

Е. Карцева

ГОЛЛИВУД: КОНТРАСТЫ 70-х

ГОЛЛИВУД:
КОНТРАСТЫ 70-х

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



Е. Карцева

Голливуд:

контрасты 70-х

**Кинематограф
и общественная жизнь
США**

Москва
«Искусство»
1987

ББК 85.373(3)
К 27

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор

С. И. Юткевич,

доктор искусствоведения

К. Э. Разлогов

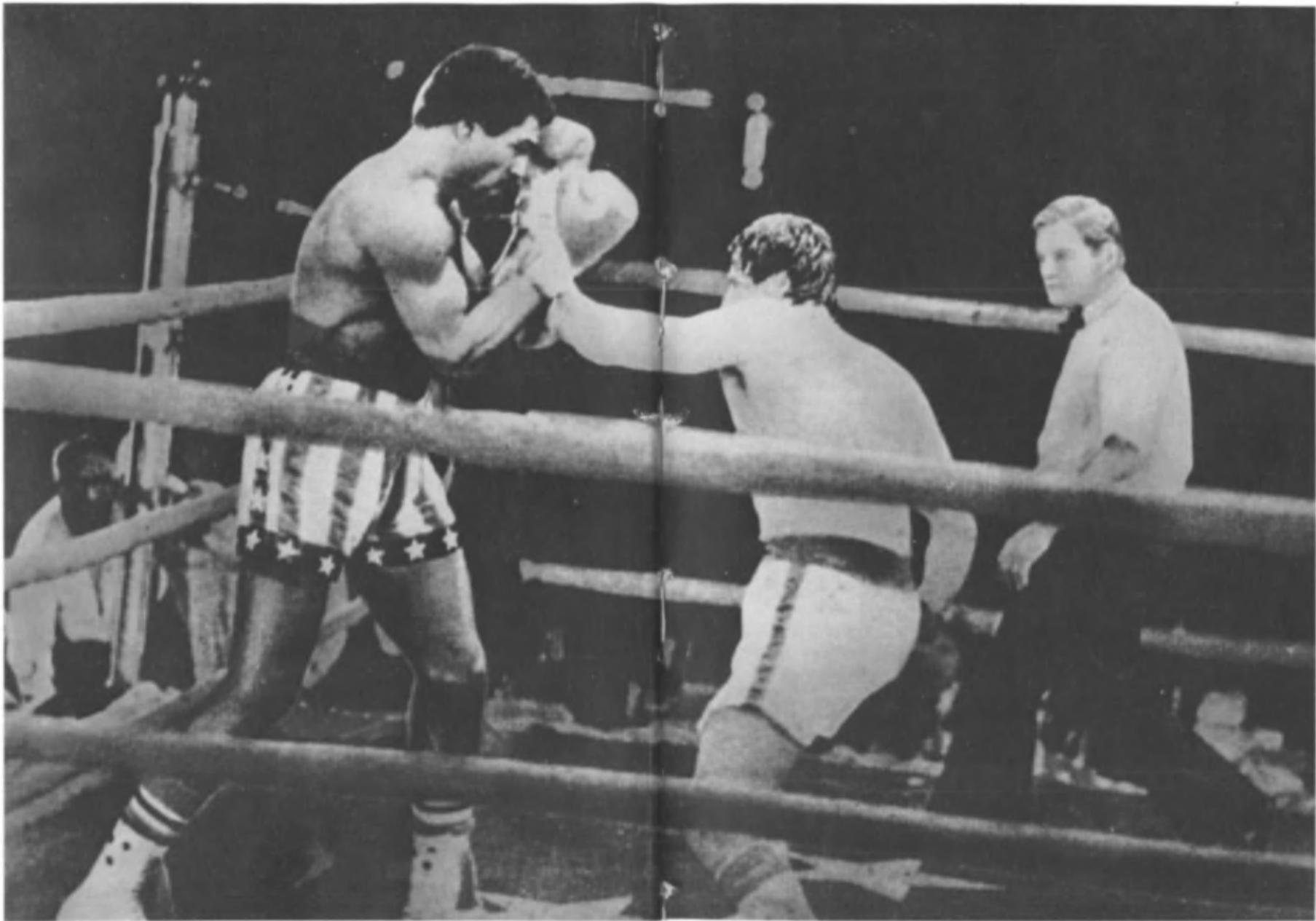
К $\frac{4910020000-057}{025(01)-87}$ 149-87

© Издательство «Искусство», 1987 г.



«...И правосудие для всех»







«Кабаре»



«Принцип домино»







«Возвращение домой»



«Пять легких пьес»

Разные лики Америки

Когда Генри Торо поселил своего Уолдена в лесной глуши, возвратив, как он искренне полагал, человеку единственно возможные, ибо они естественны, условия существования, то у литературного героя обнаружились вполне реальные последователи, пытавшиеся строить свою жизнь только в прямой связи с природой, игнорируя достижения машинной цивилизации, казавшиеся им разрушительными и для всего мира в его физическом значении и для мира духовного. Однако последователей было немного. Большинству людей представлялось, что проблемы не существует: чем больше машин, больше добротных вещей, ими произведенных, больше еды, выращенной или изготовленной с их помощью, тем лучше.

Вторая половина XX века эту уверенность сильно поколебала. Слияние с природой в качестве выхода из всех затруднений по-прежнему выглядит решением утопическим. Но — как же в таком случае разрешить столь жестко детерминированную ситуацию, которая породила становящуюся все более острой проблему экологии? Как примирить цивилизацию и естественную среду? Как сохранить духовность в стандартизируемом мире? Как устранить угрозу существованию человечества, возникшую в термоядерный век, и угрозу самоотравления, появившуюся в результате бурного развития промышленности?

Эти вопросы стали насущнейшими в странах с высокоразвитой индустрией, среди которых в западном мире на первом месте несомненно стоят Соединенные Штаты. С ними вынуждены всерьез считаться политики, без них не обходятся сейчас выкладки социологов и экономистов, педагогов и юристов, наконец, они вошли в число ведущих в сфере художественного творчества.

В 1982 году был завершен и в 1983-м почти одновременно демонстрировался на американских экранах и на Московском Международном кинофестивале фильм «Суматошный мир», целиком сделанный на документальном материале, относящемся к США. Эта картина весьма показательна для умонастроений значительной части американцев именно в рассматриваемый книгой период. Режиссер

Годфри Реджио, а также сценарист и оператор Рон Фрик снимали ее восемь лет, приступив к работе в середине 70-х годов. За это время актуальность темы не только не снизилась, но, наоборот, сильно возросла. Это доказывает стойкость социологического и психологического парадокса, заключающегося в том, что именно в стране с наиболее развитой на Западе машинной цивилизацией она встречает наиболее резкое и все усиливающееся неприятие. Другой же парадокс, вскрывающий двойственность, диалектическую противоречивость проблемы и указывающий на неразрешимость ее какими-либо простыми средствами, а тем более утопическим возвратом к природе, состоит в том, что такой фильм невозможно было бы сделать без новейших научно-технических достижений все той же критикуемой цивилизации.

Он начинается с мощных изобразительных аккордов, сливающихся в суровый контрапункт. Лейтмотив этой визуальной полифонии можно определить так: величие и грозность нетронутого, первозданного мира. В нем еще нет людей, этих мизерных по сравнению с каменными и водными пространствами созданий, и непонятно, как они вообще могут здесь существовать, на открытых всем ветрам скалах, под давящей массой стремительно летящих облаков. Однако они не просто существуют, или, точнее сказать, сосуществуют с планетой, но активно изменяют ее во имя своих удобств — удобств кажущихся, иллюзорных, подчеркивают авторы фильма. Дав нам насладиться картинами природы, режиссер и оператор во всей остальной части ленты, по контрасту, представляют будничную американскую жизнь с ее суетностью, суетливостью и все ускоряющимся темпом.

Экскаваторы грызут землю. Омертвляется отходами химии вода. Ракеты проделывают дыры в небе. Возле носа самолета, готового к старту, стоит военный летчик, его лицо неподвижно и зловеще в этой своей неподвижности, как бы неподвластно чувствам. Он готов выполнить приказ. Любой. Какой дадут. Ему все равно, он — винтик в хорошо отлаженном механизме разрушения.

По-прежнему бегут облака над землей, но теперь они цепляются за дома, словно бросающие вызов небу. Они бегут над этими исполинскими ульями, сверкающими стеклом, металлом, огнями, и над приткнувшимися к ним трущобами и гигантскими свалками. А потом, все так же сверху, нам показывают нескончаемые шеренги домов, как будто бы еще годных для жилья, крепких, но уже мертвых,

с выбитыми стеклами, с разбросанными вокруг них ржавыми металлическими конструкциями. Дома взрывают один за другим. Почему? Зачем? Ответа нет, он сознательно опущен, ибо может привести к неким житейски вполне резонным объяснениям. Но авторам не нужны эти объяснения. Их цель иная: эмоционально вскрыть извращенную логику хозяйствования человека в тех условиях, которые он сам создал на американской земле и которые культивирует.

Так завершается вторая тема и начинается третья, тесно связанная с предыдущей: конвейерная жизнь. Нам дают полюбоваться умной работой автоматов, совершающих сложные и точно рассчитанные инженерами движения. Неистребимая тяга к очеловечиванию неодушевленного заставляет называть эти автоматы умными, но по нашей разнеженности тут же наносится жестокий удар: рядом с машинами появляются люди, работающие столь же четко и красиво. Однако то, что радует в механизмах, пугает в людях.

И здесь создатели фильма применяют прием, известный чуть ли не с первых шагов кинематографа, вызывающий обычно комический эффект: замедленную съемку. А это значит, что темп экранной жизни многократно ускоряется. Тем самым вскрывается механистичность действий толпы, ее одинаковость, несмотря на резкие внешние различия отдельных, выхваченных оттуда типов мужчин и женщин. Миллионы лихорадочно жующих ртов, в которых мгновенно исчезает еда, только что сошедшая с кулинарного конвейера, судорожные движения продавщиц, одинаково причесанных, подгримированных и в одинаковых аккуратных халатиках, неотличимых друг от друга в любом магазине. И уже не поймешь, то ли человек забавляется с игральным автоматом, то ли сам автомат заставляет его повторять одно и то же: монету в щель — нажим рычага — монету в щель — нажим рычага... На телеэкранах мелькают, сливаясь в единый поток, дикторы, что-то с пафосом произносящие; рекламы в ритме твиста и полубнаженные танцовщицы, канканирующие в ритме рекламы; гангстеры, разряжающие свои пистолеты с молниеносной быстротой, и ковбои, карьером несущиеся навстречу приключениям.

Лавины, стада, армии автомобилей бегут по улицам, вставая на дыбы у светофоров, чтобы через секунду снова ринуться вперед. Они не останавливаются и ночью, фары и задние красные фонари прочерчивают сплошные

световые линии. Это очень красиво выглядит, это превосходно снято, но от этого зрелища становится страшновато, точно так же, как в начальных кадрах «8^{1/2}» Федерико Феллини, когда запертые в своих машинах взрослые, дети и собаки задыхаются от смрада, от тесноты, на глазах заболевая клаустрофобией.

Эскалаторы выбрасывают в вестибюли метро и вокзалов, словно извлекая из чрева земли, тысячи и тысячи спешащих пассажиров, немедленно пускающихся в бег. Секундная остановка, чтобы одернуть пиджак или мельком взглянуть на расписание, и снова — аллюр «три креста»... «Куда ты несешься, Америка?» — как бы задает вопрос фильм. А ответа нет.

Представляет ли «Суматошный мир» современное лицо страны? Насколько оправдан монтажный стык, метафорически соединяющий сложнейшую, но все же ограниченную узкой прагматической задачей электронную схему с большим городом, снятым сверху и разительно напоминающим эту схему? Эти вопросы, неизбежно возникающие у каждого неамериканца, скорее эмоциональны, как и сам фильм, чем аналитичны. Потому что, даже не живя в Соединенных Штатах, а зная о них лишь по многочисленным источникам, каждый по раздумью поймет: не в том была цель, заведомо недостижимая, чтобы дать всеобъемлющую картину американской жизни. Это лишь один срез, скрупулезно рассмотренный под камерой-микроскопом. Срез важный, но далеко не единственный.

Прибегая к гиперболе, к сгущению красок, словно давая развернутую иллюстрацию к эйзенштейновскому «монтажу аттракционов», режиссер, сценарист и оператор «Суматошного мира» добивались, чтобы любой их соотечественник после того, как схлынет стресс, вызванный художественной мощью показанного, заглянул себе в душу и задумался над тем, как и зачем он живет, как и почему оскверняет многими своими действиями землю, которую он любит и без которой не может существовать. Фильм этот — переведенный в чувственный ряд философский посыл, ибо, несмотря на заземленность материала, есть ведь и философия быта, повседневности, той самой суеты сует и всяческой суеты.

Это лишь один лик Америки, житейская проза рядового человека большого города. А у нее их множество. Есть Америка милитаристская и Америка антивоенная, интеллигентская и куклуксклановская, ученая, мыслящая и бездумная, механистическая. Председателя совета дирек-

торов «Стандарт ойл» и заправщика на бензоколонке объединяет лишь то, что они — американцы.

Все это может стать и становится предметом искусства. В этой книге, как явствует из названия, речь идет о кино, причем в определенный период — 70-е годы. Сразу же следует сказать, что разделение века на десятилетия, тот условный отсчет времени, который составлен людьми для удобства, никакими имманентными свойствами не обладает. Исторический процесс непрерывен, в нем круглые даты, обозначающие четверть или половину столетия, а тем более одну десятую его часть, почти никогда не совпадают с границами значительных событий. За этот короткий срок происходит затухание одних тенденций, появление других, переосмысливаются прежние реалии и возникают новые. Так и в Америке 70-е годы нельзя рассматривать изолированно от 60-х или начала 80-х годов.

Правда, в Соединенных Штатах, до сих пор склонных к магии цифр, принято давать оценку каждому уходящему десятилетию, как бы локализовывать их. И большинство социологов, подводя итоги 70-х годов, выдвигало нелестные формулы: «стертое десятилетие», «время паузы», «нулевая эра». Можно понять горечь оценки, ибо до того котел общественных страстей бурлил вовсю, а затем удалось значительно спустить пар и снизить давление. Но тем не менее в 1971-м ничто резко не оборвалось, а в 1980-м было столько же событий достаточно значительных, сколько и всегда.

Встретив 1971 год, Америка отнюдь не вступила в полосу новых социальных и политических реалий. Жизнь продолжала идти под знаком того, что обозначилось в 60-е: не утихли массовые протесты по поводу вьетнамской войны, не снизили активности негры, требовавшие фактического уравнивания их прав с остальными, все еще бушевала молодежь, а интеллигенция вместе с ней выказывала сомнение по отношению к традиционным нравственным и идеологическим институтам.

Да, ничто резко не оборвалось, но спад все же явно наметился, и тому есть свои причины. Во-первых, кончилась вьетнамская война — пусть и бесславно для Америки, пусть и нанеся серьезную психологическую травму тем, кто воевал, и тем, кто отчетливо осознавал бессмысленность этой акции. Это сбило нарастающую и становящуюся ощутимо грозной волну протестов. Во-вторых, негритянское движение, лишившись лидера — Мартина Лютера Кинга,

с одной стороны, и боевого ядра — организации «Черные пантеры» — с другой, утратило остроту, всеамериканский масштаб и ограничивалось более мелкими локальными вспышками.

Те уступки, которые вырвали у общества чернокожие граждане Америки, постепенно сводились на нет, и тогда взамен требования равенства возникла идея замкнутости, культурной сегрегации. В-третьих, выдохлось, ибо не достигло, да и не могло достичь своих целей из-за расплывчатости и утопичности требований молодежное движение. Что же касается недовольства интеллигенции, то с ним не считались раньше, не посчитались и теперь. Оно ничем не грозило власти и политической системе.

Активность самых различных общественных движений 60-х, атаковавших социальные и политические устои, активность, усугубленная в середине 70-х экономическим спадом, вызвавшим наряду с многими другими причинами дальнейшее обострение общего кризиса капитализма, не могла не породить и, конечно же, породила ответную реакцию не на шутку встревоженных хозяев страны.

Мощный пропагандистский пресс начал все сильнее давить на сознание американцев. Удобным поводом для первой массированной атаки стала юбилейная дата — двухсотлетие независимости США, отмечавшееся в 1976 году. Играя на патриотических чувствах, граждан страны призывали вернуться к «традиционным ценностям».

Как это сделать?

Что для этого нужно?

Таковы два основных вопроса, на которые еще осенью 1975 года в журнале «Паблик интерес» ответила группа американских социологов. Итог их высказываний подвел профессор Роберт Энтман в статье «Что предлагают нам неоконсерваторы?».

Вот три главных постулата.

1. Соединенные Штаты Америки были основаны на гарантии политического, а отнюдь не социально-экономического равенства. Поэтому необходимо корректировать, умерять требования масс о повышении уровня жизни.

2. В связи с этим проблема должна быть сформулирована так: не что государство может сделать для каждого гражданина, а что тот способен выполнить для государства.

3. Положение таково, что не исключена возможность уничтожения демократии во имя ее спасения.

Выводы из этой программы, пишет Энтман, достаточно определены. Главный из них заключается в том, что, бессильные в рамках системы решить острейшие социальные и экономические проблемы, правящие круги США, тесно связанные с крупным промышленным и финансовым капиталом, уповают на власть «сильной руки», способной подавить народное недовольство¹. Неоконсерваторов объединило также, по словам известного журналиста Э. Дрю, «негативное отношение к слишком большим требованиям негров, к слишком слабой воинственности против коммунизма»². Что касается последнего положения, то оно вскоре устарело. В президентство Картера и особенно Рейгана эта воинственность проявлялась вовсю. Она определяет политику Соединенных Штатов, самым важным принципом которой стала «позиция силы».

Советский исследователь К. С. Гаджиев в фундаментальном труде «Эволюция основных течений американской буржуазной идеологии» подтверждает, что в основе происшедших в Америке 70-х годов общественных изменений лежит страх перед широкими социально-политическими движениями предыдущего десятилетия, рассмотрение их как «хаос и неоправданное насилие», угрожавшее якобы самим основам общественно-политической системы в США. Неоконсерваторы утверждают, пишет он, что все пороки современной Америки — кризис культуры, морали, законности — связаны с отходом от традиционных принципов американизма. Главную угрозу они видят в «революции растущих претензий» и нападают на «государство благосостояния» за его программы помощи, воспитывающие, как они считают, в людях иждивенческие настроения, разрушающие исконный принцип опоры человека на самого себя. Во внешнеполитической сфере для них характерен ярый антикоммунизм, приверженность политике «холодной войны», защита «дипломатии канонеров»³.

Сдвиг вправо в американской политической жизни очевиден. Символично, замечает советский американист И. Геевский, что из кабинета президента был убран портрет Томаса Джефферсона — автора «Декларации независимости», утверждавшей: «Все люди созданы равными», каждый из них имеет право на «жизнь, свободу и стремление к счастью». Теперь там висит изображение Калвина Кулиджа, при котором правительство и большой бизнес превратились в идентичные понятия⁴.

Но далеко не все американцы поддались пропагандистскому психозу. Многих из них волнует «острей-

шая проблема, стоящая перед человечеством,— проблема войны и мира»⁵. Свидетельство тому, например, все крепнущее в стране антивоенное движение. Нелишне заметить, что в нем с истинной убежденностью участвуют и крупные деятели кино, такие, как Джейн Фонда, Пол Ньюмен, Джек Леммон, Эд Аснер, Мэрил Стрип, Джоан Вудворд, Салли Филд, и другие.

