

мифы и реальность

зарубежное
кино
сегодня



ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ КИНОИСКУССТВА
ГОСКИНО СССР

мифы и реальность

зарубежное
кино
сегодня

СБОРНИК СТАТЕЙ. ДЕСЯТЫЙ ВЫПУСК



МОСКВА «ИСКУССТВО» 1988

ББК 85.374(3)
М 68

Редакционная коллегия: *Баскаков В. Е., Громов Е. С.,
Ефимов Э. М., Капралов Г. А., Караганов А. В.,
Юрнев Р. Н.*

Составитель *М. Шатерникова*

М $\frac{4910020000-145}{025(01)-88}$ 143-88

© Издательство «Искусство», 1988 г

Вспыхнул экран, фильм начался. Здесь, в самом центре Западного Берлина, рядом со знаменитой улицей Курфюрстендамм и не менее знаменитым Зоопарком, отгороженным цементной стеной от парка Тиргартен, на окраине которого возвышается рейхстаг, проходит международный кинофестиваль.

Мне довелось быть членом международного жюри, участвовать в дискуссиях, которые всегда весьма остры и горячи на такого рода международных смотрах кино, — фильмы были представлены многими странами мира, да и в жюри, возглавляемом знаменитой голливудской актрисой, «звездой» американского экрана 40 — 50-х годов Джоан Фонтейн, кинематографии социалистических стран были представлены венгерским режиссером Ласло Лугоши и мной.

За десять дней просмотров обширной и утомительной программы — утром два фильма и вечером два фильма — члены жюри основательно познакомились друг с другом. Мне даже довелось побывать дома у известного западноберлинского режиссера — молодой женщины Хельмы Сандерс-Брамс. Она позвала в свою квартиру в Шарлоттенбурге, центральном районе Западного Берлина, также нашего почтенного председателя, итальянского критика, директора фестиваля в Венеции Джан Луиджи Ронди и французскую актрису Брижит Фоссей.

Я видел один из фильмов нашей хозяйки — «Германия — бледная мать». Это острое и талантливое произведение о судьбе немецкой семьи в войну и первый послевоенный период, исполненное мощного антифашистского пафоса. Сандерс-Брамс поставила еще несколько фильмов, среди которых известность получил «Генрих» — о трагической судьбе классика немецкой литературы Кляйста.

За окном небольшой, просто обставленной квартиры, заполненной книгами, папками, альбомами, детскими иг-

рушками, зимнее солнце освещало большое красное кирпичное здание и остовы лип, летом, очевидно, затемняющих всю улицу.

Шарлоттенбург. Давнее излюбленное прибежище интеллектуалов и эмигрантов, а в годы фашистского рейха — гитлеровских бонз, чиновников высокого ранга и интеллигентов, лояльных режиму.

В давние времена здесь бывали и Толстой и Достоевский — русские путешественники любили этот красивый район прусской столицы, с его недорогими, удобными пансионами и скромными, но чистыми отелями.

В 20-е годы здесь жили, писали, прогуливались по этим, в ту пору тихим, зеленым улицам Горький и Алексей Толстой.

Сюда приезжал Есенин с Айседорой Дункан.

В своих воспоминаниях Горький писал о встрече в квартире Алексея Толстого с Есениным — это было на одной из улиц Шарлоттенбурга, похожих на ту, что виднеется из окна.

Вечером, вспоминал Горький, они пошли в Луна-парк рядом с большим вокзалом подземной и надземной дороги — «Цоо».

И кинотеатр, в котором проходил фестиваль, тоже называется «Цоо» — в честь зоопарка. Освещенный ярким рекламным светом, он как бы прижался к стене зоопарка и каменной громадине вокзала — предмету внимания западноберлинских газет и кинодокументалистов, которые сняли здесь несколько сюжетов о проституции и наркомании. А напротив — старинная церковь, главная достопримечательность и своеобразный символ Западного Берлина. Ее шпиль, срезанный бомбой, не восстановлен. Он освещен мощным желтым лучом прожекторов; рядом, тоже подсвеченный, — модернистский куб нового храма.

Проходя из гостиницы в фестивальный кинотеатр вдоль каменной стены Зоопарка, я вспоминал стихотворение в прозе Велимира Хлебникова «Цоо» и искал телефонную будку, из которой Виктор Шкловский разговаривал с мифической женщиной, исповедуясь в своем одиночестве в этом городе, куда его забросила в ту пору судьба, — одна из книг писателя, написанная в начале 20-х годов, так и называется: «Цоо, или Письма не о любви».

Но это было давно. А несколько позже именно здесь или где-то рядом — в Тиргартене, на Вильгельмштрассе, у Бранденбургских ворот — проходили факельные шествия фашистов. И отсюда был, наверное, хорошо виден го-

рящий рейхстаг — зловещее начало чудовищных провокаций, террора и преступлений и, наконец, самой войны за мировое господство, развязанной германским фашизмом.

И память уносит в иное время. Быть может, именно на этой, тихой сегодня улице в Шарлоттенбурге, у этого величественного кирпичного дома, в тени распускающихся весенних деревьев стояли танки 1-го механизированного корпуса, в котором мне в ту пору довелось служить. Они прорвались из Симменштадта, района огромных электростанций, через окованную гранитом Шпрее, и устремились через Шарлоттенбург в центр города, к парку Тиргартен.

На северном и восточном краях парка располагались рейхстаг и имперская канцелярия, где в бетонном бункере прятались Гитлер, Геббельс и Борман, заставляя в оставшиеся дни и часы своего существования идти в огонь солдат вермахта, безусых фольксштурмовцев и ожесточенных эсэсовцев и упорно защищать последний рубеж, вернее, последнее кольцо обороны, — если можно назвать обороной защиту всего самого подлого, мерзкого, античеловечного и безумного на земле.

Да, это было где-то здесь 30 апреля сорок пятого. Или, скорее всего, рядом — на большой магистрали, протянувшейся с запада на восток, на Бисмаркштрассе. Корреспондент корпусной газеты «В бой за Родину!», я, двадцатитрехлетний старший лейтенант, разговаривал тогда с командиром танкового батальона, пробивавшегося в Шарлоттенбург через последнюю водную преграду этой войны — Шпрее — и сейчас нацеленного на «Цоо» и Тиргартен.

Бои шли в самом центре германской столицы, недалеко от развалин старинного замка Шарлоттенбург, по названию которого назван весь этот район гигантского города, напоминающего целую страну в миниатюре: парки, озера, десятки каналов, закованных в бетон, сотни вокзалов надземных и подземных дорог, районы гигантских заводов, каменные коридоры улиц. Вести здесь бой трудно: каждая улица, каждое здание превращено в крепость, на важных узлах обороны построены огромные железобетонные бункера.

На командном пункте танковой бригады, которая вела бой в Шарлоттенбурге, мне довелось встретить Романа Кармена. Именно здесь Кармен запечатлел на кинолентку последние уличные бои в Берлине.

Еще весной, уже за Одером, Роман Кармен «обосновался» в 1-м механизированном корпусе. Сюда привело его не только то, что корпус был нацелен на Берлин. Было здесь и личное обстоятельство. Кармен, приехав на КП корпуса в польском городке Кутно, без труда узнал в его командире, генерале С. М. Кривошеине, «колонеля Мелле» — такое имя носил в Испании тогда еще молодой советский полковник — танкист. Они обнялись, и с той поры Роман Лазаревич не расставался с частями корпуса — он снимал бои на Одерском плацдарме, Зееловских высотах и теперь здесь, на улицах западных районов Берлина.

Являвшийся в ту пору не только кинохроникером, но и корреспондентом «Известий», а также американского телеграфного агентства Юнайтед пресс, Кармен уже вечером смог передать через Информбюро за океан такой текст: «Эту корреспонденцию я пишу в танке «Т-34», который мне предоставило командование, чтобы дать возможность побывать в занятом нашими войсками районе Берлина и снять кадры боевых действий».

Последние кадры берлинского сражения Кармен снял рядом с вокзалом «Цоо», у стены Зоопарка, — там, где ныне стоит фестивальный кинотеатр.

После очередного фестивального просмотра в кинотеатре «Цоо» я решил разыскать площадь Штейнплатц — именно сюда, на эту площадь, утром первого мая прорвались танки и самоходные орудия нашего мехкорпуса. Отсюда открылась широкая магистраль, насквозь пересекающая парк Тиргартен. Отчетливо виделась обьятая дымом громада рейхстага. Кольцо над еще сопротивляющимися гитлеровцами сузилось пределами парка и зоосада.

Площадь оказалась совсем близко от фестивального кинотеатра, надо было пройти не больше сотни метров по плотно застроенной улице, мимо массивных зданий Политехнического института, — я помню фронттовую карту, где был обозначен этот институт, но штриховка показывала, что он сильно разрушен.

Штейнплатц тогда — выжженная огнем площадь, окруженная горящими домами, теперь — сквер. С трудом узнаю эти места: здесь многое изменилось.

Но что это? У дорожки сквера — гранитная стела. Читаю надпись. Нет, это не памятник жертвам фашизма (в Западном Берлине есть и такие памятники). Это памятник другого рода — явственный знак «холодной вой-

ны». Надпись на камне носит откровенно антисоветский характер.

Впрочем, это не удивительно. Реакция, реваншизм не исчезли, к сожалению, с лица земли вместе с развалинами фашистского рейха.

В день открытия фестиваля в кинотеатре, встроенном в небоскреб и гордо именуемом себя «Европа-центр», состоялась премьера американского фильма «С попутным ветром на Запад». Премьера прошла с шумным рекламным бумом: в зале присутствовали многие «знаменитости» реакции.

Почему на эту премьеру собралась такого рода публика? Ответ ясен: фильм направлен против ГДР.

В Западном Берлине я видел пышную и броскую рекламу американского фильма «Огненный лис», прошедшего по экранам европейских столиц. Эта лента носит открыто агрессивный характер. Известный американский актер Клинт Иствуд ранее прославился, как и Джеймс Кобурн, в ролях ковбоев. Но на этот раз он не только сыграл главную роль, но и взялся за режиссуру. В фильме он играет роль американского летчика, вьетнамского ветерана, теперь ушедшего на покой. И вот генеральному штабу НАТО понадобился его опыт: ему решают поручить секретную миссию — тайно пробраться в Советский Союз и похитить новый самолет с кодовым названием «Огненный лис», который может сбивать любые ракеты и подчиняется лишь командам, отданным мысленно. Так возникает фантастическая ситуация, носящая, впрочем, наглый антисоветский характер. В фильме демонстрируются самые невероятные похождения героя в Москве с участием «красных агентов», «диссидентов» и т. д. и т. п. В конце концов Клинт Иствуд — Митчел, несколько раз меняющий свою внешность, оказывается, как полагается в классическом американском вестерне, победителем.

Что это — еще один Джеймс Бонд в добавление к тринадцати фильмам из серии о приключениях секретного агента 007 «с правом на убийство»? Нет, «бесстрашный защитник западной цивилизации» совершал свои подвиги по большей части в фантастических ситуациях — на затерянном в океане острове, в космосе, под водой.

Здесь же — стремление к конкретности, к беззастенчивому навязыванию миллионам кинозрителей грубых схем.

Такой же характер носит и другой шумно реклами-

руемый фильм — «Энгима» режиссера Жано Шварца. «Энгима» — это по-латыни «загадка», и все в этом фильме построено на загадочных хитросплетениях сюжета, развернувшегося в Западном Берлине, а также в столице ГДР, куда проникает агент ЦРУ, чтобы похитить шифровальную машину в советском посольстве.

...Три трупa со срезанными лицами на аллеях московского Парка имени Горького; три головы в холодильнике у сотрудника московской милиции Аркадия Ренко, который вовлечен в сложную интригу с участием некоего торговца мехами Джона Осборна, американского агента Уильяма Кервила и майора советской разведки Приблуды... «Русские» захватывают целый район в центре Америки, и жители штата в страхе скрываются в горах... Секретный агент предотвращает третью мировую войну, которую пытается спровоцировать не кто иной, как «русский генерал Орлофф», протащив в чемодане в центр Европы атомную бомбу... Ветеран вьетнамской войны Рэмбо вновь отправляется во Вьетнам, чтобы выручить американских солдат, томящихся в «красном плену».

Что это? Бред сумасшедшего?

Нет, это фильмы, созданные крупными американскими и транснациональными киномонополиями с привлечением видных режиссеров и популярных актеров.

И фильмы, о которых выше шла речь, с броскими названиями — «Красный рассвет», «Парк Горького», «С попутным ветром на Запад», «Огненный лис», «Рэмбо. Первая кровь, часть II», — и прочие наглы в своей художественной нелепости и агрессивности.

Лондонский журнал «ТВ-Таймс» сообщал, что по британскому телевидению была показана программа, посвященная всей «Бондиане» — от «Доктора Но» до «Октопусси». Были показаны отрывки из всех лент. Программа открылась специальным обращением к зрителям президента США. В программе участвовали такие знаменитости, как Генри Форд-второй, известный американский комик Боб Хоуп, боксер Кассиус Клей, актер Фрэнк Синатра, знаменитый «культурист», исполнитель главной роли в нашумевшем боевике «Конан-варвар» Арнольд Шварценеггер, бывший директор ЦРУ Джон Коллинз и другие.

Бывают и настоящие курьезы. Французский журнал «Позитив» со ссылкой на американскую газету «Вэрайети» рассказывает о случае, происшедшем во время съемок фильма «Красный рассвет», — о нападении совет-

ского десанта на Калифорнию. «Не стреляйте! Не стреляйте! Я вовсе не русский солдат!» — именно эти слова выкрикивал Джим Фишер, каскадер, работающий в кино, когда был «взят в плен» неким гражданином города Лас-Вегас, направившим свое оружие на этого парашютиста, переодетого в «русскую» форму, застрявшего на дереве и раненного. Дело было не в нашествии русских на американский Дальний Запад (а сей досточтимый гражданин полагал, что именно русские неминуемо угрожают его стране), — это был просто инцидент во время съемок фильма Джона Милиуса «Красный рассвет», в котором всерьез рассказывается именно о подобном вторжении. Этот фильм в 1985/86 году шел не только на экранах США, но и в Западной Европе, сопровождаемый шумной рекламой и протестами прогрессивных сил. Замечу, кстати, что в Западной Германии, в Западном Берлине против демонстрации этой фальшивки активно выступала пресса. Да и в США подобные модели уже отмирают.

Мне довелось быть в Западном Берлине и на фестивале 1986 года, и тоже, как и четыре года назад, совсем рядом с фестивальным дворцом, в здании «Европа-центр», шел новый боевик «Роки IV» — об американском боксере, вступившем в схватку и победившем русского силача Ивана Драгу. Весь этот фильм пронизан нескрываемой антипатией к нашему народу.

Отметим, однако, что Западноберлинский фестиваль обычно не связывает свою программу с фильмами антисоциалистической ориентации. В последние годы в программе фестиваля было немало гуманистических и реалистических кинолент — из ФРГ, Италии, США. На фестивале постоянно представлена советская кинематография, а также фильмы из Польши, ГДР, Венгрии, Югославии, Китая.

Подлинным триумфом фестиваля было присуждение в 1980 году главного приза — «Золотого медведя» — фильму Ларисы Шепитько «Восхождение». В юбилейном издании, посвященном тридцатилетию фестиваля, помещена фотография Ларисы Шепитько на фоне фестивального кинотеатра «Цоо».

Вместе с тем этот фестиваль лишний раз свидетельствует о том, в каком трудном положении находятся европейские кинематографии, имеющие давние реалистические и гуманистические традиции.

Экспансия американских киномонополий в различных регионах мира, а особенно в Западной Европе, причем

прежде всего того крыла американского кино, которое мифологизирует сознание масс, приняла такой характер, что стали исчезать с кинематографической карты целые национальные кинематографии.

Недавно в итальянском городе Перудже проходила международная теоретическая конференция «Аудиовизуальные средства и зритель». Интересно, что почти все ораторы с тревогой и болью говорили о том, что число кинозрителей в кинотеатрах уменьшается, что значительные в художественном отношении картины с трудом пробиваются на широкий экран или не пробиваются на него вообще, что экран захвачен низкопробной коммерческой продукцией, прежде всего американской. Другой опасностью для кино стало частное телевидение: только в Риме работает несколько десятков таких станций, день и ночь транслирующих фильмы, которые способны лишь исказить сознание людей. Это, по меткому выражению одного итальянского критика, некий «видиотизм». И потому многие кинематографисты бьют тревогу — им представляется, что кинематограф, прежде всего прогрессивный, находится в опасной ситуации.

Два года назад 160 кинорежиссеров из 47 стран мира собрались на острове Мадейра. Эта Ассамблея кинорежиссеров приняла обращение, назвав его «Акты Мадейры». Главный пафос обращения направлен против гегемонии заокеанских и транснациональных киномонопольей, действия которых ведут к «атрофированию своеобразия всех кинематографий, включая независимые течения даже в наиболее развитых кинематографических странах. Извращается смысл кодов коммуникации, упрощается киноязык, унифицируется конечный продукт кинопроизводства, отталкивая от себя зрителя». Режиссеры заявляют о «неотъемлемом праве народов на собственное кинематографическое и аудиовизуальное самовыражение, на то, чтобы показать свое собственное лицо и узнать лица других, на освоение своего собственного кинематографического и аудиовизуального пространства с уверенностью, что свобода кинематографа приходит через освобождение зрителя».

Тревожные, можно даже сказать — трагические слова.

Экран мира всегда был сложен и противоречив. Сегодня он не менее сложен.

Но как ни стремятся идеологи и политики «приручить» творческую интеллигенцию Запада, все же многие, очень многие художники настойчиво ищут альтернативу.

На фестивале в Западном Берлине шло немало правдивых и талантливых картин. Были здесь и прогрессивные ленты, созданные западногерманскими кинематографистами. На том фестивале, о котором я говорил в начале этой статьи, главный приз жюри присудило Райнеру Вернеру Фассбиндеру за фильм «Тоска Вероники Фосс». А через несколько месяцев в Москву пришла печальная весть: этот талантливый режиссер внезапно умер.

На наших экранах шел фильм Фассбиндера «Замужество Марии Браун», — наверное, самая показательная для его творчества лента. Это как бы концентрированная картина жизни «маленького человека» в условиях послевоенной Западной Германии. Реальная судьба обычной женщины, разными, часто аморальными путями пытавшейся «выплыть наверх», как бы спроецирована на сложный, противоречивый путь общества; тонко, ненавязчиво и драматично показана эфемерность буржуазного преуспевания, зыбкость «экономического чуда», бездуховность и проституированность всех и вся. Этот фильм выявил очень большие потенции режиссера. В последующем фильме Фассбиндера, «Лили Марлен», героиня, маленькая эстрадная певичка, оказывается вовлеченной в грандиозную пропагандистскую машину гитлеровского рейха и немолимо превращается в винтик и жертву этой машины.

Есть определенный антифашистский и антибуржуазный потенциал и в картине «Тоска Вероники Фосс». В этой ленте рассказывается, как старая актриса в первые послевоенные годы оказывается жертвой тех, кто унаследовал «традиции» третьего рейха.

Фассбиндер поставил более сорока картин за свою короткую жизнь, оборвавшуюся загадочно и трагично. Это разные по своему качеству, да и, пожалуй, по ориентации ленты. Но среди них есть фильмы, правдиво показывающие различные грани современной режиссуре действительности.

Фассбиндер считал себя приверженцем так называемого «нового кино», ведущего свое начало от манифеста, принятого группой молодых режиссеров на кинофестивале в Оберхаузене в 1962 году. В манифесте утверждались идеи создания самобытного киноискусства, противостоящего прежде всего засилью на экранах фильмов Голливуда. И эти годы оказались весьма плодотворны, хотя в потоке лент, сделанных западногерманскими режиссера-

ми, были и фильмы весьма разные по своим идейным позициям.

Картины основателя этого течения — Александра Ключе — носили ярко выраженный антифашистский характер. Ныне широко известны имена прогрессивных западногерманских режиссеров Фолькера Шлендорфа, Маргарет фон Тротта, Вима Вендерса, Вернера Херцога.

На фестивале в Западном Берлине 1986 года произошло событие большого значения. Именно здесь, на открытии фестиваля, состоялась премьера новой картины Федерико Феллини — «Джинджер и Фрэд».

Великий мастер, прошедший в искусстве экрана почти сорокалетний путь, и на этот раз предстал во всей своей художественной мощи. Он создал фильм, который по характеру, стилю, гуманистическому потенциалу напоминает «Ночи Кабирии», «Дорогу», «Сладкую жизнь» — картины, которые сделали имя Феллини столь значительным в истории мирового кино.

Сюжет фильма, в общем, прост, но исполнен большого смысла.

Могущественная римская телекомпания пригласила для рождественской передачи двух давно забытых эстрадных артистов — Амелию Боннети и Пиппо Боттичелу. Давно, более тридцати лет назад, они имели успех, исполняя на эстраде танцы в стиле модных когда-то американских танцоров Джинджер Роджерс и Фрэда Астера, — их так и звали, Джинджер и Фрэд.

Но это было давно. А теперь Амелия — пожилая женщина, у нее дочь, внуки, она тихо живет в провинции. И вот она приезжает в Рим и сразу оказывается в буйном водовороте телевизионного центра. Ее встречают какие-то девицы, везут в автобусе, рядом с ней — еле живой восьмидесятилетний адмирал, который почему-то будет участвовать в той же программе. Здесь же труппа лилипутов — она будет выступать сразу за их номером.

Джульетта Мазина с тонкостью передает смятение, удивление, страх, охватившие героиню в этом безумном мире телевидения, где все пульсирует, движется, шумит; снуют какие-то странные, сверхмодные или просто обнаженные девицы, взмыленные администраторы, артисты самых причудливых амплуа, двойники великих «звезд» прошлых лет. И уже поздно вечером в номере, успокоившись, Амелия хочет заснуть — ведь завтра представление, — но не может: за стеной раздается какой-то немой храп. Она встает, стучит в соседний номер, дверь

открывается... и на пороге заспанный, растрепанный Пиппо (Марчелло Мастоляни) — ее бывший партнер Фрэд. Эти тридцать лет, что они не виделись, не были для него удачными: после того как они расстались, а он ее любил, Пиппо бросил эстраду, перебивается случайными заработками, выпивает и на эту передачу согласился из-за гонорара, — хоть он и не столь велик, но все-таки кое-что. Он всегда ее помнит — это была его большая любовь, и вот через тридцать лет встреча здесь, среди сонмища телевизионных монстров.

Марчелло Мастоляни с удивительной достоверностью ведет эту, в общем-то, непривычную для него роль — разбитого жизнью, стареющего человека, еще сохраняющего какое-то изящество, острый и критичный ум.

Федерико Феллини всегда умел сочетать правду деталей и психологического поведения героев с почти фантастическими, гротескными сценами. И здесь, изображая буйный мир телевидения, он не жалеет сатирических красок. Все время засыпающий развалина адмирал, серьезно шествующие лилипуты, наглый, циничный конферансье, какие-то культуристы, играющие своими бицепсами рядом с испуганной героиней, и, наконец, еще одна «звезда» телевизионного шоу: прямо из тюрьмы жандармы привезли молодого человека обаятельной внешности, одного из руководителей каморры — он тоже будет выступать перед телезрителями.

И рядом трогательно, с симпатией изображены героиня и герой — Джинджер и Фрэд. Они волнуются, пытаются репетировать свою чечетку 40-х годов, проклиная и себя и администрацию за то, что согласились участвовать в этом балагане. Она серьезна, сосредоточенна, ей даже кажется, что повторяется ее «звездный» час.

И вот наконец ярко освещенная сцена, включена аппаратура, конферансье с деланной улыбкой называет их имена, специальные администраторы дирижируют аплодисментами публики. Они начинают танцевать, но Фрэд давно забыл эти ритмы, сбился и упал, да тут еще погас свет в зале. Но они все-таки дотанцевали кое-как свой номер — ведь и целью организаторов шоу было напомнить о давно ушедшем, да, впрочем, и поиронизировать над старыми актерами.

Итак, мастер своим фильмом вмешался в споры, которые идут сегодня в мире, — о роли и месте массовых

коммуникаций, о человеке в системе мощных аудиовизуальных средств.

В интервью, данном после показа фильма в Западном Берлине, Феллини заявил: «Этот фильм, собственно говоря, должен критиковать наше прошлое, ориентированное на потребление общество. Практически это фильм о нас, нашем мире. Это также фильм, где есть немного ностальгии, даже тоски. Не тоски по вчерашнему миру — он наверняка был не лучше, чем мир, в котором мы живем, — а тоски по чему-то чистому, спонтанному, тоски по гармоничным отношениям с другим человеком, по большому доверию, по свободной от страха жизни»¹.

Конечно, встреча с новой работой Феллини всегда праздник, и эта встреча показала, что в современном западном кино есть силы, противостоящие потоку антигуманизма.

Конкурсная программа фестиваля противоречива, но в ней были интересные и содержательные картины.

Главный приз фестиваля — «Золотой медведь» — был присужден западногерманскому фильму «Штаммхейм» режиссера Р. Хауфа. Это рассказ о процессе над террористской группой «Баадер — Майнхоф».

«Серебряный медведь» за режиссуру был вручен советской картине «Путешествие молодого композитора» Георгия Шенгелая. Фильм имел широкий отклик в прессе.

«Серебряный медведь» — специальный приз жюри — был присужден итальянскому фильму Нанни Моретти «Конец мессы». Если фильм Хауфа продолжает ту линию, которую прочертило в мировом экранном искусстве последних двух десятилетий западногерманское «новое кино», то фильм Нанни Моретти достойно вписывается в традиции итальянского кино, начатые еще неореализмом, — это талантливое повествование о тщетной попытке молодого священника установить справедливость в современной жизни большого города.

На кинофестивале 1982 года, по предложению Хельмы Сандерс-Брамс, о которой я писал выше, специальный приз за вклад в развитие мирового киноискусства был присужден режиссеру Александру К्लюге, признанному основателю западногерманского «нового кино».

Сейчас это движение испытывает прежде всего фи-

¹ «Berlinaletip», 1986, № 2, p. 6—7.

нансовые трудности. Вендерс, Херцог, Шлендорф последние свои фильмы сделали за границей. Правда, фон Тротта поставила недавно в ФРГ фильм о Розе Люксембург. Это, безусловно, знак того, что прогрессивная линия западногерманского кино, преодолевая преграды, продолжается.

Итак, европейский экран сложен, противоречив. И фестиваль в Западном Берлине — наглядное тому свидетельство.

Может быть, лучше всего противоречивость этого экрана демонстрирует включенный в программу фестиваля фильм Лилианы Кавани «Берлинское дело».

Действие этого фильма происходит в Берлине фашистского периода, в середине 30-х годов. Жена преуспевающего молодого дипломата, сотрудника министерства иностранных дел Хейнца фон Холендорфа, Луиза (актриса Гудрун Ландгребе), на уроке рисования, который она посещает, познакомилась с дочерью японского дипломата Мицуко (актриса Мио Такаки). Японская девушка оказалась обладательницей такой силы, которая повергла и Луизу и ее мужа в пучину сложнейших психологических и сексуальных отношений. Завязывается любовная игра, превратившаяся в трагедию. Луиза и Мицуко встречаются в захудалой гостинице где-то в Потсдаме и предаются безумной лесбийской любви. Причем эта и другие ситуации возникают как бы в двойном плане — и на экране и в беседе, которую ведет Луиза с профессором-психоаналитиком, исповедуясь ему в своих чувствах и страстях.

История еще более запутывается в связи с тем, что муж Луизы наблюдает частые встречи молодых женщин и догадывается о причинах этих встреч. Хейнц взволнован: ведь в условиях третьего рейха это может стать причиной краха его дипломатической карьеры. Но в отношениях между Луизой и Мицуко также возникает осложнение, — оказывается, японская девушка встречается в той же гостинице с художником-итальянцем, у которого они учатся. Сцена ревности: художник объявляет, что хочет жениться на Мицуко, но требует у Луизы расписку в том, что и она согласна на связь с ним. Когда Хейнц узнает об этой расписке, он, боясь скандала, через своего брата, связанного с гестапо, избавляется от художника — того арестовывают и высылают из страны. У Мицуко вновь возникает неодолимая страсть, но теперь

уже не к Луизе, а к Хейнцу. Мицуко, Луиза и Хейнц начинают жить втроем.

Лилиана Кавани, очевидно, полагает, что ставит в своем фильме не только психопатологические и сексуальные, но и важные политические проблемы. И потому вводятся сцены в министерстве иностранных дел, где сам Риббентроп, только что назначенный министром, заявляет Хейнцу, что скандальная ситуация в его семье становится предметом гласности. И Хейнц решает тайно покинуть страну вместе с Мицуко и Луизой. Но следует еще один поворот: оказывается, Мицуко каждый вечер принимала сама и давала остальным снотворное, причем в разных дозах, — пока Луиза спала, они с Хейнцем просыпались... И на этот раз в той же гостинице в Потсдаме, где они уже не раз встречались, Мицуко дает всем снотворное. Но просыпается одна Луиза, — Мицуко и Хейнц лежат в объятиях мертвые.

И заключительная сцена: Луиза рассказывает профессору-психоаналитику, ученику Фрейда, обо всей этой трагической ситуации. В это время в квартиру приходят гестаповцы, чтобы арестовать профессора. Луизе удается унести рукопись его книги, где, очевидно, и рассказана вся эта история.

Как видим, в фильме патология, сексуальный эпатаж и политика, даже приметы антифашистской темы, соединены в сложный узел.

Стоит ли, однако, говорить, что все эти истории — с профессором-психоаналитиком, которого преследуют нацисты, неким генералом-гомосексуалистом, которого шантажирует гестапо, тирадами Риббентропа, упоминаниями об аншлюсе — лишь декорация, призванная дать политическую и элитарную оболочку явлению совсем иного сорта. Да и вряд ли транснациональная монополия «Кэннон-групп», наводнившая сегодня западный кинорынок самыми разными опусами — от эротических фильмов до фильмов ужасов, от космических приключений до политических боевиков, — стала бы делать серьезный антифашистский фильм. Но политика в моде, да еще не кончилась мода и на левофрейдистские теории, объясняющие фашизм подавлением сексуальных влечений человека.

Вспомним, что более десяти лет назад та же Лилиана Кавани сделала фильм «Ночной портье», который вызвал в ту пору широкую полемику в западной печати. Не случайно в рекламных афишах «Берлинского дела» указы-

валось, что этот фильм поставлен режиссером знаменитого «Ночного портье». Да сегодня тот фильм стал чуть ли не классикой. Под его влиянием сделаны десятки лент и в Европе и за океаном.

Напомню его содержание. В Вену на гастроли приезжает знаменитый дирижер со своей женой. В отеле поздно вечером эта богатая дама в скромном ночном портье узнает человека, который много лет назад в фашистском концлагере мучил и истязал людей. У нее, тогда совсем юной девушки, он выжег на руке лагерный номер, растлил ее, заставил по вечерам забавлять комендатуру лагеря, и она, полуголая, цела немецкие шлагеры захмелевшим эсэсовцам.

Но теперь вчерашний фашистский палач, ставший скромным ночным портье, вызывает у героини не ненависть, не ужас и даже не презрение, а чувство неодолимого физического влечения. Такое же влечение чувствует Макс — ночной портье — к бывшей своей жертве. Сюжет осложнен еще и тем, что бывшие коллеги героя, собравшиеся в этом городе на свое очередное тайное сборище, поняли, что приезжая дама узнала ночного портье и может выдать всех. Но любовь (даже не любовь, а патологическая страсть палача к жертве, а жертвы к палачу) оказывается сильнее смертельной угрозы. В камерке ночного портье он и она, находясь под постоянным наблюдением бывших нацистов, с упоением предаются охватившей их страсти.

Конец фильма символичен: она надевает лагерную полосатую форму, он — эсэсовский мундир, и, взявшись за руки, они выходят из дома навстречу своим преследователям. Сраженные пулями, палач и жертва падают рядом на мокрую мостовую.

Сама Лилиана Кавани утверждала, что фильм был задуман ею как антифашистский. Бывшие нацисты жестоко расправляются со стихийными проявлениями человеческой чувственности. Отсюда вывод: фашистский строй противоречит человеческим эмоциям. И это в фильме действительно показано сильно.

Бывший эсэсовский палач Макс в изображении известного английского актера Дирка Богарда и в трактовке режиссера — фигура противоречивая. Он не вписывается в контуры подпольной нацистской организации, его чувства вырываются наружу, что в конечном счете и приводит его и Лючию к гибели.

Однако главный смысл фильма, его структура и ос-

новная, ведущая мысль идут в совершенно ином направлении. Через всю эту высокопрофессионально снятую картину (с прекрасными актерами, с великолепным умением режиссера создать необходимый психологический настрой) проходит мысль о гнетущей человеческую личность патологической страсти к насилию и желанию подчиниться силе.

Философский посыл этой картины — и на это обратила внимание прогрессивная европейская и американская критика, — по существу, ведет не к разоблачению, а к деформации самой сущности понятия «фашизм». Из явления социального и классового фашизм превращается в явление психопатологическое. Более того, авторы вольно или невольно внушают зрителю мысль о том, что фашистская идеология как бы соответствует природе человека, его биологической сути.

Не только в буржуазной, но и в леворадикальной критике этот фильм получил поддержку, правда с известными «теоретическими оговорками». Но дискуссия вокруг него свелась к гальванизации наследия одного из основоположников теории «сексуальной революции», немецкого психоаналитика Вильгельма Рейха, и иных философов, пытавшихся объяснить явления социальные причинами биологическими. Фашизм В. Рейх рассматривал наподобие болезни, которой страдало человечество еще с доисторических времен, когда перешло от матриархата к патриархату. Поэтому и определение фашизма как открытой диктатуры наиболее реакционных кругов капитализма, по В. Рейху, недостаточно, неполно. Фашизм — это, согласно мысли В. Рейха, психологическая структура, заложенная в сознании каждого индивидуума в условиях сексуального подавления личности, сексуальных табу². Так, стремясь объединить марксизм и фрейдизм, В. Рейх, как и его духовные наследники, пытались объединить сексуальный радикализм с революционным и антифашистским движением.

Но послушаем саму Лилиану Кавани.

По ее мнению, склонность к фашизму, его определенные психологические предпосылки как бы заложены в человеческой природе. Человеческое естество — это «мир тьмы», и, когда власти легализируют его, тогда становят-

² См.: *Reih W. Psicologia di massa del Facismo. Milano, 1974, p. 11.*

ся возможными любые преступления против человечности. Все фатально в этом мире, и каждый выбирает свою роль, становится жертвой или палачом. Вполне в духе этого софизма Л. Кавани, ссылаясь на историю гитлеризма, утверждала, что «сексуальная репрессия» и политическая реакция всегда шли рядом: ведь, дескать, Гитлер обещал «оздоровление морали» и борьбу против эротизма в кино. Более того, сексуальная репрессия, по ее мысли, обостряется в период экономических кризисов, чтобы сдерживать массы, революционную энергию масс. А значит, чтобы высвободить эту энергию, необходима «сексуальная революция». Итак, снова все свелось к теориям Вильгельма Рейха.

«Я не оратор, — заявила Л. Кавани представителю прессы, — но в самом деле прихожу в ужас от того, что секс продолжает определяться как постыдный грех, грязь и одержимость — точка зрения, которая восходит к Августину и Фоме Аквинскому, доминиканцам, видевшим в женщине орудие дьявола, и к современным моралистам. В итальянском языке нет даже слов, кроме неприличных, которые означали бы сексуальные отношения. Приходится прибегать к разным описательным выражениям, вроде «заниматься любовью». Борьба против удовольствия и против женщины — низменная черта нашей культуры. Пришедшая к власти буржуазия обеспечила для себя всевозможные тайные «свободы», тогда как ханжам и моралистам поручила воспитание народных масс в духе сексофобии»³.

Фильм «Ночной портье» создан давно, хотя отзвуки дискуссий вокруг него не отгремели и до сего дня. Позже Лилиана Кавани поставила фильм «По ту сторону добра и зла» — о жизни Ницше. На Каннском фестивале 1981 года был показан другой фильм Лилианы Кавани — «Кожа». Он идет и сейчас на экранах Запада, и вокруг него тоже не затихает дискуссия.

Поставленная по роману известного итальянского писателя Курцио Малапарте, «Кожа» повествует о первых месяцах американского вторжения в Италию, — действие происходит в Неаполе. Режиссер взяла лишь ряд мотивов этого многопланового романа, — впрочем, не лишённого декадентских черт. По внешним признакам в фильме немало критических стрел, направленных против аме-

³ «Teleraa», 1974, 6 апр.

риканцев. Придя в Италию, они увлечены не ведением боевых действий против гитлеровцев, а разного рода спекулятивными махинациями да проститутками, в обилии появившимися в городе.

И генерал (его играет знаменитый американский актер Берт Ланкастер) закрывает глаза на то, что исправный танк «шерман» распродают на детали спекулянты. Некий проходимец, выдающий себя за бойца Сопротивления, предлагает генералу казнить спрятанных у него немецких солдат и выдать их за захваченных в бою. Разгул, спекуляция, разврат, — все это впечатляюще и с юмором показано в фильме. Но антиамериканизм фильма — лишь нехитрый камуфляж.

Американцы представлены как грубая, но здоровая сила, с легкостью преодолевающая трудности. Они спасают людей во время землетрясения, юноша лейтенант влюбляется в девушку, которой торгует отец. И опять здесь, казалось бы, нет преувеличений. Разве мало было в американской армии периода второй мировой войны людей благородных, смелых, гуманных?

Дело в другом. Все итальянцы, без различия социального положения, — это гниющая, разлагающаяся, деградирующая толпа. Они не способны к какому-либо созиданию: их удел спекулировать, prostituировать, морально разлагаться. Поэтому в фильме такое большое место занимает изображение оргии гомосексуалистов, куда приводит главный герой фильма, писатель (его играет Марчелло Мастоияни), жену американского сенатора. Поэтому становится центральным мотив «некрофилии» — культ смерти, самых мерзких извращений. Антифашистов, борцов Сопротивления здесь нет и быть не может, а если они показаны, то это приспособленцы, жулики, извращенцы.

Мы помним замечательные фильмы итальянского неореализма, показавшего мир простых людей, пафос ненависти к фашизму. Фильм Лилианы Кавани как бы воинственно направлен против неореализма и гуманистического искусства вообще. Да, собственно, она и не скрывает этого. «Я сознательно не хотела черпать вдохновение из неореализма, который возник сразу же после событий, о которых идет речь в фильме, — писала Лилиана Кавани. — Мы вместе со сценаристом Данте Феррети пошли по пути «гиперреализма», то есть стремились воссоздать события через изображение вещей». И далее она отмечает, что в книге Курцио Малапарте, по которой поставлен

фильм, больше всего ее привлекли «отрешенность и цинизм». Цинизма в этой картине более чем достаточно.

Таким образом, фильм Лилианы Кавани «Берлинское дело», показанный на кинофестивале в Западном Берлине в 1986 году, продолжает все ту же линию деформации фашизма.

(Замечу в скобках, что этот фильм не снискал лавров на фестивале. Жюри, возглавляемое Джинной Лоллобриджиной, в составе которого было немало известных кинематографистов, и в их числе Отар Иоселиани, оставило картину без фестивальных наград.)

И еще одна примета времени. Совсем недалеко от фестивального дворца, в узенькой улочке, расположен небольшой кинотеатр «Арсенал». Он назван так в честь знаменитого революционного фильма Александра Довженко. В этом кинотеатре советские фильмы — частые гости. Здесь, например, состоялись западноберлинские премьеры фильмов Элема Климова «Агония» и «Прощание».

Именно в Западном Берлине группа кинематографистов, и среди них Александр Ключе, решила принять «Воззвание за мир».

Этот документ стоит процитировать: «Мы — кинематографисты и критики, гости Берлинского кинофестиваля; все вместе мы собрались в этом городе, где полвека назад установилась проклятая диктатура, начавшая шесть лет спустя вторую мировую войну, которая повлекла за собой разрушение многих стран и уничтожение шестидесяти миллионов людей.

Сегодня вопрос войны и мира стал вопросом существования всего человечества. При современном уровне развития военной техники военный конфликт, единожды начавшись, выйдет из-под контроля. Тем не менее политика наращивания вооружений продолжается, и никто не может представить последствия этого...

Из разделенного города Берлина, который сам по себе является памятником войны, мы обращаемся к правительствам всех стран: миру необходим мир, люди хотят мира, Европа не должна оставаться арсеналом ядерного оружия. Немедленное прекращение гонки вооружений сегодня необходимо... Мы призываем всех, кто работает в области средств массовой информации, распространить дальше наше обращение в своей стране и активно включиться в международное движение за мир».

Это обращение, подписанное виднейшими кинемато-

графистами Европы, позже обсуждалось на кинофестивалях в Мюнхене, Лейпциге, Кракове. Как видим, в нем проявились чувства и мысли тех, кто борется за мир.

...Рядом со зданием рейхстага, превращенным в выставочный зал, и совсем недалеко от того места, где была имперская канцелярия (она скрыта с лица земли), высится монумент. Бронзовый советский солдат, в плащ-палатке и каске, стоит, возвышаясь над автомобильным потоком, с неумолчным ревом проносющимся по широкой магистрали, перерезающей Тиргартен.

Здесь покоится прах многих тысяч советских воинов, павших в битве за Берлин. Прах тех, кто жил и сражался во имя человечества.

У подножия памятника — советские часовые. И день и ночь, круглосуточно, несут они свой почетный караул, — молодые солдаты, представители той славной и грозной силы, которая стоит на страже мира.

Фестиваль окончился.

Здесь, на этих улицах столь необычного города в центре Европы, где с такой наглядностью сплелись противоречия современности, где проходит граница двух миров — старого и нового, — явственно чувствуешь поступь истории и тревоги нашего времени.

интеллектуала

...Мелькают на экране, сменяя друг друга, романтически-ностальгические виды современного Нью-Йорка: набережные Бруклина, Гринвич-виллидж, мост Джорджа Вашингтона, Рокфеллеровский центр. Звучат аккорды «Голубой рапсодии» Гершвина.

«Глава первая, — слышится голос за кадром. — Он обожал Нью-Йорк. Он сделал его своим идиолом. Нет, по-другому. Он превратил его в миф. В любое время года он видел этот город черно-белым, живущим великими ритмами Джорджа Гершвина. Нет, не так. Все сначала...

Глава первая. Глядя на Манхэттен, он становился романтиком. Он черпал силу в его лихорадочных людских потоках. Нью-Йорк был для него городом красивых женщин... Нет, не то!

Глава первая. Он обожал Нью-Йорк. Для него он был олицетворением упадка современной культуры, это был город его мечты. Похоже на проповедь...

Глава первая. Оно обожал Нью-Йорк, несмотря на то, что город был для него олицетворением упадка современной культуры. До чего трудно существовать в обществе, лишенном чувствительности из-за наркотиков, телевидения, преступности, грязи, таком озлобленном!.. Не хочу быть озлобленным.

Глава первая. Он был тверд и романтичен, как город, который любил. За его очками с темными стеклами затаилась сексуальная мощь тигра, готового к прыжку... Нет, стоп, наконец-то!

Нью-Йорк был его городом, и так было всегда...».

Эти «муки творчества» — начало фильма Вуди Аллена «Манхэттен», повествующего о нью-йоркском писателе наших дней Айзеке Дэвисе. В замкнутом пространстве Манхэттена разворачивается действие этой ленты. Но Манхэттен не просто среда обитания героя, он воспринимается им как «духовная родина», центр культуры и цивилизации, за пределами которого будто бы нет ничего до-

стойного вдохновения нью-йоркского писателя-интеллектуала.

Так, с первых же кадров своей ленты Аллен благоговейно вводит зрителей в «святая святых» — лабораторию создания романа, который пишет его герой, а затем и в интеллектуальную среду Манхэттена и делает их свидетелями «творческого горения» его обитателей. Сразу же становится ясно, что перед нами фильм в значительной мере автобиографический, «фильм-автопортрет». Писатель Айзек Дэвис — это в немалой степени сам Вуди Аллен, комик, пробовавший братья за перо, а затем занявшийся режиссурой.

Сюжет фильма незамысловат: Айзек Дэвис, бросивший работу, чтобы всецело посвятить себя литературному творчеству, переживает бурный роман с несовершеннолетней Трейси. Их «идиллическим» отношениям приходит конец, когда внимание Айзека привлекает Мэри, подруга Йолья, который хотя и женат, но тоже влюблен в Мэри. Однако не распутывание «сложных» любовных перипетий героев главное в фильме. Все действия основных персонажей, их личная жизнь и взаимоотношения практически полностью определяются состоянием их творческого потенциала. Но сам творческий процесс, к которому так стремятся герои Аллена, оборачивается болезненными разочарованиями, замкнутостью, обострениями неврозов, кризисами в личной жизни.

Герои фильма Аллена — это люди, считающие себя интеллектуалами. Все стремятся писать книги, в этом для них сосредоточен единственный смысл и ценность человеческого бытия. Уходит с телевидения, чтобы написать книгу о Нью-Йорке, Айзек Дэвис. Его бывшая жена Джил пишет книгу о самом Айзеке и об интимных подробностях их совместной жизни. Она даже получает за нее премию. Йолья, лучший друг Айзека, пишет и никак не может закончить книгу о каком-то американском писателе. Мэри тоже на протяжении всего фильма хочет написать книгу, но пока еще не знает, о чем. Как видно, герои Аллена, замкнувшись в «гетто» Манхэттена, ни о ком, кроме себя, не пишут, да и не считают нужным писать. Характерно, что Вуди Аллен не может побороть желания часто и подолгу, как бы любясь, снимать своего героя, то есть себя, на крупных планах или же в окружении нью-йоркских красавиц первой величины.

И все же фильм Аллена получился не о творчестве. Хотя на экране и предстает фигура интеллектуала, уви-

денная как бы изнутри, сама интеллектуальная жизнь здесь оборачивается причудливой сменой занесенных извне поветрий и увлечений, лишенных каких-либо корней и, как перекасти-поле, кочующих в пространстве.

Конечно, Аллен, следя за разговорами своих персонажей, настроен вроде бы иронично, даже самоиронично. Но это ли не проявление «высшего» интеллектуализма! Часто ирония незаметно перерастает в почти неприкрытое самолюбование, восхищение разбитым интеллектуализмом действующих лиц. Режиссер откровенно восхищается интеллектуальной риторикой, в которой до бесконечности упражняются его герои, их шутками, словечками, оборотами речи, сленгом, понятным избранным, принадлежащим к «внутреннему кругу» интеллектуалов.

Но вот что интересно: интеллектуализм Айзека Дэвиса и его окружения, который приводит в восхищение самого Аллена, чаще всего обнаруживает за собой зияющую пустоту, оказывается бесплодным в буквальном смысле этого слова, ибо уже не способен породить ничего и лишь сохраняет, как бы по инерции, видимость творческого начала. В этой ситуации становится необязательным создавать культурные ценности, что-либо писать... Это дело «прошлого», это «устарело». Намного важнее самому быть носителем интеллектуализма, этого дежурного набора обрывков модных психоаналитических теорий, структуралистских терминов и чужих идей, и себя же делать главным героем собственного творчества. Полное безразличие к проблемам окружающей действительности в сочетании с самолюбованием, проявляющимся уже в первых кадрах «Манхэттена», — не эти ли качества героев фильма Аллена оказываются здесь главными?

Но сейчас речь о другом. Дело в том, что фильм Аллена вольно или невольно отразил вполне определенную тенденцию, которая свойственна не только современному западному кинематографу, но и современной культуре капиталистического Запада в целом. Речь идет о некоей эгоистической замкнутости на собственной личности и ее состояниях, о разрыве с окружающим миром и противопоставлении себя ему, а также всему, что относится и к прошлому и к настоящему. Кое-кто на Западе стал называть эту тенденцию «нарциссизмом», используя канонизированный термин психоанализа.

Так, американский исследователь Кристофер Лэш в своей книге «Культура нарциссизма» прямо утверждает, что для современной западной культуры характерны все

черты «синдрома нарциссизма» — культ самолюбования, псевдосомооценки, нервный юмор, боязнь старости и смерти, восхищение знаменитостями, потребительство, отсутствие интереса к прошлому, безразличие к будущему. «Нарциссизм, — пишет Лэш, — это символ эгоизма и метафора определенного состояния ума, при котором мир воспринимается лишь как зеркальное отражение самого себя»¹. Такая нарциссическая самовлюбленность свойственна в первую очередь образу интеллектуала, возникающему и на современном западном экране и в современной западной культуре.

В этой связи понятны и слова, сказанные недавно известным итальянским писателем Альберто Моравиа. «Интеллектуал, — заметил он на страницах журнала «Панорама», — стал единственным героем современного общества»². И в самом деле, нетрудно убедиться, что фигура интеллектуала все более выдвигается в центр внимания и становится объектом исследований многих философов, социологов и политологов Запада.

Определенную роль здесь сыграл и тот факт, что именно в последнее время по-новому выдвинулись такие «властители дум» сравнительно недавних лет, как Жан-Поль Сартр и Симона де Бовуар во Франции, Герберт Маркузе в Соединенных Штатах, Пьер Паоло Пазолини в Италии, Ганс Магнус Энциенсбергер в ФРГ и другие, кто, не ограничиваясь своей ролью в сфере идей, стал претендовать и на то, чтобы определенным образом влиять на политику. Сегодня интеллектуалы массой пошли в политику: Режи Дебре, в прошлом леворадикальный теоретик, стал советником по иностранным делам при кабинете президента Франции; профессор Збигнев Бжезинский некоторое время делал американскую внешнюю политику заложницей собственных идеологических конструкций; французский «новый философ» Бернар-Анри Леви стал членом группы экспертов при правительстве Миттерана. Примеров такого рода немало. Заметим, наконец, что сам процесс политизации искусства на Западе был расценен рядом наблюдателей как следствие присущей интеллектуалу «одержимости властью».

Что же таит в себе современное «интеллектуальное

¹ Цит. по: «США. Экономика. Политика. Идеология», 1980, № 10, с. 105.

² «Panorama», 1982, 25 gen., p. 97.

сознание», приковавшее внимание деятелей культуры и искусства Запада?

Сами понятия «интеллектуал», «интеллигент» происходят от латинского «intellegens», то есть умный, понимающий, знаток, специалист. Постепенно за словом «интеллигент» закрепилось значение «человек, профессионально занимающийся умственным трудом». Что же касается «интеллектуала», то в своем эссе «Враждебная культура интеллектуала» американский социолог Ирвин Кристол пишет, что понятие «интеллектуал» порождено буржуазным обществом и означает личность, занятую критическим переосмыслением традиционно сложившихся, общепринятых понятий. Незадолго до своей смерти Сартр говорил в интервью журналу «Нувель литерер», что «само понятие «интеллектуал» возникло в связи с делом Дрейфуса. «Интеллектуалами» стали называть дрейфусистов, тех, кто хотел установить истину, причем они были в меньшинстве по сравнению с теми, кто верил в виновность Дрейфуса. Налицо были неувязки, и «интеллектуальная» работа дрейфусистов заключалась в том, чтобы найти выход из сложившейся ситуации и доказать невиновность Дрейфуса. Тогда их стали называть «интеллектуалами», то есть «интеллектуал» — это тот, кто обнаруживает противоречие между идеями, почерпнутыми научным путем, и отношением к ним публики, которая неспособна в данный момент воспринять эти идеи в данном виде. Следовательно, работа «интеллектуала» заключается в том, чтобы разрешить эти противоречия»³.

Кристол указывает и на другую черту интеллектуала: «Художники, писатели и мыслители всегда считали себя «очень важными персонами», и их возмущало общество, которое только вежливо терпело их. Хотя буржуазное общество может предложить художникам и писателям все что угодно — прежде всего свободу выражения, популярность, а часто и благосостояние, — оно лишало и лишает их того общественного статуса, которого они, по их собственному мнению, заслуживают»⁴. По этой причине, считает Кристол, сам художник со временем становится центральной фигурой собственных произведений.

Как бы то ни было, в центре ряда произведений совре-

³ «Nouvel Litterere», 1979, 15—22 nov.

⁴ The Third Century America as a Post-Industrial Society. New York, 1980, p. 333.

менной западной культуры, в том числе кинематографа, оказывается образ интеллектуала. Причем в его трактовке угадываются некоторые совершенно реальные черты, характеризующие положение интеллигенции в современном буржуазном обществе. В каких же ипостасях предстает интеллектуал на западном экране?

Чтобы ответить на этот вопрос, познакомимся с рядом фильмов последних лет, создатели которых обратились к образу интеллектуала.

Исчезают с экранов последние бунтари 1968 года, те, кто не смог приспособиться к изменившейся социальной действительности. Бродит по задворкам большого индустриального города Роберто, герой фильма итальянского режиссера Марко Феррери «Прошу убежища», — невзрачный, неряшливо одетый молодой человек с магнитофоном. Кажется, что перед нами — воплощение идеала того «мыслителя без территории, без истории, без логики», «философа-номада», который был недавно сконструирован в творческой лаборатории идеолога из лагеря «новых философов» Леви. Поставив в своем труде «Французская идеология» задачу скомпрометировать всякие культурные традиции, и в частности традиции французской культуры, Леви нашел для этого незамысловатый способ — поиск в ее глубине истоков фашизма. В связи с этим ему и понадобилась фигура подобного типа. С его точки зрения, сферой обитания современного интеллектуала должна стать некая метафизическая «окраина», противостоящая сфере «власти» и «организации», где царят традиционные понятия. И вот Роберто слоняется по «окраине», по периферии индустриального мегаполиса, удручающе безликой и унылой.

Он — интеллектуал-изгой, добровольно отказавшийся от умственной деятельности и творчества. Продолжая считать себя интеллектуалом, он отвергает творчество, ибо считает его приспособленчеством. Он жертва тотального отчуждения интеллекта от труда, от какой бы то ни было деятельности, в том числе и интеллектуальной.

Совершая свое бегство из ненавистной сферы «власти» и «организации», Роберто решает стать воспитателем в детском саду. Что же находит там герой фильма Феррери? Первый ребенок, с которым он сталкивается в коридоре детского сада, это пяти-шестилетний мальчик с бессмысленным выражением лица, сосущий соску и отказывающийся говорить. Как видно, по мнению режиссера, этот мальчик — олицетворение безликой массы, подавленной

индустриальным обществом. Чтобы нагляднее продемонстрировать свое отношение к детям (совпадающее, как нам кажется, и с отношением самого Феррери), Роберто приносит им банку с головастиками. Стекло этой банки со снующими в ней головастиками периодически будет превращаться в призму, сквозь которую камера, а вслед за ней и зрители будут смотреть на происходящее на экране.

Найдя временное убежище в детском саду, Роберто решает внести свой вклад в воспитание детей. Вот он изображает беременного мужчину, видимо, демонстрируя детям феминистскую идею о грядущем стирании различия между полами и переходе детородных функций к мужчине, что, по его мнению, и должно произойти в будущем. Вот он доставляет в детский сад осла и глубокомысленно наблюдает, как реагируют дети. Наконец он приводит детей на завод и бросает их там на произвол судьбы и милость заводской администрации.

Характерная деталь: у полицейского, к которому препровождают Роберто после его «воспитательной» акции, над головой висит портрет Че Гевары — намек на то, что бывшие бунтари отлично вписались в буржуазную действительность, способную поглотить и переварить все и даже терпеть изображение революционера в полицейском участке.

Порядком заскучав, перебирая все доступные ему средства воспитания детей, которые так, впрочем, и не возымели действия (подопечные Роберто по-прежнему оставались заторможенными и оживлялись только при виде включенного телевизора), герой фильма решает совершить очередное бегство. На этот раз он бежит на Сардинию, прихватив несколько детей и мать одной из своих воспитанниц, ждущую от него ребенка.

На Сардинии они поселяются в заброшенном кинотеатре на берегу моря. У подруги Роберто начинаются роды. И здесь наш интеллектуал не желает отступать от претворения в жизнь своих идей, упорно настаивая на том, чтобы дети присутствовали при рождении нового человека. Затем, взяв с собой мальчика, который так и не заговорил, Роберто спускается к морю. У ребенка в руках жаба, сидящая в банке, одна оставшаяся от выводка головастиков, которых выращивали дети. Герои садятся у воды. «Тебе нравится море? — спрашивает мальчика Роберто. — Это наша мать». И вдруг мальчик впервые в жизни начинает говорить. «Пойдем в море», — произносит он. Под крики новорожденного Роберто с мальчиком уходят в воду. Посте-

пенно камера смещается, и через стекло банки мы видим, как их фигуры исчезают под ровной гладью моря. На берегу остается лишь безучастная жаба, равнодушно взирающая на самоубийственный жест человека, нашедшего последнее прибежище в пучине вод...

Надо сразу сказать, что картина «Прошу убежища» сделана Феррери, в отличие от других его фильмов, без вдохновения и присущего режиссеру изыска. Но преемственность в творчестве Марко Феррери прослеживается и здесь. Ведь в большинстве своих фильмов последнего десятилетия — и в «Большой жратве» и в «Прощай, обезьяна!» — он исследует все ту же проблему: духовные болезни личности в условиях неустойчивости и неустроенности социального бытия. И во всех этих лентах, как и в «Прошу убежища», Феррери не столько живописец современного буржуазного мира, сколько его патологоанатом.

Картины Феррери заставляют вспомнить слова известного американского писателя Генри Миллера, прославившегося своим пафосом «непрерывного оскорбления». Он писал, что воспроизведение подлинного лица нашей эпохи не будет возможно до тех пор, пока «в нашей среде не появятся чудовища, настолько пораженные болезнями времени, что их творчество само станет напоминать болезнь». Как бы подхватив эту идею, Феррери делает фильм «История обыкновенного безумия». В основу ленты легло несколько рассказов американского писателя Чарлза Буковского, который, как и Генри Миллер, сделал своими героями фиглярствующих бунтарей, изгоев и сексуальных маньяков, подвергающих шутовскому гротеску беспросветную абсурдность окружающего мира. Буковский бытописует образ жизни своего рода люмпен-интеллектуала, заброшенного в мир наркоманов, бродяг, проституток, алкоголиков, гомосексуалистов, жуликов и преступников.

Герой фильма Марко Феррери — опустившийся, постоянно пьяный писатель Чарлз Серкинг (Бен Газзара), обитающий «на дне» большого города, как и Роберто в начальных кадрах «Прошу убежища». Мрачные, грязные ночлежки, подозрительные темные квартиры, в которых собираются случайные партнеры и собутыльники, — вот где протекает жизнь писателя Серкинга.

Не то чтобы он искал в этих трущобах, притонах и барах, в этом пестром и грязном мире порока новый материал для своих книг. Он сейчас вроде бы ничего и не пишет или не может написать. Он просто живет здесь, поскольку

патологичен по своей сути и не может жить в нормальном человеческом мире. Он признает лишь чисто биологические связи между людьми и простые физиологические отправления — еду, питье, секс. И именно поэтому его жизнь — это бесконечная вереница встреч с престарелыми нимфоманками и несовершеннолетними жертвами разврата, проститутками и извращенцами. При помощи этих эпизодов Феррери как бы пытается убедить своих зрителей, что секс стал единственным способом контакта между людьми.

Правда, поскольку писатель постоянно пьян, реальность и болезненные видения, фантазии, которые посещают его расстроенное воображение, часто сливаются. Сам герой, как и зрители, порой не может отличить, где реальные события, а где вымысел и бред, привидевшийся после очередной порции спиртного... Вот буквально в начальных кадрах фильма Серкинг, с неизменной бутылкой в руках, выступает перед провинциальными слушателями с лекцией о литературе. Затем он долго бродит за кулисами и в конце концов теряется среди сваленных декораций, где вдруг натывается на юную потаскушку. А утром, проснувшись, никак не может понять, была ли эта встреча у него или пригрезилась во сне...

Сверхэротизированный поток жизни, несущий Серкинга, достигает апогея, когда он встречается «дитя» большого города — Кэс (Орнелла Мути), бывшую воспитанницу монастыря, ставшую на путь «блестящего» разврата. Герой как будто бы нашел свой идеал, принесший ему успокоение.

Но оказывается, что даже идеальная, с его точки зрения, гармония, на чисто физиологическом уровне, о которой всегда мечтал Серкинг, оборачивается драмой. Дело в том, что Кэс страдает патологическим комплексом разрушения — ее преследует навязчивое желание покончить жизнь самоубийством, и несколько раз ей это почти удается.

Но сейчас любовники переживают незабываемые минуты жизни, на мгновение словно осуществляется последняя оставшаяся для них возможность человеческого контакта — сексуальные отношения. Однако Кэс неожиданно все же кончает жизнь самоубийством: «любовь» Серкинга, хотя это слово менее всего подходит для определения его чувства к героине, не смогла спасти ее и вырвать из пут страшного мира.

Но, как ни странно, самоубийство Кэс, то есть смерть

близкого человека, не приводит Чарлза Серкинга в отчаяние, не подавляет его, а наоборот, как-то возбуждает и дает новый импульс его внутренней жизни. Он даже заканчивает книгу, которую приносит в издательство. И вот, уже в последних кадрах, Серкинг бродит по пляжу; он вновь во власти алкогольно-эротического экстаза и благоговейно падает на колени перед новым объектом своего вождения...

Видимо, этот фильм будут интерпретировать по-разному. Герои картины — это люди, опустившиеся на «дно». Реальность ленты — мир порока. Этот мир всегда будит и гнев и сострадание художников, обращавшихся к нему в своем творчестве. Не то — Чарлз Серкинг, в котором этот мир возбуждает прежде всего восхищение и интерес, что созвучно и настроениям Феррери, от одного своего фильма к другому эстетизирующего картины зла, порока и аномалий человеческого существования. С такой оценкой вряд ли согласится сам режиссер, который в одном из своих интервью по поводу «Истории обыкновенного безумия» заявлял: «Этот фильм — комедия, даже если на первый взгляд он и не похож на нее. Можно быть смешным, даже живя на мусорной свалке». И далее он постарался провести мысль, что лишь на «дне» общества сохранились рудименты человечности и уважения к себе подобным.

Предположим, что это так. Но, во-первых, очевидно, что человечность здесь сведена к сугубо физиологическим отправлениям человеческого организма, то есть к тому, что роднит человека с животным миром, а не отличает его, делая ч е л о в е к о м — в высшем смысле этого слова. Во-вторых, сама человеческая сущность, и в том числе интеллект, здесь не выполняет присущих ему функций. «Отключенный» за ненадобностью и подавленный стихией материально-телесного «низа» интеллект понят здесь как действительно трагическая судьба интеллектуала, оказавшегося в положении изгоя или намеренно ставшего в эту позу.

И еще одно замечание. Отчуждение интеллекта проявляется по-разному, в том числе и как разрушение синкретического характера культуры, извечного единства добра и красоты, как отрыв эстетических оценок от этических норм, что характерно для нынешнего состояния западной культуры. Отрыв и противопоставление «красивого» и «доброего», когда оказывается возможным восхищаться «недобрым», но «красивым», влечет к трагедии интеллекта, его изоляции, а в конечном счете и к его от-

миранию. Тогда-то и становится возможным с сугубо эстетической точки зрения наслаждаться, как это делает Феррери, картинами зла и извращений. А отсюда полшага до «искусства безобразной души», пришествие которого предсказывал еще Фридрих Ницше...

По-иному история вчерашних бунтарей предстает в недавней работе известных итальянских режиссеров братьев Тавиани «Луг».

Здесь, как и в других их картинах последнего десятилетия, таких, как «У святого Михаила был петух», «Алонзанфан», «Отец-хозяин», и других, доминирует тема утопического сознания и воображения как главных движущих сил бунта критически настроенных интеллектуалов. Один из наиболее ярких лозунгов движения протеста 60-х годов — «воображение у власти» — так или иначе присутствует в фильмах этих режиссеров, по-разному отражая утопичность сознания и интеллектуала-бунтаря. Причем к попыткам осмысления леворадикальной утопии братья Тавиани обращаются как в обстановке высшего подъема протеста, так и в период его спада, — например, в фильме «Луг».

Герой фильма Джованни (Северио Маркони) — молодой адвокат из Милана. Это довольно типичный представитель поколения конца 70-х годов, поры забвения протеста, потрясавшего Запад еще в начале десятилетия. Да и Милан, в котором живет Джованни, за это время изменил свой облик: в нем не сохранилось уже никаких примет «миланской» осени 1969 года. Буднично и благополучно течет здесь жизнь, и ничто, кажется, не нарушает ее монотонного хода. И сам герой живет как-то безвольно, подчиняясь размеренному течению окружающей жизни. Даже слабое желание изменить профессию и посвятить себя любимому кино, о чем он мечтал с детства, постепенно гаснет под действием отчуждающих чар реальной действительности. Джованни, правда, не расстался еще с привычкой рассуждать наедине с собой, пытаться проникнуть в смысл происходящего. Хотя и эти его качества, как говорится, на излете.

