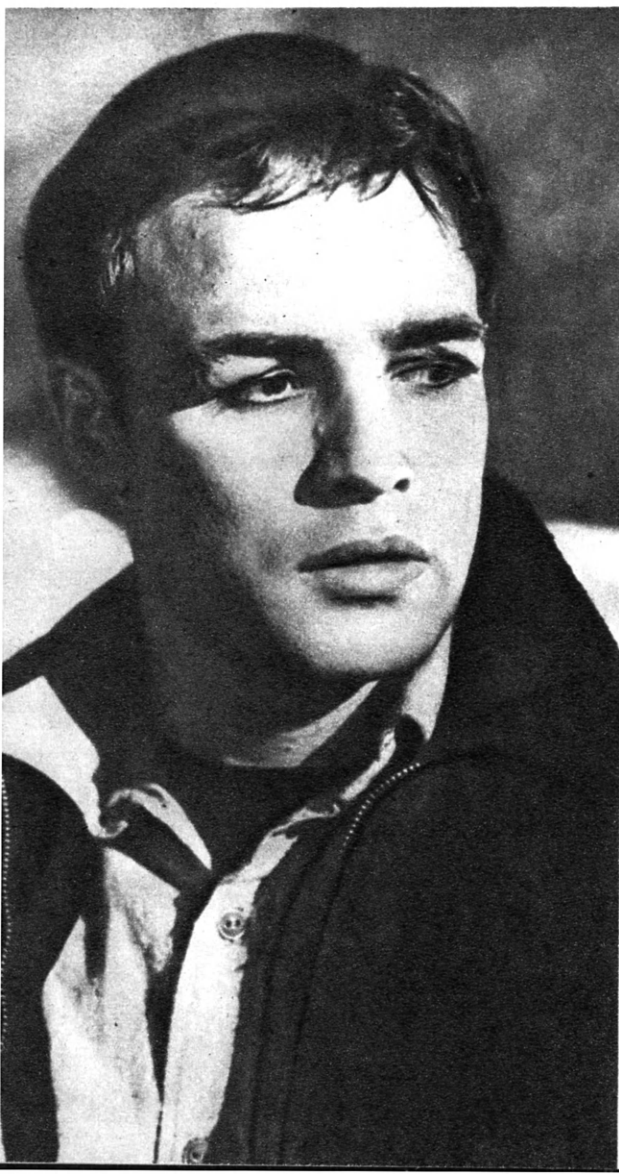
¹ In: "March of Labor", 1954, June, N 5, p. 21.



«Трамвай «Желание» Э. Казана.
 Столкновение грубой силы и
 беззащитности. В ролях: Вивиен Ли
 и Марлон Брандо

«В порту» Э. Казана. Марлон
 Брандо в роли Терри Мэлоя

«В порту». Жизнь портовых
 грузчиков





Толпа грузчиков пассивно наблюдает за ссорой Терри с подручными профбосса



Терри (М. Брандо) в кулачной схватке с продажным профбоссом (Ли Дж. Кобб)





«Соль земли». Забастовщиков
бросают за решетку вместе с
детьми

«Соль земли». Занесенную над
женой руку Рамона останавливает
твердый взгляд Эсперансы

«Соль земли» Г. Бибермана.
Актриса Р. Ревуэльтас в роли
Эсперансы

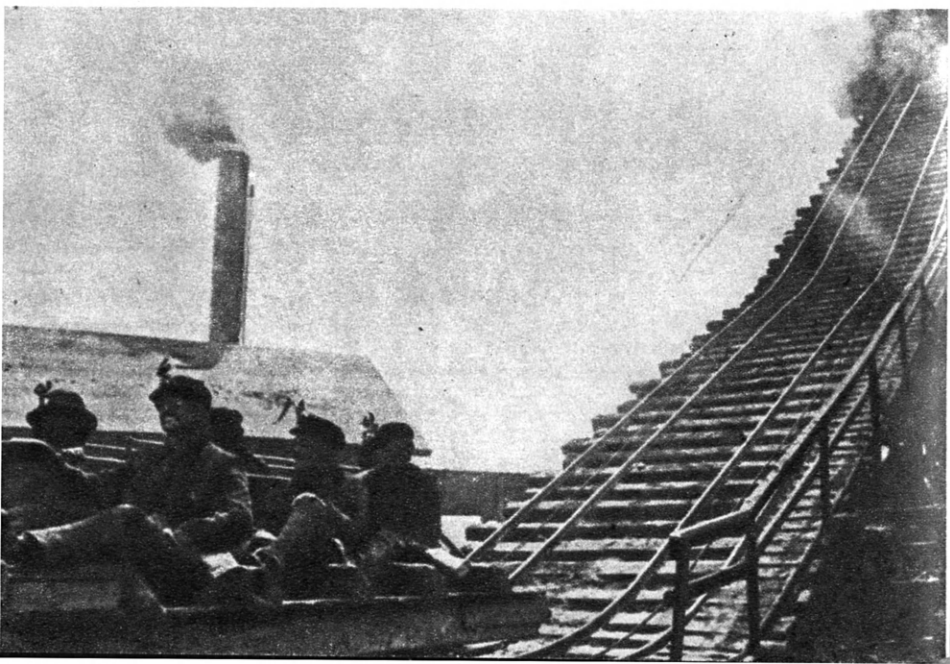


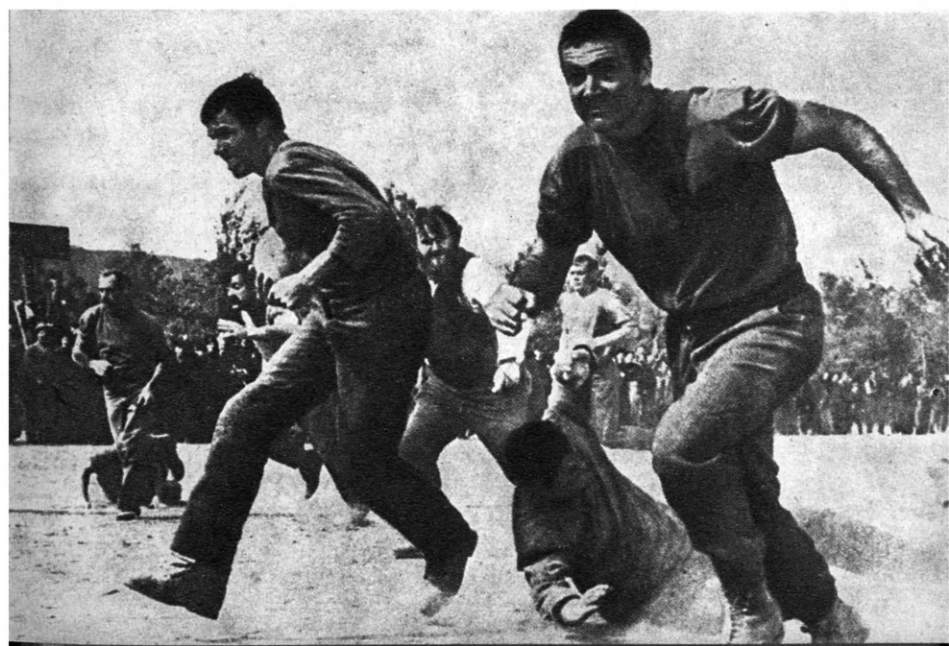
«Молли Магауйр». Хозяйский шпион
(Р. Харрис) и дочь шахтера
(С. Эггар)

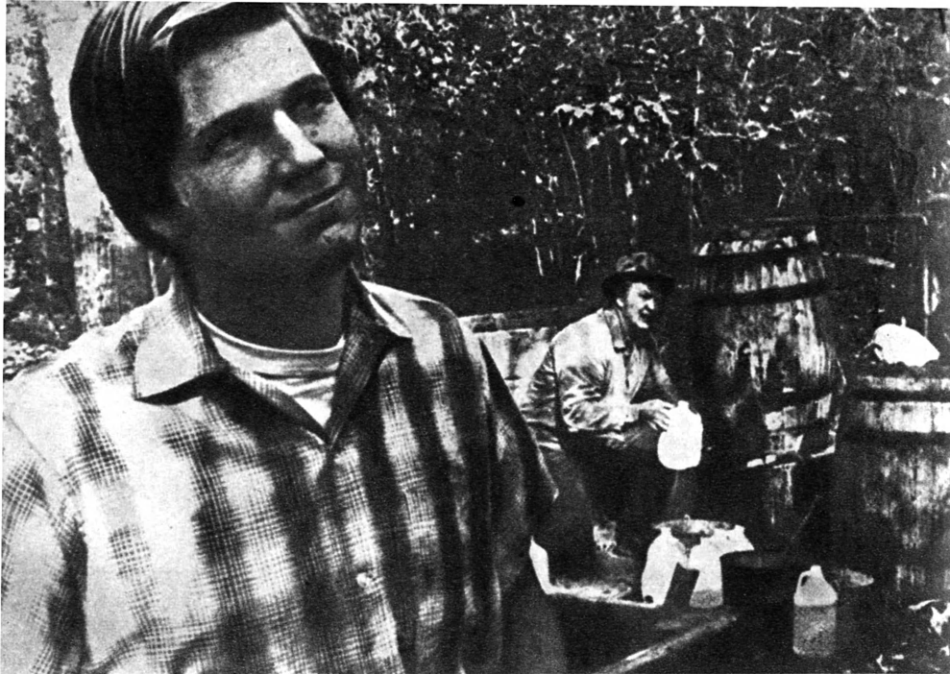
«Молли Магауйр» М. Ритта.
Пенсильванские шахты в XIX веке

«Молли Магауйр». Предатель идет
на последнее свидание к шахтеру,
ожидающему казни

«Молли Магауйр». Шон Коннери в
роли предводителя шахтеров



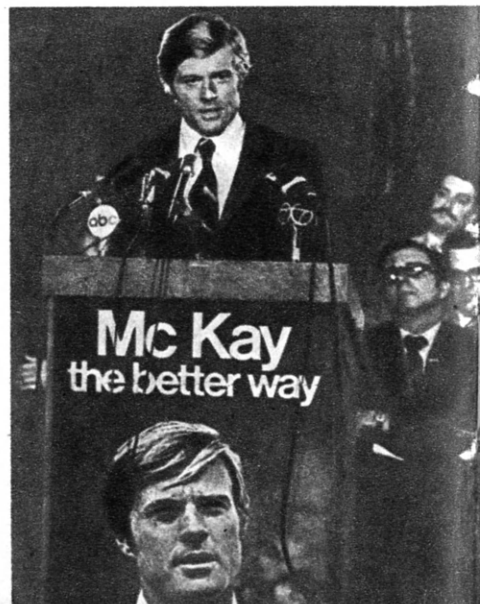




«Последний американский герой» Л. Джонсона. Будущий автогонщик (Дж. Бриджес) на скрытой от посторонних глаз поляне, где его отец изготавливает самодельное виски

«Кандидат» М. Ритчи. Кандидат в сенаторы Мак-Кэй (Роберт Рэдфорд) в минуту поражения...

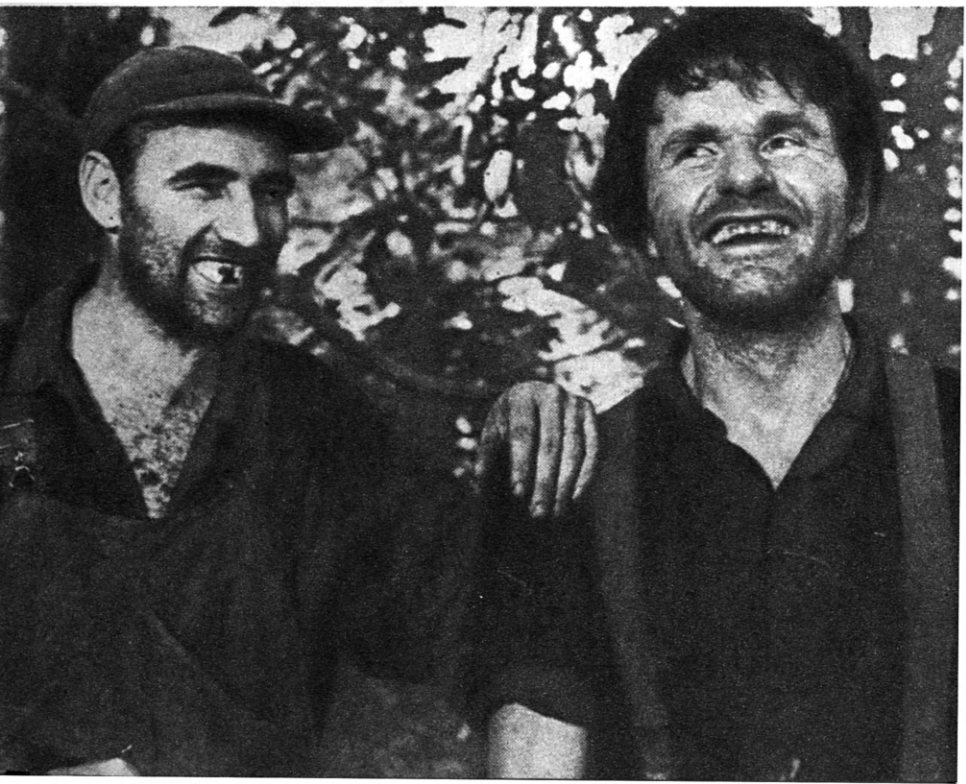
... и в момент триумфа





«Джо» Дж. Эвилдсена.
Олицетворение грубой силы Джо
(справа, П. Бойл) демонстрирует
Комптону свою коллекцию оружия

«Избавление» Дж. Бурмэна.
Обитатели бедняцкого поселка
Беззубый и Горец готовятся напасть
на путешественников

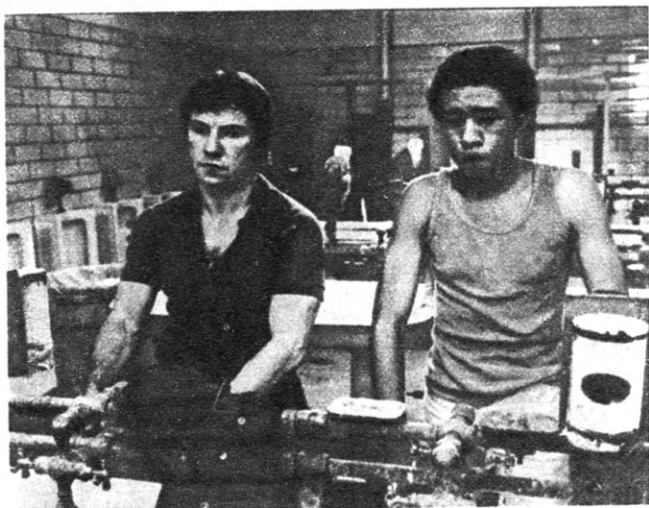
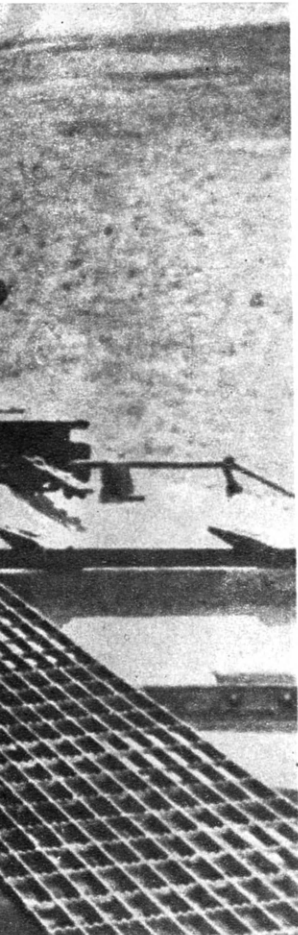




«Поезд мчится к славе» Х. Эшби.
Вот так, в странствиях на крыше
вагона рождались песни Вуди Гатри
(Дж. Каррадин)

«Округ Харлан. США» Б. Коппл.
Шериф (справа) и вожак
штрейкбрехеров





«Синий воротничок»
П. Шрэйдера. Трое друзей,
молодых рабочих. Слева
направо: Я. Котто,
Р. Прайор, Х. Кейтель

«Синий воротничок».
Вскоре их остается двое...

... А немного позже и эта
пара встретится как враги





«Норма-Рэй» М. Ритта. Норма-Рэй (С. Филд) в фабричном цеху

А это ее прототип — профсоюзная активистка Кристал-Ли Джордан





«Норма-Рэй». Немой призыв к единству



«Норма-Рэй». Тактика обращения с бунтарями у хозяев отработана давно





«Роки» Дж. Эвилдсена. Чемпион США (К. Уззерс, справа) решает дать шанс безвестному новичку Роки (С. Сталлоне)

И Роки с честью выдерживает испытание. Актеры С. Сталлоне и Т. Шайр

«Кулак» Н. Джуйсона. Джонни Ковак (С. Сталлоне) во главе забастовки

«Кулак». Через двадцать лет его вызывают на специальную комиссию и обвиняют в коррупции





«Автоколонна» С. Пэкинпа. Шофер
грузовика по прозвищу Утенок
(К. Кристоферсон) готовится в путь

«Автоколонна». Вскоре он
окажется во главе целой
автоколонны



Рядовые докеры с самого начала не ждали ничего хорошего от комиссии по расследованию. Они понимали, что она не избавит их ни от власти бандитов, ни от тяжести эксплуатации и что ее подлинная цель — ослабление их профсоюза. Так и оказалось в действительности. Фильм «В порту» появился на экранах как раз тогда, когда борьба достигла кульминации. И он прославлял как героя человека, сотрудничающего с комиссией (актер, игравший ее председателя, был даже загримирован под Томаса Дьюи). То, что рабочие в фильме расценивают поступок Терри как предательство, пособничество врагу, вполне отвечало жизненной правде. Но в общем контексте фильма их позиция не была никак мотивирована и потому выглядела весьма неожиданно и странно. Ведь классовый конфликт в картине искусно затушеван и обойден. Сил, которые стояли за спиной гангстеров и использовали их как орудие подавления рабочих, словно и не существовало на свете. В эпизод суда, правда, вставлена очень короткая перебивка: какой-то грузный, снятый со спины человек смотрит у себя дома по телевизору, как комиссия допрашивает Джонни Френдли. Вошедшему дворецкому он велит не отвечать на телефонные звонки Джонни. Когда французский биограф Казана Мишель Симан спросил режиссера о причинах такой невнятности, Казан ответил: «Мы с Баддом сожалеем, что не смогли глубже показать социальную структуру, которая поддерживает гангстеров. С другой стороны, если бы мы углубились в эту тему, то в каком-то смысле утратили бы цельность фильма. Это была трудная проблема»¹. Проблема действительно была нелегкой, но природа ее была не художественная, как утверждает Казан, а чисто политическая. Надо было скрыть тот факт, что у комиссии, так рьяно «воевавшей» с гангстерами, и у бандитов были на самом деле одни и те же покровители — большой бизнес, и одна и та же задача — «приструнить» непокорных рабочих.

Для этого авторы фильма прибегли к поистине удивительной фигуре умолчания. Они сделали вид, что их героям-докерам словно и не приходилось слышать о стачечной борьбе, — и это в то время, когда порт потрясали массовые забастовки! Даже само слово «стачка» ни разу не произносится с экрана. В этом смысле фильм «В порту» отступает далеко вправо с позиций, на которых стоял Голливуд эпохи Нового курса: в те времена цели, причины, характер стачек часто искажались кинематографом, но хотя бы не скрывалось само их существование.

Итак, в картине рабочие ненавидят и боятся гангстеров, к комиссии (вопреки жизненной правде) относятся как будто бы нейтрально, забастовок против нее (опять же вопреки жизненной правде) не организуют. Но Терри Мэллоя неожиданно и

¹ *Ciment M. Op.cit.*, p. 105.

неизвестно почему (то есть это неизвестно только в контексте фильма) бойкотируют и презирают. Зачем авторам понадобилось вводить в фильм эту ситуацию, если не раскрыты ее причины?

Тут следует вернуться к одному из мотивов, побудивших Казана и Шулберга выступить с подобным фильмом,— к тому желанию оправдать собственное сотрудничество с Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, о котором говорилось выше. Эта попытка обелить себя выглядела неуклюже и фальшиво. Терри вступает в противоборство с несомненными и явными преступниками. Казан и Шулберг, разоблачая «подрывные элементы» в кино, прекрасно знали (как знали это и все вокруг), что жертвы маккартизма вовсе не состояли ни в каком «преступном заговоре» против Америки, что подобного заговора вообще не существовало. И все же Казан заявлял: «Терри Мэллой чувствовал то же самое, что я. Он испытывал одновременно и стыд и гордость. Он переходил от одного этого чувства к другому, и его так же ранило то, что люди, его собственные друзья, отвергли его. Он так же считал, что это был необходимый поступок. Он ощущал себя глупцом, но и гордился собой, так как обнаружил, что он лучше тех, кто его окружает»¹.

На совести Казана останется неизбежно вытекающее отсюда сравнение прогрессивных кинематографистов, против которых давали показания они с Шулбергом, с гангстерами, которых разоблачает его герой. Неизвестно, удалось ли Казану убедить себя, что сам он «лучше» тех, кто пострадал, защищая свои демократические убеждения, и отказался совершить то, что Казан называет «необходимым поступком». Но, представляя Терри человеком, который «лучше своего окружения», авторы фильма искажают в угоду этой концепции образ американского рабочего.

Если даже в конформистских фильмах 40-х годов о людях труда иногда возникала тема рабочего единства, то в фильме «В порту» об этом нет и речи. Разумеется, гангстерский террор в профсоюзах—реальность американской жизни. Правда и то, что бандитам удавалось и удается запугать и подчинить себе определенную часть трудящихся. Буржуазия постоянно препятствует росту классового самосознания американских рабочих, насаждает среди них идеологию индивидуализма—и делает это далеко не безуспешно. Но это лишь часть правды. История американского рабочего движения дает немало примеров сопротивления коррупции в рабочей среде, причем настоящие победы на этом пути всегда одерживали не одиночки, сотрудничавшие с буржуазным государством, а сплоченные коллективы, полные решимости очистить и укрепить свои ряды.

¹ *Ciment M. Op.cit.*, p. 110.

Меж тем «В порту» изображает нью-йоркских докеров как инертную, до смерти запуганную толпу. Ни искры протеста не способны высечь из нее злодеяния гангстеров. Грузчики разобщены и пассивны. Французский критик А. Монжо саркастически писал в 1955 году, что этот образ трусливой толпы низких существ, лишенных классового самосознания, отражает не истинное положение вещей, а мечту крупного капитала¹. На таком фоне Терри и вправду выглядит суперменом. К финалу, чтобы как-то свести концы с концами, авторы, следуя классической голливудской традиции, заставляют его вызвать Джонни на кулачную дуэль. Измолоченный в кровь, он под взглядами безучастных докеров побеждает противника и отстаивает таким образом свое право на работу в порту.

Только раз, возмущенно дрогнув, делает толпа грузчиков шаг вперед: когда Джонни замахивается на человека, который заявлен по сюжету вторым, а на деле выступает главным героем фильма,— на священника, отца Барри. Правда, и тут есть необъяснимое противоречие. Ведь на протяжении всего фильма отец Барри страстно внушал своей неразумной пастве, что ее единственная надежда — помощь мудрого и беспристрастного государства, что только ФБР и Комиссия способны защитить рабочих от гангстеров. Но при этом священник окружен почетом и уважением, а Терри, который в точности последовал его инструкциям, почему-то предан остракизму. Однако авторы фильма, когда им нужно, пренебрегают требованиями логики.

У этого персонажа был реальный прототип по имени отец Корридан. Шулберг познакомился с ним, когда собирал материал для сценария, и священник стал главным консультантом фильма. Убеждения этого отца-иезуита вполне устраивали авторов. Задача школы, где «просвещал» рабочих Корридан, прежде всего заключалась в том, чтобы «бороться с коммунизмом, разъясняя католические социальные принципы. В более широком смысле школа предназначалась для того, чтобы решать проблемы между трудящимися и администрацией в духе принципов христианства»². Сам священник был весьма откровенен: «Как всем известно, одна из причин, по которой я занимаюсь этой работой, состоит в том, чтобы препятствовать коммунистическому проникновению в профсоюзы»³. В своих проповедях он умело прибегал к демагогии: подыгрывая недовольству рабочих, громил отдельных «безответственных политиков», «нечестных бизнесменов», продажных профлидеров. Но все это делалось лишь для того, чтобы завоевать доверие слушателей, а затем направить их протест в безопасное реформистское русло, удержать их от забастовок и настроить

¹ "La Nouvelle critique", 1955, N 62, p. 155.

² Raymond A. Op. cit., p. 6.

³ Ibid., p. 143.

на «христианское согласие» с хозяевами. Кстати, принцип христианского милосердия отец Корридан толковал весьма «гибко». Когда во время крупной стачки в Бруклине коммунисты организовали бесплатную раздачу питания бастующим, люди священника разгромили пункты раздачи и выбросили продукты в канал...

В 30-е годы молодой Элиа Казан издевался в своей короткометражке «Пирог в небе» над фальшивыми посулами религии. Двадцать лет спустя маститый режиссер изображает клерикала лучшим другом трудящихся.

Сделанный в нелегкие для рабочего движения США времена, фильм «В порту» лицемерно «сочувствовал» тяжелому положению докеров, но умалчивал о его главной причине — капиталистической эксплуатации, перенося всю вину исключительно на коррупцию в профсоюзах. В борьбе с гангстеризмом герой фильма не находил никакой опоры в пассивной, смиренной рабочей среде и был вынужден уповать лишь на защиту буржуазного государства и силу собственных кулаков. Претендуя на объективное изображение фактов, фильм искусно смешивал ложь с правдой, чтобы замаскировать свою антипрофсоюзную направленность. Восхваление государственной комиссии, «очищающей» профсоюз от преступности, в эпоху маккартизма звучало как оправдание Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности и тех, кто с ней сотрудничал. Фильм был сделан гораздо тоньше и искуснее грубых антикоммунистических поделок того времени, но по сути выполнял неблагоприятную политическую задачу: изображал рабочую организацию бессильной жертвой преступников, а в качестве новых лидеров трудящихся выдвигал весьма двусмысленные фигуры отца-иезуита и его молодого подопечного из раскаявшихся гангстеров.

«В порту», как уже говорилось, был отвергнут студией «20 век-Фокс», но нашел себе независимого продюсера С. Спигела. После войны в киноиндустрии США произошли некоторые структурные изменения, вызвавшие оживление независимого производства, то есть создания фильмов мелкими компаниями, вне студийных рамок. Эти изменения поставили Голливуд в кризисную ситуацию. Кризис объяснялся несколькими причинами. Во-первых, снижение зрительского интереса к стандартной голливудской продукции привело к падению посещаемости. С 1948 по 1960 год она сократилась более чем вдвое. Во-вторых, позиции кино были сильно подорваны наступлением нового конкурента — телевидения. И, наконец, в начале 50-х годов Верховный суд США на основании антитрестовских законов запретил студиям владеть собственными кинотеатрами. Застопорились «конвейеры» ведущих кинофирм: без собственных кинотеатров уже не имело смысла «выстреливать» по картине еженедельно. Если в 1940 году главные студии выпускали

348 фильмов в год, то в 1956-м — только 148. Но репертуар кинотеатров (хотя их число тоже несколько сократилось) требовал постоянного обновления. В какой-то степени эти требования стали удовлетворяться за счет продукции независимых продюсеров.

Кроме того, теперь, при сократившемся производстве, содержать студии с их огромными накладными расходами становилось нерентабельно. Начались массовые увольнения персонала, распродажа студийного имущества, земельных участков. Но поскольку прокатные функции — посредничество между производством и кинотеатрами — остались в руках студий, им было иногда выгодно покупать у независимых продюсеров их картины и выпускать их на экран (то есть перепродавать в кинозалы, получая от этого прибыль).

Поэтому неверно было бы проводить между Голливудом и независимыми резкую грань или противопоставлять их друг другу. Подавляющее большинство независимых крепчайшими, хотя и не всегда видными глазу нитями оказалось связано с Голливудом, включено в его структуру. Предварительное финансирование производства, гарантии проката, обеспечение рекламы — все это рычаги воздействия киномонополий на независимых.

Количество выпускаемых последними картин резко колебалось. В 1950 году их число составляло 141, в 1954-м упало до 56, а в 1957-м снова подскочило до 80. Крайне разнообразной была и их ориентация. Если говорить о наиболее крупных, устойчивых фирмах, то, например, компания Роджера Кормэна стала специализироваться на триллерах, фантастике, фильмах ужасов, а компания, руководимая Стэнли Креймером, взяла курс на серьезные картины социальной проблематики. Продукция независимых была столь разнородна, что ее невозможно привести ни к какому «общему знаменателю».

Однако расширение производства вне студий, известное (правда, нередко весьма относительное) высвобождение творческих работников из-под жесткого студийного диктата привело к некоторым положительным результатам. Если начиная с 30-х годов главной фигурой в кино был продюсер, то теперь повысился престиж режиссера. Независимые были более динамичны, более чутки к новым веяниям, они смелее привлекали к работе талантливых новичков. Как пишет о независимых советский киновед Р. Соболев, «на их долю выпала миссия расширения тематики американских фильмов и обогащения их языка», они способствовали тому, что кино США «в какой-то своей части превратилось в живое искусство — со стремлением более полного отражения действительности, с борьбой реалистических и модернистских тенденций»¹.

¹ Соболев Р. Голливуд. 60-е годы. М., «Искусство», 1975, с. 7.

В середине 50-х годов в кино пришла с телевидения группа одаренных режиссеров — С. Люмет, М. Ритт, Д. Манн, Р. Муллиган, Д. Франкенхеймер. Некоторые из них дебютировали не на крупных студиях, а у независимых продюсеров. В то время как Голливуд, конкурируя с телевидением, пытался привлечь зрителя широким экраном и цветом, стереофоническим звуком и спецэффектами постановочных боевиков, новички неожиданно добились успеха со своими скромными черно-белыми фильмами о буднях рядового американца в большом современном городе. «Марти» (1955), поставленный Д. Манном для продюсера Г. Хекта, рассказывал о скромном приказчике из мясной лавки, который вопреки своему мещанскому окружению отстаивает право выбрать себе невесту по сердцу. В 1957 году фирма, основанная актером Г. Фондой, выпустила картину «Двенадцать разгневанных мужчин» режиссера С. Люмета. Ее действие происходило в суде, где присяжные заседатели рассматривали дело об убийстве. Один из присяжных, честный и беспристрастный человек, преодолевает предубежденность остальных против обвиняемого, показывая, что ее подоплека — обывательское недоверие к молодежи из бедняцких кварталов. Эти фильмы подкупали своей человечностью, тонким психологизмом, реалистичностью режиссерской манеры.

Особо здесь следует остановиться на режиссерском дебюте М. Ритта — фильме «На краю города» (1956), отнюдь не уступавшем этим образцам нового направления по художественному мастерству и затрагивавшем серьезную социальную проблему расизма.

После войны эта проблема, которая дотоле была абсолютным «табу» для кинематографа, получила доступ на экран. Принципы расового равноправия были включены в устав ООН, и их несоблюдение грозило подорвать международный престиж США. Американской пропаганде становилось все труднее замалчивать факты расовой дискриминации у себя в стране, рекламировать «преимущества американского образа жизни», особенно в Африке, Азии и Латинской Америке. Активизировались негритянские организации, развернувшие борьбу за гражданские права. Начались массовые выступления протеста черных американцев.

В 1949 году появилось несколько фильмов, посвященных положению негров в США: «Отчизна отважных» М. Робсона, «Размытые границы» А. Уэркера, «Пинки» Э. Казана. Была экранизирована повесть У. Фолкнера «Осквернитель праха» (реж. К. Браун). Впервые на экран была вынесена драма темнокожего человека, сталкивающегося с несправедливостью и унижениями. Эти фильмы отвергали и осуждали расизм, хотя финалы их были благостно-утешительными, а кое-где сквозила мысль, что угнетенным следует не столько бороться за свободу, сколько уповать на ее получение из рук власти имущих. Но все

же в целом они заслуживают положительной оценки, так как в них, впервые в американском кино, негры были изображены с сочувствием и уважением, наделены гордостью и человеческим достоинством.