И совсем не случаен тот факт, что в 80-е годы наряду с пропагандистской серией фильмов, запугивавших американцев угрозой советского вторжения и потому сознательно наталкивавших их на вывод о необходимости резкого увеличения военных расходов, развертывания «стратегической оборонной инициативы» и других милитаристских программ, появлялись теле- и киноленты совсем иной направленности. В наших газетах подробно сообщалось, например, о таких антивоенных картинах, как «Завет» и «На следующий день». Обе они — на новом этапе международных отношений — обращались к той же проблеме, которая составляла суть теперь уже давнего фильма Стэнли Креймера «На последнем берегу». Как и там, авторы этих произведений показывали губительность для современной цивилизации ядерной войны, в которой не может быть победителей и побежденных, ибо погибнут все. Как и там, они взывали к разуму, и каждая из этих лент могла бы закончиться призывом: «Есть еще время, брат!»

Да, американское общество неоднородно, у него — разные лики. Так было всегда, так продолжалось и в тот период, который мы рассматриваем: 70-е и первая половина 80-х. Естественно, не следует проводить непосредственные параллели между политикой и искусством, ибо еще Энгельс отметил «бальзаковский парадокс», и далеко не всегда жизнь и разные формы общественного сознания прямо соотносятся друг с другом. Но глубинная, опосредованная связь между ними несомненно есть. Она — в той духовной атмосфере, которую создают господствующие в тот или иной период идеологические и политические направления. Их нельзя не учитывать, рассматривая кинематограф Соединенных Штатов.

Перемены без изменений

Известный английский киновед Майкл Пай писал: «Голливуд умирает каждые десять лет. По способности возрождаться из пепла с ним может соперничать разве что птица Феникс. Он погибал в начале 30-х годов из-за депрессии и неумелого руководства. Трещал под напором телевидения в конце 40-х. Переживал мрачные времена в 50-е, когда начало претворяться в жизнь решение Верховного суда США, запрещающее объединять в одних руках производство и показ фильмов»¹.

Кризис — и весьма жестокий — настиг Голливуд и на рубеже 60—70-х. Наиболее катастрофическим оказался 1969 год, когда восемь крупнейших фирм списали в убытки свыше трехсот миллионов долларов. С первого послевоенного, 1946 года по 1970-й население Соединенных Штатов выросло почти на треть, цены на билеты в кинотеатры увеличились более чем в два раза. И тем не менее в 1946 году прибыль составляла 1 миллиард 690 миллионов долларов, а в 1970-м — 1 миллиард 250 миллионов².

Неудивительно, что тон пишущих об американском кино был минорным. Об этом свидетельствуют хотя бы газетные и журнальные заголовки: «Старый Голливуд: он проиграл в кино», «Есть ли будущее у Голливуда?», «Голливуд: будет ли существовать фирма «XXI век-Фокс»?».

Унылость смешивалась с раздражением и инвективами. Киностолицу обвиняли в близорукой политике, приведшей к недооценке конкурентоспособности телевидения. Метались громы и молнии в сторону, как их называла пресса, «великих моголов» — тех, кто основал ведущие кинофирмы, пережил свое время и тем не менее не хотел уходить. Их обвиняли, в частности, в нежелании считаться с изменившимся вкусом зрителей, контингент которых существенно помолодел. Кроме последнего пункта критики копнули не слишком глубоко.

Дело в том, что еще в 50-е годы был нащупан и закреплен способ сосуществования кинематографа и телевидения. Люди старшего возраста, естественно, предпочитали проводить досуг у голубых экранов, быстро,

кстати, ставших цветными. Зато подростки, юноши, а с ними и часть зрителей в более зрелых годах стекались в кинотеатры, где шли дорогостоящие костюмные боевики, которые не продавались телесети. Так длилось, во всяком случае, до тех пор, пока у Голливуда не появился новый конкурент — контркультура.

Что же касается «великих моголов», то и они все ушли примерно тогда же. Первым в 1951 году покинул свой пост глава фирмы «МГМ» шестидесятишестилетний Луис Мейер. Через пять лет его примеру вынужден был последовать руководитель производственной деятельности объединения «XX век-Фокс» всеильный Даррил Занук, которого подкосили убытки, принесенные плохими фильмами, оказавшимися одновременно и некассовыми. В 1958 году умер Гарри Кон из «Коламбии». Вскоре, отметив семидесятилетие, завершил свою деятельность один из основателей Голливуда, Сэмюэл Голдуин. Несколько позже, дотянув до начала 60-х годов, перестал руководить «Парамаунтом» Барни Балабан. И лишь последний из могикан Джек Уорнер, основавший вместе с братьями фирму, носившую их фамилию, продержался до 1971 года. Так что обвинять всех этих людей в кризисе с такой решительностью вряд ли стоило.

Упреки касались теней. А их следовало направить тем, кто пришел на смену старикам, людям еще достаточно молодым, но мыслившим на прежний лад. Их словно бы не касалось ничего из того, что происходило в это время в стране. Молодежь ждала перемен не только в жизни, но и в искусстве, а ей предлагали залежалый товар. Поэтому уже не голливудская продукция, все еще выпускавшаяся под знаком шоу-бизнеса и не отражавшая изменения общественного сознания, стала самой интересной в глазах молодежи. Ее симпатии завоевали фильмы, созданные под влиянием идей контркультуры, такие, как «Ресторан Алисы», «Холодным взглядом», «Вудсток», «Беспечный ездох» и др. Раньше американскую публику завораживали суммы постановочных расходов очередного боевика. Рассуждение было простое: за такие громадные деньги, наверно, сделано что-то стоящее, надо посмотреть. Но магия цифр не то чтобы совсем исчезла, а стала угасать. И очень дешевые ленты, названные чуть выше, собирали огромную аудиторию.

Близорукость, негибкость новых руководителей ведущих кинокомпаний можно отчасти объяснить заворуженностью тем фантастическим успехом, который имели

у зрителей «Звуки музыки». Именно эта картина, принеся стомиллионную прибыль, спасла фирму «ХХ век-Фокс» от банкротства. Следуя давней своей и не раз проверенной на практике политике, Голливуд решил сделать в том же ключе серию фильмов. Появились «Милая Чарити», «Звезда!», «Хелло, Долли!», «Покрась свой фургон» и множество других, вторичных по всем признакам произведений. Однако в данном случае расчет не оправдался. Пока не напали на новую жилу, застолбив ее картиной «История любви», убытки приобретали все более катастрофический характер. Вложив сто двадцать миллионов долларов в производство в 1969—1970 годах, разорился «Парамаунт», и никто не захотел перекупить эту фирму даже за десятую часть суммы. Дефицит компании «ХХ век-Фокс» составлял сто миллионов долларов, «МГМ» потеряла тридцать пять миллионов, «Юнайтед артистс» — сорок пять³. Финансовые заботы совершенно затмили все остальные. Дело дошло до того, что целых четыре года никто из знаменитых кинозвезд не оставлял отпечатков своих рук и ног перед Китайским кинотеатром в Лос-Анджелесе. Потом спохватились — и героиня «Истории любви» Эли Мак-Гроу продолжила традицию.

Именно в разгар кризиса на бедствующий Голливуд обратили внимание руководители банковско-промышленных конгломератов, постоянно искавших новые сферы деятельности. Возникнув в 60-е годы, они представляли из себя гигантские монополистические объединения, занимавшиеся сразу многим — от страхования жизни до производства сахара. Подтвердилась ленинская мысль о том, что «кризисы всякого рода, экономические чаще всего, но не одни только экономические... в громадных размерах усиливают тенденцию к концентрации и к монополии»⁴.

Конгломераты, обладающие огромными средствами, легко включили в себя крупнейшие голливудские фирмы. Первой потеряла самостоятельность «Юнивэрсл», превратившаяся в провинцию «империи шоу-бизнеса» — Музыкальной корпорации Америки (МКА), являющейся, между прочим, одним из первых конгломератов развлекательной индустрии. Объединение разбогатело на продаже фильмов телевидению, поэтому две трети продукции «Юнивэрсл» предназначалось теперь для малых экранов. Кстати говоря, оправдывая слово «музыкальная» в своем названии массовым выпуском дисков, МКА занимается также издательской деятельностью. А кроме того, ей принадлежит сеть магазинов «Подарки», система «Товары — почтой», трам-

важный завод, колорадская банковская ассоциация, компания по обслуживанию компьютеров. И список этим далеко не исчерпан.

Умелые финансисты и менеджеры конгломерата, манипулируя «Юнивэрсл», находят все новые резервы для повышения ее доходности. С этой целью, например, было создано «Бюро туризма по студии», целиком себя оправдавшее. Появился рекламный лозунг: «Если вы не можете прийти в Голливуд, то Голливуд придет к вам». На практике это означает «выезды на места», преимущественно в крупные торговые центры. Там показываются программы, в которых выступают дрессированные животные, демонстрирует свое искусство гример или какой-либо другой специалист кинофабрики, а затем с комедийной программой появляются актеры в облике киночудовищ вроде Франкенштейна или Дракулы.

Вскоре в состав «Галф энд уэстерн индастриз», начавшего с производства автомобильных бамперов и теперь оперирующего капиталом в 2,3 миллиарда долларов, вошла «Парамаунт». Ее подчинили сектору «Свободное время», который приносит лишь десятую часть дохода. Некогда самая независимая кинокомпания «Юнайтед артистс», созданная в 1919 году Чаплином, Гриффитом, Пикфорд и Фэрбэнксом, превратилась в одно из многочисленных предприятий конгломерата «Трансамерика корпорэйшн», тесно связанного с «Бэнк оф Америка» и занимающегося кредитным и страховым делом, международными авиаперевозками, прокатом автомобилей и другими операциями, не имеющими к искусству кино никакого отношения.

Некий мрачный, инфернальный юмор заключается в судьбе фирмы «Уорнер бразерс», которая попала в руки «Кинни сервисиз корпорэйшн», предлагающей свои услуги в совершении погребальных обрядов. Ее судьба словно была предсказана и персонифицирована в образе главного героя сатирической повести Ивлина Во «Незабвенная», сменившего профессию сценариста на организатора похорон собак, кошек, коз и попугаев.

После затянувшейся серии неудач перешла во владение крупного торговца недвижимостью из Лас-Вегаса Керка Керкориана некогда самая престижная и доходная кинокомпания «Метро-Голдуин-Мейер». Почти все было продано с аукциона — ее обширная территория, декорации, костюмы, реликвии. Доверенное лицо Керкориана Джеймс Обри, получивший в Голливуде прозвище

Улыбающаяся Кобра, сдал в аренду четыре из пяти павильонов, закрыл двадцать из тридцати двух отделений, сократил штаты на сорок процентов. Став во главе «МГМ» в октябре 1969 года, он сразу же закрыл пятнадцать фильмов, находившихся в производстве, в том числе и «Судьбу человеческую» (по Андре Мальро), над которой Фрэд Циннеман работал три года. С середины 70-х годов «МГМ», бывшая гордость Голливуда, выпускала всего по четыре картины в год.

Правда, в 1981 году журнал «Филм коммент» напечатал статью «Лев снова рычит»⁵, в которой говорилось о попытке возродить былое. Во всяком случае, число выпускаемых фильмов увеличилось до десяти и вновь были приглашены мастера, некогда принесшие фирме славу: Билли Уайлдер, Роберт Олдрич, Джордж Кьюкор. Два последние, однако, уже умерли, да и вообще непохоже, что «Метро-Голдуин-Мейер» удастся достичь прежнего размаха.

Дольше всех относительную независимость сохраняли «Коламбия» и «XX век-Фокс». Им удалось пойти по другому пути и, подобно фирме Диснея, самим стать конгломератами в области культуры. «Коламбия», например, кроме своей основной деятельности, приносившей меньше половины дохода, занималась выпуском телесерий, изготовлением пластинок, аттракционами. А «XX век-Фокс» подрабатывал на тех же дисках, издании нот популярных песен, владел кинотеатрами в других странах и совсем уж непрофильной, лыжной, фирмой «Аспена»⁶.

Но в начале 80-х годов даже и этой относительной независимости пришел конец. Конгломерат «Коламбия» был куплен еще более крупным объединением «Кока-кола» за 820 миллионов долларов, а нефтяной магнат Марвин Дэвис выложил 630 миллионов за «XX век-Фокс».

Английский журнал «Экономист» задал недоуменный вопрос: «Что в этой хаотичной кинопромышленности так привлекает дельцов?»⁷ Попробуем в этом разобраться. Но начнем с обратного: что дали конгломераты кинофирмам? В первую очередь ощущение финансовой безопасности. Как бы плохо ни шли дела в том или ином году, кинофирма гарантирована от банкротства. Конгломераты для того и создаются, чтобы оперативно перераспределять средства. Суть объединения предприятий и целых отраслей производства, различных по профилю, как раз и

состоит в экономически обоснованном расчете на то, что один и тот же период не может быть одинаково убыточным для всех них, скажем, для кино и сахароварения, выпуска дисков и страхового дела или телевидения и курортных отелей. Прибыльный кинематографический год с лихвой компенсирует потери пострадавших от плохой погоды пляжных гостиниц. Или же наоборот: успешное проведение кредитных операций даст общий положительный баланс в случае прокатных провалов.

Итак, для кинофирм исключен фактор риска. А у бизнесменов, приобретающих их, он, конечно, присутствует. Что же заставляет их рисковать? Как это ни парадоксально, именно непредсказуемость результата. Это напоминает игру в рулетку: можно проиграть, а можно и сорвать крупный куш. И деловые люди охотно включаются в эту игру.

Но это только часть ответа. Есть еще одна сторона проблемы, не менее, если не более, важная: идеологический контроль над культурой. Промышленно-банковской элите, фактически стоящей за спиной правительства и направляющей его деятельность, далеко не безразлично, что искусство говорит массам. Она заботится об охране вполне ее устраивающих политических и социальных институтов. «Класс, имеющий в своем распоряжении средства материального производства,— подчеркивали Маркс и Энгельс,— располагает вместе с тем и средствами духовного производства»⁸.

Но тогда возникает другой вопрос: если такой контроль установлен, то каким образом все же появляются фильмы, идущие вразрез с ним? Ведь американское кино ежегодно дает несколько образцов такого рода картин. Здесь причина двоякая. Во-первых, если выразиться попроще, за всем не уследишь, и, кроме того, не слишком высокий культурный уровень контролеров кинопромышленности позволяет мастерам экрана разными способами обходить их требования. Во-вторых, в финансировании нонконформистских произведений проявляется определенный расчет — на показную демократичность, на создание необходимой для психологии рядового американца иллюзии независимости культуры и, как части ее, кино. Нужно также учесть, что процент картин, критически рассматривающих действительность, не слишком велик и они чаще всего тонут или растворяются в море прокатного стандарта, который действует как нейтрализатор или автомобильный глушитель.

Есть и еще один фактор, способствующий появлению фильмов серьезных, аналитичных, трезво оценивающих состояние общества. Уже писалось, что в русле молодежного движения протеста и других социальных движений шли и продолжают идти продюсеры и режиссеры, не работающие на крупные фирмы, и потому они могут позволить себе гораздо больше и пойти дальше остальных. Вне темы книги и этой главы лежит подробное рассмотрение причин, связанных с изменениями в налоговом законодательстве, которые способствовали распространению внефирменного производства. Достаточно сказать, что оно существует.

Впрочем, кинопродукция так называемых «независимых» неоднородна. Более того, она, говоря языком техники, поляризирована. И если на одном полюсе находятся работы, которыми можно всерьез гордиться, то на другом — фильмы постыдные, ориентирующиеся не на разум или чувство, а на рефлекторное восприятие. Речь идет о довольно большой группе тех, кто, называя себя режиссерами, хотя имеют к этой профессии весьма отдаленное отношение, зарабатывают много денег для себя и обогащают прокатчиков порнографическими лентами, требующими, как правило, минимальных затрат. Ведь от такого рода картин зрители, преимущественно совсем молодые люди или же те, в ком угасает чувственность, не ждут ни художественных откровений, ни постановочных эффектов, ни, тем паче, злободневной проблематики. Они приходят в залы совсем за другим — и это другое отпускается им в полной мере.

Вот типичный для изготовителей порнопродукции делец — бывший владелец парикмахерской в Голливуде Джералд Дамиано. Сначала он, еще неуверенный в результате и опасющийся взрыва общественного возмущения, которого, впрочем, не последовало, решил подстраховаться и потому накинуд на свою стряпню флер научности. Первый фильм он озаглавил как социологическое исследование: «Секс в США». Добившись кассового успеха, он быстро осмелел и отбросил все покровы, выпустив одну за другой «Глубокую глотку» и «Глубокую глотку II», в которых исполнители демонстрировали чуть не все способы половых сношений, изрядно приправленных сексуальными извращениями. Деньги полились рекой. Судебные дела, возбуждавшиеся против новых лент Дамиано — «Дьявол в мисс Джонс» и «Воспоминания Агги», — лишь сыграли ему на руку, ибо были бесплатной рекламой.

А как же кодекс Хейса, может спросить читатель, этот свод достаточно строгих цензурных правил, долгое время действовавший в Голливуде? Вспоминается, что в 1943 году, когда Говард Хьюз снял вестерн «Бандит», цензура долго противилась его выпуску на экран из-за того, что вырез на платье героини слишком обнажал бюст. Лет двадцать назад американский ученый и фантаст Джон Пирс написал рассказ «Не вижу зла», в котором некий шарлатан якобы изобрел прибор, ставящий соблюдение кодекса Хейса на научную основу. «Целью нашей работы,— разглагольствует он,— является создание механической, а вернее, электронной блокировки материала, не отвечающего кодексу морали. Новый кинофильм всегда тщательно изучается с этой точки зрения специалистами, и лишь потом его пускают в прокат. Режиссер, конечно, стремится к тому, чтобы, не впадая в ханжество, в то же время нигде не преступить требований кодекса. Тем не менее актриса, разумеется, может случайно наклониться чуть ниже, чем следовало бы, или юбка задерется чересчур откровенно. В кино такие кадры убираются из фильма при монтаже...»⁹.

Все это соответствовало действительности. Но в 1966 году кодекс Хейса был коренным образом пересмотрен. Новые правила практически дают возможность обходиться совсем без правил и показывать что угодно, а не только такой сущий пустяк, как рискованное декольте. Правда, фильмы были разделены на три категории — для любых зрителей, для подростков до семнадцати лет с обязательным присутствием родителей и, наконец, только для тех, кому уже исполнилось восемнадцать. Последний пункт как раз и стимулировал вседозволенность.

Вернемся к конгломератам. Финансовая сторона дела, как уже сказано, при них выиграла, но кино в целом безусловно пострадало. Прежде всего резко уменьшилось количество картин, выпускаемых входящими в объединения студиями. В среднем каждая из них делала в год не свыше пятнадцати фильмов против прежних пятидесяти. В 1980 году Голливуд поставил экрану всего сто тридцать семь полнометражных лент. При этом доходы повысились. На год раньше кассы кинотеатров дали рекордный сбор — 2 миллиарда 800 миллионов долларов¹⁰.

Политика конгломератов заключалась в том, чтобы, резко снизив количественные показатели кинопромышленности, столь же резко увеличить затраты на отдельные фильмы. Если в прежние времена смета,

предусматривавшая расход в миллион долларов, была редкостью, то в 1981 году стоимость производства одной картины составляла в среднем десять миллионов, а затраты на супербоевики доходили до сорока¹¹. Помимо названных причин такое положение вещей связано с тем, что, по терминологии самих американцев, во второй половине 70-х годов в стране произошла «третья электронная — видеокассетная — революция», если предыдущими двумя считать появление радио и телевидения. К концу 1983 года в США в частном пользовании было восемь миллионов кассетных видеомagneтофонов¹². Бурно растет число и расширяется репертуар кассетных фильмов. Чтобы не проиграть в конкурентной борьбе, кино, как и в те времена, когда возникла телевизионная угроза, противопоставляет этому такие картины, которые плохо смотрятся или совсем не смотрятся на малых экранах.

Такого рода боевики получили титул «блокбастеров» — «сметающих препятствия». Вот здесь и действует то самое правило рулетки, о котором уже было сказано, ибо, чем выше стоимость фильма, тем сильнее риск. Финансовый неуспех сорокамиллионного колосса — дело нешуточное, а предугадать прокатную судьбу картины часто нельзя. Подсчитано, что фильм начинает приносить прибыль лишь в том случае, если сумма выручки не менее чем в два с половиной раза превышает сумму затрат (реклама и прокат также стоят больших денег).