Но вот наступает день, когда непредсказуемое стечение обстоятельств вырывает героя из привычного миланского окружения и заставляет ехать в маленький городок Сан-Джиминниано в Тоскане. Джованни поначалу с некоторым внутренним сопротивлением отправляется в кажущееся ему ненужным путешествие. Он приезжает сюда, чтобы в роли адвоката прервать последнюю связь, соеди-

няющую его с землей, на которой жили все его предки: он должен продать старый дом, принадлежащий отцу.

Однако Сан-Джиминниано предстает перед героем как возникший из эпохи кватроченто оазис в пустыне буржуазной цивилизации периода сытости и разложения. Здесь Джованни переживает как бы второе рождение. «Мне кажется, что моя жизнь по-настоящему началась только здесь, когда я приехал в Сан-Джиминниано», — говорит он себе, когда вечером сидит за столом на деревенском дворе и празднует вместе с местными жителями удачную охоту на появившегося в окрестных лесах лиса, в котором подозревают разносчика бешенства. Дыхание чего-то истинного и неподдельного, ощущение, что это преддверие каких-то важных событий, вторгается в его душу.

И вот на следующее утро на старинной городской улочке происходит событие, которое меняет весь ход жизни Джованни. Он встречает карнавальную процессию детей, возглавляемую Эудженией, девушкой, в которую Джованни влюбляется с первого взгляда (ее довольно невыразительно играет Изабелла Росселлини, дочь известного режиссера). Эуджениа, по мысли авторов, олицетворяет собой последнюю представительницу «поколения кон-тестации», нашедшую пристанище в затерянном тосканском городке.

Как бы бросая вызов обществу, она отказывается заниматься престижной профессией антрополога, которую получила в университете, и предпочитает пополнить ряды «паупер-интеллигенции» (то есть нищей), работая секретаршей в конторе. Но главный смысл ее жизни, ее главное занятие — это уличный театр, которому она отдает все свои силы. Актеры в этом театре — дети, с которыми упорно занимается Эуджениа.

Здесь, в Сан-Джиминниано, она вместе с детьми устраивает «уличные действия», разыгрывает с ними сказочные сюжеты. Это ее последняя попытка воплотить утопию в реальность, привить новому поколению карнавальное сознание, развить у детей воображение, способное в будущем преобразовать мир.

Такой же отчаянной попыткой приблизить желанное, осуществить утопию становится захват небольшого пустующего куска земли, на котором приятель Эуджении, Энцо, хочет основать коммуну. Но этим мечтам не суждено воплотиться: полиция разгоняет театрализованный праздник на городской площади, устроенный Эудженией и детьми, а местные власти прогоняют коммунаров с захва-

ченной ими земли. Утопия рушится, как умозрительная конструкция интеллекта, при первом же соприкосновении с реальностью. Утопическое сознание, «воображение у власти» оказались плохим руководством для бунта интеллектуалов...

В книге «Кухарка и людоед» французский «новый философ» Ален Глюксман сосредоточивает огонь критики на утопическом «революционаристском» сознании, носителем которого и являются герои «Луга». По его мнению, такое сознание, родившись в среде университетской элиты, есть результат вытеснения народного, эмпирического мышления в пользу на первый взгляд логически последовательного, но чуждого реальному миру доктринерства. Утопическое сознание коверкает души людей, разрушает гармонию, соединяющую их с народной жизнью.

Быть может, приговор Глюксмана излишне суров. Однако утопия становится особенно опасной, когда начинает вдохновлять метафизическое, не сообразующееся с реальностью бунтарство, которое рано или поздно ведет к жестокому краху, толкающему порой к террористическим действиям. Как раз в такие моменты крушения иллюзий в фильмах Тавиани часто возникают картины-видения воплотившегося в реальность лозунга «воображение у власти». В «Луге» больная Эуджениа видит в бреду такую картину: она, играя, как легендарный Крысолов, на дудочке, уводит детей из заснувшего мертвым сном Сан-Джиминниано. Но далее вдруг как полный диссонанс леворадикальным притязаниям героев возникают видения театрально-картонного рая, где бродят крылатые кони и сидят под кущами экзотических деревьев Джованни, Энцо, Эуджениа и дети, уведенные ею из Сан-Джиминниано, население которого осталось невосприимчивым к утопическим прожектам героев Тавиани.

Оказавшись перед лицом крушения всех надежд, Эуджениа и Энцо не хотят больше оставаться в Сан-Джиминниано и решают отправиться в Алжир, чтобы там вновь попытаться осуществить то, что составляет смысл их жизни, — утопию.

Но для Джованни, человека более земного, соприкосновение с утопическим сознанием и его носителями оказывается роковым. Он не может вернуться к прежнему размеренному образу жизни после того, как навсегда утратил Эуджению. Заразившись бешенством от собаки, оставленной ему девушкой перед отъездом в Алжир, он намеренно отвергает всякую помощь и умирает в конвуль-

сиях. Так отношение Эуджении к Джованни отчасти отражает еще одну черту леворадикального сознания: одержимость идеей абстрактного, устремленного в будущее гуманизма при полном безразличии к судьбе отдельной личности. В данном случае это выразилось в полном равнодушии, проявленном Эудженией к Джованни, обреченному уже в момент расставания.

Каков же итог? Если для Джованни встреча с утопией оказалась смертельной, то для других этот бунтующий интеллектуализм так и остался ничего не значащим, причудливым эпатажем...

И наконец, еще один образ интеллектуала, возникающий на западном экране и, быть может, несущий в себе наиболее распространенные черты явления, которое за ним стоит. Это интеллектуал-конформист, приспособливающий свои умственные способности к требованиям социальных норм и условностей буржуазного общества.

На террасе старинного римского особняка с видом на древние улицы «вечного города» в разгар лета собираются бывшие друзья и малознакомые люди. Так начинается фильм известного итальянского режиссера Этторе Сколы «Терраса». Камера медленно движется по ярко освещенной гостиной, где слуги под руководством хозяйки дома спешно завершают последние приготовления к званому вечеру. Но вот все готово. Хозяйка хлопает в ладоши — и гостиная наполняется гостями, которые постепенно растекаются по всему дому, выходят на террасу...

В людях, которые собрались здесь, зритель без труда узнает представителей итальянской интеллектуальной элиты, прежде всего ведущих кинематографистов. Почти с документальной точностью Скола воспроизводит групповой портрет итальянских кинодеятелей. Мелькают знакомые лица. Здесь можно увидеть Франческо Мазелли, Уго Грегоретти, Альберто Моравиа, а известный комик Галеаццо Бенти просто играет самого себя. Все они рассуждают о творчестве, о кино.

Фильм Сколы «Терраса» можно назвать в каком-то смысле этапным для современного итальянского кинематографа. «Состояние, в котором пребывает наше кино, отражает то состояние, в котором пребывает наше общество», — заявил как-то Элио Петри. И картина Сколы действительно отражает и проблемы итальянского кино и некоторые тенденции в развитии итальянского общества. Слышны разговоры о кинематографе, о котором рассужда-

ют в терминах фрейдизма и семиотики, структурализма и прочих новомодных теорий. Зритель, правда, ничего не поймет из этого пестрого набора обрывков разговоров. Вряд ли понимают его и сами говорящие, но главное в другом: здесь, судя по всему, бьется напряженный пульс творческой жизни. Кино же для этого лишь повод. Повод выговориться, показать себя, силу и изящество своего интеллекта...

Однако по мере того, как мы ближе знакомимся с персонажами, все сильнее чувствуется их внутренняя опустошенность, их глубокое невежество, прикрытое легким флером бессодержательной терминологии. В фильме Сколы абсолютно ничего не происходит, действия нет, но есть самораскрытие души интеллектуала, ведущего сытый и размеренный образ жизни.

«Я не знаю, как рассказывать вам сюжет этого фильма, — признается сам Скола. — В сущности, это картина о депрессии целого поколения. На террасе царит подспудное беспокойство, говорится о сложных ситуациях, о душевном настроении, но никогда ничего не происходит... Внутренние состояния героев четко не обозначены: одно отличается от другого по едва уловимым, интимным признакам... Как можно пережить, если не в самой драматической форме, несчастье быть сегодня творческим интеллигентом? Интеллигент вчерашнего дня — интеллигент грамшианского типа — выделялся из общей массы и предлагал ей свои идеи. Сейчас же происходит процесс интеллектуализации масс, и интеллигент из творца превращается в простого интерпретатора со всеми вытекающими из этого положения последствиями. Персонажи фильма как бы воплощают собой противоречие между тем, что думали раньше, и тем, что думают сегодня. Они раздираемы желанием все анализировать и критиковать, мучить себя и терзать других»⁵.

Но тотальный критицизм, которым с упоением занимаются персонажи фильма, — это лишь форма конформизма, полного согласия с окружающим социальным порядком. Зрителя приводит к этому выводу более близкое знакомство с историями нескольких персонажей.

Вот, например, присутствующий здесь сценарист Энрико (Жан-Луи Трентиньян), в прошлом прославленный автор сценариев острых и блестящих «комедий

⁵ «Unità», 1979, 12 ag.

по-итальянски». Однако в настоящее время он в глубоком творческом кризисе. Строки не ложатся у него на бумагу, мысль не идет в голову, он на грани невроза. Что же делает в этой ситуации интеллеktуал? В состоянии отчаяния Энрико сам себе назло «затачивает» палец в электрической точилке для карандашей и попадает в больницу... Его друг, продюсер Амедео (Уго Тоньяцци), тоже страдает от пустоты и бездействия, поскольку нет уже сценариев, равных прошлым, которые стоило бы финансировать. Ни Энрико, ни другие сценаристы не пишут ничего достойного. В конце концов, уступив уговорам жены-феминистки, Амедео берется за постановку сценария, написанного человеком «новой генерации». На поверку этот сценарий оказывается лжефилософским опусом.

Присутствующий на террасе бывший писатель Серджо (Серж Реджани) теперь работает редактором на телестудии. Но и он не знает, чем заняться, он тоже в творческом кризисе. Его невроз выражается в том, что Серджо становится маниакальным вегетарианцем, даже в ущерб своему здоровью. Однажды после очередной стычки с начальством он долго блуждает по лабиринтам телестудии, попадает в павильон, где снимали зимний пейзаж и все покрыто искусственным снегом и льдом. Очутившись в этой белизне, Серджо падает в голодный обморок и умирает от истощения, до которого сам себя довел.

Можно было бы и дальше пересказывать истории тех, кто собрался на террасе римского особняка. Но суть не в этом. Все присутствующие персонажи демонстрируют полнейший конформизм и глубокий паралич, охвативший творцов современной западной культуры и искусства. Если в свое время Феллини в «8 1/2» показал творческий кризис своего героя — режиссера, то в фильме Сколы в этом кризисе оказались чуть ли не все итальянские интеллеktуалы от кино...

Мы познакомились с тремя типами интеллеktуалов современного западного общества — изгоем, бунтарем и конформистом. Все они разные, но по-своему похожи друг на друга и демонстрируют различные ипостаси буржуазного интеллеktуального сознания, пребывающего в состоянии глубокого внутреннего кризиса. Пути выхода из него лежат вне этого сознания: они в активном участии в реальных социальных процессах на стороне сил демократии и прогресса.

Полицейский Томас Дири застрелился. Никаких видимых причин к этому не было. Столь чрезвычайный случай, происшедший с одним из тех, кто по инструкции должен быть человеком с железными нервами, выглядит весьма загадочно. Его коллеги или недоумевают, или встревожены. И среди тех, кто хочет добиться правды, — инспектор Дэйв Бэньон, начавший на свой страх и риск расследование мотивов самоубийства. Ему мешают — и мешают активно, угрожая жизни. Но истина все же обнаруживается. Дири оставил письмо, двадцать машинописных страниц, о системе взяточничества, с именами, датами и числами, — словом, полную схему коррупции в полиции, где он служил. Начальник Бэньона, лейтенант Уилкс, наиболее рьяно противодействовавший ему, но в конце концов спяну разболтавшийся, говорит инспектору:

«— Послушай, Дири сам более восьми лет принимал в этом участие. Он собирал и распределял деньги, которые полицейские получали от игорных заведений, проценты за то, что они закрывали глаза на их делишки, а также от букмекеров и проституток. И потом он вдруг заявляет, что... хочет выйти из игры. Мы оставили его в покое... А как он нам за это оплатил, подонок! Своими списками. Сколько получает капитан, что перепадает инспектору, шефу. Он перечисляет судей, чиновников, которым давали взятки с целью приостановить следствие или прекратить его... Ты мне не поверишь, если я скажу, кто в этом замешан»¹.

Такова сюжетная коллизия романа Уильяма Мак-Гиверна «Один против всех», где герой в одиночку борется против разветвленной сети коррупции в маленьком американском городке.

¹ Мак-Гиверн У. Один против всех. — «Сельск. молодежь», 1966, № 4, с. 44.

Об эпидемии подкупа, охватившей американских должностных лиц, пишут далеко не одни лишь романисты. Этой проблемой занимаются социологи, психологи, правоведы, экономисты. Так, Лео Рэнгел в фундаментальном труде «Личность после Уотергейта. Исследование компромисса с честностью» утверждает, что коррупция государственных институтов стала в США одной из главных примет 70-х годов². А известный юрист Стюард Хилл прямо заявляет: «Сомнительно, чтобы организованная преступность смогла так успешно процветать в Америке без сотрудничества и прямого попустительства части нашего политического и юридического аппарата»³. Ему вторит социолог Джонатан Рубинштейн: «Многие полицейские начальники выступают как комиссионеры в игорном и бутлегерском бизнесе. Их главная обязанность — следить за выдачей лицензий тем, кто оказывает услуги политической машине»⁴. Специальная правительственная комиссия также отметила в своем отчете: «Все данные указывают, что организованная преступность процветает главным образом там, где существует коррупция местных властей»⁵.

В начале 70-х годов Америка была потрясена разоблачениями, сделанными полицейским Фрэнком Серпико. Еще в конце 60-х годов этот молодой человек подал рапорт начальству о систематическом получении взяток его коллегами за попустительство проституции, игорному делу, торговле наркотиками. Когда же руководство ничего не предприняло, Серпико передал имевшийся у него материал репортеру Дэвиду Бернхейму из «Нью-Йорк трибюн». После появления сенсационной статьи мэр города Джон Линдсей специальным приказом создал в мае 1970 года комиссию для расследования обвинений полиции в коррупции и выработки мер против этого. В декабре 1972 года она представила доклад о проделанной работе. Вот выдержки из него.

«Мы обнаружили широкое распространение коррупции. Она приняла разные формы в зависимости от того или иного вида преступной деятельности, став наиболее

² См.: *Rangell L. The Mind of Watergate. An Exploration of the Compromise of Integrity.* London, 1980, p. 20.

³ Цит. по кн.: *Abadinsky H. Organized Crime.* Boston, 1981, p. 164.

⁴ *Ibid.*, p. 372.

⁵ *The Task Force on Organized Crime.* Washington, D. C., 1976, p. 6.

изошренной среди полицейских, призванных следить за выполнением законов, направленных против азартных игр. Эти полицейские получали ежемесячно или каждые две недели до 3500 долларов от каждого игорного заведения в районе, находившемся под их юрисдикцией, и делили полученное в равных частях между собой. Ежемесячная доля каждого варьировалась от 300 — 400 долларов в Манхэттене до 1500 долларов — в Гарлеме. Когда в дело вовлекались начальники, то они получали полторы ставки. Вновь назначенным полицейским не давали этих денег в течение двух месяцев, пока их проверяли «на надежность». Но потом они выплачивались выдержавшим испытание стражам порядка, когда те покидали данное подразделение»⁶.

Эти выводы были сделаны на материале обследования пяти полицейских участков. Но та же практика существовала и в других. По показаниям Фрэнка Серпико были возбуждены уголовные дела против девятнадцати полицейских в Бронксе, где каждый из них получал сверх жалования по 800 долларов ежемесячно. В Бруклине были привлечены к ответу тридцать шесть агентов полиции, имевших по 1200 долларов в месяц в качестве «вознаграждения»⁷.

Коррупция среди полицейских, борющихся с торговлей наркотиками, согласно выводам комиссии, не была столь систематической, как в игорном деле. Зато здесь практиковались единовременные индивидуальные «благодарности», доходившие до 80 тысяч долларов. Было также установлено, что при налетах на квартиры, где хранился героин, полицейские брали большие взятки и тогда делали вид, будто ничего не обнаружено. Кроме того, им давали деньги за ложные показания на суде. Одному детективу, под видом которого выступал агент ФБР, адвокат арестованного предложил от 15 до 30 тысяч долларов за изменение его показаний. А до этого другой обвиняемый свидетельствовал об уплате 20 тысяч долларов за прекращение судебного дела против него.

По данным комиссии, многие полицейские утаивали деньги и наркотики, конфискованные при аресте. Причем значительные суммы — 100 тысяч долларов и более. Некоторые из них даже утверждали, что если взятки — «грязные деньги», то украденные при аресте «чи-

⁶ *Abadinsky H. Organized Crime, p. 170 — 171.*

⁷ *Ibid.*

стые». «Раз преступник заслуженно пойдет под суд, — успокаивали они себя, — зачем ему деньги? Чтобы откупиться от наказания?» (Из протокола допроса полицейского Уоверли Логана) ⁸.

Об этом свидетельствовал и Фрэнк Серпико. Он сказал, что полицейские, которые присваивали конфискованные деньги, не боялись жалоб владельцев. При обыске наряды обычно состояли из четырех человек. Они всегда могли договориться между собой, и их единодушные показания оказывались весомее, чем слова ограбленного подсудимого.

Выводы нью-йоркской комиссии подкрепило подобное же расследование в Чикаго. Там также была раскрыта целая система взяток, суммы которых увеличивались в прямой зависимости от полицейской иерархии. Шестьдесят чикагских «стражей порядка» были приговорены к тюрьме. Многих других простили в обмен на данные ими показания.

Эти разоблачения, будучи преданы гласности, потрясли американцев. Однако коррупция в полиции была лишь частью так называемой «беловоротничковой преступности», получившей широчайшее распространение в США 60 — 70-х годов. Советский юрист Б. Никифоров в статье «Коррупция в высших звеньях» приводит ряд примеров использования служебного положения официальными лицами. Бывший губернатор штата Иллинойс Отто Кернер в 1973 году получил три года тюрьмы за «преступный сговор», мошенничество, уклонение от уплаты налогов. Подобное же обвинение вынудило уйти в отставку вице-президента США Спиро Эгню. В 1975 году губернатор штата Мэриленд Уолтер Мандел был осужден на четыре года за взяточничество. В 1977 году еженедельник «Ю. С. ньюс энд уорлд рипорт» в материале с выразительным заголовком «Продаются чиновники» опубликовал любопытную таблицу. Она свидетельствовала, что за восемь лет (с 1969 года) к уголовной ответственности были привлечены пятнадцать конгрессменов, бравших взятки и скрывавших подлинные суммы своих доходов. По данным департамента полиции, в этот период за должностные злоупотребления были осуждены 1600 государственных служащих ⁹.

Наивысшим проявлением этого процесса стал Уотер-

⁸ *Abadinsky H. Organized Crime*, p. 170 — 171.

⁹ См.: «Коммунист», 1980, № 5, с. 90 — 95.

гейт. Американский политический деятель Юджин Маккарти справедливо отметил, что «в ходе его, как и других связанных с ним злоупотреблений, люди Никсона использовали огромные ресурсы государства для преодоления сопротивления политических противников, сбора средств по проведению кампании за повторное избрание Никсона на президентский пост и, наконец, для создания помех в ходе расследования уголовных преступлений»¹⁰.

Все это, складываясь вместе, свидетельствовало о полном расшатывании моральных норм в современной Америке, показывало, что защита закона грязными руками не может способствовать торжеству истинной справедливости. Моральные компромиссы затрагивают уже не только производственную, но и этическую сферу жизни страны.

Естественно, что столь ошеломляюще-сенсационные факты не могли не найти отражения в американском кино. По горячим следам событий, в 1973 году, Сидней Люмет снял фильм «Серпико». За четверть века до этого режиссер дебютировал знаменитой картиной «12 разгневанных мужчин». Один из присяжных, блестяще сыгранный Генри Фондой, сражался в ней с равнодушием и безразличием одиннадцати коллег, защищая жизнь пуэрто-риканского юноши бедняка, несправедливо обвиненного в убийстве. Присяжным было, в сущности, все равно, виноват подсудимый или нет, — лишь бы побыстрее покончить с надоевшей процедурой и вернуться к привычным занятиям и заботам. Лента рассказывала о том, как человек, понявший меру своей моральной и гражданской ответственности, сумел заставить подняться до этого понимания и остальных.

«Серпико» — фильм на ту же тему, но уже без оптимистической концовки. Он выразил не только эволюцию мирозерцания самого режиссера, но и эволюцию общественного сознания от конца 50-х до начала 70-х годов. За этот период радужные надежды американцев постмаккартистского периода сменились пессимизмом и неверием эры заката молодежного протеста, позора Вьетнама, цинизма Уотергейта. Правда, герой формально добился своего: виновные в коррупции наказаны. Однако, хотя эта победа и приносит ему нравственное удовлетворение, она не привлекает на его сторону ни начальников, ни сослуживцев.

¹⁰ Маккарти Ю. Вновь посетив Америку. М., 1981, с. 205.

Обреченность бунта Серпико подчеркивается в картине всей системой ее выразительных средств. «Полицейская» атмосфера прекрасно передана оператором Артуром Орницем. Запоминаются просторные кабинеты, длинные гулкие коридоры «инстанций», снятые снизу и оттого еще более внушительные фигуры власть имущих всех рангов, стерильная белизна больничной палаты, на фоне которой особенно темным и скорбным кажется измученное лицо героя. Музыка Микиса Теодоракиса, вначале легкая, мажорная, по мере развития событий становится грустной, щемящей, хватающей за душу.

Фильм — еще до титров — начинается кадрами раненого Серпико, которого везут на каталке, и кончается Швейцарией, куда он скрылся от мести бывших товарищей по службе и где не расстается с единственным надежным защитником — огромным псом. Между этими двумя драматическими точками и разворачивается действие, в общем знакомое американцам по газетной хронике: приход Серпико в полицию, первые столкновения с коррупцией, безуспешные попытки привлечь к ней внимание начальства и — как последнее средство — обращение к прессе.

Но в центре внимания режиссера не события, хотя он строго придерживается фактов, а исследование характера героя. И С. Люмета и сценаристов Уолдо Солта и Нормана Уэклера в первую очередь интересует, как сформировался этот мужественный молодой человек, не побоявшийся, подобно герою романа Мак-Гиверна, пойти один против всех. Фрэнк Серпико предстает перед зрителями в облике типичного хиппи. Заросший волосами, прикрытыми вязаной шапочкой, в куртке с бахромой и рубашке с засученными рукавами, в мятых, гармошкой спадающих на ботинки брюках, покуривающий сигареты с марихуаной, он ничем не напоминает бравых, застегнутых на все пуговицы, подтянутых блюстителей порядка в традиционных голливудских фильмах.

И дело не только в том, что ему приходится мимикрировать к той среде, в которой он вращается по долгу службы. В придании герою такого облика есть и более глубокий смысл. Именно презрение определенной части американской молодежи, типичным представителем которой выведен Серпико, к деньгам, материальному благополучию, неправде и несправедливости любого рода становится в фильме основным движущим мотивом поведения

главного персонажа. Влияние фильмов молодежного протеста ощущается в этой картине весьма сильно.

Однако поведение Серпико объясняется не только особенностями сознания его поколения, но и чертами собственного характера. С самого начала подчеркивается поразительная честность этого человека. В первый же день службы владелец кафе предлагает патрулирующим полицейским, среди которых и Серпико, бутерброды с цыпленком. Фрэнк заказывает сэндвич с мясом. «Возьми цыпленка, — уговаривает напарник, — это бесплатно. Мы хозяину кое в чем помогаем. Если он что-нибудь предлагает, бери!» «Неужели я не могу заплатить за то, что хочу?» — возражает Серпико, так и не воспользовавшись предложенной едой. Он из тех моральных пуристов, кто может уйти с важного совещания, вспомнив, что надо положить десять центов в счетчик на платной стоянке. Эти детали, с одной стороны, как бы лишают Фрэнка ореола исключительности, а с другой — объясняют его поступки свойствами натуры. В какой-то степени в обрисовке героя сказались и патриотические чувства продюсера Дино Де Лаурентиса. Для него это был удобный случай развенчать устоявшийся в американском кино стереотип вороватого итальянца, связанного с преступным миром.

Удивителен Эл Пачино, получивший за эту роль титул лучшего актера года. Скупое, нигде не пережимая, он убедительно показывает трансформацию своего героя. Вначале это наивный идеалист, воспитанный на романах и фильмах о доблестных полицейских. В конце — сломленный, загнанный в угол, ни во что не верящий и всего боящийся человек. Знаменательна одна из последних сцен. Серпико, получивший за правдоискательство пулю в лицо, чудом избежав смерти, лежит в больнице с раздробленной челюстью. Приходит один из его коллег и приносит награду начальства — позолоченный полицейский знак. Тут-то вся долго сдерживаемая ярость раненого и прорывается наружу. В тусклом, безжизненном, каком-то затравленном взгляде вспыхивает бешенство и, собрав последние силы, он с ожесточением бросает подачку на пол. Презрение к системе, сделавшей все, чтобы убить его — в прямом и переносном смысле, — зримо передано в этом эпизоде.

Не зная реального Серпико и тех конкретных условий, в которых зрел его протест, трудно судить, что в фильме идет от жизни, а что от созданной авторами кон-

цепции. Несомненно одно: картина потребовала от своих создателей огромного гражданского мужества. К их чести, следует отметить: в этом сугубо реалистическом повествовании они не позволили себе ни разнообразить действие драками или погонями, свойственными обычно полицейским лентам, ни удариться в напрашивавшийся мелодраматизм. Ничто не отвлекает и не заглушает гневно-го, обличительного пафоса фильма.

Год спустя появилась картина Питера Хайамса «Сметая преграды». В ней, в отличие от фильма Люмета, занимательность изрядно потеснила серьезную проблематику. Это определил уже сам выбор материала и героев — двух агентов полиции нравов (их прекрасно сыграли Эллиот Гулд и Роберт Блейк). Правда, как и Серпико, они честно выполняли свой долг, несмотря на все опасности. Но их усилия регулярно сводились на нет продажно-стью высших полицейских чинов.

Уличили дорогую проститутку, а в отделении подкупленные люди заменили ее книжку с адресами на такую же, но чистую, и суд оправдал явную нарушительницу закона. Несколько дней наша пара дежурила в общественной уборной, чтобы поймать с поличным торговца наркотиками. Однако, когда преступника наконец задержали и надо было срочно выписать ордер на его арест, дежурный в участке отказался разбудить судью. Выследили главу «подпольной империи», вполне респектабельного по виду итальянца Рицци, укрывшегося в больнице, и поймали его после ожесточенного преследования. А что это дало? В худшем случае тот мог получить всего год тюрьмы, где он отдохнул бы в самых благоприятных условиях. И тогда перед героями возник вопрос: стоит ли биться головой о стену, стоит ли ежедневно рисковать своей жизнью? Фильм заканчивался сообщением, что оба агента ушли из полиции.

Но, как уже сказано, долженствующая быть главной в картине проблема оттеснена множеством весьма «смелых» или откровенно неприличных сцен. Проститутки, выступающих под видом массажисток в косметических салонах для мужчин, сменяют картины бара, где собираются гомосексуалисты. Затем на экране появляется стоматолог, забавляющийся с пациенткой в зубоврачебном кресле... Началось размывание темы, ставшей модной. И если все же в «Сметая преграды» присутствуют ноты серьезной критики, приметы озабоченности авторов распространением полицейской коррупции, то дальше за де-

ло принялись мастера чисто развлекательного жанра. Они пустили на поток выигрышный материал, начав спекулировать на нем без каких-либо значительных посылов и выводов.

Так произошло, например, в приключенческой ленте «В маленьком тexasском городке» (реж. Дж. Старрет, 1976). Там 25 тысяч долларов, уплаченных «отцами города» полицейскому за ликвидацию неугодного им политического деятеля, потребовались лишь для мотивировки последующей головокружительной погони за героем, который их ухитрился заграбастать быстрее, чем шериф, застреливший убийцу как ненужного свидетеля. У этого аттракциона с равным успехом могла быть и любая другая причина, но авторы предпочли модную. Это всегда было свойственно американской развлекательной продукции. С одной стороны, создавалась видимость социальной, с другой — выхолащивалась суть явления. Актуальная тематика приспособлялась к идеологическим и коммерческим целям.

В 1981 году Сидней Люмет вновь вернулся к проблеме коррупции, сняв по документальной книге Роберта Дейли о нью-йоркском полицейском Бобе Льюсе картину «Владыка города». Весьма любопытно проследить, как изменившаяся за прошедшие со времени постановки «Серпико» восемь лет политическая и общественная атмосфера в США отразилась на трактовке этой столь важной для страны проблемы.

Дэниель Челло (актер Трит Уильямс, новичок в кино), руководитель взвода полиции, ни внешне, ни внутренне на Фрэнка Серпико уже не похож. И хотя оба они действовали в 60-е годы (об этом свидетельствуют и фильм «Корабль дураков», идущий на экранах кинотеатров, и портрет министра юстиции Роберта Кеннеди, висящий на стене одного из кабинетов), в герое «Владыки города» ничто не напоминает человека, пренебрегшего материальными благами. Динамичный, собранный, весь как бы заряженный энергией, хорошо одетый и модно подстриженный, он живет в уютном доме, с женой и двумя малышами. Челло как бы олицетворяет собой того самого преуспевающего среднего американца, которого так любит выводить на первый план американское искусство рубежа 80-х годов. Подобно Серпико, он работает в отделе по борьбе с наркотиками, но, в отличие от того, бесребреника, этот не гнушается брать взятки с преступников — то десять, то пять, то четыре тысячи долла-

ров, — или присвоить толику конфискованных при аресте денег. В отличие от Серпико, и в кино и в жизни явления единичного, исключительного, противостоявшего системе, этот — типичный, рядовой, один из многих, стремящихся наиболее удобно для себя в эту систему вписаться.

В фильме весьма тонко показано, как неумолимая логика жизни приводит этого вполне обычного американца, с детства мечтавшего быть «с хорошими парнями против плохих», к цепи предательств, погубивших нескольких человек и чуть не стоивших свободы ему самому. Дэнни согласился стать осведомителем комиссии по борьбе с коррупцией в полиции именно потому, что надеялся: это сотрудничество заслонит в глазах закона его собственные грешки. Рискуя жизнью, он выслеживал поставщиков наркотиков, соблюдая с самого начала поставленное им условие: товарищей не предавать. Но тому, кто попал в круговорот бюрократической машины государства, спасения нет, и постепенно начинается поединок между человеком и ее бездушными жерновами. Как и в «Серпико», сменяют друг друга на экране огромные кабинеты, длинные столы с множеством стульев, стандартные лампы, официальные портреты. Чиновников разных рангов, там восседающих, не интересуется ни сам Челло, ни его жизнь, ни тот риск, которому он подвергается. Важен лишь результат. И когда кто-то наверху дал указание, что по этому делу должны проходить не только поставщики наркотиков, но и коррумпированные полицейские, героя сразу же поставили перед выбором: или он пойдет под суд за известные комиссии грехи, или выдаст коллег. Дэнни предпочел второе. Последствия были ужасны. Из четверых его подчиненных двое застрелились, а остальные вынужденно ушли в отставку. Кузена Челло — Ника, покровительствовавшего ему в связях с преступным миром, нашли убитым в баке для мусора, и семья не разрешила Дэнни прийти на похороны. Выданные им преступники выложили суду новые данные — то ли правдивые, то ли клеветнические — о его причастности к операции «французский связной», где под шумок исчезло 120 килограммов конфискованного героина. Неумолимый страж закона — федеральный прокурор грозит ему длительным тюремным заключением. На высоком уровне собирается совещание, которое должно решить вопрос: отдавать ли осведомителя в руки правосудия? И вот тут-то, подобно античному *deus ex machina*, за героя вступаются и работавшие с ним сотрудники комиссии по борьбе с коррупцией,

и помощники прокурора, и «другие официальные лица». Их вмешательство производит должное впечатление. Показания Челло признаются важными для процесса над двадцатью четырьмя обвиняемыми, где он сам будет только свидетелем. Однако подлинный финал картины не этот, как бы привнесенный извне, а начальный кадр, появившийся еще до титров: ночные кошмары предателя, муки совести, ощущение постоянной опасности. И самая последняя сцена, в которой герой выступает перед слушателями полицейской школы. «Это тот самый детектив Челло?» — спрашивает один из них. «Да», — отвечают ему. «Тогда мне нечему у него учиться», — отрезает с презрением молодой человек и выходит из аудитории. Как мы помним, в «Серпико» общество вытолкнуло правдолюбца из своих рядов, но он сохранил себя как личность. Во «Владыке города» все произошло наоборот. Убив в Челло все человеческое, «истэблишмент» милостиво разрешил ему остаться в своих рядах, инкорпорировал его.

Психологическая драма человека, вынужденного стать «крысой», «стукачом», показана в последнем фильме подробно и убедительно. Весьма интересна здесь проблема соотношения цели и средств. Справедливо утверждение, что нельзя защищать правое дело грязными руками, и это относится не только к герою, но и к эксплуатировавшим его «верхам» разного ранга. Эта тема трактуется всесторонне и с должным гражданским пафосом. Но интересующая нас столь важная линия коррупции в полиции оказалась во «Владыке города» рассмотренной гораздо более снисходительно, чем в «Серпико». С. Люмет как бы специально ставит Челло в те же ситуации, что и там, но заставляет вести себя в них по-иному.

Вспомним сцену в кафе из предыдущей картины, где Фрэнк во время дежурства отказался съесть бесплатно даже сандвич. Дэнни же регулярно навещал мотель «Китайский цветок», в котором обедал за счет заведения. В отличие от фанатически непримиримой позиции Серпико, требовавшего, чтобы к рукам идеального полицейского не прилипало даже самой малости, режиссер во «Владыке города» проявляет к Дэнни гораздо бóльшую терпимость. Снабжал конфискованными наркотиками собственных осведомителей? А как же работать иначе, от кого получать нужные сведения? Через двоюродного брата был связан с преступным миром? Но это же помогало входить в доверие к тем, за кем он следил! Брал взятки и пользовался

частью конфискованных денег? Но ведь так делают все! Презрением окружающих и собственной совестью он наказан отнюдь не за это, а за то, что не удержался от предательства товарищей.

Ощущается во «Владыке города» и мотив, прозвучавший еще в начале 70-х годов во «Французском связном» и ставший крайне популярным на рубеже 80-х. Во время первого же свидания с двумя сотрудниками комиссии по борьбе с коррупцией Челло говорит одному из них — выпускнику Гарварда: «Мы роемся в дерьме, а вы получаете за то почести». Изобразительно в картине несколько раз противопоставляется неприглядность, ободранность бедных кварталов, где работает его взвод, благоустроенности, комфортабельности, чинности конспиративных квартир, в которых герой встречается с этими «интеллигентами», выслушивающими донесения осведомителя. Заигрывание с «простыми людьми», столь характерное для политической атмосферы США этого периода и тотчас же нашедшее отражение в Голливуде, проступает здесь весьма наглядно.

Отсюда и подспудный оттенок героизации полиции. Агенты отдела по борьбе с наркотиками, показано здесь, тяжело и много работают, ежедневно рискуют жизнью и не получают за то достаточно поощрений. Поэтому они вынуждены изредка «вознаграждать» себя незаконно взятыми деньгами, — ну что уж здесь такого предосудительного?

Героизация полиции всегда, в той или иной степени, была свойственна продукции Голливуда. Еще до войны его руководству пришлось срочно перемещать акценты с показа благородных бандитов на прославление доблестных стражей порядка. Во второй половине 70-х годов появились такие ленты, как «Джи-мен», «Секретный агент», «Люди в синем», и другие. После войны американскому кинематографу строго предписывалось: показывая продажных или жестоких полицейских («Бумеранг», 1947; «Улица без названия», 1948; «Где кончается тротуар», 1950), всячески подчеркивать их нетипичность. Коррупция, пренебрежение гражданским долгом, преследование личных интересов в ущерб общественным должны были выглядеть не порождением политической системы, а результатом действий отдельных беспринципных и морально нечистоплотных людей. В массе же американская полиция, по Голливуду, — это честные, смелые парни, занятые нелегким трудом. Так уже тогда возникла и пыш-

ным цветом распустилась официозная, обязательная для большей части развлекательной продукции формула.

* * *

Разумеется, помимо расплывшихся во множестве и создавших разветвленную систему коррупции «стражей порядка», помимо жестоких, склонных к незаконной расправе «бандитов в синем» в американской полиции работает и немалое число людей, честно исполняющих свой долг. Все дело лишь в том, что тенденция, о которой идет речь, приняла угрожающий для страны в целом характер. Порядочность трещит под ее напором и вынуждена отступать. Тем более идеологически важно было затушевать отрицательные явления на экране, противопоставить плохим, показав их исключениями, хорошие, — подчеркнув их типичность. Такая постановка задачи неизбежно приводит к другой крайности — не оправданной жизнью идеализации полиции.

Правда, экранные «стражи порядка» конца 60-х годов сильно отличались от своих собратьев предыдущих десятилетий. Контркультура, с ее отрицательным показом полицейских как железного кулака подавления, используемого буржуазным обществом, несомненно, оказала влияние и на голливудские фильмы. Привычные персонажи, энергичные, нравственно цельные, не сомневающиеся в правильности избранного пути, уступили место таким уже далеко не однозначным полицейским, как Буллит и Мэдиган в одноименных фильмах. Однако, несмотря на новую, весьма смело показанную «среду обитания» — наркоманов, проституток, гомосексуалистов, разнообразных маньяков, — невзирая на «вольный» язык, эти герои, сыгранные такими любимцами публики, как Стив Маккуин и Генри Фонда, в основе своей оставались здравомыслящими, симпатичными людьми, выполнявшими свой долг в трудных условиях политического давления и полного равнодушия окружающих.

Дальнейший шаг в этом же направлении сделал нашумевший, получивший пять «Оскаров» фильм Уильяма Фридкина «Французский связной» (1971). В его основу было положено реальное дело — история крупной операции, проведенной нью-йоркской полицией еще в 60-е годы, по обнаружению и изъятию огромной партии контрабандно привезенного в США героина. Главное содержание картины — детальный показ тяжкого, будничного, повседневного труда агентов из отдела по борьбе с нарко-

тиками. Часами приходилось выслеживать подозреваемых, переодеваться то продавцом, то почтальоном, то механиком, а то и... Санта-Клаусом. Целыми сутками сидеть с биноклем около окна. Коротать вечера в подвале, где установлена звукозаписывающая аппаратура. Подолгу стоять на холоде, дожидаясь выхода предмета слезки, а потом, прячась за углами, бесконечно идти за ним по улицам. Один из самых ярких эпизодов фильма — дежурство двух героев около перворазрядного ресторана. Перекрестным монтажом зрителям показывают то дорогие, изысканные блюда, подаваемые преступникам, то холодную пиццу и кофе в бумажных стаканчиках, которым пытаются согреться лязгающие зубами от холода стражи порядка.

Удивительно нетрадиционен и главный герой этой ленты — Джимми Дойл (Джин Хэкман). В нем нет ничего от обычного голливудского супергероя — красивого, мужественного, всегда побеждающего. У него круглое, простоватое лицо, глазки-щелочки, шляпа, нелепо сидящая блином на затылке, кривые ноги. Он немолод и полноват. По долгу службы Дойл, бывало, и не спал целыми ночами, ел как попало, ютился в одиночестве в захлавленной, грязной комнатушке. Даже девица, которую ему удалось завлечь к себе на ночь, ничем не напоминала стройных, длинноногих, роскошных красавиц, окружавших преступников. Не страдал герой и излишней щепетильностью по отношению к закону. Ему ничего не стоило отвесить негру затрещину при обыске, установить без разрешения аппаратуру для подслушивания телефонных переговоров, почти открыто следить за людьми, против которых пока отсутствовали какие-либо компрометирующие данные.

Поставщики наркотиков решили устранить Дойла, как самого опасного из полицейских. Специально нанятый снайпер выстрелил в него с крыши высокого здания, когда тот возвращался домой. Пластичный, динамичный Джин Хэкман прекрасно показал здесь мгновенную профессиональную реакцию своего героя. В какую-то долю секунды Дойл упал на землю, перекатился на спину и достал спрятанный револьвер. И вот он уже мчится, легко перепрыгнув через барьер, по ступеням лестницы метро — преследует своего потенциального убийцу. Но преступник успел вскочить в поезд и уехать. Выбежав снова наверх, Дойл схватил первую попавшуюся машину и не разбирая дороги помчался к следующей станции. Однако

преследуемый, угрожая машинисту оружием, убил нескольких пассажиров и проехал мимо очередной остановки: состав летел вперед, пока не врезался в предыдущий. Снайперу удалось спастись. Но когда он поднялся наверх, там уже ждал Дойл — карающая пуля положила конец попытке преступника удрать. Эта сцена, удивительная по своей динамике, темпу, ритму, уже стала хрестоматийной, вызвав большое количество подражаний.

Прекрасно мизансценирован и снят был также финал ленты. Дойл полагает, что главарь разгромленной шайки торговцев наркотиками укрылся в подвале пустующего дома. Мерный звук капель, падающих с потолка, скрип дверей, круги света, выхватываемые из темноты фонариками, — все это нагнетало тревожно-напряженную атмосферу. Неожиданно мелькнула человеческая тень — и Дойл мгновенно разрядил в нее всю обойму. Но убитый оказался не преступником, а агентом ФБР, с которым у стрелявшего были давние нелады... Что убийство было непреднамеренным, доказать не удалось, и Дойла уволили из полиции. Так был «вознагражден» его тяжкий труд. (Три года спустя эту сюжетную канву во многом повторил уже рассмотренный нами ранее фильм «Сметая преграды»).

Полудокументальная история, рассказанная режиссером с большой долей юмора, динамики и искусства, мастерски обходила или вуалировала те основные изъяны работы американской полиции, о которых шла речь выше: должностную коррупцию, нарушение законности, неоправданную жестокость. Ни слова здесь не сказано о таинственно исчезнувших 120 килограммах конфискованного героина, о которых публика узнала лишь десять лет спустя из фильма «Владыка города». Тяготы и опасности службы, столь подробно и убедительно показанные, должны были заслонить в глазах зрителей все возможные проступки героев. Подлинность рассказанного и реалистичность обрисовки полицейских стали тут как бы новым, нетрадиционным средством их идеализации.

Появившийся в следующем году фильм Ричарда Флейшера «Новые центурионы» реабилитировал охранителей закона гораздо более прямолинейно и без того мастерства, которое отличало «Французского связного». Действовали его герои не на восточном побережье, а на западном — не в Нью-Йорке, а в Лос-Анджелесе.

Им достался беспокойный район, населенный белыми и черными бедняками, мексиканскими иммигрантами, то

есть наиболее бесправными гражданами Соединенных Штатов. В таких кварталах всегда высока преступность. Именно здесь, выкачивая по нескольку долларов с души, оборотистый полицейский может сколотить себе кое-какой капиталец. Именно здесь ему предоставляется возможность безнаказанно творить самосуд. Не таковы, однако, герои «Новых центурионов», выступающие скорее в роли внешне строгих, но добрых по натуре пастырей, чем беспощадных слуг закона.

Они мирят поссорившихся супругов, а неужившимся помогают развестись. Они защищают детей от пьяных родителей, а женщин — от впавших в бешенство мужчин, кидающихся на них с ножом. Они борются с наркоманами, чей пример заразителен для нестойких и отчаявшихся душ, и выслеживают маньяков, несущих угрозу всему району. И героев этих, взявших на свои плечи все горести мира, лишь двое: старик Энди Килвинский (Джордж Скотт) и юноша Рой Фуллер (Стэси Кич) — напарники по патрулю.

Первый из них чем-то похож на Джимми Дойла. Он так же одинок, в его жизни нет ничего, кроме работы, но, в отличие от своего сурового коллеги из предыдущего фильма, Килвинский, скорее, похож на доброго старого дядюшку. Тот презирал «цветных», этот не видит разницы между белыми и черными, главное для него — защитить слабых и угнетенных. Когда, по просьбе спрута домовладельца, Энди приходит выселить неплательщиков иммигрантов и узнает, что хозяин дерет по пятьдесят долларов в месяц с человека, а их в тесной комнатухе шестеро, то незамедлительно обрушивает праведный гнев на самого жалобщика. У него есть свои, чисто отеческие «маленькие хитрости», помогающие блюсти общественную нравственность. Так, не желая забирать проститутку в участок, ибо это грозит им серьезными неприятностями, он просто сажает их в полицейский фургон и некоторое время возит по городу, пока не минуют лучшие часы для ловли клиентов. Таков этот ангел без крыльев, ниспосланный беднякам.

Кроме того, он мудрый наставник своего молодого партнера, пришедшего в полицию сразу же по окончании колледжа. Пример праведной жизни Килвинского заставляет юношу отдавать все силы работе. А это значит, что нужно проститься с мечтой о получении высшего юридического образования, потому что нет времени для занятий. Мало того, происходит разрыв Роя с женой, недо-

вольной его ревностной и невыгодной службой. Но Фуллер под влиянием Килвинского уже не может изменить долгу. Отталкиваясь от этого фабульного хода, авторы фильма еще больше приподнимают своего молодого героя. По их воле он сближается с медицинской сестрой — мулаткой, вышедшей Роя после тяжелого ранения. Тут начинает настойчиво звучать мотив расовой терпимости, якобы свойственной американским полицейским.

Правда, до свадьбы дело все-таки не доходит. Ведь в течение многих десятилетий вопрос: «А позволили бы вы, мистер, своему сыну жениться на негритянке?» — был тем оселком, на котором проверялась серьезность утверждений американцев о необходимости полного уничтожения расовой дискриминации. Стараясь выглядеть современными, авторы фильма задают этот вопрос, но уклоняются от ответа: Рой Фуллер погибает на посту, и потому браку не суждено состояться. Пусть нарушен эстетический канон традиционного хэппи энда, зато сохранен канон идеологический. Драматична и судьба Килвинского. Но по другой причине. Уйдя на пенсию и не имея больше возможности творить добро, он кончает жизнь самоубийством.

Итак, «новые центурионы» подняты в фильме на пьедестал, показаны типичными «голубыми героями», рыцарями без страха и упрека. Никаких упоминаний о коррупции или сотрудничестве полиции с мафией, никакой расовой дискриминации. Так возникает другая крайность. Эти идеальные персонажи сконструированы с точным учетом идеологических требований, возникших в эпоху заката молодежного движения, с расчетом на конформистское сознание. Веры в них у зрителя нет. Отсюда и художественная неубедительность. Замечание американского критика Пенелопы Джиллиат: «А не является ли эта картина вербовочным фильмом, сделанным по заказу полиции?»¹¹ — представляется не лишним оснований.

Сразу же за «Новыми центурионами» пошли варианты. В том же 1972 году появилась «Полицейская история» Уильяма Грэхема, где действовали герои, схожие с Килвинским и Фуллером. В 1973 году Джозеф Уэмбо, автор романа «Новые центурионы» и бывший полицейский, написал сценарий, направленность которого ясна уже из

¹¹ Цит. по кн.: На экране Америка. М., 1978, с. 274.

названия фильма: «Рыцарь в синем» (реж. Р. Батлер). В «Смеющемся полицейском» (реж. С. Розенберг, 1973) снова старый и молодой блюстители порядка, стараясь изо всех сил, раскрыли тайну массового убийства пассажиров автобуса. В «Полицейских-женщинах» (реж. Ли Фрост, 1974) зрителей познакомили с дамским вариантом идеальных стражей закона.

С середины 70-х годов волна «полицейских» лент пошла на убыль. Одна из причин — непопулярность их персонажей в жизни. Вниманием публики завладели сначала фильмы-катастрофы, затем гиньоли. И лишь в начале 80-х годов все вернулось на круги своя: фильмы о «людях в синем» опять вошли в моду. «Новый консерватизм» в США, лишь зарождавшийся во время предыдущего прилива жанра, теперь обрел силу. Эта тенденция общественного сознания, естественно, не могла не отразиться на экране.

Но, хотя почти десять лет отделяют «Новых центурионов» от фильма «Форт Апач, Бронкс»¹², поставленного в 1981 году режиссером Дэниелом Питри, они во многом, а главное в идейной направленности, весьма схожи. И там и здесь предстают идеальные полицейские. Для объяснения этого важен тот факт, что «Форт Апач, Бронкс» финансировался издательским концерном «Тайм — Лайф корпорейшн», который последние двадцать лет упорно и последовательно насаждает в журналистике и искусстве США идеалы американизма как на историческом, так и на современном материале.

Мысль о том, что сегодняшние идеальные герои — наследники романтической традиции американских пионеров, отчетливо ощущавшаяся в фильмах-катастрофах, присутствует и здесь. Она неоднократно подсказывается зрителям. Символично уже само название: форт Апач вошел в историю как форпост борьбы с индейцами, как пример стойкости и мужества белых. Не менее знаменательно и прозвище героя — Ковбой. Наконец, не случайно на эту роль был выбран именно Пол Ньюмен, одна из «звезд» вестерна. Есть и недвусмысленная цитата из популярного фильма этого жанра «Буч Кэссиди и Сэнданс Кид». Там в финале смертельно раненные герои, собрав последние силы, кидаются к выходу на прорыв и засты-

¹² Подробно этот фильм проанализирован в статье Н. Цыркун (см. с. 181—184).

вают в броске вперед. Последний кадр картины «Форт Апач, Бронкс» должен был стать символом такого же бесстрашия. Однако обаяния первооткрытия, столь важного в искусстве, здесь уже нет.

Вообще в художественном отношении фильм весьма слаб, и в этом он тоже печально схож с «Новыми центурионами». В отличие, например, от «Зловещих улиц» Мартина Скорсезе, сумевшего точно и впечатляюще воссоздать атмосферу того же района, в «Форте Апач, Бронкс» все дано поверхностно, он не целен, фрагментарен. Правда, как всегда, отменно профессионален Пол Ньюмен. Но, подобно Джорджу Скотту в «Новых центурионах», он не может спасти картину.

Во время съемок картины в Нью-Йорке специальные пикеты раздавали прохожим листовки, в которых содержался призыв к ее бойкоту, ибо она показывает негров и пуэрториканцев «как дикарей, преступников и дегенератов». Однако такое утверждение (оно потом попало и в советскую прессу) представляется излишне категоричным. Как и «Новые центурионы», «Форт Апач, Бронкс» не столько реакционен, сколько пропагандистски спекулятивен. Его режиссер Дэниел Питри начинал свою деятельность в американском кино прекрасной картиной «Изюминка на солнце», направленной против расовой дискриминации. Конечно, с того времени, с конца 50-х годов, утекло много воды, — тонкий, лиричный мастер успел превратиться в постановщика развлекательной продукции. И все же гораздо вероятнее, что расистский дух фильма, где показаны обитатели Южного Бронкса, — следствие не обдуманной позиции, а поверхностности в изображении жизни.

В 1981 году появился еще один фильм того же типа — «Око за око» Стива Карвера. Он и начинается почти так же, как и «Форт Апач, Бронкс». В первом случае полицейские в машине погибают от выстрелов проститутки; во втором — сгорают заживо от автоматной очереди по карбюратору. Правда, здесь герой, по имени Шон Кейн, уходит из полиции сразу же, а не ждет финала. Причина? Кто-то осведомил, и отнюдь не безвозмездно, заинтересованных лиц о готовящемся налете сотрудников отдела по охране нравов на публичные дома, в результате чего от неожиданного нападения погиб напарник Шона — Дейв. Целью жизни Кейна стало найти предателя и отомстить за смерть друга.

Что касается «полицейской» линии, то все здесь, как

и в «Новых центурионах» и «Форте Апач, Бронкс», тщательно выверено. Шон Кейн бросил работу потому, что с самого начала подозревал: виновник гибели Дейва — один из его коррумпированных коллег, и, не зная, кто предатель, не мог довериться своим. Когда же долг перед мертвым другом оказался выполненным и начальник лично поблагодарил бывшего подчиненного, по реакции Шона стало понятно, что теперь, скорее всего, он снова вернется на службу.

Мораль картины «Око за око» выражена в словах одного из персонажей: «Есть полицейские плохие, но с ними борются и их побеждают хорошие». Именно с такой паршивой овцой, портящей все стадо, расправился Кейн и его коллеги. Поскольку не только здесь, но и во многих других американских фильмах о полиции «хороших» — подавляющее большинство, а «плохих» — единицы, то все пойдет как надо, пока в стране будут столь замечательные стражи порядка. Диаметральное изменение формулы «один против всех», давшей название роману, с которого мы начали наш рассказ, привело к традиционному показу «всех против одного».

(Итальянские фильмы

о войне)

Застой в итальянском кино, начавшийся в конце 70-х годов и продолжающийся до сих пор, вызван не только кризисом кинопроизводства и проката. Конечно, трудности обусловлены и жестокой конкуренцией со стороны телевидения (особенно частных, так называемых «диких» телекомпаний, круглосуточно демонстрирующих кинофильмы), и распыленностью кинопроизводства, и недостаточной поддержкой со стороны государства, и закабалением итальянского кино в целом не только голливудскими монополиями, но и широким проникновением французского капитала (фирмы «Гомон»), и отсутствием законодательства, способного защитить национальную кинопромышленность и прокат. Все это, несомненно, так. Но эти и другие экономические, финансовые, организационные факторы в той или иной степени существовали и раньше. Нынешний спад итальянской кинематографии, одной из самых сильных и значительных в мире, снижавшей заслуженную любовь зрителей еще со времен неореализма, отражает общий идейный разброд, упадок в итальянской культуре, литературе, искусстве. Об этом говорят и пишут сами итальянцы. Передовая в газете ИКП «Унита», подписанная видным публицистом и социологом Витторио Спиначолой, так и называлась: «Кино — зеркало кризиса духовной жизни»¹.

Политическая нестабильность, разгул правого и левого экстремизма, преступления террористов и мафии, подрывная деятельность масонов, руководимая из заокеанских центров, общая атмосфера страха, неуверенности, всеобщей коррупции — все это не могло постепенно не отразиться и на кино. Взрывы бомб на улицах итальянских городов словно травмировали кинематограф, лишили его способности думать. Сначала под влиянием финан-

¹ См.: «Unità», 1981, 2 sett.

сового кризиса и иностранной конкуренции резко сократилось число производимых фильмов. Достижавшее в лучшие годы 240 в год, в 1978—1979 годах оно снизилось до 70—80. Потом благодаря всевозможным ухищрениям продюсеров ежегодная продукция стабилизировалась, поднявшись в среднем до 120—140 фильмов в год (точное число производимых фильмов в последние годы остается неизвестным: справочники АНИКА публикуют данные лишь о фильмах, поставленных фирмами, входящими в эту ассоциацию кинопромышленников, однако помимо того существуют мелкие «независимые фирмы», а главное, множество фильмов носит характер копродукций, и их подлинную национальную принадлежность определить невозможно; формально считаясь итальянскими, они создаются американскими киномонополиями или «Гомоном»). Но какой дорогой ценой был достигнут этот кажущийся выход из тупика!

За несколько лет итальянское кино заметно изменило свое лицо. Резко снизился общий идейно-художественный, да и профессиональный уровень, исчезает так называемая средняя продукция. Неожиданно почти все итальянское кино превратилось в комедийное, причем традиционная, проблемная в своем посыле, социальная, критическая комедия, так называемая «комедия по-итальянски» (по существу, трагикомедия), все чаще уступает место старой комической, или эротическим, если не порнографическим лентам, или далеко не всегда удачным поискам новых форм комедии. Эту тенденцию уже осмеял в своем фильме «Терраса» (тоже комедии, хотя и сатирической!) Этторе Скола: один из персонажей, крупный кинопродюсер, все время спрашивает у работающего на него и совершенно выдохшегося сценариста: «А это будет смешно?» — доводя беднягу до иступления. Однако директива заставить зрителя во что бы то ни стало хохотать исходит не только от коммерсантов продюсеров и режиссеров-ремесленников. Смеяться, видно, хотят сами зрители, и именно комедии, даже весьма посредственные, а то и откровенно пошлые и вульгарные, пользуются неизменным успехом. Например, фильмы с Адриано Челентано («Укрощение строптивого», «Бинго-Бонго» и др.) всегда занимают первые места по кассовым сборам. Не беремся здесь выяснять причины этого странного феномена массовой психологии, но в нервной атмосфере сегодняшней Италии смех этот звучит, пожалуй, несколько истерически.

Происходит и дальнейшая «эротизация» итальянского экрана, а также продолжают нагонять страх на зрителя доморощенные фильмы ужасов. Смех, секс, страх — вот на чем зиждется коммерческое кино Италии, о чем мы уже имели случай говорить, когда кризис этот только разразился².

О снижении общего уровня итальянского кино объективно свидетельствуют и последние международные кинофестивали. На фестивалях в Венеции 1982 и 1983 годов были широко представлены фильмы молодых итальянских режиссеров-дебютантов, но ни один фильм не привлек к себе по-настоящему серьезного внимания. На XIII Международном кинофестивале в Москве из шестнадцати представленных Италией фильмов наиболее значительным оказалась комедия Альберто Сорди, им поставленная и сыгранная вместе с Моникой Витти (кстати, ныне ставшей комедийной «кинозвездой»), — «Я знаю, что ты знаешь, что я знаю».

Властно заявившее о себе на пороге 70-х годов прогрессивное направление «политического кино» не выдержало испытаний, пало под ударами кризиса. Многие даже из самых горячих его приверженцев вынуждены работать за границей, уйти на телевидение, ставить экранизации. Ныне можно говорить лишь об отдельных его смелых произведениях. Если оно и продолжает существовать как направление, то, пожалуй, только в порожденном им жанре итальянского политического детектива, показавшем себя гибким, наиболее жизнеспособным и массовым.

На сером, безрадостном, несмотря на обилие комедий, фоне все глубже коммерциализирующегося, утрачивающего свое национальное лицо итальянского кино тем заметнее редкие произведения, которые сохраняют гражданское звучание, затрагивают темы, волнующие сегодня всех людей. Это и многослойные притчи Федерико Феллини «Репетиция оркестра», «А корабль плывет...», и сатирические, ироничные фильмы Этторе Сколы «Терраса», «Новый мир», и такие гуманные ленты, как «Три брата» Франческо Рози. Но барометром состояния итальянского кино издавна являлись произведения, отражающие тему войны. Тема войны, а точнее, антивоенная почти неизменно сливается с антифашистской — темой борьбы про-

² См. статью автора «Товар культурной индустрии» («Искусство кино», 1981, № 7).

тив фашизма, его осмеянием, развенчанием, разоблачением во всех ипостасях. Это нерв и стержень передового кино Италии. Звучит уже штампом фраза о том, что послевоенное итальянское кино родилось в очистительном огне Сопротивления. Манифестом нового, антифашистского кинематографа стали показывающие ужасы войны фильмы Роберто Росселлини, одного из «отцов» неореализма, «Рим — открытый город» и «Пайза». А всего, по нашим подсчетам, в годы неореализма были поставлены 24 игровые и документальные ленты, обличающие фашизм и войну. Вторая волна антивоенного и антифашистского кино поднялась в 60-е годы. На смену показу подвигов партизан и подпольщиков пришло стремление раскрыть противоречия, существовавшие как в сознании людей, так и в рядах движения Сопротивления в целом. Появилась тяга к большей психологической углубленности, сложности, порой даже искусственной усложненности характеров и ситуаций. «Ныне все итальянское кино пересматривает само себя и свой художественный мир, и можно сказать, что мы — и это относится также и ко мне — хотим пересмотреть историю Италии в более диалектическом, более проблемном плане»³, — писал режиссер-антифашист и историк итальянского кино Карло Лидзани. Напомним хотя бы такие фильмы того периода, как «Генерал Делла Ровере» и «В Риме была ночь» того же Росселлини, «Все по домам» Луиджи Коменчини, «Они шли на Восток» Джузеппе Де Сантиса, «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя, «Горбун» Карло Лидзани, «Террорист» Джанфранко Бозио. А на рубеже 60—70-х годов взметнулась новая, третья волна, составившая одну из основ направления «политического кино» Италии, — попытка синтеза классических образов антифашистских лент неореалистов и антивоенного и антифашистского кино «второго эшелона». Напомним хотя бы фильмы Бернардо Бертолуччи («Конформист», «Стратегия паука», «XX век»), исторические реконструкции Лидзани («Веронский процесс», «Муссолини: последний акт»), гротеск Марио Моничелли «Хотим полковников!», фильмы «Люди против» Розы, «С нами бог!» Джулиано Монтальдо, экранизации партизанских романов: «Аньезе идет на смерть» того же Монтальдо, «Армия Сципиона» Джулианы Берлингуэр.

³ «Bianco e nero», 1961, № 1.

В наши дни, когда над человечеством вновь нависла угроза войны и вопрос «мир или война» превратился в вопрос о самом существовании жизни на Земле, когда в Италии ширится народное движение против размещения американских ракет, когда вновь поднимает голову фашизм, становится особенно важно осмыслить недавнее прошлое. Тем более что итальянскому зрителю, особенно молодежи, явно не хватает информации об истории своей страны: ведь из итальянских учебников о второй мировой войне, о преступлениях фашизма, о гитлеровской и сменявшей ее англо-американской оккупации, о славном освободительном движении Сопротивления можно почерпнуть не так-то много.

Поэтому зрители и печать с таким интересом ожидали новую работу Лилианы Кавани «Кожа» — фильма, посвященного событиям второй мировой войны: вступлению американских войск в Неаполь и их продвижению к Риму, еще занятому немцами. Тем более что Кавани, режиссер сравнительно молодой, модный, пользуется известностью, хотя и несколько скандальной, и за рубежом. Дело в том, что она с каждым фильмом выбирает все более рискованные, если не патологически болезненные сюжеты. Всем памятно, какого шума наделал ее фильм «Ночной портье»: в нем вопрос об ответственности нацистских преступников оказался сведенным к отношениям палача и жертвы, к садомазохистской любви гитлеровского офицера и еврейской девушки — любви-ненависти, которая продолжается, так же как в концлагере, и много лет спустя⁴. В фильме «По ту сторону добра и зла» Кавани, рассказывая о личной жизни Ницше, сосредоточила все внимание на интимных отношениях философа не только с его возлюбленной, но и с его другом. Но, несмотря на стремление Кавани эпатировать зрителя, показать, что ей чужды всякие «буржуазные предрассудки», продемонстрировать «современный» и «непредвзятый» подход к рассматриваемым проблемам, позицию «по ту сторону добра и зла», — ей нельзя отказать в профессиональном мастерстве и сильном темпераменте. В «Ночном портье» удалось воссоздать мрачную атмосферу лагерных воспоминаний, показать окопавшееся в Вене недобитое

⁴ Более подробно о творчестве Кавани и, в частности, о фильме «Ночной портье» см.: *Баскаков В.* В ритме времени. М., «Искусство», 1983, с. 269—270.

нацистское подполье, которое продолжает жить по своим звериным законам. Фильм был строго выдержан стилистически, на высоте была игра актеров (Дирк Богард и Шарлотта Рэмплинг). Да и в прошлом у Кавани были такие удачи, как знакомый нашим зрителям фильм «Галилей», как проникнутые антифашистским духом телефильмы «История третьего рейха» и «Женщина в Сопротивлении». Однако настораживало, что Кавани в основу своего нового фильма решила положить одноименную книгу писателя Курцио Малапарте, снискавшую некогда скандальную славу. Правда, при экранизации режиссер может полемизировать с автором, критически осмыслить перенесенное на экран произведение. Например, Висконти, экранизируя роман Габриэле Д'Аннунцио «Невинный», полемизирует с писателем — проводником философии ницшеанства: развенчивает в финале фильма его героя, возомнившего себя «сверхчеловеком». В фильме «Кожа» — увы! — режиссер полностью солидаризируется с автором, более того, акцентирует его человеконенавистническую, антигуманную, эгоцентрически «шкурную» позицию.