Однако во времена маккартизма антирасистская тематика практически исчезла с экрана. И независимый продюсер Д. Саскайнд, взявшись за «непопулярную» тему и пригласив постановщиком Мартина Ритта, проявил известную смелость. Тем более что центральный персонаж фильма был необычен для американского кино: негр-рабочий в нем раньше не появлялся.

М. Ритт, бывший актер и режиссер прогрессивного театра «Груп тиэтр» и телевидения, был занесен в «черные списки» и лишился работы. Только в 1956 году ему удалось вернуться к режиссуре, но не на телевидении, а в кино. Сюжеты из рабочей жизни не были для него в новинку — на сцене он ставил «Вид с моста» и «Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера.

Фильм «На краю города» был снят в Нью-Йорке, в основном на натуре, и выдержан в полудокументальной стилистике. На экране возникли неприкрашенные городские задворки: переплетение железнодорожных линий, мрачные склады, бесконечные решетки заборов. Сюда заброшен своей нескладной судьбой Аксель, которого играет молодой Джон Кассаветис (впоследствии известный режиссер, дебютировавший в 1958 году антирасистским фильмом «Тени»). Отец, бывший ковбой, ныне военный в отставке, пытался сделать из сына «крепкого парня» и уговорил его идти на военную службу. Но Аксель не выдержал армейской жестокости и дезертировал. Одинокий, растерянный, он приезжает под чужим именем в незнакомый город, чтобы наняться на железную дорогу грузчиком, и первую ночь в Нью-Йорке проводит прямо на земле, прислонившись к металлической бочке. Наутро мастер, привычно осведомившись: «Читать-писать умеешь?» — дает ему заполнить заявление. Жуликоватый десятник, учуяв, что у новичка что-то неладно, нагло объявляет, что тот должен отдавать ему часть заработка.

Угрюмость атмосферы, вторящей душевному состоянию Акселя, усугубляется еще и ощущением всеобщего равнодушия. Грузчики, в грохоте и лязге таскающие тяжелые ящики, сосредоточены каждый на своем нелегком труде. К поборам десятника все привыкли, до новичка никому нет дела. Только на одном обращенном к нему лице видит Аксель приветливую улыбку. И лицо это — черное.

Образ негритянского рабочего Тома Тайлера, берущего Акселя под свое покровительство, выдержан в духе либеральной идеи «интеграции» негров в американском обществе. (Еще далеко то время, когда писатель Дж. Болдуин воскликнет: «Почему я должен хотеть интегрироваться в горящий дом?») Так же как в первых послевоенных фильмах на эту тему, автор сценария Р. Ортур с воодушевлением доказывает, что темноко-

жий человек «достоин» быть принятым в это общество. Для этого он наделяет своего героя всеми мыслимыми добродетелями: Том умен, образован, добр, прекрасный семьянин, честный работник и, главное, обладает терпением и жертвенностью. Авторские намерения были благородны и продиктованы стремлением сокрушить лживые представления о негре как о неполноценном существе. Правда черные зрители видели и нечто оскорбительное для себя в подобной идеализации темнокожих персонажей, в этом рвении доказать, что негр «не хуже», а иногда и лучше белого,—словом, в самой необходимости такого сравнения и доказательства.

Исполнитель роли Тома Сидней Пуатье, дебютировавший в 1950 году, переиграл впоследствии множество этих безукоризненных черных джентльменов и достиг в этом амплу ранга «суперзвезды». В большинстве случаев талантливому актеру удавалось самое трудное—избежать приторности, умильности, заставить поверить в этих «людей без недостатков». Удалось это ему и в «На краю города». Его Том—живой, достоверный персонаж. Пуатье на редкость естествен и органичен, что бы он ни делал на экране—таскает ли он ящики как заправский грузчик, веселится ли на семейной вечеринке, ведет ли душевные беседы с Акселем или дает мужественный отпор расисту-десятнику. В сцене его роковой схватки с десятником актер не изображает супермена. Его герою страшно, он весь натянут как струна, в глазах напряженность и смятение. Незабываем его последний, по-детски жалобный вскрик боли, когда противник наносит ему смертельный удар крюком в спину. Но Том выходит на поединок с расистом не потому, что тот довел его до отчаяния. Вначале фильма он говорит Акселю: «Не надо бояться таких, как Чарли, он ничтожество». Том защищает в этом бою справедливость. Он не может поступить иначе, хотя понимает, что рискует жизнью.

Сюжет фильма построен по законам мелодрамы или даже вестерна. Том—идеальный герой. Десятник Чарли—низкий злодей. Аксель—колеблющийся, слабый «человек посередине». Неизбежная схватка добра и зла—драка на крюках, в которой гибнет Том. Зло торжествует—никто не смеет выдать убийцу полиции, уклоняется от этого и Аксель, хотя Том погиб, защищая его от негодяя. Но в финале все-таки побеждает справедливость: в Акселе пробуждается совесть, он одолевает Чарли в драке и передает в руки правосудия.

Этот «городской вестерн» не претендовал на реалистическое, глубокое отражение проблем жизни рабочих. Рабочая среда, скорее, играет здесь, согласно законам жанра, ту же роль, что в обычном вестерне посетители салуна, на глазах которых обмениваются ударами и выстрелами герой и злодей.

Но фильм горько и честно сказал о болезни расизма, разъедающей американский рабочий класс. Более того, он.

пусть и не в полный голос, сказал о том, как насаждается эта болезнь. Ее носители—те, кому, подобно Чарли, выгодно равнодушие темной рабочей массы, ибо так легче держать ее в повиновении и облагать незаконными поборами. Чарли ненавидит Тома не только потому, что тот черный. Десятник инстинктивно чувствует в Томе угрозу: именно такие, как этот обаятельный, смелый, исполненный достоинства парень, способны пробудить мужество и в других. Об этом—хоть и осторожно, намеком—свидетельствует последний кадр фильма. Победив десятника в жестокой схватке, Аксель тащит вдоль рельсов потерявшего сознание врага, чтобы сдать его полиции за убийство Тома. И тут в глубине экрана появляются ноги в грубых башмаках, шагающие следом. Это грузчики—те самые люди, что во время драки Тома и Чарли держали Акселя за руки, а потом прятали из страха перед Чарли глаза от следователя, бормоча, что они не видели, как произошло преступление. Они еще не помогают Акселю, но уже и не мешают ему. Они молча сопровождают его, и, может быть, теперь кто-то из них скажет всю правду.

Для американского кино тех лет немалым шагом вперед был и показ теплых, окрашенных юмором дружеских отношений между людьми с разным цветом кожи, их взаимного самопожертвования.

И, наконец, что важнее всего, впервые на экране США в качестве героя появился рабочий-негр. Пусть это идеальный, даже слегка романтизированный персонаж—таково веление законов мелодрамы. Но в образе Тома просматривается и жизненная правда, это не умозрительная, искусственная конструкция. В таком человеке—активной, сознательной личности—проступают черты лучших, подлинных вожаков рабочего класса. В этом смысле Тома можно с полным правом противопоставить тем «героям», которых восхваляли авторы фильма «В порту».

«На краю города»—честное, достойное произведение. Но классовые корни расизма не разоблачаются в нем напрямую. Смелость независимых продюсеров, связанных с Голливудом, имела свои пределы (фильм выпустила в прокат крупная фирма «Метро—Голдуин—Майер»). Пройдет немало лет, прежде чем М. Ритт открыто обратится в своем творчестве к теме борьбы трудящихся за свои права. Но и в трудные 50-е годы в США нашлись кинематографисты, положившие в основу своей картины острый классовый конфликт. Излишне говорить, что подобный фильм мог быть сделан только подлинно независимой группой, выступившей наперекор политике киномонополий.

В 1955 году, когда на пышной церемонии под объективами телекамер американская Академия кино вручала свои «Оскары» фильму Э. Казана «В порту», во Франции приз за лучший иностранный фильм года был присужден другой американской

картине — «Соль земли». Однако постановщик «Соли земли» Герберт Биберман не смог сам получить французский «Гран при» «Хрустальные звезды»: власти США отказали ему в заграничном паспорте.

Французская награда была не единственным свидетельством международного признания «Соли земли». К тому времени картина с успехом прошла в Бельгии и Австрии, Румынии и Чехословакии. На фестивале 1954 года в Карлови-Вари она получила одну из главных премий. Парижские критики назвали ее в числе семи лучших фильмов 1955 года. У себя же на родине фильм оставался практически неизвестен широкому зрителю, хотя его создатели были твердо уверены, что он мог бы рассчитывать по меньшей мере на трехмиллионную аудиторию. В том, что проверить этот прогноз не удалось, не было их вины. Такой бешеной травли, которой подверглась «Соль земли», не знала ни одна американская кинолента. Составленный впоследствии продюсером фильма список противозаконных действий, предпринятых, чтобы помешать выпуску «Соли земли» на экран, занял... сорок страниц.

Оболганная и оклеветанная, «Соль земли» прорывалась к зрителю с невероятными усилиями. Но тем, кто лишил фильм права проката в США, не удалось зачеркнуть его уникального и почетного места в истории американского кино, оттеснить эту внешне скромную, неброскую картину в мрак забвения. В конце 60-х годов «Соль земли» в узкоплечном варианте прошла по экранам университетских клубов и «кинотеатров искусства». Спустя еще десятилетие, почти через четверть века со дня создания фильма, мы читаем в статье американского кинокритика Дебби Розенфелт:

«Недавно я посмотрела «Соль земли» так, как и было задумано ее показывать: в темном кинозале, на 35-мм пленке, в одном из кинотеатров Леммле в Лос-Анджелесе. Многие из нас видели картину и раньше, на 16-мм, она тронула нас и тогда, хотя копии, зачастую изготовлявшиеся тайком, были плохого качества, звуковая дорожка кое-где почти стерта. Теперь каждое слово слышалось ясно. После второго сеанса автор сценария Майкл Уилсон встал, чтобы ответить на вопросы. Переполненный кинотеатр поднялся с мест и устроил ему долгую овацию. Аплодисментами зрители приветствовали возвращение и Уилсона и «Соли земли» из мрачного мира «черных списков»; аплодисменты были и знаком признания достоинств картины»¹.

Не боясь преувеличений и высоких слов, создание этого фильма можно назвать подвигом.

Возникновение в 1952 году маленькой независимой кинофирмы «Индепендент продакшнз корпорейшн», сформирован-

¹ "Jump Cut", 1976, N 12/13, p. 19.

ной специально для производства «Соли земли», само по себе было вызовом Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности и руководству Голливуда. Члены новой фирмы были известными киноработниками. Кинодраматург Пол Джаррико, взявший на себя обязанности продюсера, был автором сценария «Песнь о России», в годы войны показавшего героизм советского народа в борьбе с фашизмом. Сценарист Майкл Уилсон в 1952 году получил «Оскара» за фильм «Место под солнцем» — экранизацию «Американской трагедии» Драйзера. Герберта Бибермана знали не только как режиссера, но и как члена первого совета Режиссерской гильдии, основателя голливудской Антинацистской лиги и Комитета помощи республиканской Испании. Все они были занесены в «черные списки», а Биберман, один из «голливудской десятки», в 1950 году отбыл срок тюремного заключения. И все были полны решимости защищать свое право на работу в кино, продолжать делать фильмы согласно своим убеждениям честных американцев, демократов и патриотов.

Насильственно изгнанные из Голливуда, причисленные к «подозрительным», «подрывным элементам», эти люди видели и преимущество своего трудного положения: теперь, свободные от диктата крупных студий, они собирались сделать такой фильм, какой хотели, рассказать о тех сторонах американской жизни, которые не могли получить доступа на голливудский экран.

О том, какие преграды воздвигнутся у них на пути, они пока не думали, да это и трудно было себе представить заранее. Первое препятствие, стоящее перед любой независимой кинофирмой — финансовое, — было преодолено сравнительно быстро. Бесчинства комиссии по расследованию были далеко не всем по вкусу. Кинематографистам удалось найти нескольких мелких бизнесменов, которые в основном из протеста против маккартизма согласились вложить средства в необычное предприятие. Половина скромной по обычным масштабам суммы, нужной на производство, — пятьдесят тысяч — лежала в банке на счету фирмы уже через четыре месяца. Но за это время обнаружилось и другое препятствие — творческое. Найти сюжет из подлинной жизни, написать о ней вне привычных штампов, успевших за пятнадцать лет работы в Голливуде въесться им в плоть и кровь, оказалось труднее, чем они ожидали. С огромным напряжением, отказываясь от одной попытки за другой, почти полгода они вели поиски, писали — все оказывалось негодным.

Удача пришла, когда воодушевленный и взволнованный Джаррико вернулся из десятидневной поездки в городок Байярд в штате Нью-Мексико, — он узнал, что местные горняки провели там стачку против владельцев цинковых рудников, и отправился «на разведку».

Горный штат Нью-Мексико, по которому течет Рио-Гранде, для Голливуда издавна был любимым местом действия вестернов. Война с Мексикой 1848 года, когда эта территория была присоединена к США; «подвиги» знаменитого бандита по прозвищу Билли Малыш, подвизавшегося здесь в 70-е годы прошлого века,— вот материал, через который Нью-Мексико «входил в сознание» кинозрителя. Почти половину населения штата, около трехсот тысяч человек, составляли американцы мексиканского происхождения, испанская речь звучала здесь наравне с английской. В вестернах испаноязычные персонажи неизменно появлялись либо как толстенькие комики с гитарами, либо как роковые злодеи в гигантских сомбреро, с грозно сверкающими глазами и щегольскими, в ниточку, усиками.

То, что «голливудские изгнанники» обратились к абсолютно неизвестной кинозрителю современности Нью-Мексико, а Джаррико нашел главную драматическую ситуацию для сценария в жизни и борьбе местных горняков—героев, небывалых для американского экрана, уже само по себе было открытием, залогом принципиального новаторства будущей картины. Был в этой ситуации и момент, особенно поразивший Джаррико. Когда стачка была запрещена властями, в забастовочные пикеты вместо мужчин встали шахтерские жены. Этот факт обещал придать сюжету фильма особую остроту, вывести его на совершенно новую проблематику.

Майкл Уилсон уехал на несколько недель в Нью-Мексико и вернулся в полной уверенности, что сценарий получится, но писать его надо новым, необычным методом. Шахтеры из профсоюзной ячейки № 890, будущие герои фильма, произвели сильнейшее впечатление на сценариста. «Дело не в самой ситуации,—сказал он по возвращении.—Дело в людях. Это история о людях, и конфликт очень сложный. Там идут битвы за равенство на стольких уровнях, что мне самому еще не удалось во всем разобраться»¹. Однако главное слово— равенство—было произнесено, и тему сценария Уилсон определил для себя сразу: «неделимость равенства». И сразу же он понял: зритель должен увидеть события так, как видели их сами горняки. А это возможно только, если они примут участие в создании картины. Такой подход также был для американского кино огромной новацией, смелым экспериментом. На этот эксперимент авторов фильма подвигло не только глубочайшее уважение к своим героям, но и чувство, что кинематографисты и рабочие стоят по одну сторону баррикад.

На допросе, учиненном ему в 1947 году Комиссией по расследованию, Биберман заявил, что выступает в защиту конституционных прав не только кинематографистов, но всего американского народа. Его будущим героям, членам профсоюза

¹ *Biberman H. Op.cit.*, p. 39.

горнорудной и плавильной промышленности, отстаивая эти права, пришлось вести нелегкую борьбу.

Эта организация принадлежала к левому крылу Конгресса производственных профсоюзов. Немалую роль в ней играли коммунисты, пользовавшиеся заслуженным доверием рабочих. Союз считал своим долгом вести не только экономическую, но и политическую деятельность, неизменно занимая прогрессивные позиции. Во время войны он требовал расширения сотрудничества с советскими профсоюзами и в 1942 году на своем 39-м съезде принял резолюцию с призывом открыть второй фронт. Вопреки сопротивлению правых лидеров КПП в 1949 году на Всеамериканской профсоюзной конференции его представители выступили против политики «холодной войны», а в 1951 году обратились к президенту США с требованием прекратить агрессию в Корее.

Когда в феврале 1950 года исполком КПП принял резолюцию в поддержку милитаристской внешней политики правительства, представители рудокопов и плавильщиков голосовали против. На следующий же день непокорный профсоюз «покарала» — он был исключен из состава КПП.

Однако боевой дух горняков не удалось сломить. В первое послевоенное пятилетие под руководством своего профсоюза они бастовали тринадцать раз. В 1951 году сто тысяч рабочих выступили против замораживания зарплаты и одержали победу. Правые профлидеры АФТ и КПП, пытаясь развалить негодный им союз, в 1951 году провели против него двадцать пять «рейдов» с целью переманить его членов в другие организации. Но все эти атаки были отбиты, и горняки сохранили верность своему союзу. К концу 50-х годов всего четырем прогрессивным профсоюзам удалось отстоять свою независимость, рудокопы и плавильщики были в их числе.

К этим-то людям и пришли кинематографисты, чтобы сделать фильм не только и не просто «про них», но и вместе с ними. Такое сотрудничество работников культуры и людей труда было беспрецедентно для США. На этом пути обеим сторонам пришлось преодолевать немало внутренних преград, косных представлений друг о друге, десятилетиями насаждавшихся буржуазной идеологией.

Кинематографисты проявили подлинную творческую смелость, пойдя наперекор тенденциям, господствовавшим в то время в американской культуре. В своей книге «Соль земли» (история фильма) Г. Биберман так определил их сущность: «Средства массовой коммуникации стали изображать человека шутом или негодяем. Человек был так абсурден и плох, что единственной перспективой на будущее представлялось оружие, которым он способен сам себя уничтожить. Главное, чтобы держался рынок и не выходила из-под контроля спираль инфляции! Отрицались не трещины и изъяны в нашем обществе,

отрицались только жизнь и человек. Маккарти выброшен вон, но основные установления нашей жизни были по-прежнему проникнуты духом маккартизма. Можно было свободно, без ограничений и страха нападать на наши нравы, институты, видных личностей, но при одном условии: пребывать в отчаянии и не предлагать никаких альтернатив»¹.

Именно этого условия не хотели соблюдать авторы будущего фильма, давшие его главной героине имя Эсперанса — «надежда». Они верили, что в пролетарской среде следует искать людей, воплощающих веру в будущее, надежду на гуманизацию человеческих отношений.

Но их замысел смог осуществиться только благодаря пониманию и поддержке со стороны шахтерского профсоюза. Получить такую поддержку в условиях Америки означало одержать победу над ложными представлениями о роли культуры в рабочем движении, преодолеть предрассудки, свойственные многим профсоюзным лидерам. Биберман вспоминал в своей книге слова юриста по профсоюзным делам, который признался ему, уже посмотрев и одоббив готовый фильм: «Когда я впервые услышал об этом фильме, я подумал: что это за картина для широкого проката, которую ставят кинематографисты из «черных списков» и профсоюз, — довольно подозрительное дело! Что общего у рабочих с игрой в кино? У кинематографистов — с профсоюзами? Рабочие, которые становятся интеллектуалами? Это выглядело какой-то подрывной идеей...»².

О безразличии рабочего движения к вопросам культуры как об одном из главных препятствий на пути прогрессивного кино писал Дж.-Г. Лоусон в книге «Кинофильмы в борьбе идей», вышедшей почти одновременно с «Солью земли». Он указывал, что профсоюзные деятели старого толка испытывают «ненависть к теории», а это «ведет к пренебрежительному отношению ко всякой творческой и культурной деятельности». Даже боевые, классово сознательные профсоюзные активисты подвержены влиянию экономизма и считают, будто «повседневные проблемы слишком важны, чтобы можно было думать о культуре». Наконец, ответственность за недооценку борьбы в культурной сфере ложилась и на коммунистов в рабочем движении: «Руководители профсоюзов, признающие жизненную ценность марксистской теории в решении повседневных политических и экономических вопросов, не обладают такими же знаниями в области марксистской теории культуры, которой они... отводят особое место, считая ее чем-то обособленным, «высокопарным» и «выходящим за рамки их класса». Последнее выражение, довольно распространенное, говорит о том, что они мирятся с контролем правящего класса в области культуры и не желают

¹ *Biberman H. Op.cit.*, p. 223.

² *Ibid.*, p. 184.

отбросить иллюзий относительно культуры, навязываемых буржуазией»¹.

Создателям «Соли земли» удалось рассеять эти иллюзии, преодолеть пропасть, искусственно созданную между людьми искусства и людьми труда. Ключом к победе стало слово «правда».

На всех этапах работы кинематографисты считали своим долгом, неременной обязанностью сверяться с мнением своих героев, которых вскоре они уже смогли называть и коллегами. И первый и второй вариант сценария обсуждали с шахтерами. Уилсон внимательно прислушивался к их предложениям. Хотя в центре сюжета находилась семья профсоюзного вожака Рамона Кинтеро, остальные персонажи отнюдь не выполняли только роль фона. Уилсон с самого начала стремился создать образ коллективного героя, где каждый человек правдиво представлял бы целое. «Нам нужно было отыскать не столько особенное в общем, сколько общее в отдельном» — так сформулировал этот принцип Биберман. Уилсон больше всего боялся сфальшивить, он признавался, что «робеет» перед своей работой, и безжалостно изгонял из сценария все, что хоть немного отзывалось голливудскими штампами. Так, в первом варианте сценария возникал мотив любовного треугольника: пока жена Рамона Эсперанса была в тюрьме, он заводил интрижку с молодой вдовой. И даже несмотря на то, что шахтерские жены не возражали против этого сюжетного хода (возражали мужчины, считая, что это выставляет их в дурном свете), Уилсон убрал эту линию. Он опасался навязать герою «старый, фальшивый стереотип чувственного, распутного «латинского любовника»², излюбленный Голливудом.

Доминантой сценария стала тема единства рабочих, в классовой солидарности которых Уилсон открыл для себя подлинную красоту. «Они уважают себя как единое целое, потому что поняли, что в одиночку человек не может достичь ничего. Главное в том, что они — народ. В этом и есть красота, которую нужно увидеть и отразить»³ — так сформулировал сценарист свою задачу.

Создатели фильма гордились тем, что приобщились к этому целому, что все важные вопросы — утверждение сценария, приглашение актеров на главные роли — решались голосованием шахтеров. Работой над фильмом руководил производственный совет, где по настоянию кинематографистов шахтеры составляли большинство — восемь человек из пятнадцати. «Совет был создан для того, — писал Биберман, — чтобы готовый

¹ Лоусон Дж.-Г. Кинофильмы в борьбе идей, с. 115.

² *Biberman H. Op.cit.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 41.

фильм представлял их точку зрения, правду, как они ее понимают, картину жизни, увиденную их глазами»¹.

Горняки поверили кинематографистам. После восьмичасового рабочего дня они приходили строить декорации на натуре. В съемочной группе не хватало людей—нескольких местных жителей наскоро обучили основам профессии. Шахтеры играли в фильме самих себя. Кроме Эсперансы, шерифа и нью-йоркских хозяев шахты, все роли исполняют непрофессионалы. Биберман принял это решение сознательно, хотя мог бы пригласить сниматься голливудских актеров, занесенных в «черные списки». Но он хотел, чтобы на экране появились те, кто «находится в самых черных списках»—рабочие, знающие, что такое классовый гнет и расовая дискриминация.

У режиссера был опыт работы с непрофессионалами—когда-то они играли у него в спектакле «Рычи, Китай!» С. Третьякова на сцене «Театр гилд» в Нью-Йорке. В «Соли земли» Биберман добился полной слаженности ансамбля. Шахтеров не отличить от профессиональных исполнителей, так органично и свободно их поведение перед камерой. Но самым большим успехом стало исполнение центральной роли Рамона рабочим Хуаном Чаконом. Биберман угадал в этом скромном невысоком человеке с глуховатым голосом незаурядные возможности и помог Чакону раскрыть их в полной мере. Режиссер и исполнитель работали над ролью долго и настойчиво. Биберман не удовольствовался внешней достоверностью и естественностью своего героя. Он не только учил Чакона азбуке ремесла—ставил ему дикцию, движение,—но добивался от него глубокого осмысления роли, проникновения в ее сущность. Он просил Хуана уходить на вершину холма, в одиночестве размышлять там над историей родной долины за прошлые триста лет и потом пытаться «рассказать» эту историю глазами... «Чакон не расставался со сценарием ни на минуту. Он учился, едва встав с постели, во время еды и во время сна. Он учился за всех людей своей культуры и своего общественного положения, которым было отказано в возможности самовыражения»²,—вспоминает Биберман. И хотя по окончании фильма Чакон озаглавил свою статью в одном из профсоюзных изданий «Нам не приходилось играть» (имея в виду, что шахтеры играли самих себя), его работа в фильме не сводилась к функции «натурщика». Это было творчество, искусство. Он сыграл своего Рамона скупой, сдержанный, с удивительным для непрофессионала чувством меры. Ни в одном кадре у Чакона нет «пустых» глаз, он живет в образе, внутренне наполнен им и ни разу не сбивается с верного тона. Его первые зрители—съемочная группа—аплодировали ему на площадке.

¹ *Biberman H. Op. cit.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 74.

Чакон начинал свою статью словами: «Мой народ, мексикано-американцы, выращивал обильные урожаи, строил железные дороги и добывал руду—все, что сегодня составляет богатство наших обширных, пустынных на вид земель»¹.

И в начале фильма, когда на экране возникают терриконы над долиной, копер шахты, лачуги поселка, церквушка и скромное кладбище, а за кадром раздается голос Эсперансы, она говорит о том же самом.

«Здесь пас скот мой прадед задолго до того, как сюда пришли янки... Мы уходим корнями в глубь этой земли, глубже, чем сосны, глубже, чем шахты рудника...».

Ощущение родины, корней, близости к земле, политой их потом,— вот что давало шахтерам стойкость и силы в борьбе. Фильм передает это чувство. Он с уважением относится к культурным традициям мексикано-американцев. В день рождения Эсперансы друзья по обычаю поют в ее честь серенаду. Музыка Сола Каплана использует тему песни «Ла Аделита» времен мексиканской революции. В домике Кинтеро на почетном месте висит портрет основателя мексиканской республики Хуареса. Фильм сохранил подлинность двуязычной атмосферы поселка, где наравне звучат испанская речь и английская, окрашенная легким акцентом. Но все это определяется отнюдь не стремлением к «экзотике». «Мы искали материал в жизни национальных меньшинств,— писали П. Джаррико и Г. Биберман в «Дейли уоркер»,— потому что верили, что там, где требуется самая упорная борьба, рождается и самое большое величие духа»².

В картине правдиво показано и единство трудящихся разных национальностей. В профсоюзном отделении № 890, где большинство составляли мексикано-американцы, были и шахтеры-янки, некоторые из них входили в руководство отделения. Эти люди, разумеется, тоже снимались в «Соли земли». Например, профсоюзный активист Клинт Дженкс, пользовавшийся большим уважением среди горняков, вместе со своей женой играли самих себя, местные жители братья Рокуэлл согласились взяться за роли помощников шерифа (правда, Биберману стоило немалых трудов отрепетировать с ними сцену избиения Чакона, к которому они питали симпатию). Трудовое братство, дружба между мексиканцами и «англос» противопоставлены в фильме расизму хозяев и их приспешников.

Создатели фильма сознательно отказались от «колоритных типов» и «живописных подробностей». Ключ к изобразительному решению «Соли земли»—скромная достоверность, даже будничность. Обстановка действия—бедный домишко семьи Кинтеро с чахлыми цветами под окном; двор шахты; прокурен-

¹ "March of Labor", 1954, June, N 5, p. 7.

² "Daily Worker", 1953, July 13.

ный шахтерский бар; помещение профсоюза, где на беленых стенах — газетные вырезки и американский флаг; пыльная дорога среди холмов, которую пересекут пикеты стачечников, — все это как бы не играет самостоятельной драматургической роли, это не более чем фон действия. Единственное требование, предъявляемое к этому фону и безусловно соблюденное в фильме, — подлинность. Режиссер почти нигде не подчеркивает своего отношения к героям при помощи камеры и монтажа. Он просто предлагает взглянуть в их обычные, не тронутые гримом лица, словно опасаясь разрушить повседневность, безыскусственность их облика. В своей книге Биберман пишет, что в поисках пластических композиционных решений обращался к фрескам Диего Риверы. Но от Риверы в фильме немного — может быть, несколько кадров во дворе шахты, который тесно, вплотную заполнен шахтерами, фронтально развернутыми на камеру. По стилю «Соль земли» далека от монументальной патетики великого мексиканского художника. Интонацию фильма определяет ровный, певучий голос Эсперансы, ведущей рассказ о событиях. Биберман не хотел нарушать и неспешный, замедленный ритм движений и речи, свойственный его персонажам в жизни. Компенсировать эту медленность можно было только ускоренной сменой монтажных кусков, потому что недостатки съемочной аппаратуры ограничили подвижность камеры. Но режиссер не хотел снимать эти куски с разных точек — ему казалось, что в этом случае камера «обнаружит» себя, и это пойдет во вред достоверности изображения. Было решено снимать сцены с одной точки, меняя только крупность кадров. Быстрое чередование таких планов разной крупности убирало затянутость, паузы, но не нарушало ни естественности ритма, ни плавности повествования. Открытые операторские приемы использованы в «Соли земли» — и то очень скупно — лишь для «возвышения» образа Эсперансы, который к концу фильма вырастает в образ Надежды всех угнетенных. Несколько раз Эсперанса снята с нижней точки, отчего ее облик обретает черты величия; победный финал картины завершается крупным планом ее торжествующего, озаренного радостью лица в ореоле яркого солнечного света.

Документальная подлинность — несомненное достоинство «Соли земли». Но с ней же связаны и некоторые недостатки картины (которые, как известно, нередко бывают продолжением достоинств).

В 1947 году крупнейший мастер итальянского неореализма Лукино Висконти снял свой знаменитый фильм «Земля дрожит» о рыбаках Сицилии, их жизни, труде и борьбе за социальную справедливость. Фильм создавался тем же методом, что «Соль земли». Съемочная группа поселилась в рыбацкой деревушке, жители которой играли самих себя, воссоздавая знакомые им жизненные ситуации. В картине были бережно сохранены

детали быта, местный диалект, на котором говорили рыбаки. Все было «точь-в-точь как в жизни». И все-таки Андре Базен тонко подметил, что эта безыскусственность создана средствами искусства, а жизнеподобие фильма отнюдь не помешало выявлению творческой индивидуальности художника; напротив, одно было бы невозможно без другого. «Я сказал бы,—писал Базен,—что в картине «Земля дрожит» Висконти «театрализован» вдвойне реалистический материал... Нет ничего менее «красивого», менее благородного, менее эффектного, чем жалкая рыбацкая община. Естественно, эпитет «театральный» я понимаю вовсе не в уничижительном смысле; наоборот, я пытаюсь с его помощью обозначить благородство и поразительное достоинство, которое режиссура Висконти раскрывала в этой действительности. Рыбаки не были одеты в отрепья, а драпировались ими, словно трагедийные принцы. Причем Висконти вовсе не пытался фальсифицировать или хотя бы истолковать их поведение; он просто выявлял его имманентное достоинство»¹.

«Соли земли» временами не хватает этого магического качества, которое Базен называл «театрализацией» (а мы — «художественной условностью») и которым обладал не только фильм Висконти, но и «Гроздья гнева» и «Как зелена была моя долина» Форда. Понятно, почему Биберман предпочел держаться как можно ближе к действительности: он опасался попасть в ловушки фальши, выспренности, голливудской «красивости». Но парадокс искусства состоит в том, что для раскрытия правды ему требуется выдумка, фантазия, для приближения к реальности — известный отход от нее. Ленинская теория отражения — философская основа марксистской эстетики — основана на диалектическом подходе к познанию, в том числе и художественному. В. И. Ленин писал: «Движение познания к объекту всегда может идти лишь диалектически: отойти, чтобы вернее попасть»².