Казалось, например, что «Великий Гэтсби» или «Гэйбл и Ломбард», рекламировавшиеся в числе «блокбастеров», станут кассовыми фильмами. А на самом деле они имели весьма жалкую прокатную судьбу. Составляя список неудачников, журнал «Тайм» включил в него также «Звездный трек» (бюджет — 42 миллиона, кассовый сбор — 61), «Лунатика» (30 и 37), «Поднимите «Титаник» (36 и 6,8) и много других несостоявшихся боевиков¹³. В то же время «Звездные войны» и «Роки», на которые не возлагалось особых надежд, побили все кассовые рекорды.

Непредсказуемость успеха и невозможность подстраховки от неудачи создают в кинопромышленности, входящей в состав конгломератов, весьма нервную обстановку. В частности, участились замены менеджеров. Ставка делается на молодых, но и те, лишённые опыта старших, не реже их, а может быть и чаще, попадают впросак. Давление конгломератов на студии вызывает ответное недовольство. И, например, в 1978 году дело дош-

ло до того, что группа руководителей «Юнайтед артист» подала в коллективную отставку, обвиняя шефов концерна «Транс-Америка корпорэйшн» в бюрократизме и скаредности.

Изменения не в лучшую сторону происходят и в прокате. Для владельцев кинотеатров более выгодными были низкобюджетные ленты. Когда их число начало сокращаться, многие залы закрылись, а многие перешли исключительно на демонстрацию порнофильмов, что заставило отвернуться от них значительную часть публики. Но люди привыкли ходить в кино. Поэтому за недостатком иного они покупают билеты на «блокбастеры». К концу 70-х годов число тех, кто был зрителем десяти самых кассовых фильмов, возросло в три раза по отношению к числу всех зрителей.

Еще одно следствие новой кинополитики, наносящее ущерб искусству, состоит в том, что боевик рассчитывается на самый нетребовательный вкус. А это означает адаптацию художественного языка и примитивизацию сюжета. Те талантливые режиссеры, которым претит стандарт, вынуждены или долго искать деньги для самостоятельной работы, и деньги немалые, или приспосабливаться к существующим требованиям, или же, наконец, просто уходить из кино.

Из всего изложенного можно сделать вывод, что, несмотря на многие экономические перемены, на переход крупнейших голливудских компаний в другие руки, художественная и тесно связанная с ней идеологическая политика не переменялась. «Голливуд реакционен,— заявил на одном из семинаров прокатчик Ларри Джексон,— потому что люди, контролирующие его, не понимают основ творчества»¹⁴. Ему вторит другой участник семинара, кинодеятель Джонатан Сарно: «Пока Голливуд не изменит шкалу ценностей и не предоставит режиссерам творческую свободу, они будут для него делать фильмы гораздо более низкого качества, чем то, которое может соответствовать их способностям»¹⁵.

Однако руководители Голливуда пренебрегают призывами и обвинениями в их адрес. Их заботит прежде всего иное: увеличение прибыли. А его можно обеспечить только расширением прокатной сети, доминированием на внешних рынках. Ведь именно оттуда поступает главная часть доходов. Организационно это вылилось в экономически новую форму — создание транснациональных корпораций (ТНК).

Еще семьдесят лет назад, во время первой мировой войны, Ленин писал: «Для старого капитализма с полным господством свободной конкуренции типичен был вывоз товаров. Для новейшего капитализма с господством монополий типичным стал вывоз капитала»¹⁶. По определению экспертов ООН, критерием транснациональности является наличие зарубежных филиалов, вкладывающих деньги в производство тех стран, где эти филиалы расположены. И вот что можно было прочесть в журнале «Тайм» двадцать лет назад: «Одной из наиболее значительных черт мирового развития после второй мировой войны стал большой скачок американских корпораций на зарубежные рынки как путем прямого инвестирования, так и посредством приобретения иностранных компаний»¹⁷.

Захват внешних рынков с помощью ТНК в 70-е годы протекал весьма активно. При этом легко обходилось антитрестовское законодательство, запрещающее участие в монополистических группировках. Формально зарубежные фирмы были самостоятельны, а на самом деле они находились под контролем ТНК. В кинопромышленности они образовались позднее, чем в других отраслях, и были прямым следствием поглощения Голливуда конгломератами. Но уже в 1970 году «Парамаунт», который был куплен «Галф энд уэстерн индастриз», и «Юнивэрсл», приобретенная Музыкальной корпорацией Америки, образовали объединенную компанию «Синема интернэйшнл корпорэйшн», значившуюся как голландская. В ее функции входит распространение фильмов фирм-основательниц в других странах и финансирование постановки перспективных, с точки зрения хозяев, картин, производящихся в Европе. Кроме того, МКА объединилась с известной фирмой «Филиппс» на следующей основе: та выпускала видеоприставки к телевизорам, а в США делались кассеты к ним. По заявлению руководства «Юнивэрсл», ее фонды составляют свыше двух тысяч фильмов. И если даже каждая американская семья купит только три кассеты, то общий доход может составить миллиард долларов¹⁸.

Тогда же, в 1970 году, «Коламбия» открыла в Европе филиал под названием «Трансуорлд продакшнс», объединившийся в свою очередь с английской Организацией Рэнка, владеющей помимо кинотеатров сетью отелей. Появилось специальное отделение Гостиничное телевидение, занятое прокатом видеокассет. Хозяева отелей

получали при этом десять процентов от общей суммы прибыли. Начинание оказалось доходным: примерно четверть постояльцев посещала видеокассетные просмотры. В связи с этим была срочно куплена фирма «Батлинс лимитед», которой принадлежали гостиницы в разных странах¹⁹.

ТНК не обошли вниманием и другие страны, в частности Францию. Лишь один пример. В 1975 году доход от проката фильмов там составил 432 миллиона франков, из которых американцам досталось 184, а крупным французским фирмам — 158²⁰. Следует помнить при этом, что за фасадами национальных кинокомпаний во многих случаях действуют филиалы ТНК. Скажем, фильмы «Зорро» Дуччио Тессари и «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи значатся в справочниках как итало-французские. А на самом деле они — американо-итало-французские.

Такое же положение сложилось и по другую сторону Ла-Манша, в Англии. Например, в 1972 году шестнадцать из двадцати имевших успех британских картин были выпущены на американские деньги. Естественно, что и 84 процента прибыли от их проката также получили кинофирмы США²¹. На следующий год конгломерат «Галф энд уэстерн» открыл в центре Лондона, на Пикадилли, два крупных кинотеатра. Те фильмы, постановка которых финансируется конгломератами, и здесь числятся не американскими, а английскими. Так, в титрах картины «Железный крест» значатся фирмы Великобритании и ФРГ, однако французский журнал «Имаж э сон» не без веских оснований называет ее американской²².

Как уже сказано, весь этот камуфляж нужен для того, чтобы обойти антитрестовское законодательство, действующее в Соединенных Штатах. Но не только. Европейцы относятся к ТНК с нескрываемой неприязнью. Журнал «Тайм» писал: «За исключением, пожалуй, ЦРУ, ни одно наше изобретение не вызвало в мире столько подозрений, недоверия и нареканий, сколько международные корпорации»²³. И это тоже — повод для того, чтобы постараться уйти в тень.

И наконец, последнее. Как правило, если фильм, снимаемый на американские деньги, посвящен современности, в нем содержится — в скрытой или явной форме — пропаганда идеологических установок, которыми руководствуются США. Обратимся к нескольким картинам такого рода.

Голливудская компания «Эллайд артистс» не пожалела денег для изготовления под английской маркой картины «Дикие гуси». Причем и ее сценарист Реджиналд Роуз и режиссер Эндрю Мак-Лаглен были американцами. В ней всячески идеализированы бесчинствующие в Африке белые наемники. Авторы представляют их людьми, которые становятся на защиту «хороших» африканцев от «плохих», под которыми разумеются участники национально-освободительных движений.

Тенденциозно трактуется и недавняя история. Вспомним, например, тот же «Железный крест». (Тут главенствовали американцы: писал Джулиус Эпстайн, снимал фильм Сэм Пекинпа, главную роль исполнял Джеймс Коберн, а действие разворачивалось в 1943 году на Таманском полуострове.) Акценты в картине расставлены так, что оценки фашистской и советской армий поменялись местами: первая выглядит защитницей цивилизации, а вторая — ее противницей. Все это сделано хитро, с расчетом не на точное следование истории, а на эмоциональность зрителя. Ему говорят: да, были и жестокие гитлеровцы, например, некий капитан Странски, который приказал расстрелять попавшего в плен молоденького советского солдата. Но преобладали люди благородные и гуманные, такие, как фельдфебель Штайнер, на свой страх и риск спасающий приговоренного. Он отпускает его к своим, но те при переходе линии фронта хладнокровно прошивают мальчишку автоматными очередями. Паренек умирает, с благодарностью глядя на прячущегося в кустах фельдфебеля как на единственного человека, который был к нему добр.

И в будущем, утверждает другая лента («Светопреставление 2000 года» режиссера Альберто де Мартино), от русских нельзя ждать ничего хорошего. Именно они затевают в этой фантастической картине третью мировую войну. Фильм, подающийся как англо-итальянский, финансируется американской фирмой «Эмбесси продакшнс», входившей тогда в конгломерат АВКО-компани.

Итак, Голливуд в 70-е годы прибран к рукам монополиями, осуществляющими одновременно с помощью транснациональных корпораций экономическую и идеологическую экспансию. Таково общее состояние дел. Но однозначностью здесь обойтись нельзя. Несмотря ни на что, и в самом Голливуде и за его пределами существует противоборство различных сил и тенденций. Но об этом дальше.

Нити зримые и скрытые

Вспомним еще раз «Суматошный мир», неприятие его авторами и частных и общих сторон современного общественного устройства Соединенных Штатов — от уклада жизни, распорядка быта до научно-технических достижений и эпидемий военного психоза. Отрицание, подкрепленное очень сильными художественными средствами. Призыв к размышлению. Весь строй картины сведен к вариантам одной и той же главной мысли: так дальше жить нельзя. Но — как можно и нужно? Быть может, у создателей этой ленты и есть некая положительная программа, но она не обнародована — и потому ограничена только отрицанием.

Это — как бы один из последних отзвуков того социально-художественного движения, которое носит название контркультуры. Весь кинематограф США 70-х годов в той или иной степени, видимыми или скрытыми нитями связан с нею. Контркультура во многом определила круг его идей, тематический выбор и поэтику. Речь идет не только и даже не столько о преемственности, сколько об использовании всех этих категорий как с теми же, так и с противоположными целями, зачастую спекулятивными, основанными лишь на интересах кассы.

Если попытаться совсем кратко охарактеризовать молодежное движение, которое было гораздо шире, чем порожденная им контркультура, то достаточно одного определяющего слова: разноречивость. Вот одна из его сторон, весьма полно отраженная в документальном фильме 1970 года «Вудсток».

Он начинается с идиллического пейзажа: девственные изумрудные лужайки, дремотная тишина природы. А заканчивается снятой с той же точки вытоптанной унылой землей, жирной чавкающей грязью, холмами мусора и отбросов. Между этими двумя кадрами-символами — детальный показ «трех дней музыки и любви» — фестиваля молодежной песни 1969 года в крохотном городке штата Нью-Йорк, давшем название картине.

Там собрались американские юноши и девушки, недовольные существующим порядком вещей, ненавидя-

щие потребительскую философию старших, решившие пойти ей наперекор. Репортеры назвали их «нацией Вудстока», термин привился и попал в серьезные труды по социологии. Быть может, здесь есть преувеличение, но предпосылки для такой квалификации несомненно существовали. Прежде всего, в умонастроениях самих участников фестиваля, предполагавших, что именно в Вудстоке получают зримое воплощение постулаты контркультуры.

Пожалуй, в кино США нет другой картины, с такой отчетливостью показавшей неразрешимость конфликта между идеалами и действительностью. Режиссеру Майклу Уодли удалось вскрыть противоречивость или же полную несостоятельность многих программных идей бунтующей молодежи, и сделал он это с большой художественной силой. Да, многие участники фестиваля искренне верили, что они противостоят всему дурному в американской жизни, что на их глазах рождается новое общество — общество молодых, основанное на законах любви и всеобщей свободы. Но они оказались неспособны даже на то, чтобы проявить минимальные организационные способности. Им нечего было есть, негде спать, они за считанные часы обросли грязью, и Вудсток превратился в район бедствия. Жестокая ирония состоит в том, что как раз отвергаемое ими общество пришло на помощь бунтарям. По распоряжению местных властей с вертолетов сбрасывали медикаменты, ящики с едой, тюки с сухой одеждой, ибо все три дня шел сильный дождь. Спустились на парашютах пять врачей, вступивших в тяжкую борьбу с массовой истерией, отравлениями наркотиками, травмами, кровоподтеками и синяками.

Фильм — сложный контрапункт изображения и слова, деклараций и фактов. В коротких интервью молодые люди говорят о возвышенном. Тем временем на экране разворачиваются сцены в духе мемуаров Казановы. Микрофон берет один из организаторов фестиваля и утверждает, что за эти три дня он духовно переродился, ибо видел подлинное общение людей. А на другой стороне кадра, разделенного надвое, обнаженные юноша и девушка совершают половой акт на истоптанной траве. Этот эпизод своей горечью напоминает аналогичную сцену из «Земли» Эмиля Золя или же печальную запись Льва Толстого о страннике и страннице, убогих, грязных, любострастно копошащихся в придорожной пыли. Общенье, сведенное к физиологии.

Фермер, на земле которого проводился фестиваль, не желая, очевидно, прослыть ретроградом, заявляет, что молодые показали миру пример нового общества. А на экране — грязь и бессмысленная толчея. Некоторые — откровеннее. Один из участников прямо говорит, что главное в фестивале — секс, музыка же — лишь предлог. Ему не удалось получить ответ на мучающие молодежь вопросы. В подтверждение этих слов нам показывают тысячи бесцельно слоняющихся юношей и девушек.

Парадоксальность происходящего раскрывается и в интервью с исполнителями. Певец Джон Себастьян говорит слушателям, как он их всех любит и какие они молодцы, после чего поет о молодом поколении, предавшем свои идеалы. Две первые песни, исполняющиеся за кадром, — о стремлении покинуть города ради жизни на лоне природы — звучат на фоне опустошенной земли, на которую падает бесконечный дождь. Лишь двое — Джоан Баез и Арло Гатри — пытались повернуть фестиваль в более серьезное русло, исполняя антивоенные и политические баллады. В целом же «Вудсток» продемонстрировал — что и нашло отражение в фильме — и теоретическую и практическую беспомощность молодых, претендующих на создание нового общества.

Нечеткость ориентиров была свойственна не только им самим, но и тем, кто эти ориентиры попытался расставить. В том же году, что и фильм «Вудсток», вышла книга профессора Йельского университета Чарлза Рейча «Зеленеющая Америка». Он рассмотрел в ней три типа сознания, свойственных, по его мнению, американцам.

«Сознание I», писал он, своими корнями уходит в историю. Оно возникло в прошлом веке и связано с расцветом эпохи свободного предпринимательства. Носители этого сознания все еще продолжают верить, что твердость характера, незыблемость моральных принципов, основанных на постулатах христианства, в сочетании с честным упорным трудом и самоограничением во имя грядущего процветания семьи неизбежно должны привести к успеху, трактуемому в первую очередь как успех материальный. Рейч считает, что индивидуализм такого рода уже давно не приносит его носителям, представляющим по преимуществу провинциальную Америку, прежнего успеха и является в современных условиях атавистическим.

«Сознание II», продолжает исследователь, зиждется на полном подчинении индивида организации. Оно

полностью некритично и оперирует тем набором представлений о действительности, о мотивах и целях собственного поведения, который общество предлагает ему в готовом виде. Иначе говоря, чужое мнение, свойственное большинству, полностью заменяет носителю «сознания II» свое собственное. Он тоже стремится к материальному успеху, но использует при этом иные средства, смысл которых состоит в вытравлении личностного начала. Идеалы конформиста, если в этом случае вообще можно говорить об идеалах, столь единообразны и примитивны в своей основе, что их целиком выражает как раз низкопробная часть культуры — так называемая культура потребительская, или кич.

Этим двум типам сознания, полагает Рейч, противостоит «сознание III». Им-то как раз, по его утверждению, и обладает бунтующая молодежь. В чем оно состоит? В отрицании критерия материального успеха и в признании низменным, недостойным человека погони за деньгами и карьерой. Кроме того, оно отвергает те нормы благопристойности, которые выработало общество, ибо эти нормы фальшивы и разрушают личность. В мире царит бездуховность, утверждают молодые, люди утратили истинный смысл существования, они губят природу, губят себе подобных, забыли о том, что такое настоящая любовь. Поэтому носители «сознания III» отвергают любую власть, любые государственные и общественные институты, частную собственность, семью, отрицают все моральные категории, препятствующие свободному выявлению личности.

Положительную программу сторонников молодежной культуры, отмечает Рейч, сформулировать труднее, так как, скептически относясь ко всему на свете, что было придумано до них, они не склонны к четким логическим формулировкам. Однако основную тенденцию все же можно уловить и выразить в словах. «Я» — вот единственная признаваемая ими реальность. Отсюда вытекает необходимость самопознания и самосовершенствования. Высшие ценности — любовь, дружба, общение¹. (К чему это привело на практике, продемонстрировал, в частности, фильм «Вудсток».)

Таковы вкратце результаты анализа, произведенного Чарлзом Рейчем. Легко заметить, что если две первые формы сознания очерчены очень четко, жестко, с решительной определенностью, то, в отличие от них, «сознание III» охарактеризовано весьма расплывчато, так

как основано на глобальных обобщениях, на совершенно неконкретизированных всеобщих категориях. Конечно, весьма существенную роль играет то обстоятельство, что первые две формы сознания — издавна устоявшиеся, а третья — слишком свежа и находится лишь в процессе становления.

Но дело, думается, не только в этом. И даже не в стихийности самого движения, тем более что оно приняло и известные организационные формы, а в импульсивности эмоций и мышления взбунтовавшейся молодежи. Она стремилась изменить мир волевым усилием, личным примером, а это еще никому и никогда не удавалось. У нее не было иной опоры, кроме яростного неприятия сущего и столь же яростного стремления это сущее переиначить.

Утопии бывают разного свойства. Как раз в 60-е годы английский фантаст Роберт Крэйн написал рассказ «Пурпурные поля». Спроецированная в будущее проблематика молодежного движения приобрела в нем мрачный характер. После всемирной военной катастрофы власть перешла к молодым, подчинившим всю жизнь общества жесткой программе, в которой говорилось: «Старикашки едва не погубили весь мир. На них лежит ответственность за все войны в истории человечества, они преграждали путь прогрессу. Мы никогда не допустим, чтобы старикашки вновь пришли к власти»².

Но неукоснительное следование этому пункту привело всего лишь к тому, что на смену старой политической системе пришел режим фашистского толка. При нем всех, кто оказывался старше тридцати пяти лет, отправляли на Пурпурные поля, или — иначе — в небытие. Бунт детей против отцов обернулся всечеловеческой трагедией. Таково мнение фантаста.

Утопические идеи Рейча — иного толка. Их главный тезис — «революция с помощью сознания». По предсказанию этого социолога, «сознание III» способно само по себе, без каких-либо активных действий его носителей, разрушить ненавистные взбунтовавшейся молодежи социальные и политические институты государства. Стоит только большинству людей проникнуться этим сознанием, и наступит эра благоденствия.

Так обстояло дело в теории. На практике же раскрепощение личности и освобождение ее от буржуазных условностей, что и являлось основным постулатом «революции сознания», привели ту часть молодежи, кото-

рая стихийно или сознательно пошла по этому пути, к результатам далеко не обнадеживающим.