Но сначала необходимо хотя бы кратко сказать о самом Курцио Малапарте и его романе. При фашизме он был довольно заметной фигурой: известный журналист, автор романов, представляющих собой нечто среднее между памфлетами и мемуарами, салонный лев и донжуан, человек, страдающий вечным комплексом неполноценности и считающий, что его талант недостаточно оценен. Фашист «с первого дня», он иногда фрондировал, но был настолько правоверен, что его назначили корреспондентом не только итальянских, но и немецких газет на Восточном фронте. Став очевидцем разгрома гитлеровских войск, Малапарте объявил себя «антифашистом», а после высадки англо-американцев на юге Италии был прикомандирован к штабу 5-й американской армии в качестве офицера связи (этот период своей сомнительной карьеры он и описал от первого лица в автобиографическом романе «Кожа»). В послевоенные годы какое-то время он даже провозглашал свою близость к Коммунистической партии, что не помешало ему, якобы убежденному атеисту, перед смертью заигрывать с католической церковью. Малапарте избегали, относились к нему настороженно, некоторые попросту считали его перекрасившимся фашистом и американским агентом.

Книга «Кожа» посвящена периоду оккупации Неа-

поля американскими «освободителями». Малапарте не жалеет колкостей и насмешек в адрес «варваров» победителей, но его критика в адрес американцев ведется с позиций побежденного, в позе оскорбленной национальной гордости и в ней, по существу, звучат нотки, знакомые еще по фашистской пропаганде. Но главное — все тот же комплекс неполноценности, уязвленное личное самолюбие автора, вынужденного прислуживать новым «союзникам». Рисуя, и, надо отдать ему справедливость, весьма выразительно, неаполитанскую действительность конца 1943-го — начала 1944 года, Малапарте сосредоточивает внимание исключительно на самых кошмарных моментах, желая ужаснуть читателя картинами голода, нищеты, падения нравов. С одинаковой ненавистью и презрением автор относится и к пришельцам и к своим соотечественникам: человек жесток и эгоистичен по своей природе, говорит он, единственная истинная родина, подлинное знамя человека — его собственная шкура. Напрасно было искать в этой книге осуждения фашизма и фашистской войны — главных виновников катастрофы, в которую была ввергнута Италия. Окажись Малапарте в стане победителей, вряд ли он написал бы свою жестокую книгу, продиктованную злобой и унижением.

Роман «Кожа» вызвал в Италии в свое время неслыханное возмущение. Специальным постановлением неаполитанского муниципалитета его автору было запрещено появляться в Неаполе. Книгу резко осудил Роберто Росселлини и другие видные деятели кино и литературы. Такое же возмущение прогрессивной интеллигенции она вызвала и во Франции.

Лилиана Кавани, по ее словам, купила и прочла роман Малапарте лишь недавно и совершенно случайно. Историческая правда ее не интересовала, а привлекли леденящие кровь живописные сцены, возможность их воплощения на экране. Кроме того, ей хотелось, говорит она, создать фильм, свободный от «хрестоматийности», не похожий на прежние ленты о том времени. Она намеренно вступила в полемику с классикой итальянского кино — с согретым любовью к людям знаменитым «неаполитанским эпизодом» из фильма «Пайза» Росселлини, где показано сочувствие, жалость американского солдата — негра к неаполитанскому беспризорнику; с фильмом Эдуардо Де Филиппо «Неаполь-миллионер» о простых людях Неаполя; с фильмами Лоя «Четыре дня Неаполя» и Коменчини «Все по домам», посвященными славной страни-

це Сопротивления — народному восстанию против немецких оккупантов, вошедшему в историю под названием «Четыре дня Неаполя» и освободившему город до прихода американских войск. И надо сказать, что в этом «споре» победу одержала отнюдь не самоуверенная Кавани, вслед за Малапарте решившая ужаснуть зрителей и чело-веконенавистнической философией и душераздирающими картинами.

То, о чем можно читать, видеть на экране невыноси-мо. Набор ужасов превращает фильм в некий гран-гинь-оль, вызывает омерзение, а их перебор — иногда даже смех. Закрадывается мысль, что Лилиане Кавани не про-сто изменяют чувство меры и вкус, — она намеренно соз-дает зрелище в духе модного ныне кича; что движут ею не какие-либо иные, а явно кассовые соображения. И все это вовсе не серьезно, а лишь коммерческие трюки. Тем более что ее фильм создан вкупе с американцами и вездесущим «Гомоном» и рассчитан на мировой экран, о чем свидетельствует «интернациональный» состав кинозвезд (да и сценарий писал американец — «специалист по Ита-лии» Роберт Катц).

Итак, итальянский офицер связи Малапарте (играет его, на редкость невыразительно и вяло, Марчелло Ма-строинни) показывает своему американскому коллеге Джимми (Кен Маршалл) Неаполь, словно вода его по кругам ада. Затем, по приказу генерала, командующего 5-й американской армией, он служит гидом приехавшей Деборе — жене видного американского политика, сме-лой летчице, предпринявшей вояж в освобожденный Неа-поль в предвыборных целях (при этом Малапарте подвер-гается новому «унижению» — Дебора остается равнодуш-ной к неотразимому «латинскому любовнику», видя в нем только «грязного макаронника»). Собственно, сюжет этим исчерпывается, а весь фильм представляет собой че-реду более или менее впечатляющих эпизодов. Вот неко-торые из них.

...Заведя американских коллег в ресторан, Малапарте показывает им, что в голодающем Неаполе вместо ша-шлыка на ребрышках из молодого барашка можно полу-чить... зажаренную кисть человеческой руки с хорошо со-хранившимися ногтями...

...На званом обеде в честь Деборы (генерал велел Малапарте устроить прием попышнее, в духе древних пи-ров) на стол в числе прочих блюд подают в большом ме-таллическом «гробике» редкостное средиземноморское

животное — дюгоня, подозрительно похожее на маленькую мертвую девочку...

Людоедские сцены (кстати, один из фильмов Кавани так и назывался — «Людоеды») сменяются эротическими... Отец бедной девушки, которую полюбил Джимми, за один доллар разрешает убедиться стоящим в длинной очереди американским солдатам, что его дочь — девственница; случай в тогдашнем Неаполе поистине редкий... Малапарте с Деборой присутствуют на «фольклорном» празднестве гомосексуалистов, выдержанном в духе древнегреческих вакханалий...

...Голодные многодетные неаполитанки продают сыновей скупщикам живого товара — марокканцам, которые увезут мальчиков неизвестно куда...

...Дебора подвергает испытанию мужество Малапарте, делая мертвые петли на стареньком самолете, и вновь унижает его...

...Отбежавший в сторону от дороги американский солдат подрывается на глазах у Малапарте на немецкой мине, и из живота у него лезут внутренности...

Когда «человеческие» ужасы иссякают, на помощь приходят силы природы. Кавани живописует извержение Везувия, разрушившее в городе то, что еще уцелело от бомбежек. В дыму пожара, вулканических газов и пепла, под градом летящих раскаленных камней княгиня Консуэло Карачоло (в небольшой роли этой представительницы высшего света мы видим Клаудию Кардинале), по-видимому в поисках острых ощущений, отдается незнакомому юноше горбуну. А гордую американку Дебору (актриса Александра Кинг) американская же солдатня затаскивает в грузовик и там насилует, — таким образом, она тоже пострадала на войне, тоже унижена, и «побежденный» Малапарте как-то отомщен...

Одну из самых страшных сцен Кавани припасла к финалу: она долго показывает, как в момент торжественного вхождения американцев в Рим гусеницы американского танка давят итальянского ребенка...

Фильм, который мог прозвучать осуждением войны, превратился в череду страшных аттракционов; показ ужасов войны стал некой самоцелью. И так же как в романе Малапарте, здесь тщетно искать разоблачения итальянского и немецкого фашизма.

Несомненно, удачен сатирический образ генерала Марка Корка (то есть командующего 5-й армией Кларка), которого играет, быть может, чуточку «пережимая»,

многоопытный Берт Ланкастер. Наглого, тщеславного вояку-политикана больше всего волнуют лавры «победителя», он воображает себя чуть ли не новым Юлием Цезарем. Главное для него — войти в Рим раньше английских союзников. А воевать ему почти не приходится — Неаполь освобожден народом, из столицы немцы ушли сами. Основного противника он видит в Деборе — как бы эта летчица и ее баллотирующийся в президенты супруг не затмили его славы, как бы их фотографии в газетах не заняли больше места, чем его. Джимми и его приятель показаны «типичными американцами» — такими честными, простодушными и наивными парнями, сущими детьми по сравнению с умудренным древней цивилизацией европейцем Малапарте. Кавани живописует, как американская военщина превратила голодный Неаполь в гигантский кабак и публичный дом, — и это правда. Но на этом режиссер и останавливается, не вскрывая (как это делал, например, еще неореалист Альберто Латтуада в «Без жалости» или позднее Франческо Роззи в «Счастливишке Лючано») глубокого разлагающего влияния американской оккупации, бизнеса, который делали американские «администраторы», коррумпировавшие всех и вся. Именно тогда закладывался фундамент американского проникновения во все сферы итальянской жизни, захватывались ключевые позиции, начиналось строительство военных баз. С тех пор Неаполь превратился в одну из основных баз 6-го американского флота на Средиземном море. В фильме упущена возможность осознать прошлое с позиций сегодняшнего дня. Но вряд ли режиссера это интересовало.

Поражает, что на протяжении длинного фильма Лилиана Кавани умудрилась не показать народа Неаполя, не считая мелодраматических или безжизненных масок, вроде «неаполитанской девственницы» и ее жадного отца или княгинь и графинь, цинично заявляющих американцам, что раньше все они были фашистками, но теперь все как одна — антифашистки. Пожалуй, единственный жизненный персонаж — неаполитанец Эдуардо Маццучо, вожак каморры, с типично неаполитанской ловкостью желающий заработать на богатых американцах; этот хитрец продает генералу Корку на вес захваченных во время «Четырех дней» немцев, требуя оплатить их содержание. Вот и все упоминание в фильме об этом героическом народном восстании; можно подумать, что 279 гитлеровцев взяла в плен каморра, а не восставший народ..

В этом жестоком, в своей сущности антигуманном фильме есть отдельные точные наблюдения, но нет исторической правды. Автор этих строк ходил по улицам полуразрушенного Неаполя в те же дни, что и Малапарте с Джимми из Огайо, видел те же картины голода и нищеты, надписи «Осторожно, мины!» и «Только для вооруженных сил», видел голодные глаза проституток и беспризорных, толпившихся перед американскими солдатскими клубами. Действительно, одну оккупацию сменила другая, пусть менее опасная: американцы были поглощены развлечениями и бизнесом и никого не трогали, даже фашистов и бандитов. Они сразу нашли общий язык со спекулянтами и каморрой, продавалось и покупалось абсолютно все — от сигарет до танков, однажды украли трамвай и даже пропал на рейде пароход, груженный сахаром... Но в воздухе ощущалось и другое: дыхание свободы, надежда на скорое полное освобождение и конец войны. Радости народа, сбросившего фашизм, веяния новой, мирной жизни — всего этого в фильме нет. А ведь это нашло выражение и в одной из самых ярких страниц Сопротивления — восстании «Четырех дней», и в деятельности вышедших из подполья антифашистских партий, и в появлении десятков новых газет, и в массовых митингах и демонстрациях, во множестве проявлений солидарности трудового народа.

Некритическая экранизация романа Малапарте, нежелание осмыслить историческую эпоху, стремление к зрелищным эффектам, к эпатажу — все это обернулось художественной неудачей. Фильм распадается на отдельные эпизоды, лишен стилистического единства; игра актеров, кроме Ланкастера, вяла и невыразительна. Явно простукает образец, которому пыталась подражать — увы, весьма поверхностно — Кавани: «Сатирикон» Федерико Феллини. Не оттуда ли и «людоедские» мотивы, и землетрясение, и сцена древнего праздника, и отрывочность эпизодов? Но если фрагментарность фильма Феллини, воссоздававшего роман Петрония, дошедший до нас в отрывках, закономерна, то в фильме Кавани она не оправдана. Да и вообще, «Коже» далеко до той мрачной силы, с которой Феллини показал гибель загнившего, отжившего мира.

К тому же драматическому моменту итальянской истории обратились и режиссеры примерно одного с Лилианой Кавани поколения, произведения которых также неизменно вызывали полемику, — братья Паоло и

Витторио Тавиани. Начав, так же как Кавани, с остросоциальных произведений, эти талантливые художники затем, подобно ей, ушли в сторону от магистрального пути развития прогрессивного кинематографа Италии. Основным мотивом их творчества сделалась тема «конфликта поколений», возобладали настроения безысходного отчаяния. После знакомого советскому зрителю фильма «Отец-хозяин», попытки вернуться к истокам своего творчества, они вновь сняли мрачную и тоскливую ленту о зашедшей в тупик молодежи — «Луг». И вот новый фильм — неожиданное, казалось бы, для них обращение к теме войны: «Ночь святого Лаврентия». После «Шкуры» этот фильм подобен животворному глотку свежего, чистого воздуха. Братья Тавиани сумели отбросить все наносное, второстепенное, преходящее. С чутьем подлинных художников они сконцентрировали свое внимание, страсть, талант на главном сегодня, жизненно решающем: борьбе черных сил войны, фашизма, человеческого зла — и мира, мирного труда, добрых человеческих чувств. Позиция режиссеров на этот раз четка и недвусмысленна, они отказались от излюбленного стиля и метода, о котором так часто писалось, — от иронии, авторского отстранения. Всем сердцем они вместе с теми, кто против войны и фашизма, кто жаждет мира и верит в его победу.

В оккупированных гитлеровцами странах были Орадур, Лидице, Мардзаботто. В фильме братьев Тавиани это селение Сан-Мартино, в котором немцы заминировали дома и приказали епископу собрать все население в соборе, а затем взорвали и собор — с женщинами, детьми и самим обманутым епископом. Спаслись те, кто не поверил гитлеровцам. «Немцы злопамятны, — говорит Гальвано Гальвани, немолодой крестьянин, в минуту смертельной опасности ставший народным вожаком. — Они не забудут, что в Сан-Мартино в них стреляли». И он призывает всех уйти вслед за ним ночью из селения и двигаться навстречу американским войскам. Половина жителей — местный адвокат, те, кто побогаче, кто нерешителен и поверил епископу, — остается; половина идет за Гальвано, тщательно продумавшим каждую мелочь в предстоящем нелегком походе. Вместе с мужчинами — женщины, дети... Они идут налегке, в чем были, взяв с собой лишь ключи от своих жилищ... Но когда слышат взрывы своих взлетевших на воздух домов, бросают и ключи... Вскоре жители Сан-Мартино, предводительствуемые Гальвано, встречают партизан и присоеди-

няются к ним, вместе с ними помогают крестьянам убирать созревшую пшеницу, чтобы урожай не достался фашистам. И тут, в высокой пшенице, происходит сражение между партизанами и людьми Гальвано, с одной стороны, и чернорубашечниками — с другой.

Рассказ этот о событиях войны в тосканской деревне и реалистичен, документально точен до малейших деталей крестьянской жизни и в то же время поэтически приподнят, метафоричен, легендарен. Это рассказ о войне, какой она осталась в памяти народа, о войне, ставшей уже легендой, — странице горестной, но славной эпопеи народной борьбы. Добиться такого контрапункта между исторической правдой и легендой Тавиани и авторам сценария, и режиссерам фильма помогает избранная ими форма повествования: о событиях того далекого лета рассказывает мать своему ребенку, это воспоминания тосканской крестьянки, которой самой тогда было всего шесть лет. В ночь св. Лаврентия, 10 августа, в ночь звездопада, когда, глядя на падающую звезду, по народному поверью, надо загадать желание, она вспоминает другую ночь св. Лаврентия — 1944 года. Безвестная рассказчица, крестьянская женщина с ребенком, в этих «заставках», обрамляющих фильм, сродни тосканским мадоннам с полотен мастеров Возрождения, сам ее образ — призыв к миру ради счастья детей. «Я не знаю, все ли было в действительности именно так, как я рассказала, — говорит она, — но, наверно, было так».

Форма легенды, народного сказа, найденная авторами фильма, позволила им, не прибегая к столь распространенному в итальянском кино методу документальной реконструкции фактов, донести до зрителя, до новых поколений правду Истории, правду жизни и правду войны, показать не только жестокость гитлеровцев и фанатизм итальянских фашистов, но сам характер партизанской войны в Италии, — в сущности, войны классовой, братоубийственной гражданской войны.

Художественно оправданным кажется и стиль фильма, несколько приподнятый, иногда театральнo-условный, и игра актеров — нервная, порывистая, порой чуть экзальтированная. Оправданны, гармонично вливаются в повествование и неожиданно разрывающие реалистическую ткань метафорические сцены и эпизоды.

Например, видение очутившейся посреди боя девочки: на ее глазах старик односельчанин, рассказывавший ей о подвигах героев «Одиссеи», скошен автоматной очередью

обезумевшего от страха чернорубашечника, и тотчас, как из-под земли, встает древний герой, храбрый защитник родной земли Ахилл, или Гектор, и поражает фашиста копьем, а следом на поле вырастает множество античных воинов и фашиста пронзают десятки копий... Оступление немцев показано одной выразительной сценой: по деревенскому проселку, меж мирных зеленых холмов Тосканы, медленно движется под заунывное похоронное пение старенький автобус, запряженный крестьянской лошастью. Держась за него, еле бредут немецкие солдаты. Один из них тянет, словно отпевая павших друзей, оперную арию (Вагнер?). Это гитлеровцы увозят из Италии своих убитых... Долгожданная встреча с американскими «освободителями» дана тоже в метафорическом ключе, но совсем другом — ироническом, озорном. Рано утром, когда все остальные еще спят на очередном привале, девочка со своей подружкой отбегает в сторону, в кусты, и вдруг видит на полянке двух странных солдат, отдыхающих у свежезасыпанной могилы, под самодельным крестом. Они совсем еще молодые и не похожи на немцев. Один из них протягивает подружке конфетку, а у другого ничего нет. Тогда обделенная девочка строит солдату страшную рожу. Он в ответ делает еще страшнее. Посмеявшись так друг над другом, они расстаются. На прощание американец все же находит что подарить: извлекает из кармана некое резиновое изделие и надувает, как воздушный шарик... По существу, в этой сценке, только без всяких натуралистических ужасов, показано, не менее выразительно, чем у Кавани, что принесла американская армия итальянцам.

Впечатляющ образ крестьянина Гальвано в исполнении Омеро Антонутти (мы помним его в роли Отца-хозяина) — сегодня одного из самых интересных и своеобразных актеров итальянского экрана. Решительный, по-крестьянски обстоятельный, предусмотрительный, заботливый по отношению к односельчанам, он люто ненавидит чернорубашечников, не верит ни немцам, ни священнику, — это настоящий народный вожак, который сознает взятую на себя ответственность. Под внешней сумрачностью, сдержанностью чувствуется кипение крови. И в несколько мелодраматической сцене, когда он остается вдвоем с некогда любимой им, увы, уже тоже немолодой женщиной — когда-то она не дождалась его и вышла замуж за богатого, — мы видим, как он на глазах

молодеет: Гальвано еще вовсе не так стар, как нам показалось...

Фильм своими корнями уходит глубоко в толщу народной жизни, эпоса, фольклора, живописи тосканского Возрождения. Это и подлинно народная трагедия и широкое лирико-эпическое полотно. Герои его не только Гальвано, не только шестилетняя девочка, а весь народ — и жители Сан-Мартинò, и встреченные ими партизаны, и даже чернорубашечники, с которыми они вступают в смертельную схватку. Герой коллективный, и произведение звучит хорально. Метафоры, как мы видели, выразительны, но не усложнены, и вообще художественные средства режиссеров лаконичны и просты. Когда они, например, хотят подчеркнуть напряжение, с которым беглецы из Сан-Мартинò вслушиваются в ночную тишину, ожидая взрывов, мы видим на экране крупным планом их уши. А когда гремят взрывы, мы видим, как падают на землю налитые, спелые груши — так же тяжело и неторопливо, как убитые люди, как древние камни взорванных жилищ и по-тоскански полосатого мраморного собора. И пшеница, среди которой идет бой, тоже метафора противоборства сил войны и сил мира: ведь пшеница, хлеб — это символ мирного труда и жизни.

Кое-что в фильме знакомо по прежним лентам братьев Тавиани, — к примеру, огромная воронка от бомбы, на дне которой улеглись на ночлег усталые путники, похожа на ту яму, в которой очутились иноземные пришельцы в «Под знаком Скорпиона», а эмоциональное музыкальное сопровождение часто звучит как повтор из «Алонзанфана». Но здесь все наполнено новым, торжественным и жизнеутверждающим содержанием. И освежающий, очищающий дождь при ярком солнце в утро Освобождения, когда в освобожденных селениях ликующе заливаются колокола, а на деревенской улице прыгают по лужам под потоками ливня веселые дети (дети со времен неореализма в итальянском кино — носители надежды, светлого будущего), — эта финальная метафора мажорна и оптимистична. Это победа сил света и мира над гибельностью войны, это исполнение желания, загаданного когда-то ребенком в ночь св. Лаврентия.

В этом фильме братья Тавиани возвращаются к самым истокам своего творчества. Мы имеем в виду даже не их социальный и народный фильм «Человек, которого надо уничтожить», а совсем первые шаги: в основу «Ночи св. Лаврентия» легли воспоминания самих братьев

Тавиани, также бежавших подростками из обреченного тосканского селения, и в образе Гальвано много черт их отца. Через десять лет под руководством Чезаре Дзаваттини молодые кинематографисты вместе со своим другом Валентино Орсини сняли об этом документальный фильм — «Сан-Миниато, июль 1944 года». Прошло еще почти три десятка лет, и из этих воспоминаний родилась «Ночь св. Лаврентия» — фильм о войне, фильм против войны.

В недавнем интервью Паоло Тавиани сказал: «Перед съемками мы отправились по селениям Тосканы, чтобы встретиться с людьми, пережившими события, о которых нам хотелось поведать. Каждый рассказывал свою историю, но была в рассказах этих одна простая общая мысль: когда приходит лихая година, человеку нужно понять, зачем он живет; когда кажется, что все потеряно, выход непременно найдется, и самой долгой ночи приходит конец... Сегодня мало кто верит в будущее, и мы убеждены, что наш рассказ о способности человека в минуту испытания ощутить в себе исполина очень современен»⁵.

В манере народной легенды создан также фильм «Сальво Д'Аккуисто» режиссера Ромоло Гуэррьери. Он знаком советскому зрителю под названием «Заложники не должны умереть».

...Маленький городок Торримпьетра возле Рима — с узенькими улочками, несколькими старинными палаццо, скромными домиками, где ютится беднота. Бар и парикмахерская, служащие местными клубами, женский монастырь со школой и яслями, казарма карабинеров, поддерживающих общественный порядок, который, впрочем, никто особенно и не нарушает, а в отдалении от селения — роскошная вилла помещицы, баронессы, и на берегу моря — древняя крепость, Башня Палидоро, где размещен немногочисленный гарнизон. Словом, все как в сотнях других городков Италии... Несколько месяцев назад в этот тихий уголок получил назначение двадцатидвухлетний карабинер неаполитанец Сальво Д'Аккуисто и прибыл для несения службы. Начальник болен, и он, со своими сержантскими лычками, назначен его заместителем. Отныне он отвечает за жизнь и спокойствие жителей Торримпьетры.

⁵ Цит. по: «Кино», Рига, 1983, № 9.

Однако тишина, царящая в Торримпьетре, только кажущаяся. Где-то совсем близко от этого сонного мирка бушуют события, о которых каждый день приносит сообщения старенький радиоприемник и которые скоро обрушатся и на селение. Идет лето 1943 года, и режим Муссолини доживает свои последние дни. Окончательный удар по нему наносят поражения в далекой России. И вот 25 июля неожиданное сообщение из Рима: король принял отставку у Муссолини и назначил главой правительства маршала Бадольо. Падение фашистского режима встречают в Торримпьетре по-разному: одни бурно выражают на площади свою радость, например парикмахер Рубино, старый антифашист, его подруга Тонина и рабочий парень Романо, а другие, местные чернорубашечники, мечутся в бессильной злобе и страхе за закрытыми ставнями. Но большинство находится в растерянности, в том числе и карабинеры с их юным командиром. Всей душой Д'Аккуисто с Рубино и его торжествующими друзьями, но призывает его к сдержанности — долг повелевает ему в первую очередь заботиться о поддержании порядка. События следуют одно за другим: 8 сентября радио приносит весть о капитуляции Италии перед англо-американскими войсками, и гитлеровцы из наглых союзников превращаются в жестоких и высокомерных оккупантов, к тому же мстящих капитулировавшим итальянцам за «предательство». Немецкий воздушный десант освобождает арестованного Муссолини, и на севере Италии создается фашистская марионеточная «республика». В Южной Италии и возле Рима гитлеровцы разоружают итальянские войска и занимают их позиции, ожидая высадки англо-американцев... Карабинеры, единственная итальянская власть в городке, не получают никаких приказов, брошены на произвол судьбы своим начальством, так же как и вся итальянская армия. Единственный совет — поступать по совести и по обстоятельствам. Телефонная связь прервана, военный гарнизон покидает Башню Палидоро, его командир советует сержанту Д'Аккуисто тоже бежать, не дожидаясь прихода гитлеровцев.

То же происходило тогда по всей Италии: одни скрывались, другие уходили в партизаны. Уходят в горы, к партизанам Рубино и Романо, их связной становится Тонина; покидают Торримпьетру последние итальянские солдаты. Но Сальво Д'Аккуисто идет по третьему пути: распустив свой отряд, он велит карабинерам переодеться в штатское и скрываться, но сохранить оружие, а сам ре-

шает остаться — он не может бросить в беде мирных жителей, должен быть вместе с ними.

Двенадцатого сентября входит в городок подразделения эсэсовцев, грабит его, занимает цитадель на море. Д'Аккуисто, прекрасно говорящий по-немецки, пытается как-то наладить отношения с немецким майором, но тот лишь предупреждает его: ответственность за порядок несет он, и за каждого убитого немца будут расстреляны десять заложников... И вот после случайного, по вине самих гитлеровцев взрыва гранаты в цитадели за двух погибших немцев эсэсовцы хватают двадцать два заложника — всех подряд — и велят им рыть себе могилу... К месту казни бегут обезумевшие от горя жены и матери заложников — расстрел им кажется неминуемым (такие трагедии происходили везде, где ступала пята гитлеровских оккупантов, — в римских Ардеатинских пещерах в те дни было расстреляно больше трехсот безвинных заложников). И когда кажется, что спасти их ничто уже не может, Сальво Д'Аккуисто ответственность за взрыв берет на себя. Немецкий майор ему не верит, но решает покарать молодого карабинера за его героическое самопожертвование: заложники свободны, расстрелян будет один Сальво Д'Аккуисто...

История, рассказанная в фильме с большой силой и простотой, подлинна. Сальво Д'Аккуисто был посмертно награжден за свой подвиг и стал одним из героев итальянского Сопротивления. Его короткая жизнь, отданная своему народу, заинтересовала известного писателя Джузеппе Берто, и он описал ее в книге, а потом создал сценарий этого фильма. Режиссер Гуэрррьери встречался в Торримпьетре с участниками трагедии, беседовал с матерью Сальво. Она сперва не хотела, чтобы ставили фильм о ее сыне, да и другие жители городка не верили, что удастся создать правдивое произведение, которое рассказало бы нынешним итальянцам, молодежи о скромном, простом парне, почти сорок лет назад принесшем себя в жертву, чтобы спасти два десятка заложников. Режиссеру поставили условие: когда фильм будет готов, он должен показать его впервые здесь, в Торримпьетре. И когда жители городка посмотрели фильм, все они, и мать Сальво в том числе, одобрили его и дали согласие на выход на экран. Характер Сальво, не знавшего, что такое эгоизм, выполнившего свой воинский и человеческий долг до конца, скромно, со сдержанным достоинством и погибшего так же, как жил, в фильме воссоздан точно и правдиво.

Единственная «вольность», допущенная авторами картины, — история любви Сальво, честной и робкой, как и он сам, к молоденькой учительнице Мартине. Известно только, что он любил эту девушку, но она давно уехала и ее не удалось разыскать, чтобы привлечь к созданию картины...

В роли Сальво Д'Аккуисто мы встречаемся с, обязательным Массимо Раньери — актером, уже запомнившимся по фильму Мауро Болоньини «Метелло», где он играл молодого рабочего парня, каменщика из Флоренции. Многие знают его имя и по пластинкам — как популярнейшего эстрадного певца. Этот фильм, проникнутый духом народной легенды, свидетельствует, что подвиг Д'Аккуисто живет в памяти итальянцев. Народ не забывает об ужасах войны, о преступлениях фашизма и не позволит им повториться. Об этом грустный и нежный фильм — воспоминание о юноше-герое.

Если фильмы, о которых мы говорили выше, — яркие живописные полотна, то фильм Валентино Орсини «Люди и нелюди», скорее, графика. Без богатства красок, игры оттенков, до предела лаконичный, он суров, сдержан, подчинен напряженному, нервному ритму. Главное достоинство этой ленты именно в ее строгой стилистике, передающей стиль одноименного романа Элио Витторини. Экранизировать эту книгу — классическое произведение литературы неореализма и итальянского Сопротивления, хотели еще режиссеры-неореалисты. Выполнил это только теперь Валентино Орсини — давний друг и бывший соавтор братьев Тавиани, впоследствии ушедший в документальное кино и ныне вновь вернувшийся к игровому. Дух, манера, поэтика фильма «Люди и нелюди» совсем иные, нежели у Тавиани. Ставя фильм о Сопротивлении, причем экранизируя одно из самых характерных литературных произведений неореализма, Орсини подчеркнуто, программно стремится к неореалистическому стилю и манере.

Люди — это те, кто борется против фашизма, это бойцы отрядов ГПД («группы патриотического действия») ⁶, подпольщики Милана. Нелюди — это гитлеровские оккупанты, фашистские предатели — чернорубашечники. Все четко разграничено, никаких нюансов быть не может, идет жестокая борьба не на жизнь, а на смерть, и треть-

⁶ Итальянская аббревиатура — GAP.

го пути не дано. Бойцы-подпольщики так строго законспирированы, что отказались от собственных имен. Герой фильма — ЭН-2, и больше о нем ничего не должно быть известно. Вместе с именем он отказался от всей прошлой жизни и живет только борьбой, ежеминутно рискуя жизнью сам и неся ответственность за подчиненных ему бойцов. Для него, коммуниста, самое дорогое — цель борьбы, которую он ведет: победа над фашизмом. И во имя главной цели он отказывается и от того, что было для него не менее важно: от любви к Берте, хотя она готова оставить человека, за которого вышла замуж, и вернуться к нему. ЭН-2 страдает не только потому, что обрекает себя на одиночество, но из-за сомнений: насколько морально оправданы те покушения, что он осуществляет. Но эти внутренние колебания никогда не проявляются, они не должны мешать его борьбе. Он чувствует постоянно поддержку друзей — подпольщицы Сельвы, безымянного рабочего, предупреждающего его о грозящей опасности. Это все тоже люди, а не люди — это донесший на него лавочник, это прихвостни охотящегося за ним фашиста — «Черного пса».

Когда кольцо вокруг смыкается, ЭН-2 решает погнаться в одиночку: смерть его положит конец всем мукам любви и всем сомнениям, но она не должна быть бесполезной. Обвязав себя пакетами со взрывчаткой, он на глазах спешащей к нему Берты бросается вниз из окна и взрывает вместе с собой «Черного пса» и его шпииков...

Как легко было придать такому фильму приключенческий или мелодраматический характер! Но режиссер ни разу не позволяет себе никаких отступлений от избранной суровой и сдержанной манеры, сохраняет до конца верность роману Витторини. Актер Флавио Буччи в роли ЭН-2 передает кипение страстей и внутреннюю работу мысли своего героя почти без слов и без всякой аффектации. Единственный его «яркий» поступок — героическая гибель в финале фильма.

Если о борьбе итальянских партизан, о подвигах подпольщиков Рима уже были созданы фильмы, то движение Сопротивления Милана получило «свой» фильм только теперь, почти через сорок лет. Гнетущая атмосфера гитлеровской оккупации города, туманного, серого, холодного, с пустынными улицами, застывшими в страхе перед гестаповцами и людьми «Черного пса», передана в фильме удивительно точно. А подвиги «гапистов», действовавших в исключительно трудных условиях, показаны как

скромная и будничная работа, без внешних эффектов, но с подлинным драматизмом — так, как когда-то в «Риме — открытом городе» или в заключительном, «партизанском» эпизоде «Пайзы» Росселлини.

К событиям эпохи первой мировой войны обратилась в своем антивоенном фильме «Дезертир» Джулиана Берлингуэр. Это также экранизация — в основу фильма, показанного на Венецианском кинофестивале 1983 года, положен одноименный роман писателя Джузеппе Десси. Героиня его, Марианджела, — простая крестьянка, мать двоих сыновей. Имена обоих выбиты на монументе в честь павших на поле боя. Но во всем селении только она одна да приходский священник знают, что на войне погиб лишь один. Другого же мать долгое время скрывала в горах, и он умер от болезни... Она не хотела отдать его на бойню и горда тем, что сберегла сына от войны, хотя и не сохранила его жизнь. Образ Марианджелы — этой деревенской *mater dolorosa*, оплакивающей сыновей (роль ее играет греческая актриса Ирена Папас), — один из самых ярких женских образов во всем нынешнем итальянском кино, и слова ее, проклинаящие войну, звучат как нельзя более современно.

В массовом сознании слова «фашизм» и «война» — синонимы. Фашизм сегодня — это также и силы международного империализма, неокOLONиализма — все те, кто хочет вновь ввергнуть мир в катастрофу войны. Честные художники не забывают слов Брехта: «Еще плодоносит лоно, породившее фашизм». И в тех, пусть редких фильмах, цель которых не пустое развлечение, в которых идет серьезный разговор о том, что волнует сегодня каждого, итальянский экран громко говорит «нет!» войне.

Аутсайдер или демиург?**{Образ журналиста****в современном западном****кино}**

Май 1979 года. Небольшой французский курортный город Канн, знаменитый главным образом проходящим здесь ежегодно международным кинофестивалем. Большой зал Дворца фестивалей — не нового, недавно законченного и напоминающего, по свидетельствам очевидцев, легендарный Лабиринт, а старого, не очень вместительного, но освященного многолетней традицией и несколькими поколениями кинематографистов, всходивших по его ступеням к вершинам славы. Обычная для этой декорации, фешенебельная буржуазная публика, все — в вечерних туалетах. В тот вечер в конкурсной программе демонстрировался американский фильм режиссера Джеймса Бриджеса со странным названием «Китайский синдром». Скроенный по отточенным канонам политического детектива, он был лишен столь необходимых в Канне примет престижности — экзотики, эстетских изысков, программной грандиозности или психопатологических глубин. Тем более неожиданной была реакция этой пресыщенной аудитории — по окончании фильма аплодисменты не смолкали чуть ли не полчаса. Такого в тот фестиваль не было ни до, ни после: ни «Жестяной барабан» западногерманского режиссера Фолькера Шлендорфа, ни «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Копполы, разделившие тогда «Золотую пальмовую ветвь», не вызвали столь единодушного энтузиазма, хотя по художественному своеобразию и яркости намного превосходили ленту Бриджеса.

В чем же было дело? Картина «Китайский синдром» рассказывала о том, как телерепортеры случайно оказались свидетелями неполадок в атомном реакторе, репортаж о котором они снимали. И хотя катастрофу удалось предотвратить, было ясно, что погоня за прибылью неминуемо приводит к сокращению необходимых мер предосторожности, угрожая жизни миллионов людей. Гражданский пафос авторов картины, в особенности актрисы Джейн Фонды, убедительно сыгравшей роль телекомментатора Кимберли

Уэллс, и Джека Леммона в роли Джека Годелла, одного из руководителей атомной станции (он был удостоен премии за лучшее исполнение мужской роли), придавал этой вымышленной истории характер актуально звучащего предупреждения. Особенно запоминался один из финальных эпизодов фильма, когда Годелл угрозой взорвать реактор стремится добиться права сказать правду телезрителям Америки.

Знаменательно, что через несколько месяцев после завершения работы над фильмом и незадолго до его демонстрации на фестивале аналогичный несчастный случай действительно произошел на одной из американских атомных станций, что придало происходящему на экране поистине вопиющую злободневность. Этим и объяснялась живость реакции даже каннской аудитории, казалось бы, отгороженной от такого типа произведений железобетонным снобизмом и буржуазной светскостью.

Фильм этот позднее демонстрировался и во внеконкурсной программе Московского Международного кинофестиваля и в кинотеатрах нашей страны. Для нас он интересен и своим содержанием и общественным резонансом, ярко раскрывающим роль и функцию профессии репортера не только и даже не столько в общественной жизни, сколько на киноэкранах Запада. В своеобразной кинематографической мифологии, лишь условно и зачастую искаженно отражающей реальность, образы журналистов занимают особое, весьма специфическое место.

По частоте своего появления перед зрителями кинотеатров журналисты уступают, пожалуй, лишь гангстерам и полицейским. И дело тут отнюдь не в какой-то особой популярности профессии самой по себе. Из сотен фильмов, сюжет которых строится на журналистском расследовании, лишь единицы непосредственно посвящены газетной или телевизионной проблематике. В подавляющем же большинстве герой лишь свидетель событий иной природы, будь то изощренные психологические коллизии или причудливые пересечения «коридоров власти». Репортер здесь чаще всего лицо постороннее, более или менее бесстрашный свидетель, аутсайдер, ведущий опасное для жизни расследование на свой страх и риск. Он идеальное второе «я» зрителя, рука правосудия, не подвластная крапленым картам преступных махинаций. Как и частный детектив, репортер на экране — сюжетная функция, лакмусовая бумажка, способствующая выявлению пороков окружающей действительности.

Но (и в этом состоит главное различие между излюбленными персонажами Д. Хэммета или Р. Чендлера, столь ярко воплощенными на экране Х. Богартом и Р. Митчумом) если цель расследования — истина — остается той же, меняется его результат. Действие в «черном романе», как и в «черном фильме», завершается обычно раскрытием преступления, обнажением всех его механизмов. Журналистика в этом ракурсе имеет своей целью разоблачение преступников перед лицом общественности: тайное должно быть не только обнаружено, но и обнародовано. Отсюда и особое социальное значение деятельности средств массовой информации и источник ее своеобразной мифологизации, дань которой, вне всякого сомнения, отдает и западный экран.

В условиях тотального контроля государственно-монополистического капитала над всеми сферами бытия человека, в условиях тесного переплетения интересов преступного мира и власть имущих демократическая пресса, радио, телевидение кажутся и выдаются за последнее прибежище истины и справедливости, которые могут восторжествовать лишь благодаря гласности, то есть усилиями честных и неподкупных журналистов. Положение аутсайдера в конкретных жизненных коллизиях получает тем самым глубинное обоснование в положении аутсайдера по отношению к интересам капитала и власти.

Спору нет, независимость средств информации при империализме иллюзорна и относительна, и об этом тоже свидетельствуют киноэкраны. Но жажда справедливости требует реального механизма контроля за деятельностью различных администраций и транснациональных корпораций. И когда такого механизма нет, его надо придумать, чтобы удовлетворить — пусть не на деле, а только на словах — эту психологическую потребность. Тут-то и возникает миф о том, что в современных условиях подлинным вершителем правосудия может быть уже не шериф, не суд и прокурор и даже не доведенный до отчаяния рядовой гражданин, а газетчик, то есть общественное мнение.

Магическая иррациональная вера в «свободу слова», ежедневно и ежечасно опровергаемая практикой буржуазных средств информации, находит особо весомую опору в одностороннем истолковании событий, исключительных по своему общественному резонансу, каким в США стал, к примеру, Уотергейтский скандал. Его интерпретация

массовым сознанием умело сводилась к идее всеислия прессы как гаранта демократии в «свободном мире». Маскируя закулисные интриги, политическое соперничество и давление различных лобби, которые сделали в конечном итоге возможным и само журналистское расследование и публикацию его материалов, буржуазная пропаганда акцентировала лишь один, весьма существенный, но далеко не главный момент этого громкого скандала: два молодых репортера из газеты «Вашингтон пост», Карл Бернстайн и Боб Вудворд, добились беспрецедентной отставки самого президента США! Это ли не свидетельство всевластия демократии и всеислия прессы?

Режиссер Алан Пакула, экранизовавший книгу-хронику Бернстайна и Вудворда «Вся президентская рать», не случайно снял в главных ролях «сверхзвезд» Дастина Хоффмана и Роберта Редфорда — представители прессы тем самым были как бы окончательно канонизированы. Эта картина, безусловно, талантлива и незаурядна: трудно сделать не только интересными, но и увлекательными более двух часов экранного времени, отданного почти полностью «некинематографичным» телефонным разговорам; однако она послужила увековечиванию мифа через четыре года после происшедших событий (фильм был поставлен в 1976 году).

Вера режиссера в этот миф тем более парадоксальна, что в 1974 году он поставил картину «Параллакс» — о преступной организации, специализирующейся на политических убийствах, секрет которой так и остается нераскрытым.

Журналист Джо Фрейди (его тоже играет «звезда» — Уоррен Битти), ведущий расследование, в финале сам попадает в ловушку и гибнет, не только не опубликовав материалы своих поисков, но так и не добравшись до истинных виновников гибели десятков людей. Хотя в основе сюжета лежал роман Лорен Сингер, реминисценции убийства Джона Кеннеди звучали достаточно отчетливо — ведь тогда комиссия пришла к выводу об «отсутствии конспирации», а здесь зрителю предлагается модель «тотальной конспирации», априорно неразоблачимой, поскольку она необходима сильным мира сего, перед которыми, естественно, журналисты бессильны.

На встрече с советскими кинематографистами в 1983 году в Москве Алан Пакула объяснял, что «Параллакс» был задуман как предупреждение о том, что далеко не все в современной Америке становится достоянием обще-

ственного мнения, в то время как «Вся президентская рать» обозначила ответный апофеоз гласности.

Не будем вдаваться здесь в вопросы общего порядка — насколько эти, по существу, полярные представления о роли журналиста в фильмах одного режиссера соответствуют или не соответствуют действительности. Парадокс диалектической взаимосвязи между кино и журналистикой в том и состоит, что по отношению к общественной жизни они выступают не только как зеркало, но и как составная часть. Поэтому представление о принципиальной непричастности к социальным конфликтам, с позиций буржуазного объективизма гарантирующей «объективность» их экранного или печатного отображения, на деле нереализуема. Силовые поля классового общества неминуемо проходят через систему информации, а во многом и формируются благодаря ей. Об этом также свидетельствует западный кинематограф.

Приведем один недавний и весьма показательный пример — французский фильм 1982 года «Тысяча миллионов долларов». Его постановщик — ветеран Анри Верней, исполнитель главной роли — Патрик Девэр, рано ушедший из жизни мастер французского экрана. Значительно более трезвый и реалистичный, нежели американские гимны всесилю прессы, фильм, опять-таки в форме детектива, показывает диалектику идейно-политического и экономического противоборства в современной Франции.

...Благодаря анонимному телефонному звонку Поль Кержан, репортер вымышленного журнала «Трибюн», узнает, что политический деятель Жак Бенуа-Ламбер якобы получил крупную взятку за согласие продать транснациональной компании «Ж.Т.И.» французскую фирму. Когда после публикации разоблачительной статьи появляется сообщение о самоубийстве Бенуа-Ламбера, журналист начинает подозревать, что его выступление было лишь умело подготовленной провокацией, призванной придать правдоподобие официальной версии, в то время как на самом деле Бенуа-Ламбер был убит: он ничего не собирался продавать и именно этим мешал все сильной корпорации. Собирая доказательства этой грандиозной махинации, герой теряет покровительство своего журнала, рискует не только карьерой, но и жизнью, своей и сына, однако все же доводит дело до конца.

Его новый, действительно разоблачительный материал будет опубликован, но только не в «Трибюн», а в про-

винциальной газетке, где он работал в юности. Потратив на этот исключительный номер весь годовой запас бумаги, ее редактор надеется наконец реально использовать данное газете право продаваться по всей территории Франции. Каким будет реальный резонанс и конечный результат этой публикации, зрителю остается неизвестным. Важно другое: вернувшись к истокам, к «доброй старой» Франции, якобы не отравленной ядом заокеанских капиталов, Поль обретает подлинное счастье — свободно говорить правду, а заодно и сблизиться с женой и ребенком.

Эта консервативная и по сути своей идеалистическая сюжетная схема, очевидно, отражает попытку французского правительства тех лет противостоять натиску США и сверхкрупного капитала (отсюда и название — «Тысяча миллиардов долларов»), опираясь на «возврат к истокам» — традиционализм как образа жизни, так и образа мыслей. В реальности, конечно, провинциальность не может противостоять могущественной корпорации; бессильна она и перед эволюцией нравов и обычаев, распространяемых все теми же информационными монополиями. Но, подчеркнем это еще раз, экран вновь предлагает нам некую идеальную схему, расходящуюся с жизнью, но дорогую сердцу массовой аудитории, в особенности тех кругов, на которые традиционно опирается социалистическая партия Франции.

В этом и других подобных фильмах нет ни слова о классовых силах, действительно противостоящих буржуазии, и о журналистах, освещающих актуальные события с точки зрения условий жизни и борьбы пролетариата. До этого, как правило (в нем, как и в каждом правиле, могут быть, конечно, и исключения), экраны Запада не доходят: несколько схематизируя, можно сказать, что героем и зрителем фильмов, которые мы анализировали, является тот самый пресловутый «средний класс», идейные позиции которого особо подвластны конъюнктурным изменениям. Поэтому-то западный кинематограф, даже в тех случаях, когда он далеко не адекватно отражает социально-политическую борьбу, остается чутким барометром общественных настроений; поэтому-то в названных лентах столь отчетливо звучат критические, антимонополистические, антиимпериалистические мотивы, хотя вместо реальных путей осуществления коренных социальных преобразований авторы предлагают идеализирован-

ные образы репортеров — носителей и распространителей подлинной информации.

Как легко убедиться, положение аутсайдера, даже в качестве оголенной сюжетной функции, никогда не может быть абсолютным. Журналист не только пристрастный, но и, как правило, причастный свидетель. Правда, сам феномен социальной апатии, безразличия, сформированного систематическим наблюдением за человеческими страданиями, может стать специальным предметом художественного исследования. В конце 60-х годов американский режиссер Хаскел Уэкслер снял фильм, который так и назывался — «Холодным взглядом» (он в свое время демонстрировался вне конкурса на одном из Московских Международных кинофестивалей). Его герой, тележурналист, вовлеченный в водоворот бурных столкновений полиции и бунтующей молодежи в августе 1968 года, в период съезда демократической партии в Чикаго, вынужден постепенно пересмотреть свою позицию стороннего наблюдателя, ибо пики социальных катаклизмов, какими были в истории США те памятные дни, не допускали невмешательства. Так, телевизионный репортаж со вписанным в него игровым сюжетом стал наглядным свидетельством борьбы против узаконенного насилия.

В ином, более обобщенно-философском плане та же проблема была в центре фильма Микеланджело Антониони «Профессия: репортер» (1975), герой которого, тележурналист Дэвид Локк, блестяще сыгранный американцем Джеком Николсоном, пользуясь стечением обстоятельств, путем подлога документов меняет свою выигрышную позицию на место участника событий, одного из своих потенциальных «героев» — торговца оружием, и в результате гибнет. Эта эстетизированная притча по стилистике своей предельно далека от программного документализма ленты Уэкслера, но этих разных художников сближает интерес к диалектике ролей наблюдателя и участника социальных катаклизмов.

Тем самым собственно журналистская проблематика переходит из периферии в центр внимания авторов, которые превращаются в своего рода «критиков критиков». Отличительной чертой этой второй группы фильмов является то, что органы печати представляются на экране уже не более или менее независимыми посредниками между событиями и общественным мнением, их деятельность из сюжетной функции превращается в непосредственное содержание произведения.

Одним из центральных в этом плане стал показывавшийся у нас фильм американского режиссера Сиднея Поллака «Без злого умысла» (1982). Героиня фильма, начинающий репортер Меган Картер (ее убедительно играет известная актриса Салли Филд), случайно узнает, что в причастности к исчезновению лидера профсоюза докеров подозревается Майкл Галагер, сын и племянник знаменитых мафиози, не уличенный, однако, в преступной деятельности. На самом деле утечка информации была намеренной: зайдя в тупик, следователь рассчитывал, что публикация «разоблачительной» статьи заставит кого-нибудь из Галагеров выдать себя. Обоснованное возмущение героя (его роль блестяще исполняет Пол Ньюмен — показательно, что подлинная «звезда» здесь не журналист, а его жертва) приводит к побочной линии — роману между Меган и Майклом, который, впрочем, не мешает их дальнейшей конфронтации. Ключевой сюжетный поворот возвращает зрителя к сути проблемы. Приятельница Галагера, Тереза, признается журналистке, что в день исчезновения предполагаемой жертвы Майкл был с ней, поддерживая ее в тяжелую минуту: она была вынуждена сделать аборт. Для Терезы, ревностной католички, преподавательницы религиозной школы, это была не только личная трагедия, но и угроза позора — опасность, которой она пренебрегла ради спасения друга.

Публикация рассказа об этой беседе приводит Терезу к самоубийству. Прочитав в утреннем выпуске этот материал, она с остервенением пытается собрать все экземпляры, оставленные рассылным у порогов соседних домов, но остановить пущенную в ход машину уже, разумеется, не в силах.

Таким образом, перед нами — случай, когда истина, изложенная «без злого умысла», убивает ни в чем не повинную женщину, выводит на первый план журналистскую этику, которой буржуазная печать, радио, телевидение в погоне за сенсацией зачастую пренебрегают.

Заинтересованная и далеко не однозначная реакция американской (да и не только американской) прессы на эту картину свидетельствовала об актуальности поставленной проблемы, хотя ее решение в фильме носило весьма непоследовательный характер. Путем хитроумной ловушки, спровоцировав публикацию другой недостоверной статьи, герою удавалось в финале изобличить окружного прокурора и нечистоплотного следователя, а заодно

и журналистку, нарушившую неписанные законы своей профессии. В лице высокопоставленного государственного чиновника, расставляющего все точки над «и», здесь, как и в фильме «Вся президентская рать», только в иной ипостаси, торжествует наивный идеализм «американской мечты».

Но суть фильма не в этом хэппи энде, а в постановке проблемы самой журналистики как проблемы преимущественно нравственной. Поэтому-то авторов интересует даже не «торжество справедливости» само по себе, а тонко передаваемый Салли Филд внутренний перелом в характере Меган, ее решимость научиться делать свое дело не только «эффективнее», но и лучше — тоньше, осторожнее, честнее. Ей противостоит адвокат издания, в котором она работает, заявляющий в начале фильма: «Нам не известно, что эта история не соответствует действительности, следовательно, действуем мы без злого умысла. Мы вели себя и благоразумно и осторожно, следовательно, нас нельзя обвинить в ненадлежащем исполнении своих обязанностей. Мы можем писать все что угодно о мистере Галагере, а он против нас бессилён. Мы служим демократии».

Это своеобразное кредо узаконенной дезинформации раскрывает оборотную сторону медали. Ведь влияние прессы на Западе во многом опирается на механизм популярности, основанной на сенсации. Погоня за успехом даже более, чем поиски истины, подогревала молодых и честолюбивых разоблачителей Уотергейта. Стремление увеличить число читателей, слушателей, зрителей приводит порой к обнародованию материалов, не отвечающих интересам власть имущих. Но если одной стороной этого процесса является усиление влияния демократической общественности на средства массовой информации, то второй, не менее, а подчас и более важной стороной оказывается гиперболизация установки на сенсацию, попирающей писанные и неписанные законы человеческого общежития. Буржуазная «свобода печати» чревата ее всевластием — всевластием вольной или невольной лжи, а то и специальным созданием реально кровоточащих зрелищ, вписываемых в систему телевизионного вещания.

Об этой последней опасности предупреждают французские режиссеры Бертран Тавернье и Ив Буассе в своих пока еще фантастических лентах «Преступный репортаж» (1979) и «Цена риска» (1982). В первом из них в форме своеобразной притчи рассказывается о превраще-

нии предсмертной агонии в прибыльное зрелище. Репортеру Родди (американский актер Харви Кейтел), в глаз которого вмонтирована микроскопическая телекамера, дается задание следить за героиней, Катрин, которой сообщают, что она смертельно больна. На самом деле источником демонстрируемых зрителям мучений становятся якобы обезболивающие таблетки, предписанные врачом-соучастником. Эту махинацию разрушают подлинные чувства, постепенно связывающие героев друг с другом. Осознавая безнравственность собственной миссии, Родди, дабы прервать прибыльный репортаж, вынужден ослепить себя, а Катрин, узнав правду, кончает жизнь самоубийством, которое, с ее точки зрения, единственно может разоблачить дельцов от телевидения. Роми Шнайдер (достоверность исполнения ею главной роли, возможно, усиливается тем, что актриса предчувствовала скорую смерть) ярко воплощает гуманистический пафос, противостоящий бездушию «прямого репортажа смерти».

Сюжет картины Буассе — демонстрация действительных убийств как предмет телевизионного «шоу». От военных репортажей и повседневного насилия над личностью к искусственному программированию жестокости — таков прогнозируемый путь телевизионных зрелищ в погоне за прибылью. И в том и в другом случаях авторы акцентируют уже не случайную, «без злого умысла», а умышленную бесчеловечность средств массовой информации. Ведь названные фантастические ситуации имеют сегодня на Западе более чем реальные прототипы и аналогии. Не только «желтая», но зачастую и вполне «почтенная» пресса прибегает к фальсификациям, беспардонно вторгается в личную жизнь, препарировывает социально-политические конфликты в дорогие сердцу обывателя «лакомые кусочки». «Желтая» пресса тоже имеет своих жрецов и первосвященников; есть у нее и свои «кинемаграфические традиции». Этапным свидетельством о деградации личности в погоне за сенсационностью стала экранная «Сладкая жизнь», буквально взорвавшая экраны мира на рубеже 50-х и 60-х годов и не потерявшая своей актуальности и сегодня, как о том свидетельствовала демонстрация этой ныне классической ленты в рамках ретроспективы фильмов Федерико Феллини на XIII Международном кинофестивале в Москве.

В начале 70-х годов другой знаменитый итальянский режиссер, представитель более молодого поколения, Марко Беллоккио, в фильме «Об убийстве — на первую по-

лосу» обнажает саму механику дезинформации, показывая, что в условиях обострения молодежного движения протеста правящему классу выгодно запугать обывателя образом бунтаря — насильника и убийцы, выставить его в роли чудовища. Режиссер не случайно главное внимание уделяет, казалось бы, сугубо технической стороне дела: кто от кого получает указания, как формируется общественное мнение, как расследование переводится в нужное русло и т. д. Пружиной действия оказывается и столкновение прожженного главного редактора — реакционера Бидзанти (его одиозную фигуру резкими, острыми штрихами обрисовывает актер-коммунист Джан Мария Волонте), с молодым репортером, сохранившим навивную веру в правдивость печатной информации. На самом же деле обнаружение подлинного преступника (им оказывается замученный комплексами и патологической набожностью поборник порядка и нравственности — этих краеугольных камней консервативной стратегии) уже не может изменить ситуацию и восстановить справедливость. Так традиционный образ журналиста как гаранта гласности и демократии оборачивается в реальности и на отражающем ее экране в свою противоположность.

Еще дальше по пути разоблачения буржуазной прессы идет западногерманский режиссер Фолькер Шлендорф в фильме «Поруганная честь Катарины Блюм» (1974). Героиня, молодая, ничем не примечательная домработница, влюбляется в террориста, за которым наблюдает полиция, и проводит с ним ночь. Наутро в квартиру врываются полицейские, и ее личная жизнь становится объектом фальсификации со стороны «желтой» прессы. И героиня и ее друзья, как и Тереза в фильме «Без злого умысла», бессильны остановить поток лжи и злобных инсинуаций. Но, в отличие от Терезы, Катарина (актриса Ангела Винклер) выбирает иной путь — убивает журналиста, столь беспардонно использовавшего «свободу печати». Репортер Вернер Тетгес в язвительном исполнении Дитера Лазера — своеобразный антипод рыцарей пера, отстаивающих справедливость. И, что характерно, здесь, в отличие от фильма Беллоккио, не дано позитивной альтернативы — коррупция в сфере средств информации представляется настолько тотальной, что поступок доведенной до отчаяния героини зритель хоть и не принимает, но понимает.

Сюжет фильма Шлендорфа, безусловно, вызван к жизни акциями «левого» терроризма и их превратной и

односторонней трактовкой средствами массовой информации на Западе.

Проблема эта достаточно сложная, и затрагивает она далеко не только киноискусство. Поэтому ограничимся здесь напоминанием о том, что реакционные круги не случайно культивируют страх обывателя перед призраком «красного террора» и обвиняют прогрессивных деятелей культуры, в их числе и журналистов и кинематографистов, в его «насаждении» и «поощрении». Именно поэтому последовательный реалистический анализ этой проблематики особенно важен, поскольку он не оставляет камня на камне от распространенных фальсификаций.

С этой точки зрения примечательна другая западно-германская картина, «Свинцовые времена», поставленная в 1981 году Маргарет фон Тротта. В основу сюжета положена подлинная история террористки Гудрун Энслин, якобы покончившей с собой в тюрьме в конце 1977 года. Тогда ее сестра Кристиана приложила немало усилий, чтобы доказать, что это на самом деле было убийство.

В фильме Кристиана становится Юлианой, а Гудрун — Марианной. Их сложные и конфликтные взаимоотношения, отрываясь от хроникального воспроизведения действительных событий, приобретают характер размышлений о судьбах участников антибуржуазного движения. Юлиана — журналистка. Она отстаивает идеалы движения за эмансипацию женщин, борется за социальную справедливость, но не приемлет терроризма. И все же по ходу действия она все более и более понимает свою сестру, переживая ее трагедию как собственную. От свидания к свиданию в тюрьме меняется и Марианна, переосмысляя свои действия и позицию. Поэтому-то версия о самоубийстве правомерно кажется Юлиане абсурдной и не соответствующей нравственной и политической эволюции ее сестры. Но Юлиана бессильна что-либо доказать и тем более — убедить представителей прессы в правомерности своих подозрений. Для них самоубийство террористки — пройденный этап, поставивший финальную точку в ее судьбе, теперь она уже никого не интересует. И тогда героиня забирает к себе сына сестры и в мучительных поисках контакта с мальчиком, который сам стал жертвой террориста, решает рассказать ему ту правду о матери, которую газеты столь усердно скрывали. Так трагедия Марианны и ее сподвижников может послужить уроком новым поколениям борцов за свободу.

Весьма сложная концепция картины, детали которой

мы вынуждены в этом кратком пересказе опустить, по-своему объединяет мотивы философского и политического кинематографа. Изогранный психологический анализ, особенно четко проявляющийся в отрывочных воспоминаниях о детстве и юности сестер (Юлиана тогда неистово бунтовала, а Марианна была добропорядочной буржуазной девочкой, по существу, перешедшей от одной крайности к другой), подчинен ясным социальным характеристикам, идее преемственности в борьбе против господства буржуазии, невзирая на роковые ошибки и принципиальные заблуждения иных представителей антиимпериалистических движений.

Таким образом, представление о журналистах и журналистике на западных экранах как бы распадается на две полярные тенденции, каждая из которых имеет свои корни в реальной жизни. На экране они не случайно подчас сводятся воедино.

Особенно наглядно это проявилось в недавней американской фантастической ленте режиссера Питера Хаймса «Козерог I».

Замена полета космонавтов на Марс соответствующим образом организованными репортажами с Земли; необходимость после гибели космического корабля уничтожить свидетелей, которые были вынуждены согласиться на этот фарс; наконец, разрушение этого старательно спроектированного механизма благодаря находчивости, мужеству и ловкости двух героев (чудом спасшегося космонавта и нашедшего его журналиста) — все это в своеобразном эклектическом смешении сводит противоположные мотивы: средств массовой информации как творца новой, вымышленной реальности — и журналиста-аутсайдера, которому удастся в триумфальном финале сделать тайное явным и дать восторжествовать справедливости. Справедливости экранной, воплощающей скорее мечту о справедливости, нежели ее реализацию, но тем более дорогой сердцам миллионов кинозрителей.

Таким образом, с одной стороны, журналист наследует традиции Робина Гуда, вершителя правосудия, встающего против социальной несправедливости, в лучших фильмах трактуемой как неизбежное порождение империализма. В этих случаях мы чаще всего имеем дело с героем-одиночкой, символически воплощающим прерогативы «свободы слова». С другой стороны, индустрия новостей выступает как враждебная человеку сила, фальсифицирующая не только конкретные факты, но и карти-

ну мира в целом, узурпируя, по существу, функции демиурга, и обладающая тотальной властью над аудиторией. Сила эта чаще всего представляется имперсональной, запрограммированной свыше, не зависящей от конкретных, взаимозаменяемых носителей зла, какими бы яркими ни были их экранные образы. И это тоже не случайно: ведь здесь речь идет не о человеке, восстающем против общественного устройства, а об одном из безотказных механизмов классового господства буржуазии.

Эти две тенденции, по существу две стороны одной медали, отражают, причем каждая по-своему, рост антиимпериалистического протеста и одновременно, часто помимо воли авторов, обнаруживают иллюзорность попыток восстановить справедливость в рамках антагонистического общества, усилиями правдоискателей-одиночек, не открывающих перед зрителями действительно революционной перспективы свержения эксплуататорского строя — исторической миссии пролетариата.

О завораживающей красоте Венеции сказано немало прекрасных слов замечательными писателями и поэтами; вряд ли киноведческое перо дерзнет соперничать с ними. Лучше процитирую: «Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свиданья с куском застроенного пространства, как с живою личностью»¹. Впрочем, в начале сентября 1983 года в этом городе, «обитаемом зданьями» (выражение того же Бориса Пастернака), многие отдавали почти все свое время встречам не с архитектурой, а с фильмами: в Венеции проходил традиционный Международный кинофестиваль. И фильмы, в отличие от ровной, умиротворяющей прелести пейзажа острова Лидо, вызвали острые, подчас противоречивые чувства...

Новый директор фестиваля Джан Луиджи Ронди заранее задумал, как стало известно представителям прессы, очередной киносмотр в Венеции как «фестиваль звезд». Особую значимость событию должны были придать прославленные имена режиссеров, чьи фильмы участвовали в программах «Венеции-83». Основной конкурс включал произведения Федерико Феллини, Ингмара Бергмана, Роберта Олтмена, Вуди Аллена, Жан-Люка Годара, Алена Рене, Кона Итикавы, Александра Ключе, Коста-Гавраса и других.

Однако «парад звезд» (действительно первой величины) обнаружил, что не все они сияют с прежней силой, что нимб вокруг некоторых имен лишь отблеск давних успехов. И должно быть, независимо от воли организаторов фестиваль в Венеции 1983 года стал смотром судеб ряда выдающихся художников в современном буржуазном мире. Он продемонстрировал неутомимое упорство одних кинематографистов, смело обращающихся к сложным

¹ Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982, с. 247.

проблемам сегодняшнего бытия, и уступчивость других, уставших сопротивляться и вступивших на проторенную дорогу буржуазного коммерческого кинематографа. Фестивальные фильмы весьма заметно различались между собой и по художественному уровню, и по идейному звучанию, и по впечатлению, которое оставляли они у зрителя.

Однако при всех различиях в большинстве из них заметна была общая черта: экран снова и снова обращался к минувшим дням, чтобы сопоставить их с нашим сегодняшним временем. Нередко это делалось в рамках одного сюжета, охватывающего разновременные пласты. Причем речь шла не о прошлых веках, а именно о том самом XX столетии, которое сегодня уже на исходе.

Жизнь людей в XX веке трактовалась в разных стилях и жанрах: семейной хроники, традиционной киноповести, драмы, условной притчи, комедии. Существенно различалось авторское понимание общего хода истории, крупнейших событий нынешнего столетия, включая две мировые войны, и отдельных исторических лиц. В этом контексте советский конкурсный фильм «Мать Мария» режиссера С. Колосова, воссоздавший светлый образ Е. Кузьминой-Караваевой, русской патриотки, действовавшей в рядах французского Сопротивления, еще раз подчеркнул глубокое миролюбие нашей страны, напомнил, что основой нашего мировоззрения является интернационализм.

Значительные произведения мастеров кино других социалистических стран — Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Чехословакии, — показанные преимущественно в «параллельных программах», заслуживают обстоятельного анализа; который, безусловно, еще будет сделан в специальных работах. Мне же хочется рассказать здесь о столкновении на фестивальном экране контрастных по смыслу лент, которое нарушило стройность «парада звезд», участвовавших в основном конкурсе, и было обусловлено, на мой взгляд, изломами биографий крупных художников, живущих и работающих в капиталистическом мире.