В фильме же несколько «занижена» необходимая мера художественной условности, в нем образность порой как бы приносится в жертву достоверности. Это в первую очередь относится к изобразительному ряду. И потому иногда возникает досадное впечатление, что выразительные возможности волнующего, близкого режиссеру материала использованы не полностью. Но, говоря об этих просчетах, нельзя забывать, в каких невероятно трудных условиях снималась картина.

Сюжет «Соли земли» был основан на воссозданной по рассказам горняков истории забастовки, выигранной ими за два года до создания фильма. Впервые в американском художе-

¹ Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? Vol. IV. Paris, 1962, p. 119—120.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 252.

ственным кинематографе так ясно и убедительно были показаны не только лишения, выпадающие на долю угнетенных, не только их «хождения по мукам», с большой эмоциональной силой изображенные еще в «Гроздьях гнева», но истоки их коллективной силы, их умения побеждать.

Фабула фильма построена как цепь нарастающих испытаний на прочность.

Он начинается с грустной, скорбной ноты. В день рождения Эсперансы, которая ожидает третьего ребенка, женщину посещает «греховная мысль». Измученная непосильной домашней работой (в домах мексиканцев нет даже воды, хозяйкам приходится бесконечно таскать ведра и колоть дрова), бедностью, постоянной тревогой за мужа, она желает, чтобы ее ребенок не родился на свет. «Я не хотела, чтобы он вступал в тот мир, в котором жили мы...». Не до праздника и Рамону. Управляющий шахты окончательно отказался продолжать переговоры с горняками, которые требуют одинаковых условий труда с теми профсоюзами, где большинство рабочих—янки (здесь их называют «англос»). Экономике подхлестывает военный бум—идет война в Корею,—но мексиканским шахтерам не перепадает ни крошки из прибылей компании, и труд их сопряжен с гораздо большей опасностью, чем у «англос». Их заставляют взрывать породу под землей в одиночку, без напарника. Поэтому, когда очередным взрывом ранит шахтера, а мастер обвиняет в этом Рамона, горняки бросают работу. Эпизод объявления стачки не пришлось репетировать. Рудокопы, которые хорошо помнили этот решающий момент, были вновь охвачены пережитыми тогда чувствами и сыграли его «на одном дыхании». Биберман не останавливал их до конца, хотя ста метров пленки в камере хватило лишь на половину сцены...

Решение о стачке надо утвердить на собрании профсоюза. Но на этот раз собрание необычно. Впервые на нем появляются шахтерские жены. Робея под неприветливыми взглядами—не женское это дело, показываться на собраниях,—они пытаются предложить свою помощь и напомнить о своих скромных требованиях: водопровод, канализация... Их выслушивают с прохладным безразличием. Недовольные мужья, в том числе и Рамон, выговаривают женам, «выставившим их на посмешище». Так вступает в фильм тема «внутреннего противника», не менее опасного, чем эксплуатация труда и расовое угнетение,—дискриминации женщин внутри самой рабочей среды.

И вот уже неделю за неделей без усталости шагает по немощной дороге забастовочный пикет из тридцати-сорока шахтеров. Хозяева пытаются провезти на шахту штрейкбрехеров—рудокопы молча, но грозно преграждают им путь. Владельцы шахт обеспокоены и вызывают представителя компании из Нью-Йорка, который требует более энергичных мер. Провокация не заставляет себя ждать. Рабочие задерживают скэба,

своего лучшего товарища, и, когда Рамон плюет предателю в лицо, подручные шерифа мгновенно набрасываются на него и жестоко избивают. Через месяц Рамон возвращается из тюрьмы, но вооруженные помощники шерифа пытаются спровоцировать его снова—забирают купленную в рассрочку радиолу, единственную «роскошь» в их доме, которой так радовалась Эсперанса.

Идет седьмой месяц стачки, шахтеры голодают. Они держатся только благодаря помощи, которую присылают рабочие из разных концов страны. Но вот новый удар: шериф является с предписанием суда прекратить стачку. За неповиновение ее участникам грозит огромный штраф и тюрьма. Дело кажется безнадежно проигранным.

И тут в ходе событий внезапно наступает крутой перелом. В пикеты решают пойти... женщины. Ведь их не касается решение суда! Снова собрание профсоюза, снова голосование. Почти половина мужчин голосует против. Но на этот раз право голоса отвоевали себе и женщины. И они побеждают.

Хозяева думают, что с новым противником расправиться будет легче. В женский пикет врзаются полицейские машины, кого-то сбивают с ног, хлопают газовые шашки. Но шахтерские жены неожиданно дают помощникам шерифа и штрейкбрехерам мощный отпор. В начале фильма, когда на дворе шахты замирала лента транспортера—стачка!—на склоне холма появлялась молчаливая толпа женщин, над которой робко подымался одинокий плакат с их требованиями. Теперь женщины вовсю сражаются с людьми шерифа, а мужчины толпятся на холме, в бессильной ярости наблюдая за побоищем.

Вот тут, будто сдутая ветром со склона, нарушив мужнин запрет приближаться к пикету, влетает в самую гущу сражения Эсперанса и сильным ударом туфли вышибает пистолет из руки помощника шерифа. Прежде тихая и робкая, она словно перерождается. Эта новая Эсперанса, порывистая, живая, с победным блеском в глазах, вернувшись домой, не спросит, а объявит: «Завтра я иду в пикет».

Целый месяц держат женщины оборону против врывающихся в их ряды машин, против слезоточивого газа. Тогда враги решают арестовать «зачинщиц». По указке предателя одну за другой выводят из пикета женщин, среди них и Эсперансу с младенцем на руках. Все они молча стряхивают с себя руки стражников, идут к машинам, гордо вскинув голову. Кто-то запел, остальные подхватили песню, в которой звучит бесстрашие и вызов. В тюрьме они будут уже не петь, а выкрикивать хором слова протеста. Их не удастся заставить подписать обязательство не ходить в пикет. В конце концов они победят—их вынуждены выпустить на волю.

Однако самую трудную свою победу Эсперансе предстоит одержать дома. Ее встречает взбешенный муж. Намаявшись на

хозяйстве, он знает теперь, что домашняя работа не так легка, как ему казалось. Но изменения в характере Эсперансы, обретенная ею свобода не по нраву Рамону. Только твердый взгляд жены заставляет его опустить занесенную над ней руку. И еще долго будут звучать в памяти Рамона слова, которых раньше шахтерам не доводилось слышать от своих жен: «Ты все еще думаешь, что сохранишь свое достоинство, только если у меня его не будет? Хозяева-янки смотрят на тебя сверху вниз, ты их за это ненавидишь. Но разве тебе легче, если ты сам кого-нибудь унижаешь? Кого же должна унижить я, чтобы почувствовать свое превосходство? С меня хватит унижений. Я хочу подняться сама и поднять за собой других!»

Но по-настоящему примирит их только последнее испытание. Хозяева начинают выселять рудокопов из их жилья. Из дома Кинтеро выбрасывают вещи. В отчаянии Рамон хватается за ружье. Но тут путь отряду шерифа молча преграждают пикетчики. Подходит одна группа людей, подъезжает другая... Вокруг разрастается толпа, безмолвная и грозная. И тогда по знаку Рамона женщины спокойно начинают вносить скарб обратно в дом. А шахтеры все прибывают, едут люди с дальних приисков, с завода. Камера оборачивается и медленно панорамирует по холмам. Все склоны заполнены толпой. Рабочие стоят спокойно, но в их молчании чувствуется такая скрытая сила, что подручные шерифа застывают в растерянности. И, наблюдая из машины эту сцену, нью-йоркский представитель компании пожимает плечами: «Пожалуй, придется как-то уладить это дело... до поры до времени».

Забастовка выиграна. «Ты была права,—говорит Рамон Эсперансе.—Вместе мы сумеем подняться сами и поможем подняться другим».

И пусть эти заключительные слова звучат несколько дидактично, пусть слишком уж торжествует музыка—создателям фильма прощаешь это за искренность, за безмерное уважение к своим героям, за веру в главный талант этих обычных людей—талант солидарности.

Если же вспомнить, в каких условиях снималась картина, то все ее несовершенства—иллюстративность музыки, некоторый схематизм в обрисовке врагов шахтеров, чрезмерная скупость изобразительных средств, о которой говорилось раньше,—покажутся и вовсе не значительными.

С самого начала «Соль земли» пытались обречь на провал. Руководитель профсоюза технических киноработников Р. Брюэр, который так охотно сотрудничал с Э. Казаном при постановке фильма «В порту», что удостоился благодарности во вступительных титрах картины, не только отказался рекомендовать группу для «Соли земли»—он категорически запретил киноработникам участвовать в съемках под страхом изгнания из профсоюза. Угроза подействовала—в Голливуде тот, кто не

состоит в профсоюзе, практически лишен шансов на работу. Группа из тридцати человек собиралась с трудом: уговаривали людей с телевидения, из документального кино, из Нью-Йорка, Чикаго, Денвера. Не все могли остаться до конца съемок, кое-кто покидал площадку через месяц, а то и через две недели. Многие не решились выступить под собственным именем, часть людей работала анонимно. Снимали на потрепанной аппаратуре, так и не нашли ни второго режиссера, ни костюмера, не хватало транспорта.

В группе было три чернокожих американца, двое из которых ассистировали режиссеру и оператору. Для американского кино это было беспрецедентно. В 1950 году среди тридцати трех тысяч работников Голливуда насчитывалось только около двухсот негров, «удостоенных чести» служить на студиях уборщиками, горничными и посыльными. Присутствие негров на съемках создало свои проблемы. Не сразу удалось найти в шахтерском городке гостиницу, куда согласились пустить «цветных».

Группа прожила в Силвер-сити всего три недели, когда началась кампания в газетах. Она не прекращалась уже до конца работы. Чего только не пришлось прочесть про себя кинематографистам! Что они «красные шпионы», специально расположившиеся возле полигона атомной бомбы в Лос-Аламосе. Что Джаррико привез на двух грузовиках негров, которые будут участвовать в «сценах кровожадного насилия». И Брюэр и Совет киноиндустрии сочли необходимым отречься от фильма в печати. Иммиграционные чиновники обнаружили какие-то погрешности в документах мексиканской актрисы Росауры Ревуэльтас, игравшей Эсперансу. Ее посадили под домашний арест, а затем выслали в Мексику еще до окончания съемок.

Конгрессмен от Калифорнии Д. Джексон назвал фильм в своем выступлении в конгрессе «новым оружием России, предназначенным для разжигания расовой ненависти», и пообещал сделать все, чтобы «эта коммунистическая картина не была показана ни в одном кинотеатре Америки». Его речь передавали по радио ежедневно, но создателям фильма радиостанция отказалась продать время для ответа. Лаборатория в Голливуде не стала проявлять материал, и половина фильма была снята «вслепую», без просмотра и отбора дублей. Любой кинематографист знает, какие невероятные трудности это создает. Чудо, что в результате всего лишь два эпизода были забракованы и не вошли в фильм.

Осмелели и враги шахтерского профсоюза в Силвер-сити. Немедленно возник «комитет бдительных» с его обычными террористическими приемами. Начались угрожающие звонки, выстрелы по ночам, драки, попытки поджогов. Декорации приходилось охранять с оружием в руках.

И все же в этой «творческой» атмосфере съемки удалось в 1953 году довести до конца. Тогда начался новый этап преследований. «Бдительный» Джексон потребовал от Голливуда преградить фильму путь на экраны. Голливуд откликнулся с готовностью. Брюэр обещал сделать все возможное, чтобы работа над картиной не была завершена. Руководитель студии «РКО», небезызвестный Говард Хьюз, написал Джексону подробное письмо доносного характера. В нем он объяснил, что группе потребуются лаборатории для печати, монтажное оборудование, позитивная пленка, аппаратура для перезаписи звука и что надо попытаться всего этого ее лишить.

Если эти попытки в конце концов не возымели успеха, то лишь благодаря невероятному упорству и изобретательности Бибермана и Джаррико. Конечно, находились и сочувствующие, готовые помочь «опальному» фильму, но на риск шли далеко не все. Режиссер и продюсер то и дело переходили из одной случайной монтажной в другую, монтажеров меняли четыре раза (один оказался агентом ФБР). Работать нередко приходилось тайком, по ночам. Более полугода ушло на то, чтобы «сложить» картину. Затем нужно было печатать позитив, записывать музыку. Все это делалось подпольно, в разных местах. Фильм замаскировали, дав ему другое название, да и сам Биберман работал под чужим именем. Сколько раз работа прекращалась, когда напуганные владельцы лабораторий узнавали, с кем имеют дело, сколько раз профсоюзные чиновники, подручные Брюэра, буквально выгоняли Бибермана из монтажных и лабораторий...

И все-таки через год после окончания съемок «Соль земли» была готова. Тогда сразу же, в январе 1954 года, бюллетень профсоюза кинороботников поместил на своих страницах объявление. В нем говорилось, что механики из кинотеатров, которым предложат показывать «Соль земли», должны обратиться в управление союза «за информацией». Механиков «информировали» так успешно, что они отказались демонстрировать картину. Тем из них, кто сумел ее посмотреть, она нравилась. Биберман вспоминает, как после частного просмотра, устроенного им для группы друзей, механик с восторгом рассказывал своему профсоюзному организатору, что это первый настоящий фильм о рабочих, сделанный в Америке, где играют сами рабочие. Но профсоюзный чиновник не разделил его восторга и запретил ему показывать ленту, не угодную руководству союза.

Нравился фильм и многим владельцам кинотеатров в Нью-Йорке, однако почти все боялись могущественных хозяев кинопромышленности. Один из них, согласившись было взять фильм, для перестраховки сперва показал его нескольким священникам. Служители церкви не обнаружили в «Соли земли» ничего «аморального», но в последний момент владелец кинозала все же расторг соглашение о показе.

Наконец после долгих мытарств два из почти трехсот нью-йоркских кинотеатров решились демонстрировать картину, и в марте 1954 года состоялась ее премьера. Сторонники «Соли земли» хотели организовать в Нью-Йорке специальную группу для продвижения фильма на экран с помощью профсоюзов. Но вскоре адвокат Бибермана сообщил режиссеру, что этого сделать не удастся: какое-то весьма важное лицо пригрозило строгими мерами... Между тем некоторые из ведущих кинокритиков, которые смогли познакомиться с фильмом, не усмотрели в нем никаких «подрывных идей». По мнению рецензента «Нью-Йорк дейли ньюс», в картине кое-что было «преувеличено», но в целом она честно рассказала о несправедливости и неравенстве, вызвав сочувствие зрителя к героям. Влиятельный критик «Нью-Йорк таймс» Босли Краутер выразил удивление в связи с шумом, поднятым вокруг картины. Он писал, что «Соль земли» оказалась социальным документом. «сильным фильмом с проработанными симпатиями».

Сопротивление реакционеров не ослабевало. Американский легион рассылал в кинотеатры письма о том, что «Соль земли» — «коммунистическая пропаганда», имеющая зловещую цель: подорвать престиж американского образа жизни¹. Были сорваны намеченные премьеры в Чикаго и Детройте.

Тогда создатели фильма обратились в суд. На основании антитрестовских законов они обвиняли крупные голливудские компании, лаборатории, кинотеатры, расторгавшие контракты, лично конгрессмена Джексона, Р. Брюэра, Г. Хьюза и других в том, что против «Соли земли» был организован заговор с целью бойкота. Начались бесконечные юридические проволочки. В 1959 году адвокат ответчиков на судебном заседании стал задавать Биберману те же вопросы, что на маккартистском расследовании. Режиссер отказался отвечать, и судья отменил рассмотрение дела. После обращения в апелляционный суд дело было возбуждено снова, но окончательное его решение состоялось лишь... в 1964 году! Больше двух месяцев тянулось разбирательство, в ходе которого представители Голливуда наперебой обвиняли картину в «красной пропаганде» и художественной несостоятельности. Наконец присяжные вынесли вердикт. Оказывается, никакого заговора против фильма, бойкота и помех на его пути не было — они не обнаружили тому достаточных доказательств!

Как бы то ни было, «Соль земли», которую прогрессивная французская критика назвала «американским «Броненосцем «Потемкин»², уже навсегда вошла в историю кино США.

¹ *Biberman H. Op.cit.*, p. 187.

² «La Nouvelle critique», 1955, N 64, p. 155.

Возвращение забытого героя

С середины 50-х годов рабочая тема практически исчезла с американского экрана на целых полтора десятилетия. В 1955 году Жорж Садль иронически заметил, что сре-

ди центральных персонажей четырехсот фильмов, ежегодно выходявших в прокат США, можно обнаружить людей самых нео-

жиданных профессий, вплоть до дрессировщиков крокодилов, кроме одной—рабочего¹. Это наблюдение сохраняло справедливость вплоть до 70-х годов. Социологу, который взялся бы изучать американское общество по кинематографу, нелегко было бы догадаться, что в стране двадцать пять миллионов человек носят «синий воротничок» промышленного рабочего,— кино словно не замечало их существования.

Как отмечали в 1957 году американские коммунисты на своем XVI съезде, «бум военного времени в стране, не затронутой разрушительным воздействием войны, продолжался и в послевоенные годы»². Экономический потенциал США, в отличие от других воевавших капиталистических держав, резко вырос. Научно-техническая революция, казалось, обещала открыть дорогу к процветанию. Быстро развивались новые отрасли индустрии—электронная, атомная, производство синтетических материалов. Безработица, составлявшая в 1949 году 5,9 процента, к 1955 году снизилась до 4,4 процента.

И в это же время появились первые сигналы недовольства, вызревающего глубоко в недрах американского общества. Молодежь начала обнаруживать явное разочарование в «американском образе жизни». Возникли стихийные движения битников, а затем хиппи, отвергавших всю систему традиционных ценностей американизма. Социальные отношения, построенные на власти денег, на безжалостной конкуренции в погоне за успехом, обнаружили в глазах молодежи свою фальшь и бесчеловечность. Буржуазные социологи сперва пытались выдать неудовлетворенность молодых за проявления «нормального», якобы неизбежного в любом обществе конфликта «отцов и детей». Но вскоре стало ясно, что протест нового поколения, хотя он подчас и принимал уродливые, извращенные формы (уход в мистику, в наркотики, отрицание морали как таковой), все же имел антибуржуазную основу.

На рубеже 50-х и 60-х годов вокруг нового нью-йоркского журнала «Филм калчер» сложилось самостоятельное, резко противопоставившее себя Голливуду молодежное «подпольное кино». В своем манифесте 1960 года «подпольщики» выступили

¹ См.: «Lettres françaises», 1955, 20 jan.

² XVI Национальный съезд Коммунистической партии США, с. 34.

со страстной отповедью «большой лжи в жизни и в искусстве» и провозгласили своей целью создание «бунтарских», непривычных по проблематике и по форме произведений. Некоторым наиболее одаренным представителям этого течения, тяготевшим к социальному, реалистическому кинематографу, действительно удалось поставить несколько смелых, правдивых картин, показывавших изнанку «американского образа жизни»: «Тени» Д. Кассаветиса, «На Бауэри» Л. Рогозина, «Гауптвахта» братьев Мекас, «Связной» и «Холодный мир» Ш. Кларк. В них с гневом и горечью говорилось о нищете, расизме, преступности, наркомании, о жестоком произволе в армии. Однако мир труда и классовой борьбы оказался вне сферы внимания «бунтарей». Их интерес и сочувствие вызывали неприкаянные, «маргиналы»¹, выброшенные за борт «благополучной» жизни: беспризорные подростки, опустившиеся обитатели нью-йоркского «дна», чернокожие музыканты — жертвы наркомании. Рабочие же, как им представлялось, принадлежали к отвергаемому ими косному и самодовольному большинству общества потребления.

Силы «подполья» вскоре пошли на убыль — сказалась нехватка финансовых средств, отсутствие единой творческой программы. Смелость и искренность его лучших фильмов оказала некоторое влияние на прогрессивное кино США. Та же его ветвь, что увлеклась формальными экспериментами, не опасным для буржуазной культуры эпатированием зрителя, игрой с идеями «сексуальной революции», стала, подобно многим явлениям молодежной «контркультуры», предметом коммерциализации, добычей того самого «шоубизнеса», войну которому «подполье» объявило вначале.

Единственная картина, которая после долгого перерыва вновь вывела рабочего на экран, появилась лишь в 1969 году в Голливуде. Ее поставил для «Парамаунт» режиссер фильма «На краю города» Мартин Ритт, называлась она «Молли Магуайр».

Фильм воскрешал давнюю историю, происшедшую в шахтерском районе Пенсильвании в 1876 году, когда Соединенным Штатам исполнилось сто лет. Горняки жили в полном рабстве у угольной компании, страдая от нищеты, профессиональных болезней, безвылазных долгов. Группа шахтеров, которую мы сегодня назвали бы экстремистской, создала тайную боевую организацию «Молли Магуайр», действовавшую террористическими методами. Предприниматели наняли в агентстве Пинкертона сыщика, который, выдавая себя за шахтера, проник в группу «Молли Магуайр» и сообщил имена ее руководителей. Двадцать горняков были повешены, четырнадцать приговорены к тюремному заключению. Деятельность террористов — сабо-

¹ От слова "margin" — «край», «поле» (страницы). «Маргинал» — человек «сбоку», «на краю».

таж, взрывы, убийства управляющих и охраны—в конечном счете сыграла на руку хозяевам. Советский автор И. Малашенко пишет: «Пенсильванские угольные бароны обвинили в причастности к этим убийствам профсоюз горняков, который в действительности осуждал террористов. Подготовку общественного мнения взяла на себя антирабочая пресса, распространившая инсинуации по всей стране. Профсоюз был разогнан, угольные бароны победили»¹.

Фильм, основанный на этих трагических событиях, получился, однако, несколько холодным и вялым, несмотря на весьма динамичный внешне сюжет. В центре картины оказались психологические метания пинкертоновского шпиона Мак-Парлана (в фильме—Мак-Кенна). Английский актер Р. Харрис играет его неудачником, который взялся за свою грязную работу поневоле. Шахтеры ему ближе, чем те, кто оплачивает его предательство. По-видимому, сценаристы У. Бернстайн и М. Ритт хотели изобразить Мак-Кенну такой же жертвой власть имущих, как и погубленных им горняков. Мак-Кенна испытывает симпатию к Джеку Кихоу, бесстрашному вожаку «Молли Магуайр» (его сыграл другой английский актер, Шон Коннери), влюбляется в дочь бедняка шахтера и в финале фильма даже приходит на последнее свидание к ожидающему казни Кихоу, как бы за «отпущением грехов».

Главный просчет фильма—некая приблизительность, недоговоренность в раскрытии темы. Вероятно, авторы хотели показать, что отчаянные действия «Молли Магуайр» были ответом на невыносимое положение рабочих. Но это положение обрисовано всего несколькими штрихами, как бы вскользь: мы слышим надсадный кашель рудокопа, выходящего из шахты; мельком видим детей, работающих на сортировке угля; присутствуем при том, как у самого Мак-Кенны вычитают половину заработка за поломанный инструмент; узнаем, что умершего старого горняка, отца возлюбленной Мак-Кенны, не в чем положить в гроб, кроме заношенных лохмотьев. Но этих беглых деталей слишком мало, чтобы из них сложилась целостная драматургическая структура. Зрителю не дано почувствовать в полной мере, как постепенно накапливаются гнев и безысходность, взрывающиеся трагедией насилия. Недостаточно глубоко обрисованы характеры, в герое Шона Коннери слишком подчеркнута брутальность. Хотя тут же следует оговориться: члены «Молли Магуайр» вовсе не изображены теми свирепыми чудовищами, какими рисовала их буржуазная пресса, это обычные рабочие парни. Но фабула слишком занята внешней стороной происходящего: взрывами, покушениями, драками, засадами, убийствами, перипетиями двойной игры Мак-Кенны. Непомерно большое место занимает в ней и любовная линия Мак-Кенны и

¹ «США: экономика, политика, идеология», 1981, № 7, с. 54—55.

дочери шахтера. Изобразительно фильм чересчур живописен. Опытный оператор Д. Уонг Хоу сожалел о том, что «Парамаунт» не позволил снять картину черно-белой и настоял на цвете (рассчитывая потом продать ее на цветное телевидение). Не исключено, что и недоговоренности в сценарии тоже объясняются вмешательством студийных боссов.

Но при всех недостатках фильма, при том, что он не показывал несостоятельность тактики террора в рабочем движении, намерения авторов можно оценить «со знаком плюс». В последней беседе предатель спрашивает шахтера, приговоренного к казни: «Неужели ты думал, что победишь?» «Нет,— отвечает тот.— Но те, кто загнан вниз, должны сопротивляться». Он уходит на смерть не сломленным, не жалея о том, что, как умел, боролся с несправедливостью. В сложные 60-е годы напомнить зрителю об эпизоде истории борьбы американского пролетариата, показать рабочего, жертвующего жизнью ради других угнетенных, тех, кто «загнан вниз», уже само по себе значило немало. Вернув на экран «забытого героя», Бернштейн и Ритт одновременно как бы начали полемику вокруг подхода кинематографа к рабочей проблематике. Их картина прорвала «заговор молчания» вокруг человека труда, но в следующих фильмах эта тема рассматривалась уже с совершенно иной точки зрения.

Шестидесятые годы стали для Америки «бурным десятилетием». Страну сотрясал острейший социально-политический кризис. Резко активизировалось движение за гражданские права черных американцев. Оно было неоднородно по составу и целям, но против всех его отрядов расисты применяли одно и то же оружие — грубое насилие. От руки полиции и наемных убийц погибли и руководители боевой организации «черные пантеры», и лидер «черных мусульман» Малколм Икс, и глава ненасильственного сопротивления Мартин Лютер Кинг. На репрессии, нищету, безработицу жители гетто ответили мятежами, в конце 60-х годов в городах запыхали пожары.

Чудовищные, крайние формы приобрела политическая борьба за власть. Трагической сенсацией 60-х годов стали убийства Джона и Роберта Кеннеди.

Молодежь от пассивного неприятия «общества потребления» — битничества и хипстерства — перешла к активным действиям. Отчетливую политическую окраску приобрело движение «новых левых», сгруппировавшихся вокруг организации «Студенты за демократическое общество». Резкое недовольство социальной несправедливостью, агрессивной внешней политикой правительства, попранием демократических идеалов молодежь выражала в актах гражданского неповиновения, демонстрациях, студенческих забастовках. «Истэблшмент» отвечал репрессиями: страну потрясли жестокий разгон молодежной манифестации летом 1968 года в Чикаго, где происходил

съезд демократической партии, и расстрел студентов Кентского университета в 1970 году.

Гигантского размаха к началу 70-х годов достигли антивоенные выступления — многотысячные марши протеста, демонстрации ветеранов «грязной войны» во Вьетнаме, — участники которых подвергались полицейскому насилию и арестам.

Нарастала и стачечная борьба рабочего класса. Однако она носила в основном экономический характер. Рабочие выдвигали требования гарантированной занятости, лучших условий труда, протестовали против снижения своего жизненного уровня. Советский исследователь М. Новинская отмечает: «Во второй половине 60-х годов молодежное, главным образом студенческое, движение в США выступало с более радикальными лозунгами, чем массовое рабочее движение, в котором преобладает реформистская тред-юнионистская идеология»¹.

Страна кипела, содрогаясь от борьбы. Американский историк Уильям О'Нил дал своей книге — «неофициальной истории 60-х годов» — выразительное название: «Разваливаясь на части»². Показательно, что в этом объемистом труде, написанном университетским преподавателем, говорится о проблемах городов и о политических убийствах, о вьетнамской агрессии и молодежном протесте, о «бунте потребителей» под руководством Р. Нэйдера и об освободительном движении женщин, о «новых левых» и выступлениях черных американцев, о кризисе религии и непомерной дороговизне медицинского обслуживания. Но трудящимся посвящен лишь последний небольшой фрагмент: рассказ о подъеме движения «чиканос», сельскохозяйственных рабочих мексиканского происхождения во главе с Сезаром Чавесом.

Для творческой американской интеллигенции, и в частности для кинематографистов, «синий воротничок» был фигурой не слишком хорошо знакомой и не вызывавшей особых симпатий.

Известный марксистский публицист и прозаик Ф. Боноски пишет в своей книге «Две культуры»: «Куда же затерялся в этом разнообразном потоке работяга Джо, человек, который, по заверению Карла Маркса, должен был изменить мир?»

Для молодых американцев он вообще не существовал. Вместо того чтобы видеть в рабочем «могильщика капитализма», они видели в нем его верного сторонника. И все, что молодежь видела или читала о труде, как будто подтверждало этот взгляд. Да и в самом деле, большая часть того, что они видели или читали о труде, было правдой»³.

Боноски упоминает о реакционной политике тогдашнего лидера АФТ—КПП, «бесподобного Джорджа Мини», который

¹ Новинская М. Студенчество США. Социально-психологический очерк. М., «Наука», 1977, с. 24.

² O'Neill W. L. Coming Apart. Chicago, 1971.

³ Боноски Ф. Две культуры. М., «Прогресс», 1978, с. 192—193.

поддерживал агрессию во Вьетнаме, вел линию классового сотрудничества с капиталом и гордился тем, что ни разу не побывал в забастовочном пикете; о коррупции в профсоюзах, нередко связанных с гангстерами; о «политических пройдохах» в их руководстве, получавших огромную зарплату и живших душа в душу с капиталистами; о падении авторитета профсоюзов не только в глазах среднего класса, но и среди немалой части рабочих.

К этому можно прибавить и другие факты. Студенты изгоняли из кампусов представителей компаний, работавших на войну, а рабочие выполняли военные заказы. Молодежь выходила на демонстрации, одну из них в 1970 году в Нью-Йорке разогнали «стальные каски», члены профсоюза строителей.

Но не следует забывать об усиленной идеологической обработке, которой в течение многих лет подвергаются трудящиеся США. В 60-е годы активизировалась буржуазная пропаганда. Стали более изощренными новые методы эксплуатации — так называемая «система человеческих отношений». Широко использует государственно-монополистический капитал и тактику социального маневрирования.

Со всех сторон американцам внушали, что рабочий класс прочно «встроен» в буржуазную систему. Социологи и экономисты восхваляли США как родину «народного капитализма», где происходит «выравнивание доходов», «растворение» рабочего в среднем классе. Известный идеолог С. Сличтер вообще утверждал, что «процесс эксплуатации в капиталистической Америке диаметрально противоположен процессу, описанному Карлом Марксом. Маркс полагал, что капитал эксплуатирует труд, тогда как в современной Америке труд эксплуатирует капитал»¹. Экономисты Д. Янг и Т. Эндрю заявляли, что в США любой рабочий может стать капиталистом, что разница между ними чисто условна.

Фактически к тому же выводу об «интеграции» рабочего в структуру капитализма, хотя и оценивая этот процесс со знаком минус, приходили и теоретики левого радикализма. Они с горечью констатировали, что рабочий якобы утратил свой былой революционный потенциал. Следуя «революционаристскому» учению Г. Маркузе, идеи которого получили широкое распространение среди молодой интеллигенции, радикалы видели в рабочем лишь «одномерного человека», раба «репрессивной цивилизации». В своей на шумевшей книге «Зеленые побеги Америки» преподаватель Йельского университета Ч. Рейч пишет:

«Настоящая трагедия утраты самого себя в Америке — это не трагедия людей свободных профессий из среднего класса,

¹ Цит. по кн.: История рабочего движения в США в новейшее время, т. 2, с. 494.

имевших все преимущества, но трагедия трудового «белого воротничка» и «синего воротничка», у которых никогда не было никаких шансов. Меритократия¹ поместила их на нижнюю ступень своей шкалы, убедив их, что как люди они имеют ничтожную ценность. Государство-производитель всю жизнь требовало от них выработки, вытягивая из них творческие и жизненные силы и не давая возможности их восстановить. Конкуренция породила в них страх и подозрительность к другим людям, заставила видеть в каждом человеке не брата, а грозного соперника с ножом у горла. Заключение в тюрьму своих неизменных масок, они испытывают невыразимое одиночество. Их жизнь—это истории разбитых надежд, породивших горечь и зависть, которые всегда слышатся даже в самых случайных словах рабочего... Не интересуясь ни своей работой, ни тем, что с ними будет дальше, они имеют в перспективе только уход на пенсию, то есть смерть при жизни. Но смерть и так уже с ними, она в их угрюмой скуке, в их неизменном распорядке дня, в их умах, закрытых для новых идей и новых чувств, в их обмякших перед телевизором телах, когда по воскресеньям они смотрят футбол.