«Целостный человек», так восхищавший Рейча, прежде всего начал раскрепощаться с помощью свободной любви и наркотиков. На этот счет тоже были созданы свои теории. Одна из них принадлежала австрийскому психиатру Вильгельму Райху, любимому ученику и другу Зигмунда Фрейда. Когда в 1930 году в Вене был обнаружен его труд «Сексуальность и культурная борьба», на него почти не обратили внимания. Под более броским названием — «Сексуальная революция» — он был переведен на английский язык и появился на книжном рынке США в 1945 году. Это вызвало там сенсацию, которая, однако, продержалась сравнительно недолго и носила скорее шокирующий, чем практический характер. Вновь вспомнили об этом лишь тогда, когда движение хиппи стало массовым явлением. «Фрейд,— писал критик Лесли Фидлер,— оказался слишком робким, слишком пуританским и, главное, слишком рассудочным для второй половины двадцатого века. Вильгельм Райх — вот кто трогает молодежь своими антиномиями, своей склонностью к магии и подчеркиванием того, что сексуальное самовыражение является конечной целью мужчины»³. И уж совсем ко времени пришлось новое издание «Сексуальной революции», выпущенное в 1970 году. Молодежь увидела в теории Райха научное обоснование собственного стремления видеть цель жизни в не ограниченном никакими условностями выражении своей сексуальной энергии.

Фрейд в последний период жизни пришел к выводу о том, что «все достижения в области культуры являются результатом сублимации сексуальной энергии; из этого логически следует, что сексуальное подавление является неотъемлемым фактором культурного процесса»⁴. Райх оспорил этот тезис, указав на противоречие между ним и теми результатами клинических наблюдений, которые Фрейд получил в молодости. Эти наблюдения свидетельствовали о том, что сексуальное подавление делает людей не только больными, но и лишает их стимулов к работе и творческой потенции. Таким образом, делал вывод Райх, «сексуальное подавление формирует массово-психологический базис определенной культуры, именно патриархально-авторитарной, а отнюдь не всех форм культуры»⁵.

Автор «Сексуальной революции» утверждал, что капиталистическое общество поставило целью подавление

сексуальных нужд молодежи, чтобы этим путем лишить ее умственной независимости и творческой оригинальности. Райх отбросил идею моногамного пожизненного брака, полагая его нетерпимым видом закабаления. Буржуазная семья, заявлял он, калечит людей в сексуальном отношении. И только удовлетворение природных инстинктов вне института насильственного брака и семьи может привести к возникновению «целостной личности», а в конечном счете и к спасению общества. Будучи сугубым теоретиком, Райх не указывал, да и вряд ли мог указать; какие-либо конкретные шаги, благодаря которым была бы гарантирована свобода проявления сексуального инстинкта⁶. И молодежь весьма однозначно истолковала теорию Райха — главным образом, как призыв к неразборчивым связям и забвению многих моральных обязательств.

Противоречие между сексуальной вседозволенностью, психологией арцыбашевского Санина, подменившей любовь, и главной конечной целью движения — воспитанием эмоционально раскрепощенной личности, — как бы не замечалось. Не замечалось и то, что смысл человеческого существования, который искали молодые, оказывался полностью утраченным, ибо сводился лишь к удовлетворению полового инстинкта.

Жизненная практика или, во всяком случае, стремление к такой практике наложили печать на литературу и кинематограф контркультуры. Открыв роман Джона Барта «Козлоюноша Джайлс», читатель обнаруживал в нем столько разнообразных сексуальных сцен, что переставал их воспринимать. В книге Доналда Бартелма «Белоснежка» у героини — семь любовников, с которыми она попеременно развлекается только под душем. Режиссер «Девушек из Челси» Энди Уорол обошел с камерой в руках пятнадцать номеров отеля, славящегося вольными нравами, и снял все, что там происходило. Получился кинокаталог половых извращений. Он же поставил фильм «Велосипедист» — о парне без гроша в кармане, которого это отнюдь не угнетает, потому что он находит возможность совершенно бесплатно следовать зову пола. Зов этот звучит постоянно, и парень переходит от одной девушки к другой, с видимым удовлетворением обладая ими на глазах у зрителей. Режиссер показывает его преимущественно обнаженным, а если уж ему приходится что-нибудь надевать на себя, то он старается обойтись без трусов и джинсов. Вскоре после «Велосипедиста» Пол Морисси снял картину «Плоть». Здесь для героя была

придумана мотивировка, позволяющая ему оставаться без всяких одежд, так как по профессии он — натурщик. Активно самовыражаясь, этот молодой человек попеременно ложится в постель к жене, гомосексуальному партнеру и проститутке. Правда, в финальных кадрах он ведет себя в супружеской постели пассивно, ибо увлечен наблюдениями за женой и ее беременной подругой, занимающимися любовью.

Странная все-таки трактовка свободолюбия. Странное понимание антиханжества. Ведь по сути дела восстание чувств оборачивается восстанием чувственности. Бунтующий дух подменяется бунтующей плотью. Даже если следовать логике тех, кто выдвигал лозунги контркультуры, кто претворял их в экранные образы, но следовать ей до конца, то вывод оказывается неутешительным. Вряд ли плодотворно искусство, рассчитанное не на домысливание, не на подстегивание фантазии, а на возбуждение простейших инстинктов, и в первую очередь — полового.

Тем не менее, а может быть, и благодаря этому Голливуд 70-х годов провел широкомасштабную операцию по внедрению в свои фильмы именно этих сомнительных завоеваний контркультуры. Откинув как ненужный балласт все рассуждения о «целостной личности», о сексуальной свободе, несущей в себе протест против буржуазного общества, он ограничился тем, что имеет кассовый успех в этом самом обществе, — всемерной эротизацией экранного действия. Коммерческий кинематограф не прошел и мимо другого способа раскрепощения личности, предложенного контркультурой, — наркотического опьянения. Как и в первом случае, голливудские производители массового товара опустили все теоретические послы, используя увлечение наркотиками для создания серии аттракционов.

Между тем, такие послы были. Программу обретения целостности личности с помощью наркотиков разработал американский психолог Тимоти Лири. Приобщившись уже в сорокалетнем возрасте к биохимическим наркотическим средствам, он стал их активным пропагандистом, за что и был через три года изгнан с должности профессора психологии Гарвардского университета. Все в том же 1970 году сделалась бестселлером книга Лири «Политика экстаза», сразу же обеспечившая опальному профессору почетное звание одного из теоретиков контркультуры.

«Люди, увлекающиеся психоделизмом, социально пассивны»⁷, — вполне справедливо утверждал он. И развивал эту мысль следующим образом: «Вместо того, чтобы пикетировать университетские административные здания, молодые люди, по моему мнению, должны уйти из кампуса и отправиться в «путешествие». (Имеется в виду наркотический сеанс.— Е.К.) И хотя я симпатизирую тем, кто сжигает призывные карточки, я предпочел бы, чтобы они сидели в психоделическом трансе у себя дома и сжигали долларовую бумажку»⁸.

Перерождение стихийного, однако же активного протеста против социальных институтов в протест пассивный вполне эти институты устраивал. Молодые люди, отправляющиеся в «путешествие», никому, кроме как самим себе, вреда причинить не могут. Зато этот наркотический крен контркультуры беспокоил многих американских интеллигентов.

Джон Апдайк написал роман «Кролик исцелившийся», в котором повествует о судьбе восемнадцатилетней девушки Джилл, попавшей в полную духовную и физическую зависимость от торговца наркотиками. Она совершенно теряет себя как личность и готова пойти на все, лишь бы получить очередную порцию. Сходные мотивы пронизывают и фильм Джерри Шацберга «Паника в Ниддл-парке». Его героиня — провинциалка, попавшая в Нью-Йорк, — знакомится с юношей-наркоманом, приучающим ее к героину. В результате она вынуждена пойти на панель.

Идею высвобождения личности из пут всяческих условностей, достигаемого благодаря наркотикам, уже на спаде движения, в начале 70-х годов, высмеял Милош Форман в саркастическом фильме «Отрыв». В эпизоде массового приобщения родителей к курению марихуаны он едко спародировал подобные же сцены коллективного забвения, которые с искренним пиететом снимали в своих лентах режиссеры контркультуры. Адресатом этой пародии мог быть, например, фильм «Чаппакуа», автобиографичный для его создателя и исполнителя главной роли Конрада Рукса. В нем показан ирреальный мир, куда можно попасть после приема полновесной дозы наркотика или — дополнительный нюанс — очень крепкой выпивки. С не меньшим основанием Форман мог иметь в виду и «Путешествие» Роджера Кормэна.

Режиссер здесь предельно серьезен в поэтизации наркотических видений. «Все становится достижимым,

когда вы употребляете...» — такими словами начинается «Путешествие». Их произносит девушка в короткой рекламной ленте, снятой героем — телевизионным режиссером Полом. Девушка говорит о духах. Но эти слова — как бы эпитафия к фильму — Роджер Кормэн толкует по-своему. «Все становится достижимым, когда вы принимаете ЛСД: любовь, ненависть, сексуальное удовлетворение, научные, творческие, религиозные откровения» — такова главная мысль «Путешествия». И постановщик с помощью Питера Фонды, играющего Пола, показывает всю гамму наркотических ощущений — от экстатической красоты до предельного ужаса. В этом «путешествии через бессознательное» на всем протяжении картины героя преследуют два таинственных всадника в черных капюшонах, оказывающиеся «двумя женщинами в его жизни».

В картине применено много модных и — порой — интересных приемов. Сюжет разорван, и действие все время совершает рывки то в прошлое, то в будущее или настоящее. Монтаж построен на коротких планах и сбоях ритма. Во время пика наркотического сеанса возникает калейдоскоп бессвязных цветовых изображений. Кроме того, любопытные цветовые эффекты достигаются при помощи специальной технологии проявки пленки. Используются призматические объективы, дающие многократное изображение. Фильм сопровождает «психоделическая» музыка, написанная и исполненная молодежным оркестром «Электрический флаг». Она начинается с идиллической песенки, звучащей, когда Пол в начале фильма гуляет по зеленой лужайке, и становится все более и более угрожающей по мере того, как «путешествие» оборачивается кошмаром.

Вся эта изобретательность направлена на пропаганду рецепта, который опять-таки, как и в случае с публичными плотскими развлечениями, страдает отсутствием не только рациональной, но и эмоциональной логики. Проповедуя любовь, дружбу, общение, проповедуя, нам думается, вполне искренне, приверженцы контркультуры по какому-то трагическому недоразумению — или юношескому неразумию? — прибегают к средствам, разъединяющим, разобщающим людей. Наркотическое забвение, связанное с сугубо индивидуальными ощущениями, со все более глубоким погружением в бездны подсознательного, скорее, напоминает стену, сквозь которую с каждым разом все труднее становится ощущать

других. Экранная имитация психоделического опыта, призванная показать его привлекательность, размножить, вряд ли может служить моделью общения, как нельзя назвать истинным общением и хоровое курение марихуаны, когда сигарета переходит от губ к губам. Можно понять ненависть к бездуховности «отцов». Но выращивание ферментов духовности подобным способом выглядит все же крайне сомнительно.

Такая молодежь легко «выпадает» из общества, а именно к этому, как уже сказано, и призывает Лири. «Оставьте школу, — взывает он, — оставьте работу. Не голосуйте. Избегайте всякой политической активности... Откладывание выпадения означает примирение. Сделайте свое выпадение незаметным. Никакого бунта, пожалуйста!»⁹ В этой теории «выпадения» особенно явственно обозначилась связь психоделизма Лири с восточной мистикой. Он пишет: «Цель восточных религий, как и цель ЛСД, — высшая благодать, то есть расширение пределов сознания для достижения экстаза и получения удовлетворения»¹⁰. Он расшифровывает это так: «Культе ЛСД соответствует мудрости Будды»¹¹. По его концепции, «книга Будды и другие произведения восточной философии — мифы Шивы — написаны людьми, достигшими высшего уровня сознания»¹².

В статье «Будда: выпавший из общества», написанной для популярного американского журнала «Горизонт», Лири утверждал, что Будда выработал свои основные четыре заповеди только тогда, когда отказался от всех обязанностей и «выпал» из общества. Поэтому с помощью наркотиков каждый должен сам стать Буддой. Лири также весьма высоко отозвался об Олдосе Хаксли, который в работах «Врата восприятия» (1954) и «Остров» (1962) объединил наркотический экстаз с дзен-буддистским «озарением».

Однако вряд ли правомерно было идти к вершине — мгновенному «просветлению» — путем, связанным с искусственным стимулированием индивидуальных ощущений. Впрочем, апология наркотиков — лишь побочный эффект того пристрастия, которое питали представители контркультуры к древнему восточному учению, скорее морально-этическому, чем религиозному.

В отличие от европейской и американской интуитивистской философии оно привлекало их простотой постулатов и легкостью, с какой им можно следовать, ибо «исходит из учения Бодхидхармы о том, что

природа Будды и каждого человека — одна и что поэтому состояние Будды, то есть «просветление», надо открыть в себе, а не искать в канонических книгах. Причем «просветление» представляется как нечто совершенно естественное, как «истинная природа» человека, открытие которой может произойти в каждый момент»¹³.

Отсюда — «опрощение», понимаемое как одна из ступеней к постижению своей истинной природы. Стоит заметить при этом, что в американском варианте дзен-буддизма довольно значительную роль играет атрибутика, внешняя сторона дела, уравнивание себя с принципиально нищенствующим буддийским монашеством. Красноречива обложка книги Клиффорда Адалмена «Поколения», посвященная контркультуре: на коленях у Шивы сидит заросший, бородатый американец в шортах и короткой, распахнутой на голой груди рубашке без рукавов, типа дамского «болеро», которая оставляет обнаженным пупок. На шее у обращенного висят бусы из зубов крупных животных.

Увлечение дзен-буддизмом не только оказало существенное влияние на формирование мировоззрения хиппи, но и отразилось на экране. Любопытен в этом смысле фильм «Эль Топо», снятый Алессандро Джодоровским, исполнившим заглавную роль. Картина пользовалась огромным успехом у молодежи, хотя она весьма трудна для понимания. Ее первая половина сделана в духе традиционного вестерна, а вот вторая — целиком пропитана положениями дзен-буддизма. Герой — Эль Топо (Крот) — стремится отомстить некой банде за массовые убийства в маленьком городке, расположенном в пустыне. Расправившись с преступниками, он узнает, что эти люди всего лишь выполняли приказы тех, кто обладает властью. Здесь легко просматривается аналогия с американскими солдатами во Вьетнаме.

Высокопоставленные злодеи изображены в сюрреалистическом духе: один — сдвоенный человек, другой — зловеще деформированное существо, несущее на себе точно такое же, третий — соединение Ирода и Иродиады. Они ведут отшельническую жизнь и почему-то ходят голыми. Расправившись и с ними, Эль Топо погибает, убитый двумя лесбиянками.

Однако затем он воскресает, преобразившись в буддийского монаха, и ставит перед собой новую задачу — освободить колонию «неприкасаемых», загнанных хозяевами городка в подземную пещеру. Эти физически

уродливые и психически неполноценные люди, своего рода уэллсовские морлоки, получив свободу, идут вслед за Эль Топо на штурм городка. Однако их уничтожают, и тогда монах публично сжигает себя.

Все здесь расплывчато и запутано. Антибуржуазные идеи перемешаны с буддистскими постулатами. Намеки на фашистские концлагеря и вьетнамскую войну тонут в мистическом тумане. Многосмысленность и зашифрованность происходящего полемичны по отношению к рациональным схемам жизни. Poleмика эта ни для кого не опасна именно из-за неясности содержания. Причем технические приемы — рапид, съемки анаморфотной оптикой и другие — направлены на то, чтобы картина напоминала наркотические галлюцинации.

Голливуд учел и увлечение мистицизмом и интерес к Востоку. Но, конечно, по-своему. Если, скажем, француз Андре Кайат создал в фильме «Дорога в Катманду» спекулятивную антологию европеизированного индуизма и дзен-буддизма, то голливудские его коллеги сочли даже и такой путь слишком сложным. Мистика в их толковании, то есть явления, неподвластные разуму, как это ни странно звучит, выглядела — мы увидим это дальше — жестко детерминированной, доступной пониманию любого, даже самого неподготовленного зрителя.

Возвращаясь к идеологии контркультуры, следует подчеркнуть, что она имела несколько ответвлений, иногда противоречивших друг другу. Наряду с индуизмом и дзен-буддизмом была выдвинута альтернатива ортодоксальному христианству, появился даже термин «Иисус-революция». Этот круг идей, затрагивающих не только нравственность, но и политику, с большой художественной силой был выражен в мюзикле «Иисус Христос Суперзвезда», созданном молодым композитором Эндрю Ллойдом Уэббером и его сверстником поэтом Тимом Райсом. Он долго и с успехом шел на Бродвее, а в 1973 году был экранизирован Норманом Джуисоном, режиссером, всегда державшим руку на пульсе времени.

Искусство XX века многократно обращалось к образу Христа, к его деяниям и трактовке смысла его проповедей. Этот вечный, никогда не устаревающий материал помогал художникам, к нему обращавшимся, в исследовании столь же вечных проблем, соотносимости, относительности понятий добра и зла, взаимоотношений вождя и массы, постулирования принципов нравствен-

ности. В каждую эпоху эти проблемы решались по-своему, иногда весьма причудливо. Например, в 1925 году глава крупной рекламной фирмы Брюс Бартон написал роман «Человек, которого никто не знает», пользовавшийся в тот период послевоенного бума большой популярностью. Христос выступал в нем в роли основателя и идеолога современного бизнеса. Набрав в свой штат двенадцать способных сотрудников, он основал удачливую фирму. Предательство Иуды рассматривалось автором как ловкий ход в конкурентной борьбе. Так разрешались все проблемы деловитыми дедами.

Внуки оказались гораздо более аналитичными. Посмотрим же, в чем они увидели идейный конфликт между Христом и Иудой. Вступительная ария Иуды сразу же вносит полную ясность. «Христос,— поет он,— ты начал ощущать себя богом, и потому все хорошее, сделанное тобой, вскоре забудется, ибо ты начал значить для себя больше, чем все остальные». Иуда показан сильным и самостоятельно мыслящим человеком, стоящим вне толпы, идущим против массового, нерассуждающего фанатизма. И эта его изолированность подчеркнута тем, что исполнителем роли был выбран негр. Для американского зрителя такой выбор вдвойне понятен, ибо аллегорически подчеркивает отъединенность белых и черного.

Иуда верил в Христа, пока тот вел себя как либерал и реформатор, исцелял страждущих и помогал бедным. Но затем, усмотрев в поведении Христа авторитарные черты, не одобряя его призыв к восстанию против Рима, которое может привести к истреблению всех христиан, он попытался противостоять ему. Однако ему не верили, объясняя все нападки на Христа завистью. Когда Мария Магдалина совершила помазание Христа мирром, а Иуда воскликнул, что триста истраченных на это монет можно было обратить на помощь голодающим, его никто не хотел слушать.

Предательство Христа для Иуды — не акт жадности или трусости, а деяние принципиальное. Муки Иуды начались тогда, когда после распятия он понял, что Иисус все-таки был не богом, а просто человеком. Иуду убивало сознание того, что Христос так и не понял мотивов его поступка. «Он не знает, что я действовал ради нашего блага». И после самоубийства за кадром звучит его финальная ария: «Скажи мне, что ты думаешь о своих друзьях на небе? Кто кроме тебя должен быть

принесен в жертву? Должен ли ты был так умереть? Это было ошибкой или ты знал, что смерть принесет тебе славу? Не пойми меня неправильно, я лишь хочу знать». А хор подхватывает: «Иисус Христос, Иисус Христос! Кто ты? Чем ты пожертвовал? Иисус Христос Суперзвезда! Считаешь ли ты себя таким, каким они тебя представляют?»

Они — это те, кто начетнически трактует догматы христианства, кто пользуется этими догматами для подавления мысли и достижения корыстных, низменных целей. Иначе говоря, христианство контркультуры настолько неканонично, настолько заземлено и лишено мистического ореола, что справедливее говорить о нем не как о религии, а как о системе взглядов на вполне конкретный, осязаемый современный мир. Вера в бога заменена верой в человека.