Начну с произведений, повествующих о прошедших десятилетиях, чтобы затем перейти к фильмам о дне сегодняшнем, — некоторые из них всерьез затрагивали острые вопросы действительности, другие просто имитировали актуальность.

Среди картин антиимпериалистической направленности

сти, принадлежащих опытным мастерам, первым стоит назвать «Streamers» Роберта Олтмена (США). Смысл названия можно понимать по-разному: «stream» по-английски «поток», отсюда «streamers» — «люди в потоке». Но на жаргоне воздушных десантников так называют парашютистов-неудачников, у которых парашют не раскрывается в воздухе. Так что возможен и такой перевод заглавного титра фильма Олтмена: «Обреченные». Его и прием. В любом случае имеются в виду люди, вовлеченные в не зависящее от их воли течение, люди, угодившие в гибельную ситуацию. Конкретно же в картине речь идет об американских новобранцах, которых должны отправить на войну во Вьетнам. Действие происходит в 1965 году. В основе сценария — театральная пьеса Дэвида Рейба, переделанная им для кино, что наложило некоторый отпечаток на стилистику фильма. События ни разу не выходят за пределы казармы, и здесь оказывается важным все: спальни с длинными рядами двухъярусных железных коек, прикрепленные к ним сундуки, в которых солдаты хранят бутылки с пивом; спортивный зал, душевая и, наконец, служебное помещение в углу, откуда время от времени появляются два немолодых, вдребезги пьяных сержанта, Руни и Коукс, присматривающих за немногочисленными пока рекрутами.

Первые разговоры Билли, паренька с интеллигентным лицом, и его добродушного чернокожего приятеля Роджера, конечно же, о будущем. О том, что они непременно и очень скоро разгромят вьетнамцев. Поначалу эти ребята едины в своей слепой готовности к завтрашнему разбою, который они почитают подвигом. Поистине они захвачены потоком стихийным и неумолимым. Но будущие «защитники свободы» не успеют добраться до далекого Вьетнама, они не смогут спокойно прожить и одного дня: к концу его в казарме происходят убийства...

Название фильма обыгрывается в развитии сюжета по контрасту: общего потока людей, чувств и мыслей не получается. Страна, погрязшая в несправедливой войне, обнаруживает глубокую внутреннюю противоречивость своей духовной жизни, армия — полную моральную несостоятельность.

Нет, экран не поведаст нам ничего определенного о классовых антагонизмах в американском обществе. Однако картина Олтмена расскажет о том, что сопутствует подобному строю: о поразительном политическом невежестве и взращенных на его почве иллюзиях, которые прихо-

дят в страшное несоответствие с реальной действительностью; расскажет и о непреодолимой напряженности в отношениях между белыми и черными американцами; наконец, о несходстве социальных установок, нравственных принципов, типов поведения отдельных людей.

По существу, два главных обстоятельства быстро развеют иллюзии новобранцев, приведут их к столкновению, вызовут жестокую драку, завершающуюся трагически. Первое — открытие действительной сути тех, кто призван быть им примером. Сержанты, участвовавшие в войне в Корее, время от времени исповедуются внимающим им новичкам, описывают свои былые «подвиги». На экране возникают отвратительные образы мародеров и убийц. Но, пожалуй, страшнее всего рассказ Коукса о том, как уже здесь, в Америке, он однажды устроил автомобильную катастрофу. И сумел все обставить так, что его никто ни в чем не заподозрил. А люди погибли... Причем он их и не знал вовсе, но они ему не понравились, потому что позволили себе обогнать его машину. И вообще люди его раздражают... Поначалу новички вытягивались во фронт перед старшими, «ели» их глазами, улыбались. Но вскоре этот телячий восторг сменился холодным страхом.

Второе обстоятельство, которое вызвало драму в казарме, связано с постоянной рознью белых и цветных в Америке. Идиллическая дружба Билли и Роджера нарушается появлением еще одного рекрута-чернокожего, Карлайла. Роджер не смеет противостоять своему соплеменнику. Между тем Карлайл агрессивен и не владеет собой. Он, как видно, и сам устал от разъедающей его, как отравы, ненависти, обращенной на весь мир и ничего не меняющей в его жизни. То шутовски изображая покорность черного лакея, то нахраписто и злобно задираясь, он вынуждает каждого из новобранцев быть его слушателем. И все рассказывает и рассказывает о том, как его с детства топтали, презирали, развращали белые люди...

Только «высоколобый интеллигент» Билли проявляет стоическое терпение перед наскоками Карлайла, пытается его образумить, пускаясь в высокоморальные рассуждения, в которых, однако, есть и оттенок подстрекательства. Именно Билли больше всех раздражает агрессивного рекрута. В конце концов происходит уже давно назревающая драка, и Билли получает от Карлайла удар ножом. Следующий удар достается пьяному Руни, грузная туша которого неожиданно wpłyает в казарму...

Впрочем, следует назвать еще одну причину, нарушившую первоначальную атмосферу спокойствия, — развращенность новобранца Рича. Этот улыбчивый голубоглазый мальчуган с заискивающим взглядом — гомосексуалист. Билли и Роджер только хохочут, когда Рич, выйдя из душевой, пудрит себе бедра. Но опытный Карлайл, прошедший все круги ада, моментально парализует волю Рича и делает его своим рабом. Вот почему Рич не вмешивается, когда Карлайл наступает с ножом на Билли. Этой линии сюжета, на мой взгляд, отпущено слишком много экранного времени, хотя режиссер и объяснял, что, показывая половую распущенность, он подразумевал моральную и психическую ущербность некоторой части молодого поколения.

Роберта Олтмена не было на фестивале в Венеции, но беседа с ним все же состоялась. Находясь на съемках в штате Аризона, Олтмен разговаривал с журналистами по телефону, и его голос, усиленный репродукторами, был слышен на острове Лидо, в отеле «Эксельсиор», в зале, где обычно проходили пресс-конференции. В свою очередь журналисты через переводчика задавали в микрофон вопросы режиссеру. Прежде всего у Олтмена спросили: «Почему вы сняли именно этот фильм?» «Это мой ответ на нынешнюю политическую ситуацию в мире», — заявил американский кинематографист. В ходе дальнейшей беседы Олтмен еще раз подчеркнул, что его волнуют существующая в мире напряженность, военные приготовления, гонка вооружений. О том же говорит и отчетливо антимилитаристский фильм Роберта Олтмена.

«Мне нравится эта история о неприятии войны и о силе человека, рассказанная скупыми словами» — так характеризует итальянский режиссер Джулиана Берлингуэр рассказ писателя Джузеппе Десси, по которому сделан ее фильм «Дезертир». Неприятие войны — главная мысль и самой ленты. Эта картина снова напомнила, что «типологические сюжеты», точнее было бы сказать — известные фабулы, можно наполнять разным, даже противоположным смыслом в зависимости от конкретного исторического материала. Советскому читателю и зрителю известен сюжет о дезертире по повестям В. Распутина, Ч. Айтматова, по фильму Г. Чухрая «Трясина». Здесь показано, как губит личность неискупимая вина перед народом, как дичает, звереет дезертир, уклонившийся в дни священной Отечественной войны от всенародного долга и подвига. Но в итальянском фильме речь идет о другом.

Действие «Дезертира» происходит в 1922 году, когда социальная борьба в Италии резко обострилась. В 1921 году образовалась Итальянская коммунистическая партия, защищавшая интересы трудящихся, но почти одновременно обретал плоть реальной политической силы зловещий призрак фашизма. Хозяева рудников и их вооруженные отряды, показанные в фильме, — это предшественники фашистов и уже официально оформившиеся фашисты (Муссолини пришел к власти в 1922 году).

Фильм Джулианы Берлингуэр проникнут сочувствием к деревенскому парнишке Саверио, дезертировавшему из армии, где его травил офицер. Саверио тайком пробирается домой, в деревню на Сардинии. Его мать, крестьянка Мари-Анджела, прячет сына в горах, в хижине. Саверио мучается здесь от одиночества, страха и холода. Помощь и забота матери не спасают его от болезни и смерти. Здесь же, около хижины, которая служила Саверио убежищем, Мари-Анджела хоронит своего сына.

Тем временем в деревне происходят столкновения между рабочими с расположенного поблизости рудника и фашиствующими молодчиками, нанятыми хозяевами. Камнями и прикладами фашисты забивают насмерть рабочего лидера, друга Саверио. На похоронах Мари-Анджела оплакивает новую жертву...

Фильм немногословен; перелом в сознании пожилой крестьянки, пробуждение в ней социального чувства раскрываются известной греческой актрисой Иреной Папас по преимуществу в мимике и пластике образа и лишь отчасти — в поступках героини. Решающий из них — демонстративный отказ Мари-Анджелы прийти на торжество по случаю открытия монумента воинам, погибшим во время первой мировой войны. Торжество устраивают фашисты: их захватнические инстинкты должны, по замыслу организаторов церемонии, получить «благословение» в традиционных, ритуальных формах и быть «одобрены» народом. Мари-Анджела не желает выслушивать милитаристские речи, которые произнесут «принчипали», — потому что уже поняла, кто эти люди, убивающие тружеников в своей стране и жаждущие чужих земель. Крестьянка уходит в горы, чтобы там в одиночестве оплакивать сына...

«Любовь в Германии» — так называется еще один фильм резкой антифашистской направленности. Он был представлен в Венеции как совместная продукция кинофирм ФРГ и Франции, а поставил его польский режиссер

Анджей Вайда. Это произведение заставляет вспомнить начальный этап творчества художника, когда в таких картинах, как «Поколение», «Канал», «Пепел и алмаз», «Лётна», Вайда поведал о силе духа и мужестве героев антифашистской борьбы в Польше, о пережитых в годы войны драмах и трагедиях. Известно вместе с тем, что творчество Вайды неровно, противоречиво. «Во 2-й половине 70-х годов в ряде фильмов Вайды получили развитие антисоциалистические тенденции»², — сказано в новом энциклопедическом кинословаре. Автор короткой справки, естественно, не объясняет подробно противоречия в творчестве художника. По-видимому, это предстоит сделать в будущих обстоятельных исследованиях.

Путь Вайды не отвечает требованию идейной последовательности, а уж тем более — монолитности. В явственном переломе его, очевидно, по-своему сказались и относительная историческая недавность самого начала формирования социализма в Польше, и противоречия, которые были свойственны его развитию, и издержки этого движения, которые вызвали особо болезненную реакцию в определенных слоях польской интеллигенции. И, наконец, субъективные мотивы, которые еще предстоит постичь. Но как бы ни были сложны эти совокупные причины, киноведческий анализ их потребует непременно вдумчивости и точности. А достичь их трудно. Ведь только когда речь идет о противоречивом характере творчества крупных художников прошлого, взгляд наш обретает объективность и спокойствие. Когда же неоднородность культуры, несхожесть и противоборство в ней разных начал претворяются в сдвигах судьбы нашего современника, мы, в пылу полемики с его специфичной позицией, нередко как бы отказываем ему в возможности нового выбора, нового, углубленного осмысления сегодняшней истории, спора с самим собою. Забываем о способности его к внутренним изменениям, развитию.

Но разве в подобной нашей нетерпимости не откликаются традиции давно нами же осужденных вульгарной социологии и догматизма? Разве закономерностью сегодняшнего дня не является как раз необходимость самого глубокого решения проблемы личности художника и его творчества? Противоречия крупного мастера-реалиста, как бы остры они ни были, не могут перечеркнуть тех

² Кино. Энцикл. словарь. М., «Сов. энциклопедия», 1986, с. 64.

духовно-эстетических ценностей, которые им были созданы до идеологически дискуссионного для нас периода его творчества. Равно как и тех, которые им были созданы или создаются после такого периода. А фильм «Любовь в Германии» снят как раз после. И не нужно закрывать глаза на этот фильм, почитая его несуществующим фактом. Надо, напротив, взглянуться в это произведение — оно исполнено большой художественной силы и серьезного смысла. Попробовать определить, не означает ли само возвращение Вайды к антифашистской теме, с которой он начинал, некоего нового периода в его искусстве, опирающегося на плодотворные, реалистические и гуманистические основы, выработанные в молодости.

События картины, созданной по роману Рольфа Хоххута, начинаются в 1941 году в провинциальном городке Бромбахе. С выразительной подробности открывается портрет этого уголка, этой частички Германии: ангелоподобный малыш облизывает леденец на палочке, сделанный в виде нацистского флага на древке. Истинно, фашизм проникает во все поры социального организма. В Бромбахе живут владелица продовольственной лавки Паулина Кропп и ее семилетний сын. Муж Паулины служит в армии. Паулине и ее соседям прислуживает поляк из военнопленных, определенный на черную работу. О любви Паулины и Станислава Засады и рассказывает сюжет.

Душная атмосфера, в которой развивается этот запретный роман, передана физической теснотой интерьеров, квартир, заставленных громоздкими шкафами и пухлыми диванами; нестерпимо близким соседством домов на узких улочках, где за влюбленными могут подглядывать и те, кто справа или слева, и те, кто живет напротив. На задах овощной лавки, среди неустойчивых гор ящиков с капустой и куч угольных брикетов влюбленные так же боятся вторжения посторонних, как и в поле, где Станислав пасет коней. Актриса Ханна Шигула, играющая Паулину, раскрывает силу и течение ее чувства: это всепоглощающая страсть, потом безрассудное самозабвение и, наконец, осознанное мужество. Эта женщина не отречется от своей любви, которая грозит Станиславу виселицей, а ей самой — концентрационным лагерем. Выразительное исполнение актрисы во многом обуславливает глубокий психологизм фильма.

Соседка хочет выдать властям Паулину, чтобы завладеть ее лавкой. Об отношениях Паулины со Станиславом

догадывается почтальон. Самой близкой своей подруге Паулина рассказывает все сама. Но Элизабет искренне не понимает: как можно влюбиться в поляка? Ведь он же «унтерменш»! Паулина решает попробовать забыть о Станиславе. Она собирается навестить мужа, который служит в Баварии. Но едва она садится на телегу, как узнает, что поляка в конюшне во время ночной грозы потоптали копытами обезумевшие кони и что он, полуживой, отправлен в больницу. Тут же отменив поездку, Паулина бросается к любимому.

Надо видеть чахлого господина в больничной пижаме, которого угораздило попасть в одну палату с поляком и пережить шок. Вообразите, он сам свидетель: в палату входит незнакомая фрау в шляпе, оглядывается и... садится на койку к поляку! Мало того, гладит «унтерменша» по щекам! Обретя дар речи, господин истошно зовет медсестру, та тащит в палату весь медперсонал. Не успев определить, кто Паулина — преступница или душевнобольная, — они выпроваживают ее вон. В этой сцене, как и во многих других, звучит не только осуждение фашизма, но и безграничное презрение к нему, выраженное многообразными сатирическими средствами — от легкой иронии до глубокого сарказма.

Вскоре Паулина попадает в тюрьму, а Станислав — в гестапо. Но тут появляется муж Паулины, примерный солдат фюрера, который, плача, просит о возможности загладить инцидент. Гестаповцы соглашаются снизить меру ответственности Паулины Кропп, но для этого нужно произвести Станислава Засаду в арийцы, иначе Паулина не может быть прощена. Убийственной авторской иронии полна сцена, в которой гестаповцы, поднося к лицу Станислава специальную доску с множеством кругляшков разного цвета, определяют точный колер его глаз; прикладывая к голове щетку, составленную из пучков разномастных волос, — цвет шевелюры и, наконец, специальным устройством устанавливают размеры черепа. В процессе исследований часто и наизусть цитируют Гиммлера. Убедившись, что полученные данные близки к стандарту, установленному специальной инструкцией для чистокровных арийцев, гестаповцы сообщают поляку, что он, по-видимому, не поляк.

Однако Станислав Засада категорически отказывается от предложенной ему чести считаться арийцем. Он кричит гестаповцам, что он поляк — поляк, а не немец.

Тем временем мы видим площадь Бромбаха, полную

сбежавшихся со всех улиц жителей. На ступеньках ратуши появляется Паулина Кропп. Ей повесили на шею доску, на которой засвидетельствовано: «Любовница поляка». Ее сбрасывают со ступенек, над ней смеются, ее толкают, оплевывают, она идет, падает, ползет на четвереньках и, подняв голову, видит побелевшее лицо семилетнего сына. Сына, которому подруга Паулины тут же закрывает ладонью глаза.

В материалах по фильму, предложенных журналистам в Венеции, есть документальная фотография: невысокая темноволосая женщина стоит, опустив голову, на ступеньках дома в Бромбахе, на шее у нее висит доска с надписью: «Любовница поляка». Факт, в действительности имевший место, положен в основу романа Рольфа Хоххута и соответственно сюжета фильма.

Засаду и еще одного польского военнопленного, который отказался «помочь», то есть стать палачом Станислава, и потому был приговорен к повешению, казнят. Впрочем, это еще не финал. Картину обрамляет история двух путешественников. Это уже выросший сын Паулины и ее внук. В наши дни они приезжают в Бромбах, чтобы порасспросить участников тех давних событий. Многие еще живы, но никто не чувствует никакой вины: ни бывшая соседка Паулины, заполучившая ее лавку, после того как Паулина была отправлена в концентрационный лагерь, ни благоденствующие ныне бывшие офицеры СС. И в той агрессивности, с какой они встречают каждый вопрос о прошлом, вдруг узнаваемо проступает старая, тупая жестокость...

Если сравнить «Любовь в Германии» с ранними фильмами Вайды, можно обнаружить не только их концептуальную близость, но и некоторые новые черты. В тех, первых фильмах — земля Польши и ее народ, страдающие под игом оккупантов. Здесь германский фашизм показан в собственном логове. Он предстает как система зависимостей, основной почвой которой была, безусловно, мелкобуржуазная среда. Нити этой системы тянутся сверху вниз: власти побуждают людей к тотальной слежке друг за другом, охраняющей в конечном счете существующий порядок. И вместе с тем — снизу вверх. В человеке пробуждается самое низменное, поощряется, культивируется. Фашизм оказывается не только состоянием общества, но и души. Не все, впрочем, души заражены. Любовь нормальных, добрых и порядочных людей, совсем

внешне не героических, не героев, стоически противоборствует с наступлением одичания и обезчеловечивания.

Двадцатый век знал чуму фашизма и кровавые войны. Но далеко не все способны усвоить суровые и страшные уроки истории. И сегодня есть люди, которые из-за ограниченности, доверчивости или только равнодушия к политической и общественной жизни не в состоянии понять, что угроза ядерной войны, всемирной катастрофы реальна. Планета Земля плывет в космосе, как корабль, и важно, чтобы его пассажиры были честными и мыслящими людьми, способными отстоять мир, свободу, человечность. Такие примерно мысли появляются после просмотра фильма Федерико Феллини «А корабль плывет...».

Действие этой картины разворачивается накануне первой мировой войны, но идеи автора вполне актуальны. В аннотации к фильму, которую он написал сам, Феллини отмечает, что его друзья, посмотревшие картину, считают, что она внушает зрителю страх. А он, Феллини, надеялся сделать веселый фильм...

Думается, правы и друзья режиссера и он сам. Трагикомический гротеск — так, вероятно, следует определить стиль этого произведения. В нем действуют персонажи, которые выглядят как ожившие, доведенные до исключительной пластической законченности и выразительности карикатуры. Картина длится два часа двенадцать минут, в ней заняты сто двадцать актеров и массовка, — один только список главных действующих лиц занимает в фильмографической справке целую страницу. Однако заметим сразу же, что далеко не все персонажи выведены карикатурно: матросы, механики, кочегары, обслуживающие корабль, пассажиры, занимающие не роскошные каюты, а палубные места, выглядят обыкновенными людьми, способными вызвать к себе симпатию.

Внутренняя тема картины «А корабль плывет...» продолжает отчасти ту, что была заявлена в «Репетиции оркестра». Там музыканты, поглощенные собственными раздорами, долго не замечают, что некие внешние силы готовят им катастрофу. В новом фильме поначалу происходит нечто похожее.

...На корабле совершают вояж по Средиземноморью пассажиры, многие из которых — оперные певцы, оркестранты, представители театральной администрации. Примечательно, что они, кажется, собрались со всего света: певцы из «Ла Скала», директора «Метрополитен-опера», Венской оперы, театра «Ковент Гарден». Здесь же,

на корабле титулованные лица (герцог, граф, принцесса) из Австрии, Германии, Италии. Наконец, еще один слой — финансовая олигархия и правительственные верха: банкиры и министры из разных государств. Толпа же, табором расположившаяся на палубе, — сербские крестьяне и рыбаки, что, как выясняется дальше, немало важно.

Вот певцы из «Ла Скала» — постоянно интригующие, тщеславные, завистливые. На лице стареющей примадонны как бы навсегда застыло выражение брезгливого высокомерия. Ее сольное выступление вызывает смех: это одна из самых сильных сцен — когда певцы, знакомясь с устройством корабля, приходят в машинное отделение. Потные, перепачканные угольной пылью кочегары уважительно просят синьору спеть им что-нибудь, и она, вздымая мощную грудь, заводит не песню, не арию, а фиоритуру, украшающую, по-видимому, ее коронную партию. Едва умолкает этот неожиданный каскад звуков, как вперед выступают фатоватые тенора, и каждый певец старается взять еще более высокую ноту, чем его предшественник. Этот дикий концерт завершает бас, демонстрирующий свои пассажи. Вокалисты расположились вверху, на специальной лесенке. Кочегары смотрят на них снизу и слушают издалека. Певцы, соревнуясь в мастерстве, умудряются застыть в полной неподвижности на этой необычной эстраде и одновременно быстро, ревниво оглядывать друг друга. Феллини едко высмеивает нравственное убожество и полнейшую самоизоляцию от реальной жизни тех, кто почитает себя носителями высокой культуры.

Не менее зло издевается режиссер над внутренней пустотой и развращенностью финансовых тузов и титулованной знати. Вот один из пассажиров-аристократов, герцог: гигантское рыхлое существо неопределенного возраста и пола; над тучным, буквально колышущимся туловищем возвышается маленькая, тщательно причесанная головка, женоподобное лицо имеет ярко-розовый цвет. Герцог внушает почтительный страх окружающим, даже капитан корабля заискивает перед ним с лакейской услужливостью. Ближе к финалу фильма герцог появляется в военной форме — и все вокруг цепенеют...

Война входит в сюжет как катастрофа, надвигающаяся извне, — неумолимо и стремительно она вторгается в жизнь пассажиров. На безмятежной глади моря неожиданно появляется австро-венгерский броненосец. С броне-

носца требуют выдачи сербов. (Как известно, в начале первой мировой войны Италия сохраняла нейтралитет, лишь позднее выступив против Австро-Венгрии, напавшей на Сербию. Предполагается, что зритель это знает.) На том же настаивает и герцог. Итальянское корабельное начальство подчиняется: сербов под конвоем изгоняют с корабля, они отплывают на шлюпках. Между прочим, этому предшествует длинная сцена, в которой музыканты, еще не зная будущего, «нисходят» до простых людей на палубе. Сначала из зала роскошного ресторана сербам вывозят на столике торт. Потом под звуки то оперного оркестра, то народных инструментов происходит что-то вроде всеобщего праздника, когда в пляс пускается даже сама примадонна. Но те же самые певцы покорно молчат, когда сербы покидают корабль.

Вскоре судно дает течь и начинает заполняться водой. В «Репетиции оркестра» музыканты, заметив наконец металлический шар, разрушавший стены часовни, приходили в ужас. В картине «А корабль плывет...» пассажиры, теряя всякую респектабельность, впадают в панику. Если в прежнем фильме оркестранты, послушные палочке дирижера, начинали в конце снова играть, то в финале новой картины все поют. Надо ли понимать это как оптимистическое иносказание, как знак веры в то, что у человечества все же есть будущее? Нет, скорее, здесь читается мысль о безграничной и опасной самонадеянности, которая, увы, свойственна многим людям, живущим в сегодняшнем беспокойном мире.

Заметим теперь, что трагикомический фильм Феллини, с его условным сюжетом и причудливо-условными образами, начинается, как ни парадоксально, с большого эпизода, стилизованного под хронику начала века. Имитированы царапины на пленке, пятна от сырости; отличительные особенности и общий характер подобных сюжетов: убыстренные движения людей, выходящих из экипажей на пристани в Неаполе; чопорность поведения пассажиров, которые поднимаются по трапу на борт «Глории Н.», зная, что их запечатлевают на пленку оператор, и непрезентабельный вид тех, кто об этом не подозревает... В кадр попадают нахальные мальчишки: они выскрывают перед аппаратом, чтобы помахать рукой или скорчить рожу... Наконец становятся слышны отдельные реплики, изображение обретает цвет.

Ощущения неорганичности перехода, стилистического отторжения этого эпизода от всего, что далее имитирует

оперу, отнюдь не возникает, — фильм един в своем строении. Федерико Феллини сумел найти некие общие художественные принципы, объединяющие столь разные явления искусства, как ранние киноленты и оперное зрелище. Он связал эти явления подчеркнув неуловимую комичность, чрезмерность и, если угодно, наивность того, что составляет их действенный сюжет и зрелищную сторону. Наивность старой хроники, запечатлевшей отплытие корабля, наивность его пассажиров, с которыми мы потом познакомимся ближе в «оперной» части сюжета, трактуется на экране как нечто смешное и одновременно пугающее... Надо ли говорить, что социальная наивность и политический инфантилизм сегодня нетерпимы более, чем когда-либо прежде. Ядерная война действительно может стать всемирной катастрофой: возможный агрессор плывет на том же корабле — он живет на планете Земля. Нельзя дожидаться, покуда чудовищный шар проломит потолок над головой или корабль даст течь и пойдет ко дну...

Будничные отношения в семье и внутренний мир человека, при всей их интимности и относительной автономности, также подвластны времени и общему ходу истории. В жанре семейной хроники поставил свой новый фильм «Фанни и Александр» режиссер Ингмар Бергман. Длительность демонстрации полного варианта этой картины — пять часов сорок минут, хотя по телевидению уже и показывалась сокращенная версия.

В книге «Шведский фильм. 1983», предложенной журналистам в Венеции, опубликована фотография маленького Ингмара Бергмана, а рядом — портрет десятилетнего Александра из последней ленты режиссера, призванные убедить (и убеждающие!) в их сходстве. Тот же пытливый, серьезный взгляд, те же припухшие губы и нежность доверчивого, беззащитного лица, тот же, наконец, костюм — темная матроска с белыми кантиками... Однако Бергман на пресс-конференции в Венеции объяснял собравшимся, что картину «Фанни и Александр» нельзя считать в строгом смысле слова автобиографической, что здесь передано, скорее, его, автора, мироощущение в пору юности. И еще режиссер сказал вот что: «Я люблю жизнь, я рад, когда вижу эмоциональных людей. Однако каждую неделю, нет, даже каждый день и час я страдаю при виде жестокости. И эта радость и эти муки составляют мое существование». Трудно, пожалуй, точнее

определить и то впечатление, которое производят события, разворачивающиеся в фильме «Фанни и Александр».

Нравственная состоятельность взрослых здесь поверяется самочувствием детей — Александра и его восьмилетней сестренки Фанни. При этом радости детей и их горести, а соответственно и авторское сострадание к старшим или презрение к ним излучаются с экрана поочередно, волнами. Смена их кажется неожиданной и более всего, пожалуй, поражает в самом начале. Картина открывается сценами ничем не замутненного семейного праздника по случаю рождества 1907 года. Панорама по анфиладе комнат большого, богатого дома и, наконец, — великолепная гостиная, где на столе красуются аппетитные яства. Веселое застолье, возглавляемое старой Хеленой Экдаль, безмятежность улыбок, белоснежные наколки и фартучки горничных, вишнево-красное, алое, оранжевое, желтое и, наконец, золотое — от симфонии света, излучаемого сияющими свечами, которым нет числа... Вот что мы видим на экране, ощущая почти физическое тепло, исходящее изображением.

Но детей скоро проводят в спальню, чуть позже и взрослые разойдутся по своим комнатам, а нас оставят свидетелями сексуальных забав фатоватого и страдающего импотенцией Густава Адольфа, одного из сыновей Хелены. Этот дурак и краснобай, удачливый бизнесмен и полное ничтожество тщетно пытается удовлетворить свою похоть то с горничной, то с женой. В это время в другой комнате его брат Карл изливает в пьяных слезах раздражение от несостоявшейся судьбы и вечной нужды в деньгах своей рано увядшей жене — терпеливой и постной Лидии, которую Карл ненавидит и от которой он же ждет сочувствия. Только третий сын Хелены, Оскар, актер, и его жена Эмилия, тоже актриса (это родители Фанни и Александра), предстают пока нормальными людьми — не извращенцами, не неврастениками...

Сюжет фильма насыщен множеством литературных реминисценций. Не случайно Оскара поражает инсульт во время репетиции «Гамлета», в котором он играл роль Призрака, тени отца Гамлета. Вскоре Оскар умирает, а епископ Вергерус, главное лицо на похоронной церемонии, добивается расположения Эмилии, которая год спустя выходит замуж за Вергеруса и переезжает к нему в дом вместе с детьми.

Ничто, пожалуй, не показано в картине более детально и психологически впечатляюще, чем те нравственные

и физические муки, которым подвергает епископ детей. Мы видим дом, где решетка красуется на окне той комнаты, куда заточили Фанни и Александра. Видим ритуал неспешного, со вкусом избиения Александра специальной тростью с удобной для палача круглой ручкой на конце. Епископ избивает мальчика сам, он же лично ведет «предварительное следствие» и допросы — не повышая голоса, медленно расхаживая по комнатам, наслаждаясь абсолютной властью над маленькими жертвами. «Методическое насилие» — так определил Бергман в одном из своих интервью ту систему воспитания, которая господствовала в «верхних слоях среднего класса» шведского общества, то есть в обеспеченных буржуазных семьях, в начале века. Режиссер рассказывает о тех судилищах, которые переживал в детстве в отцовской комнате, где сам должен был по ритуалу взять трость, подать ее отцу, а потом лечь и терпеливо снести экзекуцию. «Наше воспитание прочно базировалось на том, что ты должен быть унижен. В самом деле, общество в целом было организовано так, чтобы всякий имел возможность бесконечно унижить кого-то другого. Возьмите, например, шведско-лютеранское признание греха: «Я грешный, в грехе рожденный, грешивший все дни свои...» Это ли не ужасающая форма самоунижения!»³ Ребенок воспитывался в сознании греха и неискупимой вины перед школой, семьей, родителями, богом...

Обращаясь к сегодняшнему дню, Бергман говорит: «Я считаю, что ритуальные унижения в обществе ныне такие же, даже более изощренные, чем прежде. Они теперь не столь очевидны именно потому, что стали изощреннее, чем пятьдесят лет назад».

Конфликт между младшими и старшими, между дочерью, всю жизнь страдавшей от отсутствия материнской ласки, и эгоистичной матерью был показан в прежней работе Бергмана — «Осенняя соната». Безжалостный рационалист, которого, кстати, тоже звали Вергерусом, появлялся в фильме «Лицо». В картине «Фанни и Александр» прежние мотивы соединились и укрупнились в образе епископа — отчима детей и доктринера от религии. Его монотонный голос, тонкие губы и крысиный

³ Здесь и далее высказывания даются по информационным материалам, предоставленным в распоряжение представителей прессы дирекцией фестиваля.

взгляд замораживают любое живое движение, его угрюмые, холодно-бесстрастные суждения мертвят любую мысль. «Я убью тебя», — бессильно грозит ему Эмилия, сознавая свою обреченность. Но в ход событий вмешиваются сами авторы, уготавливая мучителю страшную казнь. Полоумная управительница дома Вергеруса нечаянно переворачивает керосиновую лампу, и епископ сгорает заживо.

Эмилия успевает ускользнуть перед самым началом пожара. Ее дети были спасены еще раньше — их выручил из плена старый Исаак Якоби, один из главных героев этого фильма. Мы знакомимся с ним в первой же сцене: на семейном празднике по случаю рождества Исаак занимает место рядом с хозяйкой дома Хеленой Экдаль на правах ее верного возлюбленного и друга. В темном лапсердаке, в неизменной ермолке, из-под которой висят кудрявые поседевшие пейсы, пушисто обрамляющие его доброе, круглое лицо, Исаак Якоби появляется в решающие моменты сюжета, чтобы вразумить и утешить. Выручив детей, он тайно привозит их к себе в квартиру, примыкающую к принадлежащему ему антикварному магазину.

Устроив на диване Александра, Исаак читает ему, тут же переводя с иврита, строки из древней книги. Широко раскрытые глаза Александра обращены к спокойному лицу мудреца. Живое воображение ребенка рисует описываемые в книге сцены, они предстают на экране. Александр видит себя среди людей гонимых и страдающих от жажды и голода. В конце концов он вместе со всеми обретает спасение...

Итак, если одна религия была догматизирована и превращена в средство унижения личности, то мудрость другой все же приносит утешение. Но можно ли согласиться с таким ходом авторской мысли в фильме? Самим отождествлением религии и нравственных ценностей, с самой идеей спасения посредством веры? Из системы буржуазных отношений и порожденной ею системы воспитания вряд ли можно найти выход, апеллируя к любой религии. Авторская мысль здесь столь же неубедительна, как и сам образ Исаака Якоби — богатого лавочника, выведенного чуть ли не апостолом нравственности.

Как и в некоторых других своих картинах, Ингмар Бергман в «Фанни и Александре» предлагает, в сущности, не решение затронутых им важных проблем, а иллюзию решения. С другой стороны, наивно, наверное, было

бы ожидать, чтобы Бергман требовал сломать сам буржуазный строй, с его методическим`насилием над личностью. Оценим в его фильме другое: откровенное изображение буржуазной семьи и ее нравов, продолжающее линию критического реализма, важную и решающую в творчестве этого выдающегося художника.

Насилие над личностью в буржуазной семье, как показано это у Ингмара Бергмана, изопренно скрывается от посторонних глаз. Но вот другой фестивальныи фильм — «Зелиг» Вуди Аллена (США); в нем рассказано о таком унижении человеческого достоинства, когда личность вообще перестает существовать, превращаясь в живой фантом, дышащую глину, из которой общество вольно лепить любую фигуру.

«Зелиг» — очень смешная комедия. Я смотрела ее в зале «Вольпи», отведенном для киноведов и критиков, заполненном публикой достаточно искушенной и обычно скупой на внешнее проявление эмоций. Но даже эти люди хохотали и стонали, вытирали слезы, съезжали с кресел, заходясь от смеха. Сделана картина мастерски. Америка 20-х годов (время начала действия ленты) представлена подлинной хроникой и хроникой мнимой: при этом стиль «ретро» выдерживается не только благодаря черно-белому изображению, но и за счет тщательно имитированного характера звучания телефонов, грамофонных пластинок и прочей техники того времени. Даже сами диалоги словно бы зафиксированы старыми звукозаписывающими устройствами.

Леонард Зелиг — выходец из актерской семьи; семья представлена в фотографиях и любительских фильмах. Зелиг страдает невиданной психической аномалией: он целиком потерял самого себя. В негритянском джазе он — темнокожий тромбонист с вывернутыми губами; в спортивных соревнованиях — гигант, весящий более ста десяти килограммов; в лирической встрече с женщиной из индейского племени — вождь с чеканным профилем и перьями, украшающими голову. Этот супершизофреник становится вскоре и «суперзвездой». Игрушки, изображающие многоликого человека-хамелеона, продаются повсюду в Америке; в моду входят шляпки и платья с украшениями в виде ящерицы; танец «хамелеон» танцуют негритянские детишки в грязных подворотнях и посетители изысканных салонов.

Между тем талантливый ученый (точнее, талантливая, поскольку это молодая женщина — Эдора Флетчер,

чью привлекательность не могут скрыть ни унылые очки, ни прическа старой девы) берется вылечить Зелига. На первых порах дело осложняется тем, что Зелиг пытается подражать самой Флетчер. Но та не отступает — и пациент в конце концов выздоравливает. Зелиг окончательно принимает привычный облик Вуди Аллена, играющего эту роль, осознает автономность своей личности и ответственно заявляет Эдоре: «Я люблю вас».

Однако общественность начеку. Женская организация, которая блюдет нравственность и требует того же от всей страны, разыскивает особ, с которыми прежде, в период хамелеонства, встречался Зелиг. Матроны разного цвета кожи и социального положения, указывая на своих шустрых ребятишек, удостоверяют: «Это дети Зелига!» Зелиг становится еще большей знаменитостью. «Матримониальный феномен!» — вот что сказано о Зелиге в крупных заголовках газет. Скандал разрастается, задуманный брак с Эдорой Флетчер расстраивается. И Зелиг, снова впад в хамелеонство, исчезает из поля зрения общественности, чтобы вынырнуть... в фашистской Германии. Следуют документальные кадры с фюрером, произносящим речь, и технически убедительно «вживленным» в них Зелигом в форме гитлеровского офицера. Стечение обстоятельств заставляет Зелига покинуть Германию и вернуться в Америку, где он наконец получает возможность сочетаться законным браком с Эдорой Флетчер и зажить счастливо...

Метафора хамелеонства, известная по литературе и искусству многих стран, развернута здесь в новый сюжет. Примечательно, однако, авторское отношение к подобному герою. Хамелеонство всегда стояло рядом с такими понятиями, как лицемерие, конформизм, двурушничество. В фильме Аллена смех нигде не переходит черту, за которой кончается дружелюбие. Обретая свое «я», Зелиг материализуется в невысокого очкарика с близко посаженными глазами и тихим голосом. Он не способен причинить никому никакого вреда. О его осуждении в фильме не может быть и речи. Зелиг признается, что боится людей, боится окружения, общества. Неизбывный страх перед жизнью и будущим парализует его волю, лишает возможности стать личностью. Авторы ему сочувствуют, и это, казалось бы, понятно. Но все-таки многое в их позиции мешает разделить ее до конца. Начинаешь замечать, что хамелеон в фильме не просто приспособленец поневоле, но и обаятельный проказник, а во всепрощаю-

щей улыбке авторов есть что-то вроде восторга: Зелиг из тех, кто в воде не тонет, в огне не горит. Вывернется, подстроится, приноровится, перелицуется, уподобится. Везде станет своим. Герой, да и только! Порок, социальная беда, вынужденно обретенная тем, кто мыкается на низах общественной лестницы, вдруг оборачивается своего рода талантом, позволяющим не только выжить, но и преуспеть. Человек-перевертыш продолжает вызывать у авторов сочувствие и веселое одобрение, даже когда он оказывается в обществе самого фюрера...

...Личность и общество. Человеческая судьба и история. Фильмы фестиваля еще раз подтвердили, сколь различным может быть их толкование. Если социальная незрелость и нравственная слепота в фильмах Олтмена, Феллини, Бергмана осуждены; если способность человека к самостоятельным поступкам, защищающим добро и справедливость, определена как высокая ценность, то в картине «Зелиг» мы встречаемся с явно благодушным авторским отношением к герою, способному превратиться в кого угодно. Даже в фашиста...

* * *

По-разному преломлялись в зеркале фестивального экрана «Венеции-83» события из жизни современного мира. К одной из наиболее жгучих проблем сегодняшнего дня — к судьбе палестинского народа — обратился режиссер Коста-Гаврас в фильме «Ханна К.» (Франция).

Героиня фильма, адвокат Ханна Кауфман, работает в юридической конторе профессора Левенталья в Иерусалиме. Точнее, она недавно получила здесь место. Потому что Ханна, еврейка, родившаяся и выросшая в США, а потом, после замужества, жившая во Франции, приехала в Израиль всего несколько лет назад. Муж Ханны, Виктор, остался в Париже. Супруги расстались, но официально не разведены. Виктор продолжает любить Ханну. Светлые волосы, свободно падающие на плечи, чуть скуластое лицо, голубые глаза, крепкая, ладная фигура — такова эта женщина, сохранившая в свои тридцать пять лет непосредственность и прямоту души юности, то есть те черты, которые ее коллеги в Иерусалиме сочтут вскоре наивностью, а потом и непростительной глупостью...

Первое дело, которое получает Ханна, — защита подсудимого Селима Бакри, обвиняемого в нелегальном пересече-

чении израильской границы. Этот высокий, худощавый парень, с лица которого ни на минуту не сходит выражение печали и отрешенности, снова и снова возвращается в бывшую палестинскую деревню, где умерла его мать, где погиб от руки израильской солдатни его отец, где многие дома превращены в руины. В деревню, само название которой теперь предано забвению. Когда адвокат Ханна Кауфман, тщетно попытавшись найти деревню на карте, спрашивает на загородной дороге у патрульного, где может быть Куфар Романе, тот говорит, что никогда ничего о таком селении не слышал. «Но оно стояло здесь много веков», — недоумевает Ханна. «В те времена я здесь не служил!» — шутит в ответ израильский Скалозуб. Да, они тогда еще не патрулировали здесь, и на месте палестинской деревни, где родился Селим Бакри, еще не было создано киббуца со своим названием.

После суда Селима Бакри выселяют из страны. Однако вскоре он возвращается в родные края, оккупированные израильцами, и солдаты, взрывающие дома в пустой деревне, обнаруживают палестинца в колодце, где он прятался. Его вновь арестовывают и сажают в тюрьму. Бакри, которого ждет суд, объявляет голодовку и просит Ханну Кауфман быть его адвокатом.

Ханне приходится еще глубже вникать в обстоятельства дела. И оно захватывает ее все больше. Другие юристы из конторы Левенталья склонны думать, что упрямый палестинец, бессмысленно подвергающий себя опасности, не совсем нормален. Ханна же открывает в неодолимой тяге Селима к отчужденности святое чувство. Душа этого человека устроена так, что он не может жить без родины. Ханна окончательно убеждается в том, что Селим Бакри не преступник, а жертва. Но тогда она, по логике, должна выдвинуть обвинение против тех, кто превратил его в вечного изгоя.

Профессор Левенталь и другие коллеги настойчиво требуют, чтобы Ханна официально отказалась защищать палестинца. Ее предупреждают, что она вообще лишится работы, если будет так «антипатриотически» себя вести. Ханну пытаются запугать: неизвестные лица звонят ей домой по ночам, оскорбляют, грозят, что еврейку, которая «спит с палестинцем», не ждет ничего хорошего.

Между тем Ханна, узнав, что ее подзащитный в тюрьме истощен голодовкой и близок к смерти, совершает новый поступок: она берет заключенного на поруки и устраивает его у себя в доме. Палестинца отпавляют бу-

льоном, ставят на ноги. Сначала он живет в гараже, потом ему позволено перейти в комнаты. Мухамед Бакри, исполняющий роль Селима Бакри (на пресс-конференции актер сказал: «Я воплотил в этом образе свою судьбу»), показывает нам человека, который ни при каких обстоятельствах не теряет чувства собственного достоинства. Спокойная, поистине стоическая сдержанность, мужественная терпимость к невзгодам и упорство Селима убеждают в его правоте не меньше, чем перипетии сюжета. Постепенно глубокое уважение, которое Ханна испытывала к Селиму, перерастает в любовь.

К сожалению, четко прочерченная основная линия повествования дополнена слишком громоздкой, на мой взгляд, историей отношений Ханны с бывшим мужем, навещающим ее в Иерусалиме, и с прокурором Джошуа Херцохом, человеком деспотичным и злым, который тщетно пытается уговорить Ханну стать его женой. Именно Херцох, узнав о террористической акции, только что совершенной некой таинственной группой, вызывает в дом Ханны полицию с требованием арестовать палестинца, после чего Селим Бакри вынужден скрыться. Зритель, так же как и Ханна, не узнает, был ли причастен Селим Бакри к происшедшему где-то взрыву бомбы. Возможно, некоторая неясность намеренно введена в фильм. Многие не договорено и по поводу биографии самого Бакри, хотя картина, несомненно, вызывает искреннее зрительское сочувствие к этому человеку и его соотечественникам.

В финале Ханна снова остается одна. Раздается звонок. Сначала женщине кажется, что это опять телефон, что ей предстоит выслушать очередную угрозу. Нет, звонят в дверь. Ханна сжимается в комок, потом поднимает голову, твердо шагает к двери и распахивает ее. На пороге она видит не грабителей или насильников, а угрюмых полицейских, которые в упор глядят на Ханну как на врага. Можно понять, что защитнице палестинца эта встреча с вооруженными представителями власти не сулит ничего хорошего. Долгая немая сцена, завершающая фильм, воспринимается как символическая.

В государстве, где экспансия и насилие — узаконенные методы внешней политики, попрание прав собственных граждан вполне закономерно. Страна, которая угнетает другие народы, не может быть по-настоящему свободной. История травли адвоката Ханны Кауфман, поведанная нам Коста-Гаврасом, вновь это подтверждает.

Картина Александра Клюге «Власть чувств» (ФРГ) также затрагивает одну из важных проблем современной международной жизни. Режиссер объяснял свой замысел так: «Я считаю, что все происходящее на планете, все, что движется, обусловлено чувствами...» Причем это суждение относится и к биографиям отдельных людей, и к судьбам целых народов, и к событиям всеобщей истории, включая вторую мировую войну. Противопоставить этому сегодня, как считает Клюге, нужен контроль над необузданными чувствами, которые, по его мнению, являются причиной безрассудных действий.

Итак, человеческие чувства определяют историю общества. Такое толкование способно вызвать улыбку у людей, стоящих на позициях исторического материализма. Однако обратим внимание на другое обстоятельство. В обстановке милитаристского психоза, когда агрессивный курс и безрассудство западных политиков создают реальную угрозу миру, мысль Александра Клюге о страшной силе темных чувств и о катастрофических последствиях, к которым они могут привести, если дать им волю, обретает особую актуальность.

Фильм Клюге открывается долгим красивым планом. Замедленная съемка позволяет наблюдать, как из густой тьмы на фоне постепенно светлеющего неба проступают величественные очертания современных зданий. Изысканность, легкость и геометрическая строгость сегодняшней архитектуры гармонично соединяются с красотой летнего рассвета, купами деревьев, стройной шеренгой обступивших шоссе, крохотными, какими они кажутся издали, автомобилями — их фары поначалу в ночной мгле выглядят спящими взад-вперед светлячками.

План не напрямую связан с дальнейшим действием, как, впрочем, не связаны единой фабулой и все одиннадцать эпизодов этого «авторского», как его определяет сам режиссер, фильма. «Если вы попытаетесь слушать музыку одним разумом, вы немного достигнете», — предупреждает Александр Клюге, имея в виду, что к фильму нельзя подходить с обычными мерками. Действительно, картина не имеет традиционной, поддающейся пересказу связной фабулы. Но она претендует на внутренний эмоциональный сюжет. В эпизодах принимают участие вымышленные персонажи: репортер, обвиняемая в суде, руководитель брачного агентства, отвергнутая возлюбленная, капитан пожарной команды. Появляются также документальные герои: люди из мира кино, радио, телеви-

дения, политики. Они комментируют происходящее или предстают в документальных фрагментах, где показаны факты их собственной биографии. Действие перемежается сценами из классических опер в исполнении певцов франкфуртского театра.

Вот один из придуманных эпизодов — «Выстрел», где предстает «обвиняемая в суде». Мы видим на скамье подсудимых женщину средних лет, с вульгарным, ожесточенным и все-таки беспрерывно притягивающим взглядом. Из диалогов становится ясно, что она, измученная нуждой и тяготами жизни, дойдя до иступления, выстрелила из винтовки в своего мужа. Обстоятельства заставляли их расстаться, а она этого не хотела. Мстя всему миру, в слепом отчаянии женщина стреляла в единственного человека, который мог быть ей опорой, но которого жизнь отнимала у нее. Судья пытается выяснить мотивы убийства, а они совсем не традиционны, ненависти к мужу подсудимая не испытывала. Она ничего толком не может объяснить, она лишь рассказывает о случившемся.

Судья не отступает, и под градом его вопросов женщина у нас на глазах снова доходит до иступления. Между тем свирепеет и судья. Рационалист, ограниченный железными канонами здравого смысла, он сбивается с мысли из-за «тупоумия» подсудимой, он раздражается. Демонстрируя при каждом вопросе вещественное доказательство — винтовку, судья, теряя над собой контроль, берет в конце концов оружие так, как это может сделать убийца, и, прицелившись в обвиняемую, щелкает затвором. Нет, не стреляет, но он готов это сделать...

Конечно, этот эпизод имеет свой смысл в общем контексте фильма, где речь идет, по выражению Александра Ключе, о «реконструкции чувств». Начальный кадр, показывающий новый район во Франкфурте-на-Майне, должен, как полагает режиссер, натолкнуть зрителя на мысль, что, подобно архитектуре, должны быть облагорожены, приведены в гармонию и человеческие чувства.

Однако фильм построен столь сложно, что вряд ли он будет доступен широкому зрителю. Монтируя в единое целое весьма разнородный материал, режиссер рассчитывает, что зритель сможет определить в каждом фрагменте опорные моменты. (Или, воспользуемся термином С. Эйзенштейна, «смысловые доминанты».) Зритель призван самостоятельно связать их воедино, постигая образную идею художника. Но далеко не в каждом фрагменте

ударные смысловые моменты выявлены и акцентированы самим автором. Вот почему течение ленты местами выглядит калейдоскопичным, связующие смысловые нити слабеют, исчезают.

Вместе с тем это произведение, навеянное общественно-политической атмосферой в сегодняшней ФРГ, имеет для самого автора принципиальное значение. В тексте Александра Клюге, предложенном представителям прессы в Венеции, сказано: «Когда я начинал фильм, Шмидт был у власти. Теперь, когда фильм вышел, мы имеем правительство, которое, кажется, вышло из далекого прошлого. Некоторые члены этого нового правительства недавно «блеснули» такими ограничительными мерами, которые могут увести «новое немецкое кино» в сторону, сделать обманывающим зрителя средством массовой информации... Двадцатипятилетнее развитие «нового немецкого кино» может приостановиться». И далее: «Я предложил свой фильм для показа в Венеции в надежде, что европейские режиссеры, собравшиеся здесь, окажут открытое сопротивление убийцам кино как в сфере политики, так и в области массовой информации. Убийцам, которые в различных европейских странах нетерпеливо ждут того, чтобы взять верх. Мы намерены приложить все наши силы, чтобы остановить их».

В этих словах прогрессивного художника, одного из основоположников «нового немецкого кино», представители которого немало способствовали упрочению тенденций критического реализма в экранном искусстве ФРГ, звучат решимость и призыв к солидарности.

Как же откликается на этот зов другой режиссер, творчество которого в свое время представляло «новую волну» в кино Франции, — французский художник, прославившийся картиной «Хиросима, моя любовь»? Если судить по новым фильмам Жан-Люка Годара и Алена Рене, показанным в Венеции, давние устремления ими позабыты.

«Жизнь — это роман» Алена Рене — картина легкая, с замысловатым, но, как мне показалось, ни на что не претендующим сюжетом. Действие начинается в роскошном парке, где группа аристократов слушает напыщенную речь графа Мишеля Фербека о задуманном им Храме счастья. Как мы узнаем из дальнейшего, первая мировая война помешала построить храм. Сообщение о войне здесь ничего не значит, кроме перерыва во времени, — сюжет перескакивает в 1982 год. Строительство

храма завершено. Нам позволено в него войти и лицезреть две параллельно развивающиеся истории. «Переживания из жизни великосветского общества» продолжают-ся и в наши дни. Нынешние аристократы приезжают в храм, чтобы стать участниками сеанса то ли гипноза, то ли чего-то в том же роде. Гипнотизер, назовем его так, заставляет собравшихся переодеться в туники, нашепты-вает им свои заклинания. Какие-то восточные люди в ат-ласных халатах приносят напиток зеленоватого цвета, по-пробовав который все погружаются в сон; спящих окури-вают благовониями. Проснувшись, гости образуют живо-писную композицию: каждый мужчина находит себе женщину, и они, обнявшись, предаются тихим ласкам. Драматичность финала состоит в том, что одна из жен-щин потихоньку выплеснула напиток и поэтому продол-жала бодрствовать. Между тем как ее муж, по-видимому, принял чрезмерную дозу «волшебного» зелья и заснул навсегда. Женщина заламывает руки, гипнотизер не зна-ет, как поступить с трупом, но сюжет на этом прерыва-ется...

Одновременно в том же храме организован «экспери-ментальный коллеж». Градостроители, антропологи, ху-дожники, врачи и даже священники проводят в Храме счастья свой осенний отпуск. Их задача состоит в том, чтобы подискутировать на тему «Просвещение посред-ством творческой фантазии». Не буду пересказывать их убогие «этюды», порожденные вялой фантазией, их мел-кие склоки, претензии на лидерство, не буду описывать их любовные утехы. Кончается отпуск, кончается вся эта суетная, анекдотичная, непонятно для чего поставленная картина... Сложный «авторский фильм»? Для этого он слишком элементарен, лишен каких-либо серьезных мы-слей. Коммерческий фильм? Но для этого он слишком жеманен и сюжетец слабоват. Что же это?..

Картина «Имя Кармен» была сопровождена самой ко-роткой из всех аннотаций к фильмам фестиваля: «Все знают имя Кармен. Все знают музыку, во всяком случае Бетховена, Бизе, Тома Вейтса. Жан-Люк Годар». Все правильно: в долгих предваряющих разъяснениях этот фильм не нуждается. И в картине наличествует только и именно то, что «все знают». Действие происходит в наше время. Некая банда террористов собирается ограбить банк. Толстая девка в мужской шляпе отвлекает внима-ние полицейского, покуда остальные проникают в поме-щение. Полицейский бежит за ними в вестибюль, хватает

попавшуюся ему под руку девицу, уже другую, сублильную и длинноволосую. Он пытается вырвать у нее оружие, валит ее на пол и... впивается в нее долгим поцелуем. Захватив деньги, шайка, а вместе с ней и влюбившийся в Кармен (так зовут девицу) полицейский уезжают. Поселившись в дорогом отеле, они занимаются тем, что пересчитывают ассигнации и строят планы будущих грабежей.

Тем временем полицейский (его зовут Джозеф) устраивает Кармен сцены ревности. Она же к нему заметно охладела и теперь дразнит несчастного, вызываяще флиртует с официантом, который приносит им напитки в номер.

Когда шайка затевает новую аферу, Джозеф, испытывающий очередной приступ ревности, стреляет в Кармен. Девушка красиво падает на дорожкой ковер.

Удивительно, что страсти здесь «рвут в клочья» люди, которые выглядят совершенно бесчувственными. Стертое, хотя и смазливенькое лицо полицейского мало что выражает, кроме легкого недоумения. Кармен мрачна и постоянно смотрит исподлобья совершенно независимо от того, чем она занимается — грабежом или любовью. Впрочем, не это здесь главное: красив отель, отлично меблированы комнаты. Есть на что посмотреть!

А кроме того, звучит прекрасная музыка. Струнный квартет играет Бетховена, и эти кадры «прошивают» всю картину. Дань моде? Приветственный жест в сторону серьезного искусства? Трудно сказать: музыканты и шайка грабителей сосуществуют в фильме только потому, что так захотел режиссер.

А авторские намеки на то, что Кармен и та толстая, в шляпе — современные террористки и потому, мол, в фильм вошла вместе с ними и общественная проблематика? Тщетные это намеки, несостоятельные: живая, многотрудная жизнь и претенциозная экранная банальность и рядом не стоят. Как говорила героиня одного из фильмов Феллини: «Эй, вы, фанатички! Смотрите, где вы, а где я...»

Самое любопытное, что именно картина «Имя Кармен», а не какая-нибудь другая, получила приз «Золотой лев». В итальянской печати, дружно разругавшей и высмеявшей новый фильм Годара, промелькнуло объяснение этого факта. Президент жюри основного конкурса «Венеция-83» Бернардо Бертолуччи принадлежит к тому поколению режиссеров, которое воспитывалось на филь-

мах французской «новой волны». Кстати, на фестивале в Венеции показывался фильм Годара «На последнем дыхании», сделанный в 1960 году. Зал был полон, те, кто опоздал, не смогли войти: негде было даже стоять. Это произведение продолжает волновать, в то время как сам художник с тех пор прошел сложную эволюцию. От реалистических обличений периода своей кинематографической молодости — к леворадикальным позициям, к отрицанию средств игрового кино, включая сюжет и монтаж. Но крайности сходятся. Сегодня Годар ставит развлекательную картину, где сюжет соткан из мотивов, которые «все знают». Трудно понять решение жюри, которое, видимо, в память о заслугах Годара двадцатилетней давности предпочло не заметить, что «Имя Кармен» — одна из самых слабых лент в основной программе фестиваля.

Да, «парад звезд» в Венеции 1983 года оказался нестройным. Но ведь все познается в сравнении. Картина, где авторское умиление вызывает конформист, ленты-подделки, лукаво имитирующие актуальность, обнаружили свою истинную суть рядом с серьезными произведениями. С теми, в которых выражен протест против милитаризма, фашизма, сионизма, в которых изобличается «методическое насилие» над человеком в буржуазном обществе. При несомненных противоречиях некоторых из этих фильмов в них упорно пробивается главное — утверждение непреходящих социальных и нравственных ценностей, гуманистических идеалов.

(Из программы «ФЕСТа-83»)

Международный кинофестиваль в Белграде, широко известный ФЕСТ, или «фестиваль фестивалей», как его иногда именуют, имеет свои особые традиции: они берут начало от организационных принципов киносмотрa, некогда проводимого в югославской столице редакцией газеты «Политика» под девизом «Лучшие иностранные фильмы на наших экранах». На ФЕСТе отсутствует конкурс, его программы формируются из картин, премированных в течение года на различных международных и национальных фестивалях; одновременно в Белград приглашаются и те кинопроизведения, которые не были отмечены до сих пор никакими призами, но, по мнению совета и отборочной комиссии фестиваля, отвечают его нынешней формуле — «Лучшие фильмы мира».

Практика проведения международных киносмотров знает не одну попытку организовать «фестиваль фестивалей». В частности, фестиваль в Акапулько (Мексика), на котором в свое время демонстрировались фильмы, удостоенные трех главных премий на фестивалях класса «А». Однако этот киносмотр несколько «элитарной» ориентации просуществовал сравнительного недолго. Что же касается более демократичного ФЕСТа, с его не столь жесткими правилами, допускающими бóльшую свободу в выборе фильмов-участников, то он, претерпев ряд внутренних модификаций, выдержал испытание временем и на сегодняшний день остается единственным в своем роде фестивалем, на экране которого ежегодно встречаются ленты, ранее с успехом показанные на кинофорумах в Москве и Канне, в Венеции и Сан-Себастьяне, в Западном Берлине и Лос-Анджелесе.

Таким образом, программы ФЕСТа предлагают, как правило, достаточно полную картину состояния мировой кинематографии и ее динамики за год. Правда, они не дают исчерпывающего представления о развитии киноискусства стран социалистического содружества. Хотя в основ-

ной программе белградского кинофорума 1983 года и фигурировало десятка полтора картин (считая совместные постановки) Болгарии, ГДР, Чехословакии и других государств социализма. Сюда вошли, например, наши фильмы: «Мексика в огне» Сергея Бондарчука, «Остановился поезд» Вадима Абдрашитова, «Любимая женщина механика Гаврилова» Петра Тодоровского («Наследница по прямой» Сергея Соловьева демонстрировалась для юных зрителей); на фестивальном экране прошли: «Хан Аспарух» (Болгария), «Поручительство на год» (ГДР), «Альсино и Кондор» (Никарагуа, при участии Кубы, Мексики и Коста-Рики), «Помощник» (Чехословакия); югославская кинематография была представлена талантливой работой молодого Горана Паскалевича «Сумерки», получившей одну из главных наград на киносмотре в Чикаго; кроме того, в передачу, посвященную ФЕСту-83, Белградское телевидение включило «Предупреждение» Хуана Антонио Бардема — картину, созданную известным испанским режиссером в сотрудничестве с кинематографистами Советского Союза, Болгарии и ГДР.

Однако если принять во внимание не только объем социалистического кинопроизводства, но и его реальный вклад в мировую культуру, а также все разнообразие сложных, не лишенных противоречий явлений, характеризующих нынешнюю ситуацию в кинематографе стран социализма, то остается признать, что репертуар ФЕСт-83 не позволяет сколько-нибудь подробно и аргументированно обсуждать на его основе проблемы социалистического киноискусства. Равно как и многие примечательные результаты художественной практики кино мира социализма.

По отношению же к кинематографу капиталистического Запада, и в особенности США (более одной трети фильмов, участвовавших в белградском фестивале, были американского производства, а еще несколько частично финансировались кинофирмами Соединенных Штатов), программу ФЕСт-83 можно считать вполне представительной.

Ядро ее составили ленты высокопрофессиональные, встречались и кинопроизведения, значительные по своим эстетическим качествам и проблематике, очень разнообразные в стилистическом и жанрово-тематическом отношении. Но даже в тех случаях, когда на фестивальном экране появлялся фильм, художественное решение которого далеко не безупречно, а идейная концепция слишком

расплывчата или явно дискуссионна, в нем почти всегда можно было обнаружить смысловой мотив или прием, дополняющий наши представления о характерных тенденциях современного кинопроцесса.

Не имея намерения предлагать вниманию читателей запоздалый отчет о фестивале, автор этой статьи, естественно, должен был решить для себя, в какой мере и на основании каких критериев может быть упорядочено и классифицировано в отдельных своих частях столь разнородное собрание картин.

Фестивальная программа всегда в той или иной степени результат субъективного отбора, в котором к тому же присутствует и элемент случайности. С другой стороны, всякий фильм, если различимы в нем хотя бы крупицы внимательного, честного отношения к миру и человеку, обладает особой притягательностью, выделяется на фоне коммерческих однодневок или спекулятивных опусов, лишенных этических и эстетических опор. Выделяется, примыкает к себе подобным, сохраняя собственную неповторимость... Пусть поиски пресловутого «общего знаменателя», некой универсальной оболочки-схемы и неплодотворны в данном случае, но кое-какие узелки все же вяжутся, когда память сортирует увиденное по схожим особенностям содержательной художественной формы, по внутреннему, порой трудноуловимому средству. Подобная типологизация, конечно, приблизительна и условна, она не претендует на абсолютную строгость. Но бесспорно одно: впечатление времени — нашего, сегодняшнего времени, — четкий или размытый, обнаруживается неизменно, коль скоро мы имеем дело с чем-то незаурядным, отмеченным мыслью и талантом. Ведь изъять фильмы из потока времени невозможно: обратная связь искусство — действительность и на экране срабатывает безотказно (порой даже независимо от намерений художника), помогая нам глубже понять не только само произведение, но и характер времени, что вызывало его к жизни.

Сенсацией ФЕСТА-83 стала картина Ричарда Аттенборо «Ганди» (Великобритания), снятая при финансовой поддержке правительства Индии: в ту пору ее успели посмотреть лишь немногие европейцы (преьера состоялась всего за три месяца до ФЕСТА в Дели), но интерес к этой ленте, вызвавшей поток откликов в индийской печати — от восторженных и безоговорочно одобрительных оценок до ироничных и резко критических, — нарастал

стремительно, достигнув апогея после присуждения фильму восьми (!) «Оскар».

Что же представляет собой это произведение? И почему именно с него стоит начать разговор о путях движения западного кинематографа, какими они виделись в зеркале белградского фестивального экрана пять лет назад?

Историко-биографический фильм о жизни Мохандаса Карамчанда (Махатмы) Ганди, видного общественного и политического деятеля XX века, одного из лидеров и идеологов индийского национально-освободительного движения, в первую очередь впечатляет постановочным размахом и обилием информации. Картина, в отдельных массовых сценах которой занято до трехсот тысяч человек, начинается эпизодом покушения на Ганди, убитого в январе 1948 года религиозным фанатиком, и воспроизводит все основные этапы долгого и богатого событиями жизненного пути Махатмы Ганди: двадцатилетнее пребывание в эмиграции в Южной Африке (1893—1914), где он на собственном горьком опыте познал, что такое апартеид — крайняя и наиболее отвратительная форма расовой нетерпимости; возвращение в Индию (1915), деятельность в качестве руководителя партии Индийский национальный конгресс и вдохновителя борьбы за независимость вплоть до завершения этой борьбы, в 1947 году окончившейся с гнетом британского империализма.

Второе сильное впечатление — работа Бена Кингсли, исполнителя главной роли, которому надо было «прожить» на экране более полувека, вначале сыграв Ганди — молодого адвоката, примерно двадцати лет от роду, а позднее — глубокого старика, приближающегося к своему восьмидесятилетию. Кингсли это удалось блестяще: кажется, что актер не играет Ганди, а полностью в него перевоплощается, создавая образ, исполненный строгого и притягательного величия.