Если кто-то сомневается в этих словах, пусть взглянет на лица Америки. Встаньте на платформе подземки и взгляните в пустые, злые лица. Зайдите в кафетерий и посмотрите на лица, застывшие в неподвижности, в робком покорстве или упрямстве... Мы в Америке не слишком часто смотрим на лица, еще реже, чем на загубленные реки или оголенные холмы»².

Словно услышав призыв Рейча, в год выхода его книги сценарист Н. Уэкслер, режиссер Д. Эвилдсен и актер П. Бойл пригласили зрителя взглянуть в одно из таких лиц в фильме «Джо».

Уильям Комптон, порядочный и обеспеченный человек, управляющий рекламной фирмы, совершает убийство. К преступлению его привела цепь прискорбных обстоятельств. Его единственная дочь сбежала к парню-хиппи, жила с ним впроголодь, пристрастилась к наркотикам и в тяжелом состоянии попала в больницу. Отправившись за ее вещами к растлителю дочери, Комптон при виде ненавистного парня, который к тому же держится с ним нагло и даже выхватывает нож, не может совладать с собой. В завязавшейся драке парень ударяется о стену головой и умирает. Нечаянное убийство, без применения оружия, к тому же совершенное в состоянии аффекта—слепом порыве гнева и горя.

В конце фильма тот же респектабельный и разумный человек подъедет к домику, где нашла пристанище коммуна

¹ От слова "merit"—заслуга. Система оценки людей по их заслугам, успехам.

² Reich Ch. The Greening of America. New York, 1970, p. 164—165.

хиппи, на машине, в багажнике которой лежат хорошо смазанные винтовки. Все семь обитателей домика будут уложены на месте без предупреждения. Трех — в том числе родную дочь — застрелит своими руками Комптон. Обдуманная, хладнокровная расправа с безоружными.

Какая же страшная метаморфоза произошла между завязкой и развязкой с этим образованным, воспитанным, нормальным человеком? Что превратило его в зверя?

Дело в том, что он встретил Джо. Заводского рабочего высокой квалификации, здоровенного верзилу с волосатыми руками и мрачным неподвижным взглядом из-под низко надвинутой шляпы. Комптон случайно оказался рядом с ним за стойкой бара, куда забежал сразу после убийства, и в состоянии нервного шока проболтался ему о своем преступлении.

И Джо пришел от этого признания в полный восторг.

Так завязывается странная дружба, на которую Комптон сперва идет неохотно, только из страха, что Джо может выдать его полиции. Уж очень многое разделяет их, слишком отличается друг от друга «стиль жизни» обеих семей. Комптон даже не слышал названия любимого пива Джо и в жизни не был в кегельбане, где тот проводит вечера. Они по-разному одеваются, их жены ходят в разные магазины, и Комптонам в голову не придет включить телевизионный сериал из жизни «простой американской семьи», которым упиваются Джо с женой. Но это, объясняют авторы фильма, не столь важно. По обеспеченности Джо не так уж далек от «высшего среднего класса», к которому принадлежит Комптон. Хотя он зарабатывает у станка намного меньше своего нового знакомого, у него лежит в банке почти такая же кругленькая сумма да еще прикуплены два земельных участка во Флориде. По-настоящему их различает иное.

Комптон в жизни не притрагивался к оружию — у Джо дома, под надписью «Чти Америку» и звездно-полосатым флагом, хранится целая коллекция винтовок. Комптон заикается о защите культуры — Джо безапелляционно выпаливает: «Культура — дерьмо!» Комптон потрясен своим нечаянным преступлением — Джо считает, что убивать нужно всех: негров, которые сидят на шее у государства и еще смеют бунтовать, белых ребят, за то, что курят марихуану и не уважают деньги, либералов, «сорок два процента из которых — педерасты».

Но и эти различия начинают исчезать по мере того, как Джо не устает превозносить Комптона за убийство хиппи. Сюжет фильма и строится на истории морального перерождения Комптона, который под влиянием восторгов и преклонения Джо и впрямь начинает ощущать себя «спасителем Америки». А дальше достаточно пустякового повода — хиппи, к которым герои забрели в поисках дочери Комптона, крадут у Джо кошелек, — чтобы прорвалась плотина застарелой ненависти Джо ко всякому, кто непохож на него. Тут-то и снаряжается

«карательная экспедиция» в убежище хиппи. Без тени колебания Джо всаживает четыре пули в беззащитных ребят и кричит Комптону: «Теперь твоя очередь!» Как загипнотизированный тот спускает курок, а с экрана несется истошный, засевший у него в мозгу крик: «Теперь твоя очередь! Теперь твоя!»

Так после долгого отсутствия современный американский рабочий вернулся на экран, чтобы предстать в фильме нового поколения кинематографистов неофашистом.

Авторы картины проявили здесь, как это явствует даже из сравнения с вышеприведенной цитатой из книги Ч. Рейча, ограниченность взгляда, за которой просматривается классовая предубежденность.

Разумеется, в образе Джо есть доля жизненной правды. Лицо американского фашизма показано здесь страшно и убедительно. Фильм звучит как зловещее предостережение. Часть американского рабочего класса действительно заражена ядом расизма, буржуазии удалось привить ей реакционные воззрения, воинствующую приверженность «сто процентному американизму». Но Рейч называет озлобленность рабочего трагедией, в которой повинно капиталистическое общество с его эксплуатацией и безжалостной конкуренцией. Кинематографисты же перекладывают вину на самого героя.

Хотели авторы того или нет, «низший класс» изображен в фильме извечным носителем агрессивности и нетерпимости, присущих ему как бы органически, составляющих самую основу его сознания.

В картине режиссера А. Мэйо «Черный легион», снятой в 1939 году, когда американцев тревожило оживление доморощенного фашизма, рассказывалась история заводского рабочего, вступающего в правозкстремистскую организацию. Но в отличие от «Джо» там было прослежено, как «легионеры» проводят психологическую обработку героя, искусно играя на его отсталости, жизненных неудачах, и как неплохой, но темный рабочий парень постепенно запутывается в их сетях и доходит до убийства. Авторы прежде всего стремились показать, как делают фашиста из рядового американца. В фильме же Уэкслера и Эвилдсена реакционная сущность Джо словно задана заранее, ничем не мотивирована и не обоснована. В этой пугающей карикатуре сконцентрировано непонимание и страх «среднего класса» (будь он радикален или либерален) перед «низами общества».

Угроза демократии в США увидена не там, откуда она действительно исходит. «Авторы фильма,— пишет советский ученый В. Баскаков,— в какой-то степени верно отразив некоторые жизненные противоречия, в главных своих позициях ушли от реальности и создали картину, по существу, искажающую действительность. Перенесение на рабочий класс ответственности за состояние страны...— это попытка «скрыть открытое», то

есть скрыть ответственность тех, кто занимает реакционную позицию»¹.

Американская прогрессивная критика отнеслась к «Джо» резко отрицательно. Вот оценка, данная ему Ф. Боноски: «Идея фильма довольно проста: показать жестокость и невежество джорджуолессовского стереотипа мышления. Но этим типом мышления авторы фильма наделяют рабочего. Этот тип рабочего — тупого упряма, упорно поддерживаемый прессой, телевидением и кинематографом, — очень опасен. Ибо он в корне неверен и с точки зрения нашего времени и с точки зрения истории... Фашизм зарождается не в среде рабочего класса. Напротив, рабочий класс — самый прочный барьер против распространения фашизма, вот факт, который необходимо постоянно подчеркивать»².

Здравомыслящая немарксистская пресса также указывала на заданность образа Джо, на то, что в нем воплощены определенные предвзятые мнения. «Мы узнаем, что ему подобные ненавидят тех, кто живет на пособие, что они держат в подвале винтовки, притесняют тех, кто выбился из колеи, и отдают честь флагу... Это такая же правда и такая же неправда, как если бы в описании негров говорилось, что они обладают чувством ритма и любят посмеяться»³, — писала сценаристка и критик П. Джиллиат. Рецензент Г. Арнолд замечал, что авторы, «изображая своего пожилого реакционера, играют на предрассудках молодой и либерально настроенной публики... В финале фильма они стремятся укрепить эти предрассудки и помешать нам разобраться в проблеме»⁴.

Подобные настроения отразились не только в этой картине. Вслед за «Джо» появилось еще несколько фильмов, сделанных по сходной модели. В них интеллигентные и порядочные люди оказываются втянутыми в жуткие оргии насилия, соприкоснувшись с людьми, стоящими на нижних ступенях социальной лестницы.

Герой фильма С. Пекинпа «Соломенные псы» (1971) — молодой американский ученый, — поселившись с женой в английской городке, имеет несчастье нанять для ремонта дома троих рабочих парней. И сразу вокруг молодоженов возникает атмосфера сперва смутной, а потом и вполне реальной угрозы. Герой вызывает у троицы ненависть и презрение, его жена — животную похоть. Обманом выманив мужа из дома, они грубо насилуют молодую женщину. А когда американец дает у себя приют жалкому деревенскому дурачку, нечаянно совершившему преступление, его дом подвергается настоящему налету: разле-

¹ Баскаков В. Экран и время. М., «Искусство», 1974, с. 68.

² Там же, с. 195—196.

³ Film-70/71, p. 48.

⁴ Ibid., p. 46.

таются стекла, дрожат от ударов двери, пылают занавески. Насильники врываются внутрь, и тихий, мирный ученый вынужден, защищаясь, вступить в жесточайшую драку с применением... кипятка и волчьего капкана.

В фильме Д. Бурмэна «Избавление» (1972) четверо приятелей — бизнесменов и служащих — решают проплыть на байдарках по горной реке в Аппалачах, чтобы отдохнуть от городской суеты. Однако отдых оборачивается кошмаром. Путешествие начинается с заброшенного, вымирающего поселка, одного из американских «островов бедности» (по выражению Д. Гэлбрейта). Здесь путников встречает то же неуловимое ощущение опасности, что и супругов в «Соломенных псах». Поселок населен монстрами. Мрачные, уродливые существа в отрепьях бросают на чужаков недружелюбные взгляды. Чудовищные старухи, дети-калеки... Слепоглухонемой ребенок играет на банджо. Но его музыкальный дар — лишь необычная форма проявления грозных природных сил, дремлющих в обитателях поселка. И силы эти обнаружатся самым ужасным образом. Выследив горожан в пути, двое вооруженных мужчин, напоминающих пещерных жителей, подвергнут одного из путников зверскому и грязному насилию. И, вынужденные защищаться, горожане совершат убийство, а вскоре, обезумев от постоянного чувства опасности, — и второе, дикое и бессмысленное...

В 1972 году фильмом «Дуэль» дебютировал двадцатипятилетний С. Спилберг, будущий постановщик знаменитых «Челюстей». Все действие картины происходит на загородном шоссе. Скромный, респектабельный американец с многозначительной фамилией Мэнн (по созвучию с английским «man» — «человек») едет на своей машине по делам. Его обгоняет уродливое сооружение — пузатая автоцистерна, выплевывающая грязный дым из укрепленной сбоку трубы. Она упорно не хочет уступить Мэнну дорогу. Постепенно грузовик начинает вести себя все агрессивнее — прижимает легковую машину к обочине, висит у нее на хвосте, угрожая столкновением. Лица водителя не видно, сквозь стекло можно различить лишь руки на баранке руля. Остановка у кафетерия. И здесь Мэнн не успевает разглядеть шофера — из-за машины мелькнули ноги в потертых джинсах и, злобно пнув шину цистерны, скрылись за дверью. Растерянный Мэнн пытается угадать, кто его обидчик. Но все посетители закусочной одинаково угрюмы и непроницаемы, все в одинаковых рабочих комбинезонах. Мэнн обращается было к одному из них, но немедленно получает удар в челюсть. Тем временем за окном взвыл мотор цистерны: неведомый обидчик успел уехать. Однако радость Мэнна преждевременна. Грузовик поджидает его за поворотом. И начинается открытая травля. Чудовище становится по-настоящему кровожадным. Оно то загоняет машину Мэнна под мчащийся поезд, то норовит раздавить его, то сокрушает телефонную будку, откуда несчастный хочет позво-

нить в полицию. С неистощимой изобретательностью оно придумывает беззащитной жертве все новые ловушки. Наконец, загнанный в тупик, Мэнн выпрыгивает из машины на краю пропасти—за мгновение до того, как цистерна на полном ходу врезается в его «форд» и, не рассчитав силы удара, с грохотом валится в бездну. Пауза. В скорбном раздумье Мэнн опускается на землю, глядя вслед своему несостоявшемуся убийце, который так и остался неизвестным.

Эту мрачную притчу можно прочесть в контексте того недоверия и страха перед нашествием техники, что все чаще преследует буржуазное «индустриальное общество». Впечатляюще показано столкновение бездушной тупой машинерии с уязвимым, беззащитным человеком. Но все же здесь явственно прослушивается и иной мотив. Если в «Новых временах» Чаплина безжалостная техника обрушивалась на «маленького человека», рабочего, то в «Дуэли» сам этот рабочий направляет адскую машину против представителя «среднего класса». Чтобы уловить смысл этого фильма, необходимо принять в расчет не только его технофобию, но и социально-классовую подоплеку происходящего.

Мораль всех фильмов этого типа практически одинакова. С одной стороны—«низшие классы», средоточие варварских разрушительных сил. С другой—просвещенные и разумные «верхи», последняя надежда цивилизации. Если темная масса вынудит их (как в «Избавлении» и «Соломенных псах») или соблазнит (как в «Джо») уподобиться ей, восторжествуют бездуховность и насилие. В «Соломенных псах» об этом говорится прямо. В финале герой-американец, победив в жесткой схватке, везет по затянутой густым туманом дороге беднягу-недоумка, спасенного им от линчевания. «Ничего не видно, куда ехать?»—бормочет несчастный. «Все в порядке,—уверенно отвечает герой.—Я знаю путь». Разумеется, речь здесь идет не об умении героя ориентироваться на местности—ведь это реплика «под занавес», подводящая итог картине.

В своей негативной оценке рабочего класса смыкались либералы и консерваторы. Первые пытались представить пролетариат едва ли не самой косной частью американского общества, ярким защитником «статус-кво» и врагом любых социальных перемен.

Гарвардский социолог С. Липсет, стоявший в 60-е годы на либеральных позициях (а впоследствии перешедший в лагерь неоконсерваторов), обнаружил у рабочих особую склонность к нетерпимости, антидемократическим взглядам и другие «авторитарные» черты. Консерваторы-традиционалисты нападали на рабочий класс с другого фланга, обвиняя его в «моральной деградации». Но и те и другие суждения одинаково произрастали на почве страха перед пролетариатом как самым мощным противником буржуазии.

Советский исследователь А. Мельвиль пишет: «...традиционалисты стремятся объяснить классовое деление в обществе различиями в уровне морально-религиозного «воспитания». Утверждается, например, что высшие социальные слои составляют «элиту», потому что они более «моральны» и более «духовны», тогда как массы подвержены «прагматизму» и «материализму». На деле за такого рода утверждениями скрывается воинствующая антипролетарская идеология... Ощущение обрушившейся на человечество моральной трагедии традиционализм непосредственно связывает с ростом социально-политической активности пролетариата и трудящихся масс, ростом его классового самосознания и борьбы за свои социальные права»¹:

Фильмы, пугавшие зрителя «реакционностью» и «аморальностью» масс, скрывали под маской критики насилия и бездуховности свою классовую враждебность к трудящимся.

Однако в начале 70-х годов появились и работы беспристрастных исследователей, разоблачавших ложные представления о рабочем классе США. Профессор Монреальского университета Р. Хэмилтон в своей книге «Классы и политика в Соединенных Штатах» критиковал тех, кто приписывал исключительно среднему классу умеренность и чувство ответственности, а в рабочих видел лишь угрозу и опасность. С цифрами и фактами в руках он показал несостоятельность обвинений рабочих в расизме. «Стихийные» выступления против негритянских демонстраций, указано в книге, в подавляющем большинстве случаев инспирировались ку-клукс-кланом или американскими нацистами. В 1964 году люди с низким доходом почти вдвое чаще, чем обеспеченные слои, высказывались за предоставление неграм правительственных гарантий занятости. «Антидемократизм» рабочих Хэмилтон считает вымыслом. Когда в 1952 году Маккарти вторично выставил свою кандидатуру в сенат от штата Висконсин, в рабочих районах против него было подано две трети голосов, а в зажиточных округах — всего одна четверть. «В маккартистскую эпоху, — пишет автор, — массовая истерия никогда не разыгралась бы без усилий высшего класса»². В 1973 году вышла книга молодых социологов Р. Сеннета и Д. Кобба «Ущемленный класс», посвященная рабочим Северо-востока США. В рецензии на нее Ю. Каграманов отмечал: «Хотя рабочему классу США в целом пока еще недостает политической сознательности, беспочвенны обвинения в «консервативности» и «контрреволюционности», адресуемые ему леворадикалами. В последние годы получил широкое хождение образ рабочего в

¹ Мельвиль А. Социальная философия современного американского консерватизма. М., Политиздат, 1980, с. 71, 72.

² Hamilton R. Class and Politics in the United States. New York, 1972, p. 466.

«твердой шляпе» — поборника «закона и порядка», ура-патриота и расиста. Образ надуманный, говорят авторы книги, грубо искажающий оригинал»¹. Эндрю Левисон, который одним из первых опроверг теорию о мнимом превращении США в страну «белых воротничков», о «размывании» рабочего класса, автор книги «Рабочее большинство» (1974), прямо связал миф о «реакционности» трудящихся с кинематографом. «Чуть ли не все интеллектуалы, — писал он в «Вашингтон пост», — включая философов и социологов, придерживаются концепции, согласно которой американские рабочие — консервативная политическая сила... Все это ерунда. Изучение официальных данных, результатов голосования и опросов общественного мнения позволяет нарисовать другую картину... Искаженное представление о политическом облике рабочих в течение многих лет поддерживалось усилиями телевидения, других органов массовой информации, а также академической мыслью. В фильмах 50-х и начала 60-х годов еще встречалось положительное изображение рабочих, но в более поздних картинах — таких, как популярные «Джо», «Соломенные псы» и «Беспечный ездук», — рабочие показаны как маньяки, одержимые манией убийств»².

Нижней точкой, до которой скатилось кино США в живописании «кроважести низов общества», можно, пожалуй, считать тошнотворный фильм ужасов «Техасские убийства механической пилой» (1976) реж. Т. Хупера. В нем изображена семья бывших рабочих скотобоев, весьма своеобразно применяющих свои «производственные навыки». Заманивая в свой уединенный дом случайных путников, они зверски убивают их и умело разделяют человеческие трупы, словно мясные туши. Но это пример уж вовсе анекдотический, и разговор о нем следует вести в связи не с рабочей проблематикой, а с распространением в последние годы фильма ужасов, косвенно отражающего эпидемию насилия, бушующую в Америке...

Вопреки утверждениям буржуазных социологов о «прочной встроенности» рабочего класса в капиталистическую систему, вопреки концепциям радикалов о его пассивности и апатии в стране нарастало недовольство «синих воротничков». Когда в 1960 году к власти пришло правительство демократов, оно, стремясь сгладить противоречия, создать иллюзию «классового мира», начало искусно маневрировать, заигрывать с рабочим движением, привлекать правое профсоюзное руководство к сотрудничеству с государственными органами.

В 1971 году накануне очередных президентских выборов молодой режиссер М. Ритчи поставил фильм «Кандидат» о борьбе за место в сенате США между двумя политиками — республиканцем и демократом. Симпатии авторов были безого-

¹ «США: экономика, политика, идеология», 1974, № 5, с. 88.

² Цит. по: «За рубежом», 1975, № 8, с. 16.

ворочно отданы последнему. Это неудивительно, так как и режиссер и сценарист Д. Ларнер (получивший за эту работу «Оскара») были близки к верхам Демократической партии. В фильме восхвалялась платформа демократов и явно отдавалось должное памяти братьям Кеннеди. Факты биографии молодого, честного и обаятельного героя кое в чем перекликались с фактами их жизни, а новая популярная «звезда», Роберт Редфорд, сыгравший главную роль, откровенно копировал Кеннеди в наружности и манерах.

Сюжет развивался как поединок между героем, Биллом Мак-Кэем, и опытным политиком старой школы. Республиканец был изображен закоренелым консерватором, сторонником жесткого курса. В Мак-Кэе, напротив, подчеркивались терпимость и либерализм, понимание народа и сочувствие его трудностям — бедности, расовой дискриминации, кризису городов. Однако его политическая программа была очерчена в фильме туманно. Предвыборную кампанию кандидат вел под расплывчатым лозунгом «Мак-Кэй — это лучший путь».

Но одна позиция этой программы вырисовывалась в фильме яснее прочих.

Ей был посвящен фактически кульминационный эпизод. Перед ним Мак-Кэй одерживал в телевизионной «дуэли» победу над противником (как в свое время Джон Кеннеди над Никсоном). Теперь надо переходить к завоеванию союзников. Кандидату предстоит выступить на профсоюзном митинге — ведь рабочие одна из главных сил, влияющих на исход выборов.

Эпизод начинается в гостинице, где царит нервное ожидание: кандидат запаздывает. Среди ожидающих — самодовольный человек с хриплым голосом и неприятным плутовским лицом. Это руководитель профсоюза. Когда Мак-Кэй наконец является, становится ясно, что его опоздание — намеренный «жест невежливости» именно по отношению к профбоссу. Кандидат не подает ему руки, а на реплику об их «общем деле» отвечает грубостью, давая понять, что союз между ними временный и вынужденный.

Здесь тоже возникает перекличка фильма с биографией Кеннеди. Еще при республиканском правительстве Эйзенхауэра, проводившем откровенно антирабочую политику, была создана комиссия, возглавляемая известным реакционером сенатором Маклелланом, для расследования злоупотреблений в профсоюзах. Роберт Кеннеди был юрисконсультком комиссии и написал о профсоюзной коррупции книгу под названием «Внутренний враг». Поэтому враждебность Мак-Кэя к профлидеру была понятна аудитории.

Но фильм умалчивал о другом. Как указывает советский автор А. Мкртчян, на деле комиссия «преследовала цель опорочить организованное рабочее движение, подорвать доверие американцев к профсоюзам и подготовить почву для

принятия конгрессом новых, еще более жестких антипрофсоюзных законов»¹. Такой закон — билль Лэндрама — Гриффина — был принят в 1959 году. Под лицемерным предлогом «защиты рядовых членов профсоюза» он наносил удар по рабочим организациям.

Мы уже видели, как сходная тактика перевозносилась в картине Э. Казана «В порту». Там «лучшими друзьями» трудящихся представляли церковь и члены подобной правительственной комиссии. В «Кандидате» на эту роль претендует представитель буржуазной политической партии.

Сцена в гостинице как бы убирает профбосса с пути Мак-Кэя. Когда в огромном, до отказа заполненном зале кандидат начинает речь, авторы фильма стремятся создать впечатление особого доверия между оратором и слушателями, которым не нужно никаких посредников. У внимающих Мак-Кэю рабочих благоговейные, просветленные лица. Лучи прожекторов образуют вокруг лица кандидата, снятого очень крупным планом, золотистый нимб. О взаимном доверии и говорит молодой политик. Он обещает рабочим, что они будут «и тонуть и выплывать вместе». Он понимает их трудности — безработицу, бедность, невозможность дать образование детям. И тут же объясняет, как от них избавиться. Нельзя больше сбивать людей с толку, говорит он, натравливая черных на белых, старших на молодежь, а также, как он деликатно выражается, бедных на менее бедных. Смысл этих последних осторожных слов ясен. Стоит лишь избавиться от классовой розни, которая «сбивает с толку», и дело пойдет на лад.

Так фильм подводит к мысли, что единственная опора трудящихся — отнюдь не профсоюзы, где орудуют нечестные и неприятные карьеристы, а демократическая партия, руководимая такими безупречными деятелями, как Мак-Кэй. Путь «классового мира», полного доверия к правящим кругам, оказывается тем «лучшим путем», который политик нового толка предлагает рабочему классу, и авторы фильма совершенно согласны со своим героем.

В «Кандидате» явственно звучит ностальгия, с которой авторы вспоминают о приходе к власти Демократической партии. Однако более гибкая тактика демократов по отношению к рабочему движению не принесла ожидаемых плодов: в 1961 году в США бастовало около полутора миллионов рабочих, в 1968-м — более двух с половиной миллионов, а в 1971-м (уже при республиканской администрации) — свыше трех. Хотя, как говорилось выше, забастовки носили главным образом экономический характер, обострение классового антагонизма не на шутку тревожило предпринимателей и правительство. Стачки

¹ Мкртчян А. Рабочее движение в США: современные проблемы и тенденции. М., «Мысль», 1970, с. 167.

укрепляют единство пролетариата, способствуют формированию его самосознания. «Современная забастовка,— пишет советский исследователь А. Мельников,— это сложная форма классовой борьбы, требующая большого самопожертвования и мужества, взаимной выручки и высокой организованности»¹. Каких только способов покончить со стачками, ослабить их размах не изобретали в 60-е годы капиталисты с благословения соглашательской профсоюзной верхушки! В 1962 году реакционер Б. Голдуотер, сенатор от Аризоны, с полной серьезностью предлагал так «упорядочить процедуру» забастовочной борьбы. Коллектив, пожелавший бастовать, обязан подать об этом уведомление за месяц. Затем рабочие должны обратиться в Государственный совет по трудовым отношениям, чтобы он разрешил им провести тайное голосование о целесообразности стачки. Если эту петицию поддержат 30 процентов рабочих и одобрит государство, трудящиеся имеют право большинством голосов решать, состоится ли забастовка. Любую другую форму стачек Голдуотер призывал считать противозаконной. В 1964 году руководство АФТ—КПП в поисках более «прогрессивных» способов разрешать трудовые конфликты поддержало эксперимент, который должны были проводить на мебельной фабрике в штате Индиана. Проект состоял в следующем. Объявляется стачка, однако рабочие... продолжают трудиться. При этом половина их заработков автоматически отчисляется в банк. Туда же делает «соответствующие взносы» и компания. Если переговоры заканчиваются миром, рабочие получают свои деньги из банка. Если же конфликт обостряется и «стачка» затягивается, деньги уходят на «коммунальные нужды». Этот поразительный по оппортунизму проект оправдывали заботой об экономике страны, которая-де не должна страдать от забастовок, а в случае успеха предполагали широко пропагандировать как «положительный опыт»².

Но при помощи подобных маневров не удавалось свести на нет недовольство трудящихся. Американским рабочим внушали, что к их положению неприменима марксистская теория. Однако уже к концу 50-х годов, с наступлением научно-технической революции, обнаружилось, что описанное в «Капитале» отчуждение пролетариата точно совпадает с тем, что испытывали массы людей труда в США. «...средства для развития производства,— писал К. Маркс,— превращаются в средства подчинения и эксплуатации производителя, они уродуют рабочего, делая из него неполного человека [einen Teilmenschen], принижают его до роли придатка машины, превращая его труд в муки, лишают

¹ Мельников А. Современная классовая структура США. М., «Мысль», 1974, с. 109.

² In: The Reference Shelf. American Labor Today. Vol. 37, N 5, New York, 1965.

этот труд содержательности, отчуждают от рабочего духовные силы процесса труда в той мере, в какой наука входит в процесс труда как самостоятельная сила; делают отвратительными условия, при которых рабочий работает, подчиняют его во время процесса труда самому мелочному, отвратительному деспотизму, все время его жизни превращают в рабочее время...»¹.

Как в зеркале, этот процесс и порождаемые им настроения отразились в документальной литературе и кино США. В 1957 году вышла книга Г. Сводоса «На конвейере», автор которой проработал год бок о бок со сборщиками автозавода. Она состояла из нескольких очерков о рабочих, которые, несмотря на сравнительно высокие заработки, жаловались на ощущение бессмысленности труда, выражали ненависть к машине, находились, по их словам, в состоянии «загнанного животного». О том же говорят многие герои известной советскому читателю книги С. Теркела «Работа» (1974; на русском языке — М., «Прогресс», 1978). В 1970 году независимый документалист Ф. Уорденберг сделал двухчастевый фильм под таким же названием. «Работа» была снята на автозаводе в Детройте по заказу телевидения, но заказчик отказался от готовой картины: слишком бескомпромиссно была отражена в ней дегуманизация труда, к тому же за кадром звучали цитаты из Маркса. Кстати, режиссер, к некоторому своему изумлению, не обнаружил у рабочих «луддитских» настроений. Их протест был направлен не просто против машины, а против тяжести эксплуатации. «Этим фильмом,— писал Уорденберг,— я хотел высказать некие фундаментальные общие истины о человеческом труде. Я стал снимать сборочный конвейер, потому что он представляет собой самое очевидное и грубое извращение человеческого потенциала во имя производительности. Я начал искать рабочих, которые могли бы красноречиво выразить свое отвращение к самой идее конвейера. Но я обнаружил, что у них нет к нему ненависти. Они ненавидят расизм, мелкие придирки, угнетение. Я так и не нашел в Детройте людей, которые были бы против конвейера как такового»².

Голливуд в те времена еще опасался вплотную подступать к такому «взрывчатому» материалу. Но все же голливудский конформистский кинематограф, улавливая растущее недовольство рабочих, особенно молодежи, счел необходимым на него отреагировать. В начале 70-х годов, параллельно с циклом фильмов об «опасности низов общества», появилось и несколько картин, стремившихся направить это недовольство в безопасное русло. В них рядового американца соблазняли приманкой личного успеха, который в обществе «равных возможно-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 660.

² "Cineaste", 1973, vol. V, N 4.

стей» якобы зависит лишь от предприимчивости и упорства каждого. Если социальное устройство, признающее неизбежным и справедливым существование «низших» и «высших» классов, внушает «низам» надежду на то, что они могут пробиться наверх, то вера в это продвижение будет удерживать их от стремления поколебать такое устройство. По мнению некоторых американских социологов, «эгалитарная» теория, то есть идеологический фактор, выполняет в буржуазном обществе охранительную функцию даже эффективнее, чем фактор экономический — повышение жизненного уровня. Э. Чиной, автор известной книги «Автомобильные рабочие и американская мечта», писал: «Пока рабочие возлагают вину за то, что им не удается подняться выше уровня наемного труда, на самих себя, а не на систему, управляющую продвижением к благополучию, и не на людей, эту систему контролирующую, американскому обществу удается избежать последствий своих внутренних противоречий»¹.

В 1971 году на экраны вышел фильм «Эвел Найвел» (режиссер М. Чомски), а в 1973-м — «Последний американский герой» (режиссер Л. Джонсон). Оба основаны на подлинных биографиях спортсменов-чемпионов — трюкача-мотоциклиста и автогонщика. В обоих главное место занимали гонки, столкновения, катастрофы, автомобильные трюки, словом, умело сделанные зрелищные аттракционы. Однако свою статью об этих «спортивных» и, казалось бы, чисто развлекательных фильмах редактор журнала «Джамп кат» Ч. Клейнханс озаглавил «Современные киногерои рабочего класса».

Картины эти были рассчитаны на белую рабочую аудиторию. Они прокатывались именно в тех кинотеатрах, где она составляет большинство — в недорогих «драйв-инах», а также шли по телевидению.

Что же специфически «рабочего» в этих фильмах, что в них адресовано именно людям труда? Во-первых, среда, из которой вышли герои. Это парни «из низов», которых зритель охотно принимал как своих. И, во-вторых, мотив «вознесения», отрыва от этой среды, обретения свободы при помощи успеха.