Главной отличительной чертой картины было усиленное визуальное подчеркивание связей древнего предания с сугубо сегодняшним. Они отчетливо проявлены уже в композиции фильма, обрамленного эпизодами приезда на съемочную площадку и отъезда оттуда всех исполнителей. Запыленные автобусы, пересекающие пустыню, сидящие в них типичные хиппи, оживленно переговаривающиеся о своих делах,— все это сразу же придает показываемому современное звучание. И далее аналогии с нынешним днем и с пониманием состояния мира с точки зрения контркультуры просматриваются на каждом шагу. Режиссер и исполнители, например, всячески стремятся показать, что именно толпа, нерассуждающая масса, ищущая сильных вождей, хочет возвыситься над собой Христа, превратить его в бога. И она же предает своего кумира, когда появляется властитель, еще более ей импонирующий. Сцена изгнания торговцев из храма, яростного истребления их товаров решена так, как будто бы это сегодняшняя бунтующая молодежь расправляется с бездуховным обществом потребления. Апостолы лишены святости и выведены типичными конформистами, носителями «сознания II», заботящимися главным образом о собственной грядущей славе.

Хотя мюзикл, а вслед за ним и фильм принесли весьма обнадеживающие финансовые результаты, Голливуд не осмелился пойти по пути ревизии канонов христианства. Но, учитывая интерес массового зрителя, прежде всего молодежи, к тематике такого рода, рассматриваемой под каким-либо новым углом зрения, он предложил свой

вариант, в котором адаптированный мистицизм был соединен также с весьма упрощенной, буквалистской трактовкой некоторых положений христианства.

Одно время у художников-юмористов было модным буквализировать идиомы и метафоры. Скажем, над фразой «папа пошел в гору» рисовался мужчина, который, обливаясь потом, взбирался на крутой холм. И так далее. Нечто похожее, только подаваемое всерьез, произошло и в кино. Эталоном послужил фильм Уильяма Фридкина «Изгоняющий дьявола», который вышел в том же году, что и «Иисус Христос — Суперзвезда». В дальнейшем о нем еще предстоит подробный рассказ. Здесь же нужно сказать лишь об одном. Обуюянность человека злым духом, то есть сугубо духовная категория, обрела в этой картине зримые, материальные черты и тем самым превратилась в аттракцион. Этот самый дух или, как его называли для пущего впечатления, дьявол, прибывший к тому же — дань моде — откуда-то с Востока, вел себя в точности как хулиган, явочным порядком захвативший чужую квартиру. Массовый американский зритель, привыкший к тому, что экран должен все ему объяснить, а о чем не сказано, того и не существует, вполне удовлетворился показанным. И это вызвало волну продолжений и подражаний.

Но такого рода спекулятивные игры на новом материале, который предложило искусство контркультуры, не исчерпывают ее влияния. Талантливые мастера, работающие в рамках того же Голливуда, в рамках прежде всего финансовых, всерьез восприняли и творчески использовали многие истинные достижения кинематографа молодых. Например, горькая ироничность «Вудстока» пронизала потом немало картин. Несомненное воздействие на поэтику некоторых значительных фильмов, созданных в Голливуде, оказала картина «Беспечный ездук». Ее режиссера Дэнниса Хоппера финансировал Питер Фонда, который, как мы помним, сыграл главную роль в психологической фантазмагории «Путешествие». Не ограничившись денежным вкладом, Фонда создал образ одного из героев, а его напарником стал Хоппер.

Это уже был фильм не только о пожеланиях и идеалах, но и о грубой реальности, в которой приверженцы контркультуры, естественно, оказались стороной страдательной. В его основу положен древнейший мотив странствия, приключений в пути, встреч с подобными себе и антиподами. Друзья пересекли на мотоциклах

половину Америки, той провинциальной Америки, которую Ильф и Петров называли одноэтажной. У них была деловая цель: доставить наркотики в условленное место и получить за это вознаграждение. Однако это лишь предлог для удовлетворения жгучей потребности в переменах — не столько мест, сколько образа жизни. Молодые люди стремились, никому ничего не навязывая, свести к минимуму контакты с цивилизацией. Фильм о том, как эта иллюзия независимости обернулась трагедией.

Устоявшееся общество, пронизанное «сознанием II», не терпит непохожих. Оно всегда ощущает в них угрозу спокойствию своего закосневшего духа, даже если эти непохожие не проявляют никакой активности. Опасен уже сам факт отличия. И мирный обыватель звереет, встречая непонятное, раздражающее его взгляд и противоречащее его привычкам. Этот существеннейший социальный фактор не то чтобы не замечался, но как-то не всегда учитывался теоретиками контркультуры, сторонниками «революции с помощью сознания». Дэннис Хоппер и Питер Фонда, погрузив своих героев в реальную жизнь, сумели увидеть неприкрашенную правду и показать ее другим. Они отнюдь не отказывались от своих, условно говоря, «хиппианских» взглядов, а лишь имели смелость довести дело до логического конца.

Появление двух длинноволосых, нестандартного вида парней с экзотическими бусами на голой груди, со звездно-полосатым флагом на спине вызвало в маленьком захолустном городке брожение умов. И хотя молодые люди вели себя вежливо и тихо, не предпринимая попыток вступить в контакты с жителями, но и не уклоняясь от них, обывательское болото было растревожено. Ночью, когда юноши заночевали в лесу, группа жителей городка внезапно напала на них и жестоко избила. А на обратном пути через ту же местность их догнал грузовик, в котором сидел шериф, руководивший избиением. Хладнокровно, прицелившись, он убил сначала одного, а затем другого. Убил исключительно за непохожесть.

Фильм пользовался огромным успехом, особенно у молодежи. Это может показаться странным, так как логика его была смертельной для тех форм, какие приняло молодежное движение. Однако психология восприятия далеко не всегда прямо соотносится с формальной логикой. Некий привкус жертвенности, скажем более, непротивленчества свойствен поведению хиппи, состав-

лявших по меньшей мере половину сторонников контркультуры. Потому-то своего рода «страдание за веру» могло рассматриваться молодым зрителем с пониманием и сочувствием. Но объяснение не будет полным, если оставить без внимания центральный для идейного замысла фильма эпизод посещения героями молодежной коммуны, в котором авторы не решились разрушить иллюзию программного руссоистского идеала «назад к природе».

Естественность во всем — вот главный принцип этой коммуны. Кормит земля, обрабатываемая собственными руками. Все общее — носильные вещи, предметы обихода, жилье. Царит полигамия, без преобладания патриархата или матриархата. Дети не разделяются на своих и чужих. Как апофеоз этой жизни возникает эпизод-метафора, в котором обнаженные юноши и девушки весело плещутся в реке, резвясь словно невинные младенцы.

Это — идеал существования, который вскоре жизнь разбила вдребезги. Во-первых, не так просто было приобрести землю, стоящую достаточно дорого. Во-вторых, быстро терпела крах система натурального хозяйства. В-третьих, наконец, такие коммуны были окружены стеной враждебности, им старались вредить как только возможно. В результате из четырех тысяч коммун подобного рода, возникших в 60-е годы, к началу 70-х осталось всего несколько десятков. Росту этой враждебности в немалой степени способствовало перерождение некоторого числа колоний хиппи в гангстерские банды, наиболее страшной из которых оказалась группа Чарлза Мэнсона.

Но в «Беспечном ездоке» — фильме, смелом во многих отношениях, — теневая сторона жизни коммун все-таки оказалась опущенной. И фрагмент идеального существования, будто бы возможного для каждого, стоит только ему захотеть, определял восприятие молодыми зрителями и всего остального. Вот он, казалось, способ совершенно уйти от контакта с заплесневевшим миром «отцов», несущим одни лишь беды.

Однако уже в том же самом году, в котором выпустили свою картину Фонда и Хоппер, была разрушена и эта иллюзия. Речь идет о фильме одного из интереснейших американских кинорежиссеров, Артура Пенна, «Ресторан Алисы». Но картина не только об этом. В ней в полный голос звучит антивоенная тема, оставшаяся

и после спада молодежного движения одной из ведущих у лучших мастеров американского кино. В следующей главе об этом будет рассказано подробно. Теперь же, возвращаясь к ленте Пенна, к ее художественной структуре, нельзя пройти мимо очень важной особенности, характерной и для контркультуры в целом.

Речь идет о «фолксингерстве», то есть выдвижении на первый план плеяды самодеятельных и профессиональных певцов, бывших одновременно авторами текстов и исполнителями своих произведений. Репертуар «фолксингеров» был исполнен критического пафоса. Они высмеивали все то, против чего восставала молодежь, — бездуховность рутинного существования, автоматизм норм поведения, конформизм. Их волновал драматизм экологических проблем, и, конечно же, вызывала резкий протест вьетнамская война.

Именно в этот период произошел новый взлет творчества Пита Сигера, широко известного и у нас в стране. Он пишет «Короля Генри», в котором издевается над милитаризмом, и обличает недостойные цели вьетнамской кампании, получившей название «грязной войны», в песне «По пояс в грязи». Всей Америке становятся известны гневная баллада «Хозяева войны» и горькая песня «Ответ знает только ветер» Боба Дилана. «Сколько должно вылететь пушечных ядер, — пел он, — прежде чем их навсегда запретят? Ответ, мой друг, уносит ветер, ответ уносит ветер»¹⁴.

Почти ни один марш протеста в США не проходил без участия Джоан Баез. Одну из центральных песен ее репертуара — «Куда же делись все цветы?» — советские слушатели знают по исполнению ее Марлен Дитрих во время гастролей в СССР. Другая — «Прошлой ночью я видел странный сон» — стала как бы неофициальным гимном западных сторонников мира:

«Прошлой ночью я видел самый странный сон
из когда-либо виденных.

Мне снилось, что мир пришел к соглашению
положить конец войне»¹⁵.

А сценарий фильма «Ресторан Алисы» основан на одноименной балладе знаменитого «фолксингера» Арло Гатри¹⁶, сына певца-коммуниста 30-х годов Вуди Гатри, о котором в 1977 году режиссер Хэл Эшби снял картину «Поезд мчится к славе». Арло Гатри играет у Пенна

себя и воссоздает на экране то, что ранее исполнял с эстрады.

Самой острой, пожалуй, выглядит сцена на призывном пункте. Чтобы не пойти в армию и не участвовать в несправедливой войне, герой притворяется сумасшедшим, и, как ни стараются его изобличить, сделать это не удается. Весь эпизод режиссер и исполнитель решают в гротескном ключе, по аналогии с сатирической буффонадой, разыгранной бравым солдатом Швейком. Гатри в трусах и шляпе ходит из кабинета в кабинет, приплясывает, выкрикивает кровожадные лозунги, и в конце концов его отправляют на скамью группы «Б», где угнездились различные патологические типы. Однако и этого оказалось недостаточно. Армии ему удастся избежать, лишь став невольным преступником в истории со свалкой мусора.

Как и сцена на призывном пункте, этот эпизод «Ресторана Алисы» отражает один из тезисов, с которыми контркультура вышла на общественную арену. Речь идет о защите окружающей среды. И снова Пенн избирает своим оружием сатиру. Эпизод строится на том, что в День благодарения, когда герои фильма хотят вывезти различный хлам, скопившийся в их коммуне, городская свалка оказывается закрытой. Исколесив весь городок в поисках подходящего места, молодые люди в отчаянье сваливают небольшую кучу мусора под откос, где уже лежит множество всяческой дребедени. Что тут начинается! Полиция, которая, конечно же, бессильна в борьбе с гигантскими корпорациями, оскверняющими землю, воздух и воду (вспомним «Суматошный мир»), решает устроить показательное представление. К горстке мусора съезжаются машины с ревущими сиренами, рвутся с поводков собаки, щелкают фотокамеры. Виновников волокут в участок, а затем судят, приговаривая к штрафу. У всей этой комедии есть лишь один положительный аспект: герой, побывавший под судом, сочтен недостойным защищать отечество.

Артур Пенн — трезвый реалист, и, хотя его картина проникнута сочувствием к молодым, решившим жить по-своему, к коммуне, которая стихийно образуется в ресторане Алисы, открытом в бывшей церкви, он не строит иллюзий относительно исхода этого предприятия. Коммуна распадается, все разбредаются кто куда. Одни возвращаются к прежней — «приличной» — жизни, другие просто уходят в неизвестность. А сам

Арло Гатри снова решает поселиться с матерью, только что овдовевшей.

Это предвидение распыления сил движения, его спада вскоре же оправдалось. Бунт иссяк. И тем не менее контркультура — это не только прошлое, пусть и совсем недавнее, но и настоящее. Однако теперь это уже не активное движение, определяемое рядом решительных действий, а лишь идейное и эстетическое течение. Настало время теоретиков, объясняющих этот общественный феномен, и время осмысления происшедшего серьезным искусством¹⁷. Сейчас уже отчетливо видна парадоксальность «разорванного сознания» (если воспользоваться гегелевским термином) контркультуры, несоответствие ее художественной практики, в частности кинематографа, прекраснотушным идеалам. Торжество эмоций над разумом, провозглашение внутренней «свободы» личности, дающее право на отклонение от любых общепринятых норм, — все это, по мысли теоретиков контркультуры, должно было привести ее адептов к легкому, радостному восприятию мира и стать неудержимо заразительным для людей всех возрастов.

Однако — и в этом один из главных парадоксов контркультуры, вскрывающих ее противоречивую сущность, утопизм ее идей, — лучшие произведения молодежного искусства проникнуты грустью, и коллизии их, как правило, разрешаются трагически. Дело, видимо, в том, что постулаты и практика находились в неразрешимом конфликте.

Этот процесс, начавшийся на рубеже 60-х и 70-х, характерен для всего десятилетия, он продолжается и сейчас. Одновременно продолжается и освоение художественных достижений киноискусства контркультуры, быть может и не новых для мирового кино, но вливших свежую кровь в кинематограф национальный. И если почти не используются, оставшись в своем времени, различные приемы, деформирующие изображение, сводящие его к психологически искаженному видению мира, то стремление молодых режиссеров и операторов вырваться из традиционных павильонов на натуру, перейти к реальным интерьерам, в которых детали скомпонованы не профессиональными художниками, а бытовой необходимостью, причудами частного вкуса, не осталось незамеченным. Не случайно одним из лучших операторов американского кино стал Ласло Ковач, работавший в художественной стилистике контркультуры.

Появление особо чувствительной пленки позволило во многих случаях, лишь иногда ограничиваясь подсветкой, ориентироваться на естественные источники света, а не заливать съемочную площадку лучами мощных приборов. И это тоже принесли с собой молодые мастера, следовавшие, как они сами заявляют, традициям Рембрандта, Вермеера и других классиков живописи. Начали широко использоваться рассеивающие фильтры, смягчающие, делающие более гибким колорит в противовес резкой цветовой гамме многих голливудских картин.

Правда, массовой продукции это коснулось менее всего. Речь идет о лучших американских фильмах. Именно в них помимо изменения эстетических свойств изобразительного ряда проник новый герой, ведущий свою родословную от бунтарей контркультуры. Для него достижение материального благополучия, забота о карьере, демонстрация собственных достоинств уже отнюдь не главное. Наоборот, он не удовлетворен существующим распорядком жизни, стремится изменить его хотя бы для себя, а если это не удастся, уходит куда угодно — на Аляску ли, где еще лежит нетронутый снег, в самого себя, в любовь.

Именно так и метался Роберт Дюпи, главный персонаж фильма Боба Рэфелсона «Пять легких пьес», блестяще сыгранный Джеком Николсоном, — персонаж, характер которого варьировался затем во многих фильмах.

Этим, впрочем, не исчерпывается значение картины для дальнейшего развития американского киноискусства. Она столь многозначна, что не вмещается в рамки какой-либо одной концепции. Можно сказать — и это будет справедливо, — что в ней отражены настроения и идейные постулаты контркультуры. Но в то же время у фильма есть особенности, ей несвойственные. Он интонационно близок лирической прозе Сарояна и Чивера, достаточно далеких от молодежного движения. И все это органически сплавлено в единое целое.

Если суммировать причины, побудившие Роберта Дюпи странствовать по разным местам, нигде долго не задерживаясь, если вдуматься, отчего он, сын благополучных и состоятельных родителей, покинул свой дом в поисках ускользнувшей от него «синей птицы», то дело сведется к краткой формуле: герой бежал от стандарта. Эта жесткая нормативность жизненного уклада, не узаконенная официально, но строго соблюдаемая повсюду,

монотонность существования, которую так точно и с большой грустью изобразил О. Генри в рассказе «Маятник», одинаковость городского пейзажа, на котором снег всегда грязно-сер, а небо выглядит закопченным, повторяемость развлечений, механистичность труда и превращают Дюпи в того непонятого окружающим человека, каким он предстает в самых различных ситуациях. О таких людях обыватель решительно говорит: они бесятся с жиру.

И в самом деле, у человека есть работа, он может позволить себе вольготно посидеть за стойкой бара или в пивной, покидать шары в кегельбане, поехать к любовнице или же провести ночь с какой-нибудь новой знакомой, благо парень он привлекательный, а этот тип все чем-то недоволен. И вообще оригинальничает, даже в пустяках: требует себе просто яичницу, когда остальные едят ее с помидорами или с картофелем.

Ему не нравится то, что доставляет удовольствие миллионам. Роберт в чем-то схож с героем повести Брэдбери «451° по Фаренгейту», который никак не мог понять смысл бесконечных разговоров «родственников», перекидывающихся ничего не значащими фразами на стенах-телеэкранах его дома. И ничем невозможно отвлечь от этого непрерывного действия жену, зачарованную бессмыслицей. Так фантаст представил будущее. Но вот настоящее. Роберт пытается оторвать от телеэкрана прикинувшую к нему жену своего приятеля. Он прибегает к жестоким средствам. «Твоя мать умерла», — говорит Дюпи и не получает никакого ответа. Глаза женщины устремлены в одну точку, а челюсти мерно пережевывают резинку. «Горит твой дом!» — повышает он голос. Но та его не слышит. «Твой ребенок покалечился!!!» — уже кричит гость. И снова это проходит мимо сознания зрительницы.

Его учили музыке, и он ее любит. Но чинопочитание классики в родительском доме, во многом показное, рассчитанное на демонстрацию собственной интеллигентности, чопорность во всем претят ему. Роберт бросается в другую крайность — становится джазовым пианистом в Лас-Вегасе, городе игорных домов и сомнительных развлечений. Однако и это не дает, да и не может дать удовлетворения, ибо сытым нужны лишь расхожие мелодии, способствующие пищеварению и ритмически стимулирующие нарастание азарта. Роберт меняет профессию, становится рабочим на нефтепромысле.

Но и здесь некуда деться от разговоров об одном и том же, от постоянных тем, столь же расхожих, как исполнявшиеся им вещи. Он заводит любовницу — барменшу Рэй, а та произвольно, не отдавая себе в этом отчета, мучает его стандартизированной пошлостью мнений и вкусов. Она любит все то, что он ненавидит, из-за чего метался по стране, а убежать не смог.

И тогда он снова едет домой. Здесь в фильме возникает мотив, давно звучащий в искусстве: возвращение к юности, попытка, никогда и никому не удававшаяся, повернуть время вспять, стать таким, как прежде, — верящим в не омраченное никакими горестями будущее, романтически влюбчивым, позволяющим себе самую большую роскошь общения — искренность. Погруженный в эти иллюзии, Роберт присаживается к роялю и играет нежный этюд Шопена, воскрешающий воспоминания. И они проходят перед ним, но — немymi фотографиями на стене гостиной: благородный облик отца, благоуханная красота сестры, вдохновенные глаза брата и его собственное лицо с доверчиво-радостным взглядом, словно впитывающим в себя все краски жизни.