Понятно, однако, что когда речь идет о воспроизведении на экране биографии выдающейся исторической личности, безусловное исполнительское мастерство (дополненное, как у Кингсли, абсолютным портретным сходством с реальным прототипом) — еще недостаточное условие решения генеральной творческой задачи. Для меня, как, наверное, и для многих других зрителей, самое главное впечатление, которое оставляет «Ганди», связано с его современностью.

Современность фильма — особого свойства, проистека-

ет она оттого, что ключевые идеи учения Махатмы, его мужественное подвижничество в борьбе за претворение своих высоких идеалов, как это показано в работе Аттенборо, остро резонируют с глобальными проблемами и настроениями, существующими в сегодняшнем мире. Резонируют до такой степени, что снимается историческая дистанция, и события, происходившие сорок — пятьдесят лет назад, воспринимаются как хроника наших дней, а слова, прозвучавшие тогда же, напрямую соотносятся с самыми свежими фактами международной жизни. Ценности, взятые под защиту авторами этого произведения, обладают непреходящей значимостью. Человечность, доброта, способность к самопожертвованию для блага других, терпимость к чужим обычаям и верованиям, политическая мудрость и дальновидность — вот качества, которыми Ганди был наделен сполна и которых так недостает сегодня кое-кому из лидеров западного мира. Качества тем более необходимые, если учесть ответственность, которая лежит ныне на этих политиках...

Думается, несправедливо было бы упрекать создателей этой страстной и увлекательной (при очевидном пренебрежении арсеналом коммерческого кино) ленты в том, что она не отражает всех аспектов деятельности Махатмы и не дает полной, документально выверенной картины борьбы за независимость Индии. Хотя бы уж потому, что объем материала здесь слишком велик, и для передачи его потребовалось бы, возможно, не три, а все тридцать часов экранного времени. Впрочем, и этого могло не хватить.

Гораздо существеннее, на мой взгляд, другое обстоятельство. В фильме Аттенборо основной акцент сделан на принципах социально-политического и религиозно-философского учения Ганди, ставшего не только идеологией национально-освободительного движения в Индии, но отчасти и практическим руководством к действию для его участников: достижение независимости мирными, ненасильственными средствами, возможность установления классового мира, религиозная и расовая терпимость. При этом беспристрастной научной оценки мировоззрения Ганди, его противоречивости и идеалистического характера в фильме нет, а объективные социально-экономические и политические предпосылки обретения Индией независимости или вовсе опущены, или отодвинуты на второй план, как, кстати, и некоторые крупные исторические фигуры современников Ганди, сыгравших важную роль в

деле национального освобождения страны. Отсюда возможность серьезных и правомерных претензий к картине, «исторический кругозор» которой мог, вероятно, быть и шире.

Ричард Аттенборо неоднократно подчеркивал в интервью и во время пресс-конференций: его фильм — о Г а н д и, а не о борьбе за независимость. Иначе говоря, режиссера преимущественно занимали личность Ганди и его удивительная, достойная внимания потомков жизнь, а не анализ гандизма в контексте антиимпериалистического движения в Индии. Уязвимость такой позиции очевидна. Но как бы там ни было, в фильме достоверно и художественно убедительно воспроизводятся многие яркие, драматические страницы из героической летописи борьбы, которую долгие годы с величайшим мужеством и упорством вели народы Индии против английских колонизаторов. Так, в картину вошли: кровавая трагедия на площади Джаллианвала Багх в городе Амритсар, в Пенджабе, где в 1919 году британские солдаты, хладнокровно и методично расстреливая безоружную толпу, убили, согласно официальным сведениям английской администрации, 379 и ранили примерно 1200 человек (по другим данным, Амритсарская бойня унесла полторы тысячи жизней); соляной поход в Данди; кампания бойкота английских товаров; конференция по предоставлению Индии независимости — с участием Ганди, Джинны, Неру, Пателя и других политических деятелей; церемония поднятия индийского национального флага над Красным фортом... И во всем этом ощутимо уважение к Ганди — человеку и борцу, к индийскому народу и к жертвам, которые он понес во имя избавления от иноземного владычества.

В нынешнем тревожном и взрывоопасном мире, где насилие возведено в ранг государственной политики империалистических держав, чреватой угрозой полного уничтожения жизни на Земле, общественно-политические взгляды Ганди (отождествлять которые с его философскими воззрениями было бы неверно), гуманистическое мировосприятие Махатмы созвучны поискам единственно возможного сегодня мирного решения коренных проблем, стоящих перед человечеством. В этом и заключен злободневный пафос картины Ричарда Аттенборо, которая, несмотря на все ее просчеты и недостатки, принадлежит искусству, утверждающему идеалы мира и справедливости, — искусству, необходимому людям.

Чем более опасный крен приобретает современное ми-

ровое развитие, тем шире и активнее становится противодействие зловещим силам, которые, отравляя сознание народов ядом ненависти и недоверия, не брезгуя самым низким обманом, пытаются сделать человечество заложником своей губительной стратегии, замешанной на безумных амбициях. Кинематограф фиксирует эту важнейшую приметку времени. По-разному, естественно. Иногда — с протокольной точностью. Иногда — опосредованно, отвлекаясь от жизнеподобных реалий окружающей действительности. Далеко не всегда фильмы, аккумулирующие запросы и веяния эпохи, становятся подлинными достижениями художественного творчества. Далеко не всегда их благородный в своей основе посыл подкреплен ясным и верным пониманием сущности магистральных процессов современности, твердо усвоенными уроками истории. Однако не случайно ныне множится число кинопроизведений, которые выражают свое сочувствие людям, обеспокоенным военной угрозой, озабоченным возможным, необратимо губительным воздействием последствий научно-технического прогресса при капитализме на природу, человека и общество, людям, одержимым поисками идеала, опоры в неустойчивом и враждебном им мире.

Вот почему, в частности, принимаясь за эти заметки, имеющие целью обозначить хотя бы пунктирно некоторые из характерных явлений в кинематографе Запада, заявивших о себе к началу 80-х годов, мне показалось целесообразным задержать внимание читателя на фильме «Ганди». Продолжить же свои наблюдения (сколь ни парадоксальным может показаться такой переход) мне хочется, обратившись к картине совсем другого жанра и стиля. К «Инопланетянину» (США) Стивена Спилберга.

...В окрестностях провинциального городка в штате Калифорния приземляется космический корабль с неизвестной планеты. К моменту экстренного старта один из членов экипажа не успевает вернуться на борт. Инопланетянин попадает в семью мальчика Элиота, который знакомит с ним своего старшего брата и сестренку Герти. Е. Т. (аббревиатура английского «extra-terrestrial» — «внеземной») становится другом детей и после серии приключений благополучно улетает с Земли на родную планету.

Вот, собственно, и вся фабула этой ленты, имевшей феноменальный успех всюду, где ее показывали. В цифрах он выглядит следующим образом: в августе 1982 года «Инопланетянин» демонстрировался в 1709 киноте-

атрах США; за 256 дней проката в Соединенных Штатах и Канаде фильм собрал 228 миллионов долларов; в ФРГ только за девять недель его просмотрели 1 миллион 300 тысяч зрителей. Ни «Эммануэль», ни «Звездные войны», ни «Роки», ни «Лихорадка субботним вечером» — ни один из «блок-бастеров», чемпионов кассовых сборов, выпущенных западными кинофирмами в 70-е годы, подобного успеха не знал. Притом что «Инопланетянин» — это «всего-навсего» современная киносказка и по всем формальным признакам — фильм для детей...

Не могу разделить мнение некоторых своих коллег, которые скептически пожимали плечами после просмотра «Инопланетянина»: «Ничего особенного...» Нет, полагаю, и причин для того, чтобы впасть в другую крайность, объявляя картину Спилберга «супершедевром», «гениальным фильмом». Но триумф ленты нуждается в объяснении.

Идея «Инопланетянина» очень проста, под стать его сюжету: разумные существа, как бы разительно ни отличались они друг от друга, всегда могут найти общий язык и обнаружить общую сферу интересов, движимые взаимными чувствами уважения, симпатии, любви. Совсем просто, на правда ли? Однако Стивен Спилберг и те, кто помогал ему в работе над картиной (автор сценария Мелисса Мэтисон, оператор Аллен Дэйво, композитор Джон Уильямс и «волшебник» Карло Римбальди, сотворивший смешное и трогательное внеземное существо Е. Т.), сумели — тоже, кстати, очень простыми, до доведенными до совершенства приемами — выразить ее так, что она, эта старая как мир мысль, проникает в душу. В фильме еще раз обнаруживает свое могущество магия доброты, открытых эмоций.

...Когда низкорослый и неуклюжий гуманоид (нечто среднее между поднявшейся на задние лапы черепахой и Чебурашкой), стоя у трапа космолета, прощается со своими друзьями, целует Герти, а в груди у него мерцает рубиновым светом живое, различимо пульсирующее сердце, — смотреть на это без волнения невозможно. И люди смотрят! Ибо слишком много грязи, лицемерия и жестокости видит вокруг себя человек в частнособственническом обществе. Слишком во многом изверился. А здесь все чисто, честно, светло. И хочется верить этой сказке... Ибо до сердца любого жителя Земли сегодня так несложно добраться и так несложно его остановить...

Массовая потребность в такого рода объекте или ска-

зочном символе веры, в общедоступном кинематографическом оформлении отвлеченной идеи добра и разумных отношений между разумными существами была точно угадана Спилбергом еще в «Тесных контактах третьего типа» (1977) — в фильме, у которого немало общего с «Инопланетянином», где найденное пять лет назад получило свое завершенное выражение. «Феномен Спилберга» вряд ли можно рассматривать как закономерную эволюцию художника-гуманиста, последовательно воплощающего дорогую ему идею. Вспомним, что между «Тесными контактами...» и «Инопланетянином» у него были еще «1941-й» (1979) — фантастический гиньоль, в котором он вволю поиздевался над профессиональными военными, заодно намекнув, как бы между прочим, на недостаточную подготовленность Соединенных Штатов к большой войне, — и картина «Охотники за исчезнувшим ковчегом» (1981) — чрезмерно насыщенный жестокостями и изобретательно придуманными «ужасами» триллер...

Но, с другой стороны, появление «Инопланетянина» выглядит симптоматичным на фоне положения в мире, каким оно сложилось к началу 80-х годов, и с учетом невиданного по размаху, очень неоднородного по составу участников движения протеста против наращивания ядерных вооружений и милитаристской политики США, развернувшегося на Западе. Ведь к этому движению присоединяются и люди, еще вчера далекие от политики, но сегодня твердо усвоившие: новая мировая война — это полное безумие, ее необходимо избежать любой ценой. А для начала народам и государственным деятелям разных стран надо научиться хотя бы внимательно выслушивать друг друга, проявив добрую волю к взаимопониманию... Как раз в этом смысле независимо от принятой создателями картины программной установки на почти полную ее изоляцию от социально-политического контекста современности «Инопланетянин» оказался созвучен умонастроениям многих наших современников.

Буржуазный кинематограф немало потрудился над тем, чтобы морально разоружить человека, внушить ему неверие в возможность что-либо радикально изменить в окружающей действительности. Чтобы убедить его в необходимости думать, поступать и даже чувствовать «как все» — в полном соответствии с нормами буржуазного общества, с интересами «сильных мира сего». Так проявляет себя одна из основных, пускай и не декларируемых открыто, функций западного кинематографа правого тол-

ка — функция охранительная по отношению к капиталистическому строю и его «традиционным ценностям».

Наряду с другими ей противостоит также достаточно устойчивая, позитивная по своему социальному и этическому смыслу тенденция в киноискусстве Запада, с большей или меньшей отчетливостью прослеживаемая практически на всех этапах его истории и за последние два-три десятилетия получившая особенно заметное распространение. Содержание этой тенденции не укладывается в рамки всеобъемлющей формулы, однако общее представление о ней дает знакомство с произведениями, герои которых, не будучи ни идейными противниками капиталистической системы, ни сознательными участниками классовой борьбы, отваживаются на протест, на стихийный, как правило, индивидуальный и обреченный бунт против буржуазных установлений, против буржуазного образа жизни в частности.

С бунтарями такого типа мы встречались в ставших классикой работах английских «рассерженных» режиссеров; в некоторых картинах французской «новой волны»; в фильмах с участием Джеймса Дина и молодого Марлона Брандо; в лентах, появившихся во Франции, Италии, США и других странах под влиянием взрывных настроений молодежного протеста на Западе в конце 60-х годов; в рассчитанно эпатажных экспериментах «независимых» американских кинематографистов, связанных с движением «контркультуры», и т. п.

Не следует переоценивать весьма расплывчатую антибуржуазную направленность подобных фильмов, равно как и содержащуюся в них критику капиталистических порядков, частнособственнической морали, лишенную глубины и последовательности, зачастую подменяющую аналитические оценки чисто эмоциональными. Важен, однако, уже сам факт постоянного обращения западного кино к фигуре героя-нонконформиста, к теме протеста и бунта, который даже в своих слепых, анархических проявлениях служит показателем реального общественного и духовного неблагополучия капиталистической системы.

Продолжение этой тенденции сегодня, в 80-е годы, в условиях всеобщего, непрерывно углубляющегося кризиса капитализма представляется объективно закономерным.

На ФЕСТе-83 направление, характерные признаки которого обозначены выше, было представлено двумя запоминающимися фильмами, совершенно отличными один от

другого по своей эстетике, но обладающими внутренней близостью: в обоих в качестве главной и явно вызывающей симпатии и сочувствие авторов выступает яркая личность, не вписывающаяся в систему буржуазных представлений о человеке и жизненных целях, на которые ему якобы надлежит ориентироваться. Речь идет о работе Вернера Херцога «Фицкарральдо» (ФРГ) и о картине Грэма Клиффорда «Фрэнсис» (США), заслуживающей, на наш взгляд, более обстоятельного разговора.

Если романтический герой Херцога, мечтатель и фантазер, бросивший символический вызов самоцельному стяжательству и унылому практицизму буржуазного бытия, остается несломленным до конца, то Фрэнсис Фармер, невымышленная героиня фильма Клиффорда, в финале оказывается полностью раздавленной, униженной, «укрощенной»... Причем ее жизненные разочарования и ее поистине ужасающая трагедия, которая на самом деле произошла со знаменитой в 30—40-е годы актрисой американского кино и театра, имеют своим источником не случайное стечение обстоятельств и не мелком очерченное враждебно-равнодушное окружение, как у Херцога, а, по существу, принятую в США преступную практику гонений на инакомыслящих.

...Фрэнсис Фармер было семнадцать лет, когда ее имя впервые попало в газеты: школьница из Сиэтла подала на конкурс реферат, в котором наивно, но откровенно излагала свои атеистические взгляды. Четыре года спустя, когда Фрэнсис уже училась на театральном факультете университета, большая пресса США вновь проявила к ней интерес по другому, не менее скандальному — дело было в 1935 году — по поводу: американская студентка посетила Советский Союз, получив премию коммунистической газеты. В том же году на студии «Парамаунт» удачно началась профессиональная карьера Фрэнсис Фармер, вскоре не менее успешно продолжившаяся на Бродвее. К двадцати семи годам Фармер, быстро завоевавшая популярность на сцене и на экране, успела сняться в восемнадцати фильмах (самый известный — «Приди и возьми»), сыграть в трех бродвейских спектаклях и тридцати радиопостановках. В студенческие годы и позже она была близка к радикальным кругам, выступала в защиту прав рабочих-сезонников, участвовала в сборе средств в помощь испанским республиканцам, но никогда не состояла ни в одной политической партии...

В 1943 году Фрэнсис Фармер арестовали, обвинив в

управлении автомобилем в нетрезвом состоянии; кроме того, студийная парикмахерша пожаловалась в полицию, заявив, что Фармер дала ей пощечину. Приговор — шесть месяцев тюрьмы.

С этого момента многое становится неясным в биографии Фрэнсис Фармер.

В своей книге «Фрэнсис Фармер. В мире теней» Уильям Арнолд пишет по этому поводу: «То, что последовало за судом, почти необъяснимо. Случилось так, что на следующий день после вынесения приговора некий Томас Ленард, врач-психиатр, узнав из газет о суде и предположив, что актриса страдает психическим расстройством, явился в суд и — это допускалось калифорнийскими законами — попросил разрешения обследовать Фрэнсис. Почему он активно подключился к этому делу, до сих пор остается загадкой. Поставив диагноз «маниакально-депрессивный психоз», Ленард рекомендовал отправить ее на лечение»¹.

Фрэнсис Фармер провела в психиатрических лечебницах в общей сложности семь лет с несколькими перерывами. Есть основания считать, что в 1948 году Фармер была сделана операция, аналогичная лоботомии, но не оставляющая никаких внешних следов и воздействующая лишь на определенный участок мозга, контролирующей волю и эмоции. В 1950 году ее выписали из клиники под опеку матери. После этого она прожила еще двадцать лет; в конце 50-х годов немного подрабатывала на телевидении и в кино, но ни одной серьезной роли сыграть не смогла. В 1970 году Фрэнсис Фармер скончалась от рака.

По сей день многое в жизни актрисы остается загадкой, что признает и Арнолд, автор наиболее достоверного, по американским оценкам, жизнеописания Фрэнсис Фармер, отмечая, в частности: «...на протяжении трех десятилетий в журналистских и юридических кругах распространялись слухи о том, что за трагедией Фрэнсис Фармер скрывается некая таинственная история. Время от времени вдруг возникал на этом фоне какой-то новый эпизод, где фигурировали ФБР и ЦРУ, злоупотребления психиатров, жестокое обращение в больнице, распоряжения — на уровне правительственных инстанций — все это тщательно скрывать»².

¹ См.: «Иностр. лит.», 1982, № 3, с. 217.

² Там же, с. 206.

Сравнивая событийный ряд фильма с суммой фактов, приведенных в книге Уильяма Арнолда, убеждаешься, что, хотя они и совпадают в главном, кое-какие различия здесь все-таки есть.

Во-первых, в картине опущены некоторые из описанных в книге существенных моментов, относящихся к общественной деятельности Фрэнсис Фармер; упор делается на присущую героине неординарность мышления и поведения, на доминирующее в характере Фрэнсис бунтарское начало.

Во-вторых, не вступая в противоречие с достоверно известными данными о жизни актрисы, создатели фильма как бы дополняют их средствами игрового кино и фактически снимают «загадку Фармер», предлагая с в о ю интерпретацию ее трагедии, продиктованную благородными соображениями, но уязвимую с позиций социального анализа.

Причем оба эти аспекта оказываются взаимосвязанными.

Фрэнсис Фармер действительно никогда не занималась политикой профессионально, а ее общественная активность была спорадической. Она на дух не принимала притворство, несправедливость, обман. К примеру, убедившись лично в лживости распространяемых у нее на родине сведений о Советском Союзе, она не стала об этом молчать. Подобно многим своим соотечественникам, она не могла оставаться равнодушной к испанским событиям, а для верного их понимания особой искушенности в политике не требовалось...

Однако, ослабив на экране мотив причастности своей героини — пусть во многом случайной и не являвшейся результатом сознательного выбора — к классовым конфликтам Америки 30-х годов и лишь вскользь упомянув о ее участии в акциях левых сил, авторы фильма создали заметный зазор между экранным образом и его прототипом.

Много важнее второй аспект. В книге Арнолда хотя и осторожно (в силу отсутствия у автора прямых и неоспоримых доказательств), но все же намекается на возможное вмешательство в судьбу Фрэнсис Фармер со стороны правительственных органов.

В фильме Клиффорда многое в трагедии Фармер объясняется верно (если принять за точку отсчета и з в е с т н ы е факты ее биографии); с гневом и горечью экран говорит о том, что американские обыватели не могли

ей простить неверия в бога или, что более правдоподобно, открытого признания в атеизме; деспотичные продюсеры — стремления сохранить самостоятельность и возможность творческого самовыражения вне голливудских павильонов. Театральный Бродвей — бескомпромиссности. Режиссеры «Парамаунта» — попыток сломать штампы коммерческого кинематографа. Собственная мать, эгоистичная и расчетливая мещанка, — непослушания и пренебрежения финансовыми интересами семьи. Все правильно...

Но ведь легко догадаться, что были и другие, так и не появившиеся на экране люди, прежде всего озабоченные сохранением основ «американского образа жизни» и защитой «идеалов американизма»; они, действуя не под влиянием эмоций, а просто выполняя порученную им «работу», не простили Фармер ни ее «близости к красным», ни добрых слов, сказанных в адрес Советской России, ни выступлений в защиту рабочих, ни участия в подписной кампании коммунистической прессы.

Иначе трудно представить, как могло случиться, чтобы женщина, у которой бывали нервные срывы, но которая никогда не была психически больной (фильм настаивает на этом всей логикой своей художественной аргументации, и здесь он убедителен вполне), долгие годы провела в психиатрических лечебницах, включая и одну из самых страшных больниц для буйнопомешанных, напоминающую нацистский концлагерь. По ночам сюда навевались солдаты с расположенной поблизости военной базы и за скромную мзду санитарам насильовали пациентов... Картины этого ада потрясают, несмотря на проявленную создателями ленты относительную сдержанность в показе натуралистических подробностей жизни «лечебницы». Еще сильнее потрясает последний акт трагедии Фрэнсис Фармер, когда ей резким ударом хирургического молоточка вводят в мозг иглу, чтобы навсегда лишить ее воли...

Фридрих Дюрренматт, со свойственным ему скептицизмом, однажды заметил, что современному искусству доступны лишь жертвы, люди в о о б щ е, а конкретные носители высшей власти, государство не могут быть предметом художественного исследования.

Фильм «Фрэнсис» довольно точно соответствует этому высказыванию, в котором наблюдательность Дюрренматта соседствует с его социально-пессимистической концепцией нынешнего этапа мировой истории и искусства как

способа его отражения. Грэм Клиффорд берет под защиту в о о б щ е личность, жертву анонимных и якобы непознаваемых средствами искусства сил, оставляя в стороне их общественную природу и главные, глубинные истоки трагедии Фармер.

Возможен ли был какой-то и н о й фильм о Фрэнсис Фармер? Вероятно, да... Но и в том виде, в каком она состоялась, картина не только глубоко волнует, но и подвигает на размышления. В сопоставлении с некоторыми чертами жизни в сегодняшней Америке «Фрэнсис» воспринимается как протест против оболванивания личности, против всеобщего подчинения стандарту и в конечном счете — против манипулирования массовым сознанием. А ведь известно, что это «искусство» опасно усовершенствовалось за последние десятилетия и масштабы его применения в США ширятся. Стало быть, «Фрэнсис» — это еще и предостережение...

Знакомство с насыщенной и пестрой фестивальной программой вызывает подчас неожиданные ассоциации — и начинаешь интуитивно ощущать наличие «касааний» между кинопроизведениями, кажется, разнесенными чуть ли не полярно. Что, например, может быть общего у психологической драмы «Фрэнсис» с футурологическим триллером Ридли Скотта «Стремительный бегун» (США)? Событийное содержание второй ленты (по-английски она называется «Blade runner» — термин из полицейского сленга, приблизительно переводимый как «специалист по рискованным операциям») сводится к противоборству сотрудника специальной секции американской полиции Декарда (Харрисон Форд) с четырьмя репликантами (неологизм от «replication» — «повторение»), искусственно созданными существами, полностью идентичными человеку и даже превосходящими его по физическим данным, а возможно, и по интеллекту. Действие фильма разворачивается в Лос-Анджелесе 2019 года, разросшемся до невероятных размеров, где разноязычные толпы заполняют слабо освещенные улицы, со всех сторон сдавленные обветшалыми зданиями и четырехсотэтажными небоскребами, где тяжелый и влажный воздух уже не воздух, а никогда не рассеивающийся ядовитый смог, и где людям невероятно тяжело, тоскливо и просто физически трудно существовать. Все вроде другое...

И все-таки, если взглядеться пристальнее, отдаленные параллели между «Фрэнсис» и «Стремительным бегу-

ном» проступают. Обратим внимание, во-первых, на эмоциональную атмосферу обеих картин, безысходную, враждебную проявлениям естественных человеческих чувств и желаний. Впечатление близости усиливает мотив бунта репликантов — отчаянного, разрушительного бунта на грани самоуничтожения. Да и кто такая Фрэнсис в последних кадрах одноименного фильма, как не тот же репликант, из программирующей матрицы которого изъяты ячейки, ответственные за выбор самостоятельных решений!..

Репликанты, ощущающие себя полноценными людьми, взбунтовались против «отцов», специалистов по биомеханике и генной инженерии, узнав, что скоро погибнут (их спроектировали с четырехгодичным ресурсом), что они обречены на постоянное преследование и одиночество. Но абсолютно одинок и Декард, человек, низведенный почти до положения робота: охоту за репликантами он ведет без всякого воодушевления, без веры в свою истребительную миссию, которую выполняет с холодной методичностью отлаженного механизма, запрограммированного на пренебрежение смертельным риском.

В своем отравленном тотальным пессимизмом предвидении будущего (не столь уж далекого, кстати: второе десятилетие XXI века наступит всего через двенадцать лет), в изображении мира, напичканного невероятной техникой, проникшего в сокровенные тайны природы, но не ставшего ни гармоничным, ни счастливым, Ридли Скотт изобретателен, едко ироничен, пародиен и безжалостен, но проблеск надежды все же мерцает в крошечной тьме его угнетающе действующей антиутопии. Пятый репликант, которого преследует Декард, красавица Рейчел (Шон Янг), спасает истребителю жизнь, убивая одного из себе подобных: ее генный код настолько совершенен, что она считает себя человеком. Декард проникается к Рейчел чувством, похожим на любовь, и они вместе улетают из чудовищного мегаполиса куда-то на Север, где еще возможна нормальная человеческая жизнь...

Часть критиков восприняла фильм Скотта как образец мастерски сделанного кинозрелища. Это так, но в этом еще не вся правда. Создатели ленты — намеренно или невольно — опирались на впечатления, которые черпали из окружающего предметного мира и общественной ситуации в современной Америке. И потому не удивительно, что их фильм содержит намек на некоторые реальные проблемы, порождаемые капиталистической цивилизаци-

ей, несет в себе отголоски отнюдь не беспочвенных мрачных прогнозов относительно ее будущего, получивших распространение в американском обществе и американской литературе. Формы же, в которые все это выливается, могут быть самыми разными...

И раз уж мы затронули вопрос о формах, в которые воплощаются сегодня замыслы кинематографистов Запада, в частности американских, попутно стоит коснуться явления, условно именуемого «экранной агрессией США», — явления сложного, многоступенчатого, порожденного не одними лишь финансовыми интересами голливудских киномонополий. Очевидно, что «экранная агрессия США» внутренне согласована с общим агрессивным внешнеполитическим курсом Соединенных Штатов, с назойливыми попытками Америки навязать свою идеологию, свой образ жизни народам других государств. Соответственно захват рынков и экономическое подавление национальных кинематографий лишь одна сторона «экранной агрессии». Другая непосредственно связана с участием кино США в борьбе идей, в наше время резко обострившейся, с «крестовым походом» против социализма, провозглашенным американской администрацией в начале 80-х годов.

Мы не намерены рассматривать здесь названное явление комплексно (этим надо заниматься специально) и ограничимся одним его аспектом, поставив вопрос следующим образом: каково с о б с т в е н н о к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о е обеспечение «экранной агрессии США»? Ведь одно дело — стремление к оккупации мирового экрана, а другое — возможность ее осуществить.

Понятно, что подобный подход к проблеме почти не затрагивает ряд очень существенных факторов и не позволяет определить полный спектр идеологической направленности «экранной агрессии», активно осуществляемой Соединенными Штатами. Это опять-таки особая тема, обращение к которой предполагает анализ фильмов откровенно реакционно ориентированных, а таких, если не считать включенного в информационный показ «Конана-варвара» Джона Милиуса, на экране РЕСТА-83 не было.

Было другое. На фестивале демонстрировалась обойма американских картин из числа тех, которые составляют основу репертуара кинотеатров в самих Соединенных Штатах и одновременно широко экспортируются за рубеж. И следует подчеркнуть, что в подавляющем боль-

шинстве это были фильмы, точно ориентированные на массовый спрос.

Вот один из примеров кинозрелища, рассчитанного на людей, которые ищут в кино главным образом веселого развлечения и возможность уйти от тягот повседневности, — «семейный мюзикл» Джона Хьюстона «Энни», стоивший более 40 миллионов долларов. Героиня этой «рождественской сказки», рыжеволосая, озорная, смышленная и предприимчивая девчушка из сиротского приюта, после каскада забавных и «опасных» приключений становится приемной дочкой мультимиллионера Ворбакса (Альберт Финни), эксцентричного и вспыльчивого, но, в сущности, очень доброго джентльмена... Хореографический и изобразительный уровень постановки очень высок, а Кэрол Бернет в роли мисс Хэнниген, неряшливой и вечно полупьяной содержательницы приюта, просто великолепна. В стилистике фильма отчетливы элементы пародии, здесь беззаботно шутят по любому поводу, здесь все возможно, даже встреча сиротки Энни с президентом Франклином Рузвельтом, которого не признающий никаких авторитетов Ворбакс снисходительно «учит жить» в Овальном кабинете Белого дома... Но, согласитесь, в тонкостях пародийных приемов станет разбираться далеко не каждый зритель. Зато каждому, и, надо полагать, небезуспешно, в «Энни» преподносится как бы играючи красиво «упакованный» тезис, по которому выходит, что жить в Америке все-таки здорово, а если вам лично не везет, не отчаивайтесь! Вспомните «золушку» Энни, ставшую «принцессой»...

Что рядом с «Энни»? Да много разного... Если вам нравятся любовные истории и мужчины в военной форме (белая парадная форма ВВС США так эффектна и элегантна), вас не разочарует картина Тейлора Хэкфорда «Офицер и джентльмен», с хорошими актерами Ричардом Гиром и Деборой Уингер в основных ролях, а заодно вы убедитесь, какие замечательные ребята учатся в американских военных школах и какие из них выходят великолепные солдаты... Если же вас интересует детектив в стиле «ретро», если вы хотите побывать в Китайском квартале Сан-Франциско 1928 года и узнать кое-что о личной жизни гангстеров и воротил подпольного бизнеса, все это есть у Вима Вендерса в его «Хэммете»; кстати, вы найдете здесь классную режиссуру, достойную более содержательного сюжета, чем выбранный Вендерсом... Если вы хотите, чтобы вам стало очень страшно в зрительном за-

ле, купите билет на фильм Пола Шредера «Люди-кошки» с участием знаменитой Настасии Кински: «римейк» куда более скромной ленты выпуска 1942 года обеспечит вас почти на два часа острыми ощущениями; но если болезненная эротика в сочетании с жестокостью вам претит, — не ходите... Посмотрите лучше изящный, с отлично поставленными танцами мюзикл Блейка Эдвардса «Виктор, Виктория», в котором есть и хороший вкус, и юмор, и выдумка... А если вы обременены деликатными специфическими проблемами, вам, возможно, придется по душе фильм Артура Хиллера «Любовные дела», где вполне серьезно утверждается, что женщина не единственный из возможных объектов любовного увлечения мужчины и к этому надо относиться с пониманием...

Итак, те, кому платят за это в Голливуде, внимательно следят за динамикой спроса на кинорынке, быстро выдают рекомендации по заполнению «вакуума», умело организуют рекламу, ассигнуя на нее сегодня почти столько же, сколько тратится на само производство фильмов.

В арсенале «экранной агрессии» есть и другие приемы: Голливуд скупает за границей таланты и кинотеатры, без промедлений осваивает новейшие достижения кинотехники, в частности сложную и дорогостоящую электронную аппаратуру, повышая тем самым зрелищную конкурентоспособность своей продукции, тиражирует в больших количествах и продает за границей старые и новые боевики на видеокассетах и т. д. Но всего этого могло бы оказаться недостаточно для оккупации мирового экрана, если бы хозяева американской киноиндустрии не придерживались столь твердо своей главной заповеди: не сбрасывая со счетов разнообразия вкусов публики, делать основную ставку на фильмы, рассчитанные на массовый спрос.

Подобный подход обеспечивает не только стабильные прибыли киномонополиям США, но и соответствующие пропагандистские дивиденды. Фронт «экранной агрессии» глубоко эшелонирован: «на плечах» одних, часто действительно серьезных, представляющих немалую художественную ценность или просто профессионально добротных фильмов к зарубежному зрителю прорываются ленты, прямо нацеленные на отвлечение внимания широкого зрителя от агрессивной политики империализма, кризиса «американской демократии», от социальных конфликтов, органически присущих капитализму.

Как уже было оговорено, мы не касаемся сейчас того

направления кинематографической экспансии США, которое очевидным образом связано с агрессивностью курса Вашингтона на международной арене, с проведением идеологических диверсий против социалистических государств, с попытками дестабилизации неугодных Белому дому прогрессивных режимов. Отметим только, что идеологическая борьба между силами империалистической реакции и противостоящими ей силами мира, демократии и прогресса разворачивается одновременно на многих фронтах. При этом в одних случаях империализм предпочитает выбирать оружие из арсенала «холодной войны», а в других — средства менее одиозные. Но та же, к примеру, «Энни» (а еще лучше — дюжина «Энни»), исподволь внушая зрителям за пределами Соединенных Штатов симпатии к «американскому образу жизни» и капиталистическому строю в целом, прилежно вносит свою лепту в решение идеологических задач «экранной агрессии США»; возможно, даже большую, чем какой-нибудь явно тенденциозный и неуклюже состряпанный «Огненный лис».

Беззастенчивая экранная экспансия вызывает не только возмущение, но и противодействие за пределами Соединенных Штатов. Наблюдающиеся в последнее время более решительные, чем прежде, попытки некоторых европейских кинофирм обрести экономическую самостоятельность, не связывая себя общими финансовыми интересами с Голливудом; рост активности «малых» национальных кинематографий Европы³; движение «нового латиноамериканского кино»; вводимые в ряде стран в законодательном порядке обязательные квоты показа в кинотеатрах фильмов местного производства; деятельность Panaфриканской федерации кино — вот реальные показатели такого сопротивления; они дают основания рассчитывать на то, что в недалеком будущем экранная агрессия США натолкнется на более эффективный отпор, чем сегодня.

И теперь — последнее впечатление, навеянное программой ФЕСТА-83; связано оно с работой Паоло и Витторио Тавиани «Ночь святого Лаврентия» (Италия).

Есть, должно быть, своя закономерность в том, что сегодняшнее киноискусство в его художественном исследо-

³ См.: Баскаков В., Ростоцкий С., Медведев А. Емкость экрана. — «Искусство кино», 1983, № 2, с. 134.

вании исторической реальности военных лет все чаще обращается к эпосу, но обращается как бы на новом витке развития, в новом качестве: обогащенное предшествующим опытом, оно чутко улавливает пульс времени, которое с неведомыми прежним эпохам определенностью и остротой поставило вопрос о зависимости каждой отдельно взятой человеческой судьбы от судеб всего человечества.

Земля больше не представляется нам незыблемой твердью: мы знаем о мощи новейших разрушительных средств, уже накопленных в немыслимых количествах. Потому и нет ныне проблемы, которая волновала бы людей, в с е х людей (фанатичные безумцы не в счет!), в большей мере, чем самая важная, самая неотложная, самая животрепещущая проблема — сохранить мир на Земле.

И если вдуматься в обобщенно-символический смысл картины братьев Тавиани, то получается, что «Ночь святого Лаврентия» как раз об этом. О великом и необходимом чувстве человеческой общности, которое, как прозрение, снизошло на жителей итальянского городка в минуту испытаний. «Мы собрались вместе и вместе ищем спасения», — скажет им священник, приглашая к причастию. Но ведь не помогло... Фашисты взорвали собор вместе с теми, кто рассчитывал сохранить себе жизнь, укрывшись под его сводами. Спаслись другие — те, которые, тоже сообща, взялись за оружие и выстояли в смертельном поединке с тупой, темной силой.

Значит, проникнуться чувством личной причастности к общей заботе и общей судьбе еще недостаточно. Надо д е й с т в о в а т ь сообща, отстаивая свое право на жизнь вместе с другими! Эпическое иносказание Паоло и Витторио Тавиани не столько о прошлом, сколько о настоящем. О сегодняшней угрозе, которая нависла над миром, о долге каждого из нас сделать все возможное, чтобы отвести ее от человечества. Таково главное веление времени — гуманистическое киноискусство не вправе его не услышать.

полицейского фильма

В истории французского кино 80-е годы существенно новым этапом не стали. Слово «кризис» по-прежнему не сходит со страниц не только кинопрессы, но и многочисленных изданий, касающихся вопросов экономики и политики, идеологии и культуры. По ироническому замечанию известного французского социолога, теоретика кино Э. Морена, кризис в буржуазном мире стал способом бытия.

Политика идеологической и культурной экспансии, которую активизировала администрация США, вызвала новый взрыв дискуссий о кризисе национальных культур в странах Западной Европы. Обвинительный пафос таких серьезных исследований, как «Культура для жизни» Жана Риго, «Завоевание умов» Ива Эдда, «Колонизированная Франция» Жака Тибо, поддержал в своем открытом выступлении на всемирном конгрессе ЮНЕСКО (1982) министр культуры Франции Ж. Ланг: «Неужели наша участь стать вассалами гигантской империи, которая заботится только о своей прибыли? Такой финансовый и интеллектуальный империализм... завоевывает сознание людей, подчиняет себе их образ мышления и образ жизни»¹. Ж. Тибо, бывший директор второй программы французского телевидения, приводит в своей книге удручающие данные о полной «американизации» в 80-е годы системы массовых коммуникаций и даже говорит о «колонизации душ» французов «массовой культурой» США. Соглашение «Блюм — Бирнс», сразу после войны отдавшее французский прокат в руки заокеанских бизнесменов, несмотря на официальный пересмотр его в 1948 году, продолжает действовать по сей день: американская продукция составляет треть кинорынка и половину фильмов, показываемых по телевидению. В то же время большинст-

¹ Цит. по: «Искусство кино», 1983, № 8, с. 100.

во кинообозревателей во Франции и за ее пределами констатируют своеобразный коммерческий бум французского кино, все более широкое завоевание им международного кинорынка.

Пришедшее к власти правительство левого большинства приняло ряд мер, направленных на поддержание национального кино. Установление взаимовыгодного сотрудничества между кинематографом и телевидением, а также видеобизнесом привело к стабилизации экономического положения кино Франции. Открылись новые кинозалы, готовые принять дополнительно четыре миллиона зрителей, возросло и количество кинозрителей. Ведущая фирма «Гомон» не только активизировала свою деятельность во Франции, Италии, Бразилии, но и проникает в Соединенные Штаты. К сожалению, дельцов от кинематографа больше заботит получение прибылей и шумная реклама французских «звезд» за океаном, чем истинное возрождение национального кино. Бурные инициативы французских кинофирм прежде всего направлены на то, чтобы любой ценой завоевать экономические позиции за рубежом. Эта политика и тактика кинобизнеса сказалась и на творчестве ведущих режиссеров и на фильмах дебютантов. Многолетняя экспансия Голливуда существенно повлияла на характер и тематику французских картин. На экранах страны господствует усредненная американизированная модель зрелищ, поддержанная мощной рекламой. Эти фильмы — с ловко закрученной детективной или комедийной интригой, снятые на высоком профессиональном уровне, с участием первоклассных актеров — и составляют львиную долю кинопродукции.

Конечно, нельзя забывать, что в стране продолжает существовать так называемый кинематограф действия, вызванный к жизни движениями протеста начала 70-х годов и создаваемый независимыми киногруппами различной политической ориентации. Эти в основном документальные, критические по направленности фильмы касаются таких проблем современной французской действительности, как женское движение, жилищный вопрос, положение крестьян. В 80-е годы продолжают также работать режиссеры, представляющие реалистическую традицию французского кино. Основные темы фильмов К. Соте, М. Пиала, М. Дюговсона, К. Берри — безработица, разобщенность поколений, одиночество человека в обществе. Стремление к жизнеподобию и приверженность к камерным сюжетам объясняется в этих картинах отноше-

нием к повседневности как к модели, отражающей не только нравственные, семейные, но и социальные проблемы. В общей массе продукции такое кино имеет небольшой удельный вес, хотя интерес к нему зрителей неизменен.

Пресловутый коммерческий бум французского кино и его нынешняя ориентация на традиционные формы кинозрелища наносят удар по прогрессивному, социально-критическому направлению киноискусства. Самой же активно действующей силой национальной киноиндустрии остается резвекательный, псевдореалистический кинематограф, который для привлечения зрителей пытается использовать в своих сюжетах и злободневные явления общественно-политической жизни. Критика обратила внимание на преобладание в продукции последних лет полицейских лент. Из пятнадцати картин, имевших наибольший кассовый успех, девять относятся к криминальному жанру. Пресса отмечает, что «именно «черная» серия отражает сегодня атмосферу, царящую в стране»².

Французский кинодетектив имеет свою историю и традиции. Они связаны как с демократической линией национального искусства, стремящегося использовать криминальный сюжет для исследования подлинной жизни («Набережная ювелиров» А.-Ж. Клузо, «Мари-Октябрь» Ж. Дювивье, экранизации романов Ж. Сименона), так и с тенденцией чисто эскапистской. В 60-е годы детектив иногда принимал философские позы, касаясь абсурдности бытия, безысходности поисков индивидуальной свободы (фильмы Ж.-П. Мельвиля, Р. Клемана, режиссеров «новой волны»). В 70-е годы прогрессивное кино Франции нередко противопоставляло левацкому «кино бунта» политический детектив, направивший свои критические стрелы на пороки современной системы буржуазной власти. Продукция же 80-х годов заставила французскую критику заговорить о «новом витке» и даже «возрождении» столь популярного жанра. Характерны в этом смысле названия журнальных статей: «Новый французский детектив в поисках самого себя», «Существует ли неодетектив?» и т. д. Идет ли, однако, речь о подлинном возрождении? Пишут, что «новая мода на криминальный сюжет определяется во многом погоней за прибылями. Но

² La Revue du cinéma. Saison cinématographique. Paris, 1982, p. 2.

она также связана и с некоторыми изменениями в общем направлении французской культуры, в том числе кинематографа»³. (Не случайно в 70-е годы новое рождение получает и французский «черный роман», представленный именами таких писателей, как Маншетт, Демюзон, Бастид, Делакурта и другие, большинство произведений которых перенесено на экран.)

Звучит в дискуссиях и такой вопрос: является ли сегодня детектив жанром политическим — ведь «полицейские» ленты действительно способны отразить реалии социальной жизни. К сожалению, ответ не обнадеживает. Авторы единодушно приходят к выводу, что «детектив 80-х годов наиболее красноречиво свидетельствует о пороках нашего кино, таких, как штампованность приемов, стремление потакать самым невзыскательным вкусам зрителей»⁴. Французская кинокритика, посвящая многие страницы своих изданий разговору о триллере, «черном» или «полицейском» фильме, настаивает на множестве разновидностей жанра, объединяя их общим термином «полар» (polar).

Хотелось бы оговорить некоторые терминологические разночтения, связанные с модификацией самого детектива. В практике мы встречаемся с различными определениями — шпионский, криминальный, «черный» роман или фильм, — за которыми подчас стоят неоднозначные явления. Несмотря на историческое перевоплощение детектива, он сохраняет специфическую черту: фабула в нем неизменно связана с преступлением. В послевоенные годы укрепилась новая сюжетная структура, получившая название триллер. В отличие от классического детектива внимание здесь сосредоточено не на разгадке тайны, а на подробном показе самого преступления. Для многих авторов кровь и насилие становятся основой повествования, его самоцелью. Сюжетные возможности детектива, в частности триллера, достаточно гибки и используются в соответствии с духом времени. Примерно лет десять назад апологеты «массовой культуры» возвестили о наступлении эры «полара». По сути, этот модный термин выступает синонимом «полицейского романа». Главный редактор специального журнала «Полар» Ф. Герифф полагает, что эта литература питает другие виды искусства — кино,

³ «Cinéma-83», mai, p. 16, 22.

⁴ Ibid., p. 22.

комиксы, телевидение, театр. Она не выходит из моды прежде всего потому, что развивается вместе с жизнью, следуя за течением повседневности. Другие авторы журнала констатируют, что «полар» отражает суровую, пропитанную насилием действительность капиталистического мира.

На французских экранах сегодня получает распространение детективная комедия, психологический детектив, приключенческий фильм. Но наибольшей популярностью пользуются именно «полицейские» фильмы, в криминальный сюжет которых включена полиция. Эти фильмы и будут в центре нашего разговора.

К концу 60-х годов буржуазный репрессивный аппарат, полиция, жестоко подавляя социально-демократические движения — выступления молодежи, рабочие забастовки, — не только особенно наглядно проявили свой классовый характер, но и скомпрометировали себя причастностью к незаконным действиям реакционных политических сил. Популярность «полицейского фильма» в 70-е годы была вызвана интересом подавляющей части общества к темам полицейской коррупции, заговоров «правых», борьбы реакции за политическое господство, которые стали предметом разоблачения в лучших образцах прогрессивного политического детектива. То было время расцвета этого жанра как во Франции, так и в Италии. Советские зрители помнят французские картины И. Буассе «Похищение в Париже», «Следователь Файяр, по прозвищу Шериф»; итальянские — «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани.

В подобных фильмах традиционная схема криминального сюжета как бы перевертывалась: не правосудие преследует человека, переступившего закон, а отдельный герой ведет следствие против самого института власти, который и выступает носителем социального зла.

Однако идеологам и практикам буржуазной культуры к концу 70-х годов удалось постепенно приглушить критический пафос жанра. В современных фильмах криминальная интрига тоже, казалось бы, вписана в социальный контекст, но при этом смещаются (или вовсе устраняются) разоблачительные акценты.

Французские кинопредприниматели обратили современный «полицейский фильм» в средство конкуренции с американской коммерческой продукцией, используя ее

же приемы, причем не только в технической, но и в идеологической сфере. Никогда еще на экранах Франции не наблюдалось такого засилья «полицейских фильмов», которые злободневностью, «документальной» стилистикой маскируют свою буржуазно-конформистскую, а порой реакционную суть. Примеры последних лет — «Война полиций» Р. Дави, «За шкуру полицейского» А. Делона, «Криминальная полиция» Ф. Лабро, «Путешествие» М. Андрие и др. — по-разному свидетельствуют о том, что криминальный жанр утрачивает социально-критическое, политическое содержание. На французском фоне варьируется типичная сюжетная схема, заимствованная из американского кино: борьба между полицейскими и гангстерами, соперничество преступных банд, и все это с обязательными погонями, перестрелками, драками...

Брб Свейм, американец, давно живущий в Париже, в своем поставленном в 1982 году первом фильме, «Осведомитель» (принесшем ему большую популярность, а исполнителям главных ролей Н. Бай и Ф. Леотару — национальные премии «Сезар»), обратился к новому явлению в полицейской практике. Безудержный рост преступности во Франции привел к созданию специальных дополнительных бригад по борьбе с гангстеризмом, которые действуют теперь во всех округах Парижа. Несколько месяцев режиссер выезжал на места преступлений вместе с такой бригадой, участвовал в операциях, присутствовал при допросах. Однако намерения автора дать нечто вроде социологического портрета парижского «дна» и его обитателей не воплотились в фильме, ибо в нем отсутствует анализ подлинных, социальных причин преступности. Хотя достоверность многих персонажей фильма, снятого «под хронику», в подлинных местах действия, несомненна. Это жители 13-го округа Парижа, который населяют выходцы из бедноты и иммигранты (арабы, турки), лишенные юридических прав и готовые пойти на преступление, чтобы выбиться из нищеты.

Несколько лет назад на французском телевидении была проведена большая дискуссия, посвященная проблеме преступности. В ней участвовали начальник уголовной полиции, командиры бригад полиции, видные ученые-юристы. Во время дискуссии раздалось несколько телефонных звонков от людей, которые заявили, что готовы хоть сейчас совершить ограбление, настолько их засла нищета и безработица. В то же время правые органы печати, ссылаясь на то, что большую часть правонарушите-

лей составляют иммигранты, пытаются разжечь в среде напуганных обывателей расовую ненависть. Более объективные буржуазные социологи признают: «В известном смысле все существующие модели преступного поведения оказываются ценой, которую мы вынуждены платить за структуру нашего общества, созданную нами же»⁵. Но эта структура общества не становится объектом исследования и критики в фильме «Осведомитель».

Завязка интриги, как и заведено в «полицейских» лентах, — убийство. Полиция пытается выйти на след главаря гангстеров, неуловимого Мусинá, используя осведомителей из преступной среды. Но Мусинá жестоко расправляется с подозрительными: вот и теперь убит некий Поло, работавший на полицейских местной бригады, и они вынуждены искать нового доносчика. Боб Свейм показывает не совсем привычных для французского экрана служителей закона. Это молодые ребята в джинсах, которые любят «рок-н-ролл» и по своей внешности и манере держаться мало чем отличаются от обитателей «дна».

Члены спецбригады пользуются средствами не менее низкими и жестокими, чем банды преступников. Шантаж, угрозы, пытки и побои позволяют установить «деловые» контакты с проститутками, наркоманами, ворами. Собрав необходимые сведения, инспектор Палози намечает себе нового помощника. Им должен стать бывший уголовник, по прозвищу Деде. Во-первых, у него с Мусинá давние счеты из-за возлюбленной, проститутки Николь. Кроме того, Деде страдает от своего унижительного положения мелкого сутенера и мечтает о крупном деле, способном «возвысить» его в глазах своих приятелей. Но от сотрудничества с полицией он отказывается. Кажется, что обитатели «дна» показаны в фильме с большей симпатией, чем их преследователи. И продажная Николь и уголовник не желают вступать в «двойную игру», пытаются сохранить свое слово, верность понятиям «чести» преступного мира. Но общая атмосфера грязи и предательства, доносов, провоцируемых полицией, вынуждает героев предать не только сообщников, но и друг друга. В финале Николь ждет Деде, чудом спасшегося и от мести бандитов и от рук полиции. Осторожно крадется он к машине, но не может понять, почему закрыты ее дверцы, почему глаза Николь полны слез. Он еще не догадывает-

⁵ Шур Э.-М. Наше преступное общество. М., 1977, с. 24.

ся, что вся бригада полицейских — за его спиной. «Слово шлюхи что слово легавого», — с ухмылкой заключает сержант.

Режиссер не скрывает произвола и жестокости, царящих в полиции. Пусть Деде работает на «стражей порядка» — все равно один из них, бывший парашютист, воевавший в Алжире, отдает приказ об убийстве доносчика. Деде ждет участь Поло — круг замкнулся, не оставляя надежд на спасение. Фильм создает ощущение тупика, подчеркивает невозможность для человека, совершившего преступление, вырваться из этого ада страха и лжи.

Достоверность стилистики здесь не только не противоречит, но подчеркивает идею о всеобщности зла и жестокости — якобы неизбежных спутников человеческого бытия. В то же время полицейские в «Осведомителе» показаны не как продажные служители реакции (что было характерно для фильмов 70-х годов), а как надежные защитники закона и частной собственности. Эти неподкупные парни в джинсах хотя и оставляют после себя кровавые следы, но и сами бесстрашно рискуют жизнью на страже порядка. Героизация, романтизация нового поколения полицейских, уход от критико-реалистического анализа преступности подтверждают приверженность авторов буржуазной схеме «охранительного» искусства, несмотря на актуальность темы.

Среди разновидностей современного буржуазного детектива наибольшее распространение получила и другая модель зрелища, заимствованная за океаном.

Если в фильмах, подобных «Осведомителю», есть достоверность среды, узнаваемость персонажей, то в большинстве картин с участием самых популярных актеров Франции — Ж.-П. Бельмондо и А. Делона — приметы времени даны более поверхностно, а искусственная интрига и неуязвимость героев могут показаться едва ли не пародийными. Главным мерилom успеха их протагонистов становятся бесчисленные драки и убийства, привлекательность которых удваивается под влиянием мужества и обаяния популярных актеров. В западной литературе неоднократно дискутировался вопрос об экспансии экранного насилия. Многие исследователи считают, что она если и не ведет напрямую к росту преступности, то способствует ему. Более того, эстетизация насилия, прославление всепобеждающей энергии предприимчивого сыщика или наемного убийцы, чье ремесло превратилось в разновидность бизнеса, помогают закрепить в сознании зрите-

ля (особенно подростка) мнение о том, что жестокость и сила служат самыми действенными регуляторами не только межличностных, но и социальных отношений.

В первых фильмах герои Алена Делона и Жан-Поля Бельмондо — будь то гангстеры или полицейские — несли с собой на экран насущные проблемы современного западного мира. Но позднее те же герои повели зрителя в искусственный мир эффектных погонь и леденящих кровь убийств.

Персонаж фильма «Полицейский или гангстер» Ж. Лотнера (к сожалению, попавшего и на наши экраны под названием «Кто есть кто»; это одна из первых французских лент, собравших у себя в стране более миллиона зрителей только за 1980 год) — оваянный легендарной славой полицейский. Инкогнито он прибывает в южный городок Франции, чтобы положить конец злодеяниям местной мафии, наживающейся на рулетке и наркотиках. Серутти — Бельмондо проникает в среду гангстеров и, несмотря на ее изощренное сопротивление, с завидной легкостью одерживает победу. Действия мафии, обогащающейся на проституции и наркотиках с помощью продажных полицейских, только предлог для проигрывания трюков Бельмондо. Авторы интересуют не организованная преступность как социальное зло, а живописание расправ героя со злодеями: то он в одиночку обезоруживает троих бандитов, вооруженных ножами и кастетами, то врывается на автомобиле прямо в гостиную главного преступника, то один на один выходит против целой банды свирепых преследователей. Полицейский, действующий жестокими и незаконными средствами в борьбе с беззаконием, представлен здесь в романтическом ореоле своего «престижного» ремесла.

В следующем фильме тех же авторов, «Профессионал» (который только за первую неделю демонстрации собрал 300 тысяч зрителей в Париже и его окрестностях), персонаж Бельмондо, утвердившийся в сознании зрителя как герой-победитель, красующийся со своим неизменным пистолетом над трупом врага, обретает политическую окраску.

Актер играет роль офицера французской секретной службы, которого посылают в одну из африканских стран с заданием убить президента-диктатора. Неожиданное изменение политики Франции в Африке вынуждает руководителей заговора остановить «операцию» и выдать своего наемника местным властям. Но Жозе — Бельмондо, уло-

жив несколькими ударами чернокожих охранников, бежит из африканской тюрьмы и возвращается в Париж, затаив план жестокой мести предавшим его коллегам. Надо сказать, что герою в фильме противостоят на редкость несимпатичные персонажи: «лучший друг», к которому нельзя повернуться спиной, дабы не получить пулю под лопатку; комиссар полиции — садист, придумывающий изощренные пытки для Жозе и его супруги; наконец, изувер диктатор, возглавляющий некий расистский режим в Африке. Поэтому расправа Жозе над подобным окружением ставит его в глазах зрителей на высшую ступень героизма. В этой роли Бельмондо выступает как безупречный солдат, выполняющий свой долг. Спустя два года он все же приводит в исполнение приказ, когда злодей президент приезжает во Францию — теперь уже с дружественным визитом. Сомнительный «патриотизм» наемника восхищает не только его бесчисленных возлюбленных, но и военного инструктора: «Если бы у меня был сын, я бы хотел, чтобы он походил на Жозе. Тот всегда впереди и сразу чувствует опасность».

Примерно такой же герой перекочевал в картину Ж. Ури «Ас из асов» (1983), где на этот раз персонажу Бельмондо дана возможность проявить свой героизм в обстановке фашистской Германии 1936 года. Люди из окружения Гитлера падают ниц перед всепобеждающим героем, подобно оловянным фигуркам на фоне бумажного задника.

Самой популярной лентой во Франции 1984 года был назван полицейский триллер Ж. Деря «Человек вне закона», представляющий невероятный каскад трюков Бельмондо. Продолжая тему предыдущих фильмов, актер выступает в облике комиссара полиции Жордана, который восстанавливает «справедливость» с помощью насилия. Его жестокость в обращении с преступниками и свидетелями приводит в ужас даже коллег из полиции. Его «методы человека вне закона, а не полицейского» вынуждают дивизионного комиссара отстранить не в меру ретивого Жордана от ведения дела о наркотиках, что не мешает герою Бельмондо совершить самосуд, убив из-за угла главаря банды.

Однако, именно подобные методы обеспечивают актеру популярность. Когда, например, в недавнем фильме «Ограбление» (1986) режиссера А. Аркади Бельмондо решил пожертвовать каскадами трюков и активным гангстеризмом ради комического эффекта самих ситуа-

ций, зритель тотчас же среагировал падением кассовых сборов.

Если герои Бельмондо завоевывают популярность за счет большинства голосов мужского населения, то образ А. Делона поражает женские сердца. Делон предстает в ином облике — «грустного убийцы» с «ангельской душой». Продукция этого актера-«звезды» — сегодня он также и продюсер, сценарист, режиссер, бизнесмен, прокатчик — оказывается почти самым ходовым товаром не только на французском, но и на международном кинорынке.

Пройдя в начале 60-х годов серьезную актерскую школу у таких известных европейских режиссеров, как Л. Висконти, М. Антониони, Ж. Дювивье, Р. Клеман, Делон обрел известность и финансовую независимость. В 1968 году он основывает собственную фирму «Адельфильм». Расширяя кинопроизводство, всемирно известный актер постепенно становится и бизнесменом (сахарная промышленность, авиакомпания). Его экранный успех, как в Европе, так и в Америке, преумножают шумно разрекламированные духи фирмы «Ален Делон» с подписью актера на этикетке. Теперь иногда Делон может позволить себе помочь начинающим, малоизвестным режиссерам или сняться в заведомо непрокатной ленте (фантастическая картина «Лекарь», 1981, — об ужасах грядущей войны).

Еще в фильме «Под палящим солнцем» (1960) Р. Клемана Делон предлагает вариант образа одиночки авантюриста в буржуазном обществе. Его Том Рипли, домашний шут, устроившийся при своем пресыщенном жизнью кузене, пытается обрести свободу и счастье путем тщательно продуманного убийства, чтобы завладеть именем, наследством и невестой богатого родича. Однако эта попытка обречена на провал. Герой Делона в фильме Ж.-П. Мельвиля «Самурай» (1967) уже не стремится одолеть судьбу. Это профессиональный гангстер, опустошенный человек, привязанный лишь к своей канарейке и живущий как бы по инерции. Гангстеризм для него — кропотливая работа, со своими понятиями о «качестве», со своей системой деловых связей и клиентов. Эпиграфом к фильму стоят строчки из «бусидо» (кодекс законов самурайской чести): «Нет большего одиночества, чем одиночество самурая. С ним можно сравнить только одиночество тигра в джунглях». Герои Клемана и Мель-

вила принимают правила окружающего их мира как правила игры. Оба они, казалось бы, отличные игроки, но на деле оказываются марионетками во власти трагического рока и гибнут от фатальной случайности. Именно образ самурая бросил отсвет на последующих героев Делона — независимых, гордых одиночек, по-рыцарски играющих со смертью. Как правило, это бывшие преступники, гангстеры, реже — полицейские, которых постоянно преследуют: мафия или полиция, банда соперников или наемные убийцы. И уже в 70-е годы («Сицилийский клан» А. Вернея, «Двое в городе» Х. Джованни, «История сыщика» Ж. Дерей) эти персонажи становятся все более схематичными и стандартизированными, не претендуя даже на ту не слишком глубокую философичность, которой были окрашены ранние работы актера.

Даже при экранизации Делон обнаруживает весьма малый интерес к социальным мотивам первоисточника. Например, в 1980 году в фильме «Троих надо убрать» Делон-сценарист заметно сместил смысловые акценты по сравнению с литературной основой — романом Ж.-П. Маншетта «Новичок с западного побережья». Драма героя, по имени Жефро, как будто имеет политическую окраску. Оказав медицинскую помощь случайно встретившемуся на дороге человеку, якобы попавшему в автокатастрофу, Жефро оказывается втянутым в детективную интригу. За ним охотятся, смерть поджидает его на каждом шагу. Тогда он начинает собственное расследование и выходит на крупную компанию, занимающуюся продажей оружия и ракет. Но герою Делона безразлично, идет ли речь о войне и мире, о судьбах государства или просто об уголовном преступлении. Его не интересуют мотивы «игры» — важно лишь одержать победу над противником, посмевающим бросить ему вызов. Масштабность политических махинаций компании «М. Риш» только удваивает ставку, которую делает герой Делона, но суть этих махинаций оставляет его равнодушным.

Одна из последующих работ Делона-режиссера, фильм «Неукротимый» (1983), также являет собой классический пример «полицейского» сюжета: полиция, с одной стороны, и банда уголовников — с другой, пытаются завладеть похищенными семь лет назад бриллиантами, местонахождение которых неизвестно. Чтобы найти путь к драгоценностям, из тюрьмы досрочно освобождают одного из гангстеров (его роль исполняет Делон) в надежде, что он «выведет» на похищенную добычу. Мотив игры

постоянно присутствует в сюжете, в тексте («Я вхожу в игру, где ставка — два миллиона»), на вторых планах действия (карточная игра, рулетка, футбольный матч), в деталях поведения (перед тем, как устранить одного из преследователей, Делон раскладывает пасьянс и открывает девятку пик). Герой играет с достойным противником, но его умение владеть пистолетом, водить машину, его мужское обаяние, гипнотически действующее на преданных друзей, не имеют себе равных. Оставив позади себя одуроченного полицейского и трупы бандитов, он с прелестной спутницей наслаждается жизнью на роскошных пляжах Буэнос-Айреса. Изобразительный стиль режиссера «открыточно» живописен. Зрителю предлагаются рекламные виды вечернего Парижа, необычный ракурс Триумфальной арки, Эйфелевой башни. Реальность, сведенная к декоративному фону, здесь всего лишь своеобразный ярлык — «Сделано во Франции».

Но позиция самоустранения от социально-исторического контекста времени, постоянные самоповторы заводят приключенческую серию в тупик. Сегодня Делон ищет пути выхода из пут коммерческих штампов. В фильме «Выход» (1987) режиссера А. Манзора, где в фантастическом сюжете соединены элементы игрового и мультипликационного кино, герой Делона, режиссер-мультипликатор, работает над сценарием картины, задуманной как протест против насилия, охватившего мир. Криминальный жанр, утратив живительный контакт с реальностью, со всей сложностью ее проблем, теряет национальное своеобразие, схематизируется. Знаменательно, что Ив Буассе, прославивший к концу 70-х годов мастером политического детектива во Франции, в своем фильме «Летний зной» (1984) сделал попытку создать пародию на американский гангстерский фильм. Вернее, пародию на французскую схему подражания американским боевикам. Главный герой фильма, гангстер из США (в исполнении известного американского актера Ли Марвина), приезжает во Францию с целью ограбления банка, совершает преступление и скрывается от французских преследователей. Пресса отмечает полный провал картины, смешение жанров, которое запутывает действие.

Критическая направленность «полицейских фильмов» 70-х годов, разоблачавших коррупцию, причастность полиции к незаконным действиям реакционных политических сил, постепенно подменяется темами бессмысленности борьбы с системой, с социальным злом, трагического

отчаяния одиноких «борцов», обреченных на гибель. Филипп Лефевр, автор значительной картины «Следователь» (1984), заявил, что кино, «завоевавшее репутацию политического во Франции, уже выдохлось»⁶. Герой фильма Лефевра следователь Мюлер пытается разоблачить некоего Рокá, главаря крупной организации, занимающейся контрабандой наркотиков. Рокá арестован, но у Мюлера нет доказательств. Свидетелей «убирают» одного за другим. Полиция беспомощна перед мафией. Следователь одинок в своем рвении к справедливости, у него нет поддержки. В то же время спокойная уверенность, надменность Рокá и его адвоката выдают присутствие сильного социального тыла за их спинами. Рокá на свободе, Мюлера настигает пуля, — и фильм оставляет ощущение полной беспомощности закона перед преступным миром.

Стремление привлечь аудиторию, завладеть ее вниманием, спекулируя на интересе к вопросам наболевшим, жгучим, обусловило и выход французского «полицейского фильма» к темам, связанным с современным терроризмом. По-разному откликаются кинематографисты на угрожающие факты распространения этого социально-политического явления, представляющего сегодня неотъемлемую часть государственной политики империализма.

С. Леруа в «Узаконенном насилии» (1982), продолжая тематику своих прежних картин («Облава», «Внимание, смотрят дети!»), вновь обращается к социально-психологическим аспектам насилия. Действие фильма происходит в одном из провинциальных городков Франции в наши дни. Рядовой служащий, Мартен Модо, оставив семью в вестибюле вокзала, отправляется за билетами на пригородный поезд. В это время трое неизвестных автоматной очередью сражают пассажиров, среди которых жена, дочь и мать героя. Среди убитых окажется и некий Андриатти — он должен был выступить свидетелем на громком политическом процессе, суть которого, впрочем, так и остается для зрителей неясной. Потрясенного горем Модо преследует навязчивая мысль — найти убийц семьи. Но он наталкивается на полное бездействие полиции, которая объявляет преступников террористами и пытается скрыть следы убийства Андриатти. Осознание беспомощности сил закона и порядка приводит героя в

⁶ «La Revue du cinéma», 1984, № 398, p. 42.