В обоих фильмах вскользь, но достаточно ясно говорится о том, что такое жизнь «на уровне наемного труда». Отец автогонщика Джуниора из «Последнего американского героя» попадает в тюрьму за незаконное изготовление виски. Оправдываясь перед сыном, он вспоминает, что пытался когда-то честно работать и нанялся на лесопилку. Но там он ощущал себя узником, хуже, чем в тюрьме: «Получка — это были не просто деньги, а как будто чек на покупку всего тебя целиком». Он радуется, что сын добился спортивных рекордов: они важны

¹ In: "Jump Cut", 1974, N 2, p. 12.

не сами по себе, а как средство избавиться от проклятия несвободного труда.

В финальном внутреннем монологе Эвела Найвела, летящего на мотоцикле через поставленные в ряд девятнадцать автомобилей, слышится та же мысль: «На знаменитостях вроде меня, вроде Элвиса, Фрэнка Синатры, Джона Уэйна, лежит ответственность. Много хороших людей смотрят на нас, и это придает какое-то значение их собственной жизни. Они приходят со своей работы, которая для них чаще всего не имеет смысла, и видят, как я прыгаю через двадцать машин и могу разбиться в лепешку. Вот это для них кое-что значит. Они прыгают вместе со мной и на какой-то миг сами становятся лихачами». Со всей откровенностью здесь выражена эскепистская функция буржуазной «массовой культуры» — спортивных шоу, музыки, кино: внушить разочарованным, усталым «низам» веру в то, что жизнь можно побороть один на один, дать им пусть иллюзорное, но утешение.

«Победа ловкости над опасностью,— пишет автор упомянутой выше статьи Клейнханс,— предстает здесь как символ независимости от общества, которое требует покорности властям и предлагает взамен отчужденный и мертвящий труд. Зрителя привлекает то, что здесь реальная проблема труда при развитом индустриальном капитализме получает разрешение в мечтах... Эти фильмы признают подлинную проблему рабочего класса, но вместо прямого социально-политического ее решения предлагают всего лишь защитное индивидуальное бегство от нее»¹.

Самым известным фильмом, сделанным по подобной схеме, стал вышедший в 1976 году «Роки» режиссера Д. Эвилдсена (постановщика «Джо»).

В эпоху «великой депрессии» 30-х годов Голливуд, вынужденный сказать хотя бы часть правды о жестокой действительности, старался окрашивать ее в примиренчески-утешительные тона «розового реализма». В 1973—1975 годах страна снова переживала серьезный экономический кризис. История повторяется — возродились, хотя и в ином качестве, бывшие голливудские приемы.

Бешеная рекламная шумиха вокруг «Роки», присуждение ему «Оскара» как лучшему фильму года не удивляют. Понятно и то, что у серьезной критики он не вызвал почти никакого интереса. Наблюдателя со стороны может поразить лишь одно обстоятельство — с какой доверчивой готовностью, даже благоговением приняла «Роки» немалая часть американских зрителей. Это ловко, не без юмора и трогательности скроенная лента, в ней играет обаятельный актер, и все же эти достоинства несоизмеримы с ее успехом.

¹ "Jump Cut", 1974, N 2, p. 12.

Все дело в том, как умело этот фильм использует, а в нужный момент поворачивает в нужное русло то возмущение социальной несправедливостью, которое сам же и вызывает.

Его действие происходит в бедняцком рабочем районе Филадельфии. Мрачные, грязноватые улицы, жалкие барызабегаловки, неприкаянная молодежь, топчущаяся на углу по вечерам, непрменная деталь «пейзажа» — сверкающий «Кадиллак» местного гангстера-ростовщика, обирающего жителей. Здесь, в нищей комнатенке, загнанный на самое дно жизни, ютится Роки Бальбоа, «классический американский неудачник», как назвали его в одной рецензии. Этому рослому, немногословному парню уже под тридцать, а зарабатывает он любительскими состязаниями по боксу, где его нещадно молотят за гроши, да еще малопочтенным занятием — собирает для ростовщика деньги у его несчастных должников. Впрочем, друг Роки — рабочий мясного склада — считает, что Роки неплохо устроен. Сам он так мерзнет и надрывается на ненавистной работе, что чуть не со слезами на глазах умоляет приятеля рекомендовать и его в гангстерские подручные. Невозможно не проникнуться сочувствием к убогому бытию Роки — ведь он так явно заслуживает лучшего! Он добр по натуре и, поймав очередного неплательщика, лишь выговаривает ему, а не ломает, как положено, руку. Он неглуп, остроумен, не озлоблен неудачами. Он трогательно влюблен в некрасивую застенчивую девушку... Словом, зрителю так хочется, чтобы Роки был счастлив, хотя умом он понимает, что для этого должно произойти чудо.

И чудо происходит. Он стар как мир, этот сюжетный поворот, этот счастливый шанс, волшебно менявший экранную судьбу стольких голливудских Золушек. Роки получает невероятную, неожиданную возможность выступить в рекламном «матче века» по боксу против чемпиона США. Он доказывает, что удача выпала ему не зря — садится на строжайший режим, истово готовится к схватке. И хотя чемпиона победить не удается, Роки с блеском проводит все пятнадцать раундов и получает в награду славу и немалую сумму денег. А что такое счастье на языке американской социальной мифологии, если не слава и не деньги (да еще, конечно, и любовь)? В случае с фильмом «Роки» миф об успехе подкреплялся и примером дотолем прозябавшего в неизвестности актера Силвестра Сталлоне (автора сценария и исполнителя главной роли), мгновенно вознесенного в ранг кинозвезды.

Так Голливуд пытался подновить для зрителя уже изрядно потускневшую к тому времени «великую американскую мечту», внушая ему, что надо терпеливо дожидаться счастливой случайности...

Однако действительность 70-х годов продолжала наносить этой мечте один удар за другим. В 1973 году окончилась провалом «грязная война» во Вьетнаме, начали затихать моло-

дежные бунты, сошло на нет движение хиппи и «контркультуры». А рабочее движение продолжало жить и набирать силы. На авансцену жизни США выдвинулись резкие общественные противоречия, связанные с экономическим кризисом. Монополии, как обычно, попытались переложить бремя экономических трудностей на рядового американца. Рабочие ответили на эти попытки ростом боевой активности. Иллюзия возможности продвижения вверх по социальной лестнице, миф о превращении пролетариата в средний класс переживал острый кризис доверия. Более глубокими и напряженными становились конфликты в промышленности. Стачечная борьба не утихала — в юбилейном 1976 году, когда США отмечали свое двухсотлетие, бастовало около двух с половиной миллионов трудящихся. Забастовки все чаще стали выходить за рамки «экономизма». Отмечая радикализацию сознания человека труда, «Нью-Йорк таймс мэгэзин» писал в 1975 году: «Когда кажется, что система функционирует нормально, создается представление, будто нет особых оснований вступать в борьбу против ее уязвимых сторон. Но в 30-х годах, когда стало очевидно, что последствия общего упадка и развивающегося кризиса нельзя приписать неудачам отдельных лиц или групп, рабочий класс обнаружил больше общности в своем положении, отбросил в сторону второстепенные различия и предрассудки — и его единство и сознание выросли в этой борьбе... В настоящее время мы находимся на пороге подобного же явления»¹.

В это время резко возрос интерес к марксизму. В профсоюзном движении все явственнее слышались отзвуки «боевых напевов» 30-х годов. Все это стало благодатной почвой для возрождения демократических традиций американского кинематографа. В те годы западное киноискусство начало все чаще обращаться к истории. В США это было не всегда связано только с ностальгической модой «ретро». В общественном сознании страны шел процесс переоценки ценностей, «очищения» от идеологии маккартизма и «холодной войны», подхлестнутый «вьетнамским синдромом» и утергейтскими разоблачениями.

Этапным фильмом в этом смысле можно считать экранизацию автобиографии знаменитого пролетарского певца 30-х и 40-х годов Вуди Гатри «Поезд мчится к славе». Книга знакома нашему читателю — в 1968 году вышел ее перевод на русский язык. Поставил картину в 1976 году режиссер Х. Эшби (получивший за три года до этого известность своим превосходным реалистическим фильмом о простых парнях в солдатской форме — «Последний патруль»).

Это история о том, как шел к успеху и славе и как понимал успех и славу не герой голливудской сказки, а реальный человек, выходец из «простого народа». Ему, автору более чем

¹ Цит. по: «США: экономика, политика, идеология», 1979, № 5, с. 7.

тысячи песен о трудовых людях своей родины, принадлежат слова: «Пока у нас есть катастрофы, несчастья, циклоны, ураганы, взрывы, суды Линча, неурядицы с профсоюзами, высокие цены и низкие заработки, пока у нас есть полицейские в мундирах, избивающие стачечные пикеты, народные песни и баллады будут звучать»¹.

Человек передовых политических взглядов, он в 1949 году, в разгар антикоммунистической истерии, обратился к генеральному прокурору США Т. Кларку с открытым письмом, где обвинил власть имущих в разжигании беспочвенных страхов. В действительности, писал Гатри, американцы испытывают страх из-за низкой зарплаты и роста цен, страх перед войной и атомной бомбой, преступностью, потерей работы, страх, что завтра им нечем будет накормить семью и заплатить врачу. «Лекарство от этого страха,—говорилось в письме,—это социализированное лечение, медицина, жизнь, работа, мышление. И если вы боитесь социализма, сэр, то это вы распространяете страх, убивающий наши мечты, надежды и планы».

Он имел право сказать «наши» мечты, так как не мыслил себя отдельно, вне народа. Его гигантская популярность, которую не могли оспаривать и его враги, объяснялась тем, что в своих песнях он действительно выражал, как некогда Джо Хилл, чаяния трудовых масс.

Фильм возвращается к молодости Вуди Гатри, пришедшейся на 30-е, кризисные годы, и рассказывает о его становлении как «фолксингера» и борца. Сценарист Р. Гетчел отобрал из автобиографии Гатри событийную линию, связанную с его «жизнью на людях», во многом пожертвовав, вопреки обыкновению американского кино, линией семейных, личных отношений. От этого фильм приобрел широкое эпическое дыхание.

Жаркое тexasское лето 1936 года в бедном, запыленном городишке, где с женой и двумя дочками живет Вуди, пробавляясь чем попало — малюет вывески, поет в местном баре. Этот долговязый, неторопливый парень еще не подозревает о своем редком даре. Но все знают, что он наделен великим талантом сочувствия. Этот талант проявляется, когда его — а вдруг поможет? — зовут к постели женщины, потерявшей дочь. От горя у нее свело судорогой горло. Вуди сам поражен, когда ему удается — просто участливым взглядом, мягким прикосновением рук, добротой в голосе — исцелить больную, и она впервые проглатывает каплю воды.

Городок бедствует, фермеры бросают насиженные места и, как некогда семья Джоудов из «Гроздьев гнева», один за другим уезжают искать счастья в Калифорнию. Вуди тоже покидает дом и семью. Но его гонят в скитания не поиски заработка, а какое-то иное, самому ему еще не ясное, сильней-

¹ Guthry W. Born To Win. New York, 1965, p. 24.

шее веление души. Тут сразу обращаешься памятью к «Гроздьям гнева» Форда, с которыми у фильма Х. Эшби есть несомненная и прямая преемственная связь. Вуди Гатри проделывает тот же тяжкий путь к калифорнийским плантациям, что и Джоуды. Те же обтрепанные грузовички пылят по дорогам в обоих фильмах, те же убогие «бидонвилли» становятся пристанищем голодных, так же яростны стычки безработных с хозяйскими наймитами. И Дэвид Каррадин, с замечательной искренностью и теплотой сыгравший Вуди, принял эстафету из рук своего отца, знаменитого актера 30-х годов Джона Каррадина, создавшего в «Гроздьях гнева» незабываемый образ бунтаря-проповедника Кэйси. А одна из песен Вуди Гатри называется «Том Джоуд»...

Та же, что и в «Гроздьях гнева», расколота на сытых и голодных Америка предстает на экране. Вот Вуди, путешествующего в товарном вагоне, высаживают из поезда «бдительные» и под ружейными прицелами заставляют непокорных стать на колени. А из пассажирских вагонов равнодушно взирает на эту сцену «чистая публика». Вот благостный с виду священник в ответ на просьбу Вуди о куске хлеба лицемерно отвечает, что не хочет унижать его благотворительностью, и с улыбкой отделяется всего лишь пожеланием удачи—небывалый по смелости штрих для американского кино, испокон веку изображавшего церковь прибежищем страждущих. Вот выстрел сбивает с крыши поезда случайного товарища Вуди... Но всегда находится кто-то, из таких же обездоленных, кто предложит ему одеяло у костра, подвезет на разбитом грузовичке, поделится тарелкой супа... И в скитаниях, в пеших переходах по выжженным равнинам, в перегонах на крышах поездов начинают рождаться песни Вуди Гатри—естественно, как дыхание.

В «бидонвилле», где напрасно ждут работы обманом выманные в Калифорнию бедняки, впервые он споет для них ночью свою знаменитую песню «Поезд мчится к славе», а на гитаре ему подыграет боевой парень, профсоюзный организатор. В тот раз песня останется недопетой: в лагерь ворвутся наемники с дубинками, завяжется драка. Вуди допоет ее до конца перед микрофоном на маленькой провинциальной радиостанции, куда нанимается за гроши. Профессиональным певцом он становится не ради денег и карьерой своей постоянно рискует. Даже получив право на собственную ежедневную программу, он не смиряется с требованиями владельца станции петь «поаккуратнее», отказаться от своего «бунтарского» репертуара. В ответ на ультиматум—представить заранее список своих песен—он яростно крушит радиостанцию и уходит в новые скитания. На рабочих собраниях, на полях перед батраками вместе со своим новым другом, профсоюзным организатором, он зовет к объединению, агитирует и песней и речами. Иногда им приходится и в кулачных схватках защищать от хозяйских подручных право рабочего люда объединяться в профсоюзы.

Ненадолго он возвращается домой. И вдруг так же яростно, не слушая жалоб жены на грозящую им бедность, принимается сокрушать в своей квартирке «приличную» мебель и холодильник, символ ненавистной ему мещанской «престижности». Высшее признание для него — скупые слова безработного парня, лицо которого расквашено в схватке со скэбами; он пришел к Вуди на радио, чтобы просто сказать: «Пой, Вуди, мы тебя слушаем». Это и есть его настоящий успех.

Как часто голливудское кино утверждало, что корни протеста «бунтарей» — в недовольстве своим личным положением в «системе», что их легко утихомирить, подкупив жизненными благами. И настоящая и экранная судьба Вуди Гатри опровергает эту расхожую капитулянтскую идею. В финале фильма, как это было и в жизни, Вуди приглашают на прослушивание в крупнейшую национальную радиокompанию. Вот он, счастливый шанс, впереди — слава, деньги, беззаботность. Режиссер уже придумывает, как ввести новичка в безобидный образ этакого неотесанного «рубахи-парня» из народа. Но, окинув взглядом зал, заполненный нарядной публикой, певец так и не выходит к микрофону. Проскользнув в боковую дверь, он исчезает на улице.

«Я не пою для тех, кто пьет дорогие коктейли. Ничего нет хуже, как оторваться от своих», — звучат с экрана последние слова Вуди, не пожелавшего променять на чечевичную похлебку успеха свое классовое первородство, предать тех, чья жизнь была для него источником вдохновения.

Хотя осведомленные американские кинокритики называли «Поезд мчится к славе» в числе возможных претендентов на премию Киноакадемии, «Оскара» получил за свою действительно блистательную работу только оператор фильма Х. Уэкслер. Но по разделу документального кино награда была вручена полнометражному, сделанному вне Голливуда фильму «Округ Харлан, США», где подробно и правдиво, с пониманием и сочувствием рассказывалось о забастовочной борьбе шахтеров Кентукки. «Оскар» оказался неожиданностью для многих, даже для самих авторов картины. Премия как бы отдавала дань признания демократических сил американского кино новой документалистике, поставившей себя на службу рабочему делу.

Застрельщиками независимого документального кино была молодежь, близкая к «новым левым» и «бунтующему поколению». Осенью 1967 года в Вашингтоне состоялся грандиозный антивоенный марш и митинг у Пентагона. Против демонстрантов впервые были высланы федеральные войска. Буржуазные средства массовой информации так предвзято осветили это событие, что среди молодежи возникло стремление противопоставить им свою, правдивую хронику. В декабре 1967 года в Нью-Йорке, а в начале 1968-го в Сан-Франциско появились первые кинообъединения, которые так и назывались: «Ньюс-

рил» («Кинохроника»). Их члены были в большинстве новичками в кино. В Нью-Йорке вокруг «инициативного ядра» из десятка людей сгруппировалось человек пятьдесят — семьдесят «примкнувших». Однако общего плана работы не было, как не было и отчетливых идейных установок. Политические взгляды этих групп, как и вообще движения «новых левых», являли собой пеструю смесь анархизма и популизма, экзистенциализма и маркузианства. Денег, разумеется, катастрофически не хватало. Сперва «Ньюсрил» удалось снять несколько короткометражек «на злобу дня» — о «Черных пантерах», о молодежи, уклоняющейся от призыва в армию, о стычках с полицией во время антивоенных демонстраций. Их создатели оптимистически полагали, что показ этих стычек подаст пример зрителям и побудит их к «революционным действиям». Но постепенно стал остывать энтузиазм случайных членов «Ньюсрил», привлеченных романтикой кино. «Новые левые» переживали кризис и раскол, обнаружилась бесперспективность их надежд на «революцию» силами молодежи, интеллигенции и люмпен-пролетарской бедноты. Намеренный разрыв связей с марксистской традицией («старыми левыми») часть «бунтарей» стала осознавать как слабость, ошибочность движения. Теряло популярность маркузианство, проповедовавшее разочарование в рабочих как революционной силе. Появился серьезный интерес к марксизму. Став свидетелями роста боевых действий рабочего класса, молодежь начала осознавать, что ему принадлежит ведущая роль в антиимпериалистической борьбе. Все эти перемены сказались на кинематографе, именовавшем себя «радикальным».

Новые независимые скоро почувствовали необходимость в собственной кинопрессе, которая помогала бы их объединению и распространяла их взгляды. В 1967 году студент кинофакультета Нью-Йоркского университета Г. Кроудас основал журнал «Синеаст». Сперва это издание носило академический характер, затем «политизировалось» и стало рассматривать кино прежде всего в его социально-политическом контексте. Редакция заявила, что стоит на позициях марксизма и ставит целью создать новый тип кинокритики. В противоположность господствующему в США принципу чисто эстетического подхода к фильму такая критика должна ставить на первое место анализ киноискусства в его широких социальных связях, быть доходчивой для массового читателя. В 1978 году тираж журнала достиг шести тысяч. Это сравнительно небольшая цифра, но «Синеаст» начинал всего с пятисот отпечатанных на mimeографе экземпляров. Учитывая характер издания, можно считать, что положение журнала, существующего по сей день, заметно упрочилось. В начале 70-х годов в Чикаго под редакцией Д. Гесса и Ч. Клейнханса стал выходить еще один, аналогичный журнал — «Джамп кат». Его программа, изложенная в передовицах, в

частности, гласила: «Мы должны использовать свое понимание кинематографа для создания и развития альтернативного и оппозиционного кино, которое бы не просто отражало и укрепляло статус-кво, но признавало и утверждало бы потребность в изменении общества»¹. «Наша практика должна помочь нам бороться с элитарностью, не дать нам отойти от жизни и чаяний широких масс трудящихся, а также от классовой борьбы и от борьбы с «мужским превосходством», расизмом и империализмом»². Хотя оба журнала не свободны от влияния левозэкстремистской идеологии, это единственные в США издания, которые анализируют классовую направленность голливудской продукции, поддерживают кинематограф развивающихся стран, освещают опыт независимого американского кино.

В «радикальной» документалистике уже к началу 70-х годов отчетливо обозначился новый этап. Она обратилась к рабочей теме, к изображению пролетариата как авангарда борьбы за социальную справедливость. Первым шагом в этом направлении стал фильм «Нефтяная стачка», снятый в 1969 году группой «Ньюсрил» из Сан-Франциско. Вначале шел фрагмент рекламной ленты, восхваляющей компанию «Стандард ойл». Закадровый же голос пояснял, что, когда рабочие поставили вопрос о повышении зарплаты, медицинском страховании и пенсиях, компания отказалась даже начать с ними переговоры. Фильм прослеживал весь ход стачки, возникшей на нефтеочистительном заводе. Его скорбной кульминацией был эпизод похорон нефтяника, погибшего под колесами штрейкбрехерского грузовика. Забастовка потерпела поражение. В финале был снят митинг, призывающий к единству рабочих и студентов. Не ограничиваясь хроникой событий, авторы ввели в картину интервью с рабочими. Они говорят о своем разочаровании в буржуазной законности, о том, что полиция — орудие корпораций и защищает трудящихся, только пока они «ведут себя как положено». «Нефтяная стачка» стала первым, пусть и скромным, фильмом, работая над которым независимые заново «открыли» для себя рабочий класс, увидели его недовольство не только своим экономическим, но и политическим положением, ощутили его волю к борьбе.

Во второй половине 60-х годов внутри профсоюзов начали возникать объединения негритянских рабочих, которые повели самостоятельную борьбу с дискриминацией. Так, по-боевому, ответили черные американцы на расизм предпринимателей и правых профлидеров. Выступая на XIX съезде Компартии США, Гэс Холл подчеркнул, что эта новая форма борьбы жизненно необходима и отвечает интересам рабочего класса в целом. Члены нью-йоркской группы «Ньюсрил» узнали, что на заводе

¹ «Jump Cut», 1974, N 2, p. 24.

² «Jump Cut», 1976, N 12/13, p. 71.

компании «Додж» в Детройте образовалась такая группа (впоследствии из нее выросла Лига революционных черных рабочих). Трое кинематографистов отправились в Детройт, встретились с руководством Лиги.

Совместная работа оказалась делом непростым. У самого «Ньюсрил» не было той четкой, единой политической позиции, которую занимала в 30-е годы Рабочая кино-фотолига. Некоторые его члены настаивали на том, чтобы в фильме были выражены взгляды террористических экстремистских групп. Настороженно отнеслись поначалу к кинематографистам и рабочие. Они опасались, что если «чужаки», да еще белые, будут снимать митинги, демонстрации и агитацию на заводах, это отпугнет от их организации трудящихся и даст информацию о ее деятельности хозяевам, полиции и правым профбоссам. Когда было преодолено взаимное недоверие, начались дискуссии о характере будущего фильма. Рабочие считали, что репортажные фильмы «Ньюсрил» обычно адресованы белому студенчеству, и требовали, чтобы картина была обращена прежде всего к трудящимся, служила им руководством к действию и пропагандировала марксистскую идеологию. Но некоторым из них фильм виделся как некое подобие кинолекции с обилием цитат. Вместе с рабочими кинематографисты стали искать иную, более живую и доходчивую форму. Дискуссии оказались плодотворными и полезными для обеих сторон.

Полнометражный документальный фильм «Наконец получили сообщение» вышел в 1973 году. Его создатели прежде всего стремились показать, что движение «черных групп» составляет неотъемлемую часть американского рабочего движения в целом. Поэтому он открывался кратким монтажным вступлением, отражавшим историю борьбы трудящихся США от ее истоков. Дальше фильм рассказывал о важной роли, которую играют черные рабочие — сталелитейщики и автомобилестроители, водители грузовиков и работники почты — в создании национального богатства страны. Показывая завод, тяжелые условия и недостатки в охране труда, фильм подчеркивал, что черные рабочие подвергаются эксплуатации именно потому, что они — рабочие, а не из-за своего цвета кожи. Эту же мысль развивал и сатирический фрагмент — вмонтированный в фильм эпизод, где управляющий — негр с завода Форда под одобрительным взглядом своего белого начальника, жующего сигару, разливался соловьем о том, как компания вместе с профсоюзом работают на благо «великого общества». Центральным эпизодом фильма стали выборы на заводе «Додж», где активисты призывали рабочих бойкотировать соглашательский профсоюз и вступать в новую боевую организацию. «Наконец получили сообщение, куда идут ваши взносы. Рассердитесь!» — кричит на митинге один из ее лидеров (часть этой фразы и стала названием фильма). Яркие, эмоциональные сцены выборов,

конфронтации сторонников нового и старого профсоюза показывали, как сильна в рабочей массе воля к борьбе. «В этих сценах очень ясно обнаруживается,— писал Д. Георгакас в статье «Создание радикального фильма»,— что борьба выходит за рамки выборов на заводе. Пришедшие в движение тысячи людей— это те, кто ежедневно работает на конвейере, у кого есть дома, семьи, автомобили и пресловутые цветные телевизоры. И эти же самые люди с явным энтузиазмом поддерживают антикапиталистическую революционную организацию»¹. Вторая половина фильма была более фрагментарна. В ней осуждался расизм, разжигаемый демагогами типа Уоллеса; показывалось положение женщин-работниц; студенты, дети белых рабочих, призывали к союзу с «черными группами». В финале один из руководителей Лиги подытоживал все увиденное зрителем и выдвигал лозунг единства рабочих с разным цветом кожи.

«Ньюсрил» и организации Конгресс черных рабочих удалось организовать показ фильма в разных городах, где он шел несколько месяцев. Разумеется, в коммерческие кинотеатры он не попал. Самой сложной и болезненной проблемой независимого кино оставались трудности с прокатом.

И все же начало новому делу было положено. Восстановилась насильственно прерванная маккартизмом традиция сотрудничества американского кинематографа с рабочим движением. Кроме описанных выше документальных фильмов появились десятки других. В их числе можно назвать «Кочующий рабочий» (1970, реж. М. Карр)— о тяжелой доле рабочих-мигрантов, «Банки и бедняки» (1971, реж. М. Силверстейн), где разоблачался произвол банков по отношению к неимущим, «Цеховые старосты» (1972, реж. М. Стюарт), показывающий отчуждение труда на заводе, «Лесорубы Дальнего Юга» (1973, реж. Л. Рогозин)— о том, как объединяются для защиты своих прав белые и черные рабочие.

Успех завоевавшей «Оскара» ленты «Округ Харлан, США» родился, таким образом, не на пустом месте.

В 1972 году двадцатилетняя кинематографистка Барбара Коппл узнала о событиях в шахтерском округе Харлан штата Кентукки и решила снять о них картину.

Б. Коппл не принадлежала к объединению «Ньюсрил». Она проработала четыре года ассистенткой у известных документалистов братьев Мейслс. Теперь она решила сама попробовать силы в документальной режиссуре. Средства на производство фильма пришлось добывать по крохам, обивая пороги бесчисленных фондов и частных пожертвователей, которые весьма неохотно соглашались помочь фильму на острую социальную тему. Продюсера найти не удалось, и вся тяжесть организацион-

¹ "Cineaste", 1973, vol. V, N 4, p. 4.

ных забот легла на плечи начинающего режиссера. Но, едва прикоснувшись к происходившему на шахте Бруксайд, Б. Коппл решила идти до конца. Три года провела она вместе со своими операторами среди шахтеров, став для них своим человеком, сражаясь вместе с ними, и отсняла за этот срок гигантский материал—50 часов экранного времени.

Традиции классовой борьбы шахтеров Харлана уходят корнями в историю. Еще в начале века рудокопы выступали здесь против произвола «угольных баронов». Именно в Харлане в 1931 году разыгралось одно из самых ожесточенных столкновений между забастовщиками и вооруженной охраной угольных компаний. В поддержку горняков Харлана выступили тогда прогрессивные писатели США во главе с Т. Драйзером.

Сорок лет спустя в Харлане шахтеры продолжали находиться в кабале у угольной компании «Истовер», части могущественного концерна «Дьюк Пауэр», занимающего шестое место в мире среди энергетических трестов и обладающего собственностью в 2,5 миллиарда долларов. Несчастных случаев на шахте Бруксайд было втрое больше, чем в среднем по стране. Горняки не имели ни медицинской помощи, ни пенсионного фонда. Работали нередко по двенадцать часов в смену. Половина домов в поселке была лишена самых элементарных удобств. Детская смертность достигала двадцати четырех на каждую тысячу, расходы на школьное обучение детей были вдвое ниже среднего уровня. Жаловаться было бесполезно: хозяйский профсоюз, куда принуждали вступать шахтеров, откровенно пренебрегал их нуждами. Расценки были на целую треть ниже тех, что добились для себя члены мощного Объединенного союза горняков. Правда, и Объединенный союз горняков (ОСГ) одно время утратил свой авторитет у рабочих. В 50-е годы во главе его встал Тони Бойл, оказавшийся корыстолюбивым карьеристом. Когда в 1969 году Джозеф Яблонски бросил ему вызов, выдвинув свою кандидатуру на пост председателя ОСГ и призвав шахтеров очистить профсоюз от коррупции, он вместе с женой и дочерью был зверски убит наемниками Бойла. Но Бойл был разоблачен и попал за решетку. В 1972 году председателем ОСГ избрали соратника Яблонски, А. Миллера, который обещал демократизировать профсоюз и стойко защищать интересы его рядовых членов.

И тогда летом 1973 года шахтеры Харлана проголосовали за выход из хозяйского Южного союза труда и присоединение к ОСГ. Теперь, имея за плечами поддержку мощного профсоюза, они потребовали от компании улучшить охрану труда, повысить расценки, отчислять часть доходов на медицинское обслуживание и пенсии. Компания ответила отказом. Шахтеры объявили забастовку.

С этого момента и начинается стоминутный фильм Барбары Коппл «Округ Харлан, США», проследивший за всеми перипети-

ями мужественной борьбы горняков, длившейся тринадцать месяцев.

Он открывается простыми монтажными фразами, показывающими зрителю, что такое горняцкий труд. Под простонародный напев—эта музыка называется в Америке «кантри» (деревенская)—о шахте, где «сумрачно, словно в темнице», где «сама кровь чернеет», камера уходит вниз, вместе с шахтерами. Вот они, согнувшись, крепят забой. Вгрызается в пласт машина, летит угольная пыль. Гремит взрыв, льется пот по измазанным лицам... Окончен рабочий день. По пыльной, замусоренной дороге идут двое. И вместе с ними идет песня—одинокий, надтреснутый голос. Ее поет сморщенный словно печеное яблоко старик в качалке, на крылечке дома. Он вскидывает на нас глаза. «Да,—говорит он,—работали, как мулы, по 18, по 20 часов работали... (Короткая вспышка старой хроники—медленно, надсадно движутся мулы и люди под землей.) Помню, мастер мне велел: смотри, главное, чтобы мула не зашибло...».

Вот и весь незамысловатый пролог, где задано настроение фильма и где зрителю передано чувство глубокого авторского уважения к нелегкому труду героев и ощущение истории, крепких шахтерских корней, памяти о прошлом. И сразу—современность: улицы шахтерского поселка под неярким осенним солнцем, дощатые домики на фоне гор, покрытых желтеющим лесом. Здесь царит напряженная атмосфера, как перед битвой. Раздают листовки; проезжает машина с громкоговорителем, ее сразу окружает толпа. Слышны обрывки жарких споров: кто-то агитирует за стачку, кто-то кричит, что профсоюзы губят страну. На собрании шахтерских жен—этих отважных женщин, за которыми с таким любовным вниманием будет на протяжении всего фильма наблюдать камера Барбары Коппл,—звучит страстная речь: «Насчет импичмента Никсону можно носить плакаты, а против нас посылают бандитов!» А дома старик шахтер достает выцветшую фотографию, на ней группа рабочих-подростков. Тогда они впервые бастовали, и он тогда же понял раз и навсегда, что сила—в организации, а политики, и церковь, и профбоссы—все на стороне хозяев... Снова мгновенное вкрапление старой хроники: движутся на толпу солдаты, ползут танки, беззвучно взрываются газовые бомбы...

Идет второй месяц стачки. У нынешних полицейских униформа другая—голубые курточки с короткими рукавами. Цепь молодых, упитанных полицейских отгораживает толпу рабочих от шоссе. Сперва они еще шутливо переругиваются с шахтерами. Но вот вдали показалась вереница машин: это скэбы пошли прорываться на шахту. Толпа всколыхнулась, и вот уже кому-то заламывают руки, кого-то профессионально отжимают дубинкой. Камера выхватила из сумятицы поразительный кадр: стоя

вплотную друг против друга, молча, долго, упрямо глядят друг другу в глаза молодой шахтер и его ровесник в полицейской форме.