Реальность оказывается иной. Хотя и оставшиеся в одном доме, где их отделяют друг от друга лишь тонкие стены комнат, продолжающие совместные семейные трапезы и корректно поддерживающие общий разговор, все эти люди уже стали чужими друг другу, а потому совсем иными, чем те, кто смотрит с фотографий. Взбунтовавшаяся молодежь обвинила старшее поколение в том, что оно не понимает и не хочет ее понять. И потому как трагическая метафора читается судьба отца, онемевшего после инсульта и утратившего всякий интерес к жизни. Дело не во внешних переменах, не в том, что бывшая красавица сестра подурнела и пополнила, а брат замкнулся в своей респектабельности. Произошло гораздо худшее: они превратились в обывателей с узкими, чисто практическими интересами и скучной обыденностью поступков.

Правда, есть один человек, непохожий на остальных или, во всяком случае, представляющийся герою Николсона непохожим. Это невеста брата Кэтрин. И Роберт влюбляется в нее с тем, казалось, забытым пылом, который владел им в юности. Ей тоже нравится необычный странник. Этому не может помешать даже приезд Рэй, своей вульгарностью и развязностью еще сильнее подчеркнувшей застылость атмосферы во владениях

Дюпи. Не в том для Кэтрин суть, что возникла скользкая ситуация. Ее можно каким-либо образом разрешить. Пугает девушку то же, что и привлекает,— непонятность Роберта. Он просит ее уехать с ним на поиски счастья. Какого счастья, спрашивает она, если ему самому неизвестно, чего он хочет? А в неизвестности ей делать нечего. И Роберт Дюпи, погаснув столь же быстро, как и вспыхнул, уезжает все с той же опостылевшей Рэй, чтобы в пути сбежать от нее, сесть на проходящий мимо лесовоз и помчаться на Аляску, где, может быть, и нет ничего нового, но хотя бы снег чистый.

Прошедшие пятнадцать с лишним лет подтвердили устойчивость репутации фильма «Пять легких пьес», ничуть не устаревшего и поныне. Гармония всех его компонентов, служащих главной цели — высвечиванию различных граней характера героя,— естественность и абсолютная убедительность экранного поведения его самого поставили эту картину в ряд лучших, классических лент американского кино. Это тем удивительнее, что режиссер Боб Рэфелсон фактически дебютировал ею, ибо до того он сделал всего лишь одну документальную короткометражку «Голова», посвященную рок-группе «Обезьянки». Кстати, именно тогда он сблизился с Джеком Николсоном, бывшим в числе продюсеров картины. Удивительность такого успеха может быть объяснена только одним: яркой талантливостью молодого постановщика, позволившей ему не только быстро овладеть тонкостями профессии, но и выразить свои идеи с огромной художественной убедительностью.

Прежде всего режиссер заставил музыку быть не просто усилителем эмоций или же звуковым фоном, придающим действию бытовую достоверность, но и психологической характеристикой персонажей, мотивацией их поведения. Мелодии, восхищающие Рэй, столь же банальны и навязчивы, как она сама. Из музыкальной классики выбраны вещи тревожные, мятежные, с неустойчивыми каденциями, под стать тому постоянному смятению духа, которое свойственно Роберту. И лишь в одном случае, как мы помним, выбрана музыка элегическая, так как она должна передать незамутненность юношеских воспоминаний, несбыточность надежд.

С ее помощью решаются и более сложные задачи. Герой, сам себя выбивший из наезженной жизненной колеи, выглядит странным, неуместным в любой среде, в любой ситуации. Ключ к пониманию этого дается в

одном коротком эпизоде, в котором Роберт попадает в дорожную пробку. Устав ждать, он выходит из машины и залезает в стоящий впереди грузовик, везущий кому-то новенькое пианино. Он садится к инструменту и разыгрывает на нем бурные пассажи, звуки которых смешиваются с кваканьем автомобильных клаксонов. Эта картина, деформирующая привычный мир, придающая ему оттенок абсурда и тем самым оттеняющая нужный режиссеру смысл, напоминает лучшие полотна Сальвадора Дали.

Прием не новый. За два года до того Годар ввел в «Уик-энд» вставной эпизод с грузовиком, также попавшим в пробку и также везшим инструмент, только на этот раз бехштейновский рояль. Его сгрузили на грязном крестьянском дворе, и пианист, словно не осознавая, где он находится, начал играть моцартовскую фортепьянную сонату. Почти одновременно с «Пятью легкими пьесами» вышел на экран фильм «Бег» Александра Алова и Владимира Наумова. И здесь, в булгаковской фантазмагории, мы увидели рояль, стоящий посреди заснеженного поля, как знак абсурдности того, что происходит с героями. И во всех трех случаях прием звучит в разных тональностях. Годар беспросветно мрачен и пессимистичен, Алов и Наумов саркастичны, а Рэфелсон тревожен. Здесь важно не различие тембров — оно естественно для столь несхожих мастеров, — а умелое использование приема именно американским режиссером, выражающим идеи контркультуры сложным метафорическим языком мирового кино.

Герой, естественно, не существует вне окружения, он проявляется в общении. И режиссер помимо основных действующих лиц, о которых уже сказано, подобрал такой второй план, который придает законченность и его собственным мыслям и характеристике Роберта. Им обоим свойственна ирония — и вот одной из попутчиц Дюпи становится неряшливая мужеподобная дама, гневно обличающая мужчин во всех грехах мира. Так спародировано феминистское движение, точнее, его издержки. Или другой тип — светская болтуня, на лице которой более всего заметен огромный накрашенный рот. Она все знает и обо всем судит, но знает — поверхностно, а судит — тривиально. Так сказать, законченный продукт современной ярмарки тщеславия, еще одно порождение той среды, от которой Роберт отрекся. Типаж иного рода — культурист Спенсер,

наняты, чтобы ухаживать за беспомощным отцом. Победительный мужчина, легко вступающий в связь с сестрой Дюпи, самоуверенный во всем. Некоторым образом мопассановский Жорж Дюруа, пересаженный на американскую почву. Разглядывая их всех, начинаешь лучше понимать героя.

Рэфелсон избрал короткий, резкий монтаж. Он нужен ему, как необходим мастеру мозаики каждый ее крохотный фрагмент, без которого панно тем не менее будет выглядеть незавершенным. А ведь задачей режиссера и было создание пестрой панорамы жизни, потому что только на таком фоне главный персонаж сможет приобрести объемность. Но этот способ монтажа потребовался также и для насмешливых сопоставлений далеких друг от друга явлений, чтобы высечь нужный смысл. Особенно выразителен монтаж звуковой. Тихий поцелуй в машине, где после очередной ссоры мирятся Роберт и Рэй, соседствует с грохотом и чавканьем нефтяных насосов. В отцовском доме герой шокирует брата джазовыми синкопами. Их ритмическое громохание нагоняет сон. Наступает тишина. Но вот в соседней комнате падает на пол штанга, с которой упражнялся Спенсер. Этот не слишком громкий, но столь непривычный здесь звук тут же будит Роберта — для него этот звук означает, что и сюда проникла тупая сила, празднующая свое торжество.

Рэфелсон и оператор Ласло Ковач, следуя эстетическим принципам контркультуры, а еще более поставленным перед собой задачам представить обыденное обыденным и в то же время решить изображение в полутонах, отказались от яркой контрастности цветного голливудского кино. Они предпочли графичность. Это позволило им, например, придать некий угрожающий оттенок индустриальным пейзажам, что впрямую соотносится с лозунгами контркультуры о защите природы. Это дало возможность создать многие портреты в язвительном духе Домье, особенно в тех случаях, когда брался нижний ракурс. Снятые снизу, портреты тех, кто ненавистен Роберту, самодовольных обывателей, не только карикатурны, но и страшноваты — с их каменными, вздернутыми подбородками, мощными торсами и ковбойской походкой.

Повторим: вся поэтика фильма подчинена характеристике нового героя, и показанное нам увидено его глазами. Повторим и другое: характер Роберта Дюпи

многократно модифицировался в американском кино. Чем активнее шел на спад молодежный бунт, тем сильнее возникала нужда в персонажах именно такого типа. Это понятно и имеет прецеденты. Скажем, экономический кризис 30-х годов способствовал расцвету кинематографа мифотворческого. То, что не удавалось в жизни, можно было пережить вместе с удачливыми «простыми людьми», достигавшими славы и богатства. Аналогичный психологический феномен возник и спустя четыре десятилетия. Мятущийся герой возмещал собой то, что в жизни уже сделать было невозможно или же чрезвычайно трудно, так как волна протеста утратила силу и следовало проявить мужество, чтобы пойти наперекор успокаивающемуся общественному сознанию, охваченному идеями неоконсерватизма.

Закономерным выглядело в новых условиях и другое направление, принятое голливудским кинематографом и означавшее собой реакцию на показ характеров, подобных характеру Роберта Дюпи. Значительно сократив, отправив в запас (даже в массовой продукции) идеальных добродетельных персонажей, Голливуд противопоставил рефлексирующему герою человека, также недовольного существующим порядком вещей, однако чрезвычайно активного и не брезгующего никакими средствами. Но, главное, ему сменили точку зрения. Если, условно говоря, контркультура критиковала общество слева, то новые герои были недовольны им с правых позиций. Они проявляли себя сторонниками сильной, авторитарной власти и ради этого готовы были отказаться от многих демократических институтов.

В числе таких лиц, ворвавшихся на экраны, были и те, кого духовно растлила вьетнамская война, хотя отразилась она в американском кино в самых разных аспектах.

Естественным было ожидать, что во время вьетнамской войны американское кино, всегда отличавшееся быстрым, оперативным откликом на события, откликнется и на военную кампанию, а уж потом или, во всяком случае, параллельно отразит последствия этой кампании для Соединенных Штатов. На практике произошло иное. Масовое антивоенное движение внутри страны, резкое осуждение мировой общественностью действий США во Вьетнаме предостерегли Голливуд против перенесения на экран боевых эпизодов и заставили его искать иные пути отражения происходящего.

Не голоса войны, а ее отголоски — вот чем главным образом занимался кинематограф, пока в Юго-Восточной Азии гремели бои. Мы увидим дальше, что эти отголоски были разнонаправленны и полемически соотносились друг с другом: героизации вьетнамских ветеранов, вернувшихся домой, была противопоставлена серия фильмов весьма критического настроения.

Однако логика исследования темы, предполагающая вначале рассмотрение причин, а уже затем обращение к следствиям, заставляет нас, подчиняясь ей, отступить от хронологии. В данном случае не столь важно, что было раньше, а что — позже, ибо, не взглянув на саму войну, нельзя глубоко понять, почему она принесла такие страшные плоды. Ведь если, например, вернувшихся с фронтов первой мировой войны называли «потерянным поколением», то возвратившихся из Вьетнама именовали иначе — поколением агрессивным. Во всем этом следует разобраться, исходя из истоков.

Итак, что это была за война, спровоцированная «тихими» американцами, пронизательно показанными Грэмом Грином, и развернутая затем силами регулярной армии? Она не являлась оборонительной, так как велась в десяти тысячах миль от территории Соединенных Штатов. Единственный ее лозунг — «Спасение вьетнамцев от коммунизма» — был насквозь демагогичен: большинство этих самых вьетнамцев было поставлено перед угрозой уничтожения во имя сохранения власти буржуазного меньшинст-

ва. По существу, произошло прямое интервенционистское вмешательство в гражданскую междоусобицу, в которой, не будь этого вмешательства, победа революционных сил была бы быстро предрешена. «В результате, — справедливо писал американский социолог Томас Мертон в книге «Критика войны», — возникло сочувствие к тем, против кого мы сражались»¹.

Игра на патриотических чувствах американцев, хвастовство генералов и руководителей страны якобы достигнутыми успехами, показная решительность, выраженная, например, в словах президента Линдона Джонсона: «Нет такой силы на земле, которая могла бы принудить нас уйти из Вьетнама»² — все это убеждало далеко не каждого. Сто двадцать три тысячи молодых граждан Соединенных Штатов отказались явиться на призывные пункты и были вынуждены тайно эмигрировать. В самой действующей армии, по свидетельствам западной печати, возникали стихийные мятежи, столкновения на расовой почве. Массовым явлением стали дезертирства и самовольные отлучки. Журналист Юджин Линдон писал в 1971 году в «Сэтердей ревю» о «зловещем ритуале» во Вьетнаме, «где солдаты убивали своих командиров»³.

Помимо непонимания причин, по которым американские солдаты должны были сражаться во вьетнамских джунглях, протест у многих рядовых и некоторых офицеров, но в основном в самой Америке вызывал зверский способ ведения войны, расчет на тотальное уничтожение не только армии противника, но и большинства населения, эту армию поддерживавшего.

С самолетов было распылено девяносто тысяч тонн ядохимикатов. Количество бомб, сброшенных на территорию Вьетнама американской авиацией, было бóльшим, чем во второй мировой и корейской войнах, вместе взятых. Карательные операции, проводимые армейскими соединениями, расправы с мирным населением отличались необычайной жестокостью. Весь мир потрясло уничтожение деревни Сонгми, где погибли пятьсот ее жителей. Из них сто девять человек лично убил руководитель акции Уильям Колли.

«Для капиталистического строя, — писал Генеральный секретарь компартии США Гэс Холл, — характерно порождение героев реакционных войн... Например, пытались сделать героя из лейтенанта Колли. Вместо того чтобы посадить его в тюрьму, кое-кто требовал наградить его почетной медалью конгресса, прославить его «подвиг»

в песнях. А «подвиг» Колли состоял в убийстве незащищенных женщин и детей»⁴.

Как откликались на это мастера культуры? Острее всех выступали литераторы, особенно поэты, хотя и многие прозаики, например Норман Мейлер, Джозеф Хеллер, Курт Воннегут, не оставались в стороне. В саркастической поэме Дениз Левертон «Как они выглядели?» задавались шесть невинных с виду вопросов: «Использовали ли вьетнамцы каменные фонари, устраивали ли празднества по случаю расцвета весенних почек, умели ли смеяться, какие у них были орнаменты, существовали ли у них эпические стихи, умели ли они говорить или только пели?» И следовал ответ: «никто этого теперь не знает, потому что вьетнамцы и их древняя культура были уничтожены войной, затеянной американцами»⁵.

А кинематограф, как сказано, пока шла война, уходил от ее прямого показа. Визуальные впечатления о ней американцы черпали из фотографий, печатавшихся в газетах и журналах, и документальных программ телевидения. Исключением выглядит лишь картина «Зеленые береты» (1968). Характерно, что для ее постановки Джон Уэйн, рассчитывавший на финансовую поддержку Голливуда, ее почти не получил. Фильм снят в основном на его собственные средства. Правда, огромную помощь в съемках этой пропагандистски-лживой ленты оказал Пентагон, предоставив в распоряжение постановщика армейские части и боевую технику. Военному ведомству такая картина была крайне необходима, потому что в ней вьетнамская кампания была представлена в самых розовых красках. Бравые парни победительного вида совершали как бы увеселительную, бодрящую прогулку по экзотическому краю, легко и красиво, словно в вестерне, уничтожая врагов Америки, выглядящих как взбесившиеся выродки. Но попытка обмануть мир сорвалась. И в самих Соединенных Штатах и во многих других странах, на экраны которых фильм усиленно проталкивался, реакция на него была резко отрицательной.

Подлинный облик вьетнамской бойни американское кино показало много позже. В 1978 году появился фильм Карела Рейса «Кто остановит дождь?». С первых же кадров он погружал зрителя в страшную какофонию звуков, в которой были перемешаны свист снарядов, рев вертолетов, разрывы бомб. Поле боя со всеми ужасами воскрешало в памяти серию офортов Франсиско Гойи «Ужасы войны» или же строки Андрея Вознесенского:

«Я — Гойя!

Глазницы воронок мне выклевал враг,
слетая на поле нагое.

Я — Горе.

Я — голос

Войны...».

Кроваво-красное освещение, ядовито-желтые и оранжевые всполохи уравнивали эту панораму сражения с библейскими представлениями об аде. Все подлежало огненному уничтожению. Где-то чуть в стороне брели слоны, а с неба на них пикировали летчики, швыряя бомбы и стреляя из пулеметов. Вот как это было, утверждал режиссер. Этот эпизод через год разросся в трехчасовую ленту, сделанную другим мастером — Фрэнсисом Копполой. Он уже прямо соотносился с Библией, с «Откровением» Иоанна Богослова и назывался «Апокалипсис сегодня».

Замысел картины возник у сценариста Джона Милиуса еще в 1969 году, быть может, в противовес «Зеленым беретам». Но в данном случае рассчитывать на помощь армии не приходилось, а руководители голливудских компаний не рискнули, пока шла война, опровергать тезисы официальной пропаганды и тем самым вызвать неудовольствие властей. Только через семь лет Фрэнсис Коппола, опираясь на сценарий Милиуса, сумел приступить к съемкам, которые шли еще три года.

Многое в этой длинной, неровной, без какого-либо противостояния злу ленте вызвало разноречивые толкования, но главная цель, поставленная перед собой ее создателями, — рассказать правду о вьетнамской войне — была выполнена. Зрители увидели, как вели себя американцы во Вьетнаме, как культивировалось в солдатах звериное начало, сознательно вытрапливались человеческие черты и к чему это приводило.

Тот самый ад войны, который разверзся в начальных эпизодах фильма «Кто остановит дождь?», грохочет и полыхает здесь на протяжении трех с лишним часов. Стерефоническая система записи звука дала возможность режиссеру как бы переместить каждого зрителя из зала в центр неутраченного сражения. Над его головой с ревом пронеслась штурмовая авиация, за его спиной трещали автоматные очереди, где-то сбоку тарахтели пулеметы, мины с воем пронеслись мимо. И возникали перед глазами видения поистине апокалипсические.

Самое страшное из них — уничтожение вьетнамской деревни. Это было сделано по приказу некоего лейтенанта Килгора, который по всем статьям походил на Уильяма Колли. Плотно улыбаясь, чуть не облизываясь, он признавался своему собеседнику: «Мне нравится по утрам запах напалма». Как и Гитлер, этот армейский лейтенант обожал Вагнера. И когда он отдал приказ о налете вертолетов на деревню, то включил через мощный усилитель фрагмент из «Кольца нибелунга».

Под эту грозную музыку боевые машины, словно стая железных хищников, в четком строю приближаются к деревне. Отчаянные возгласы женщин, панические крики детей, мечущихся по школьному двору, заглушают музыка, зловещий свист винтов и все усиливающийся гул моторов. Еще мгновение — и вниз летят бомбы, а десантники, сидящие в вертолетах, с холодными усмешками ловят на мушку разбегающихся крестьян. Там, где только что неспешно текла жизнь, теперь лежат трупы, освещаемые пламенем горящих хижин. Лейтенант доволен: все прошло хорошо.

Другой эпизод — вполне мирный с виду, но не менее страшный по своей сути, чем предыдущий, только снятый в ином ключе. На военную базу из Америки транспортировали партию «крольчишек» — сексуально притягательных девушек во главе с «самой желанной партнершей года». Перед ними поставлена боевая задача — распалить гарнизон. И своими соблазнительными, на грани непристойности, танцами они настолько успешно справились с задачей, что пришлось их в пожарном порядке эвакуировать на вертолете, ибо наэлектризованная зрелищем толпа солдат стала опасной. Каждый из них превратился в озверевшего самца, готового на все ради удовлетворения страсти. Но удовлетворения не наступило, и нерастраченная энергия, еще более усилившаяся от этого злость на свое положение обязательно должны были на кого-то обрушиться. И совершенно ясно на кого — конечно же, на вьетнамцев, из-за которых им приходится здесь торчать.

Там, в джунглях, американские солдаты следовали завету тех своих предков, которые сто лет назад расправлялись с индейцами: «Самый лучший индеец — мертвый индеец, и потому стреляйте первыми». И стреляли — не только в партизан, которые были противниками вооруженными и, следовательно, носителями опасности, но — гораздо чаще — в тех, у кого не было и не могло

быть оружия. Фильм Коппола не прошел и мимо этой стороны вьетнамской войны, не случайно названной «грязной».