ассоциацию, выступающую «в защиту прав человека от насилия», а также против бездействия полиции, не способной обеспечить безопасность граждан. Активисты ассоциации, штаб-квартира которой увешана лозунгами: «К действию!», «Проснись, Франция!» — призывают к борьбе против всех «террористов и преступников» путем самосуда, восстанавливая якобы высшую справедливость.

Общественный резонанс фильма Леруа, снятого по привычной схеме триллера, объясняется его апелляцией к самым болезненным точкам общественного сознания. Фильм выходит на экраны, когда действия добровольных «комитетов самозащиты» вызывают у французов все большие опасения. Результаты многочисленных социологических исследований показывают глубокую озабоченность рядовых жителей проблемой социальной безопасности, причем большинство опрошенных уверены: дело не в «слабости» полиции, а в том, что почти за каждым актом насилия скрываются политические мотивы.

В фильме следствие по делу семьи Модо ведут полиция, ассоциация самозащиты и сам герой. В ходе расследования Мартена подстерегают неожиданности. Полицейский инспектор Брукс оказывается одновременно шефом тайной группы, связанной негласными узами с предводителем добровольных мстителей. Мартен сам выходит на след убийцы, но не успевает полицейский надеть на парня наручники, как тот падает, сраженный толпой воинствующих обывателей, скандирующей: «Мы — народное правосудие!» Убийца по «делу Андриатти», таким образом, устранен, Модо отомщен... Но, застыв в растерянности перед трупом врага, он не ощущает упоения мстостью. Он с ужасом начинает понимать, что агрессивность волонтеров в охоте на человека субсидируется и направляется властями по нужному им политическому руслу.

Но это прозрение не поднимает героя до осознания действенного протеста против социального зла, а, напротив, приводит к еще большему отчаянию. Сюжет замыкается на личной драме Модо, попавшего в мало понятный как ему, так и зрителю водоворот событий. Таким образом, используя животрепещущий материал реальности, режиссер сводит свой критической пафос к чистым эмоциям, акцентируя тему страха индивидуума перед незаконным и организованным насилием.

Отдаленность большинства современных криминальных фильмов от критико-реалистического анализа злободневных проблем, что так заботит французскую критику,

объясняется не столько особенностями жанра, сколько позицией самих создателей. Однако некоторые (хотя и немногочисленные) примеры последних фильмов свидетельствуют о том, что криминальный жанр и поныне способен затрагивать важные социально-политические вопросы.

Л. Эйнеман дебютировал фильмом «Вопрос» (1977) по книге французского коммуниста А. Аллега, пережившего страшные пытки и страдания в антиколониальной борьбе в Алжире в 1957 году. Тот же мотив нравственной силы и стойкости человека перед лицом унижения и насилия звучит и в последнем фильме режиссера, снятом по роману известного кинокритика Ги Тейсера «Биргит Хаас надо убрать» (в советском прокате — «История Биргит Хаас»). Новый фильм Эйнемана по сравнению с «Узаконенным насилием» Леруа гораздо более определенно говорит об использовании терроризма в интересах международной реакции, о попрании прав человека в буржуазном государстве, призывает людей к осознанию своей ответственности за то, что происходит вокруг. Режиссер ведет здесь разговор о социальной природе уродливых явлений западного мира.

Волна «революционного» терроризма, которая поднялась после спада движения «новых левых», была отчаянной попыткой кучки экстремистов искусственно возродить «взрывчатую ситуацию» в странах капитала. Само возникновение экстремистской формы политического протеста объясняется прежде всего социальными пороками буржуазного общества. Французский политолог Р. Соле в своей книге «Вызов терроризма» подчеркивал, что гораздо важнее изучить общественные причины возникновения терроризма в той или иной стране, чем строить «предположения о поддержке извне. Теории внешнего заговора соблазнительны, поскольку они освобождают нас от ответственности»⁷. Пропагандистский шум, поднятый буржуазной прессой в связи с опасностью «красного террора», во многом служил оправданием правозэкстремистской реакции.

Фильм Эйнемана открывается сценой в церкви. Сюда тайком приходит скрывающаяся в подполье немецкая террористка Биргит Хаас, но не за «словом божьим», а потому, что ее раздирают сомнения: «Я не знаю, кто нас

⁷ Soled R. Le déficit terroriste. Paris, 1979, p. 14.

финансирует, кого мы убираем. Завтра я могу оказаться ответственной за любую неонацистскую мерзость». Террористы в картине показаны как разочарованные, потерявшие иллюзии люди, начинающие понимать, что стали удобным орудием для самых реакционных сил. Собственно, подобную роль и должна сыграть Биргит в уже готовом политическом сценарии, написанном совместно французской и немецкой спецслужбами.

«Биргит Хаас надо убрать», чтобы официальная пропаганда могла использовать ее имя и группу «Красная ячейка» для очередной атаки на прогрессивные силы. Но устранение террористки не должно вызвать и слишком много нежелательных вопросов, поэтому безопаснее замаскировать это под убийство на почве ревности. Для этого в Мюнхен направляется французская специальная группа. Выбор кандидатуры на роль влюбленного ревнивца в предстоящем спектакле требует особой тщательности. Но не так уж трудно в стране, где десятки тысяч безработных, жаждущих ухватиться за любую надежду, найти готового на все человека. Выбор падает на «одного из миллиона обездоленных» — Шарля Бомона, который после потери работы и ухода жены находится в депрессивном состоянии. Немаловажно и то, что ответственный за операцию офицер Колона лично заинтересован в его исчезновении, так как бывшая жена Бомона — его возлюбленная. Это сплетение личной драмы и политических махинаций позволяет режиссеру вывести частную историю на уровень значительных обобщений.

Кампании по борьбе с терроризмом, направленные якобы на защиту прав человека, служат зачастую камуфляжем реакционной деятельности правительственных органов и специальных служб. И о каких правах может речь идти в обществе, где два с лишним миллиона людей не только лишены элементарного права на труд, но становятся объектом всеобщей полицейской слежки?

Итак, Бомону предстоит изобразить влюбленного в Биргит человека, а затем, когда кто-то другой нанесет ей смертельный удар, Бомона принесут в жертву и обвинят в убийстве. Встреча его с Биргит проходит как будто по запланированной схеме: они потянулись друг к другу. Но вдруг что-то не срабатывает в выверенном сценарии спецслужб. Они не учли, что имеют дело с живыми людьми, способными чувствовать, мыслить и... бороться. Своим непредвиденным поведением игру нарушает Бомон. Ощувив вокруг себя атмосферу предательства, он неожиданно

возвращается в отель к Биргит, где и застаёт наемного убийцу. Террористка попадает в руки полиции, а прозревший герой совершает самостоятельный нравственный выбор: он останется здесь, в Мюнхене, и будет ждать возвращения Биргит. Даже если это безумие будет стоить ему жизни, он не отступится от своего решения.

Сюжетной основой фильма здесь становятся не головокружительные авантюрные перипетии, а психологический поединок двух главных персонажей — Бомона и Атанаса, шефа французской разведки, олицетворяющего «мозг» операции. Работа крупнейших актеров Франции — Ж. Рошфора и Ф. Нуаре — придает особую глубину и достоверность действию, даже если герои не произносят ни слова, как, например, в сцене первого знакомства Бомона и Атанаса в пустом дешевеньком кафе. Каждый из них сидит за своим столиком на одной длинной банкетке, образующей между ними прямой угол. Камера долго наблюдает за персонажами с разных точек. Бомон, погруженный в мрачные раздумья, автоматически подбирает крошки хлеба со скатерти. Атанас, не спуская внимательного взгляда с Бомона и переставляя свой прибор, подвигается по банкетке все ближе к своей будущей жертве, постепенно срезая угол. И только оказавшись совсем рядом с Бомоном, пытается вступить с ним в «дружеский контакт». Внутренняя драматургия этого эпизода как бы предвосхищает развитие отношений обоих персонажей. Бомон сперва не подозревает о роли, которую ему суждено сыграть. Атанас же принадлежит к числу тех циничных, давно потерявших какие-либо идеалы «антигероев», которым все же претит и слезка, и донос, и грязная работа их подчиненных. Будучи лишь «идейным руководителем» гнусного заговора, он поручает непосредственное его исполнение беспринципному Колону, для которого вообще не существует понятия нравственности.

Неотступно следуя за Бомоном, пытаюсь постичь мотивы его поступков, Атанас впервые начинает терять уверенность в себе, ощущать внутренний дискомфорт. Его уже интересует не столько судьба операции, сколько тот процесс, который происходит в сознании Бомона. Режиссер фиксирует момент этого перехода в сцене, как бы зеркально отражающей эпизод в кафе. Накануне завершения операции — устранения террористки, а затем и ее мнимого любовника — Атанас остается наедине с собой. И мы видим сломленного, потерявшего уверенность в се-

бе человека, который удивительно начинает напоминать безработного в безлюдном кафе.

Решительный поступок Бомона в финале, противопоставившего своим мучителям молчаливое достоинство, мужество и неподкупность, венчает полную моральную капитуляцию Атанаса перед своей бывшей жертвой. Вопреки инструкции он оставляет Бомона в живых, не выдержав упрямого взгляда человека, нашедшего в себе силы к сопротивлению. Несмотря на некоторую непроясненность отдельных сюжетных мотивировок и непоследовательность в трактовке образа террористки, фильм Эйнемана бескомпромиссно разоблачает грязную кухню буржуазной «законности» и становится на сторону борцов за подлинные права человека. К сожалению, подобные картины редко появляются на экранах Франции.

Ныне критика констатирует возвращение французского «полара» к поэтике американского «черного» романа и фильма, связывая это, в частности, и с ностальгической модой на «ретро». И хотя жанр этот открывает доступ на экран новым персонажам из «маргинальных» слоев общества (безработным, рабочим-иммигрантам, наркоманам, малолетним преступникам и т. п.), главным остается то, что «в поларе звучит блюз потерянных поколений и неудавшихся судеб»⁸. Подобная эволюция «полицейского фильма» выражает общие закономерности в движении кинопроцесса во Франции.

Американские монополии средств массовой коммуникации стремятся подчинить национальные кинематографии голливудским идейно-эстетическим установкам. Французская общественность сегодня серьезно обеспокоена колоссальным наплывом на европейские кино- и телеэкраны американских фильмов, открыто и настойчиво рекламирующих заокеанский образ жизни, изобилующих сценами жестокости и насилия. К сожалению, под этим неослабным натиском немалая часть французского кино «американизируется», становится подражательной, теряет национальную самобытность.

⁸ «Vrugt an's de litterature policiere», 1983, avril, № 194, p. 8.

Одна из картин итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи, «Луна» (1979), начинается кадрами идиллическими и в то же время внушающими тревогу. Мать, женщина с глубокими, беспокойными глазами, и прелестный младенец, который тянется к ней, послушный безоговорочному зову инстинкта... Потом заиграет пластинка, появится муж женщины, и они вдвоем — красивые молодые люди, — взобравшись на парапет террасы, самозабвенно отдадутся танцу на фоне моря и вечернего неба, которое уже прорежет четкий и загадочный силуэт луны. В этом символическом прологе к фильму словно запечатлено, навек остановлено мгновение прекрасного прошлого — с его беззаботностью, надеждами и сладковатой, ностальгически звучащей мелодией. То было где-то в середине 60-х годов, когда люди с наивным энтузиазмом отплясывали твист и, как скажет потом героиня фильма, «еще во что-то верили».

Далее действие переносится примерно на полтора десятилетия вперед. За это время женщина, с которой мы едва успели познакомиться, оставила мужа и родину, уехала в Америку, вторично вышла замуж и овдовела. Почувствовав тягу к родным местам, сорокалетняя героиня возвращается в Рим с сыном-подростком, где и разворачивается драма их отношений.

В эту часть фильма, как поначалу кажется, проникают некоторые социальные по своей сути мотивы. Италия увиденна глазами вернувшихся не с парадной стороны, а в отраженном свете перемен, происшедших в общественной и духовной жизни. Утратили власть многие иллюзии «общества потребления», глубокий моральный кризис затронул самые разные слои нации. Картину населяют обитатели римского «дна» — наркоманы, проститутки, гомосексуалисты; среди них находит прибежище и сын героини, еще за океаном пристрастившийся к наркотикам. Такой образ жизни непосилен для импульсивного подростка. Его фи-

зические и нравственные страдания, показанные на экране с жестокой натуралистичностью, должны бы звучать горьким упреком равнодушию, отчужденности и моральной двусмысленности.

Однако социальная тенденция фильма, если приглядеться, с самого начала была в нем «служебной».

Актриса Джил Клейберг тонкими пластическими штрихами рисует портрет своей героини — женщины, живущей как бы вне реальных измерений, для которой настоящее сводится к вытесненным в подсознание эмоциям «другой жизни». Отсюда ее беспричинная нервозность и экзальтация, попытки вернуть утраченное ощущение прошлого или сублимировать его, целиком отдавшись искусству (по профессии она оперная певица). Неумение найти общий язык с сыном приобретает роковой, изначально предопределенный характер. Но вот в критический момент, когда мальчик, истощенный наркоманией, находится на грани физической смерти, мать совершает то, что, согласно режиссерской концепции, являет собой «единственно возможный» путь к сближению. Это сближение через инстинкт, через определенным образом понимаемую «кровную связь», когда мать отдает сыну самое сокровенное, что ей принадлежит, — отдает свои ласки, свое тело, свое женское естество. Все это представлено как пароксизм сострадания и отчаянное стремление преодолеть одиночество.

И в дальнейшем история необратимо соскальзывает в русло патологической ситуации, беспредельно далекой от подлинных и часто поистине трагических проблем, которыми живет современный мир. Между тем сугубо частная история претендует на почти вселенский, обобщающе-символический смысл. Расставшись с матерью после очередной ссоры, мальчик пускается в самостоятельное путешествие по дорогам Италии. Инстинкт (вновь не обойтись без употребления этого слова) ведет его к тому самому месту, к той самой вилле на морском берегу, где когда-то, в далеком детстве, он резвился с матерью и где до сих пор живет его отец. Так он повторяет запечатленный в мифе и по-своему интерпретированный Фрейдом путь Эдипа от незнания к знанию, к дешифровке загадки своей судьбы.

Финальная сцена массового театрализованного представления в природных декорациях, во время которого встречаются, обретают друг друга мать, отец и сын, носит

уже вполне отчетливый обобщающе-мифологический оттенок, подчеркнутый пышной «оперной» символикой — почти в духе поздних лент Висконти. Только у Висконти символика обычно служила осмыслению крупных, охватывающих целые исторические периоды общественных и культурных процессов; Бертолуччи же в «Луне» использует метафорические ходы «вхолостую». Картина ничего не проясняет в острейших противоречивых явлениях социальной и духовной жизни. Умозрительность и схематизм драматургии, фрейдистская трактовка даже немногих взятых из реальной жизни мотивов предопределили неудачу режиссера, почти единодушно констатированную итальянской критикой. Не помогли ни изобразительное мастерство Бертолуччи, ни впечатляющая эмоциональность атмосферы фильма.

Висконти вспоминается в этой связи еще и потому, что в его богатом наследии есть более или менее успешные попытки объяснить современность и историю через залегающие в глубинах культуры мифологические пласты. Анализ болезни разобщенности в «Туманных звездах Большой Медведицы» (1965) в связи с психологическими последствиями фашизма опирался на модернистские концепции мифа, трактующие его внеисторично — как вечный и неизбывный источник эротически окрашенных душевных конфликтов.

В советской критике уже рассматривались влияния идей Г. Маркузе и его предшественника В. Рейха на эротизацию кинематографа, обращенного к общественно-политическим проблемам¹. Действительно, ряд левых художников, в частности группировавшихся вокруг Пьера Паоло Пазолини, отдали дань трактовке фашизма как своеобразного садомазохистского извращения, которому они противопоставили идеал сексуальной свободы и «новой культуры», построенной на откровенной, «истинной» эротике.

Дело, однако, не в откровенности как таковой. Картина того же Висконти «Гибель богов» (1969), появившаяся в момент, когда еще вовсю звучали отголоски молодежного бунта 1968 года, была подвергнута резкой критике со стороны так называемых «новых левых», хотя, казалось

¹ См., например: *Мельвилль Л.* Секс — политика — коммерция. — В кн.: Кино и время. Вып. 1. М., 1977.

бы, именно их должна была привлечь повышенным вниманием к сексуальным аспектам.

В «Гибели богов», однако, в отличие от «Луны», «эдипова ситуация» (насилие над матерью) трактуется режиссером в контексте подлинно мифологической символики, будучи связана с мотивом тиранической власти. Это позволило представить историю морального распада и альянса с гитлеризмом семьи немецких промышленных магнатов в формах трагического мифа, добиться высокой степени художественного обобщения в показе социальных механизмов, открывших дорогу современному варварству.

Точно и обстоятельно проанализирована в фильме идейная неоднородность фашистского движения, присущие ему внутренние конфликты. Анархической стихии мелких буржуа, склонных к сексуальной разнузданности, противопоставлен «железный порядок», с характерным для него аскетизмом и пуританизмом. Но одновременно Висконти вскрывает единство этих видимых противоположностей — единство, определившее облик фашизма в зеркале морали. Не потому ли «Гибель богов» пришлась не по вкусу «новым левым», что она опровергает утопии Рейха и Маркузе, будто «свободная сексуальность способна создавать высокоцивилизованные человеческие отношения»? ²

Как показывает Висконти, именно эта «свободная сексуальность» неумолимо влечет обратную крайность — подавление эмоций, унификацию и контроль над частной жизнью, которые стали правилом для пришедшего к власти фашизма.

Историчность мышления может в иных случаях дополняться средствами мифологической символики и тем не менее оставаться ядром художественной концепции. Именно так было у Висконти, одного из тех, кто заложил основы плодотворного, прогрессивного историзма в послевоенном итальянском кино, во многом определившего его лидирующее положение среди кинематографий Запада. Эти уроки были усвоены серьезными художниками следующих поколений. Бертолуччи — среди них. Хотя он, в отличие от других представителей итальянского политического кино, называет себя «незаконным сыном» неореализма, очевидна преемственность, связывающая висконти-

² Marcuse H. Eros and Civilisation. London, 1956, p. 204.

евский шедевр «Земля дрожит» (1948) и знаменитую многочасовую картину Бертолуччи «XX век» (1975). Это преемственность социального мышления, обращенного к острейшим проблемам классовой борьбы в итальянском обществе, пережитой им на исходе войны с фашизмом революционной ситуации, эхо которой и сегодня слышно в Италии.

Представляя свою картину в 1977 году на X Московском Международном кинофестивале, Бертолуччи примерно следующим образом характеризовал ее художественный замысел. В фильме спрессованы полвека итальянской истории, но кульминацию составляет долгий финал ленты, разыгрывающийся в дни освобождения страны от фашизма. Когда крестьяне захватывают власть в поместье Берлингьери, им удается одновременно «захватить власть над фильмом». Как в опере Верди: хор из крестьян, который ранее держался на заднем плане, выходит на авансцену и сбрасывает солистов — теноров, сопрано и остальных — в оркестровую яму. Крестьяне делают явным для зрителей крах исторической миссии класса хозяев. Правда, эта утопия длится недолго. Приезжают представители Комитета национального освобождения и отбирают у крестьян оружие, устанавливают законный порядок. Но в поэтическом смысле крестьяне оказываются пророками. В их утопии — зерно правды. Ибо XX век — это, несомненно, эпоха, когда умирает историческая фигура хозяина.

Симптоматично, что Бертолуччи обращается не к отсталой Сицилии, а к передовой в социальном и духовном отношениях Эмилии, где в народе сохранились ценности, и поныне не поглощенные обществом потребления. Poleмизируя по конкретным художественным решениям с неореалистами, режиссер охотно признает свое родство в главном не только с ними, но также с их учителями — Ренуаром и Довженко. Бертолуччи часто повторяет слова последнего о том, что в глазах детей светится тот же свет, который жил в глазах их дедов. Эта преемственность, чрезвычайно важная в поэтическом мире Довженко, играет первостепенную роль и в фильме Бертолуччи, который прослеживает смену крестьянских поколений и сохранность демократической традиции.

Однако даже в самой социальной своей картине Бертолуччи не свободен от влияния биологических мотивов. Некоторые из них, собственно, не вызывают возражений:

такова пронизывающая картину символика земли как ло-на жизни и обновления. Здесь ощутим отголосок мифологемы «смерть — воскресение», восходящей к древним аграрным культам. Причем земное и диалектическое толкование кругооборота жизни оказывается в фильме прерогативой крестьян. Помещики только стремятся ощутить свою преемственность во времени, но каждый раз убеждаются, что их социальная смерть необратима.

Другое дело — то значение, которое приобретают в художественном мире картины пол, инстинкт для формирования каждого из героев. Согласно замыслу, общественное и биологическое должны сливаться в едином эпическом потоке жизни. Однако из этого потока явно выбиваются инфернальные персонажи, несущие тему фашизации буржуазного сознания. Идеологические моменты приглушены, а фашизм предстает как иррациональное зло, прямо сопоставимое с психическими и сексуальными отклонениями. Режиссер подтверждает это и своими высказываниями, подчеркивая связь между порочными проявлениями человеческой природы и пороками общественного устройства.

По мнению Бертолуччи, можно говорить о «социальной индивидуальности» отдельной страны, а во всех сексуальных эпизодах «XX века» легко найти проявления общественного. Это же автор относит и к своей картине «Конформист». Герой фильма переживает травму психологической отчужденности, отличности от окружающих людей. Фашизм дал ему иллюзию единения с другими, иллюзию общности.

О «Конформисте» (1970) у нас много писали³. В том числе и по поводу психопатологических аспектов зарождения фашизма. Неврозы, извращения, процветающие в буржуазно-мещанской среде и формирующие главного героя, сами суть следствия душевной герметичности, противостественности муссолиниевского порядка, но они же в известной мере, согласно режиссерской концепции, этот порядок породили. В этом смысле психика человека у Бертолуччи, воплощенная в «феномене Клеричи», ближе не к фрейдовской модели, а к гипотезе Э. Фромма о компульсивном механизме, названном им «конформизмом ав-

³ См., например: *Богемский Г.* Политический фильм в Италии. — В кн.: Мифы и реальность. Вып. 4. М., 1974.

томата». Фромм пытался внести в учение Фрейда фактор социальности. Но, как и другие неофрейдисты, впал в порочный круг, пытаясь объяснить колебания структуры западного общества между псевдодемократией и фашизмом: эти фазы якобы связаны с преобладанием в обществе одного из двух психических механизмов — садомазохистского или конформистского. Но ведь сами эти невротические механизмы, по Фромму, вызваны к жизни не чем иным, как капиталистической реальностью!

Бертолуччи не пытается разрешить эту дилемму, он сосредоточивается на воссоздании психологической атмосферы, самого духа конформизма как питательной среды и одновременно порождения муссолиниевского режима.

«XX век» на фоне предшествующих работ итальянского режиссера стал серьезным шагом в его творчестве на пути от камерно-психологических сюжетов к историческому эпосу. Но этот шаг не был последовательным: именно здесь особенно режут глаз издержки лобовой социологии и откровенного биологизма, — они кажутся тем более чужеродными в общем строе картины, мотивированной развитием общественно-политического сознания.

В то лето, когда Бертолуччи привозил на Московский фестиваль свою работу, все эти моменты казались переходящими и второстепенными. Хотелось в это верить — настолько велика была сила воздействия монументального искусства итальянского режиссера. Но следующая же его лента, «Луна», подтвердила возникшие опасения того, что автор идет по заведомо ложному пути, уводя зрителя в тупики фрейдистских ассоциаций и схоластичных мифологических аллегорий.

К фрейдизму в тех или иных его модификациях, поначалу нашедшему своего апологета в кинематографическом сюрреализме, в послевоенные годы приходят, порой неожиданно, художники в целом реалистического склада, но тяготеющие к натуралистическим крайностям. Перед этим соблазном не устояли и некоторые мастера итальянского кино, корнями связанные с неореализмом, а стало быть, и с веризмом. Помимо Висконти («Туманные звезды Большой Медведицы», отчасти «Рокко и его братья») следует назвать его антагониста Пазолини. В ранних его картинах, «Аккатоне» (1961) и «Мама Рома» (1962), посвященных жизни люмпенов, оживают черты «веристского мифа» о стихийности человеческой природы. В «Евангелии от Матфея» (1964) натурализм уживается с исто-

рической условностью в пределах занимающей режиссера идейной сверхзадачи — проповедовать необходимость революционных преобразований в современном буржуазном обществе. Пути этих преобразований далеко не всегда реально осознавались Пазолини, близким к молодежному движению протеста 60-х годов.

В дальнейшем, став международно известным режиссером, Пазолини остается верен антифашизму и продолжает искать альтернативу буржуазности, однако теперь он ищет ее на пути, обозначенном Фрейдом.

Если для «новых левых» внимание к сексуальной сфере жизни человека связывалось с некоторыми, пусть иллюзорными, общественными перспективами и даже вело к бытованию особой доктрины — «фрейдомарксизма», — то к середине 70-х годов в общественной и духовной жизни Запада складывается иная ситуация.

Этот период характеризуется прежде всего внутренними изменениями в прогрессивном политическом кино и ослаблением его позиций. Многие мастера продолжают интенсивно работать, но единство направления, конкретность социального адреса уступили место обособленности индивидуального творчества, отмеченного разнонаправленными тенденциями. Бертолуччи, Марко Беллоккио, некоторые другие режиссеры, во многом связанные с процессом политизации кино, ушли в сюжеты из частной жизни с явным уклоном в биологизм. Этот же уклон наметился и в работах Элио Петри 70-х годов, обладавших гораздо большими социально-критическими притязаниями и бывших своего рода программными для основной ветви политического кино.

Конечно, легко делать подобные заключения постфактум, но, на мой взгляд, в художественном мире Петри всегда существовало нечто чуждое самому духу политического кинематографа. В фильмах Петри конкретность социального исследования (по отношению к фильмам Розы и Дамиани хотелось бы сказать — расследования) уступала место обтекаемости притчи, целенаправленная сатира грозила переродиться в черный гротеск, сюжетная простота сменялась формальным маньеризмом. Возможно, вопреки авторским намерениям эти тенденции пробивались уже в ранних картинах режиссера («Каждому свое») и особенно в поздних («Тодо Модо»). (Петри безвременно скончался в 1983 году.)

Одна из лучших картин режиссера, «Следствие по де-

лу гражданина вне всяких подозрений» (1969), была в свое время подвергнута критике за сексуально-патологические мотивы. Правда, они существовали как бы на периферии фильма, но отнюдь не потому, что его автор придавал им второстепенное значение. Просто слишком велика была гневная сила сатирического обличения, заключенная в образе комиссара полиции и в описании самой атмосферы деятельности полицейского ведомства. Обличение это обладало настолько очевидной социальной меткостью, что заслонило прочие, преимущественно биологические мотивировки.

В картине «Собственность больше не кража» (1973) именно эти мотивировки выходят на первый план, несмотря на все усилия режиссера сопрячь их с общественно-политической фразеологией. Начиная с названия (парафразы формулировки Прудона о природе собственности, которая «есть кража») такого рода фразеология переполняет фильм — в нем звучат слова о революции, коммунизме, троцкизме, — но, пожалуй, нигде не перестает быть умозрительной привязкой к сюжету, движимому совсем иными пружинами.

В картине несколько героев, каждый из которых, согласно замыслу, представляет некий обобщающий образ: Богач, Наложница, Бедняк, Вор, Люмпен, Страж порядка, Актер... В совокупности они должны образовать символическую картину Общества. Однако глобальность этого замысла парализуется тем, что большинство персонажей фильма маловыразительны. За исключением, пожалуй, основной тройцы, образующей своего рода «общественно-интимный» треугольник.

На первый взгляд именно в этот треугольник заложено метафорически выраженное социально-критическое начало. Мелкий служащий банка Тота (Флавио Бучи) доведен до отчаяния неурядицами по службе, перспективой безработицы и еще в большей степени — зрелищем проходящих через его руки миллионов купюр, из-за которых у него развилась к деньгам настоящая идиосинкразия. Обуреваемый навязчивой идеей богатства, он избирает своей жертвой преуспевающего Мясника (Уго Тоньяцци), у которого сначала символически крадет нож, а затем совершает и более ощутимые заимствования. Главным объектом собственности Мясника и притязаний Тоты оказываются, однако, не деньги, а живой товар, дающий ощущение власти, — безотказная любовница. По ее собственно-

му признанию, она чувствует себя работницей, призванной обслуживать сексуальные прихоти своего хозяина, его же в моменты близости воспринимает как машину, с которой принуждена работать.

Если отбросить надуманный конструктивизм метафорики и явные уступки вкусовому ширпотребу, приходится признать, что самое неслучайное в фильме — тот ореол звериного, физиологического, которым, каждая по-своему, окружены в фильме фигуры Тоты и Мясника. По внешней видимости они противоположны: первый — явный невротик, страдающий от собственного ничтожества; второй воплощает власть и безудержную тягу к обладанию. На самом деле перед нами две взаимодополняющие разновидности одного и того же типа, в котором буржуазный культ собственности трансформировался в пульсирующие садомазохистские инстинкты и который представляет собой явную аномалию, уродство. Об этом прямо говорится в картине: «Собственность — не столько воровство, сколько болезнь. Или быть, или иметь. Быть и иметь одновременно невозможно». Болезнь Мясника и Тоты, в основе своей социальная, представлена как физиологическое, сексуальное и психическое уродство, выход наружу звериных «природных» инстинктов. Но при чем здесь тогда общество и многочисленные социологические выкладки? Несмотря на содержащиеся в фильме намеки на различие между революционным насилием и насилием власть имущих, речь, по существу, идет об «универсальном» механизме, воздействующем на человеческую личность и определяющем мотивы ее поведения.

Расширительное понимание феномена насилия, лишаящее его всякой социально-исторической конкретности, проявилось и в некоторых попытках психологического анализа природы фашизма, о чем отчасти говорилось выше.

Видными мастерами были созданы картины, трактующие проблему тотального насилия в более общем, притчево-философском ключе. Назовем хотя бы такие получившие громкую известность работы, как «Механический апельсин» Стэнли Кубрика и «О, счастливчик!» Линдсея Андерсона. Рисуя картину целого общества, смертельно отравленного жестокостью, авторы этих и других произведений находили порой впечатляющие, даже эпатажные образы, но автоматически снимали вопрос о социальной ответственности за творимое насилие.

В 1976 году главной премией Каннского фестиваля была увенчана картина Мартина Скорсезе «Таксист». Награждению предшествовал громкий скандал: соотечественник режиссера, знаменитый драматург Теннесси Уильямс, нарушив этикет, предписанный председателю жюри, выступил против картины, обвинив ее в неумеренном показе насилия. Действительно, финальные сцены фильма, живописующие кровавую бойню, устроенную главным героем в публичном доме, могут шокировать.

Тем не менее нельзя не заметить, что именно писатели поколения Уильямса, испытавшие сильное влияние фрейдизма, подготовили почву для дальнейшего углубления западного искусства в ту болезненную область, где общественные пороки и биологические отклонения особенно тесно соприкасаются, находя крайнее выражение в актах тотальной жестокости.

Г. Уэллс, исследователь судеб учения Фрейда за океаном, отмечает, что герои большинства пьес Уильямса — яркие и типичные персонификации фроммовской теории происхождения неврозов⁴. В ней вроде бы учитываются и даже выдвигаются на первый план социальные факторы. Однако факторы эти не рассматриваются в действительной взаимосвязи с биологией и психикой индивида, а просто приплюсовываются к фрейдовской доктрине. Между тем сама психика сложно сопрягает и преломляет как биологическое, так и общественное начало в человеке: именно из их своеобразного сочетания складывается каждая отдельная индивидуальность.

Несмотря на чрезвычайную изломанность внутреннего мира многих героев западной литературы и кино, нередко возникает ощущение, будто они даны в плоскостном, одномерном (или двухмерном) изображении, что им свойственна некая запрограммированная типажность.

Именно таков таксист из фильма Скорсезе — человек, явно испытывающий гнетущее воздействие социальной среды, но реагирующий на нее, пользуясь термином психологов, неадекватно.

Характер героя, что очень существенно для идейной концепции, сформирован вьетнамской войной, с которой он только-только вернулся. Но психологически этот ха-

4 См.: Уэллс Г. Крах психоанализа. М., 1968, с 171.

рактик раскрывается в фильме лишь в непосредственном действии.

До глубины души потрясенный грязью и насилием, плотной стеной окружившими его не в далеком Вьетнаме, а в Нью-Йорке, герой в силу «одноклеточности» своей натуры выражает вспыхнувший протест посредством еще более жуткого и концентрированного насилия. Логику этого разрушительного инстинкта по-своему убедительно сформулировал сам режиссер. По его словам, главный персонаж картины испытывает столь сильную боль, что вынужден делать больно другим. Но, замыкая саму на себя драму своего одинокого героя и лишь косвенно, за пределами сюжета, соотнося ее с вьетнамской трагедией, автор фильма не выражает решительно никакого отношения к разыгравшимся кровавым событиям. Они просто оказываются звеньями порочного круга, где социальные уродства влекут за собой психическую неполноценность и наоборот.

Еще более прямолинейна концепция другой ленты Скорсезе — «Бешеный бык» (1980). «Таксисту» придавала художественную силу многозначность символики, которая выростала из постепенно нагнетаемой атмосферы земного ада — погрязшего в пороках ночного Нью-Йорка. В «Бешеном быке» господствует принцип прямой аллегории: герой ленты боксер Ла Мотта (персонаж реально существующий и поныне живущий) уподоблен грубому, неуправляемому животному, и вся история его жизни и карьеры есть лишь выплескивание наружу — особенно бурное и яростное в кровавых боксерских схватках, поданных с предельным натурализмом, — самых агрессивных инстинктов.

Сопоставление задается немим прологом, снятым в рапиде: герой в одиночестве выделяет немислимый танец на ринге, и в его обреченной пластике угадываются конвульсии быка, преследуемого тореадором. Все дальнейшее — скрупулезно прослеженная человеческая судьба, движимая пресловутой «американской мечтой»: занять место под солнцем, ухватить у жизни самый лакомый кусок, подчинить самую красивую женщину. Потом — навязчивая идея ревности, потеря контакта с женой, одиночество и опустошение, профессиональный и моральный крах, конфликт с законом. И только в финале — попытка осознать свое поражение, отчаянный крик: «Я не животное!».

На одну из причин, сломавших боксеру жизнь и карье-

ру, фильм указывает: это связи профессионального спорта с мафией. Однако представители зловещей общественной силы мелькают на экране скуными тенями, главный герой же присутствует буквально в каждом кадре, и именно ему доверено изнутри, на психологическом уровне объяснить случившееся.

В обоих фильмах Скорсезе играет Роберт Де Ниро, исполнитель высокого класса, актер с подкупающей убедительностью внешних и внутренних данных. И вот он, особенно во втором случае, тратит львиную долю своих усилий (в том числе и физических: для финальных сцен актер прибавил в весе 20 килограммов) на обоснование самой элементарной психологии, которая при этом выглядит явно болезненной. Здесь наверняка есть полемический прицел: комплексующих невротиков до сих пор принято изображать в некоем ореоле загадочного, иррационального. Скорсезе же показывает, что они ничуть не сложнее, а, пожалуй, даже проще, «примитивнее» нормальных людей.

Однако режиссер, придавший финалу картины многозначительность почти библейской притчи, вновь уходит от ответа на вопрос: являются ли комплексы и неврозы следствием или, напротив, они причина уродливых общественных аномалий? Подспудно проводится мысль, что, как бы тщательно мы ни исследовали аномалию, в сущности, ее невозможно выделить из ряда однотипных явлений, обнаружить ту грань, за которой здоровое становится болезненным. Область общественных отношений, таким образом, уравнивается с «таинственной» сферой психического, как бы моделируя ее на замкнутом множестве людей. При всей достоверности психосоциального контекста, в котором существует герой, в фильме Мартина Скорсезе отсутствует анализ скрытых механизмов, посредством которых общество формирует внутренний мир своих членов, высвобождает и реализует их агрессивную энергию.

Попытку исследовать эти механизмы, увиденные с известной временной дистанции, можно наблюдать в картине «День саранчи», созданной в 1974 году. В основу ее положен роман Натанаэла Уэста — одно из ярких художественных свидетельств кризиса сознания, охватившего Америку 30-х годов вслед за кризисом экономическим. Пессимизм в оценке роли отдельной личности и ее традиционного выражения — индивидуализированного искусства сочетается в романе с предчувствием каких-то новых,

тотальных форм человеческой общности, внушающих не столько надежду, сколько тревогу. Среди них — искусственная, «картонная» культура Голливуда, где пышные фасады псевдоисторических зданий маскируют физическую и духовную пустоту. Это и образ обывательской калифорнийской толпы, наэлектризованной «парадом звезд» и готовой разрядиться на первом попавшемся объекте. Литературовед А. Мулярчик пишет: «Тупая праздность, вызванная безработицей либо бесцельным досугом, не только приводит к асоциальным выходкам, но и создает питательную почву для ростков фашизма — таков смысл драматической концовки романа Уэста»⁵.

На экран сюжетную основу «Дня саранчи» переложил Джон Шлезингер, известный английский режиссер, который внес в постановку чисто европейское изящество и в первой части картины не пренебрег типичной для «ретро» элегической тональностью.

Постепенно, однако, в экранное повествование с любовным треугольником вторгаются пронзительные ноты и трагические краски. Опасность, предчувствие чего-то жуткого вызревают в лоне ситуаций, казалось бы, безобидных, но на поверку чреватых взрывом мучительных страстей. И все три главные фигуры фильма обретают в этом эмоциональном контексте значение символическое.

Центральной среди них по положению в сюжете, своеобразной двигательной пружиной событий является, безусловно, старлетка Фэй Гринер. Искусственная, косметическая красота голливудской дивы зиждется у нее на природном фундаменте непобедимой витальности. «Она как пробка, — характеризует свою героиню автор романа. — Как бы ни бушевало море, она будет плясать на тех же волнах, которые топят стальные корабли и взламывают пирсы из армированного бетона»⁶. Объяснялось же это тем, что «красота ее была биологической, а не производным ее ума или души»⁷. Шлезингер и актриса Карин Блэк удивительно точно передают это ощущение, добиваясь выразительности именно инстинктивных движений Фэй, заполняющих ее целиком и просто не оставляющих места для духовной жизни. И все же героиня фильма

⁵ Мулярчик А. Жестокий реализм Натанаэла Уэста. — В кн.: Уэст Н. День саранчи. Подруга скорбящих. М., 1977, с. 11.

⁶ Уэст Н. День саранчи. Подруга скорбящих, с. 185.

⁷ Там же, с. 117.

оказывается глубоко несчастной, потому что новые, унифицированные формы бытия, овладевший незрелыми умами миф о голливудском успехе исказили ее естество, сделали из простодушной девчонки хищную мегеру, фатальную носительницу зла. В глазах Фэй все чаще появляются отблески какой-то растерянности, панического страха и безумия. Не случайно режиссер, даже идя на несколько нарочитый драматургический акцент, сталкивает всех трех героев в финальной сцене бесчинствующей толпы. Для концепции фильма важно, чтобы зритель увидел, как Фэй в буквальном смысле становится жертвой окружающего мира, к которому она приспособлена, но для которого по своей природе не создана.

Если с Фэй в этом смысле все ясно, то Гомер Симпсон являет собой кричаще противоречивую фигуру: преступник и жертва, заурядность и патология, скудность душевной жизни и ее невыносимая напряженность сосуществуют в нем. Причем если в романе образ этот подробно мотивирован личными и социальными обстоятельствами, то в фильме он задан как некая иррациональная константа, необъяснимый физический и интеллектуальный монстр. Актер Дональд Сазерленд (не случайно позднее именно его взял Бертолуччи на роль фашиствующего садиста Аттилы в «XX веке») добивается впечатления отталкивающей нелепости, исходящего от его героя. Напротив, такие понятные его устремления, как привязанность к Фэй и тяга к обывательскому житью-бытью, даны пунктиром, не задерживают зрительского внимания. Поэтому «немотивированное» убийство соседского мальчика, которое совершает Симпсон, выглядит хотя и жутким, но не совсем неожиданным актом: в нем разрешается почти физическое напряжение тех сил, которые долгое время правили Гомером.

Что же это за силы? Прежде всего, нереализованная сексуальная энергия, подогреваемая издевательствами Фэй. Затем, конечно, боль одиночества и неполноценности, которую переживает герой. Но если бы авторы фильма ограничились подобными мотивировками, были бы основания упрекать их в той же однобокости подхода к безднам человеческой психики, которой страдают фроммовская теория неврозов, пьесы Уильямса и ленты Скорсезе. Однако очень многое на глубинном художественном уровне проясняется в фильме Шлезингера подробно описанной социальной средой — обитателями городка,

представляющего собой как бы суб-Голливуд. Обыватели и безработные, неудачники и люмпены, завсегда и кино-студий, пробавающиеся случайными заработками, — все они оказываются в положении Тантала, приближенного к богам голливудского Олимпа.

Тысячекратно воспетая Мекка, «земля обетованная», куда, согласно ходячей легенде, стоит «приехать умирать», с первых же кадров картины показывает жутковатый оскал фальши и гримасу неудовлетворенности. Жертва Симпсона, мальчик, с его назойливыми, искусственными ужимками, — символ Голливуда, его юный бес, которого готовили для того, чтобы изображать на экране слащавых ангелов. Таким образом, в фильме происходит взаимопроникновение бытово-реалистических и гиперболизированно-символических пластов. И хотя последние настойчиво преобладают в финале, их уже невозможно изъять из общего социального контекста.

Житейское и символическое связаны в картине также через фигуру третьего главного героя — художника Тода Хекета. В нем, до поры до времени просто влюбленном и вожделеющем юноше, к финалу открываются устремления совсем иного порядка. Не игрушечные солдатики, не собственный разинутый перед зеркалом рот служат отныне моделями его батальных композиций, а реальные катаклизмы и трагедии, переживаемые теми, кто составляет окружающий Тода слой калифорнийского общества. Все эти бесплодно жаждущие «любви и успеха» образуют питательную среду грядущей катастрофы, а Тод Хекет призван эту катастрофу увековечить.

Навязчивая идея художника изобразить «сожжение Лос-Анджелеса» реализуется в последних сценах картины, захлестываемых кострами, в пламени которых горят книги и мелькает как привидение лицо Гитлера. Полные динамики композиции застывают в монументальные стоп-кадры, а потом вновь оживают с навязчивостью и четкостью галлюцинации. Удивительное умение Шлезингера передать на экране психологию неуправляемой толпы неожиданным отблеском падает на частный сюжет картины. По существу, и Симпсон и Фэй оказываются в этом контексте жертвами не собственной биологической стихии, а социального прессинга, помешавшего сформироваться и развиться личности. И только Тоду дано превозмочь давление толпы, власть низменных инстинктов,

дано преобразовать неизбежную драму одиночества в энергию духовного стоицизма и творчества.

Последнее обстоятельство сближает фильм Шлезингера с некоторыми картинами других, преимущественно европейских режиссеров, в которых мотивы насилия, эротики, деструктивных влечений подаются не только на общественном, но еще на эстетико-психологическом фоне, будучи направлены на описание мира высокоорганизованной, рефлектирующей человеческой психики.

К этой проблеме с довольно неожиданной стороны подходит картина Алена Рене «Мой американский дядюшка» (1980), представляющая собой художественный комментарий к теории известного биолога Анри Лабори.

В центре фильма — трое персонажей: вышедший из низов администратор частного предприятия, молодая актриса левой ориентации и политический деятель, разносторонне одаренный и делающий большую карьеру. В качестве четвертого героя фильма выступает сам Лабори, знакомящий зрителей с элементами своей теории. Ритмическая напряженность задается в картине не столько даже параллельным развитием линий каждого из персонажей, судьбы которых в итоге трагически переплетаются, сколько богатством ассоциаций, возникающих по ходу действия.

Ассоциации эти троякого рода. Тщательно фиксируя симптомы неудовлетворенности своих героев, принужденных вести жестокую борьбу за существование и теряющих в ней лучшие душевные качества, Рене вслед за Лабори ведет к сопоставлению мотивов и механизмов поведения в человеческом обществе и животном мире. Монтируя заснятые опыты с крысами и кульминационные жесты персонажей картины, выводя отсюда происхождение их болезней и агрессивности, творимого ими насилия над ближними, Рене, казалось бы, исповедует откровенный биологизм.

Однако в эпизодах с крысами все более заметен становится иронический, местами чуть ли не издевательский оттенок, особенно когда один из героев надевает крысиную маску и разыгрывает в ней ключевую, глубоко драматическую сцену своей жизни. Неужели всю неизмеримую сложность человеческих борений можно уложить в удобную биосхему, которая комбинирует несколько типовых конфликтных ситуаций и которую с чарующей улыбкой преподносит с экрана Анри Лабори? Это кажется тем

более невероятным, что три основные сюжетные линии фильма наполняются все более серьезным драматическим содержанием. Администратора, достигшего критического возраста и не сумевшего включиться в механизм власти, переводят на другое предприятие, потом постепенно вообще отстраняют от работы, доводя до покушения на самоубийство. Актриса, когда-то искренне преданная искусству и передовым идеям, пройдя через полосу обмана и разочарований, становится бесстрастным и послушным винтиком в системе буржуазного миропорядка, утрачивает всякие признаки личности. Похоронным холодом веет в финальных сценах и от третьего героя — в прошлом увлеченного, полного честолюбивых планов политика. Рене последовательно разрабатывает социальные и психологические причины усталости и разочарований, проникает в едва уловимые душевные движения своих персонажей. В результате биологические параллели утрачивают свой однозначный смысл — они опровергаются самой художественной материей фильма.

Наконец, третий ряд ассоциаций носит в картине особенно близкую самому Рене эстетическую окраску. Все трое главных героев находятся в плену магии экрана, их мироощущение неотделимо от того совпавшего с их юностью периода французского кино, который сегодня видится «золотым веком» актерского психологического искусства. Комментируя, порой опять-таки иронически, душевные движения своих издерганных героев архивными кинокадрами с великолепным Жаном Габеном, трепетной Даниэль Дарье, романтическим Жаном Маре, Рене еще более отдаляет людские побуждения и поступки от примитивно понятой биологии. Режиссер словно напоминает, что существует мир устойчивых и прочных ценностей, в ряду которых человеческое достоинство и благородство занимают не последнее место.

За порой навязчивым биологическим параллелизмом мы ощущаем трудную судьбу конкретного человека во враждебном ему мире. Произошло это не благодаря внедрению в художественную ткань произведения элементов биологизаторских теорий, а в результате полемики с ними.

Ироническая трактовка психоанализа как якобы панацеи от всех бед, как своеобразной моды, характерной еще для 20—30-х годов, отчасти содержится в фильме американского режиссера Вуди Аллена «Зелиг» (1983). Речь

вновь идет о расцвете конформизма в условиях предвоенной буржуазной действительности, уже пустившей уродливые ростки фашизма. Недаром в кульминационный момент своих приключений Зелиг — рекордсмен конформизма, хамелеон, мгновенно, в зависимости от ситуации меняющий внутренние установки и даже внешность, — попадает в стан эсэсовцев и вписывается в парадокumentальную композицию рядом с Гитлером. Вообще поразительная способность режиссера (он же — исполнитель главной роли) включать своего героя в хроникально засвидетельствованный контекст истории тоже по-своему свидетельствует о высшей степени приспособляемости, живучести этого вымышленного образа.

К сожалению, ирония в фильме не всегда носит целенаправленный характер и граничит с тем же самым интеллектуальным конформизмом. Врач-психоаналитик, изучающая подсознание Зелига, выясняет о нем лишь то, что в детстве его били братья, их в свою очередь били родители, соседи и так далее. Приспособляемость, подавление личности, таким образом, опять же простая биологическая реакция на агрессивность окружающей среды. Так ли это? С блистательной виртуозностью описывая явление, с тонкой иронией его комментируя, создатель фильма все же не находит объяснения «феномена Зелига», которое выходило бы за рамки фрейдистской доктрины. Принимая своего героя как должное, как совершенную метафору жизнеустройства, режиссер словно бы снисходительно-понимающе похлопывает его по плечу.

Фрейдизм, возникший на заре нашего века как направление в психологии и как течение философской мысли, нигде не получил столь многообразных интерпретаций, как в искусстве. Венский психиатр, именем которого названо направление, утверждал в своей теории и врачебной практике идеи рационализации, эмпирического совершенствования человеческой природы. Однако в самую сердцевину его стройной системы неизбежно проникает хаос. «Он приветствует растущую рационализацию общества и саморационализацию, — пишет современный исследователь. — Но одновременно он ощущает опасность развертывающегося процесса социализации личности. Он боится, что процесс «окультуривания» усиливает конформизм и разрушает внутреннюю автономию человека XX века. И он хочет спасти спонтанность человеческого существования, сделать самочувствие человека критерием

культурного развития. Решая эту задачу, Фрейд соединяет два противоположных принципа человеческого бытия: стремление человека к разуму и его элементарную экзистенцию, «естество». Развитие этих противоположных тенденций приводит к парадоксальной ситуации: предельно осознавая себя, человек приходит к выводу, что его последние основания иррациональны»⁸.

К подобному выводу готовы были склониться и многие западные кинематографисты левого толка на протяжении 70-х годов, когда повсеместно витало разочарование в ценностях, приносимых наукой и техникой, политикой, общественной борьбой. Но это время отходит в прошлое, и вместе с ним отходит увлечение неофрейдистскими и биологизаторскими теориями. Все яснее становится, что обречена сама попытка разрешить коллизии действительности с помощью априорной схемы, как бы она ни была верена и рассчитана.

Все равно: либо она останется только схемой, либо хаос жизни ворвется в нее и разрушит изнутри.

⁸ Додельцев Р. Проблема искусства в мировоззрении Зигмунда Фрейда. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М., 1972.

в Голливуде

Весной 1981 года на экраны Америки вышел фильм режиссера Дэниела Питри «Форт Апач: Бронкс». Два на первый взгляд далеких понятия совместились в названии этой картины. С одной стороны — военное управление на Дальнем Западе США, в резервации, куда в 70-е годы прошлого века были согнаны тысячи индейцев племени апачи. С другой — один из печально известных районов современного Нью-Йорка, заселенный негритянской и пуэрто-риканской беднотой. Почему же авторы фильма сближают исторический форт Апач с сегодняшним днем американской метрополии? Дело в том, что, согласно официальной историографии, форт Апач был местом битвы, где натиск тысяч «свирепых дикарей» сдерживала кучка «самоотверженных» солдат. А если пожелать истолковать это событие в расширительном, символическом смысле, то маленький форт в Аризоне обретает облик «оплота западной цивилизации», сопротивляющегося натиску «темных сил», враждебных «миссии белого человека».

В фильме Питри «фортом Апач» называется не что иное, как полицейский участок, расположенный в Южном Бронксе. На подведомственной ему территории и разворачиваются события картины.

Главный герой, уже немолодой опытный патрульный офицер Джон Мэрфи (эту роль исполняет известнейший актер Пол Ньюмен), вместе со своим юным помощником Корелли занимается наведением порядка в квартале. Оба они исполнены доброжелательности и сострадания к местному населению, а Мэрфи даже влюблен в пуэрториканку, медсестру Изабеллу, отвечающую ему взаимностью. Работа у полицейских нелегкая, — улицы Бронкса изображены в фильме клоакой, рассадником преступности. На экране чередой проходят наркоманы и торговцы наркотиками, гомосексуалисты, проститутки, сутенеры, воришки. «Идеальный» герой Мэрфи противостоит этому миру нищеты, грязи, мерзости как живой символ «белой Амери-

ки». Без тени презрения или брезгливости выполняет он свой долг, всегда появляясь там, где нужна его помощь. Зритель впервые встречается с ним, когда он пытается догнать чернокожего мальчишку, стащившего женскую сумочку. Правда, погоня кончается неудачей: Мэрфи уже не так быстроног, как прежде, и воришке удается скрыться. Зато Мэрфи спасает от самоубийства гомосексуалиста, решившего броситься с крыши; обезоруживает на улице ма- ньяка, угрожающего ему ножом; затем принимает ребенка четырнадцатилетней девочки-пуэрториканки, рожавшей в грязном, переполненном людьми бараке. Так текут его будни, таков «нормальный» быт Бронкса, где самое свет- лое место — полицейский участок, в холле которого мирно играют цветные ребятишки. И как воплощенное безумие, знак бессмысленного, слепого зла, поднимающегося со дна жизни, безнаказанно бродит по улицам рыжеволосая не- гритянка-проститутка, одержимая маниакальной страстью убивать. Но когда ее жертвами становятся двое молодых полицейских, полиция принимает экстренные меры. Что- бы найти виновного, в участок свозят всех «подозритель- ных». Повальные аресты вызывают ответный гнев населе- ния — толпа атакует полицию. Камера показывает черные и смуглые лица, искаженные дикой злобой, перекошенные от ярости. И полицейские, посаженные в своем участке, как некогда солдаты в форте Апач, с трудом отбивают на- падение «неразумных дикарей». Тут происходит событие, которое приводит в негодование Мэрфи, противника не- оправданного насилия: патрульный Морган сталкивает с крыши юношу, забравшегося туда на свидание со своей девушкой. Мэрфи бросается на него с кулаками...

В конце фильма его подстерегает самый страшный удар: Изабелла, к которой Мэрфи питает искреннюю при- вязанность, оказывается наркоманкой. Чтобы отомстить ненавистой полиции, торговцы наркотиками нарочно да- ют ей слишком большую дозу, и девушка погибает. Пре- ступники врываются в больницу, берут заложниками вра- чей и пациентов, угрожают им оружием. И только здесь Мэрфи впервые пускает в дело свой пистолет. Проявив чу- деса храбрости, он одолевает в одиночку негодяев, а по- том, разуверившись в полезности своей деятельности, идет к капитану, чтобы положить на стол свой полицейский знак. Но на улице Мэрфи встречает мальчишку, укравше- го сумочку, того самого, которого он безуспешно пытался догнать в начале фильма, и устремляется в погоню. Чувст- во долга оказывается сильнее, чем ощущение бесплодности

многолетних усилий; как бы ни были глухи к добру обитатели Бронкса, резюмирует фильм, ничто не может остановить «благородного белого человека» в осуществлении его миссии.

Показанный в фильме Питри район Нью-Йорка действительно один из самых неблагополучных в городе. Но, конечно, не потому, что сюда стекаются какие-то от рождения предрасположенные к преступлению элементы. Это одно из тех мест, где самый высокий в стране уровень безработицы, потому что цветным в Америке, как известно, труднее, чем белым, найти работу и гораздо легче ее потерять. А согласно статистике, приведенной журналом «ЮС ньюс энд уорлд рипорт», повышение безработицы на один лишь процент совпадает с тем, что на 4 процента больше людей попадают в тюрьму, на 5,7 процента больше убивают, на 4,1 процента больше кончают жизнь самоубийством. Авторы фильма «Форт Апач: Бронкс» поначалу вроде бы подходят к разработке своего сюжета с либеральных позиций, сочувственно показывая этот богом забытый район с населением двести тысяч человек. Они не скрывают, что условия жизни здесь ужасные, что дома полуразрушены и перенаселены, дети грязны и оборваны, что молодежи некуда себя деть. Но они ни слова не говорят о социальных причинах этих бедствий, о самом большом зле — безработице, этом биче капитализма, и о расовой дискриминации, не позволяющей этим людям выбраться из трущоб. В фильме как-то само собой подразумевается, что в своей бедности, неразвитости, ведущих к преступлениям, жители Бронкса повинны сами, а официальная Америка, представленная маленьким «фортом» — полицейским участком, по отечески заботится о них, но заботы эти наталкиваются на стену непонимания и озлобленности. И уж если полиция и вынуждена бывает пойти на крайние меры, то только когда ее провоцирует на это безвыходная ситуация, создаваемая опять-таки «дикой невежественностью» и «агрессивностью» местных граждан. Тут, кстати, нелишне напомнить, как фактически обстояло дело с защитой исторического форта Апач. В 70-х годах прошлого века индейцы-апачи предприняли попытку вырваться за пределы отведенных им земель и, не надеясь уже отвоевать свои исконные территории, пересечь мексиканскую границу, чтобы уйти от «цивилизаторской миссии» белого человека. Жизнь в резервации стала к тому времени невыносимой. Тысячи людей были загнаны на тесный участок, где едва ли могли разместиться несколько

сотен; вынуждены заниматься непривычным для них земледелием, да еще на неосвоенных землях; страдали от голода, потому что бизоны были истреблены белыми поселенцами; умирали от болезней, в том числе от холеры, завезенной теми же белыми иммигрантами... Эта попытка была жестоко пресечена. Прошло более ста лет, и официальная история США хотя, может быть, и меньше подчеркивает теперь «кроважность свирепых дикарей», но ничуть не склонна расстаться с легендой о доблестных и отважных белых американцах, не щадивших себя ради устройства жизни индейцев в соответствии с собственным представлением об их счастье. Так, например, авторы книги «Отчизна отважных», рассчитанной на юношество, в основном сетуют на трудности, с которыми пришлось встретиться белым, занимавшимся усмирением краснокожих. Здесь упоминается, например, сокращение конгрессом ассигнований на содержание армии и уменьшение ее численности «всего» до 27 тысяч человек, низкое солдатское жалованье, а также устаревшее оружие¹, хотя воевать предполагалось против практически безоружных людей, против стариков, женщин, детей.

В фильме Питри жизнь тысяч цветных и чернокожих нью-йоркцев, загнанных в гетто, не без сочувствия уподобляется жизни индейцев в резервации. Фильм не только не вскрывает истинных причин их страданий, но, напротив, мистифицирует ситуацию, подчеркивая «нежелание» местного населения пойти навстречу «цивилизаторской миссии», осуществляемой уже не армией, как это было сто с лишним лет назад, а полицейскими, которые терпеливо борются со злом, кажущимся здесь вечным и неискоренимым. Неслучайно во время демонстрации фильма на экранах Нью-Йорка, да и других американских городов некоторые негритянские и пуэрто-риканские общественные и религиозные организации послали своих представителей пикетировать кинотеатры с лозунгами «Долой с экрана расистскую стряпню!», «Бойкотируйте расистов Голливуда!». Из-под маски либерализма в картине проглядывает расизм, враждебность к «низам общества».

В 1961 году Д. Питри снял по пьесе негритянской писательницы Лорен Хэнсберри фильм, известный и нашему зрителю, — «Изюминка на солнце»: о негритянской се-

¹ См.: *Carrol J. A., Faulk O. B. Home of the Brave. A Patriot's Guide to American History. New York, 1976, p. 224.*

мье, решившейся поселиться в квартале для белых. Этот фильм, где главную роль исполнил замечательный негритянский актер Сидней Пуатье, дышал гневом и болью против расового неравенства, а темнокожие герои его, показанные с теплотой и пониманием, вызвали сочувствие и уважение зрителей. Но прошло двадцать лет. Многие изменилось в Америке. С приходом к власти администрации Рейгана в политике страны резко обозначился поворот вправо. На пути движения за гражданские права вырос часток кол новых препятствий. Начали широко распространяться идущие «сверху» идеи о том, что «черные получили слишком много», что общество не несет ответственности за бедствия меньшинств и что в условиях экономических трудностей государству следует сократить расходы на социальное обеспечение. Это немедленно отразилось и в кинематографе.

Расизм, воинствующий национализм, как и вообще ненависть к «чужакам», — один из родовых признаков праворадикального сознания, традиционно ориентирующегося на миф о «естественном превосходстве» белых американцев, главным образом англосаксонского происхождения. В свое время журнал реакционнейшего «Общества Джона Берча» привел следующее соображение насчет национальной исключительности американцев: «Ведя свою родословную от всех народов мира, американцы вместе с тем отличны от них; они образуют особую породу... Необходимо помнить, что каждый, кто решал переселиться в Америку, должен был обладать предприимчивостью, агрессивностью... иначе говоря, определенной генетической основой... Огромные трудности переселения служили своеобразным фильтром, который, говоря попросту, отделял мужей от юнцов, а говоря серьезно, отбирал отважнейших»².

Несколько десятилетий подряд идеалы «правых» на голливудском небосклоне представлял прежде всего Джон Уэйн, актер и режиссер, удостоенный специальной золотой медали с надписью «Джон Уэйн — Американец», которую присудил ему конгресс Соединенных Штатов. Прославившись еще в 30-е годы своими ролями в вестернах, Уэйн в течение почти полувека (он умер в 1979 году) был экраным символом «бравого стопроцентного американизма».

² «American Opinion», 1976, № 4, p. 26—27.

По взлетам и падениям популярности Джона Уэйна можно проследить колебания политического маятника в стране: взлеты, как правило, приходились на те моменты истории, когда на первый план выходили приверженцы «жесткого курса», «сильной власти», официального «ура-патриотизма» и оголтелого антикоммунизма; падения совпадали с усилением позиций демократических сил, с нарастанием антивоенного, антирасистского движений. В конце 40-х годов, в эпоху разгула маккартистской «охоты за ведьмами», Уэйн стал одним из основателей «Союза кинопромышленности в защиту американских идеалов», ставившего целью разоблачение «коммунистического заговора» в Голливуде. Во время войны во Вьетнаме он отправился с «патриотической» миссией в Юго-Восточную Азию, а потом поставил лживый фильм «Зеленые береты», прославлявший американских «защитников свободы». Однако в бурные 60-е годы он ощутил заметный спад своей популярности у зрителей. Агрессия США вызывала все более активный протест во всем мире и внутри самой Америки. Становилось ясно, что куда ближе к истине такие фильмы, как «Возвращение домой» Хэла Эшби или «Гости» Элиа Казана, показывающие, как война калечит души и тела людей, чем «Зеленые береты», автор которых изображал солдат морской пехоты национальными героями. Уэйн поставил красноречивую точку в своей карьере последним фильмом «Стрелок»: он сыграл стареющего снайпера, который умирает от рака, а может быть, больше от сознания своей ненужности в изменившемся обществе, где он не находит ни признания, ни сочувствия. И все же Уэйн не терял надежд на воскрешение тех «ценностей», защите которых посвятил всю жизнь. «Настанет день, — любил он повторять интервьюерам, — когда либеральные доктринеры обнаружат, что маятник качнулся в другую сторону»³.

Эти слова сбылись. К концу 70-х годов быстро начало затухать леворадикальное движение, уступая место набирающему силу «движению к контрреформации» — «правой» идеологии, усилению репрессий против демократических сил и всякого инакомыслия, вооруженному насилию как методу осуществления внешней и внутренней политики государства. Тогда-то в кино и заговорили о «возрождении принципов Джона Уэйна». А эстафету от него принял

³ Crawford A. Thunder from the Right. New York, 1980, p. 80.

Клинт Иствуд, утвердившийся в экранном амплуа защитника символов «американизма». В год смерти Уэйна Иствуду было сорок девять лет.

Правые круги в США охотно спекулируют на «патриотической» символике: тут и звездно-полосатый флаг, и колокол свободы, и белоголовый орел, и фигуры отцов-основателей. Одна из самых известных террористических групп, правые радикалы, называет себя «минитменами» — так именовалось гражданское ополчение времен войны за независимость. Все это широко используется для пропаганды «национального единства» перед лицом внутренней (классовая борьба) и внешней («коммунистическая агрессия») опасности, якобы ставящей под удар существование нации. Антикоммунизм — главнейший атрибут праворадикального сознания, на все лады муслирующего ветхий миф о «руке Москвы», о «международном коммунистическом заговоре», якобы грозящем покончить с «демократией» и «высшими нравственными ценностями» западного мира. Подлинно демократические движения внутри страны рассматриваются правыми как слепое орудие «коммунистов и либералов», а когда буржуазное государство под напором народной борьбы вынуждено идти на некоторые уступки массам, это осуждается как свидетельство его слабости. Отсюда и нападки на буржуазную демократию, которая якобы сковывает эффективность карательных органов.