Вступает песня, которую поют женские голоса. Снова напоминает старая хроника: женские стачечные пикеты... мать с ребенком на руках за тюремной решеткой... Идет четвертый месяц стачки. Опять ползут по шоссе машины скэбов. И теперь полиция отталкивает, скручивает, волоком тащит в свои фургоны забастовщиц, преградивших дорогу предателям. <...> Зал заседаний, монотонно бубнит приговор судья. Одна из женщин выступает вперед: «Законы в нашей стране созданы не для рабочих! Они для Карла Хорна, президента «Дьюк Пауэр», а не для нас!» Зал отвечает ей аплодисментами.

Встык смонтирована пресс-конференция управляющего компании: «Разве это достойное американских женщин поведение? Я был бы в ужасе, если бы так повела себя моя жена!» Из зала летят вопросы: «Правда ли, что в домах шахтеров нет воды?», «Правда ли, что вы собираетесь снести поселок?» Но мистер Ярборо нимало не смущен: «Пусть люди переселяются в трейлеры, это повысит уровень их жизни». Камера панорамирует по жалким, замусоренным задворкам городка. Голос профсоюзного организатора комментирует это зрелище: «Люди живут, как при феодализме...»

Действие перебрасывается в Нью-Йорк. Сюда, на Уолл-стрит, шахтеры послали свои пикеты с призывом к акционерам «Дьюк Пауэр» не вкладывать деньги в этот концерн. На плакатах надписи: «Чем же можно тронуть сердце «Дьюк Пауэр»?», «Дьюк Пауэр» принадлежат только шахты, а не люди». Но сочувствие они неожиданно встречают только у... постового полисмена. Разговорившись, порасспрашивав о заработках, пожаловавшись на собственные заботы, он заключает, что нелегкая доля у рабочего человека, явно причисляя к рабочим и себя. Акционеры же, седовласые и респектабельные, внимают в конференц-зале Карлу Хорну. Бесстрастный титр комментирует: «Прибыли «Дьюк Пауэр» в 1975 году увеличились на 170 процентов. Стоимость жизни — на 7 процентов. Зарплата шахтеров — на 4 процента».

Да, тронуть сердце «Дьюк Пауэр» нелегко... Надрывный женский голос затягивает балладу «Черные легкие»: «На шахте всю жизнь копаешь сам себе могилу...» Молодой врач, осмотрев горняка, констатирует болезнь... Адвокат компании, поблескивая очками: «Далеко не все страдают этим заболеванием!»... А рудокоп, растирая в пальцах черные клочья, цедит сквозь зубы: «Вот они, легкие нашего брата...»

Уже десять месяцев идет стачка. По-прежнему рабочие, сжимая в руках палки, дежурят на шоссе, пытаются задержать скэбов. Крупно, сзади сняты рукоятки револьверов, торчащие из карманов охранников. Террор наемных бандитов усилился.

Молодой шахтер показывает пулевые отверстия в стенах своего дома: ночью его обстреляли. Кое-кто падает духом. На собраниях женщин вспыхивают перепалки по пустякам — сдают нервы. Фильм честно показывает это, его авторы считают, что скрывать правду — значит унижить своих героев.

В четыре утра, под покровом темноты, бандиты атакуют пикеты на шоссе. С кинематографистами — нежелательными свидетелями — не стеснялись: их отталкивали, били, приставляли пистолеты к груди, пытались отнять камеру. Но эпизод был отснят. На пленку попал и главарь наемников, который с искаженным злобой лицом стреляет из кабины, и общая сумятица стычки, а затем камера вздрагивает от удара и изображение исчезает...

Вот так же, наверно, все было и тогда, когда смертельную пулевую рану получил шахтер Лоренс Джонс. Б. Коппл и ее операторы не были свидетелями преступления. Но потом, у дверей палаты, где три дня умирал Лоренс, они сняли его юную жену с младенцем на руках и седую, с гордо посаженной головой мать. Она говорит, что ее сын погиб как настоящий мужчина, как «человек союза, а не желтопузый скэб». Они сняли собрание, где старик рудокоп обращается к залу: «Лоренс Джонс погиб за наш справедливый контракт, жаль только, что это был он, молодой, а не такой старик, как я...» Они сняли активиста ОСГ, который горько замечает: «Если бы наши убили кого-нибудь из наемников компании, им дали бы 25 лет, а об убийстве нашего парня дали несколько строк в газете...»

И вот наконец оплаченная столькими жертвами и кровью, долгожданная победа. Ликование, песни на улицах. Идут шахтеры Вирджинии, демонстрируя солидарность с бруксайдцами. Собрание должно проголосовать вставанием за новый контракт: на ноги поднимается почти весь зал.

Но фильм не кончается на этой торжествующей ноте. В жизни все оказалось сложнее, и авторы фильма не стали избегать сложностей. В конце года, когда истек срок договора для всего профсоюза в целом, руководство ОСГ все-таки пошло на уступки хозяевам. И горняки забастовали снова.

Б. Коппл не хотела акцентировать внимание на капитулянтстве председателя ОСГ Миллера. Сознывая, по ее словам, «свою политическую ответственность», она не желала поддерживать антипрофсоюзные настроения и играть на руку правым силам. Но в фильме показано, что решимость рядовых горняков демократизировать свой союз идет дальше устремлений его руководства. В финале мы видим рабочих, сжигающих соглашательские контракты. Надпись гласит: «В мае 1976 года 100 тысяч шахтеров бастовали против вмешательства суда в отношении рабочих и хозяев». Борьба продолжается...

Премия Киноакадемии открыла фильму дорогу в широкий прокат. В 1977 году он шел в пятидесяти городах Америки,

получил известность в Европе. В своих интервью Барбара Коппл рассказывала: «Я думала, что картину увидят мои друзья, шахтеры, профсоюзы, любители кино, но о коммерческом прокате и не мечтала. Когда фильм выдвинули на «Оскара», я испытала шок, потому что не надеялась на это из-за политической направленности фильма... Мы пытались побудить людей задуматься над тем, что происходит в стране, например, в Кентукки, где против горняков открыто действовал ку-клукс-клан. Может быть, широкий прокат картины помог спасти жизнь кому-то из шахтеров»¹. В ходе съемок, по словам режиссера, киноработники осознали значение фильма как средства организации. «На моих глазах люди начали издавать свои газеты, учиться, читать, дискутировать. Это научило меня, что в одиночку не добьешься ничего. Чтобы достичь цели, одержать победу, надо объединяться во имя общей идеи или общего дела»². Рецензент журнала «Джамп кат» так подытожил значение фильма: «Он, возможно, не дает всех ответов и даже не ставит всех вопросов, но ясно показывает тем из нас, кто об этом забыл, что такое сила и власть народа»³.

Статуэтку «Оскара» Барбаре Коппл вручала известная сценаристка и драматург Лилиан Хеллмэн. Свою речь она напрямую связала с продолжающейся борьбой демократии и реакции. Напомнив о Маккарти с его «ржавым, отравленным топором», о преследованиях, которым, с согласия хозяев киноиндустрии, подверглись и она сама и многие ее коллеги, Л. Хеллмэн сказала: «...то, что сегодня я возвращена в «лоно респектабельности», доставляет мне лукавое удовольствие. И я прекрасно понимаю, что молодое поколение, пригласившее меня сюда сегодня, сделало это не только из-за моего имени или моей биографии—за этим стоит нечто большее»⁴.

Она была права—ее появление на эстраде лос-анджелесского Мьюзик-сентер, где ежегодно вручаются «Оскары», означало, что в 70-е годы в «кинематографической столице» США возникло стремление восстановить справедливость, попорченную в годы маккартизма. Встреча двух поколений стала олицетворением живой связи между прошлым и настоящим социально активного, борющегося американского кино.

Разумеется, восстановить эту связь было не простым делом. Тот «новый Голливуд», о появлении которого заговорили в начале десятилетия, по-прежнему оставался мощной пропагандистской машиной господствующего класса. К концу 60-х годов усилился процесс поглощения голливудской «империи» капиталистическими конгломератами. Крупные студии, одна за другой,

¹ "Ecran-77", N 62, p. 45.

² "Jump Cut", 1977, N 14, p. 4.

³ Ibid.

⁴ "Films in Review", 1977, May, p. 262.

были прибраны к рукам многоотраслевыми концернами, занимавшимися строительством и транспортом, нефтью и грампластинками, и сделались их второстепенными филиалами. Переход Голливуда под еще более открытый и жесткий контроль большого бизнеса выглядел чисто коммерческой сделкой, призванной спасти студии от финансового краха. На самом деле это означало усиление идеологического влияния монополий на кинематограф.

Даже патриарх кино США Джон Форд жаловался уже в 1965 году: «Сегодня невозможно ставить фильмы. Теперь надо проходить через множество инстанций. Даже не знаешь, кто, в конце концов, читает сценарии. Режиссерский сценарий в Голливуде утвердить нельзя. Нужно посылать его в Нью-Йорк, чтобы там его изучил президент компании, администрация, банкиры и бог знает кто еще!»¹

Этот «новый Голливуд», управляемый капиталистами и банками, делал, как и раньше, все возможное, чтобы воспрепятствовать проникновению в фильмы прогрессивных идей. Критик Рут Мак-Кормик писала в 1973 году: «Голливуд, который с таким сознанием своей правоты и добродетели когда-то заклеил «Соль земли» как «подрывной» фильм, и сейчас гораздо более склонен делать героями экрана преступников, высокооплачиваемых девиц легкого поведения и «крестных отцов» мафии, потому что, какими бы пороками ни обладали «высшие слои» люмпенов, они остаются индивидуалистами и преследуют все ту же знакомую цель «успеха». Ловкий дельца, который продает подросткам наркотики и наживает миллионы, для Голливуда стоит ближе к «американской мечте», чем многосемейные люди, живущие в тесных домиках и объединяющиеся с соседями или товарищами по работе для защиты своего человеческого достоинства»².

Но глубокие изменения в общественном сознании США, вызванные обострением социально-экономического кризиса, не могли не сказаться и на кинематографе. В 70-е годы развитие значительной части американского кино шло под знаком переосмысления, разоблачения и отрицания многих сторон «американского образа жизни». В «послужном списке» едва ли не всех ведущих режиссеров — и представителей старшего поколения и новичков — появились острокритические произведения, касавшиеся наболевших общественных проблем. Обращение взгляда в прошлое давало не только безобидные ностальгические картины в духе «ретро». Кино разоблачало истребление индейцев («Маленький большой человек» А. Пенна), показывало капиталистическое освоение природных богатств страны как жесточайшую, хищническую политику бизнеса («Оклахома как

¹ Sinclair A. Op.cit., p. 281.

² "Cineaste", 1973, vol. IV, N 4, p. 53.

она есть» С. Креймера), вспоминало о трагедиях «великой депрессии» («Загнанных лошадей ведь пристреливают, не так ли?» С. Поллака). Было создано немало фильмов и о современности — горьких, остродраматичных, финалы которых ничем не напоминали привычные голливудские хэппи энды. На экране появилась искалеченная, несчастная, опустошенная молодежь («Пустоши» Т. Малика, «Полуночный ковбой» Д. Шлезингера, «Паника в Нидл-парке» Д. Шатцберга и другие). «Кризис доверия» к буржуазным институтам отразился в фильмах о полицейской коррупции («Серпико» С. Люмета), бесчеловечных порядках в армии («Последний патруль» Х. Эшби), о преступных методах ЦРУ («Три дня Кондора» С. Поллака), о политических заговорах («Привести в исполнение» Д. Миллера, «Принцип домино» С. Креймера). Продолжал разоблачать расизм в своих фильмах М. Ритт («Большая белая надежда», «Конрак», «Саундер»), гневный антирасистский фильм «Освобождение Л.-Б. Джонса» поставил ветеран кино США У. Уайлер. Безумие и преступный характер американской агрессии во Вьетнаме был осужден в «Возвращении домой» Х. Эшби. Широкую панораму «больного общества» — бездуховность обывателя, разгул насилия, угрозу, исходящую от реакционных политиканов, — раскрыл Р. Олтмэн в фильме «Нэшвил». Еще множество названий можно было бы прибавить к этому списку, охватывающему фильмы, снятые между 1969 и 1978 годами.

Это и была действительно новая ипостась «нового Голливуда». Хотя далеко не все фильмы критической направленности поддаются однозначной оценке, хотя среди них немало спорных, противоречивых произведений, они сказали слово правды об американской действительности, внесли свою лепту в опровержение мифа об американской социальной системе как «образце для подражания».

Под воздействием общественных настроений Голливуд снова, как это было в 30-е годы, был вынужден признать невозможность существования кино «в прежних мифологических параметрах» (по выражению автора книги «Противоречивый экран» В. Баскакова). Советский исследователь выделяет несколько факторов, способствовавших этому процессу: связь с традицией критического реализма в американском искусстве, разочарование широких слоев населения в политике монополий, поиски творческой интеллигенцией альтернатив буржуазному правопорядку и мышлению¹. В труде А. Мельвиля и К. Разлогова «Контркультура и «новый» консерватизм» отмечено, что творческая интеллигенция США чаще всего стоит на радикальных, буржуазно-либеральных, в крайнем случае центристских позициях. Поэтому «в рамках «официального» художественного

¹ См.: Баскаков В. Противоречивый экран. М., «Искусство», 1980, с. 38—84.

производства стран Запада создавались и создаются произведения, в которых роль прогрессивных демократических элементов, гуманистического, в основе своей антибуржуазного пафоса оказывается ведущей»¹.

Времена заметно переменялись. В 50-е годы фильм, подобный «Округу Харлан, США», несомненно, ожидала бы такая же участь, как «Соль земли». Но в 1977 году даже влиятельный буржуазный журнал «Нью-Йоркер» посвятил ему благосклонную статью, подписанную не кем иным, как известным критиком Паулин Кэйл — той самой, что двадцать лет назад предавала анафеме картину Г. Бибермана. Тогда она обвиняла «Соль земли» в «коммунистической пропаганде» и писала: «Художники, которые начинают с отказа от независимости суждения, чтобы служить массам и выражать их, кончают просто иллюстрированием политических директив»². Но теперь П. Кэйл вынуждена признать: «Режиссер «Округа Харлан» — «разгребатель грязи», пропагандист, симпатизирующий и желающий служить людям, перед которыми она преклоняется... Большинство из нас не мыслит такими четкими понятиями добра и зла... Но шахтеры, которые работают под землей, под угрозой внезапной смерти от обвала или взрыва, — это иное племя. И если мы признаем, что закон никогда их не защищал, что они вечные жертвы несправедливости, нам следует принять и ту мысль, что их упорная приверженность идее справедливости, которой они тычут в лицо хозяевам, а иногда и профсоюзу, дает им силу и вызывает в нас участие»³.

Поворот весьма знаменательный! Раньше П. Кэйл пугала читателя тем, что в «Соли земли» стачка предстает «не просто как средство повысить свой уровень жизни», а как «микрокосм революции». Теперь буржуазный критик видит в стачке стремление народа к справедливости...

Почти одновременно с прогрессивным независимым кино вновь «открыл» для себя героя в рабочей спецовке и Голливуд. Он чутко отреагировал на то, что социальный престиж рабочего класса в Америке в 70-е годы повысился, а растущее недовольство рабочих своим положением стали разделять и понимать все более широкие слои американцев. Следовательно, фильмы о человеке труда могли рассчитывать на интерес массового зрителя, как было в 30-е и 40-е годы. Сложное переплетение коммерческих расчетов киносинематографического бизнеса и изменений в сознании кинематографистов, которых сама действительность подталкивала к поискам нового героя среди трудящихся, привело к настоящему «взрыву» рабочей темы на экране.

¹ Мельвиль А., Разлогов К. Контркультура и «новый» консерватизм. М., «Искусство», 1981, с. 177.

² Kael P. I Lost It at the Movies. Boston—Toronto, 1965, p. 344.

³ "New Yorker", 1977, Jan. 24, p. 84.

Сперва были испробованы старые модели. Молодой режиссер Д. Каплан поставил в 1976 году для «Коламбии» фильм «Лихорадка на белой полосе». Он почти буквально повторяет сюжетную схему картин 40-х годов («Они едут по ночам», «Сокрушители грузовиков»), где шоферы — мелкие собственники — вступали в борьбу с транспортными концернами. Герой фильма Кэррол-Джо — шофер, его жена — работница консервной фабрики. Кэррол-Джо покупает грузовик, и начинаются его мытарства. Наемники крупного треста преследуют, избивают нежелательного соперника. Сменяют друг друга сцены насилия — драки, столкновения машин, гибель людей под колесами. Наконец, в эффектном финале отчаявшийся герой влетает на своем грузовике, круша все препятствия, прямо в дом к главному злодею, хозяину треста, и едва не расстается при этом с жизнью. Конфликт «разрешен», злодеи «побеждены» при помощи их же собственных методов. Рецензент журнала «Синеаст» справедливо замечал: «Действительно, Каплан твердо и последовательно стоит на стороне рабочих в великой идеологической войне. Однако поступки Кэррола-Джо гораздо больше напоминают самоубийственный авантюризм и голую месть, чем боевое воплощение политических взглядов. Мы слышим, что он организует шоферов, но ничего похожего не видим на экране. А вокруг чего, интересно, объединяться здесь шоферам — разве только вокруг драк с негодяями?»¹.

Хотя «Коламбия», подыгрывая зрительским настроениям, рекламировала «Лихорадку на белой полосе» как «фильм о трудящемся человеке, который доведен до крайности», картина фактически стремилась вызвать сочувствие не столько к трудящемуся человеку, сколько к мелкому предпринимателю, собственнику.

В том же году «Юнивэрсл» выпустила в прокат фильм режиссера М. Шульца «Мойка машин», вызвавший интерес публики новизной атмосферы и персонажей. В замусоренном, давно пришедшем в упадок центре Лос-Анджелеса на асфальтовой площадке стоит навес — здесь моют машины. Конечно, предприятие именуется «Де Люкс» — «роскошное»: чем скромнее бизнес, тем больше пыли надо пускать в глаза клиенту. Под бдительным оком розовощекого пожилого хозяина, то и дело озабоченно выглядывающего из крошечного кабинета, здесь работает дружная команда в полтора десятка парней. Большей частью они чернокожие, но есть среди них и белые и даже индеец по прозвищу Джеронимо — в честь мятежного вождя апачей прошлого века. Цвет кожи товарища по работе не имеет для них никакого значения. Целый день, который мы проводим вместе с ними, они трут, скребут, полируют беспрестанно подъезжающие машины.

¹ "Cineaste", 1976, vol. VII, N 2, p. 40.

«Мойка машин» — эксцентрическая музыкальная комедия, и авторы непрерывно, изо всех сил, стараются рассмешить зрителя. Стремительно сменяются ситуации, юмор которых не всегда отличается тонкостью и взыскательным вкусом. Вот один из мойщиков, скорчив страшную рожу, заглядывает в окно дамской уборной, до смерти напугав секретаршу хозяина, а она в отместку выливает ведро воды на другого, неповинного парня. Вот, услышав по радио, что в окрестностях рыскает террорист с самодельной бомбой, ребята бросаются на очередного клиента и вырывают у него подозрительную, тщательно упакованную бутылку. Однако в бутылке вовсе не горючая смесь — просто добропорядочный старичок везет врачу свои анализы. Вот мойщик распахивает дверцу машины, оттуда с лаем выскакивает здоровенный доберман и пускается в погоню за перепуганным парнем.

Но сквозь все это комикование то и дело прорываются нотки горького, «черного» юмора, который авторы черпают в невеселой повседневности. Утро начинается бодрим голосом диктора радио, которое включено здесь целый день: «Сегодня пятница, в городе — сплошной смог, на шоссе — пробки, на улицах — преступность, а у нас — музыка!» И не так уж беззаботна жизнь этих озорных, вечно перебрасывающихся шутками, приплясывающих «веселых ребят». Старшего из них, Лонни, отца семейства, не отпускают заботы, как прокормить детей на жалкий заработок. Озлоблен и суров молодой «бунтарь» Дуэйн. Вовсе не такая уж комическая фигура изломанный, кокетливый, женственный Линди. Сам он вечно балагурит и даже как будто гордится своей «неотразимостью» для мужчин. Но для Дуэйна он «пример того, как система калечит наших людей», жертва гетто, где богатые развратники покупают себе на утеху голодных негритянских мальчишек. На глазах у товарищей забирают в полицию Слайда: он пытался сэкономить на плате за стоянку своей потрепанной машины и удрал, не заплатив. Дуэйн вступает в воинствующую организацию черных мусульман и даже меняет имя на Абдуллу, но это ничем ему не помогает. В конце концов хозяин выгоняет его с работы, и вечером он в порыве отчаяния является с револьвером, чтобы взломать хозяйский сейф. К счастью, его удерживает Лонни — «Тюрьмы и без того набиты такими, как ты!», — и незадачливый грабитель раздражается рыданиями у Лонни на плече.

Богатая, сытая Америка «высшего среднего класса» не считает мойщиков за людей. Капризная дама спешит в модную парикмахерскую, но ее изнеженного сынка стошнило в машине. Парню, который вынужден выгребать грязь из лимузина, она делает высокомерный выговор и даже не дает на чай. Пропасть между имущими и неимущими язвительно подчеркнута в эпизодах, где появляется хозяйский сын. Балбес, на обучение которого в университете папа тратил тысячи, выучился там

только курить «травку» да вести «революционную» болтовню. Ошалев от марихуаны, он кричит, что желает «объединиться» с рабочими. «Да ведь, когда будет революция, тебе работать придется!» — отвечают ему парни и окатывают его мыльной водой.

Рабочего, особенно черного, обдирают и обманывают кому не лень. Уличный мальчишка, который вечно околачивается поблизости, окликает хозяина: «Почему у вас работают вручную?» Тот гордо отвечает: «Это особенность фирмы!» Но мальчишку не проведешь. «Да ты просто скупердяй, жалеешь денег на моечную машину!» А вот является в роскошном «Кадиллаке» с целой свитой эlegantных девиц нахальный жулик — черный «пастырь», глава Церкви божественной экономической духовности. Он призывает верить в господа и в самих себя, а сам поклоняется только «федеральным зеленым бумажкам», которые обманом вытягивает из своей темной паствы. Дуэйн злобно бросает ему: «Ты рассуждаешь, как сутенер!» Мошенник оскаливается: «А ты — как революционер, и, не будь я христианин, дал бы тебе раза!» Девицы, приплясывая, затягивают «духовный гимн»: «Если уж тебе нужно во что-то верить, так верь в меня. А все твои разговоры, что мир нуждается в переменах, пора прекратить!»

Авторы фильма, тоже, впрочем, не сторонники энергичных перемен, с одинаковой иронией относятся и к лицемерию «пастыря», и к «вождизму» хозяйского отпрыска, и к бунтарству Дуэйна. Фильм заканчивается на фальшивой утешительной ноте. В оффис, где, подавленный тяжелыми мыслями, одиноко сидит после работы Лонни, входит хозяин. «Я больше не могу, уже год прошу у вас прибавки», — говорит рабочий. Хозяин жалуется на конкуренцию, на трудные времена, но в конце концов обещает «что-нибудь придумать» вместе с Лонни. Тот в ответ ободренно сообщает, что у него есть кое-какие идеи, как лучше организовать работу. Так критический запал фильма фактически затухает в этой сцене благостного единения и надежды на сотрудничество с «гуманным» боссом.

Но эта неверная нота — пожалуй, единственная в фильме, и возникает она в нем как-то неожиданно. Леворадикальная кинокритика США упрекала фильм в аполитичности, в любви «стихийностью» героев. Что ж, в этих упреках немало правды. И все-таки важно, что авторы смотрят на своих персонажей с юмором, но без снисходительности и любят, скорее, их динамизмом, душевным здоровьем, умением не унывать от тягот, абсолютным отсутствием у них расовых предрассудков. Эти парни не ангелы, но ведь и живут они на самых задворках американского «рая», показанного вовсе без прикрас. За их озорством чувствуется сила и воля к сопротивлению — пусть она и не выражена в этой непритязательной комедии в ситуациях прямого политического действия.

Она угадывается в том, как эта дружная команда относится к «подгоняле» — мастеру, над которым мойщики постоянно и не всегда так уж безобидно подшучивают. Немаловажно и то, что сюжет не строится вокруг одного-двух центральных персонажей. Авторам одинаково интересны судьбы всех действующих лиц, и в фильме возникает образ «коллективного героя», объединенного своим нелегким трудом и положением в обществе, — а для американского кино это явление нечастое.

Под напором времени, однако, голливудские фильмы о рабочих стали приобретать и некоторую политическую окраску. В 1978 году постановщик «Соломенных псов» С. Пекинпа, до этого в основном специализировавшийся на вестернах, снял фильм «Автоколонна». Это тоже, собственно, современный, «моторизованный» вестерн. Фильм изобилует и погонями по степным дорогам, и виртуозно поставленными драками, и перестрелками, только вместо ковбойских скакунов трюки проделываются на автомобилях, а благородных ковбоев заменили водители грузовиков. (В финале, кстати, один из персонажей восхваляет их в публичной речи как прямых наследников ковбойских традиций.) В роли же злодеев и мошенников выступают... полицейские, которые незаконно преследуют шоферов, вымогают у них взятки и штрафуют за мнимые нарушения правил. В Америке 70-х годов фигура «блюстителя закона» изрядно утратила популярность, и, изображая его врагом трудового человека, фильм отнюдь не изменяет жизненной правде.

В нем есть и новый, вовсе не обычный для приключенческой ленты мотив. По мере того как три главных героя (один из которых негр), уходя от преследования полиции и вступая с ней в стычки, ведут грузовики через прерии Аризоны и Нью-Мексико, к ним понемногу в знак солидарности пристраиваются все новые машины. Кого тут только нет — и лихая негритянка в алой косынке за рулем грузовика, и старичок в древнем кабриолете, и даже группа верующих в автобусе со своим духовным пастырем. Колонна растет, в ней уже сотни машин, ее восторженно приветствуют жители окрестных городков. Едущих нагоняет телевизионный пикап, чтобы взять интервью у участников этой своеобразной манифестации. Из окон машин в микрофон репортера наперебой кричат и о бедности черных гетто и про Уотергейт, ругают нефтяные компании, взвинчивающие цены на бензин, кто-то недоволен ростом власти банков. «Это что, протест? — кричит репортер на ходу. — Каковы ваши цели?» «Цель — продолжать двигаться», — многозначительно отвечает главный герой, имея в виду, как легко понимает зритель, не только автоколонну, но и все американское общество, так широко в ней представленное. «Это духовная и политическая демонстрация!» — подытоживает священник.

Однако, едва дело дошло до политики, авторы «внезапно» вспоминают, что их фильм — приключенческий, и быстро уводят

главного героя на привычную стезю. Политикан-губернатор хочет использовать популярность руководителя автоколонны и приглашает его сотрудничать. Бравый шофер отвергает это предложение. У него есть дело поважнее — надо выручить приятеля-негра из тюрьмы, куда его заточила коварная полиция. Герой с командой лихих друзей крушит тюрьму грузовиком, прорывается под градом пуль сквозь заслон гвардейцев и отбывает в неизвестном направлении. Заниматься политикой — дело не его... Но то, что политический мотив в фильме возникает, и то, что рабочий класс изображен главной силой, объединяющей и ведущей за собой недовольных и протестующих, — симптом значительных перемен в общественном сознании США.

Но ни «Лихорадка на белой полосе», ни «Мойка машин», ни «Автоколонна», хотя они и представляют трудового человека в благоприятном свете, не касаются проблем организованного рабочего движения. Когда же Голливуд затрагивает эту тему, то по-прежнему чаще всего пытается дать ей искаженную, ложную трактовку.

Летом 1975 года в газетах появилось сообщение о том, что бесследно исчез бывший руководитель профсоюза водителей грузовиков Джимми Хоффа. В конце 50-х годов он после шумного сенатского расследования был отправлен в тюрьму за связи с гангстерами. Президент Никсон помиловал Хоффу в обмен на обещание, что профсоюз будет поддерживать республиканцев. Но, выйдя на свободу, Хоффа начал борьбу с профбоссами, грозя раскрыть махинации с пенсионным фондом, который шел не на нужды рабочих, а в карманы мафии. Трагический конец последовал довольно быстро. Используя сенсацию с исчезновением Хоффы, «Юнайтед артистс» выпустила в 1978 году фильм режиссера Н. Джуисона «F.I.S.T.». Это слово составлено из первых букв названия вымышленного профсоюза шоферов, одновременно оно означает — «кулак». Сценарий написали журналист Д. Эстерхаз и актер С. Сталлоне (исполнитель заглавной роли в фильме «Роки»). Сталлоне же и сыграл в «Кулаке» Джонни Ковака, прообразом которого послужил Д. Хоффа.

Действие фильма начинается в 30-е годы, в тяжелое время кризиса. Мрачный индустриальный пейзаж, толпа безработных у закопченного здания склада. Среди «счастливчиков», получивших работу, — рослый, угрюмый Джонни Ковак и его друг детства, хрупкий, белокурый Эйб. Непокорный характер Джонни проявляется очень скоро. Не в силах терпеть издевательства и произвол десятника, он швыряет на землю тяжелый ящик. Рабочие поддерживают Джонни, раздражается взрыв возмущения. Хозяин обещает, что дело будет улажено. Но улаживает он его по-своему: назавтра всех бунтарей выгоняют с работы. Так Джонни получает первый урок классово-борьбы.

Урок этот тем более горек, что местный гангстер Дойл издевается над «победителем» и приглашает его вступить в свое прибыльное дело—незаконную торговлю спиртным. Но Джонни не хочет связываться с бандитом. Его судьбу решает встреча с Монахэном, руководителем профсоюза водителей грузовиков, который ищет себе энергичного помощника. Так Ковак становится профсоюзным организатором.

Работа у него нелегкая. Многого надо преодолеть: и безучастность шоферов, которые боятся вступить в профсоюз; и искушение перейти на сторону хозяев, которые переманивают его к себе лестью и посулами; и страх перед хозяйскими наемниками, которые жестоко избивают его как-то ночью, а Эйбу ломают руку. И все же, выстояв до конца, он сколачивает водителей в союз, а когда компания отказывает им в оплате врача и страховке, организует стачку.

Стачка жестоко подавлена. Грузовики со скэбами сметают рабочих с пути. Выстрелом охранника убит Монахэн. Снова горькое поражение. И тогда на похоронах Монахэна, давясь злыми слезами бессилия, Джонни делает первый шаг к своему падению: просит помощи у гангстера Дойла.

На собрании взвинченный, исступленный Джонни обещает шоферам победу. И те встречают известие о «помощи» бандитов... с восторгом. «Кто мы такие?»—выкрикивает Ковак. «Кулак!»—откликается громовым ревом собрание, потрясая сжатыми кулаками. Под этот рев, под бравурную музыку вступает быстрый монтаж кадров—это орудут «ребятишки» Дойла. Взрываются бомбы, свистят пули, снайпер с крыши снимает выстрелом охранника. Когда Джонни и его товарищи, вооруженные дубинками, вступают в битву, ее исход уже ясен. Гангстеры завоевали для рабочих победу...

А дальше они начинают открыто хозяйничать в профсоюзе. Крупный мафиозо Милано перевозит груз виски на профсоюзных грузовиках. Джонни, сменивший рабочую куртку на элегантное пальто, перенял методы бандитов. Он пользуется их «услугами» уже не только против хозяев, но и против своего брата-рабочего: при помощи побоев и угроз к «Кулаку» вынуждают присоединиться другие профсоюзы.

Пятидесятые годы. В столице выросло роскошное, из стекла и бетона, здание штаб-квартиры профсоюза «Кулак». У Милано разгорелись аппетиты—теперь он требует у Джонни миллионов «вознаграждений». Напрасно Эйб пытается пробудить в Коваке совесть. Тот опьянен успехом. В профсоюзе уже три миллиона членов, и на съезде, под тот же оглушающий рев потрясающей кулаками толпы, Джонни триумфально избран председателем. Правда, нависла угроза сенатского расследования. Но стоит комиссии вызвать Милано на допрос, как тысячи грузовиков по приказу Джонни парализуют все движение в городе. Подобные забастовки теперь проводятся—увы!—

только в защиту гангстеров. На переговорах с хозяевами Джонни предпочел выбить лишнюю прибавку к зарплате и за это отказался от права профсоюза на стачку.