Навстречу американскому военному катеру, шедшему вверх по Меконгу, вынырнула из-за поворота джонка, в которой сидели старик и женщина. Это были беженцы, спасавшиеся от войны, и потому рядом с ними в лодке поверх вещей лежала коза, сидели нахохлившиеся куры, елозил поросенок. Беженцам приказали остановиться, и, чтобы при резком движении джонки в воду не слетел щенок, женщина протянула руку, пытаясь поддержать его. И тогда молоденький солдат с катера, который от страха и постоянного нервного перенапряжения совсем потерял голову, решив, что женщина тянется за оружием, нажал на спусковой крючок автомата. Взлетели испуганные куры, замертво упал старик, коротко вскрикнула тяжело раненная женщина, которой никто с катера и не подумал помочь. Для тех, кто на нем находился, не произошло ничего экстраординарного: рядовой случай, каких были тысячи и еще будут. И катер спокойно двинулся дальше. Так у тысяч американских солдат возникали привычка к убийству и равнодушие к чужой смерти — то, что впоследствии сохранили в себе многие из вернувшихся домой.

Об этом прямо говорит главный персонаж фильма капитан Уиллард после случая на реке: «Парни, которые совершили убийство, уже никогда не будут прежними, это входит в кровь». Но и сам он — человек, отравленный этой страшной и бессмысленной войной. Побывав в Америке, он уже не смог прижиться там, войти в прежнюю колею — и снова уехал во Вьетнам. В ожидании нового назначения Уиллард беспробудно пьянствует, и все его алкогольные кошмары связаны с пережитым здесь: ему мерещатся клубы огня и дыма, слышатся взрывы и рев вертолетов.

Фрэнсис Коппола заявил: «Мне казалось, что если удастся зрительно и чувственно показать американской публике, чем на самом деле была вьетнамская война, это будет хотя бы небольшим шагом вперед в изживании ее последствий»⁶. А последствия, отголоски были ужасны, и кинематограф, что уже отмечено нами, сконцентрировал на них свое внимание еще раньше, чем показал саму войну.

Психиатр Уильям Распберри с тревогой писал в газете «Вашингтон пост»: «Вьетнамский ветеран, который

сражался в непопулярной войне, вернулся домой, где к нему никто не испытывает благодарности, и убедился к тому же, что почти невозможно найти приличную работу, представляет собой нечто вроде бомбы замедленного действия»⁷. Об этом же тревожно размышлял публицист Уильям Корсон: «Нравится нам это или нет, но если не будут предприняты тщательные усилия «распрограммировать» участников войны во Вьетнаме от стремления решать проблемы нажатием курка, то многие из них станут убийцами. Мы приучили их сначала стрелять, а потом задавать вопросы. Почему же нельзя предположить, что они прибегнут к тому же способу во враждебной им обстановке в Америке?» И потому, утверждал далее Корсон, «их надо научить решать личные, социальные, экономические проблемы конструктивными путями. Каждый день задержки увеличивает опасность отчуждения вьетнамских ветеранов от общества, превращает это отчуждение в необратимое и тотальное»⁸.

Легко сказать — научить. Но — как и, главное, кто это в состоянии делать? В стране, где индивидуализм культивируется как основной принцип жизни, где чье-либо вмешательство в дела другого, будь то вмешательство частного лица, общественной организации или государства, может вызвать лишь отпор, предложение Корсона — и не его одного — должно было остаться и остаться благим намерением. Ветераны были предоставлены самим себе. К чему это привело во многих случаях, рассказал, например, Дэвид Морелл в романе «Первая кровь», к которому трижды в течение 70—80-х годов обращался кинематограф.

В первом случае была сделана вольная экранизация: вместо одного главного персонажа их стало четверо и ряд эпизодов придуман заново. Но основная мысль романа, по существу повторявшая соображения, подобные высказанным Уильямом Распберри и Уильямом Корсоном, в этом фильме была сохранена. Он назывался «Добро пожаловать домой, солдатики» и был поставлен режиссером Ричардом Комптоном в 1972 году.

В романе Сименона «Смерть Сесили» к Мегрэ, чтобы изучить его методы следствия, приезжает американец. Он задает комиссару вопрос, на первый взгляд кажущийся вполне резонным: его интересует мнение собеседника о психологии преступников. Но Мегрэ, явно не приемля теорию Ломброзо, отвечает неожиданным контрвопросом: «До или после?» И поясняет, что каждому

из людей в той или иной степени свойственны страсти, могущие привести к преступлению. «Я,— говорит комиссар,— ненавижу соседа, который в летние вечера распахивает свое окно и трубит в охотничий рог... Скорее всего, я его не убью... Но вот с месяц назад человек, проживший много лет в колониях, измученный тропической лихорадкой и потому менее терпеливый, чем я, выстрелил из револьвера в своего одноногого соседа с верхнего этажа, потому что тот имел привычку ходить всю ночь по квартире, стуча протезом по полу»⁹.

Иными словами, речь идет о несоответствии между раздражителем и реакцией на него, об ослабленных тормозах психики. Причина, по которой у персонажей картины тормоза отказывают совсем, гораздо страшнее, чем у человека, измученного лихорадкой: вьетнамская война. Один из них говорит девушке как о чем-то обыденном, глубоко привычном: «Я убил сто тринадцать человек. Может, и больше, но по официальным подсчетам — столько».

Итак, это люди, привычные к убийству. Но до, точнее, между Вьетнамом и тем побоищем, которое они учинили в Америке, все четверо ничем не отличаются от множества схожих с ними сверстников. Сержант Денни, тот, кто убил во Вьетнаме 113 человек, выглядит весельчаком и обладает вполне простительной слабостью к женскому полу. Его друг Шутер молчалив и серьезен, чувствуется, что он весьма неглуп. Совсем безобидным представляется третий из них, схожий с постоянным персонажем стандартных комедий — комическим толстяком. И наконец, ничего, кроме симпатии, не может вызвать самый молодой член компании, твердо верящий, что теперь, когда они вернулись, все будет хорошо. Собственно, это именно он предложил своим товарищам отправиться в Калифорнию и заняться фермерством на трехстах акрах хорошей земли, принадлежащей его отцу.

Туда они и едут через половину Америки, покинув армейский центр в Арканзасе. Едут в просторном черном кадиллаке, купленном в складчину. Им кажется, что все вокруг должны относиться к ним с почтением и даже с любовью, ибо там, в далекой Азии, они защищали своих соотечественников от угрозы коммунизма. Но эти наивные представления рушатся на каждом шагу. Соотечественникам наплевать на все, кроме самих себя. Лимузин, за который торговец автомобилями содрал пять тысяч долларов, оказывается негодным. Механик, сделавший пустячный ремонт, требует такую сумму, как будто он трудил-

ся неделю. Хозяин мотеля, где четверка странников кутила ночью, выставляет фантастический счет: таких денег хватило бы, чтобы напоить целую роту. И даже кокетничающая с одним из них женщина пытается обманом вытянуть побольше долларов.

Конечно, все это противно и может вызвать вполне справедливое негодование. Любому нормальному человеку захочется в такой ситуации что-то предпринять: учинить скандал, обратиться к властям — в зависимости от темперамента. Тогда следствие примерно соответствовало бы причине. Однако эти парни, прошедшие школу вьетнамской войны, умеют только одно: убивать. И потому, не задумываясь и даже не оглянувшись, они на полном ходу выкидывают из машины женщину, хотевшую смошенничать. И потому они решают отомстить неприветливо встретившему их городку Хоуп (по-английски «надежда») единственно понятным им способом.

Открывается багажник кадиллака — в нем обнаруживается небольшой, но достаточно грозный арсенал: ручные пулеметы, автоматы, гранаты. Вооружившись, бывшие «зеленые береты» ранним утром входят в городок так, как входили они не столь давно во вьетнамские деревни. Звучит команда — и начинается атака. Стреляют по окнам, не разбирая, кто там спит в комнатах — дети, женщины, старики или их обидчики. Несколько мужчин хотят оказать сопротивление, но куда им против кадровых военных, проводивших не одну такую акцию. Где-то в укрытии все четверо склоняются над картой местности, и Денни, тыча пальцем в некую точку, констатирует: «Противник концентрируется здесь...»

Успешно завершив операцию, они усаживаются в машину и едут дальше. Кто-то включает радио, и слышится голос репортера, называющего городок Хоуп американским Сонгми. Через десять лет этот городок вновь подвергся нападению в другом фильме по тому же роману и так же названном. Но за прошедшее время многое изменилось. В 1982 году, в разгар кампании по реабилитации вьетнамской войны, которую президент Рейган назвал «благородным предприятием», было уже как-то не с руки искать социальные причины описанного Мореллом трагического происшествия. Тем более такому режиссеру, как Тэд Котчев, который пользовался серьезными проблемами лишь для того, чтобы развлечь или ужаснуть зрителя. У нас шла его картина «Забавные приключения Дика и Джейн», в которой безработица — этот бич аме-

риканского общества — послужила поводом для легкомысленной комедии. В соответствии со своими принципами и духом времени Кочеф и «Первую кровь» превратил в набор аттракционов, на этот раз уже не смешных, а бьющих по нервам.

Для мотивировки такого подхода к материалу он сделал главного героя изначально патологически жестоким человеком. Этот Рэмбо, оказывается, и во Вьетнаме поражал товарищей и командиров своей ожесточенностью, сладострастным остервенением, с которым он убивал всех подряд. Таким образом, виноватой оказалась не война, привившая «зеленым беретам» привычку к убийству, так как все поступки Рэмбо определялись свойствами его натуры.

Сняв социальную подоплеку трагедии, режиссер теперь уже мог стать на накатанные голливудские рельсы и позволить себе все, что угодно, лишь бы расшевелить зрителя. Он и позволил. Теперь события, происходящие в том же Хоупе, разворачивались вокруг конфликта между героем и шерифом, которому тот сразу же не понравился. Избитый полицейскими и преследуемый по его приказу Рэмбо начинает демонстрировать чудеса трюковой техники и злобность характера.

Он прыгает с высоченной скалы, оставаясь совершенно невредимым. Мало того, ловко брошенным тут же камнем ему удастся убить помощника шерифа, стреляющего по живой мишени с вертолета. Затем, когда двести солдат и национальных гвардейцев устраивают облаву, загоняют преследуемого в заброшенную шахту и взрывают вход в нее, герой и тут не теряется, разыскивает лаз наверх и, продираясь сквозь полчища крыс, остервенело кусающих его, выбирается из западни. В заключение он захватывает армейский грузовик с пулеметом, врывается в городок и расправляется с шерифом.

Во всей серии его поступков участие во вьетнамской войне является как бы лишь эпизодом, уравниваемым с остальными. Сама по себе она оказывается ни при чем в том выборе пути, которым следует Рэмбо, удовлетворяя чувство природной жестокости. Но такая трактовка, снимающая груз вины с самой войны и тех, кто ее затеял, и перекладывающая его на плечи отдельных людей, появилась позже и была характерна не только для фильма Кочефа. В картине Клинта Иствуда «Огненный лис», появившейся в том же 1982 году, ответственность за «вьетнамское грехопадение» снова возлагается на рядового участника интервенции.

Однако в 70-е годы продолжала исследоваться на экране проблема вьетнамских ветеранов, чья психика искалечена именно войной. Ей посвятил одну из своих лент — «Посетители» — известный режиссер Элиа Казан. Действие ее происходит в уединенном уютном доме, стоящем где-то в заснеженном поле, окаймленном по горизонту лесом. Здесь очень тихо, все дышит миром, и единственный резкий звук — крик петуха на рассвете.

Жизнь обитателей этого дома течет без происшествий. В одной его половине живет молодая семья, глава которой, Билл, работает неподалеку, в другой — расположился отец жены, Марты, занятый писательским ремеслом. И вот как-то под вечер к дверям коттеджа плавно подкатывает машина, из которой выходят двое мужчин в черном. На фоне светлого зимнего пейзажа их силуэты выглядят несколько зловеще. И в самом деле, Билл не рад визитерам.

Он служил вместе с ними в одной части, посланной во Вьетнам. Но ни о каком фронтовом братстве речи и быть не может, потому что их разделяет вражда. Старший из гостей, Майк Никерсон, был тогда сержантом и однажды в маленькой вьетнамской деревушке зверски изнасиловал совсем юную девушку, после чего отдал ее для забавы своему взводу, в составе которого был и приехавший с ним Тони. Билл тогда не просто возмутился, а написал рапорт, в результате чего Майка отдали под суд. Его, конечно, оправдали, воспользовавшись каким-то формальным предлогом, и он вернулся к своим солдатам героем. А Биллу пришлось срочно переходить в другой полк, ибо иначе ему бы здесь не поздоровилось.

И вот теперь они встретились снова. Никерсон не торопится. Ему хочется спровоцировать хозяина дома на вспышку ярости и тогда уже расправиться с ним. Он играет с малышом и откровенно обхаживает Марту. Именно ей Майк считает нужным объяснить мотивы своего поступка. «Представь себе, — рассказывает он, — идем мы по деревне, угощаем детей конфетами, а они ни слова не говорят о том, что проход к лесу заминирован. Взрывом моему другу оторвало обе ноги. Думаешь, после этого я мог к ним хорошо относиться?»

Здесь любопытны два обстоятельства, два психологических феномена. Само свое появление в качестве оккупанта в чужой стране Майк принимает как данность, как нечто закономерное и не подлежащее обсуждению. Он не усматривает в этом оскорбления, нанесенного дру-

гому народу. А коли так, то он должен чувствовать обиду, если в ответ на его конфетки, пару банок тушенки или просто обаятельную улыбку раздаются выстрелы и происходят взрывы мин. По его логике, с ним должны быть приветливы в ответ на приветливость и забыть, что еще час назад он стрелял из автомата в отцов и старших братьев этих детей. Убийца оскорблен: выказанных им добрых чувств не оценили. Отсюда следует вывод, что нужно мстить любым способом. Майк выбирает наиболее приятный для себя. Так растлевалось сознание, так все ставилось с ног на голову.

Другой феномен заключается в поведении его слушательницы. Нам дано узнать, что Марта участвовала в антивоенных маршах протеста и осуждала вторжение во Вьетнам. Почему же она сейчас столь сочувственно слушает речи насильника, мало того, замирает, прижавшись к нему в медленном танце? Вероятно, это объясняется тем, что «сознание III», определяемое как нонконформистское, владело ею временно и оказалось нестойким. Не станем утверждать, что прежнее ее поведение было во многом данью модным умонастроениям, но мы вправе предположить инерционность движения таких, как она, в общем потоке. И не от того ли, в частности, поток стал иссякать, что «протестантов», подобных Марте, было не так уж мало?

И еще одно. Такого типа люди чаще всего и руководствуются не разумом, а эмоциями. Пока война шла где-то далеко, ее подробности, переведенные на язык антимилитаристских лозунгов, воспринимались — и в этом парадокс — несколько абстрагированно. И потому чувства, на которые не влияли конкретные впечатления, находились в согласии с общегуманными принципами. Они не подвергались испытанию на стойкость и потому казались глубокими. Но стоило, как мы видим, привести иную аргументацию, исходящую от очевидца, как эмоциональный настрой сменился. Как все же жаль того парня, которому оторвало ноги. Быть может, отомстить следовало и иначе, но само намерение расквитаться с коварными вьетнамцами уже не подвергалось сомнению. Первопричина случившегося как бы перестала существовать, на передний план вышел страшный локальный эпизод.

В этом камерном — и по ограниченности места действия и по небольшому числу персонажей — фильме по-своему важен каждый из его участников. Важен не столько для динамики фабульных ходов, сколько как но-

ситель определенной идеи, через которую выявляется его отношение к войне. Причем режиссер выбрал типы сознания, наиболее характерные для современной Америки. Вот почему стоит внимательно, не менее, чем к остальным разговорам, прислушаться к тому, что проповедует старый и с виду весьма безобидный писатель.

Он тоже сражался в Азии, но — во второй мировой войне. И поначалу его повествование о том, как не щадили японцев, можно принять за вполне естественный отклик ветерана на волнующую военную тему. Однако суть его рассуждений, объясняемая во многом профессиональной приверженностью к жанру, в котором он пишет, — вестерну — дает возможность понять тех, кто принципиально не хотел вдуматься в причины именно вьетнамской войны, уравнивая ее со всеми остальными войнами.

Тестя Билла Смита, человека с самой распространенной англосаксонской фамилией, зовут Гарри Уэйн. Первый как бы олицетворяет собой ту здравомыслящую Америку, которой чужда предвзятость во имя ложно понятого патриотизма и которой претит бытующее еще со времен Гражданской войны и списывающее все грехи утверждение: «Права она или не права, но это моя страна». А второй, получивший фамилию режиссера «Зеленых беретов», уже одним этим отнесен к другой Америке — той, которая оправдывала любые действия Соединенных Штатов.

Вот почему его ничуть не шокирует поведение Никерсона во Вьетнаме, а, наоборот, пробуждает воспоминания о том, как он и его товарищи кормили акул разрубленными на части японцами. Гарри Уэйн склонен буквально трактовать гамлетовские слова о мире как театре, в котором выступают люди-актеры. Для него все — игра: от вестерна с его каноническими правилами, где условны и герои, и злодеи, и сама смерть, до любых самых жестоких реалий. И, сидя вместе с гостями перед телевизором, на экране которого идет бейсбольный матч, он как бы между прочим бросает реплику: «Вьетнам — это та же игра, только перенесенная в Азию». Это находит отзвук в последней фразе, с которой Тони обращается к Марте: «Во время игры правил не меняют».

А именно между матчем и финальной репликой происходит то, что названо игрой. Выведенный из себя наглостью Майка и доброжелательством к нему жены, Билл бросается на Никерсона с кулаками. И, конечно,

оказывается побежденным. Его избивают методически и жестоко, до бесчувствия. А потом, еще не отдышавшись, Майк врывается в спальню и насилует Марту. Но видит перед собой — и это показывает режиссер, прибегая к ретроспекции, — все ту же вьетнамку, обезумевшую от боли и ужаса.

Так — нелицеприятно, вскрывая подоплеку событий, — говорит о вьетнамской войне и ее последствиях один крупный мастер кино. Другой — Хэл Эшби — пошел еще дальше. Он не только показал нравственную силу человека, подобного Биллу Смиту, однако к тому же еще физически искалеченного войной, но и сделал его активистом антимилитаристского движения. Произошло это в фильме «Возвращение домой» с бывшим офицером Люком Мартином.

Хочется привести сейчас отрывок из книги В. А. Неделина «Стэнли Креймер», имеющий прямое отношение к нашей теме. В нем автор рассказывает о герое знаменитого антивоенного романа Дальтона Трамбо «Джонни дали винтовку» — солдате-связисте, который попал в американский экспедиционный корпус, посланный в первую мировую войну во Францию.

«Во время боев на Марне он не то что ранен, а буквально превращен в человеческий обрубок — из воронки от тяжелого снаряда, ставшей братской могилой многих, его откопали без рук, без ног, без лица, без языка. И — выжил. Его бережно содержат в специальном госпитале. О нем заботятся. Специально приставленная госпитальная сестра как-то даже приспособилась понимать без слов, без мимики, чего хочет этот жалкий человеческий обломок. И вдруг с какого-то момента она замечает, что он начал как-то странно подергиваться, слегка ударяя головой по спинке кровати. Ей показалось, что в этих постукиваниях есть какая-то непонятная ей система, они мучительно напоминали ей что-то — не азбука ли Морзе? Она привела знакомого телеграфиста. В беспорядочных, как казалось сначала, постукиваниях проступили строгие ряды, группы точек и тире. Джонни установил связь с миром. И начал свою необыкновенную передачу — всем, всем, всем... И ему казалось, что весь мир услышал его крик, его повесть о простом парне, которому дали в руки винтовку, повесть, которая должна стать страшным предостережением людям — всем, всем, всем... Он требует, чтобы его возили всюду и показывали. Всем. А главное — детям. Да, да, да, он прекрасно понимает, как

это их напугает, как он страшен теперь, Джонни,— живая болванка, слепая и немая, без глаз, без лица! Но так надо. Ради самих этих детей, их будущего.