Спекулируя на реальном недовольстве масс условиями своей жизни, защищая будто бы интересы «маленького человека», правый радикализм стремится выдать себя за «народное» течение. Но, демагогически заявляя о стремлении выступать от имени и во имя народа, «новые правые», в сущности, отстаивают права «сильной личности» и «сильной власти». Неслучайно вместе с подъемом правого радикализма активизируется его ударный отряд — ку-клукс-клан. Наиболее вольготно ку-клукс-клан всегда чувствовал себя на Юге США. Но с приходом к власти кабинета Рейгана, как свидетельствует журнал «Тайм», он активизировался и в таких «неожиданных» местах, как кампусы элитарных университетов северо-востока, Гарварда и Корнуэлла, всегда кичившихся своей расовой терпимостью, считавшихся оплотом либерализма⁴. Нынешний главарь клана, мелкий бизнесмен из

4 См.: «Time», 1980, № 23, p. 32.

Луизианы Уилкинсон, делает особый упор на военную подготовку, сугубую милитаризацию. При этом, действуя открыто террористическими методами, «правые» продолжают декларировать свою приверженность принципу «закона и порядка», — разумеется, такому, каким они его понимают.

«Хочется верить, — сказал интервьюеру Клинт Иствуд, — что всякий раз, когда я открываю на экране пальбу, это идет на пользу простым людям»⁵. Пальбу ему приходится открывать часто — таково амплуа этого актера, прославившегося в начале 60-х годов участием в «спагетти-вестернах», где действие происходило на Диком Западе, а съемки производились в Италии. Актерское дарование Иствуда весьма сомнительно; своих поклонников он приобрел главным образом за счет внешних данных: высокий рост, широкие плечи, чеканный профиль, уверенный и невозмутимый взгляд на неподвижном лице — типичная фигура вестерновского героя-одиночки, стремительного и непобедимого охотника-преследователя. На внешней фактуре исполнителя построил свой фильм «Грязный Гарри» (1972) режиссер Дон Сигел, пригласивший Иствуда на главную роль. Здесь Иствуд сыграл полицейского, который, не сумев доказать виновность преступника законным путем, вершит «правосудие» от своего имени и своими руками. Преступник и вправду внушал отвращение — это был убийца-маньяк, настоящее животное, не способное вызвать жалости. Но маленькая деталь: на экране несколько раз мелькала крупная пряжка ремня, которым был перепоясан этот человек, а на ней — знак пацифистского движения. Этим нечистоплотным намеком исподволь указывалось на его причастность к политическому противнику «правых» — «контркультуре», с ее проповедью антимилитаризма. Таким образом, создатели фильма оправдали произвол, совершаемый героем Иствуда, облакая его в одежды гуманизма, неусыпной заботы о «маленьком человеке» и его безопасности. Фильм принес Иствуду широкую известность. За ним последовала целая обойма картин, сделанных по сходной модели: «Сила пистолета» (1973), «Воитель» (1976); «Вызов» (1977). В них Иствуд неизменно изображал защитника «справедливости», которому приходится бороться не только с кровавыми злодеями (зачастую «политически подозритель-

⁵ Crawford A. Op. cit., p. 80.

ными»), но и с излишне мягкотелым, либеральным законодательством, этим злодеям потворствующим. Свое политическое лицо Иствуд обнаружил достаточно ясно: в марте 1983 года «Правда» сообщала о диверсионных вылазках американцев в Лаос с территории Таиланда; один из участников диверсии признался, что операцию финансировал, в частности, Иствуд, действовавший с благословения американских властей.

В начале 80-х годов «правые» в Голливуде заметно активизировались, почувствовав наступление благоприятного момента. Критика буржуазного государства справа становится все более распространенной в кинематографе. Примером может служить фильм малоизвестного режиссера Гаролда Беккера «Луковое поле» (1981). Действие картины отнесено в 1963 год, когда в стране нарастало массовое движение протеста, бурно взорвавшееся событиями 1968 года — момента, к которому приурочен финал киноленты. Этот период выбран, конечно, не случайно — сюжет построен так, чтобы скомпрометировать либеральные настроения, охватившие тогда США.

Итак, о чем же этот фильм? Только что освобожденный из тюрьмы молодой негр Джимми Смит попадает в «семью» некого Грегори Пауэлла. («Семьей» на манер итальянских мафиози в Америке стали называть бандитские шайки.) Хотя Смиты не слишком нравятся порядки в «семье», где безраздельно властвует Пауэлл, он не в силах противиться его воле и соглашается участвовать в ограблении. Но по дороге преступников останавливает патрульная машина с двумя полицейскими. Один из них, Ян Кэмпбелл, — бывший студент-медик, выходец из интеллигентной семьи, любитель играть на волынке. Другой, Хеттинджер, тоже недоучившийся студент, агротехник, покинувший колледж, чтобы посвятить себя благородной миссии борьбы с преступностью. Им, однако, не удастся справиться с бандитами, и они сами становятся их пленниками. Пауэлл открыто издевается над полицейскими, но, спохватившись, что за шутки с полицией ему не поздоровится, решает разделаться с узниками. Он в упор стреляет в Кэмпбелла. В это время второй полисмен, Хеттинджер, успевает скрыться. Удирает от своего патрона и Смит, невольный участник преступления.

Вскоре, однако, и Пауэлл и Смит попадают в полицию, в руках которой все доказательства их виновности. Казалося бы, немедленно должно восторжествовать правосудие, но... Тут-то авторы и демонстрируют, как губительны

для общества плоды либерализма, как государственные органы попустительствуют преступности и излишне заботятся о правах преступников. Пользуясь мягкостью следователя и судебных, ограниченностью прав следственной части и прокурорского надзора, Пауэлл надолго затягивает разбирательство дела. Наконец суд выносит убийце и его сообщнику смертный приговор. Но, набравшись за время привольной жизни в камере предварительного заключения юридических сведений, Пауэлл берет защиту в свои руки, загоняет правосудие в тупик и добивается существенного смягчения приговора. В финальной сцене он, уютно устроившись в заваленной книгами комнате, ничуть не напоминаящей тюремную камеру, дает консультации соседям заключенным, которые нерешительно мнутяся в дверях, уважительно внимая его словам.

Итак, убеждают зрителя авторы «Лукового поля», государству не хватает сил для борьбы с злоумышленниками. Полицейские, завербованные из «волынщиков» или «мирных пахарей», не способны справиться со своими обязанностями, здесь нужна иная, крепкая рука. Важно и другое. Уголовник Пауэлл в фильме наделен именно теми пороками, которые принято отождествлять с издержками «контркультуры». Традиционной фигуре киногангстера они обычно не свойственны. Здесь и склонность к сексуальным извращениям, и нечистоплотность, и пренебрежение семейными узами, и даже исповедание «евангелия от Фрейда» — на суде Пауэлл объясняет свой путь к преступлению отсутствием материнской ласки. В конце фильма он и внешне неотличим от какого-нибудь университетского лидера «новых левых»: сутуловатая фигура, кольчужный свитер, потертые джинсы, длинные завитые волосы, очки в тонкой стальной оправе. Можно представить себе, что, едва освободившись из заключения, он встанет под знамена «бунтующей молодежи», которая тоже начисто лишена пиетета и к закону и к полиции.

Использованный в фильме прием — окарикатуривание противника, отождествление ординарной уголовщины с политическим инакомыслием — весьма характерен для стратегии «правых». В попытках сколотить «единый фронт» лидеры этого движения используют страх рядового американца перед ростом преступности, обвиняя в «противозаконных действиях» политическую оппозицию. На своих политических противников «правые» взваливают ответственность за рост насилия и даже международного терроризма.

Именно на эту тему сделан фильм Брюса Мэлмута «Ночные ястребы» (1981). Сюжет фильма «Ночные ястребы» примитивен. Авторы с монотонной регулярностью демонстрируют кровожадную жестокость террористов, возглавляемых неким Вулфгаром, и беззаветную отвагу полицейских.

...Инспектор Интерпола Хартман узнает о намерении Вулфгара устроить террористическую акцию в аэропорту Нью-Йорка. Под руководством Хартмана сержанты американской полиции Дик Да Силва и Мэтью Фокс проходят специальную подготовку и получают инструкции не щадить преступников. Группу Вулфгара удастся выследить, но по вине Да Силвы, не решающегося открыть огонь в переполненном вагоне метро, где могут пострадать пассажиры, бандит ускользает от преследования. «Что с тобой, — раздраженно спрашивают сержанта его коллеги, — ты ведь убил во Вьетнаме пятьдесят два человека, — иначе зачем, думаешь, пригласили именно тебя?» Гуманность Да Силвы приводит к печальным последствиям: подружка Вулфгара убивает инспектора Хартмана, а затем, взяв заложников, добивается освобождения политзаключенных, связанных с ирландской повстанческой армией. А когда Да Силва все же расправляется с террористкой, Вулфгар в отместку грозит убить жену полицейского. И только тут, отбросив все сомнения, Да Силва стреляет в Вулфгара...

Концепция фильма элементарна: политический экстремизм — порождение коммунистического и национально-освободительного движений (недаром в фильме Мэлмута герои носят славянские, арабские, ирландские имена), а бороться с ним можно лишь средствами того же террора, ужесточая карательные меры.

Любопытный факт: в сценарии фильма ничего не говорилось о том, что главный герой — участник агрессии во Вьетнаме, лично повинный в гибели более полусотни человек. Но начались съемки, ситуация в стране изменилась, начали раздаваться призывы к изживанию «вьетнамского синдрома», и, быстро сориентировавшись, Мэлмут «модернизировал» сюжет. А рядом с Диком Да Силвой из «Ночных ястребов» на экране появляется еще один «доблестный» герой — бывший летчик-ас Митчел Гэнт, персонаж Клинта Иствуда из поставленной им самой ленты «Огненный лис», готовый «защищать интересы Америки» уже не в небе Вьетнама, а... в Советском Союзе, куда он пробирается со шпионским заданием.

Примечательно, что, комментируя выход на экраны фильма Иствуда, один английский киножурнал рекомендовал его «разве что наиболее горячим поклонникам актера»⁶. Не будем и мы подробно останавливаться на этой малохудожественной и фальшивой поделке, тем более что о ней уже достаточно написано⁷. Но один нюанс стоит отметить. Как и многие его реальные собратья, «отличившийся» во Вьетнаме герой фильма Гэнт сперва страдает именно от последствий «вьетнамского синдрома». Его преследуют тягостные воспоминания, мучает бессонница. Все это, однако, мгновенно проходит, когда он узнает о доверенном ему важном задании: проникнуть на территорию СССР и выкрасть новый стратегический самолет. Иствуд ясно дает понять, каким способом можно избавиться от горького похмелья позорной войны и воспрянуть от гнетущих сомнений: надо устремиться на новые «подвиги» во имя Америки, против ее «главного врага» — коммунизма.

Начиная с печально известного «Охотника на оленей» М. Чимино (1978) в Голливуде все чаще делаются попытки вызвать сочувствие к «честным американским парням», которые всего-навсего добросовестно выполняли во Вьетнаме свой воинский долг, за что и расплачивались страданиями, а иногда и жизнью. Фильм Теда Котчеффа «Первая кровь» вышел на экран в 1982 году, когда на Арлингтонском кладбище была воздвигнута гранитная стела — памятник американским солдатам, погибшим во Вьетнаме. Скорбная эта акция для одних связана со стыдом, но для иных и с гордостью. Так же противоречив, неоднозначен и фильм, где искусно смешаны оба этих чувства. Главную роль, бывшего «зеленого берета», исполнил Силвестр Сталлоне, стремительно вознесенный в ранг «звезды» в 1977 году, после гигантского успеха фильма «Роки», где он сыграл боксера, которому усердие и счастливый шанс приносят осуществление «великой американской мечты». Довольно быстро обнаружилось, что Сталлоне истово исповедует «стоцентный американизм» и в жизни. «Я — человек правого фланга»⁸, — заявил он журналистам. Именно он сыграл борца с «международным терроризмом» Да Силву в «Ночных ястребах».

Последний из оставшихся в живых друзей Джона Рэм-

⁶ «Screen International», 1982, № 351, p. 20.

⁷ См., в частности, статью В. Баскакова в этом сборнике.

⁸ «Commentary», 1982, apr., p. 66.

бо, героя фильма «Первая кровь», погибает от рака — ему пришлось распылять над полями Вьетнама тот самый оранжевый порошок, от которого на долгие годы омертвела почва, от которого и сегодня умирают люди. Никого уже не осталось из приятелей Рэмбо, вернувшихся домой полными сил и здоровья. Да жив ли и он сам? Ожесточившись на войне, в условиях мирной жизни он чувствует себя неприкаянным, а во всех окружающих видит врагов. Поэтому, когда он появляется в одном из провинциальных городков, вид его внушает подозрение местному шерифу Тизлу. Для него Джон, с его мрачной физиономией и нескрываемой антипатией к ближним, — гость нежеланный, мало ли что у такого на уме. Джону советуют убраться подальше, он отказывается и попадает под арест по обвинению в бродяжничестве. Показывая грубое обхождение властей с «героем» войны, авторы как бы упрекают Америку в забывчивости по отношению к «защитникам свободы». А ведь Рэмбо и без того настрадался от «свирепого врага»: зрителю крупным планом демонстрируют шрамы на теле Джона; в его сознании всплывают сцены «варварского насилия» над ним в лагере для военнопленных. Вызвав таким образом сострадание к Рэмбо как жертве войны, далее авторы фильма пытаются вызвать и восхищение к нему, напомнив о его «подвигах», которые ему суждено повторить уже на родной земле.

Не желая сдаваться, Джон не задумываясь применяет те навыки, которым обучился в свое время в армии. Ему удастся бежать в горы, где густой лес напоминает ему тропические джунгли, пробуждает инстинкт охотника — убийцы...

Полиция вызывает на подмогу полковника Траутмена, бывшего командира Рэмбо. Именно он учил когда-то этого человека убивать других и выживать самому. Траутмен дает властям нужные советы, но в глубине души уверен, что его солдат превосходит своих противников и сможет в одиночку осилить и полицейских и присоединившихся к ним национальных гвардейцев.

Напоминая о заслугах Рэмбо перед страной, о медали, выданной ему конгрессом, Траутмен пытается примирить шерифа и бродягу, но Тизл упрямится, не желая складывать оружия перед ненавистным пришельцем. Поединок заканчивается обоюдным поражением: шериф смертельно ранен, ранен и Рэмбо, его война окончена.

Таким образом, в фильме «Первая кровь» зрителя сперва «обезоруживают» жалостью к преследуемому

«всей полицейской ратью» Рэмбо, а потом исподволь внушают ему, что хотя война и сделала Джона убийцей, но стране нечего стыдиться таких людей; скорее, она должна гордиться настоящими парнями, которые где угодно могут за себя постоять. Возникающие в затуманенном сознании Рэмбо сцены «насилия», которому он якобы подвергался во Вьетнаме, перемежаются эпизодами его травли зарвавшимися полицейскими. Этот монтажный ход наводит на мысль, что, сражаясь в одиночку против зла в своей стране, Рэмбо, должно быть, и во Вьетнаме отстаивал идеалы добра и справедливости. Недаром и полковник Траутмен, один из тех, кому можно было бы предъявить счет и за искаленную душу этого солдата и за те бесчинства, которые творили во Вьетнаме другие посланцы Америки, выступает в фильме не как ответчик, а как третейский судья, который к тому же явно гордится своим выучеником.

Пытаясь «исцелить» американцев от негативного отношения к вьетнамской аванюре, Голливуд использует целый набор специфических приемов. Об этом пишет, например, французский критик Анн-Мари Бидо в журнале «Синема». Она указывает, что в целом ряде американских фильмов — «Охотник на оленей», «Таксист» и другие — воспроизведение актов насилия, совершаемых не в массовом масштабе, а персонажем-одиночкой, и не на войне, а в мирное время, служит как бы «прививкой», приучает зрителя не ужасаться кошмарам войны. Более того, когда насилие уподобляется в фильмах религиозному ритуалу, мистериальному обряду, оно приобретает уже не пугающий, а «очищающий» характер⁹. Так, например, прежде чем устроить кровавую баню сутенерам, которые держат в своих лапах малолетнюю проститутку, Трэвис из фильма «Таксист» (тоже, кстати, припоминающий по этому случаю свое вьетнамское прошлое) обривает голову, как это делали воинственные ирокезы, вступая на тропу войны. Миф утверждает, что пролитая кровь искупает вину. И в «Таксисте» Трэвис, усеявший свой путь трупами, но проливший и свою кровь, становится чуть ли не национальным героем. Истекает кровью и одичавший от ненависти Рэмбо, тоже выдвигаемый авторами на это амплуа. В этом смысле не случайно, видимо, название фильма — «Первая кровь», оно звучит по-своему символично.

Для того чтобы зрители, как пишет Бидо, спокойнее

⁹ См.: «Cinéma-80», № 253, p. 24.

относились к перспективе новой военной катастрофы, кинематографисты показывают кровавое насилие в его самых примитивных формах, войну, далекую от современных, «технологических» способов ее ведения. Тем самым они рассчитывают найти опору в самых глубинных слоях человеческого сознания, рассчитывают на отклик якобы глубоко укоренившегося в каждом человеке первобытного охотника, дикаря¹⁰. Наблюдения французского критика, как нам кажется, во многом относятся к деятельности сценариста и режиссера Джона Милиуса, дебютировавшего в начале 70-х годов.

Хотя этот человек никогда не призывался на военную службу, он с гордостью носит данную журналистами кличку «Генерал Милиус». Впрочем, сам он предпочитает называть себя «дзэн-фашистом», соединяя в этом понятии пристрастие к восточным религиям и явную приверженность идеологии нацизма.

Свою идейную позицию Милиус откровенно заявил уже в первом своем фильме, где выступил как сценарист и режиссер, — «Диллинджер» (1973). Возродив легенду об известном гангстере 30-х годов, он с упоением показал противоборство двух «сильных личностей» — бандита и полицейского. Та же тема «сильной личности», поставившей себя на службу «сильному государству», прозвучала и в следующей его картине, «Ветер и лев» (1975), прославлявшей экспансионистскую политику президента Теодора Рузвельта. Приложил он свою руку и к созданию образа Грязного Гарри, сыгранного Иствудом.

Главная мысль, пронизывающая фильмы Милиуса, заключается в том, что современный человек, что бы он там о себе ни воображал, несет в себе варвара. Причем это варварское, дикарское начало считается им не только доминирующим, но и более всего соответствующим природе и назначению человека.

Те, кто видел на Московском кинофестивале 1979 года фильм Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня», помнят, наверное, странный ритуальный танец, который исполняет лейтенант Уиллард, готовящийся к встрече с безумным полковником Курцем. Это символический танец японских самураев «кэндо» («путь меча»), который ввел в сценарий соавтор Копполы — Милиус. Он любит повторять, что в жизни, как и в искусстве, руководствуется самурайским

¹⁰ См.: «Cinéma-80», № 253, p. 24.

феодалным кодексом «бусидо». «Меч — знак могущества храбрости, душа самурая», гласит японская пословица. Милиус досконально изучил «кэндо»¹¹, где меч рассматривается как главное средство формирования личности; культ оружия стал центром его идейной позиции и творческим кредо, что красноречиво воплотилось в его следующем фильме — «Конан-варвар».

Действие фильма разворачивается в некоем условном, весьма отдаленном прошлом и в столь же условной стране, на «перекрестке мира», где сходятся пути разных рас и народов. Воинственное племя пришедших с Востока змеепоклонников разрушает селение, где живет маленький Конан, убивает его родителей, а самого забирает в плен. Враги похищают также чудодейственный меч, выкованный отцом Конана. Идут годы, мальчик, выросший в неволе, превращается в могучего красавца, привыкшего испытывать наслаждение от ловкого удара, которым можно размозжить голову противника, от ликования зрителей, прославляющих его на поединках гладиаторов. Восточные мудрецы посвящают его в таинства своей магии, и он становится неким архаичным типом «дзэн-фашиста». Недаром рецензент английского журнала «Мансли филм буллетин» не без сарказма отметил, что это произведение Милиуса имело бы грандиозный успех в гитлеровской Германии. Действительно, образ главного героя, великана с хорошо развитой мускулатурой (на эту роль был приглашен западногерманский культурист Арнольд Шварценеггер), очень точно отвечает идеалу «сверхчеловека», не отягощенного никакими раздумьями, не отравленного интеллигентской рефлексией, легко пускающего в ход и кулак и меч. Вероятно, не случайно враги Конана поклоняются змее — символу мудрости. Мудрость варвара — сила, а все прочее — от лукавого.

Враг Конана, Тулса Дум, пришедший с Востока темнокожий тиран и деспот (в этой роли занят известный негритянский актер Джеймс Джоунз), — воплощение коварства, злокозненности, беспощадности — всех смертных грехов. Но Конан, разумеется, торжествует: на Горé Власти он отрубает голову зловещему Тулсе Думу и кладет конец культу змеепоклонства. Вместе с ним торжествуют

¹¹ Некоторые изречения теоретиков «кэндо» были приняты империалистическими кругами Японии, поддерживавшими с их помощью милитаристский дух в стране накануне второй мировой войны.

и те ценности, которые он защищает, тот кодекс язычника, которым руководствуется и сам создатель фильма. Конан, говорит он, озабочен «самой сутью жизни», он всегда «обуреваем стремлением убивать, вонзать свой нож в чужую плоть, обогреть лезвие кровью и вспарывать внутренности»¹². И потому эмблемой фильма становится меч отца Конана — оружие предков (то есть самое ценное, что нам от них досталось). С этим мечом любит позировать перед репортерами и сам Милиус.

Возрождением в «Конане», на самом примитивном уровне, мифа об охотнике-преследователе достигаются не только развлекательные цели; здесь в структуру мифа интегрируется война как разновидность охоты. Первобытный охотник, внушает зрителю постановщик, неистребим в каждом из нас; тонкая культурная оболочка не может совладать с напором инстинктивных импульсов, рвущихся наружу. И этим снимается всякая ответственность за любое проявление варварства — преступление, насилие, убийство, — снимается чувство вины за любое злодеяние.

Даже видавших виды американских журналистов шокирует обстановка рабочего кабинета Милиуса, стилизованного под командный пункт. В нем — мебель из тростника (память о Вьетнаме), на стенах — позиционные карты, на полках — книги по военной истории, всюду развешаны ружья, мечи, охотничьи трофеи. Его помощники входят и выходят, щелкая каблуками и отдавая нацистские приветствия. Съёмочная группа называется «команда-А» — полевое обозначение «зеленых беретов». Вот что пишет один из интервьюеров: «На стене его кабинета висит большая фотография атомной бомбы. Его спрашивают о ней. «Ах, бомба! — восклицает он, и лицо его загорается. — Я просто люблю бомбу. Она для меня нечто вроде религиозного тотема. Она как чума в средневековье или нашествие монголов. Это рука господня, которая достанет вас где угодно. Ядерная угроза заставляет держаться на плаву»¹³. Но бомба нужна Милиусу не только для личного «душевного комфорта». Однажды он недвусмысленно выразился в том духе, что зрелище военных кораблей под американским флагом заставляет его сердце трепетать от гордости за «американское военное присутствие».

Немудрено, что сегодня творчеству Милиуса обеспечи-

¹² «American Film», 1983, may, p. 35.

¹³ Ibid., p. 37.

вается в Голливуде режим наибольшего благоприятствования.

«Есть нечто невыразимо привлекательное в войне, — говорит он, — люди любят напряженность. Человека, это животное, неудержимо влечет к ней, как мотылька на свет»¹⁴. Так что, если верить Милиусу, в человеке живет не только страсть убивать, но и неодолимое стремление к гибели. Нетрудно распознать в этой смеси дешевого самолюбования с восхвалением грубой силы отчетливый политический подтекст. Выступая на творческой дискуссии в рамках XIII Московского Международного кинофестиваля в 1983 году, крупнейший итальянский писатель Альберто Моравиа высказал мысль о том, что хороший фильм о войне не может не быть одновременно и антивоенным фильмом, ибо ненависть к войне и насилию — в природе человека. Неслучайно, отметил он, в «Апокалипсисе сегодня» именно сцены, эстетизирующие войну, являются и наиболее слабыми в художественном смысле. Кстати, добавим мы, эти сцены появились в фильме как раз благодаря Милиусу, соавтору сценария. Его коллеги настаивали на более определенной антимилицаристской направленности фильма. «Я, — признается Милиус, — придерживался другого мнения»¹⁵.

* * *

Известен афоризм Б. Шоу: «Уроки истории заключаются в том, что люди не выносят из истории никаких уроков». Но, думая о своем будущем, люди все-таки должны обращаться к истории, искать аналогии и извлекать уроки. Что станет с США, если верх здесь одержат правые? Об этом рассказывают авторы документального полнометражного фильма «Атомное кафе» К. и П. Рэффerti и Дж. Лоудер. Смонтированная из материалов кинохроники 40—50-х годов, эта кинолента дает впечатляющую картину деятельности буржуазной пропагандистской машины по «промывке мозгов», показывает в действии ее механизм в период «холодной войны» и разгула маккартизма. Авторы фильма подробно исследуют процесс преднамеренного оболванивания нации, породивший в американцах

¹⁴ Цит. по кн.: *Rye M., Myles L. The Movie Brats. New York, 1979, p. 176.*

¹⁵ Ibid.

страх перед «советской угрозой», шпиономанию, подозрительность, боязнь высказывать критическое мнение, атрофию политического мышления. Одновременно экран четко выявляет причины, побудившие подлинных хозяев США, представителей монополистического капитала, культивировать в стране панические настроения перед лицом мифического «коммунистического заговора». Причины эти, как свидетельствует хроника, заключаются в страхе реакционных кругов перед прогрессивными социальными преобразованиями в самих Соединенных Штатах и за рубежом, в неприятии ими тех глубоких перемен, которые принесла победа над фашизмом, в попытках оправдать бесчеловечность атомных бомбардировок японских городов, подхлестнуть рост военных расходов, истощающих бюджет рядовых граждан.

Конечно, Америка сегодня не та, что была несколько десятилетий назад, и те способы «промывки мозгов», которые были в ходу тогда, сегодня менее эффективны. Но угроза справа не перестает от этого быть реальной; она лишь приобретает новые формы, стремится замаскировать себя «человеческим лицом». Неслучайно автор книги «Дружелюбный фашизм» американский публицист Бертрам Гросс, чувствуя эту угрозу, отмечает, что не следует думать, будто рекрутирующий с «правого фланга» своих сторонников фашизм будет похож на тот, каким он был в 30-е годы в Германии. Это, пишет он, будет «фашизм с улыбкой», «дружелюбный фашизм», нарядный и привлекательный, как витрина модного магазина на Мэдисон-авеню. И тем он опаснее.

Обращаясь к фактам недавней истории, авторы фильма «Атомное кафе» апеллируют к общественному мнению. Их лента — актуальное предупреждение людям, нежелающим быть вновь обманутыми. И в этом стремлении они не одиноки.

Во имя правды

(Современный

политический фильм

Латинской Америки)

Ответственность за судьбу народа — так формулируют свое творческое кредо прогрессивные мастера экрана Латинской Америки. Все чаще в их произведениях представит перед нами насыщенная бурными политическими событиями жизнь латиноамериканских стран. Разнообразная и сложная действительность требует и различных форм ее воплощения в киноискусстве. Современный социальный фильм — какой он? Какие задачи решает и как?

Обстановка в Латинской Америке отличается напряженностью и противоречивостью, мрачные полосы наступления реакции сосуществуют здесь с новым подъемом революционного движения. На одном полюсе — социалистическая Куба, свержение сомосовской диктатуры в Никарагуа, приход левых сил к власти в Боливии, постепенный процесс демократизации в Бразилии и Аргентине. А на другом — реакционные режимы в Чили, Парагвае, Сальвадоре.

Болевая точка нынешней ситуации на континенте — события в странах Центральной Америки, где Соединенные Штаты пытаются дестабилизировать положение в Никарагуа, засылая сомосовские банды с гондурасской территории, и оказывают поддержку военной хунте в Сальвадоре, охваченном пламенем народной революции.

Кинематографисты Латинской Америки, сторонники активного, борющегося искусства, стремятся запечатлеть на пленку хронику борьбы народов своих стран. И в первую очередь эту нелегкую задачу выполняет документальное кино, развивающееся сейчас там, где раньше не было никаких кинематографических традиций: в Панаме и Пуэрто-Рико, Никарагуа и Сальвадоре.

Создание таких политических кинолент в Сальвадоре, где каждый день гибнут люди, отстаивая право на неза-

висимость, требует большого мужества. Невзирая на всю сложность обстановки, в конце 1980 года в освобожденной зоне страны был организован Киноинститут революционного Сальвадора, провозгласивший своей целью показать на экране правду об исторической судьбе многострадальной родины и о ее сегодняшнем дне. Лучшие сальвадорские фильмы — «Сальвадор: народ победит» режиссера Диего де ла Тексеры и «Решимость победить» киногруппы «Серо де ла искьерда» — раскрывают подвиг вольнолюбивого народа, сдерживающего натиск империалистической агрессии.

На XIII Московском Международном кинофестивале в конкурсе короткометражных фильмов Золотой приз завоевала лента «Письмо из Морасана», представленная коллективом кинематографистов «Радио Венсеремос» Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти. Без патетики, просто и скромно, но с большой эмоциональностью сделан этот фильм о буднях войны. Его авторы назвали свое произведение «письмом». Действительно, это видеописьмо, снятое на пленку в освобожденной зоне Сальвадора. Его показывают жителям деревень, чтобы они воочию могли увидеть, как действуют партизаны в военных операциях, как они берут в плен солдат национальной гвардии и самого вице-министра обороны. Народ может внимательно разглядеть своего деморализованного противника и еще больше поверить в окончательную победу над ним.

С таких актуальных документальных фильмов начинается становление национальных кинематографий многих латиноамериканских стран. Игровое же кино Латинской Америки, выдвигающее в центр внимания социальные проблемы, во многом использует опыт документального, стремясь к точности и откровенности описываемых событий, но при этом оно дает некое художественное обобщение, используя богатую палитру форм киноповествования.

Критический пафос заметнее всего, пожалуй, улавливается в рассказе о конкретной действительности, где хорошо узнаваемы и факты и люди. Но такой рассказ возможен далеко не всегда, и прежде всего — в силу цензурных препон в условиях реакционных режимов, когда фильмам социально-политического содержания заказан путь на экран, а в прокате их вытесняют ленты чисто развлекательные. Но при изменении политического кли-

мата в той или иной стране в сторону демократизации прогрессивные кинематографисты берутся за воплощение острых, нерешенных проблем.

Так произошло, к примеру, в Бразилии в конце 70-х — начале 80-х годов, где после долгого периода военной диктатуры начался постепенный процесс либерализации, отразившийся и в искусстве, в частности в кино. Сейчас бразильская кинематография — сильнейшая на континенте. Выпуск художественных фильмов колеблется от восьмидесяти до ста в год, причем до 60 процентов кинопроизводства находятся в ведении крупной государственной компании «Эмбрафилме». Вновь заговорили такие признанные мастера бразильского «синема ново» («нового кино»), как Нелсон Перейра дос Сантос, Карлос Диегес, Руи Герра, и другие. Пришли в кино и молодые, сразу добившиеся своими первыми картинами международного успеха, как, например, Жералду Сарну (постановщик ленты «Полковник Делмиро Гувейя») или Тизуко Ямазакки, бразильянка японского происхождения (автор фильма «Гайжин, дороги свободы»).

Лучшие ленты современного бразильского кино свидетельствуют о возрождении «синема ново» 60-х годов, о дальнейшем развитии и преломлении его основных принципов. Это в первую очередь неразрывная связь с реальностью своей страны, нелегкой народной судьбой, социальная заостренность. Многие режиссеры Бразилии обращаются сейчас к кризисным, мрачным моментам недавнего прошлого страны, раскрывают факты, о которых прежде кино вынуждено было умалчивать. Да и в современной жизни находится немало такого, что создатели разоблачительных фильмов подвергают резкой критике. Подобного рода картины очень напоминают ленты двадцатилетней давности, сделанные в ключе так называемой «эстетики насилия». Это своеобразное понятие вошло в обиход латиноамериканского искусства в пору зарождения «синема ново». В одной из своих теоретических работ бразильский режиссер и критик Глаубер Роша писал о том, что главное отличительное свойство латиноамериканской, в частности бразильской, культуры — это голод, а голод влечет за собой насилие как единственно возможный ответ угнетаемого и униженного человека. Отсюда и пошел термин «эстетика голода», очень быстро окрещенная западными кинокритиками «эстетикой насилия». С самого начала эта эстетика была противоречива. С одной сторо-

ны, ее бесспорным достоинством стало откровенное изображение общественно-политической ситуации, вызвавшей к жизни самые разные социальные формы насилия. С другой же стороны, сам изображаемый материал часто приводил авторов фильмов к злоупотреблению натуралистическими сценами. Такова особенность и многих сегодняшних политических лент.

Жестокость военных диктатур, репрессии, убийства — немало пришлось испытать народу Бразилии, и не удивительно, что жестокость эту, ничем не смягченную, а порой и подчеркнутую, показывают сейчас в своих фильмах бразильские режиссеры. Хотя цензурные строгости и смягчились, все же автор ленты «Вперед, Бразилия!» (1982) Роберту Фариас столкнулся с препятствиями в прокате. Картина «Вперед, Бразилия!», награжденная на фестивале национального кино в городе Грамаду (зал стоя аплодировал после просмотра, чего не наблюдалось за все десять лет существования этого фестиваля), долго не могла выйти на экраны кинотеатров. Лишь после кампании, развернутой в прессе кинематографистами в защиту фильма Р. Фариаса, он был выпущен в прокат и сразу же привлек внимание широкого зрителя¹.

На экране названа точная дата происходящего — 1970 год, год чемпионата мира по футболу, который проводился в столице Мексики. Футбольные телерепортажи то и дело врываются в историю о загадочном исчезновении обычного бразильского служащего — весьма благонамеренного гражданина и добропорядочного отца семейства. На розыски исчезнувшего пускается его брат Мигел. Проявив упорство и отчаянную смелость, он обнаруживает ниточку, ведущую к похитителю. Это некая подпольная организация провоенного толка, борющаяся своими силами с «подрывными элементами». В нее входят люди весьма состоятельные, из круга влиятельных лиц, крупных промышленников и т. п. Мигелу удается проникнуть на сборище членов этой организации, где произносятся пламенные, фанатические речи о решительных мерах, о применении пыток к инакомыслящим, к тем, кто недоволен правящим военным режимом.

И возникают на экране страшные сцены издевательств

¹ Лента «Вперед, Бразилия!» демонстрировалась вне конкурса на XIII Московском Международном кинофестивале.

над схваченным по чистой случайности, из-за рокового стечения обстоятельств братом Мигела, которого в конце концов безжалостно добивают, так и не выудив из него никаких интересных сведений. Мигел принимает бой с главарями организации, нагрянувшими в загородный домик, где он скрывал семейство погибшего. Во время перестрелки гибнет садист палач, мучивший пленников, убита и девушка-революционерка, сопровождавшая Мигела в его опасных розысках.

Распростертые на дороге трупы монтируются с кадрами бурного ликования болельщиков футбола — в 1970 году бразильская сборная в третий раз стала чемпионом мира... Футбол, эта всенародная страсть, превратившаяся почти в религию, заслоняет такие вещи, как террор и насилие, подстерегающие каждого гражданина страны, где царит беззаконие. Горькой иронией звучит само название картины: «Вперед, Бразилия!» — популярный лозунг бразильских болельщиков в 70-е годы, затасканный средствами массовой информации. Режиссер срывает завесу с парадных официальных версий политической истории родины, болея за нее душой, тревожась за ее будущее.

И пытка на дыбе и обнаженное израненное тело, которое пинают ногами в тяжелых башмаках, — эти и другие им подобные преступления против человека и человечности показаны в фильме не как нечто исключительное, из ряда вон выходящее, а, напротив, как нечто обыденное, повторяемое, свойственное любому реакционному режиму. В создании своего произведения Роберту Фариас опирался, безусловно, на принципы «эстетики насилия», видя при этом основную задачу в том, чтобы «сделать фильм против насилия», и надеясь, что он «послужит процессу демократизации»².

В подобной стилистике, фотографически точной, без малейшего снисхождения к чувствительности зрителя, сделана картина мексиканского режиссера Фелипе Казальса «Автоматная очередь», по остроте избранной темы довольно необычная в контексте современного коммерческого кино Мексики. Она повествует об одном из социальных зол сегодняшнего дня — о терроризме. Если Р. Фариас показал деятельность крайне правой организации, то автор «Автоматной очереди» делает «снимок из

² «Luz & c aiao», 1982, maio, p. 2.

жизни» группы леваков террористов, каких немало в молодежной студенческой среде латиноамериканских стран. Однако кинематограф региона крайне редко предпринимает попытки исследовать это явление, — здесь можно вспомнить разве что венесуэльский фильм начала 70-х годов «Когда хочется плакать, не плачу» М. Валерстайна по роману лауреата Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Мигеля Отеро Сильвы, затрагивающий феномен терроризма. И потому лента Фелипе Казальса особенно интересна своим пристально-вдумчивым отношением к этой злободневной и болезненной теме, решенной в жанре психологической драмы.

Действие фильма «Автоматная очередь», за исключением первого, уличного эпизода, когда происходит похищение заложника, замкнуто в пространстве пустынного нежилого дома. Здесь временное убежище террористов; группа привозит сюда заложника и ждет связного. Заложник, Пабло, оказывается бывшим другом одного из участников группы — Педро. Они начинали в одной организации, но пути их разошлись; Пабло стал марксистом, отсидел в тюрьме по политическому делу. А в тот момент, когда его схватили террористы, он направлялся на фабрику, чтобы помочь организовать там забастовку. События развиваются таким образом, что Пабло понимает: ему отсюда не уйти. Полиция представляет уличный инцидент как нападение гангстеров, а отнюдь не как политическую акцию, — значит, заложник превращается в опасную помеху для террористов...

Вокруг действующих лиц сгущается атмосфера нервного напряжения, страха разоблачения. Неизбежны выяснения отношений, раскрывающие характеры террористов, их жизненные позиции. В их среде все подчинено идее «дела», милосердие исключено из принципов этой группы. Поэтому Марта приканчивает одного из своих товарищей, раненного на месте перестрелки, чтобы не оставлять его живым полиции. Вероятно, та же участь ждет и другого участника группы, Хуана, умирающего от ран без врачебной помощи. Лишь одна из девушек-террористок, Мария, смеет выразить сомнение в правоте действий своих друзей и резко упрекнуть Педро в том, что «ему бы только убивать». Его философия категорична: «Это не приятели, с которыми можно выпить, а товари-

щи, которых приходится и убивать, если возникает опасность, что они предадут».

Замкнутые, сосредоточенные лица, без тени улыбки, разве что с отсветом фанатизма, — такими рисует своих персонажей режиссер. И в то же время в этих молодых ребятах чувствуется глубокое одиночество, затравленность существ, изолированных от мира, который им хотелось бы изменить одним махом. Горько звучит признание Марии, что поначалу так просто было говорить о борьбе за справедливость, а слова «народ» большинство из них не понимало. А теперь она знает, что народ их не любит. Игра, исполненная юношеского пыла, оборачивается драматическим исходом, где есть и настоящая кровь и взаимная смерть.

В финале фильма, когда появляется долгожданный связной с группой вооруженных людей, они с ловкостью профессиональных убийц перестреливают всех террористов. И связной, провокатор, торжествуя произносит, целясь в заложника: «Известный красный лидер стоял во главе этих террористов...»

Вывод очевиден: действия подобных террористических групп используются теми, кому нужно «убирать» настоящих революционеров, представляющих действительную угрозу буржуазному миропорядку. Так, чрезвычайно жестко, без малейшего ореола романтики, говорит мексиканский фильм о загубленных жизнях молодых, выбравших ложный путь в борьбе за идеалы справедливости.

Наряду с кинопроизведениями, поэтика которых зиждется на документальной точности изображаемого, конкретике действительных фактов, в сегодняшнем латиноамериканском кинематографе есть и попытки создания социальных картин с символическим подтекстом.

Такова, например, лента бразильского режиссера Деня де Оливейры «Семь дней агонии» (по рассказу Домингоса Пелегрини-младшего «Дорожная пробка»). Главное намерение ее авторов кажется совершенно очевидным и ясным — показать критическое состояние дорог в провинции страны. Этот острый социально-экономический вопрос стал, кстати, ведущим сюжетным мотивом повести «Бразилец Жоржи» писателя Освальда Франса Жуниора, знакомой советскому читателю.

Затор транспорта на размытой дождями дороге. Здесь и грузовики, и легковые машины, и автобус, и фургончик с бродячим цирком. Множество различных персонажей

живет в этом фильме: грубоватые шоферы, богатый владелец породистого коня, которого он холит и лелеет, женщина с новорожденным младенцем, монахини — сестры милосердия и т. д. Возникает некий микрокосмос, где образуются новые взаимоотношения между людьми и в каждом раскрывается что-то глубоко запрятанное, будь то темные инстинкты или светлые чувства, ощущение нереализованных возможностей или глухая тоска по иной, не такой беспросветной жизни.

Семь дней подряд идет протокольная запись — подробный дневник этой долгой дорожной пробки. Один день внешне мало чем отличается от другого: все те же дождь и грязь, лишь нарастают нервозность и озлобление и все острее чувствуется голод. Но, несмотря на экстремальные условия, идет жизнь, где смешано буквально все. И история безответной любви одного из шоферов к красивой молодой монахине, и злая, от отчаяния измена жены другого шофера, которой опостылело вечное бродяжничество на колесах, и коллективное пьянство после «налета» на грузовик с грузом спиртного, и цирковое представление прямо на мокрой дороге, и смерть младенца от голода...

Многочисленные сюжетные линии чередуются, то и дело уступая место друг другу, словно телеобъективом выхватывается из серой мглы то одна, то другая фигура, а в результате получается целостное панно человеческих судеб. С каждым проходящим днем все больше нагнетается невыносимая атмосфера, когда, кажется, нет в мире ничего, кроме этого сводящего с ума дождя, неприкаянности и промозглого неуютa. Так создается образ дороги — неведомо куда ведущей, на которой кое-как влачат существование заброшенные и голодные люди.

Однако в эту мрачную картину авторы вводят эпизод, принципиально важный в контексте фильма, — стихийно возникшее на шестой день собрание шоферов, где они впервые сообща обсуждают проблемы своего тяжелого труда и приходят к выводу, что им необходим свой профсоюз.

Финал киноленты символичен. На исходе седьмого дня, когда после смерти и похорон ребенка все окутано стылым молчанием, пятилетняя девочка Мерседес бредет по дороге и вдруг замечает в небе звезду. Значит, будет ясно! Будет солнце! Этот знак вселяет в людей ликование и возрождает угасшую надежду.

Лента «Семь дней агонии», высоко оцененная бра-

зильской критикой и отмеченная премией «Дон Кихот» на IV Гаванском фестивале нового латиноамериканского кино в 1982 году, представляет собой сплав документалистики с поэтикой художественного кино. Это яркий пример того, как социальная драма становится аллегорической картиной общества, находящегося в тупике.

Аллегорией воспринимается и бразильский фильм молодого режиссера Эрмано Пенны «Сержант Жетулио»³ — экранизация одноименного романа писателя Жоао Убалду Рибейру, очень популярного сейчас в Бразилии. Дебют режиссера-документалиста в художественном кинематографе получил признание — сразу семь премий на фестивале в Грамаду, одна из них присуждена актеру Лиме Дуарте за исполнение главной роли.

Его герой, уже немолодой сержант Жетулио, коренастый, лысоватый человек, подвержен вспышкам животной ярости. Действие происходит в 40-е годы, — хотя конкретные исторические приметы в фильме не обозначены. Из горячечных монологов и отрывистых реплик сержанта Жетулио мы узнаем вполне достаточно, чтобы понять его жизненное кредо. За душой у Жетулио двадцать душ убитых, а он горд тем, что «не просто так убивает, а по политическим мотивам». Сержант исполнен ненависти ко всем либералам, считая, что от них все зло, и с упоением исполняет приказы об арестах неугодных правительству партийных деятелей, о поджоге типографии левой газеты и т. п.

Толчок действию задает краткий приказ, полученный Жетулио от своего политического шефа, — схватить сторонника оппозиционной партии и переправить его из штата Баия на островок, расположенный в соседнем районе — Аракажу. Но в это время в столице происходит смена власти, и от Жетулио требуют отдать пленного. Однако он проявляет поразительное упрямство, не желая отступить от прежнего приказа. Жетулио устраивает бой с прибывшими к нему военными, посланными федеральными властями, и эффектно, под музыкальные ритмы бразильского карнавала, отсекает голову лейтенанту.

Сержант Жетулио после долгих лет верной службы

³ Фильм «Сержант Жетулио» представлял Бразилию на XIII Московском Международном кинофестивале на конкурсном показе художественных лент.

вдруг перестает быть послушной игрушкой. Он хочет доказать самому себе, что его жизнь тоже имеет смысл и что у него есть свое предназначение. А чтобы быть верным себе, надо только выполнить этот последний приказ — пусть его и отменили, пусть все против него. Еще не поздно убежать, скрыться, отпустить пленного восвоиса, как советует сержанту Жетулио падре. Но нет, фанатически тащит Жетулио к назначенному месту свою жертву, всячески измываясь над ней. Ведь, чтобы доказать что-то, у Жетулио нет других средств, кроме тех, которые были в ходу всю его сознательную жизнь, — исполнение чужих приказов, какими бы жестокими они ни были. Совершенно обезумевший, Жетулио привязывает пленного к дереву на островке и иступленно кричит в небеса, видя, как к нему приближаются вооруженные преследователи.

Сержант Жетулио — чудовищное порождение реакционного военного режима, общественной системы, основанной на насилии и произволе, деформирующей человека до такой степени, что в нем и человеческого-то почти ничего не остается. Этот жестокий рассказ об одной исковерканной жизни вселяет в зрителя чувство глубочайшей тревоги за судьбу всей страны, народа, который много пережил и надеется теперь на перемены к лучшему.

Аллегоричность, притчевость — эти качества все более утверждаются в поэтике социального кино Латинской Америки. Они свойственны не только произведениям таких профессионально зрелых кинематографий, как бразильская, но осваиваются режиссерами и других стран континента.

Так, венесуэльское кино в последнее десятилетие хотя и добилось немалых успехов в завоевании своего зрителя, но в основном за счет чисто подражательных картин на тему преступности и коррупции, поставленных по американским образцам. Однако для национального кинематографа важным оказался аллегорический фильм «Попутчик» Клементе де ла Сэрды по роману Орландо Араухо.

...Крохотный поселок в горах: богом забытое местечко, каменистый, пыльный пейзаж. Навстречу зрителю спускается узкая улочка — она и есть все селение, сюда выплескивается вся жизнь его обитателей. Здесь разворачиваются и большие и малые события: проходят торжественная процессия крестного хода и печальное похоронное шествие; отсюда отправляются на поиски убийцы и бродяги Росалино и возвращаются с мертвым его телом,

привязанным к лошади; по этой же улочке мечется разъяренный бык Карете, спускающийся время от времени со своим хозяином с гор. Но в целом фильм вовсе не бытописание деревенской жизни, хотя его персонажи обрисованы вполне достоверно.

«Попутчик» сделан в духе своеобразного социального гротеска, затрагивающего проблему власти, не в масштабах страны, а лишь в одной ее микроклеточке — убогом селении. Волей авторов картины жителям поселка дано испытать два вида управления обществом, практически две исторические эпохи. Одна весьма напоминает до сих пор распространенный в Латинской Америке диктаторский режим, олицетворяемый в фильме фигурой полковника на белом коне. Вторая — вариант буржуазной республики с правителем из «народных низов», Чуэкой Бодасом, зарекомендовавшим себя смутьяном в «эпоху» полковника.

Суть и той и другой «эпохи» вскрывается сатирическими средствами, особенно — приемом снижения: с торжественной серьезностью восседая на судейском кресле, полковник приговаривает быка к трем дням ареста за нарушение общественного порядка... Местного священника куда больше вопросов религии волнует кража его кур, а вступление хромого Бодаса на пост народоправителя ознаменовано комическим падением с лошади, ворвавшейся к тому же прямо в храм божий.

Смена власти — это только смена «хозяина» деревни, она не приводит ровно ни к каким изменениям в нищей жизни ее населения. И это не удивительно, — ведь никакой другой модели правления нет, как нет и другого судейского кресла, как нет и другого секретаря, единственного мало-мальски образованного человека. В результате два разных этапа жизни селения оказываются очень похожими друг на друга, — единственным показателем прогресса остается привезенный из города в честь установления республики монумент — голова национального освободителя Боливара, да и та ведет себя слишком уж своевольно, поворачиваясь лицом то в горы, то в долину, а то и на кладбище...

Новая власть ничуть не лучше, а временами и хуже старой, что подчеркивается повторами событий, особенно — загадочным появлением по ночам на стенах домишек крамольных надписей, неведь кем сделанных. И если раньше они гласили: «Долой полковника, да здрав-

ствует республика!» — то теперь столь же категорично требуют: «Бодаса в отставку!» Дело доходит до того, что население, возмущенное жестокостью новой власти, не прочь вернуть старую. Авторы фильма предлагают свой, трагифарсовый вариант разрешения сложившейся ситуации: в одну из ночей с гор вновь спускается небезызвестный бык Карете и успешно расправляется и со старыми и с новыми хозяевами. Действие завершается на той же самой улочке: как бы прокрутив здесь два витка истории и показав полную бесперспективность обеих «эпох», авторы рисуют селение опустевшим, безжизненным.

Так, используя разнообразные приемы сатиры, Кlemente де ла Сэрда ставит в своем фильме проблему власти в буржуазном государстве — власти, враждебной народу.

К традиции фарса, редко встречающейся в политическом латиноамериканском кино, прибегает и постановщик колумбийского фильма «Агония усопшего» Дунав Кузманич, чилиец по происхождению. (Он известен также как автор картины «Канагуаро», посвященной одному из самых остродраматических периодов истории Колумбии XX века — так называемому периоду «виоленсии», то есть насилия.) В «Агонии усопшего» главная тема — противостояние латифундистов и крестьян, тема распространенная в социальном киноискусстве Латинской Америки, но решается она не в духе традиционной в данном случае документальной достоверности, а с помощью гротеска.

Фильм Д. Кузманича снят по одноименной пьесе колумбийского драматурга Эстебана Навахаса Кортеса, получившей премию на конкурсе «Дома Америк». От первоисточника в картине сохранился заметный налет театральности. Лента начинается ночным бдением у тела «покойного» помещика дона Агустино Ландасабаля двух крестьян и его супруги Кармен. Однако, как только Кармен остается наедине с умершим, он резко вскакивает со смертного одра. Оказывается, его «смерть» не более чем уловка, способ оттянуть время до прихода солдат, за которыми послал в город гонца с письмом испуганный неповиновением крестьян-арендаторов дон Агустино. Все действие картины — это фантасмагория, разворачивающаяся в господском доме, где муж с женой воскрешают свое прошлое, разыгрывая сценки на сюжеты из собственной жизни. Они словно актеры в дурном любительском спектакле, и их игра — смесь шутовства и истерики.

Жутковатое зрелище являет собой развеселившийся помещик в гриме мертвеца, — он движется подобно марионетке, управляемой невидимым безумцем.

«Удачной» выдумкой хозяин дома подписывает себе смертный приговор. Раньше он не раз призывал на помощь солдат, чтобы пулями и огнем удерживать свою власть над крестьянами. Картина такой страшной расправы возникает в одном из воспоминаний помещика. Теперь же в западне оказывается он сам. Ему невдомек, что его письмо перехвачено крестьянами и никогда не дойдет до адресата, поэтому тщетно прислушивается он к звукам за окнами. Все жители селения собираются в помещицьем доме проститься с «покойным» хозяином. Спектакль набирает непредвиденную силу, и, невзирая на вопли «вдовы», тело помещика аккуратно кладут в гроб, расписанный веселеньким узором из цветочков, и как следует заколачивают крышку гвоздями...

«Агония усопшего», еще один эксперимент в области социального гротеска — интересный и многообещающий, хотя нелегкий путь в становлении киножанра, способного освоить сложный материал латиноамериканской действительности.

* * *

Социальные конфликты, намеренно приглушаемые в кинематографиях тех латиноамериканских стран, где свирепствует цензура реакционных диктаторских режимов, все же пробиваются в опосредованной форме в фильмах популярных жанров, таких, как комедия или лирическая драма. По мере демократизации общественно-политической обстановки в этих странах социальные мотивы начинают звучать все явственнее. Так произошло в Аргентине в начале 80-х годов, когда власть военной диктатуры, установленной здесь в 1976 году в результате государственного переворота, была уже подорвана.

В 1982 году на экраны страны вышла картина одного из старейших аргентинских режиссеров Фернандо Айялы «Сладкие денежки». В этой сатирической комедии были подвергнуты критике многие явления в экономической системе конца 70-х годов. В одном из интервью постановщик фильма сказал: «Когда падал американский доллар, аргентинцы чувствовали себя за границей миллионерами, в то время как на родине трудности производства, адми-

нистративная коррупция в конце концов привели к острому кризису, из которого мы по сей день пытаемся вырваться... Я считаю важным, что эта лента получилась чем-то вроде здоровой и полезной самокритики, нужной сейчас всей нашей стране»⁴.

Атмосфера фильма погружает в действительность Аргентины 1978 года, когда девальвация доллара вызвала небывалую финансовую спекуляцию, открыв дорогу всевозможным экономическим авантюрам. Ловкий спекулянт, организатор крупных коммерческих интриг некто Артече, встретив однажды своего старого знакомого, Карлоса Бонафатти, предлагает ему новую, хотя и не слишком понятную должность у себя в компании. Компаньон и родственник Карлоса, Рубен, не решается бросить скромное «семейное дело» и недоверчиво наблюдает за стремительными успехами Карлоса на новом поприще. А тот, человек по натуре честный и добропорядочный, умеющий держаться с достоинством (эти-то качества как нельзя лучше подходят для роли подставного лица, уготованной ему крупными аферистами), незаметно для себя утрачивает способность критически взглянуть на происходящее. Актер Федерико Луппи ярко показывает быструю метаморфозу, происходящую с его персонажем. Поначалу Карлосу кое-что кажется странным в деятельности фирмы и своих обязанностях, но солидное жалование, непривычная роскошная жизнь, где есть и новая мебель, и модный автомобиль, и заграничные командировки, погружают его в состояние эйфории.

Горький юмор картины по мере развития сюжета становится все более резким и саркастическим. Параллельно с преуспеванием Карлоса происходит процесс разрушения семейных и дружеских взаимоотношений действующих лиц. Почувствовав себя всемогущим, Карлос устраивает к себе на работу переводчицей и секретаршей хорошенькую дочку своего бывшего компаньона Рубена, и та вскоре становится любовницей Карлоса, охотно сопровождая его в заграничных путешествиях.

Однако все внезапно обрывается катастрофой. Афера раскрыта, и единственным ответственным и подсудимым оказывается Карлос, подписавший все фиктивные бумаги несуществующей компании. На примере своего героя ре-

⁴ «Diario vasco», 1982, 24 sept., p. 2.

жиссер показывает, что нравственно сомнительные поступки приводят человека к краху. Комедийная история, рассказанная в этом фильме, обнажает и индивидуальные пороки человека и их причину — общие пороки социально-политической системы.

Глубоким раздумьем над судьбами современного аргентинца проникнута, казалось бы, камерная, лирическая картина молодого режиссера Давида Липшица «Возвращение», отмеченная несколькими призами на международных кинофестивалях.

Главный герой фильма, Альфредо Козелли («мистер Козелли», как его величают бывшие соотечественники), приезжает в командировку из Нью-Йорка в родной Буэнос-Айрес, оставленный им восемнадцать лет назад. Буквально с первой минуты, как он попадает на вечерний проспект столицы, залитый огнями, и, ошалело-счастливый, бредет по нему, закинув за спину пиджак, им завладевает прошлое. Былые друзья, былая любовь... В памяти всплывает множество оборванных некогда нитей, связующих его с родиной. Актер Эктор Альтерио прекрасно воплощает всю гамму чувств своего персонажа, — ведь сам он вынужден был в середине 70-х годов эмигрировать из Аргентины и несколько лет жил и работал в Испании.

Всякая встреча с прошлым, с юностью, исполненной надежды и дерзких планов, заставляет трезво взглянуть на то, что уже прожито. Это дано испытать и герою картины. Случайная встреча с Беатрис, которую он некогда любил, всколыхнула давно похороненное в тайниках души чувство.

У молодой, независимой журналистки восемнадцать лет назад достало мужества остаться на родине, невзирая на государственный переворот — о чем в фильме упоминается вскользь. Альфредо же избрал другой путь. Он служит теперь в крупной промышленной корпорации Соединенных Штатов и получает приличное жалованье, да вроде бы никогда не испытывал и ностальгии. Но удалась ли жизнь? Он сам себе задает этот вопрос. Ответ неутешителен. Сын все больше отдаляется от него. Работа не увлекает Альфредо. Скрытый упрек ощущает он во всех, с кем встречается здесь, в Аргентине: он был нужен многим, но бросил их. А Беатрис, его немножко сумасбродная, но принципиальная и честная Беатрис, говорит ему: «Постепенно ко всему привыкаешь, перестаешь чувствовать, а когда тебя будят в таком состоянии, то стано-

вится больно...» Актриса Грасизэла Дуфау в этой роли выступает достойной партнершей Эктора Альтерио (ее игра в «Возвращении» удостоена Главного приза на Гаванском фестивале нового латиноамериканского кино в 1982 году). Глубоко печальную, в сущности, историю оба играют с тонким чувством юмора, а иногда и с нотками сарказма.

Краткая вспышка сильной, искренней любви не приносит героям счастья. «Не возвращайтесь к былым возлюбленным, былых возлюбленных на свете нет...» — эта строка Андрея Вознесенского все время приходит на память, когда следишь за грустной историей героев. У Альфредо не найдется сил ничего изменить. Он послушно выполнит задание своих хозяев дать заключение о нерентабельности фабрики — аргентинского филиала американской компании, равнодушно махнув рукой на все просьбы бывших своих соотечественников. Он, правда, осмелится попросить продлить срок командировки, хотя бы на сорок восемь часов, но и в этом ему будет отказано. И он так же послушно и обреченно отправится в аэропорт. Дорожная пробка, несчастный случай и возникшая суматоха, нарушившая все движение, разведут героев, выскочивших из машины. Финальный кадр разломит надвое черта, по одну сторону которой — потерянный Альфредо с чемоданом, по другую — мечущаяся как в клетке Беатрис.

Этой драматической нотой оканчивается фильм, где ностальгическое чувство, окрашенное иронией, вскрывает весьма существенные приметы духовной жизни целого поколения аргентинцев.

Полутона, намеки на те или иные социальные реалии сменяются в кино Аргентины к середине 80-х годов (периоду оживленной демократизации) откровенным разговором о самом страшном, наболевшем, причем происходит это в рамках все того же испытанного жанра психологической драмы. Яркий тому пример — огромный успех у аргентинского зрителя и признание на международных фестивалях картины Луиса Пуэнсо «Официальная история».

Ее главные персонажи — сорокалетние супруги из обеспеченных слоев Алисия и Роберто. Он служит в некой мультинациональной компании, она преподает историю в колледже. Актриса Норма Алеандро создает образ женщины, исполненной скромного достоинства, любящей

мужа и удочеренную ими маленькую девочку, названную Габи. Ее мир устойчив и ясен, все в нем подчинено привычным нормам — героиня явно не из тех, кому свойственны мучительные сомнения. Она довольна своей жизнью. Какие драмы могут быть в этой благополучной семье?

А драма назревает исподволь, незаметно. Действие фильма обозначено во времени с первых кадров: 1983 год — переломный в политической истории Аргентины. (Напомним, что в конце 1983 года к власти пришло гражданское правительство, реакционный режим окончательно рухнул.) Тревожные нотки начинают звучать с появлением в уютной гостиной Алисии ее подруги, испытавшей во времена диктатуры и внезапный арест, и пытки, и горькую разлуку с родиной. Обо всем этом, не в силах сдержать слез, и рассказывает она Алисии, так впервые произносится вслух упоминание об исчезнувших детях, чьи родители пропали без вести. (А таких жертв репрессий в Аргентине насчитывается примерно тридцать тысяч, — по данным, обнародованным после падения диктатуры.)

Другой толчок извне получает Алисия на уроке, когда ее ученики опровергают прописные истины учебников аргентинской истории, бросая преподавательнице в лицо: «История пишется убийцами!» И крупным планом на зрителя и на растерявшуюся Алисию надвигаются прикрепленные к доске списки исчезнувших... А на улицах Буэнос-Айреса, на площади Мая, героиня видит манифестацию матерей и бабушек, которые несут фотографии своих близких, пропавших без вести. О женщинах с площади Мая известно сейчас повсюду в мире, подобные кадры вошли уже во многие документальные ленты, но здесь они смотрятся несколько иначе, глазами героини, находящейся в душевном смятении, — она ведь не приучена замечать такие, не соответствующие официальным, успокоительным версиям факты... В этот момент, наверное, Алисию охватывают подозрения о происхождении ее дочурки Габи. И потому так сильно действует на нее непосредственный сигнал тревоги, исходящий уже от самого ребенка: Алисия долго не может успокоить рыдающую девочку, напуганную мальчишками с игрушечными автоматами и в темных масках. Быть может, в детской памяти ожила некая страшная картина?..

Невзирая на категорические запреты мужа, Алисия

предпринимает собственное расследование, пытаясь докопаться до истины с несвойственной ей, видимо, ранее настойчивостью. В создавшейся ситуации раскрывается сущность двух людей, давно связанных друг с другом, живущих в согласии под одним кровом. Прекрасный актерский дуэт Эктора Альтеррио и Нормы Алеандро (получившей приз за лучшее исполнение женской роли в этом фильме на Каннском фестивале 1985 года) воплощает сложную гамму взаимоотношений героев, полярность их жизненных позиций.

Авторы фильма обостряют конфликт: Алисии суждено встретить пожилую женщину с площади Мая, потерявшую сына и невестку и узнавшую в Габи свою внучку. Противоречивые чувства владеют Алисией, — вначале она инстинктивно стремится отгородить дочку от взгляда этой чужой женщины, но потом приводит ее домой и со страхом и душевным напряжением рассматривает сохранившиеся фотографии молодой пары: эти двое, очевидно, и были родителями ее милой Габи. Несмотря на свое страдание, она стремится понять и принять по возможности на себя и чужую боль. У Роберто же иная точка зрения: он не потерпит никакого вмешательства в их личную жизнь; он заглушает голос совести, не желая копаться в недавнем прошлом, а если порой и ощущает вину, то окружающим об этом не догадаться. Характерный, значащий штрих к его образу возникает в финале картины. В бурной сцене объяснения с Алисией Роберто в ярости заземляет дверью ее руку, и этот его такой профессиональный жест о многом говорит зрителям: да, конечно, он сам — из клана палачей, причастных к преступлениям военных — тех, кто отбирал маленьких детей, новорожденных и, лишая их настоящего имени, отдавал в бездетные семьи или попросту продавал...

Так из частной, «семейной» истории, из контекста правдивых, узнаваемых деталей вырастает важная тема насилия в репрессивном государстве, раскрывается острая проблема исчезнувших детей. Причем, в отличие от многих других картин политической проблематики, здесь нет ни сцен насилия, ни нагнетания жестокостей. Тем не менее зритель вместе с героями фильма задает себе вопрос, каково же будущее Габи, напевающей в финале грустную песенку «Я из страны, названия которой не помню». Как известно, народ Аргентины вынес справедливый приговор бывшим военным диктаторам страны, по-

винным в массовых убийствах и репрессиях, повинным и в искалеченной судьбе четырехсот исчезнувших детей.

«Официальная история» Луиса Пуэнсо говорит об ответственности «молчаливого большинства», которому, по замыслу режиссера, и адресован фильм. Героиня, прозревая, словно пробуждается от летаргического сна, видя вещи как они есть, понимая, что годы диктатуры не прошли мимо нее, что ее муж, да и она сама в определенной степени несут ответственность за все происходящее на родине.

В «Официальной истории» вскрываются потенциальные возможности традиционного киножанра психологической драмы, способного освоить серьезную социальную проблематику и донести ее до широкого зрителя.

В современной жанровой палитре политического латиноамериканского кино выделяются фильмы эпического характера, воссоздающие события национально-освободительного движения на континенте. В таком духе сделан, например, фильм «Альсино и Кондор»⁵, положивший начало развитию художественного кинематографа республики Никарагуа, — яркий пример интернационального сотрудничества латиноамериканских кинематографистов. Постановщик картины — известный чилийский режиссер Мигель Литтин, один из самых интересных мастеров экрана Латинской Америки. В создании ленты принимали участие кинематографисты Никарагуа, Кубы, Мексики и Коста-Рики. Ее удаче немало способствовала вдохновенная работа кубинского оператора Хорхе Эрреры. Он скончался в Никарагуа во время съемок, и «Альсино и Кондор» посвящен его памяти. Завершил съемки оператор Пабло Мартинес, верно следуя почерку своего предшественника.