Однако теперь бандиты недовольны и самим Коваком. Его честный друг Эйб все-таки намерен раскрыть перед комиссией всю правду, а Джонни отказывается «заткнуть рот» старому другу. Тогда гангстеры убивают Эйба, а затем настает и очередь Ковака. В него всаживают пулю прямо в его собственном доме. «Где Джонни?» — напрасно взывает плакат, укрепленный на борту чьего-то грузовика.

Фильм претендует на непредвзятость по отношению к профсоюзам: ведь в нем показаны и тяжесть эксплуатации и «жесткий курс» хозяев — правда, только в 30-е годы! Альянс с бандитами изображен как вынужденный. Джонни в исполнении новой «звезды» 70-х годов Силвестра Сталлоне обрисован не без симпатий, и авторы скорее скорбят, чем негодуют по поводу его ухода с «пути истинного».

И все же антипрофсоюзная тенденция картины несомненна. Рабочий класс оказывается в ней фактически бессильным, не способным защитить свои интересы без «помощи» гангстеров. Бандитские методы подавления стачек, к которым в США испокон веку прибегали предприниматели, изображены как методы борьбы профсоюза. Рядовые водители с энтузиазмом поддерживают своих коррумпированных боссов и бастуют в защиту мафии. Правительственная же комиссия, разумеется, выступает как покровитель и спаситель трудящихся от коррумпции.

Журнал «Синеаст» писал, что из картины следует, будто бы идея демократии имела силу лишь в прошлом и только среди неорганизованных рабочих. Когда же Джонни становится деятелем профсоюза, «идеи солидарности и справедливости уступают место стремлению к успеху и власти», причем это касается не только лидеров, но и рядовых членов союза, которые готовно поддерживают политику Ковака. Авторы рецензии Э. Остер и Л. Куорт заключают: «Рабочий класс — сложное явление, в нем проявляются разные тенденции, противоречия и ирония истории. Однако есть опасность, что, занявшись рабочим классом, Голливуд попросту сделает с ним то же самое, что сделали с жизнью черных эксплуатирующие ее фильмы, а именно — использует его, обесчестит и предаст»¹.

Фильм фактически внушает современному зрителю, что классовые битвы 30-х годов были напрасны — рабочие сами, едва образовав профсоюз, обрекли его на якобы неизбежный путь загнивания и оппортунизма. Боевые традиции мертвы, честные лидеры погибли, и уповать остается лишь на «беспристрастное» государство. Подлинные факты разложения профсо-

¹ "Cineaste", 1978, vol. IX, N 1, p. 6—7.

юзной верхушки США искусно используются в «Кулаке», чтобы скомпрометировать рабочее движение в целом.

Еще более изощренно использует в этих целях подлинные приметы действительности фильм «Синий воротничок» — режиссерский дебют молодого кинокритика и сценариста П. Шрэйдера, вышедший на экраны в том же 1978 году. Фильм, выпущенный в прокат фирмой «Юнивэрсл», привлек зрителя в кинотеатры необычностью материала и в то же время узнаваемостью людей и ситуаций.

Это первая голливудская картина, которая обратилась к жизни рабочих-автомобилестроителей и затронула многие «болевые точки» этой жизни.

На автозаводах США сейчас в основном работает молодежь, среди которой много представителей национальных меньшинств. Герои фильма — три друга-сборщика. Двое из них негры — живой, задиристый Зик и коренастый, обстоятельный Смоки. Третий — немногословный, замкнутый Джерри — белый. Каждому, самое большое, под тридцать.

Когда, еще до титров, перед нами предстает снятый на настоящем заводе сборочный цех с его лязгом, грохотом, слепящими вспышками сварки, зрителю передается ощущение тягостности, безрадостной несвободы труда. Хмурые лица рабочих. Вторящая шумам цеха тревожная, бьющая по нервам музыка... Один из сборщиков выбегает в коридор, к автомату с газировкой. Воды нет. Но мастер, беспрестанно подгоняющий рабочих, тут как тут: «Давай обратно, на место!» «Вы бы лучше автомат исправили!» — огрызается рабочий. «А это пускай тебе твой профсоюз исправляет!»

Но на профсоюз, видимо, надежды мало. На профсоюзном собрании все привычно равнодушно. Никто не хочет работать на выборных должностях — толку все равно не будет. Зик, в который раз поранивший палец неисправным замком в раздевалке, кричит, что профсоюз никак не удосужится нажать на администрацию даже в таком пустяке, как починка замка. «Завод — все равно что плантация!» — подытоживает общее мнение другой молодой негр.

Однако, когда после работы друзья забегают в бар выпить пива и к ним подсаживается посторонний, дело приобретает иной оборот. Чужак — обходительный, импозантный молодой человек — оказывается сотрудником ФБР, расследующим коррупцию в профсоюзах. Но ребята хорошо знают, что такие расследования к добру не приводят, и не желают помогать «джи-мэну». Они гневно, наперебой выкрикивают, что недаром мучились в пикетах и голодали, что гордятся своим союзом, и гонят непрошеного гостя прочь едва не кулаками.

Но легче им от этого не становится.

Главное достоинство фильма в том, что в нем впервые в американском кино с горьким юмором показано, что скрыто за

рекламным фасадом «стиля жизни среднего класса», к которому якобы приобщен рабочий.

Да, дома у Зика в гостиной красуется цветной телевизор. Зик ненавидит чушь, которой его пичкают с телеэкрана, но не дает жене его выключить: «Нет уж, теперь оставь: забыла, сколько я за него заплатил?» Звонок в дверь — явился усталый пожилой налоговый инспектор. Зик должен государству немалую сумму, — оказывается, он работал по совместительству, но скрыл это в декларации. К тому же почему он указал, что у него шестеро детей? Жена Зика уже потихоньку бросилась к соседке, «занимать» недостающих трех ребятишек. Но инспектор знаком с такими уловками и легко разоблачает обман. Припертый к стене Зик приходит в ярость. Он выплескивает на инспектора все наболевшее, жалуется на вечную нехватку денег, на огромные налоги. «Рабочего некому защитить, за мной морская пехота и флот не стоят!» Инспектор равнодушен — все это он слышит далеко не в первой семье...

Да, у Смоки есть машина. Но возле нее его подстерегает одетый с дешевым шиком тип, который предупреждает: если Смоки не расплатится с долгами, с машиной скоро придется распрощаться...

Да, у Джерри свой домик, купленный в кредит. Зато за обедом обнаруживается, что порции еды, разложенной по красивым тарелочкам, рассчитаны строжайшим образом. Младшая дочка жалуется, что не наелась, но мать сует ей только ломтик хлеба. Когда Джерри выходит из комнаты, девочка торопливо счищает себе остатки с его тарелки. А вторая дочь явилась из школы в слезах. Ей велели исправить зубы, но на дантиста денег нет. Девочка, чтобы быть «не хуже других», сама соорудила из проволоки подобие зубной шины, изранила рот, и теперь родители с ужасом смотрят на ее окровавленные десны...

А на работе все то же — изматывающая монотонность, придирки мастеров. Снова не работает автомат с газировкой, и один из сборщиков дает выход всему, что накипело на душе, яростно сокрушая скрепером проклятую машину... Зик делает очередную попытку искать помощи у профсоюза. Но пожилой краснолицый профбосс словно не слышит его жалоб, что уже восьмой год ему не дают повысить квалификацию. Зато одержана большая победа — наконец исправили замок в раздевалке. «Облагодетельствованный» Зик удаляется с тем же ощущением безнадежности.

И тогда трое друзей, которым кажется, что стоит только выпутаться из долгов, и жизнь наладится, решают... ограбить профсоюзную кассу. Правда, Зик предлагает было не связываться: «Может, лучше очистим винный магазин, как все нормальные люди?» Но его убеждают, что в профсоюзном сейфе лежит шесть тысяч.

Неудачливые грабители, во-первых, попадают в скверную историю: их застигает полисмен, которого они вынуждены оглушить и бежать. И, во-вторых, в сейфе почти нет денег. Зато они находят в нем тетрадь, из которой становится ясно, куда девались профсоюзные средства: профбоссы пускают их в рост и кладут в карман огромные проценты.

Так начинается неравная борьба. Ребята не могут разоблачить мошенников — это значит признаться, откуда у них тетрадь с записями махинаций, и сесть в тюрьму за грабеж. А профсоюзная верхушка, быстро дознавшись, кто вскрыл сейф, начинает обламывать «злоумышленников» чисто бандитскими методами.

В дом Джерри врываются два хулигана, чтобы похитить детей. По счастью, Смоки опережает их и жестоко избивает бейсбольной битой. За это ему суждено расплатиться жизнью. Его убивают прямо на заводе: посылают в подвал красить машину, дают шланг с испорченным вентилем, запирают дверь, и Смоки погибает от удушья в облаке распыленной краски. Зика «покупают», назначив его десятником, и выманивают у него злополучную тетрадь. В ответ на горькие упреки Джерри Зик напоминает, что он, Зик, черный и полиция не станет его защищать; к тому же для него место десятника — последний шанс выбиться в жизни. Сам Джерри, за которым охотятся наемные убийцы, загнан в тупик. И тогда он идет к тому «доброжелателю» из ФБР, которого раньше ребята прогнали с таким презрением. Только здесь он и находит поддержку. Агент обещает ему условный приговор за грабеж и объясняет: «Пойми, что ты одинок, и только я твой единственный друг».

Наутро Джерри со следователями приезжает на завод, готовый помогать разоблачениям. Зик, сменивший грязный комбинезон на свежую рубашечку, наслаждается своей новой ролью десятника. При виде Джерри он кидается на него с кулаками. И вот уже бывшие друзья кричат друг другу: «Ниггер!», «Грязный полячишка!» — и на них, сцепившихся в драке, застывает стоп-кадр. А за кадром звучит голос покойного Смоки: «Так они разъединяют нас и натравливают друг на друга, чтобы мы знали свое место...»

Кто же эти «они», главные враги рабочих? По мысли авторов, это, конечно, профсоюзы. Ведь хозяева в фильме вообще не появляются, о них даже не упомянуто. Французский журнал «Позитиф» спросил у режиссера Шрэйдера, чем объяснить такое странное умолчание. Тот заявил, что все дело в условностях кинематографа. И так, мол, известно, что в фильмах о рабочих предприниматель — всегда враг. Это привычный шаблон, и Шрэйдер не хотел ему следовать. Если же избрать путь разрушения штампа, то пришлось бы показывать хозяев сочувственно, к чему режиссер тоже не был склонен. Это путаное «объяснение» явно несостоятельно. Ведь режиссер не поколебался прибегнуть к другому голливудскому штампу —

изображению профсоюза в черном свете. Уж эта «традиция» уходит корнями так далеко в историю буржуазного американского кинематографа, что трудно найти пример более знакомого стереотипа. Недаром кинообозреватель «Нью-Йорк таймс» В. Кэнби обнаружил у картины Шрэйдера прямого предшественника — он назвал ее ухудшенным вариантом фильма Э. Казана «В порту». С уничижительностью оценки можно и не согласиться. «Синий воротничок» сделан уверенной режиссерской рукой, сюжет его динамичен и четко выстроен. Три главных актера — Яфет Котто (Смоки), Харви Кейтель (Джерри) и особенно неподражаемый, в равной степени наделенный комедийным и драматическим даром Ричард Прайор (Зик) — играют так выразительно и естественно, что не уступают в мастерстве молодому Марлону Брандо. Но то, что фильмы Казана и Шрэйдера связаны узами преемственности в идейном отношении, несомненно. Впрочем, и сам Шрэйдер не отрицает этой связи. Он даже хотел ввести в картину эпизод, где Джерри смотрит «В порту» по телевизору и вдохновляется примером «героя». В интервью «Позитифу» режиссер цинично утверждал, что у него в фильме осведомитель «не только морально оправдан, но и необходим во имя морали». Он также сказал, что хотел выразить в «Синем воротничке» свое разочарование в «социальном действии» и надежду исключительно на «индивидуальное самосознание»¹.

«Синий воротничок» вызвал у публики большой интерес (кстати, в очередной раз опровергнув голливудские поверья о «некассовости» рабочей темы). Но антипрофсоюзную, капитулянтскую концепцию фильма разделяли не все.

Редакция журнала «Синеаст» провела интересный и беспрецедентный для американской кинопрессы опрос — она попросила жителей «автомобильного города» Детройта высказаться о фильме на своих страницах. Голоса людей, которые знают жизнь «синих воротничков» изнутри, не часто слышатся в кинопечати США.

Вот несколько фрагментов опроса.

Мичел Рассел, член Лиги революционных черных рабочих:

«Я говорил с людьми в Детройте после просмотра «Синего воротничка», и общее мнение было, что фильм упадочный. Особенно единодушны были братья, которые работают на заводах. Что они говорили? Конечно, фильм достаточно правдив. Тут споров нет. Тяжелая работа, опасные условия труда, жалобы, на которые не обращают внимания, расисты-надсмотрщики, продажные профсоюзные деятели, работа по совместительству, чтобы выплатить долги, свободное время, которое проводят, напиваясь в барах и с женщинами... Но мы знаем все это и так. Мы в этом живем. Ну, и что же? Главная

¹ «Positif», 1978, N 213, p. 19—20.

идея тут старая: система всегда побеждает. Такая идея нам не нужна. Мы способны на большее и уже это доказали... Если фильм стремится поучать, пусть он научит рабочих, что они могут сделать, а не просто показывает, как искусны их враги. Детройт имеет длинную историю стойких рабочих, которые боролись, а не просто пытались взломать сейф и удрать. Но из «Синего воротничка» этого не видно».

Фрэнк Джойс, рабочий завода «Крайслер», активист рабочей организации взаимопомощи:

«Фильм верно показывает, что изобилие предметов потребления, которое делает Америку «великой», рождается из тяжелого, грязного, изматывающего, опасного труда... Обычно нам внушают, что продукты потребления создаются только научно-техническим гением или чудом самого «богоданного» капитализма. Нам редко дают увидеть за автомобилем или другим товаром отрезанные руки и ноги, распавшиеся браки, национальную вражду, алкоголизм и наркоманию, а ведь все это составляет такую же часть производства машины, как сварка ее кузова.

...Но в подходе к профсоюзному движению «Синий воротничок» выступает с самым убежденным и самым реакционным политическим заявлением и в конечном счете сам себя разоблачает... Растущая слабость профсоюзов порождает порочный круг: рабочие недовольны тем, что профсоюзы им не помогают, и это недовольство удачно показано в фильме. Это недовольство раздувают и поощряют со многих сторон. Прежде всего и главным образом это делают хозяева компаний и управляющие. Не надо обманываться, корпорации, если бы могли, уничтожили бы профсоюзы завтра же... Мы видим в фильме, что все отделение профсоюза захвачено «гангстерами». Но мы не видим, как руководство завода планирует повысить скорость конвейера или урезать расходы на охрану труда, а потом подавить сопротивление союза взятками и запугиванием... Заодно фильм также пытается заставить нас поверить, будто государство и ФБР всерьез хотят сделать профсоюз более отзывчивым к рабочим и покончить в нем с коррупцией.

Что же касается альтернативной общественной системы, например социализма, об этом здесь, конечно, нет и речи. Вряд ли «Трансамерика» или «Галф энд Вестерн»¹ когда-нибудь дадут нам фильм, где рабочие с успехом преодолевают свою разобщенность и другие препятствия, чтобы достичь цели... Это пример того, как буржуазия довольно точно рассказывает нам о негативных аспектах нашей жизни при капитализме и в то же время укрепляет взгляд, что сделать мы с этим ничего не можем. Но мы можем. И сделаем».

¹ Крупные капиталистические корпорации, контролирующие кинофирмы «Юнайтед артистс» и «Парамаунт».

Фрагмент рецензии, перепечатанной из детройтского рабочего издания «Спарк» («Искра»): «Фильм хорош, потому что он показывает, какова рабочая жизнь. И он говорит, что индивидуально выход найти не удастся. В этом смысле фильм очень точен... Но он оставляет рабочих без надежды, потому что не указывает единственного пути к переменам — организованности. На протяжении всей истории рабочие добивались перемен, только когда они организовывались и боролись вместе. И в будущем это единственный путь к переменам»¹.

В этих высказываниях знаменательно, что рабочие-активисты относятся к кино как к воспитателю, пропагандисту, оружию в политической борьбе, что они глубоко понимают проблемы рабочего движения.

Исследователи этих проблем, стоящие на марксистских позициях, указывают на большие трудности, тормозящие развитие американских профсоюзов, мешающие им выражать волю наиболее сознательной и передовой части трудящихся. Профсоюзная верхушка проводит политику соглашательства с капиталом, стремится сделать рабочие организации придатком политической машины двухпартийной буржуазной системы. «Профбюрократия сама превратилась в составной элемент механизма монополистической эксплуатации»², — пишет советский автор А. Мельников. Общеизвестно, какие астрономические суммы получают профсоюзные лидеры за свои «заслуги», как они участвуют в финансовых махинациях, не брезгуя и связями с преступным миром. Отрицательно отражается на профсоюзном движении его раздробленность, отсутствие координации. В США существует около двухсот профсоюзов. Примерно две трети из них входят в АФТ—КПП, остальные являются «независимыми». Реакционные профбоссы проповедуют оголтелый антикоммунизм, выступают против разрядки международной напряженности, охотно сотрудничают с ЦРУ. Мало что изменилось в этом смысле и после ухода в 1979 году в отставку такой одиозной фигуры, как председатель АФТ—КПП Джордж Мини. Он оставил в наследство все тот же курс на «классовый мир», на союз с военно-промышленным комплексом, на «холодную войну» с Советским Союзом и странами социализма.

Ультраконсервативные установки, антидемократизм и догматизм профбюрократии привели к кризису движения. Если в 50-е годы свыше 30 процентов трудящихся США состояли в профсоюзах, то сейчас — лишь около 25 процентов.

И все же профсоюзы продолжают играть важнейшую роль в рабочем движении. Старейший американский специалист в этой области, ветеран коммунистической печати Джордж Моррис писал в 1971 году: «Даже при реакционном руководстве профсо-

¹ "Cineaste", 1978, vol. VIII, N 4, p. 28—31.

² Мельников А. Цит. соч., с. 135.

юзы — единственная защита и опора для рабочих, сталкивающихся с трудностями при капитализме»¹.

В последние годы в профсоюзном движении США накапливались позитивные тенденции, приведшие к серьезным сдвигам. Советскими учеными-американистами этот процесс подробно проанализирован. Сошлемся, например, на статью Г. Геворгияна «Профсоюзы и уход Мини», где автор приходит к следующим выводам².

Если в 60-е годы профбюрократии удавалось обманывать немалую часть трудящихся, внушая им, будто милитаризация и война благотворно действуют на экономику, то в начале 70-х годов рабочие убедились, что эта политика ведет лишь к росту цен, налогов и инфляции. В 1967 году против агрессии во Вьетнаме высказывалось лишь 34 процента членов профсоюзов, а в 1972 году — уже 79 процентов.

Верхушка АФТ — КПП в своей борьбе против международной разрядки перестала получать поддержку своих рядовых членов. В 1978 году три четверти из них высказались в пользу разрядки, а также за договор ОСВ-2. Союзы, которые вопреки воле своего руководства выразили подобные мнения, насчитывают девять миллионов человек. Под их давлением исполнительный совет АФТ — КПП был вынужден в 1979 году принять резолюцию, одобряющую ОСВ-2.

В условиях разрядки вырос авторитет компартии, увеличилось ее влияние на массы. В конце 60-х годов борьба прогрессивных сил привела к отмене антикоммунистических законов. С 1968 года коммунисты имеют возможность участвовать в кампании по выборам президента, обрели доступ, хотя и ограниченный, к средствам массовой информации. Ежедневно выходит орган партии газета «Дейли уорлд». Теперь миллионы американцев могут узнать правду о коммунизме.

В последнее десятилетие развернулось самостоятельное движение рядовых членов профсоюзов в защиту своих интересов (книга Д. Морриса об этом явлении называется «Восстание в профсоюзах»). Рабочие стали проваливать на выборах старых профлидеров-оппортунистов. В 70-е годы наблюдался отчетливый подъем забастовочных выступлений, в том числе и «диких», то есть не санкционированных профсоюзным руководством стачек. Возникли новые организации — «Союз профсоюзных действий», «Горняки за демократию» и другие. Несколько крупных профсоюзов в знак несогласия с политикой верхов АФТ — КПП вышли из ее состава. «Сейчас движение рядовых членов и их групп, — отмечал Гэс Холл, — стало массовой основой развития левой тенденции на всех уровнях... Отход важных политических сил в профсоюзах от правых позиций является

¹ *Morris G. Rebellion in the Unions.* New York, 1971, p. 127.

² См.: «США: экономика, политика, идеология», 1980, № 2.

самым широким и наиболее важным политическим процессом, который сейчас происходит»¹.

Рабочий класс стал играть главную роль в коалиции широких демократических сил. В 1979 году сформировалось объединение ста четырех массовых общественных организаций, в том числе тридцати крупных профсоюзов. Все чаще раздаются призывы к отказу от сотрудничества с буржуазной политической машиной и созданию самостоятельной массовой партии рабочих.

Буржуазные социологи сегодня вынуждены признать, что профсоюзы начинают отходить от узкого «экономизма». Автор книги «Профсоюзы в американской национальной политике» Г. Уилсон, хотя и считает их всего лишь одной из «групп давления» в обществе, преследующей реформистские цели, все же указывает на их «необычайно возросшую политическую активность по необычайно широкому кругу вопросов»². Кстати, этот же автор разоблачает легенду о всеобщей коррумпированности профсоюзов. Он пишет: «Примеры коррупции часто использовали в политических целях, чтобы ослабить мощь профсоюзов, в том числе и тех, против которых не выдвигалось серьезных обвинений... Важно подчеркнуть—хотя бы потому, что пресса делает это так редко,—что американское рабочее движение в целом не заражено коррупцией и что приводимые примеры относятся лишь к малой части профсоюзов... В конце концов, большинство форм профсоюзной коррупции могут иметь место только при поддержке и участии бизнесменов»³.

Голливуд, как было показано на примере фильмов «Кулак» и «Синий воротничок», старается затушевать, приглушить остроту классовых конфликтов, скрыть враждебность буржуазии по отношению к рабочему движению и в то же время опорочить профсоюзы, представив их в невыгодном свете. Эта тенденция, несомненно, связана с усилением атаки монополий на трудящихся. «Повсеместно в стране,—пишет советский журналист Н. Курдюмов,—развертывается возглавляемая национальной ассоциацией промышленников оголтелая кампания за создание «окружающей среды, свободной от профсоюзов». Для этого корпорации все чаще прибегают к услугам так называемых консультативных фирм, специализирующихся на методах разгрома существующих профсоюзных организаций и сопротивления созданию новых»⁴. За советы этих консультантов капиталисты выплачивают сотни тысяч долларов. О том же свидетельствуют Н. Мостовец и Г. Геворгян: «Один из широко распространенных

¹ Цит. по: «США: экономика, политика, идеология», 1980, № 2, с. 32.

² Wilson G. Unions in American National Politics. New York, 1979, p. 147.

³ Ibid., p. 118, 119, 141.

⁴ Курдюмов Н. По заезженной колее.— «Правда», 1979, 23 ноября.

справочников, которым сейчас пользуются предприниматели, озаглавлен «Профсоюзы: как избавиться от них, подавить их и одержать верх над ними в ходе переговоров»¹.

Но рабочее движение не складывает оружия перед наступлением капитала. Растет его сопротивление, находя поддержку и понимание во все более широких слоях американского народа. Кинематографисты не составляют в этом смысле исключения. И хотя создать в рамках голливудской «системы» правдивый фильм о классовой борьбе по-прежнему нелегко, демократическому направлению кино США удается одерживать победы в противоборстве двух культур.

Когда Барбара Коппл закончила «Округ Харлан, США», журналисты спросили, о чем будет ее следующий фильм. Б. Коппл ответила, что хочет снять картину о так называемом «черном поясе» американского Юга и о борьбе за организацию там профсоюзов, особенно в текстильной промышленности. Она даже назвала место действия будущего фильма — городок Роуноки Рэпидс в штате Северная Каролина, где рабочие фабрики Дж.-П. Стивенса уже пятнадцать лет борются за создание своей организации, и добавила, что собирается затронуть в фильме также проблему движения за гражданские права.

Режиссеру удалось осуществить свой замысел только через четыре года, в 1981 году. Но тема эта, что называется, носилась в воздухе. И в 1979 году ее перенес на экран Мартин Ритт, постановщик «На краю города» и «Молли Магуайр», доказав еще раз неизменность своего интереса к рабочей проблематике. То, что фирма «20 век-Фокс» выпустила в прокат фильм Ритта «Норма-Рэй» — фильм, не только свободный от антипрофсоюзных настроений, но и горячо защищающий право вступать в союз, буквально агитирующий за организацию рабочих, — значительное свидетельство происходящих перемен.

Сегодня, как это было и в 30-е годы, предприниматели подрывают право трудящихся на организацию как «законными» средствами — используя скэбов, преследуя профсоюзы через суды (это показано в «Округе Харлан, США»), так и абсолютно противозаконными, весь арсенал которых зритель видит в «Норме-Рэй».

Уже много лет профсоюзы безрезультатно пытаются добиться отмены печально «знаменитой» статьи 14-б закона Тафта — Хартли. Под тем предлогом, что работу следует предоставлять всем желающим на равных основаниях, она запрещает выдвигать членство в профсоюзе как условие при найме. Естественно, хозяева используют закон в своих интересах и принимают на работу только не состоящих в организации. Билли о «праве на

¹ Мостовец Н., Геворгян Г. Под знаком перемен. — «Коммунист», 1979, № 7, с. 77.

труд», основанные на этой статье, приняты в девятнадцати штатах США, главным образом южных. Поэтому формирование профсоюзов идет здесь очень медленно, с огромными трудностями. Крупнейшей текстильной фирме «Дж.-П. Стивенс энд компани» принадлежат на Юге восемьдесят пять фабрик. Но ни на одной из них рабочим не удавалось заключить коллективный договор, который защитил бы их от произвола, эксплуатации, недопустимого уровня шума и засоренности воздуха в цехах. Фирма незаконно увольняла «бунтарей», запугивала остальных, активно агитировала против профсоюза. За вопиющие нарушения закона на компанию пытались подавать в суд, несколько раз дело доходило даже до Верховного суда США. Но никаких наказаний она не претерпела, только задним числом восстанавливала на работе кое-кого из незаконно уволенных.

Лишь в одном «вассальном владении» Стивенса произволу «текстильных баронов» был поставлен предел. В городе Роунок-и Рэпидс, упомянутом Барбарой Коппл, текстильщикам удалось осуществить свои законные права и присоединиться к своему центральному профсоюзу. Это далось в нелегкой борьбе, которую возглавили рабочая-активистка Кристал-Ли Джордан и присланный из центра организатор Эли Живкович. Борьба эта получила широкую известность среди американских трудящихся. Про Джордан была написана книга Г. Лейфермэна «Кристал-Ли: женщина и ее наследие», независимые сняли о ней документальный фильм. Именно она во многом послужила прототипом для Нормы-Рэй, героини фильма Ритта.

Хотя в «Норме-Рэй» городок, выросший вокруг фабрики Хэнли, именуется вымышленным именем — Хэнливилл, зрителю ясно, что речь идет о предприятии Стивенса. Обстановка воспроизведена с документальной точностью. По жанру фильм ближе всего к повести — это повесть о буднях, постепенно обретающих героическое измерение.

Здесь, в огромных, с низкими потолками цехах, где шумят станки, оседает хлопковый пух на зубьях машины, стремительно вращаются веретена, работают целыми семьями, долгие годы. Здесь же иногда теряют здоровье. Врач компании привычно утешает робкую, виновато улыбающуюся мать Нормы-Рэй: она оглохла и больше здесь не нужна... Бывает, что прямо здесь расстаются и с жизнью. Позже в фильме коренастый, угрюмый старик — отец героини, перегружая шпули в ящик, пожалуется: «Руку что-то свело...» Но мастер прикрикнет: «Некогда тут отдыхать!» — и, не успев разогнуться, старик рухнет прямо лицом в ящик и больше не подыметься... Но это будет позже. А в начале фильма к нему в дом в поисках пристанища постучится чужак из Нью-Йорка, худощавый, невидный, и представится организатором профсоюза. И хотя старик работает за гроши и хорошего видит мало, он выгонит за порог этого «агитатора, коммуниста». Тот уйдет, сказав на прощание: «Да я же вам

нужен!» — оставит все-таки за собой, упрямец, последнее слово.

И чужак, которому никто в городке так и не посмеет сдать комнату, поселится в мотеле и с утра примется раздавать возле фабрики листовки с призывом вступить в профсоюз. Старику и в голову не приходит, что его родная дочь скоро станет помощницей «возмутителя спокойствия».

Норма-Рэй похожа на подростка — гибкая, темные волосы распущены по плечам, на круглом лице со вздернутым носом живые, горящие глаза. Не скажешь, что она мать двоих детей, которых воспитывает одна: старшая девочка осталась от погибшего мужа, а отец сынишки, местный парень, так на ней и не женился. Но она ничуть не стыдится своего «греха» — не в характере этой независимой, бойкой на язык молодой женщины робеть перед кем бы то ни было. Да, она не святая, живет, как хочет. И Рубен, профсоюзник, знакомится с ней в обстоятельствах не слишком привлекательных: Норма-Рэй зашла в номер мотеля к случайному знакомому, тому показалось, что эта замарашка капризничает, и он без лишних разговоров заехал ей по физиономии. Так что Рубену пришлось прикладывать пузырь со льдом к ее окровавленному носу...

Ни режиссер, ни превосходная актриса Салли Филд (получившая за эту роль премию на Каннском фестивале 1979 года) не боятся показывать свою Норму-Рэй такой, какая есть, со всеми ее изъянами. Напротив, им это нужно для того, чтобы потом произошло чудо открытия, чтобы за разбитной, ершистой, грубоватой внешностью зритель вместе с Рубеном постепенно начал различать чистоту, пылкость, преданность, достоинство.

Бойкий, задиристый нрав Нормы-Рэй не всем удастся обратить себе на пользу. Мастер, бросив ей: «Ну, раз у тебя язык такой длинный, получай повышение!» — назначает ее контролером. Но напрасны его надежды заполучить добросовестного надсмотрщика. Норме-Рэй тягостно шнырять с блокнотом по цеху, подгоняя товарищей. Оправдываясь, она шепчет отцу: «Не сердись, за мной следят, приходится засекаать время», и лицо у нее виноватое — куда девалась бойкость! А когда ткачи перестают с ней здороваться, это ей и вовсе не вмоготу. Швырнув мастеру блокнот, она возвращается к станку. Карьера хозяйского подпевалы не для Нормы-Рэй, не так легко ее купить.

Настоящую Норму-Рэй сумел разглядеть и полюбил Сонни; они вместе росли, работают в цехе рядом. Скоро они становятся мужем и женой. И хотя жизнь их складывается непросто — будут и ссоры, и ревность, и недовольство мужа тем, что Норма-Рэй взвалила на себя общественные заботы, — зритель верит Сонни, когда в конце фильма он говорит жене: «Все время думаю только о тебе, всегда буду с тобой...» Преодолеть размолвки помогает главное — то, что Сонни понимает жену и уважает ее право на самостоятельность. Не так уж типичны такие отношения для Америки, где неравенство женщины до

сих пор подтверждено даже законом, где лучшим уделом для нее всегда считалась семья. Потому-то с такой взрывной силой вырвалось здесь на поверхность движение за освобождение женщин («Women's Lib»), потому так болезненно воспринимают сегодня американки любое проявление «мужского шовинизма». И есть глубокая правда в том, что в фильме показано, как складывается новый тип равноправных отношений между мужчиной и женщиной именно в рабочей семье; когда-то впервые об этом заговорила «Соль земли»...

Вскоре после свадьбы Нормы-Рэй и Сонни в их цеху в первый раз появляется Рубен. У входа его встречают трое неприветливых охранников. Они будут кружить возле «бунтаря» как коршуны над жертвой, не спуская с него глаз. Рубен пришел проверить, где развешены в цехе его объявления о приеме в союз. Как и следовало ожидать, одно администрация приклеила чуть не под потолок, другое и вовсе завалено тюками хлопка. Апеллируя к закону, Рубен заставляет охранников разгрести тюки. Он знает, что это пока еще цветочки...

Норма-Рэй записывается в профсоюз первой и сразу делается ближайшей помощницей Рубена. Священник отказывается предоставить церковь для первой встречи рабочих. Тогда Норма-Рэй собирает их у себя дома. Грустно, просто, неторопливо рассказывают они Рубену о том, как работа вытягивает из них последние силы; черные текстильщики говорят о расизме, старая ткачиха жалуется, что нет медицинской помощи... Вместе с Рубеном Норма-Рэй объезжает окрестности, раздает листовки всем встречным, а по вечерам в мотеле неумело стучит на машинке, звонит по телефону. Идет будничная, черная работа, сколачивание профсоюза буквально по крохам.

Но она приносит результаты, иначе хозяева не пошли бы в атаку. В цехе кто-то вывесил — на этот раз, конечно, на самом видном месте — клеветническую прокламацию о том, что «профсоюз хотят прибрать к рукам черные». Провокация удалась — между черными и белыми рабочими вспыхивает драка. Норма-Рэй демонстративно списывает текст фальшивки с доски. Пятеро мужчин-десятников, окружив, загоняют ее в контору. «Ты уволена!» — «За что это?» — «А за то, что пользовалась телефоном компании!» Норма-Рэй мчится обратно в цех, за ней гонится вооруженный охранник. «Они хотят меня выгнать!» — кричит она изо всех сил, но голос ее перекрывается грохотом машин. И тогда она торопливо пишет мелом на дощечке лишь одно слово: «СОЮЗ», вспрыгивает на станок и замирает, выбросив вверх руки со своим самодельным плакатом. Вся она напряжена, словно струна, застыв в немом, беззвучном крике. И эта немота начинает «звучать», побеждать рев цеха. Одно, другое лицо поворачивается в ответ на этот молчаливый вопль. Рука ложится на рычаг, за ней вторая, постепенно умолкают станки. Воцаряется полная, грозная тишина — беззвучный хор

единства. И, соскочив с машины, Норма-Рэй гордо, неторопливо выходит из цеха.

Но у хозяев техника обращения с непокорными отработана давно. У выхода уже ждет полицейская машина, и кричащую, отбивающуюся женщину ловко заталкивают внутрь. Только к вечеру Рубен вызволяет из тюрьмы незаконно арестованную Норму-Рэй. Она потрясена до самой глубины души. Впервые мы видим, как она рыдает, в отчаянии стискивая лицо руками. Ворвавшись домой, она кидается к детям, поднимает их с постели. Она чувствует себя оскверненной, обесчещенной, и для того, чтобы очиститься, ей нужно излить душу именно перед детьми. Она говорит им, что любит их. Хочет, чтобы от нее первой, а не от злопыхателей дети узнали, что их мать была в тюрьме. В этот «момент истины» ей кажется, что надо напомнить детям, кто были их отцы, и признаться четырехлетнему Крэгу, что за его отцом она не была замужем. Ей не важно, много ли поймут дети из ее сбивчивого монолога. Главное — сказать им всю правду о себе, быть с ними честной до конца. А самое важное — чтобы они узнали, что прежде всего она думала о них. «Если вы пойдете на фабрику, когда вырастете, я хочу, чтобы вам там было легче, чем мне. Теперь вы знаете, кто я такая и во что верю. Может быть, в чем-то я и не права...».

И вот наступает решающий день. Только что ткачи провели тайное голосование — быть ли профсоюзу на фабрике. Цех наполнила молчаливая толпа. Двое рабочих, черный и белый, подсчитывают лежащие на столе бюллетени. Вспыхивают вспышки фотокамер. Напряженная тишина, духота — какая-то женщина теряет сознание... Норме-Рэй и Рубену вход сюда заказан, они ждут на улице, вцепившись в проволочную сетку забора. Наконец счетчик подносит ко рту мегафон. Четырьмястами голосами против трехсот профсоюз победил! Цех раздражается криками, свистом, аплодисментами. А Норма-Рэй и Рубен, повернувшись друг к другу, встречаются сияющими глазами. Им пора прощаться. Они не обнимаются, просто обмениваются рукопожатием, но в него вложено так много...

Так снова вернулся и в художественное кино США подлинный народный герой — человек труда, коллективист, в борьбе отстаивающий для себя и для других свои человеческие права. Французский киновед Марсель Мартен отметил в «Норме-Рэй» одну важнейшую черту: плодотворное влияние советского киноискусства, оказавшего такое сильное воздействие на прогрессивных киноработников США в 30-е и 40-е годы, продолжает благотворно сказываться на них и сегодня. Назвав М. Ритта «одним из самых честных кинематографистов Голливуда», М. Мартен писал: «Ритт уважает зрителя, обращаясь к его самым благородным чувствам — таким, как чувство социальной справедливости. Он отвергает вульгарную эксплуатацию этих чувств, не впадая ни в сентиментальность, ни в ложный пафос...»

Поразительная сцена с плакатом достигает редкой возвышенности, самой подлинной патетики; и, да простит мне Эйзенштейн, она достойна лучших советских фильмов!.. Если верно, что эстетика нерасторжима с моралью, я не погрешу против истины, определив суть этого фильма при помощи слова, быть может, слишком высокопарного и часто употребляемого всею, но здесь уместного,— «гуманизм»¹.

Критик прав: истинный смысл слову «гуманизм» возвращают те честные художники, кто в своем творчестве выражает устремления рабочего класса, кто принимает его сторону в борьбе.

Фильм М. Ритта был не единственным победителем Каннского фестиваля 1979 года, засвидетельствовавшим возрождение правдивого показа профсоюзов в кино США. На «Неделе кинокритики» в рамках фестиваля демонстрировался фильм Джона Хансона и Роба Нилсона «Северный свет», который получил высшую премию «Недели» — «Золотую кинокамеру». Так же, как «Округ Харлан, США», он создан независимыми, абсолютно не связанными с Голливудом, но это не документальная, а игровая картина.

Сан-францисская группа «Сине манифест», поставившая «Северный свет», возникла в 1972 году. Ее целью с самого начала было создание именно художественных фильмов, в надежде на то, что им легче, чем документальным, будет пробиться к широкому зрителю. «Развлечение с социальным содержанием» — так сформулировала группа свою программу. Ее основали пять или шесть человек. Одни пришли из «Нью-рикл» (П. Гесснер, соавтор фильма «Наконец получили сообщение»), другие из менее известных независимых киногрупп. Их объединила профсоюзная деятельность: в 1970 году они хотели создать союз работников кино в Сан-Франциско. Ориентация на художественное кино, требующее больших финансовых средств и особой квалификации, поставила коллектив в трудное положение. Идти на поклон в Голливуд «Сине манифест», конечно, не собирался. Впрочем, независимые понимали, как сказал один из них, что из кабинета крупного голливудского магната их попросту бы вышвырнули. Ведь, как заявили члены «Сине манифеста» в радикальной кинопрессе, они сознательно встали в оппозицию к тем самым силам, в руках которых находятся финансы и прокат,— к капиталистам, контролирующим киноиндустрию. Поэтому прошло пять долгих лет, прежде чем замысел «Северного света» наконец осуществился.

Сюжет фильма был основан на дневниках норвежского иммигранта, деда одного из режиссеров, Джона Хансона.

Мерно качается маятник старинных часов. По коридору неспешно идет старый, очень старый человек. Он подымается

¹ "Ecran-79", N 82, p. 59.

по лестнице, входит в комнату. За кадром возникает его голос. Недавно он нашел свой пожелтевший дневник, которому добрых шестьдесят лет, выцветшие фотографии. Они напомнили о детстве, проведенном на ферме, в суровой Северной Дакоте, о том, как малышом он, конечно, мечтал убежать с бродячим цирком... Старик садится за машинку и начинает печатать. Он вспоминает.

Вспоминает северное ясное небо над густой чернотой пашни. Ветер, дующий в крылья одинокой мельницы. Нелепо торчащее на фоне неба чучело. Сюда, под чучело, пришел, видно, почуяв близкий конец, его отец. Сел на землю, последний раз отхлебнул из бутылки — тут и нашел его Рэй уже мертвым. Потом был некрашенный гроб на телеге, заснеженный холмик, косо вкопанный крест.

Он вспоминает тяжелый труд, молотьбу в снежную бурю, заиндевевшие морды лошадей, свист ветра, перекрывавший пыхтение молотилки. Потом городской перекупщик припомнил им эту молотьбу под снегом, дал за зерно низкую цену, сказав — сырое. Обманул, конечно...

Вспоминает невесту, Ингу, ее клетчатый платочек, их короткое объяснение в роще, вскинутые на него светлые глаза. Уже готовились справлять свадьбу, когда у ее родителей отобрал ферму за долги банк. Инга уехала, свадьба так и не состоялась. Брат Рэя, Джон, все надеялся на лучшее, на свои рабочие руки. Но Рэй понял — в одиночку не спасешься. Мало кто у них в округе раньше прислушивался к Свену и Гаральду, которые все уговаривали вступить в крестьянский профсоюз — Лигу фермеров. Но после того как местный банкир Форсайт не уступил просьбам Рэя, сломал ему жизнь, не пожалев родителей Инги, Рэй решил сам ездить по штату, сбивать людей в союз.

На одной ферме хозяин предложил Рэю подраться: «Одолеешь меня — вступлю в твою Лигу». Он поколотил тогда Рэя, но тот упрямо сказал, вставая с земли: «Ты и проиграл». Другой фермер — хитрый ловкач — и слушать его не пожелал, пока Рэй не уберет все камни у него с поля. А один раз Рэй собрал на опушке целый десяток крестьян и начал задавать им вопросы: «Откуда берутся цены — вот, например, на кофе?» Кто-то сказал, что их бог установил, кто-то — что жена лавочника. Так, потихоньку, с шутками, перешли к серьезному разговору о том, что они-то не властны над ценами на свою пшеницу.

В своих скитаниях Рэй снова встретился с Ингой. Он любил ее, конечно, как раньше, и все-таки что-то изменилось. Ей он нужен был весь целиком, без остатка, а он чувствовал, что больше не принадлежит одному себе. Прощаясь с ней в последний раз, он сказал: «Победим мы или проиграем, я уже — часть всего этого. У меня есть место в жизни».

Тогда, в 1916 году, они победили. Фермера из Лиги выбрали губернатором штата, он пробыл у власти шесть лет.

Старик отрывается от машинки, встает, делает гимнастику. Звучит спокойный голос: «У меня есть время. Мне всего 94 года. Могу ждать. Хорошее рождается из плохого, я оптимист»...

Искренность интонации, тонкость вкуса в выборе выразительных средств, достоверность атмосферы, благородная сдержанность и достоинство, которыми пронизан фильм, его светлая, как северное небо, грусть—все это составляет его неповторимое обаяние. «Северный свет» нашел особый подход к социальной теме, свой способ рассказа, такой же скупой и неторопливый, как речь его героев—выходцев из Норвегии, издавна обосновавшихся на земле Dakoty.

В конце 70-х годов и документальный независимый кинематограф США стал все чаще обращаться не только к злободневности, но и к истории. Он преследовал при этом, разумеется, не просто просветительские, но и прямые политические цели. В 1977 году Джулия Рейчерт и Джеймс Клейн сделали фильм «Девушки из профсоюза», построенный на интервью с тремя женщинами, двумя белыми и негритянкой, которые в 30-е годы были работницами, активистками профсоюзного движения. Перед зрителем предстают живые, остроумные, не утратившие энергии и задора героини «бурных 30-х». Их воспоминания о забастовках, демонстрациях, митингах, о товарищах былых лет, смонтированные с фотографиями и хроникой Чикаго времен кризиса, создают яркую картину классового борьбы. Историк Линда Гордон писала: «Девушки из профсоюза»—плод нового, социалистического движения, которое рождается из силы как «новых», так и «старых» левых. Это фильм об истории рабочего класса, которая входит частью и в его будущее. Это фильм о героизме, и поэтому он принадлежит оптимистической традиции социалистического реализма... История рабочего класса намеренно вычеркивалась из нашего образования. Фильм рассказывает о времени, когда рабочий класс ощущал свою силу». Рецензентка упрекает фильм только в том, что в нем прямо не говорится, что его героини были коммунистками. «Когда этот вопрос возникает, например, когда Кэйт Хиндмэн рассказывает, как в 40-е годы на нее донесли как на «красную», то она занимает оборонительную позицию. Таким образом у зрителя может создаться впечатление, что ее обвиняют в чем-то дурном, тогда как членство в компартии было источником силы и гордости... Роль компартии в фильме недостаточно прояснена. Когда Сильвия Вудс осуждает Конгресс производственных профсоюзов за бюрократию и консерватизм, надо было добавить, что существовали организации, которые воспитывали рабочих более смело... Было бы прекрасно, если бы этот фильм положил начало использованию кино для нашей учебы у активистов прошлого»¹.

¹ "Jump Cut", 1977, N 14, p. 34—35.

В еще более далекую историю заглядывает показанный в 1979 году на Нью-Йоркском кинофестивале фильм Стюарта Берда и Деборы Шэффер «Уоббли» — так в просторечии называли членов боевой рабочей организации «Индустриальные рабочие мира». Ее основателем был знаменитый рабочий вожак Билл Хейвуд — Большой Билл, — прах которого покоится в Москве, в Кремлевской стене. На своем первом съезде в 1905 году ИРМ провозгласила своей целью «освобождение рабочего класса от рабского подчинения капитализму». Дух ИРМ, созданной в противовес оппортунизму и кастовости Американской федерации труда, как нельзя более перекликается с сегодняшними настроениями американского рабочего класса, и актуальность фильма несомненна. Собрав за много лет богатейший материал, использовав уникальные интервью с живыми поныне участниками событий, авторы создали в ходе двухлетней работы не только прекрасно документированный, но и взволнованный рассказ о уоббли, одной из самых романтических рабочих организаций. «Одной из наших целей, — сказала Д. Шэффер, — было передать дух уоббли, их преданность делу, их энергию. Когда ты слышишь, как люди говорят и поют, что-то происходит — от чтения этого не получишь. Выражение глаз, манера говорить, улыбки, недосказанное — вот что дает фильм и чего не может книга»¹. После распада ИРМ, добавил С. Берд, «некоторые перешли в более традиционные профсоюзы, другие — в компартию. Некоторые вовсе отошли от политики. Но чем бы они ни занимались впоследствии — ясно, что они не изменили своим взглядам, не расстались с мечтами своей молодости. В этом смысле они остались непобежденными. Это не написано в титрах, но если вы не почувствуете их жизненную силу и радость, значит, фильм не удался»². Фильм разоблачил легенду, поддерживаемую и некоторыми современными «радикалами», будто роль правительственных репрессий в распаде ИРМ преувеличена. Его авторы показали, что организация погибла не из-за внутренних распрей, не в силу «исторической неизбежности», а под ожесточенными ударами буржуазного государства, прибегавшего к бесконечным арестам, высылкам, избиениям и убийствам. Но главным для авторов было не выяснение причин распада ИРМ, а рассказ широкому зрителю о свершениях этой организации, о том, как извлечь из них урок на сегодня. «Фильм напоминает рабочему движению, как надо бороться и за что велась борьба. Сейчас рабочего пинают ногами, и он знает, что должен бороться, — сказал С. Берд, — но в руководстве АФТ нет никого, кто понимает, как это делается. Мини однажды похвастался, что никогда не был в стачечном

¹ "Cineaste", 1980, vol. X, N 2, p. 15.

² Ibid., p. 17.

пикете, но я думаю, что многие профсоюзные лидеры сегодня отрицают такой образ рабочего руководителя. Они хотят видеть фильмы, полные боевого духа, которые могли бы расшевелить рабочих. Я лично считаю, что рядовые члены профсоюза готовы к борьбе уже давно»¹.

История прогрессивного киноискусства США непреложно свидетельствует, что в нем были, есть и будут силы, готовые поддержать эту борьбу и принять в ней участие.

* * *

Уже в конце 70-х годов буржуазные идеологи возвестили о наступлении в США эры «неоконсерватизма», о «сдвиге страны вправо», выражением которого, в частности, стал приход к власти республиканской администрации Р. Рейгана. Неоконсерваторам хотелось бы выдать этот процесс за закономерный и долгосрочный, определяющий перспективы развития американского общества, а главное, соответствующий стремлениям широких трудовых масс. В 1979 году под редакцией неоконсервативного социолога С. Липсета вышел объемистый сборник «Третье столетие. Америка как постиндустриальное общество», пропагандирующий подобные идеи. Профессор Гарвардского университета Д. Данлоп, например, утверждал на его страницах, что не следует ожидать возрождения классовой борьбы, что рабочие довольны своим положением, не хотят участвовать в управлении предприятиями и вообще «обладают добродетелью прагматизма, а не идеологии»². Ему вторил другой автор, А. Инкелес, по словам которого, трудящиеся продолжают считать США «землей обетованной», исповедуют веру в индивидуализм и «равенство возможностей» и в подавляющем большинстве возлагают вину за такие бедствия, как потеря работы, на самих безработных, «упустивших свой шанс в жизни».

Два года спустя пятьсот тысяч этих «индивидуалистов, довольных своим положением», приехали со всех концов страны в Вашингтон, чтобы выразить протест против социально-экономической политики новой администрации, против раздувания военного бюджета, инфляции, сокращения ассигнований на социальные нужды и числа рабочих мест. В этой грандиозной манифестации осенью 1981 года, напомнившей о голодных походах 30-х годов и о массовых выступлениях годов 60-х, участвовали безработные, представители интеллигенции, женских организаций, объединений престарелых. Но ведущую роль в ней играли организованные рабочие. Под мощным давлением рядовых членов профсоюзов даже оппортунистическая верхушка АФТ—КПП была вынуждена обвинить прави-

¹ «Cineaste», 1980, vol. X, N 2, p. 58.

² The Third Century. America as a Post-Industrial Society. Stanford, 1979, p. 202.

тельство в развязывании настоящей войны против трудящихся и бедняков и призвать массы к проведению марша протеста. А когда через два месяца АФТ—КПП проводила свой XIV съезд, приуроченный к столетию этой организации, он прошел под знаком острой критики антирабочей политики нового правительства. Небывало жестокое подавление стачки профсоюза авиадиспетчеров, требовавших улучшения условий труда, показало, что вашингтонская администрация и крупный капитал развернули фронтальную атаку против профсоюзного движения в целом. Возмущение рабочих сказалось в том, что вопреки сложившейся традиции президент Рейган не был приглашен на профсоюзный съезд. Правящим кругам не удалось настроить против бастующих диспетчеров других трудящихся. Наоборот, многие профсоюзы оказали им значительную материальную помощь, выступили в их защиту, справедливо усмотрев в действиях буржуазного государства попытку отнять у трудовых масс завоевания, достигнутые ими в борьбе за прошлые полвека.

Не следует, впрочем, полагать, что рассуждения о «сдвиге вправо» полностью безосновательны. Играя на настроениях разочарованности, безысходности, смятения американцев перед лицом острого социально-экономического кризиса, консервативной политической элите удалось внушить различным группам населения некоторые из своих идей: вызвать известную враждебность, например, к освободительному движению женщин, национальных меньшинств, запугать людей мнимой «угрозой» со стороны Советского Союза. Как отметил руководитель американских коммунистов Гэс Холл, было бы наивно не замечать опасности активизации реакционных сил. Однако, по словам Г. Холла, все же «идеологического сдвига вправо не произошло» и «массы не подвержены идеологии ультраправых»¹.

Речь может идти не о спонтанном «поправении» американского народа, а о стараниях правящих консервативных кругов столкнуть его на этот путь. Советский автор С. Плеханов подчеркивает, что эти старания явились «ответной реакцией на стихийный, долгосрочный процесс усиления демократических оппозиционных настроений в широких массах общества»².

В киноиндустрии США в начале 80-х годов обозначились тенденции дальнейшей концентрации и монополизации, все большего подчинения ее крупному бизнесу. В 1981 году кинофирма «Юнайтед артистс» перешла во владение миллионера Керкоряна, хозяина «Метро—Голдуин—Майер». Богач-нефтепромышленник М. Дэвис купил студию «20 век-Фокс», а компания «Кока-кола» установила контроль над «Коламбией». Основной политикой Голливуда стало производство астрономи-

¹ Холл Г. Хартия всеобщего мира.— «США: экономика, политика, идеология», 1981, № 4, с. 12.

² «США: экономика, политика, идеология», 1979, № 12, с. 25.

чески дорогостоящих постановочных боевиков. Однако эти эскепистские зрелища с массой спецэффектов, по большей части, далеко не нейтральны в политическом отношении. Они рекламируют «всемирное могущество» США, американскую «демократию», во многих из них довольно отчетливо звучат милитаристские ноты. В сюжеты «развлекательных», «приключенческих» картин зачастую встроена антисоветская и антикоммунистическая пропаганда. Явственно ощущается отход многих кинематографистов от социальной проблематики. Фильмы критической, разоблачительной направленности насчитываются уже не десятками или даже сотнями, как было в предыдущие пятнадцать лет, а единицами. Пустые комедии, сентиментальные семейные мелодрамы, невероятно жестокие фильмы ужасов, экранизации комиксов заполонили американский экран.

Но было бы ошибкой считать сегодняшнее американское кино сплошь конформистским, безоговорочно перешедшим на консервативные позиции. В кинематографической среде так же, как и в обществе США в целом, дают себя знать силы, которые противостоят нажиму реакции, не позволяют вовлечь себя в пресловутый антикоммунистический «крестовый поход».

Знаменательно, что уже после прихода Р. Рейгана к власти Киноакадемия США присудила свои премии «Оскар» в 1981 году советскому фильму «Москва слезам не верит», а в 1982 — венгерской антифашистской картине «Мефистофель». В Нью-Йорке недавно открылся специальный кинотеатр для показа советских фильмов. С успехом прошел по телевидению США совместный советско-американский документальный фильм «Великая Отечественная» («Неизвестная война»). Он стал откровением для многих зрителей, впервые узнавших о подлинной роли СССР в разгроме фашизма. Страна, где до последнего времени современное кино СССР и социалистических стран было практически неизвестно, получила возможность, пусть еще и не слишком широкую, знакомства с ним, а через него и возможность создания правильных представлений о реальном социализме.

Кинематографические профсоюзы не остались в стороне от общей борьбы американских трудящихся против попыток монополий усилить их эксплуатацию. Сегодня резко возрос выпуск фильмов на видеокассетах. Крупные фирмы вознамерились, естественно, положить все доходы от их продажи себе в карман, не уделив ничего создателям фильмов. В 1980 году провела забастовку в знак протеста Гильдия киноактеров, летом 1981 года несколько месяцев бастовали сценаристы. Внутри гильдий растет недовольство антипрофсоюзными действиями Вашингтона. Расправа властей с бастовавшим профсоюзом авиадиспетчеров и его роспуск вызвали серьезную тревогу и у творческих работников, заявивших о своей солидарности с забастовщиками.

На фоне буржуазной массовой продукции Голливуда продолжают появляться произведения, идущие вразрез со стремлением правящих кругов разжечь антикоммунистическую истерию, вернуть страну ко временам маккартизма. В 1981 году актер и режиссер У. Битти поставил фильм «Красные» о писателе-борце, представителе революционной литературы США Джоне Риде. Фильм не во всем бесспорен, недостаточно политически последователен.

Орган Компартии США, газета «Дейли уорлд», писала: «Картина сделана в Голливуде прежде всего с коммерческими целями. Поэтому было бы наивно ожидать, что ее авторы сумеют глубоко и объективно раскрыть тему, исторически верно воссоздать образ выдающегося деятеля, каким был Джон Рид. Но они тем не менее отнеслись к своему герою с симпатией и даже восхищением... Несмотря на некоторые художественные просчеты и политические ошибки, фильм «Красные» можно считать наиболее выдающимся из всех современных американских кинокартин... И хотя порой создатели картины начинают барахтаться в зыбучих песках антисоветизма, в основном фильм опирается на подлинные исторические факты... Для большинства американских зрителей фильм станет своего рода открытием, он поможет им понять, насколько глубока связь между первой в истории победоносной пролетарской революцией в России и богатейшими боевыми традициями рабочего класса США»¹.

Сам факт обращения американского кино именно сегодня к фигуре Рида, одного из основателей Компартии США, чья книга «Десять дней, которые потрясли мир» получила высокую оценку В. И. Ленина, следует оценить положительно. Знаменательно также, что, несмотря на попытки части буржуазной кинокритики принизить картину, Киноакадемия признала ее лучшим фильмом года, наградив несколькими «Оскарами».

После долгого молчания выступил с фильмом «Четверо друзей» в 1981 году известный режиссер А. Пенн. Действие фильма охватывает недавнее прошлое—с середины 50-х по 1969 год. По жанру «Четверо друзей», скорее, камерная повесть, история любви юноши и девушки, которых надолго разлучает, а потом наконец соединяет жизнь. Но в ней достаточно отчетливо просматриваются и социальные реалии Америки. Пенн впервые избрал героем паренька из рабочей иммигрантской семьи. Его духовной чистоте резко противопоставлена нравственная деградация, вырождение «высших классов». Расставшись с возлюбленной, герой фильма Дэн знакомится с сестрой своего соученика по университету, увлекается ею, и вскоре назначается день свадьбы. Отец невесты— крупный бизнесмен, респектабельный господин благородной

¹ Цит. по: «За рубежом», 1982, N 5/1126, с. 22.

наружности, семья живет в роскошном особняке. Социальное неравенство будущих супругов как будто бы не смущает родителей девушки, они готовы принять способного, многообещающего «плебея» в лоно семейства. Но за благополучным фасадом респектабельности скрыта чудовищная гниль. Благородный родитель сожительствует с дочерью. В день свадьбы, не в силах примириться с потерей, он на глазах у гостей убивает девушку, тяжело ранит жениха и пускает себе пулю в лоб... В картине развенчан не только миф о «моральном превосходстве» верхов общества (который, как мы уже указывали, является одним из элементов концепции неоконсерватизма). В нем разрушается и легенда об Америке как «рае» для иммигрантов. Отец Дэна, рабочий-сталелитейщик, приехал в США из Югославии. Однако здесь он не обрел ни богатства, ни счастья. На лице этого угрюмого, изнуренного работой человека ни разу не появляется улыбка. Впервые она освещает его суровые черты лишь в конце фильма, когда он вместе с женой решает вернуться на родину и прощается с сыном возле пароходного трапа.

Сколько раз американское кино показывало зрителю восторг иммигранта, ступающего на землю США! Радость трудового человека, покидающего эту землю, оно показывает впервые. Дэн остается в стране, где он вырос, где у него друзья и возлюбленная. Но и у него все складывается не так уж безоблачно. После пережитой трагедии жизнь, казалось бы, наладилась. Он работает на заводе, учится, он вновь обрел любовь. Но одна из последних сцен картины — жестокая, зверская драка, в которую он вступает с расистом-полицейским, оскорбившим его друга. Финал фильма внешне благостен — тихий дружеский пикник вечером у костра. Однако зрителя не покидает ощущение, что Дэну еще не раз предстоит драться за свое достоинство и человеческие права...

Не ослабляют своих усилий и молодые независимые кинематографисты. Создатели фильмов «Северный свет», «Уоббли» и других, не удовольствовавшись премиями на фестивалях, считают важнейшей задачей выйти в широкий прокат. Трудности, стоящие перед ними, огромны — монополистические «сети» кинотеатров не заинтересованы в показе этих «незрелищных», по их понятиям, да еще и слишком «тенденциозных» картин. Но среди независимых растет тяга к объединению. В 1979 и 1980 годах они основали две организации взаимопомощи для проката своей продукции. Не меняется и направленность их творчества. Барбара Коппл будет снимать художественную картину про события 1949 года в городе Пикскилл, где при выступлении на концерте Поля Робсона расисты устроили возмутительную провокацию и получили должный отпор. Соавтор «Северного света» Д. Хэнсон собирается делать фильм о судьбе работницы современного сталелитейного завода.

Рабочее движение на Западе все отчетливее осознает роль кино как средства сплочения пролетариата разных стран, выражения его международной солидарности. Во всем мире уже накоплен немалый опыт создания фильмов о трудовом человеке, его жизни и борьбе. Газета французских коммунистов «Юманите» сообщила, что во Франции уже дважды—в 1980 году в Перпиньяне, а в 1982 году в Монрее, под эгидой Всеобщей конфедерации труда—были проведены фестивали картин о рабочих. На последнем из них было показано более восьмидесяти фильмов из разных стран, в том числе и социалистических. «Хлеб наш насущный», «Гроздь гнева», «Как зелена была моя долина», «Соль земли», «Округ Харлан, США», «Норма-Рэй» представляли демократическое кино Соединенных Штатов. Можно уверенно предсказать, что такие смотры будут продолжаться, их география—расширяться и что кино США и впредь будет вносить в них достойный вклад.

В 1888 году Ф. Энгельс писал: «Мятежный отпор рабочего класса угнетающей среде, которая его окружает, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, восстановить свое человеческое достоинство вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»¹. Судьбы реалистического киноискусства Америки были и остаются неразрывно связанными с развитием в нем рабочей темы.

Борьба двух культур внутри искусства, и в частности кинематографа США, не только не ослабевает, но обостряется со временем. Фильмы, выражающие взгляды передовой части трудящихся, правдиво показывающие историческую миссию рабочего класса,—надежное оружие в этой борьбе.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 36.

Содержание

У истоков	8
От «эпохи процветания» к «великой депрессии»	33
Подлинный герой экрана	76
В борьбе с реакцией	135
Возвращение забытого героя	186

Шатерникова М. С.

Ш 28 «Синие воротнички» на экранах США: (Человек труда в американском кино).— М.: Искусство, 1985.— 253 с., 16 л. ил.

В этой книге впервые проанализировано, как на протяжении восьми десятилетий истории американского кино возникал на экранах США образ человека труда, рабочего. Автор рассматривает целый ряд фильмов—от «Нетерпимости» Гриффита, «Гроздьев гнева» Дж. Форда, «Соли земли» Г. Бибермана до картин последнего времени—«Норма-Рэй» М. Ритта, «Синий воротничок» П. Шрэйдера, «Кулак» Н. Джунисона и др., и, опираясь на ленинскую теорию двух культур, прослеживает пути борьбы прогрессивного кинематографа США с буржуазно-апологетическим направлением голливудского кино, борьбы за рабочего зрителя, за идеи пролетарского единства. Рассчитана на специалистов-киноведелов и читателей, интересующихся кино.

Ш 4910020000—152
Ш 025(01)—84 132—85

ББК 85.53(3)
778И

Марианна Сергеевна Шатерникова

«Синие воротнички» на экранах США

И.Б. № 2134

Редактор
И. В. Беленький
Художник
Е. Е. Смирнов
Художественный
редактор
Г. К. Александров
Технический
редактор
Е. З. Плоткина
Корректор
Е. Р. Лаврова

Сдано в набор 14.09.83. Подп. к печ. 24.07. 85.
А01910. Формат издания 84×108/32. Бумага
типогр. № 1. Гарнитура Гельветика. Высокая
печать. Усл. печ. л. 15,12. Усл. кр.-отт. 15,87.
Уч.-изд. л. 20383. Изд. № 15007. Тираж
10 000. Заказ . Цена 1 р. 70 к. Издатель-
ство «Искусство», 103009 Москва, Собинов-
ский пер. 3. Отпечатано с набора ордена
Октябрьской Революции и ордена Трудового
Красного Знамени Первой Образцовой типо-
графии имени А. А. Жданова в Тульской типо-
графии Союзполиграфпрома при Государ-
ственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109.



1 р. 70 к.