Размышляя о силе, которую способны противопоставить реакционному кино такие «объединенные» фильмы, Мигель Литтин заметил: «Результаты могут получиться замечательными, если речь идет об отражении социальной, политической и культурной реальности Латиноамериканского континента, — ведь, хотя каждая из наших стран сложна, их культура происходит от одних и тех же

— — — — —
⁵ «Альсино и Кондор» награжден Золотым призом XIII Московского Международного кинофестиваля; демонстрировался в советском прокате.

корней». Две его предыдущие картины, «Превратности метода» и «Вдова Монтель», в производстве которых неизменно участвовала Куба, были экранизациями произведений всемирно известных писателей Латинской Америки — кубинца Алехо Карпентьера и колумбийца Габриэля Гарсиа Маркеса.

Образ главного героя «Альсино и Кондора» навеян рассказами чилийского писателя Педро Прадо о мальчике, мечтающем летать, как птица. В начале фильм задумывался как повествование о кровавых событиях в Чили; позже Литтина пригласили в Никарагуа для постановки первой художественной полнометражной картины в этой стране, и он с энтузиазмом принял предложение. Однако в «Альсино и Кондоре» нет конкретного обозначения места происходящего, — как всегда, автор тяготеет к эпическому обобщению, создавая образ народа маленькой страны, сражающегося за независимость.

Причем и действия партизан, и репрессии, обрушиваемые на «герильерос» и на мирное население, показаны через призму восприятия деревенского мальчика, по имени Альсино. Его роль прекрасно исполнил никарагуанский школьник Алан Эскивель. Альсино — юный мечтатель, фантазер, чутко воспринимающий все доброе и прекрасное. При этом его образ далек от дешевой сентиментальности и слащавости, часто присущей, например, мексиканским лентам о детях. Да и внешность мальчика не располагает к любованию, — после неудачного полета с высокого дерева он получает серьезное увечье, и люди вправе называть его маленьким горбуном. Но несчастье ничуть не озлобляет Альсино, только глубже становится грусть в его выразительных глазах. Этим глазам выпало на долю увидеть много отнюдь не детского — страшного, противоестественного в своей жестокости. «Реки были полны трупов» — фраза эта может показаться метафорой чуть ли не конца света, однако Альсино суждено увидеть это воочию... Военный джип, возникающий в фильме как символ смерти, останавливается у берега реки, из него выбрасываются связанные люди, и по ним, как по дичи на лету, идет яростная пальба. В наступившей тишине торчат из воды мертвые головы... Альсино становится свидетелем еще одного расстрела партизан, происходящего в дожде и тумане, поспешно, как-то воровато, точно исполнители сознают, что вершат неправо дело.

Но невзирая на эти картины убийств, проходящие пе-

ред глазами маленького героя, в его душе сохраняется много детских, светлых фантазий и сокровенная надежда полететь когда-нибудь, подобно птице. Пожалуй, это стремление — стержень характера Альсино, которому явно не по душе приходится полет на настоящем вертолете, управляемом американцем Кондором. Ведь эта металлическая птица прислана на родину мальчика, чтобы сеять смерть, уничтожать его соотечественников. Альсино же мечтает о таком полете, который давал бы чудесное чувство свободы. Именно этот персонаж фильма Литтина, противопоставленный вояке Кондору, высвечивает авторскую мысль, что способность мечтать, душевная чистота и стойкость, неизбывное стремление к свободе и позволяют народу одолеть самого мощного врага и добиться желанного освобождения. Недаром картина оканчивается на оптимистической ноте: в затухающем дыму и пламени победного сражения видно, как распрямляется скрюченная фигурка мальчика, поднимающего ружье погибшего партизана...

«Альсино и Кондор», основанный на правдивости документального факта, например недавней борьбы в той же Никарагуа, не ограничивается эмоциональной и, как это часто случается, поспешной фиксацией бурных событий. Фильм поражает продуманной выстроенностью кадров — и тех, что передают поэтичный мир детского воображения, и тех, что рисуют страшную реальность. Режиссер снимает так, что ему не только веришь, но сочувствуешь трагедии народа, которую забыть нельзя и простить невозможно. Пронзительное сочетание картин жестокого насилия и атмосферы лиризма наделяет эту ленту подлинной оригинальностью в ряду других произведений открыто политической направленности, тяготеющих к эпическому жанру.

Социальный латиноамериканский фильм сегодня — явление многогранное. Стремясь пробуждать гражданское сознание зрителей, кинематографисты раскрывают разные аспекты национальной действительности. И делают это по-разному. Но больше всего — в форме, близкой социальному документу, зачастую не страшась изображать насилие и жестокость, присущие реальной жиз-

ни общества, где правят антигуманные законы и принципы.

Достоверно документальное, порой даже натуралистическое киноповествование о трагической судьбе человека и, шире, о судьбе народа, еще не освободившегося полностью от пут неокOLONиализма, — один из возможных вариантов существования нынешнего социального кино. Параллельно с ним все смелее осваиваются и другие.

Многие прогрессивные режиссеры Латинской Америки, исходя из двадцатилетнего опыта «синема ново», отдают себе отчет в том, что политическая действенность фильма тесно сопряжена с убедительностью художественного воплощения темы и что только это единство позволит решить сложную задачу выхода такого кинематографа к широкому кругу зрителей. Отсюда поиск новых средств эмоционально-образного воздействия, в частности вплетение лирических мотивов в эпические кинополотна, использование приемов социальной сатиры, гротеска, народного фарса, а также тяготение к созданию притчевых, аллегорических лент, многозначная иносказательность которых не уводит, однако, к пустым абстракциям, а обращена к национально-историческому. Недаром многие из этих кинокартин сняты на основе литературных произведений — в их поэтике явственно ощущается воздействие латиноамериканской литературы. Вероятно, путь таких творческих экранизаций таит еще много богатых нереализованных возможностей.

Само это разнообразие поисков свидетельствует о жизненной неспособности социального кино стран Латинской Америки.

Кино Шри Ланки: разные измерения

Борьба прогрессивного и реакционного на экране — основная закономерность развития кинематографа капиталистических и развивающихся стран на современном этапе. И кино Шри Ланки в этой связи не исключение.

Завоевание страной независимости в 1948 году стало важнейшим этапом шриланкийской истории, еще раз подтвердив справедливость слов В. И. Ленина, высказанных им еще в 1922 году, о том, «что завтрашний день во всемирной истории будет именно таким днем, когда окончательно проснутся пробужденные угнетенные империализмом народы и когда начнется решительный долгий и тяжелый бой за их освобождение»¹.

Эта победа национально-освободительного движения послужила мощным стимулом для пробуждения духовной энергии широких масс.

В киноискусстве Шри Ланки отражается сложный путь народа к новой жизни, противоречия в экономической, политической и духовной жизни страны; перемены, постепенно происходящие в мировоззрении, сознании людей, которые, сбросив ярмо многовекового колониального гнета, начинают ощущать себя хозяевами страны.

Год 1983-й был юбилейным не только для всей страны, но и в истории национального киноискусства. Более тридцати пяти лет отделяют нас сегодня от того дня, когда на экранах Шри Ланки появился первый художественный фильм, «Невыполненное обещание», созданный кинорежиссером С.-М. Магаямой. За эти годы национальный кинематограф Шри Ланки добился значительных успехов, завоевал популярность в стране, вышел на мировую арену, а имя режиссера Лестера Джеймса Периеса известно во всем мире. Сейчас, когда искусство экрана

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 362.

стран «третьего мира» все увереннее выходит на международную арену, нам представляется особенно важным рассмотреть основные направления и тенденции кинематографа Шри Ланки, где идет напряженнейшая борьба двух идеологий — борьба за кинематограф созидательный, за фильмы, зовущие к социальному прогрессу и лучшему будущему, против тех произведений искусства, которые одурманивают мозг человека, уводят его от окружающей жизни в мир иллюзий.

Кинематограф Шри Ланки развивается в трудных условиях. И хотя, как уже упоминалось выше, первый фильм на государственном языке страны, сингалези², был выпущен более тридцати пяти лет тому назад, национальному кинематографу сразу же пришлось столкнуться с рядом трудностей и проблем, главной из которых была жестокая конкуренция с фильмами иностранного производства, в первую очередь индийского. Как известно, Индия — на сегодня крупнейший экспортер фильмов на Азиатском континенте, она оказывает огромное влияние в эстетическом и идеологическом планах на развитие более молодых кинематографий этого региона. Цейлон в этой связи представлял для индийских кинопрокатчиков особую ценность, учитывая близость художественных традиций (в V — II веках до нашей эры остров был заселен выходцами из Индии — сингалами и тамилами; следует учесть и общность религий, в основном буддизм и индуизм, и т. д.). И индийские ленты, преимущественно созданные в южных штатах, потоком хлынули на экраны Шри Ланки. Этот процесс, начавшийся в 20—30-е годы, впоследствии стал реальной угрозой для национального кино. Идеальный рынок сбыта, Цейлон вполне удовлетворял интересы индийских, а также и американских фирм, организовавших на острове свои прокатные конторы. В первое десятилетие своего существования национальное кино Шри Ланки развивалось исключительно под влиянием индийских фильмов. Попытки сингалских режиссеров копировать понравившиеся зрителю образцы бомбейской и мадрасской продукции, однако, не смогли принести славу национальному кино; оставаясь лишь копиями, эти ленты уступали оригиналам как в профессио-

² Основную часть населения страны (14,9 миллиона; данные 1981 года) составляют сингалы — около 12 миллионов, тамилы — почти 2 миллиона, а также мавры — 0,8 миллиона; потомки голландских поселенцев — бюргеры, а коренное население острова — малайцы и ведды.

нализме, в пышности и богатстве декораций и павильонов, так и в оригинальности сюжетов. Индийские фильмы лишь выигрывали на фоне явно слабых лент конкурентов. Сингальский зритель, для которого кино вообще было новинку (а телевидение слабо распространено и до сих пор), отдавал явное предпочтение ярким, красочным лентам Индии, где в увлекательной форме рассказывались трогательные истории, где фигурировали прекрасные женщины и мужественные герои, всегда торжествовала добродетель и наказывалось зло.

Однако если индийскую сторону вполне устраивала ситуация, когда национальному кино Шри Ланки отводилась скромная роль ученика и копииста, то этого нельзя сказать о самих ланкийцах. Потребовалось более десяти лет, прежде чем кино Шри Ланки заявило о себе как о подлинно национальном явлении. Страна, искусства и ремесла которой известны во всем мире много веков, в самом молодом из искусств долго и мучительно искала свой собственный путь. Фильмы 40—50-х годов не имели ничего общего с подлинно национальным искусством, хотя актеры и говорили на сингалези — национальном языке Шри Ланки. В основном это были или запечатленные на пленку театральные представления, или копии других картин не всегда хорошего вкуса.

В статье, опубликованной в 1950 году в цейлонском ежегоднике «Сейлон обзервер эньэл», было справедливо отмечено: «Если шитые белыми нитками сюжеты, перепеваемые из фильма в фильм, привели к росту посещаемости кинематографа, то причина этого отнюдь не в высоком уровне кинопродукции. Наиболее популярные сингалезские фильмы представляют собой экранные версии успешных в коммерческом отношении театральных постановок.

Складывается впечатление, что специфические возможности кинокамеры несколько не заботят кинематографистов Цейлона. Средний сингальский фильм представляет собой не что иное, как статичное и громоздкое копирование того, что делается на сцене живыми актерами. Использование кинокамеры как инструмента для регистрации происходящих событий в хронологическом порядке или для воспроизведения хода развития пьесы могло бы удовлетворять зрителя времен зарождения кинематографа. Но сегодня, когда зрители имеют возможность убедиться в огромном могуществе кинокамеры, единственное, что может их заставить смотреть эти филь-

мы, — это то, что они сделаны на сингалези»³. Естественно, что все эти ленты не только не выходили за пределы острова, но и у себя в стране не пользовались успехом. Между тем все больше кинематографистов Шри Ланки начинали задумываться над тем, как вывести национальное кино из кризисного состояния. Становилось ясно: чтобы создать собственно национальный кинематограф, необходимо искать какие-то совершенно новые пути. Показать подлинную жизнь народа, его проблемы, быт — вот что могло принести национальному кино популярность среди самых широких зрительских масс.

Именно это имел в виду самый известный на сегодняшний день кинорежиссер Лестер Джеймс Периес, когда писал: «Главным образом я стремился создать правильное, отчетливое представление о своей стране. Раньше сингалезские фильмы снимали на южноиндийских киностудиях и из них вы получали представление о совершенно другой стране: другие особенности поведения людей, даже одежда отличалась от нашей. Попытайтесь создать более достоверный образ страны значило снимать прежде всего на натуре — непременно в далеких деревушках, на рисовых плантациях и в низовьях рек. Ощущение необходимости работать в деревне было инстинктивным, но именно там можно было уловить подлинные особенности цейлонской жизни»⁴.

Для образованных европейцев слова Л.-Д. Периеса могут показаться странными — мировое кино давно уже перешагнуло рамки павильонов и вышло на улицу, но для сингалезского кино желание Периеса вынести действие своих фильмов на натуре было воспринято едва ли не как революционный переворот в экранном искусстве.

Периес, начинавший как журналист в начале 50-х годов в Англии, вернулся на родину, находясь под сильным впечатлением английской школы кино, и прежде всего работ режиссеров-документалистов. Фильм «Линия судьбы» (1956) стал первым, где Л.-Д. Периес и попытался воплотить свое представление о подлинном кинематографе. Трогательная история дружбы двух детей, снятая в документальной манере и напоминая по стилю фильмы Роберта Флаэрти, была буквально наполнена чистым

³ Цит. по: Бюллетень комиссии по международным связям Союза кинематографистов СССР, № 99, с. 60.

⁴ «Sight and Sound», 1977, Summer, p. 33.

воздухом Цейлона, его пленительными пейзажами и шумом океанских волн. Подробные детали быта цейлонской деревни сообщали всему происходящему особую достоверность. На фоне экзотических сказок, далеких от каких бы то ни было жизненных реалий, фильм Периеса действительно выделялся, что и не преминули отметить зарубежные специалисты в области кино, поспешившие объявить о рождении первого национального фильма на Цейлоне. Далеко не так просто обстояло дело со зрителем. Слишком долго вкус аудитории формировался исключительно под влиянием коммерческого, развлекательного кино. В Индии подобные ленты справедливо называют «фильмами по рецепту». И отношения их создателей со зрителем напоминают отношения партнеров в игре, правила которой одинаково хорошо известны обеим сторонам, но которая грозит прерваться в тот момент, когда кто-либо из партнеров допустит отступление от канона. Неподготовленные к восприятию нетрадиционных фильмов зрители не приняли новаторства Периеса. И если съемки на натуре еще могли вызвать интерес зрителя, который с любопытством едва ли не впервые в жизни видел на экране подлинные предметы окружающей его действительности, то нетипичный для развлекательного кино сюжет вызывал просто недоумение. По сложившейся традиции маленьким героям фильма, Сине и Анулу, следовало превратиться в жениха и невесту, а в конце фильма, преодолев многочисленные преграды, сочетаться законным браком; но, когда вдруг ничего подобного не происходило на экране, зрители чувствовали себя просто-напросто жестоко обманутыми. И потому аудиторию ранних фильмов Периеса составляли, как правило, только профессионально подготовленные представители творческой интеллигенции, студенчество. И хотя они полностью оценили новаторское значение творчества Периеса, для коммерческого проката, по признанию самого режиссера, его лента была «настоящим бедствием». Сегодня, когда фильмы Периеса и его последователей, которых у этого кинематографиста теперь немало, уже завоевали симпатии зрителей, пробив брешь в стене непонимания, кассовый провал первой картины режиссера не кажется столь трагичным. Но в то время режиссеру потребовалось немало сил и мужества, чтобы не уступить доводам тех его коллег, кто советовал Периесу вернуться на проторенный путь развлекательного кино, и продолжать эксперимент. Вторая картина Периеса, «Послание» (1960), быть мо-

жет, уступая «Линии судьбы» в поэтичности, превосходила ее по остроте и динамичности сюжета. Ее основой послужила история восстания крестьян против португальских колонизаторов. Обращение к истории страны позволило Периесу не только создать зрительно интересную ленту, но сконцентрировать внимание на важных социальных проблемах общества, постараться показать не только сам ход восстания, но и причины, вызвавшие волну протеста. В этой работе формируется творческая манера режиссера — пристальное «вглядывание» в происходящее, попытка проанализировать внутреннее состояние человека — словом, все, из чего впоследствии возникает «феномен Периеса». Сам режиссер неоднократно называл свои работы «фильмами-размышлениями». Периеса интересует не только внешняя динамика событий, но и эмоциональный мир героев, внутренние мотивы их поступков. Обратившись затем к национальной литературе, Периес экранизирует один из самых известных романов М. Викремсингха — «Изменяющаяся деревня» (1964). Именно этой его картине суждено было стать самой известной лентой на сингальском языке.

«Гран при» на Международном кинофестивале в Дели в 1964 году явился не только наградой за высокие профессиональные заслуги Периеса, но и широким признанием сингальского кинематографа, его яркой национальной самобытности.

Интерес к различным сторонам сингальской действительности, попытка показать многие социальные группы общества позволяют Периесу делать фильмы самые различные по тематике — от рассказа о деградации феодальных правителей острова в фильме «Сокровище» (1970) до анализа трагической судьбы молодых людей, которые, получив хорошее образование в городе, не смогли найти себя и вернулись в родную деревню (картина «Пять акров земли», 1969).

Постепенно работы Периеса начинают завоевывать зрительские симпатии, что внушает оптимизм многим его коллегам. Но если в 60-е годы Л.-Д. Периес был единственным светилом на кинематографическом небосклоне Шри Ланки, то 70-е годы ознаменовались появлением целой плеяды молодых кинематографистов, искренне желающих поддержать Периеса в его экспериментах. Находясь сегодня в зените славы, Лестер Джеймс Периес остается верен социальной проблематике, выступая в своих фильмах как художник, которого не могут не волно-

вать актуальные вопросы развития общества. Так, после почти двадцати лет, минувших со дня выхода на экраны фильма «Изменяющаяся деревня», режиссер вновь вернулся к острому политическому произведению М. Викремсингха и экранизировал остальные две части трилогии — «Век Кали» (1982), «Конец эры». Будучи заключительной частью эпопеи, лента «Конец эры» представляла киноискусство Шри Ланки на XIV МКФ в Москве. Это своего рода подведение жизненных итогов, к которым пришли герои, и хотя внимание авторов привлечено в первую очередь к частной истории одной семьи, однако в этой камерной драме находят отражение многие социальные и политические проблемы в жизни всей страны.

Действие фильма начинается в тот момент, когда, закончив учебу в Англии, на родину после нескольких лет отсутствия возвращается Малин (эту роль в фильме исполнил известный актер Шри Ланки Гамини Фонсека), сын одного из самых преуспевающих и богатых промышленников страны Самона Кабаланы. Однако напрасны надежды Кабаланы увидеть сына своим преемником. Малин уже не прежний романтический юноша, бездумно восхищавшийся эрудицией и гибким умом отца, — теперь у него другие взгляды. Бедность и нищета рабочих, вынужденных за гроши надрываться на фабрике Кабаланы, алчность и жестокость отца возмущают юношу. В отличие от своего университетского друга врача Аравинды, готового идти на компромисс с сильными мира сего, Малин выбирает путь борьбы. Став признанным лидером рабочих, он на деле доказывает, что единство, уверенность в своих силах, чувство товарищества способны сокрушить власть Кабаланы и ему подобных. Победа забастовщиков, во главе которых встал Малин, — это и есть возвешение конца старой эры, краха дельцов, чье благосостояние построено на крови и поте рабочих. Но одновременно это и начало эры новой. Триумф рабочих фабрики лишь первое звено в их долгой и трудной борьбе за социальное освобождение. Малин счастливый и улыбающийся, окруженный друзьями и единомышленниками — таким мы видим героя фильма в финале...

Позиция автора, как видим, недвусмысленна. И в ней, в конкретности выдвигаемых проблем, бесспорно, одна из самых привлекательных черт его творчества.

Впрочем, в том, что многое изменилось в национальном кино, была заслуга не только Периеса, но и прежде

всего правительства страны. Оно приняло ряд организационных мер, которые способствовали развитию подлинно национального кино в Шри Ланке. В 1972 году была создана Государственная кинокорпорация, деятельность которой включала в себя все сферы кинопроизводства и проката фильмов, а также вопросы экспорта и импорта картин. Денежные субсидии молодым кинорежиссерам, прокат кинооборудования, бесплатное предоставление киноплёнки — все это самым благотворным образом сказалось на развитии национальной кинопромышленности. Однако процесс этого развития был не простым. Желая оградить национальную кинематографию от конкуренции, кинокорпорация на несколько лет прекратила все связи с США, Англией и другими странами с развитыми кинематографиями, перестав импортировать их фильмы; эти «защитные меры» не коснулись индийского кино, которое на протяжении многих лет и так было главным поставщиком картин на ланкийские экраны. Это половинчатое решение проблемы облегчило прокат не столько национальных фильмов, сколько индийских, — теперь, не имея конкуренции американских и английских лент, они беспрепятственно проникали на экраны Шри Ланки. Более того, теперь ланкийские кинематографисты лишились возможности познакомиться у себя в стране с достижениями кинематографий развитых стран Европы и США, а отсутствие знаний в области кино, конечно же, не могло не сказаться отрицательно на качестве их картин. И если тематика таких фильмов, как «На перекрестке трех дорог» (1971, реж. М. Сектор) или «Семь морей» (1972, реж. С. Гунасинге), привлекает своей жизненностью, достоверностью, то художественная их сторона оставляет желать много лучшего. Статичная камера, длинные, не оправданные сюжетом проходы, неинтересные мизансцены — все это, конечно же, снижало общее впечатление.

Естественно, это относится не ко всем режиссерам, пришедшим в кинематограф в 70-е годы, но, к сожалению, общий художественный уровень режиссуры невысок. И лишь очень немногие картины, авторы которых сумели воплотить социальную тему в удачной кинематографической форме, пользовались у зрителя заслуженным успехом. Это такие фильмы, как «Добрые пожелания» (1971, реж. К. Перера), «Что случилось?» (1973, П. Гунаратне) и другие фильмы, которым суждено было войти в историю достижений национального кино.

К успехам кинематографа Шри Ланки, бесспорно,

можно отнести фильм К. Перера «Ласанда» (1974), показанный на III Международном кинофестивале в Ташкенте. Ласанда — имя главной героини фильма, чью роль великолепно исполнила одна из самых популярных актрис страны Нита Фернандо. История жизни Ласанды трагична. Отец героини, шахтер, погиб при обвале на руднике. Суд поддерживает интересы владельца рудника, и все надежды семьи Ласанды, получить компенсацию кончаются неудачей. Героиня и ее мать остаются практически без всяких средств к существованию — им грозит голодная смерть... Пользуясь бедственным положением девушки и соблазненный красотой Ласанды хозяин рудника, человек грязный и порочный, предлагает ей пойти к нему «в услужение», а практически стать его наложницей. Нищета, голод вынуждают героиню принести себя в жертву.

В отличие от коммерческих боевиков, где не раз варьировалась похожая тема, в картине Перера к Ласанде не является «прекрасный принц», который спас бы героиню от домогательств развратника, и ей приходится до дна испить всю чашу унижений и издевательств. Режиссер не стремился сгладить социальное звучание ленты. Трагедия героини была показана не как психологическая трагедия одиночки, но как социальная судьба многих бедняков, чьи интересы некому защитить. Помимо Ласанды в картине живут и действуют многие люди, образы которых благодаря таланту режиссера выглядели чрезвычайно жизненно и достоверно.

Успех «Ласанды», а также «Семи морей» (1972, реж. С. Гунасинге) и других работ реалистического направления, в которых прямо и откровенно ставились на повестку дня самые актуальные вопросы современности, не мог не радовать всех тех, кто был заинтересован в развитии национального кино.

Зрительский успех этих работ заставил одну из крупнейших индийских газет «Таймс оф Индия» сделать признание, что «кинематограф Шри Ланки, несмотря на многочисленные трудности, сумел создать ряд фильмов, которые могли бы послужить образцами для кинематографистов Бомбея и Мадраса».

Но надо отметить и то, что в стране существенно возросли запросы аудитории, чему в немалой степени способствовало введение курса по киноискусству в обязательную программу обучения в высшей школе (начало этому положил университет Дехивала в 1969 году), а также огромная пропагандистская работа среди населе-

ния, которую проводили активисты кинообществ и кино клубов страны.

Сегодня много и интересно в ланкийском кино работают представители «второго поколения» режиссеров — Дхармасена Патхираджа, Маника Сандасагера, первая женщина-кинорежиссер Сумитра Периес (жена Л.-Д. Периеса) и другие. С приходом этих кинематографистов, естественно, расширился круг тем, которые исследует кинематограф. Так, лента «Стремясь достичь неба» (1975, реж. Дхармасен Патхирадж) стала своеобразным социологическим исследованием жизни молодых горожан, со всеми их проблемами, тревогами и заботами.

Другого молодого режиссера, Маника Сандасагера, привлекает анализ взаимоотношений двух поколений: социальные преобразования в стране вызывают и изменение взглядов, и вот, посвятив свой фильм «Дикий цветок» (1976) внешне камерной истории одной семьи, режиссер на примере отношений отца и сына сумел раскрыть те сложнейшие противоречия, с которыми пришлось столкнуться ланкийскому обществу в период становления. Консерватизм старшего поколения и радикализм молодежи, требующей немедленного справедливого переустройства общества, по мысли автора, одинаково вредны для страны. Ломка старого должна проходить как можно безболезненнее, старые традиции нельзя отменить как безусловный архаизм, требуется время для проведения в жизнь реформ — такова позиция автора.

Сумитру Периес интересует другая крайне важная и болезненная проблема развивающихся стран — положение женщины в обществе. «Девочки» (1976), первая картина режиссера, как раз и была посвящена этой теме.

Словом, режиссеры шриланкийского кино осваивают все новые области жизни. В отличие от представителей коммерческого направления, тех, кто предпочитает увести зрителя в страну грез, создавая на экране сказочный мир, далекий от реальной жизни, прогрессивные кинематографисты порой говорят с экрана о вещах нелицеприятных. Но именно любовь к родной земле, стремление улучшить жизнь народа, разобраться во всех противоречиях и сложностях развития страны и вдохновляли этих кинематографистов на создание лент, которые известный

французский историк кино Жорж Садуль назвал «фильмами поэзии и честности»⁵.

Надо признать, что работам реалистического направления не всегда хватало опыта и профессионализма, но актуальность тем, юношеская запальчивость, стремление проникнуть с камерой в самую гущу событий не могли не подкупать зрителей.

На экранах Шри Ланки, с каждым годом обостряясь, идет непрекращающаяся борьба за зрительские симпатии. Надо отдать должное режиссерам развлекательного кинематографа, их умению приспособить свою работу к изменившимся вкусам аудитории. Если еще несколько лет назад авторы развлекательных лент брали за образец только индийские коммерческие «фильмы, сделанные по рецепту», созданные, как правило, в «шикарных» интерьерах, то успехи реалистического направления, фильмов, рассказывающих о реалиях ланкийской действительности, «вдохновили» коммерческих режиссеров на создание «фильмов-суррогатов». Теперь практически все фильмы Шри Ланки снимаются на натуре. Но если для Периеса и его единомышленников съемки на натуре рассматривались прежде всего как отход от сложившихся штампов, возможность сблизить кино с реальностью, то для развлекательного направления натура — дань изменившимся вкусам аудитории.

В одном из интервью Л.-Д. Периес справедливо отметил: «Сейчас в каждом сингалезском фильме вы можете увидеть то, что называется натурой. Песни снимаются в садах, на морском берегу, герой следует за героиней на фоне природы. Если первоначальным стремлением было воссоздание подлинной жизни в самом буквальном смысле слова, то сложившийся стиль натуральных съемок привел к противоположному. Коммерческие фильмы постоянно делаются на натуре, но в итоге, как ни удивительно, получаются кадры идентичные тем, что создаются в павильонах... Мы простодушно полагали, что если мы откажемся от условностей павильонных декораций, то тем самым высвободим фантазию. Но коммерческие режиссеры сумели художественные возможности натуральных съемок заключить в строгие рамки старых представлений и традиционных схем»⁶.

⁵ «Film Guide», 1978, p. 148.

⁶ «Sight and Sound», 1977, Summer, p. 34.

В кинематографе Шри Ланки работают сотни людей с самыми различными взглядами, мировоззрениями, убеждениями. Многие из них в меру своих сил и понятий стремятся создавать фильмы, в которых, например в любимом и доступном жанре мелодрамы, говорят о жизненно важных проблемах общества. Нельзя отрицать и того, что лучшие образцы коммерческого кино близки традициям культуры. Другое дело, что в рамках этого направления работает действительно немало людей, которых менее всего волнует идейно-художественная сторона фильма, а интересуется лишь сумма прибыли. В погоне за деньгами эти «кинематографисты» не задумываются о целях и задачах подлинного искусства. Рассматривая кинематограф прежде всего как бизнес, режиссеры зачастую создают фильмы, которые трудно отнести к произведениям искусства. По сложившейся практике журналисты называют эти ленты «коммерческими», выводя на первый план главную заботу создателей фильма. Но коммерческий фильм коммерческому фильму рознь. В критике же, особенно в критике развивающихся стран, в этом термине уже заложена негативная оценка того или иного фильма, что в принципе неверно и главное — бесплодно.

Попробуем проиллюстрировать это и попытаемся рассмотреть основной принцип построения фильма, который, как нам представляется, достаточно характерен для сегодняшнего состояния ланкийской кинематографии. Хотя он по всем параметрам и относится к новому типу развлекательного кино, тем не менее оценить однозначно его нельзя.

Итак, фильм «Когда лодки возвращаются к берегу» (1982) режиссера Сунилы Арьяватны.

Волны, стремительно накатываясь, омывают берег, где раскинулся небольшой рыбацкий поселок... Пронзительно кричат чайки... Как бы колеблясь в выборе главного героя, камера медленно панорамирует по лицам рыбаков, собирающихся выйти в море. Режиссер постепенно погружает зрителя в атмосферу жизни рыбацкой общины — жизни, наполненной заботами, нелегким трудом, тревогами о завтрашнем дне. Мы присутствуем на собрании, где решается вопрос о том, кому передать четыре моторные лодки, присланные правительством; при проходах рыбаков в море; знакомимся с бытом, с мелкими деталями обстановки. Постепенно обрисовывается и облик главных героев. Ими станут рыбак Энтони, его жена и их друг Майкл. У зрителя, искушенного многочисленными

мелодрамами, ход событий фильма не вызовет удивления. Разыгрывается вариант классического «треугольника». Все герои фильма одинаково благородны, чисты и прекрасны. Рыбак после шторма не возвратился домой. Его верная жена долго и красиво страдает на фоне прекрасных пейзажей, безнадежно вглядываясь в синь океана. Между тем появляется друг пропавшего, который вскоре станет единственной опорой для молодой женщины и ее сынишки, оставшихся без средств к существованию. Постепенно чувство благодарности у героини переходит в любовь, которая, конечно же, не остается безответной. Молодая женщина вновь обретает счастье. Община приветствует новую семью. Проходит еще несколько месяцев.

Но, как может догадаться опытный зритель, первый муж героини, конечно же, не погиб. Волны выбросили его на остров, где благодаря нежным заботам девушки Сомы и ее отца герой выздоравливает. Для пущей занимательности в фильм вводится криминальный мотив, да еще с политическими обертонами. Оказывается, остров, куда судьба привела рыбака, — перевалочный пункт контрабандистов, а его спасители вынуждены помогать им. Из рассказа Сомы мы узнаем, что их затворничество на необитаемом острове вынужденное. В прошлом участники несостоявшегося антиправительственного заговора, отец и дочь скрываются от властей. Впрочем, вся эта «загадка» нужна авторам лишь для объяснения причин затянувшегося пребывания героя на острове. Остаются непонятными ни история заговора, ни позиция авторов, ни даже убеждения героев. Да все это весьма мало занимает и режиссера фильма.

Отдав дань «моде на политику», связав мелодраматический сюжет с псевдоактуальной проблемой, автор стремится лишь удержать зрительский интерес, ибо примерно с середины фильма сюжет начинает пробуксовывать и его не способны спасти ни многочисленные ретроспективы — воспоминания героя о знакомстве, сватовстве и жизни с любимой, — ни игра актеров, которые создают достаточно интересные и психологически обоснованные человеческие характеристики, ни работа оператора, чья камера рисует пейзажи Цейлона удивительной красоты. И самое главное, создается впечатление, что автор и сам не знает, как же закончить предложенную нашему вниманию историю и содержащиеся в ней выводы. Возвратившись в родную деревню, рыбак обнаруживает любимую женщину женой другого, от которого она ждет ре-

бенка, его сын называет соперника отцом и т. д. Следует немая сцена. В растерянности герои, в растерянности жители деревни, в растерянности авторы, а вместе с ними и зрители...

Возникает невольный вопрос: какую цель ставили перед собой авторы фильма? Показать жизнь и быт рыбацкой общины? Что ж, это интересно, но, к сожалению, уже к концу первой части ленты документализм уступает место традиционной мелодраме. Быть может, задача авторов была в другом: в конце концов, трагическая история взаимоотношений троих — тема в искусстве вечная и вполне имеет право на существование, но тогда, вероятно, следовало самим авторам предварительно осмыслить рассказанное, предложить свою концепцию. Но и этого не произошло. Тогда остается предположить третье: интригующий сюжет не что иное, как приманка для зрителя, а в основе — материал политических событий, потрясших страну. Но поскольку и эта тема остается нераскрытой, то понятно недоумение, которое испытывает зритель после просмотра. А ведь возможности и потенциал для создания интересной картины у авторов были...

Гораздо более любопытным нам показался путь, предложенный другим режиссером ланкийского кино, Сумитрой Периес, в фильме «Две семьи»⁷, где на материале взаимоотношений двух семей автор исследует состояние современной деревни, ее социальное расслоение. Однако, избрав также достаточно традиционный сюжет — конфликт добра и зла, бедности и богатства, — режиссер сумела предложить неординарное решение темы: все происходящее в ленте дано как бы через призму восприятия юной героини. И, пожалуй, самое интересное в картине — это становление человеческой личности, ибо главной героине, Мадун, приходится пройти долгий путь от детской убежденности в правоте действий своего отца, помещика Ванигесекеры, к осознанию истинного положения вещей, пониманию таких категорий человеческого бытия, как порядочность, честность, и, наконец, выбрать свое место в той борьбе, которая развернется между ее беспринципным и жестоким отцом и жителями деревни. Сценарист картины Карунасена Джаялат умышленно ставит героиню в экстремальную ситуацию, когда та не может

⁷ Этот фильм представлял Шри Ланка на XIII Московском Международном кинофестивале в 1983 году.

сохранить нейтралитет. Авторам картины нельзя отказать в профессионализме подачи материала, когда от сцены к сцене постепенно нагнетается напряжение. В начале ленты богатый помещик Ванигесекера в сопровождении слуги обходит свои владения. Еще ничего не произошло, лишь вскользь брошена фраза о плодородном участке земли соседей; лишь нетерпеливый жадный взгляд в сторону, поглаживание живота, как бы в предвкушении трапезы, — и уже ощущается угроза спокойной жизни. Дальше — больше... Слуга отправлен к соседке, — кстати, родной сестре помещика, в свое время отлученной от дома из-за неугодного семье брака с бедняком. Прислужник богача сначала предлагает несчастной женщине продать ее землю, а когда та отказывается, от уговоров переходит к прямому шантажу.

Между тем жизнь в доме помещика идет своим чередом. На каникулы приезжает старшая дочь, преподавательница в колледже. Семья обедает, отдыхает, мать вяжет. Средняя и младшая дочери играют с котятками. Кажется, время остановилось в этом тихом уголке земли. Оператор умышленно фиксирует наше внимание на красоте пейзажей, экзотической прелести цветов. И столько покоя и умиротворения разлито вокруг, что, кажется, просто невозможно творить зло в этом маленьком раю. Однако преступление происходит. Поняв, что получить желаемое не удастся путем угрозы и шантажа, Ванигесекера хладнокровно отдает приказ об убийстве соседа — недавно вернувшегося из тюрьмы мужа сестры. Нет, в глазах властей все это будет выглядеть как несчастный случай, не более. И полицейские, которые, как легко можно догадаться, давно уже подкуплены богачом, не найдут в его действиях никакого криминала. Но если можно подкупить нескольких продажных чиновников, то гораздо страшнее и суровее будет суд его собственной дочери, которая отлично знает, кому и для чего выгодно было это убийство. Уход Мадун из дому, ненависть жителей деревни — таков итог, к которому в финале приходит герой.

Помещик далек от раскаяния — воистину «горбатого могила исправит», — и даже потеря любимой дочери вряд ли сможет изменить корыстную и жадную душу Ванигесекеры.

Автор и не ставит перед собой этой задачи — жизненной достоверностью картина «Две семьи» сознательно противостоит неписаным правилам развлекательного ки-

но, где в финале злодей обязательно или перевоспитывается, или умирает в страшных муках. Нет, ванигесекеры сами добровольно не уступят своих позиций, но сила их оппонентов в другом. Когда в финальной сцене мы видим шествие крестьян, к которому присоединяется и Мадун, то этот эпизод воспринимается как начало объединения людей против власти богатеев. Именно в этом единении большинства против класса имущих и видит режиссер реальный путь борьбы бедняков за свои права, за возможность чувствовать себя свободными людьми.

Не все в равной степени удалось авторам фильма. И если работа актеров, оператора, художника находится на достаточно высоком уровне, то драматургические слабости очевидны. Так, например, за кадром остается ключевая сцена, убийство Диониса, — о ней мы узнаем лишь из разговоров героев, как, впрочем, и многие другие важные для раскрытия темы эпизоды. Возможно, этот прием — дань традициям устного творчества, жанра весьма популярного на Цейлоне, но в кинематографе, самом зрелищном из искусств, умение «показывать» все-таки стоит на первом месте. Порой режиссеру изменяет и чувство меры — некоторые сцены чересчур прямолинейны, да и главным героям не хватает многогранности — все действующие лица «разделены» на два полярных лагеря: в одном Ванигесекера и его прислужники, естественно все негодяи, в другом Мадун и крестьяне, сплошь «голубые» персонажи. Такое нарочитое упрощение человеческих характеров, конечно же, не на пользу фильму: ведь сама жизнь, о которой хотят рассказать авторы, гораздо сложнее и интереснее. Но оценивая в целом значение фильма «Две семьи», бесспорно, надо отдать должное гражданской позиции его создателей, актуальности затрагиваемой темы. Заслуживает уважения и попытка авторов проанализировать истоки сложившихся в деревне отношений.

Словом, несмотря на отдельные просчеты, фильм Сумитры Периес в целом удался. Именно такие фильмы сегодня привлекают внимание зрителей и критики к национальному кино. Кинематограф наступательный, активный, который не только фиксирует на пленку тот или иной факт, но стремится осмыслить его, кинематограф, в котором найдут отражение реальные проблемы жизни общества, — этот кинематограф Шри Ланки сейчас постепенно выходит и на международную арену.

Долгие годы Цейлон рассматривался иностранными фирмами прежде всего как экзотическая съемочная пло-

щадка, работа на которой к тому же обходилась гораздо дешевле. «Бывшие колонии привлекали внимание западных кинематографистов не только своей экзотикой, но и тем, что здесь ниже производственные расходы: актеры, статисты и технические специалисты стоят неизмеримо меньше, и уважаемые азиатские актеры довольствовались исполнением ролей слуг и кули»⁸. Англичане, американцы, французы... Начиная с «Песни Цейлона» (1943) Б. Райта на острове было снято множество иностранных картин; многие из них, такие, скажем, как «Мост через реку Квай» или «Шарль, bravo!», принесли славу своим создателям, но, увы, ничего не дали национальному кино.

И хотя в титрах указывалось участие в работе ланкийских кинематографистов, конечно же, эти фильмы не были плодом равноправного сотрудничества кинематографистов двух стран. Лишь «Бог-король» (1975) Л.-Д. Периеса, фильм, снятый им в Англии, стал первой, и, надо признать, наиболее удачной попыткой создания совместной картины, где шриланкийскому кинематографу принадлежала ведущая роль, а сам сюжет был взят из истории страны. Однако и этот, по общему мнению, удачный эксперимент далеко не во всем оправдал возлагаемые на него надежды.

Сам Периес писал: «Первое, с чем вам непременно придется сталкиваться, так это понимание того, что компромиссы, уступки неизбежны, что необходимо полностью лишить свое творение национальных черт, чтобы конечный продукт нельзя было считать ни западным, ни восточным. Снимая этот фильм, я понял, что вся система работала на благо продюсеров, в данном случае — финансистов, которые осуществляли полный контроль над сценарием, подбором актеров и окончательным монтажом»⁹.

И это горькое признание принадлежит самому популярному и, как считают критики, удачливому режиссеру национального кино!

Современное общество Шри Ланки, как бы пытаясь наверстать упущенное за время многовекового колониального рабства, стремительно развивается. Бесплатное обучение, введенное в стране, позволит государству в самом ближайшем будущем полностью ликвидировать неграмотность. И естественно, что молодое поколение, получившее

⁸ «Sight and Sound», 1977, Summer, p. 36.

⁹ «Sight and Sound», 1977, Summer, p. 37.

самое широкое образование, уже сегодня предъявляет гораздо более серьезные требования к качеству показываемых картин. Вкус молодежи уже не могут удовлетворять дешевые ремесленные поделки. Но помимо профессионализма создателей современный зритель хочет видеть на экране действительность Шри Ланки. Это хорошо осознают и прогрессивные кинематографисты. Именно понимание того, насколько необходима для страны их работа, насколько важны и серьезны стоящие перед ними задачи, помогает художникам вести борьбу с развлекательным кинематографом, борьбу не только за настоящее, но и за будущее сингальского кино. И хочется верить, что победа будет на стороне тех, кто в своем творчестве защищает идеалы подлинного искусства, идеалы добра и гуманизма.



«Американский друг» Вима Вендерса

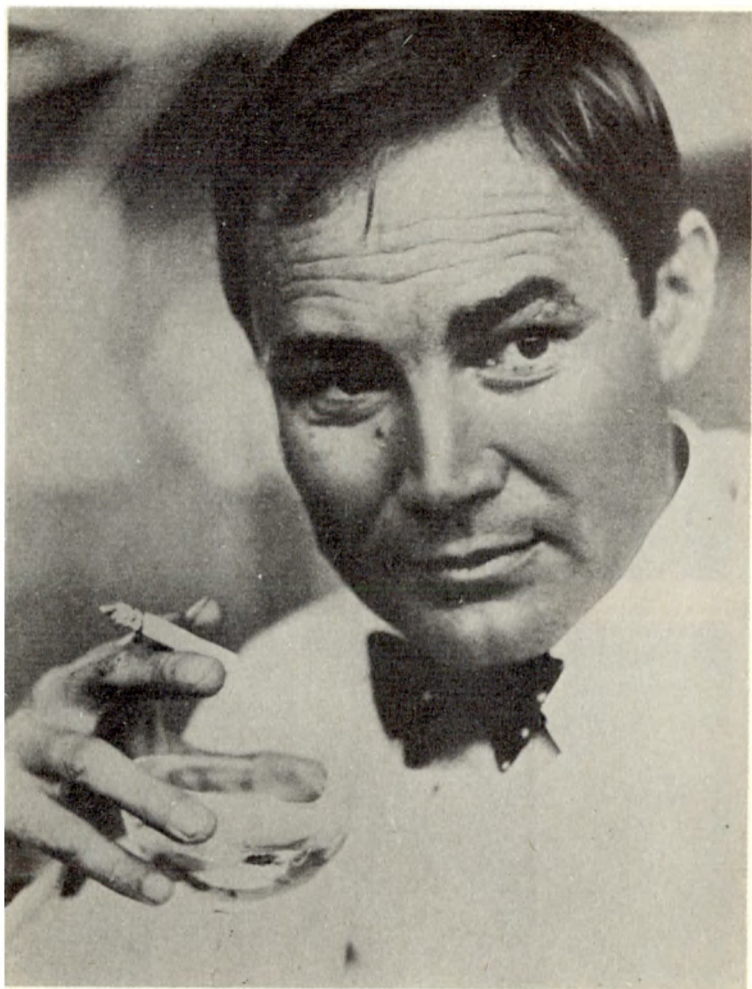
Ханна Шигула в фильме Р.-В. Фасбиндера
«Лили Марлен»



«Замужество Марии Браун»
Р.-В. Фассбиндера.
В главной роли — Х. Шигула



Клаус Мария Брандауэр
в фильме С. Поллака
«Из Африки»

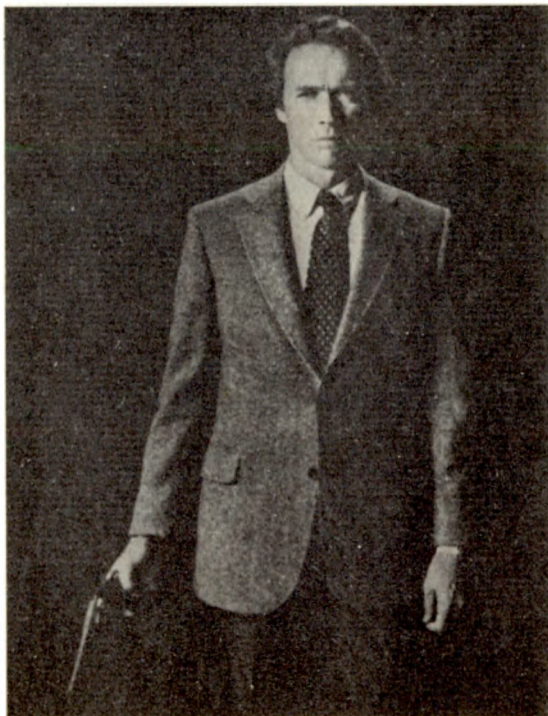


к статье Е. Карцевой

«Владыка города» Сиднея Люмета

Клинт Иствуд

в фильме «Неожиданное воздействие»

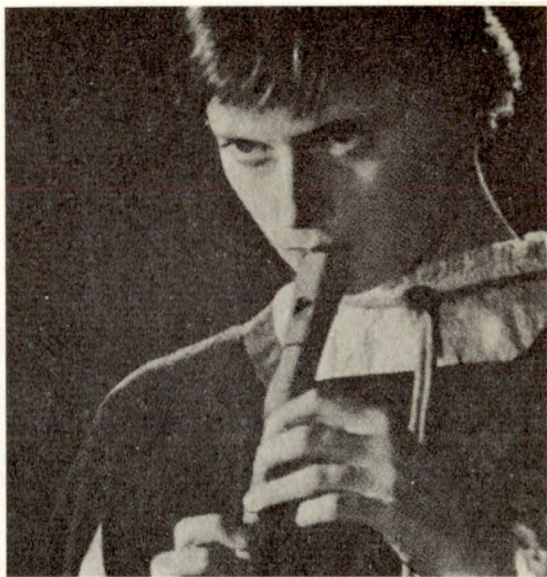


к статье Л. Мельвиль

Ориелла Мути и Бен Гадзара
в фильме М. Феррери «История
обыкновенного безумия»
Марчелло Мастоаянни
в фильме Этторе Сколы «Терраса»



Изабелла Росселлини и Микеле Плачидо
в фильме братьев Тавиани «Луг»





Кадры из фильма братьев Тавиани
«Ночь св. Лаврентия»

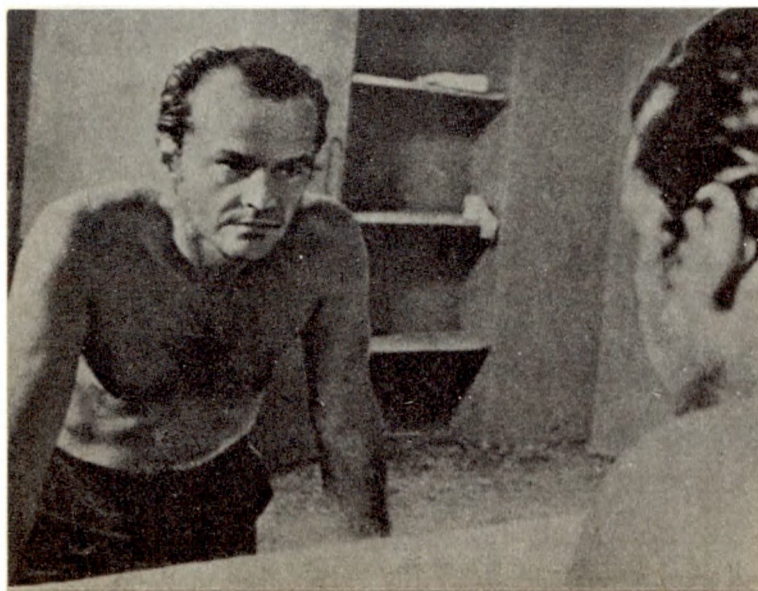
Кадр из фильма
«Сальво Д'Акуисто» Р. Гуэррьери



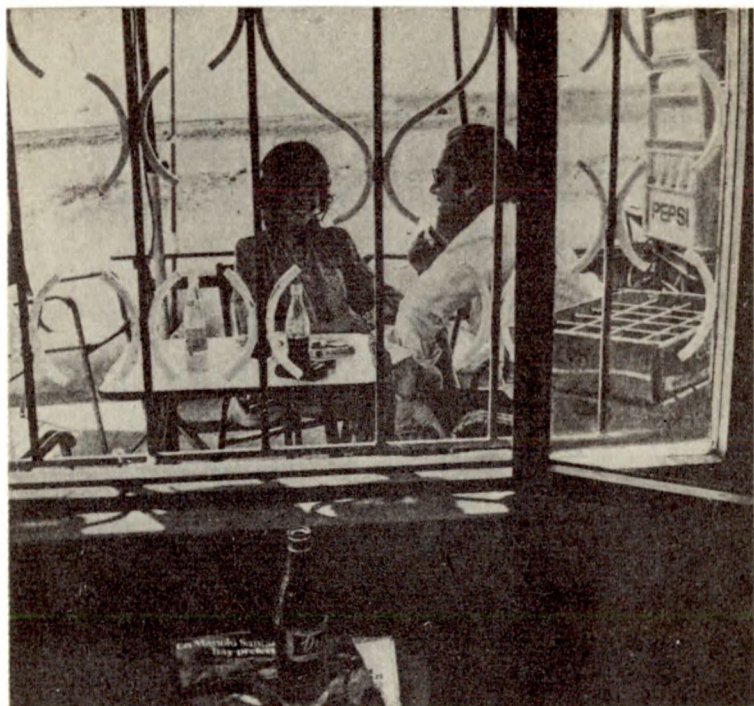
к статье **К. Разлогова**

«Холодным взглядом» Уэклера Хаскелла

«Профессия — репортер» М. Антониони
Джек Николсон



Джек Николсон и Мария Шнайдер



«Китайский синдром» Дж. Бриджеса.
В главной роли — Джейн Фонда



Ютта Лампе, Рюдигер Фоглер
и Барбара Сукова в фильме
М. фон Тротты «Свинцовые времена»



Барбара Сукова в фильме
«Свинцовые времена»

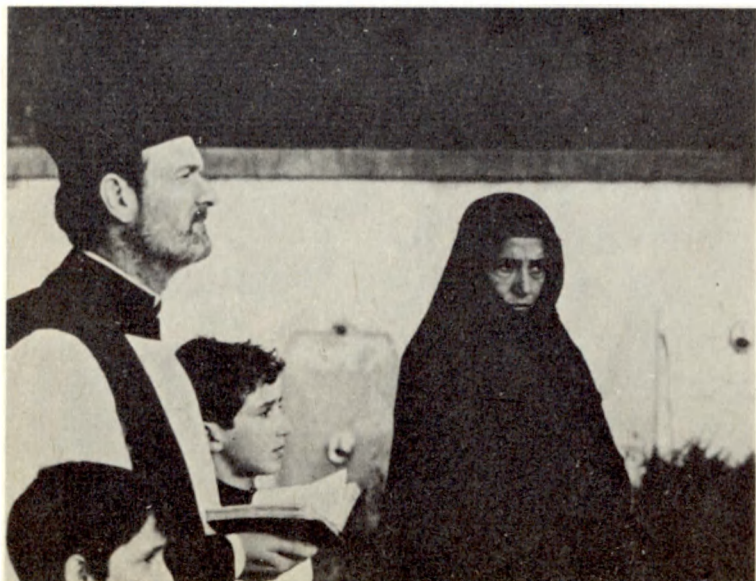


к статье Л. Маматовой

«Обреченные» Роберта Олтмена.
В главной роли — Мартин Модайн



Кадры из фильма
Джулианы Берлингуэр «Дезертир»



Кадры из фильма Федерико Феллини
«А корабль плывет...»



**«Любовь в Германии» Анджея Вайды.
В главных ролях — Ханна Шигула и
Петр Лисяк**



Ханна Шигула
в фильме «Любовь в Германии»



Ингмар Бергман на сѐмках филъма
«Фанни и Александр»

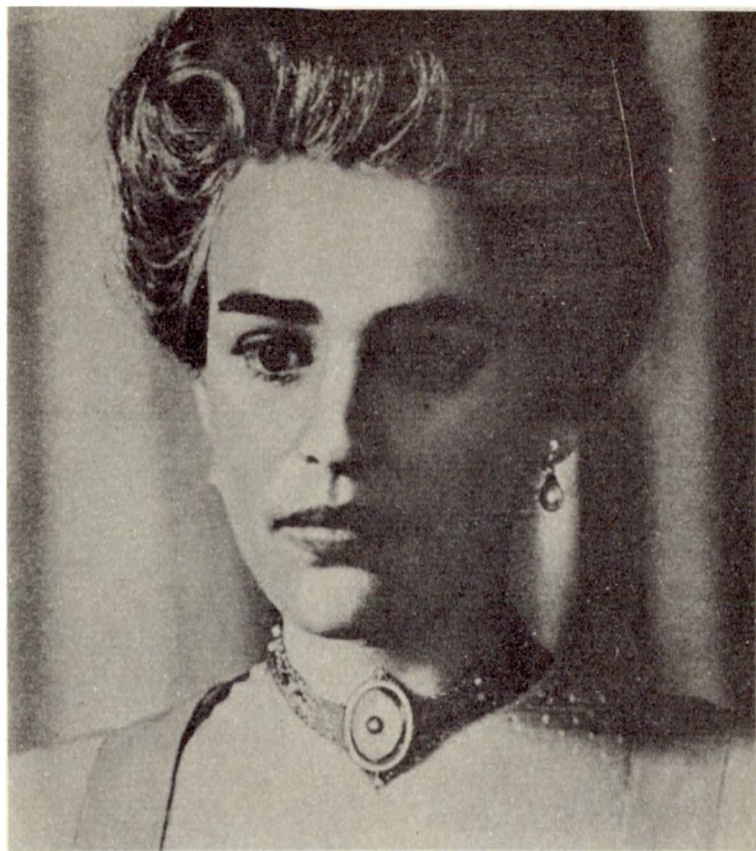


Пернилла Олвин и Бертиль Юв
в фильме «Фанни и Александр»



Кадры из фильма «Фанни и Александр»





Джил Клейберг и Мохамед Бокри
в фильме Коста-Гавраса «Ханна К.»
Витторио Гассман
в фильме Алена Рене «Жизнь — роман»



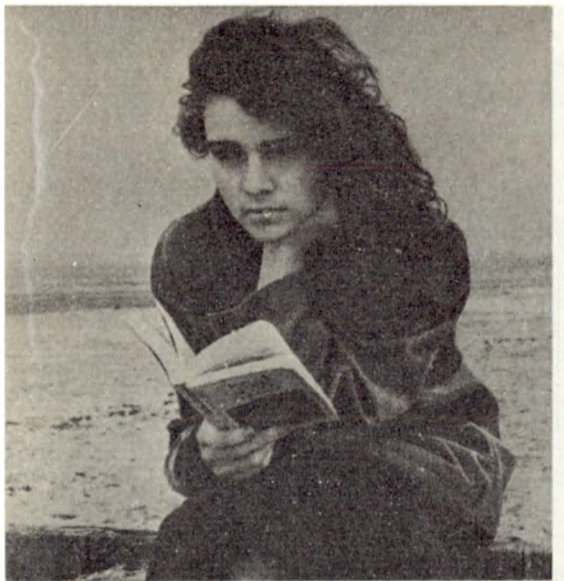
Кадр из фильма «Жизнь — роман»

«Зелиг» Вуди Аллена.

В главных ролях — Вуди Аллен и Миа Фэрроу



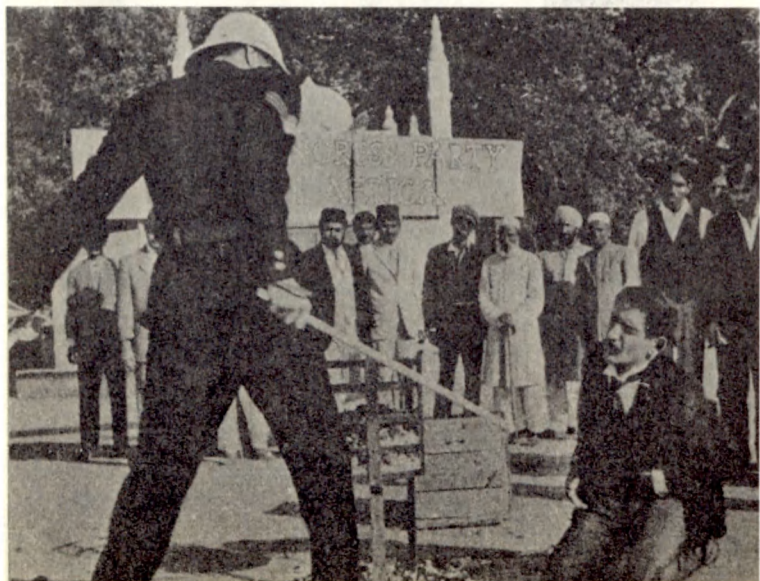
Марушка Детмер
в фильме Жан-Люка Годара «Имя — Кармен»



«Имя — Кармен».
В ролях — Марушка Детмер и Жак Бонаффе



**«Фицкарральдо» Вернера Херцога.
В ролях — Клаус Кински и
Клаудиа Кардинале
«Ганди» Ричарда Аттенборо.
В главной роли — Бен Кингсли**



«Инопланетянин» Стивена Спилберга



Джессика Лэндж
в фильме Грэма Клиффорда «Фрэнсис»



Кадр из фильма «Фрэнсис»

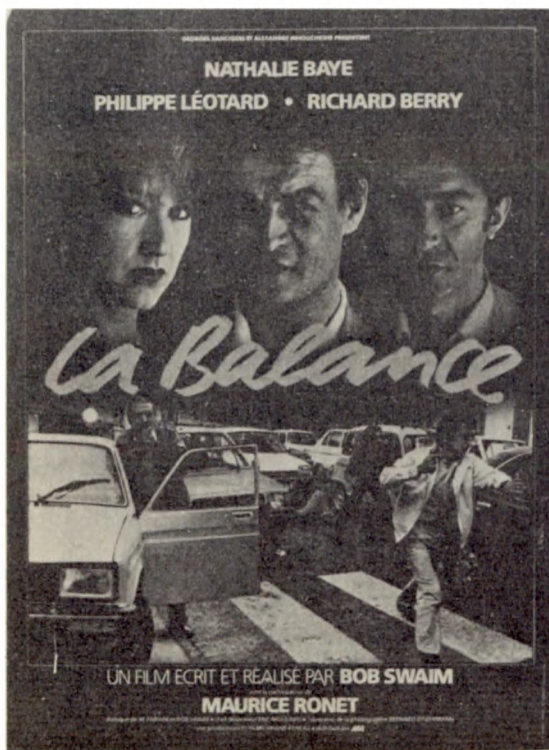
«Стремительный бегун» Ридли Скотта.
В главной роли — Харрисон Форд



к статье Н. Дьяченко

«Грязное дело» Алена Бонно.
В главных ролях — Марлен Жобер и
Виктор Лану

Реклама фильма Боба Свейма «Баланс»



Марлен Жюбер и Клод Брассер
в фильме Р. Дави «Война полиции»



Реклама фильма «Лекарь»
с участием Алена Делона

DOSSIER FILM ●



«Ас из асов» Жерара Ури.
В главной роли — Жан-Поль Бельмондо



Ж.-П. Бельмондо
в фильме Александра Аркади «Ограбление»



к статье **А. Плахова**

Джил Клейберг
в фильме Бернардо Бертолуччи «Луна»
«Таксист» Мартина Скорсезе.
В главной роли — Роберт Де Ниро



Карен Блэк в фильме Джона Шлезингера
«День саранчи»

«Мой американский дядюшка» Алена Рене.
В ролях — Николь Гарсиа и Роже Пьер



Николь Гарсиа и Жерар Депардьё
в фильме «Мой американский дядюшка»



к статье **Н. Цыркун**

«Грязный Гарри» Дона Сигела.
В главной роли — Клинт Иствуд
Силвестр Сталлоне
в фильме «Рэмбо» Дж. Косматоса



Арнольд Шварценеггер
в фильме Джона Милиуса «Конан-варвар»
Режиссер Джон Милиус





«Реванш» Аристаррина



«Официальная история» Луиса Пуэнсо
«Сладкие денежки» Ф. Айялы



Эктор Альтерио и Грасиэла Дуфау
в фильме Давида Липшица «Возвращение»



«Сержант Жетули» Эрмано Пенны.
В главной роли — Лиме Дуарте

«Автоматная очередь» Фелипе Казальса



Содержание

<i>В. Баскаков.</i> Вчера и сегодня	3
<i>Л. Мельвиль.</i> «Скромное обаяние» интеллектуала	23
<i>Е. Карцева.</i> Люди в синем	39
<i>Г. Богемский.</i> Самая волнующая тема (Итальянские фильмы о войне)	59
<i>К. Разлогов.</i> Аутсайдер или демиург? (Образ журналиста в современном западном кино)	80
<i>Л. Мамагова.</i> «Парад звезд» в Венеции	94
<i>Н. Савицкий.</i> Фильмы в потоке времени (Из программы ФЕСТА-83) . . .	122
<i>Н. Дьяченко.</i> Новые выражи традиционного жанра	143
<i>А. Плахов.</i> Хаос внутри системы . . .	162
<i>Н. Цыркун.</i> «Новые правые» в Голливуде	182
<i>Т. Ветрова.</i> Во имя правды (Современный политический фильм Латинской Америки)	201
<i>И. Анатольева.</i> Кино Шри Ланки: разные измерения	223

Мифы и реальность: Зарубеж. кино сегодня. Сб. М 68 ст. Вып. 10/Сост. М. Шатерникова; Редкол.: Баскаков В. Е. и др. — М.: Искусство, 1988. — 240 с., [48] л. ил. — В надзаг.: ВНИИ киноискусства Госкино СССР.

Как и предыдущие выпуски сборника, очередной, десятый, посвящен актуальным вопросам идеологической борьбы в современном западном киноискусстве. Авторы — ведущие советские киноведы — анализируют наиболее заметные тенденции в кинематографе США, Италии, Франции, состояние политического фильма в странах Латинской Америки, положение дел в пока еще малоизученной кинематографии государства Шри Ланка; помещены обзоры кинофестивалей в Венеции и Белграде.

М $\frac{4910020000-145}{025(01)-88}$ 143—88

ББК 85.374(3)

Мифы и реальность

сборник статей

десятый выпуск

Редактор *И. В. Беленький*. Художник *Ю. А. Марков*. Художественный редактор *О. П. Богомолова*. Технический редактор *Н. Б. Маслова*. Корректоры *М. Е. Лайко*, *Н. Н. Прокофьева*.

И. Б. № 2887. Сдано в набор 17.11.87. Подписано в печать 09.09.88. А 06749. Формат издания $84 \times 108^{1/32}$. Бумага типографская № 2 и офсетная для иллюстраций. Гарнитура Обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 15,12. Усл. кр.-отт. 17,64. Уч.-изд. л. 16,04. Изд. № 15657. Тираж 25000. Заказ 1628. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Искусство». 103009, Москва, Собиновский пер., 3. Отпечатано с пленок издательства «Юридическая литература» Ярославским полиграфкомбинатом Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.