Джонни — живая болванка — это у Далтона Трамбо как бы слепок с лица той, первой, теперь уже такой далекой и словно бы не такой уж и страшной войны»¹⁰.

В судьбах Джонни и Люка Мартина есть немало сходного. Конечно, по сравнению со связистом этому офицеру повезло: у него «всего-навсего» пуля в позвоночнике, отчего навсегда отнялись ноги. Степени несчастья разные, но оба они, уйдя на войну, одинаково непонятную и ненужную как тому, так и другому, веселыми, жизне-радостными молодыми людьми, вернулись с нее никуда не годными инвалидами. И оба они, каждый в меру своих физических возможностей, хотят личным примером предостеречь других, заставить их задуматься, протестовать. Джонни требует, чтобы его показывали детям, а Люк приковывает себя цепью к воротам лагеря новобранцев, преграждая путь машинам, и также появляется перед школьниками, рассказывая им правду о Вьетнаме. «Я не вижу оправдания этой войне» — такими словами завершается фильм.

Однако есть и различия, свидетельствующие о перемене морального климата в обществе, пославшем на войну Джонни и Люка, о глубоко проникшем в души многих яде равнодушия ко всему, что не касается их самих или их близких. В то давнее время к несчастному солдату приставили специальную сиделку, о нем заботились не только по долгу службы, но и по долгу совести. А сейчас, когда к Мартину в госпиталь приходит подруга его юности, она видит, что инвалиды войны, беспомощно лежащие в койках, лишены и душевной теплоты окружающих и элементарной заботы персонала. Молодая женщина в ярости кричит эlegantным дамам, посещающим офицерский клуб: «Если бы там лежали ваши мужья, вы, наверно, вели бы себя иначе!» Этот отчаянный призыв не пробивает броню их безразличия. И они отвечают отказом на предложение что-нибудь сделать для несчастных. Таков еще один отголосок вьетнамской войны.

Но даже если кто-то вернулся оттуда невредимым, быстро нашел работу, то есть погрузился в прежнюю жизнь, это еще не значит, что война прошла для него бесследно. Именно о таком парне рассказал Мартин Скорсезе в фильме «Таксист».

Прежде чем начать рассказ об этой картине, словно бы разламывающейся надвое, дающей в равной мере примеры сурового реализма и ложно-романтических тенденций, необходимо понять причину такого стилевого решения, свойственного, хотя и в не одинаковой степени, многим произведениям американского киноискусства.

В основе этого явления лежит то, что можно назвать голливудской прививкой. Ведь понятие «Голливуд» отнюдь не ограничивается теми географическими координатами, которые определяют местоположение этого киногорода. Оно не сводится только к тем компаниям, которые обосновались там и монополизировали значительную часть национального кинопроизводства. Его следует трактовать гораздо шире.

За семьдесят с лишним лет существования Голливуда в нем сложилась устойчивая, способная реагировать на изменяющиеся реалии, но почти неизменная в своей сути система идейных и эстетических представлений, составляющих основу так называемого кинокича. Или, проще говоря, драматургического и стилевого стандарта весьма низкого художественного уровня. Это и многочисленные модификации историй Золушек или энергичных парней, становящихся миллионерами, алогичные хэппи энды, безупречные рыцари XX века, совершающие немислимые подвиги, и многие другие стереотипы. Разница между кичем и тем, что понимается под подлинным искусством, прежде всего заключается в том, что, хотя оба они используют как будто один и тот же строительный материал, в последнем случае получается настоящий дом, заселенный живыми людьми, а в первом, несмотря на многочисленные признаки жизнеподобия,— декорация в духе потемкинской деревни, из окна которой выглядывают внешне неотличимые от человека манекены.

Приняв кичевую эстетику для значительной части своей продукции, Голливуд приучил к ней обывателя, создал мещанский, если воспользоваться русской терминологией, вкус и теперь уже сам зависит от этого вкуса. И вполне естественно, что предназначенные этой же категории зрителей фильмы, выпущенные в США за пределами крупных кинофирм, во всяком случае большинство фильмов, построены, пусть и в разной степени, по голливудским законам сюжетосложения, его поэтики. Конечно,— об этом уже говорилось — и в самом Голливуде снимаются картины истинно новаторские, опирающиеся на иные эстетические принципы. Речь идет лишь о доминанте.

А она оказывается настолько мощной, что — вольно или невольно — влияет даже на мастеров, мыслящих вполне самостоятельно. «Посетителей» Элиа Казана отличает именно эта эстетическая независимость. Но и там в решении одного из эпизодов ощущается нечто голливудское. Показывая жестокость незваных визитеров и симпатизирующего им Гарри Уэйна, режиссер вводит в фильм сцену убийства соседской собаки. Предлогом для этой расправы служит то, что она, обороняясь от песика-забияки, принадлежащего Гарри, слегка покусала задиру. Сам по себе такой фабульный ход вполне законен, ибо высвечивает еще одну грань характеров персонажей. Дело в другом, в том, как это показано. Длительность и натуралистические подробности эпизода приближают его, к сожалению, к типичному шокинговому аттракциону в голливудском духе. Но в общем этой данью общепринятой моде, лишь слегка поколебавшей высокий уровень картины в целом, все и ограничивается.

Гораздо сильнее поддался канону Хэл Эшби, постановщик «Возвращения домой». Если все сложные перипетии отношений между Люком Мартином и Салли Хейс, молодой женщиной, сумевшей своей душевной стойкостью и любовью вернуть ему веру в себя, сняты и сыграны с большим тактом, без упорного стремления выбить из зрителя слезу сочувствия, что сделано в противовес голливудским правилам, предписывающим выжать из подобной ситуации лошадиную дозу сентиментальности, то во всем, касающемся поведения мужа Салли, Боба, издержки вкуса весьма существенны.

Суть, конечно, не в том, что экран занимает история любовного треугольника — эта ситуация, многожды использованная искусством, отнюдь не свидетельствует о режиссерской нетребовательности, тем более здесь, когда в нее вмешалась война. Огорчает другое — многие элементы ее фабульного и стилистического решения, вторгшиеся сюда из чисто голливудской поэтики.

Мы понимаем Боба, потрясенного несправедливостью и ужасом вьетнамской войны, зрелищем того, как его собственные солдаты насаживают на колья отрезанные человеческие головы. Нам ясно, почему, чтобы вырваться из этого ада, он нарушает присягу, выводя себя из строя выстрелом в ногу. Психологически оправданным представляется и то, что в результате всего этого Боб возвращается домой с острой неврастенией и ведет себя так, как диктует ему болезнь. Однако неизбежность трагичес-

кого финала — самоубийства — сомнительна не потому, что так не могло быть, а по кажущемуся намеренным нарочитому сгущению красок. Представляется, что оно продиктовано, во-первых, робостью перед выработанным Голливудом железным законом нравственной компенсации. Главный его тезис состоит в том, что персонаж, вызывающий зрительское сочувствие, несмотря на неправильность некоторых своих поступков, должен тем не менее понести за них наказание, чтобы таким образом возместить их, закрепив этим чувство симпатии к себе.

Факт дезертирства, какими бы побуждениями он ни был вызван, в сознании многих все равно выглядит отрицательным, и с этим, следовательно, нужно считаться. Слишком красочно показывается отвратительный дебош, который Боб устраивает в своей квартире. Конечно, он болен, но все же... И наконец, крупным планом подан эпизод, где он ударом ноги злобно раздавливает любимицу дома — маленькую черепаху. В глазах зрителей и это не должно пройти безнаказанным. Так накапливаются грехи — большие и малые, — требующие искупления.

Во-вторых, зритель любит ясность. Чтобы удовлетворить эту потребность, треугольник следует разрушить. И здесь самоубийство оказывается весьма кстати. Не хочется, чтобы в последней фразе было усмотрено циничное хладнокровие автора, подменяющего живую ткань фильма умозрительной конструкцией. Сразу скажем: фильм смотрелся с большим эмоциональным напряжением, созданным мастерством Хэла Эшби и актера Брюса Дерна, играющего на том же высоком уровне, что и исполнители главных ролей Джейн Фонда и Йон Войт. Но это не отменяет вывода, сделанного, когда чувства уступили место анализу.

И если уж мы говорим о голливудских нотках, прозвучавших в этом очень значительном фильме, то кажется расчетливо сентиментальным тот момент финала, когда Боб, приняв свое страшное решение, медленно, как бы нехотя, снимает с пальца обручальное кольцо и осторожно кладет его на видное место. Но все это выглядит не столь уж существенными упущениями по сравнению с тем, что предпринял Скорсезе во второй половине картины «Таксист».

Главная его посылка — необратимость психического сдвига, происшедшего с теми, кто воевал во Вьетнаме, — аргументируется всей линией поведения героя фильма Трэвиса Бикли, не мыслящего иных путей для

разрешения возникающих проблем, кроме насилия и убийства. В этом смысле замысел Скорсезе целен. И когда говорится о неадекватности двух половин «Таксиста», то речь идет не об изменении концепции, а о неадекватности художественной, о нешаблонности и приближении к шаблону.

Итак, бывший морской пехотинец, демобилизовавшись, возвращается домой. Он физически здоров, крепок, полон сил, и поначалу наследие фронтовой жизни сказывается лишь в том, что по ночам этот парень не может спать. Это ощущение мучительное, но его можно снять совсем или, во всяком случае, значительно ослабить, если прибегнуть к такому целительному средству, как работа. И Трэвис становится ночным таксистом.

Скорсезе уже однажды, в «Злых улицах», обращался к сходному материалу. Воссозданный им на экране темный город как бы обнажал изнанку жизни со всеми ее пороками, жестокостью, служащей альтернативой дневной монотонности, с ее пьянством, убивающим время, которое нечему больше посвятить. И теперь снова возник тот же фон, показанный столь же правдиво и с той же тоскливой нотой, звучащей во всех ночных происшествиях и развлечениях, проходящих перед глазами Бикли.

Он — сторонний свидетель, равнодушный ко всему увиденному — нищете, жалкому разврату, горячечным алкогольным страстям. Ему безразличен и собственный быт, хотя хорошие заработки вполне могли бы обеспечить комфорт. Дома — так же скучно, как и в такси, курсирующем по ночному Нью-Йорку.

Мы вправе заключить, что его бурный армейский опыт, из-за которого все теперь кажется пресным, неинтересным, может сослужить дурную службу, если не произойдет чего-либо необычайного. Ведь кроме всего прочего он еще отягощает одиночеством, усиливает чувство потерянности. Быть может, выход в любви? И в самом деле, герой преображается, познакомившись с девушкой совсем иного круга, кажущейся ему поэтому вдвойне желанной. Бетси работает в группе, организующей предвыборную кампанию кандидата в президенты. Она образованна, хорошо воспитана и увлечена своим делом, что особенно привлекает Трэвиса.

Но, подав ему некоторые надежды, она резко обрывает отношения, оскорбившись тем, что Бикли повел ее смотреть порнографический фильм, не видя в этом ничего особенного. Так он снова остается один. Чтобы

чем-то заполнить время, этот бывший солдат, который умеет только крутить баранку и воевать, решает совершенствоваться в стрельбе. Дни напролет поражает он мишени, развешанные в его комнате. И вот тогда-то, решившись доказать всему свету, а прежде всего недоступной Бетси, что он чего-то стоит, Трэвис находит средство, единственно ему доступное и отнюдь не кажущееся страшным. Он выстрелит в этого болтуна Роберта Палантайна, в этого лощеного джентльмена с заученной улыбкой, которому столь преданно служит Бетси, и сразу выбьется из неизвестности, станет знаменитым на всю страну. Для героя фильма не существовало нравственной стороны его поступка, она просто была исключена из его размышлений. Выстрелить в человека, к которому он питал антипатию, представлялось ему столь же легким, как отвезти пассажира из Бронкса в Гарлем. Точность анализа подобного психологического состояния через пять лет подтвердила сама жизнь, когда некий Джон Хинкли попытался убить президента Рейгана. Им тоже двигала не политическая идея и даже не личная месть, а всего лишь пружина тщеславия.

По случайным причинам покушение Трэвису не удалось. Это спасло его от тюрьмы, но не излечило все растущую неудовлетворенность собственной жизнью. И во второй половине картины с той же легкостью, с которой он шел на преступление, Бикли вмешался в совсем иное, благородное по своей сути дело: задался целью вырвать из преступных лап двенадцатилетнюю проститутку Айрис и вернуть ее родителям. История вполне возможная, будь она рассказана с той же жизненной и психологической точностью, с какой снята первая половина картины.

Но тут взял верх голливудский канон занимательности. Традиции такого условного жанра, как вестерн, и стилистика гангстерского фильма весьма среднего пошиба вступили в противоречие с той атмосферой реальности, которая существовала в картине. В результате возник некий гибрид, словно бы пародирующий и режиссерскую манеру Скорсезе и поэтику вторгшихся в фильм жанров в их кичевом варианте. Превратившись в некоего ковбоя, перенесенного из прошлого века в нью-йоркские джунгли, Трэвис Бикли в одиночку расправился с тремя гангстерами, убив их одного за другим, и тем самым оказался благородным спасителем девочки-подростка, попавшей в беду.

Дело здесь не только в стандартном решении эпизодов или нарочитой демонстрации жестокости, которую в конце концов можно отнести на счет военного прошлого героя, но — более всего — в замутненности идеи, заложенной в фильм. Превращение потенциального убийцы ни в чем перед ним не повинного человека в благородного героя, добившегося заслуженной, а не случайной славы, выглядит в изобразительном контексте, избранном режиссером, совершенно неубедительным.

Мало того, прекрасная игра Роберта Де Ниро, сразу же вызывающая симпатии зрителей к изображаемому им персонажу, эмоционально укрепляет оправдание самосуда, коль скоро он совершается с праведной целью. И в данном случае темпераментно проведенное отождествление участника вьетнамской войны с типажом традиционного голливудского героя-одиночки, вступающего в бой во имя торжества добра, переакцентирует внимание с анализа психологических последствий войны на достаточно условную личность, выведенную из социальной реальности.

Да, зло должно быть наказано — это не вызывает сомнения ни у тех, кто делает американское кино, ни у тех, кто его смотрит. Но каким способом? Ответить на этот вопрос разум предоставляет чувству, оправдывающему самосуд, если он направлен на восстановление справедливости. Мы столкнемся с этим во многих фильмах, и в частности в финале картины Питера Коллинсона «Открытие сезона», в которой было в очередной раз предпринято исследование того, что принесли Америке вернувшиеся с вьетнамского фронта солдаты.

Поостережемся утверждать, что охота на человека как основа сюжета — изобретение сугубо американское. Ситуации подобного рода разрабатывались и в европейском искусстве, они не оставлены вниманием по сегодняшний день. Стоит вспомнить хотя бы роман англичанина Дика Фрэнсиса «Фаворит», в котором облаву на одинокого беззащитного всадника ведут на своих машинах таксисты, или французский фильм «Травля», где группа охотников выслеживает в лесу женщину. Есть и другие примеры, но все же, не являясь монополистами и первооткрывателями, именно американцы превратили этот сюжет в один из самых ходовых — и в литературе и в кино.

Однако обязательное условие таких произведений — четкая мотивировка происходящего. Всегда была какая-либо причина, чаще всего несправедная, которая

двигала событиями. Требовалось или устранить опасного свидетеля преступления, что происходило, например, в знакомом советскому читателю романе Честера Хеймса «Беги, негр, беги», или расправиться с конкурирующей гангстерской бандой, или удовлетворить чувство мести.

Правда, существовала, начиная с гладиаторских ристалищ, жестокая забава, когда человека подвергали смертельной опасности ради острых ощущений, получаемых от этого зрителями. Она обретала разные формы — и как не вспомнить здесь, скажем, троекуровского медведя, натравленного на Дубровского.

Жестокие зрелища, разжигающие самые низменные страсти, культивируются и сейчас. Подобные извращенные удовольствия, поощряемые теми, кто зарабатывает на них деньги, тревожат многих. Именно поэтому Роберт Шекли написал саркастический рассказ «Премия за риск», герой которого за крупную сумму добровольно соглашается стать дичью, преследуемой умелыми убийцами. Охота на человека транслируется по телевидению, и каждый зритель может, соответственно своему характеру, помочь или беглецу, или гангстерам. Таковы правила игры, могущей закончиться смертью.

Персонажи «Открытия сезона» тоже затевают игру — и похожую и непохожую на эту. Они также вместо дичи используют людей, только им никто не платит: игра ведется для собственного удовольствия. Зрителей нет, есть только участники. Кто же они — эти трое молодых мужчин — Кен, Грегг и Арти, — затеявшие охоту на себе подобных? Маньяки? Гангстеры? Отнюдь нет. Самое страшное как раз и заключается в том, что их не отличить от тысяч и тысяч вполне обычных парней. Они во всем схожи со своими сверстниками, кроме одного — все трое служили в отряде командос во Вьетнаме. И, как говорит в финале картины старик, прошедший фронты второй мировой войны, их забыли предупредить, что право на убийство, которым они пользовались там, утратило силу.

Итак, перед нами — вполне обеспеченные люди, владельцы красивых домов, мужья симпатичных женщин, отцы милых детей. Они весьма благовоспитанны, хорошо знают, как вести себя в обществе, и уж непременно поднимутся с кресел, если в комнату войдет дама. Как приветливы они с гостями, собравшимися на уик-энд, как невинно шутят и резвятся вместе с ними на идиллической полянке возле дома!

А на самом деле им скучно. Им не хватает того ощущения вседозволенности, которое владело их душами на войне. Птицы, белки и олени, подстреленные на охоте, слишком легкая добыча, не приносящая острых ощущений. Они даже не утруждают себя подбирать ее. Нужно нечто другое, более занятое. И вот по дороге на охоту они сажают в свою машину молодую женщину и ее приятеля — Нэнси и Мартина, — сажают и увозят в уединенную хижину, расположенную в нескольких десятках миль от ближайшего жилья.

Поначалу, чтобы не запугивать жертв заранее, все трое еще сохраняют налет цивилизованности. Их заводила, Кен (Питер Фонда), настолько обходителен, что Нэнси не может противостоять его обаянию. Для нее их встреча и близость — начало увлекательного романа. И она только смеется, когда Кен в полном ковбойском наряде говорит о себе: «Я — как Джон Уэйн». Для нее существует только одна ассоциативная связь: Уэйн — Ринго Кид из «Дилижанса», безупречный герой вестерна. Но зритель помнит и другое — «Зеленые береты», а потому коротенький этот эпизод сразу же вызывает тревогу. Она еще более усиливается, когда после изрядных порций виски симпатичные охотники хором затягивают песенку «Беги, кролик, беги».

А наутро Мартин и Нэнси становятся этими кроликами, ибо на них начинается охота. С той же милой улыбкой, что и накануне, Кен объясняет двум живым мишеням суть происходящего. Кто охотился на людей, говорит он, тому уже неинтересно убивать зверей, поэтому — бегите, а мы будем вас преследовать. Вскоре смерть настигает Мартина, пытавшегося укрыться в лесу, и уже нависает над Нэнси, в которую целится Кен, но в этот самый момент срабатывает древнее правило счастливого спасения, входящее в голливудский канон, и убийца сам падает мертвым.

Спаситель — тот самый старик ветеран (Уильям Холден), которому принадлежит уже приведенная выше финальная фраза. Выясняется, что его дочь изнасиловали эти же три подонка. И так как полиция признала этот случай невозможным для расследования ввиду полного отсутствия улик, отцу пришлось взяться за дело самому.

Финал — с подтекстом, легко прочитываемым. Справедливость восстанавливает тот, кто в молодые годы участвовал в войне с фашизмом, и для него новоявленные сверхчеловеки, полагающие, что вьетнамский опыт

поставил их по ту сторону добра и зла, ничем не отличаются от тех штурмовиков или эсэсовцев, которые были воспитаны «тысячелетним рейхом». Это делает еще более эмоционально убедительным возмездие, носителем которого является старый ветеран.

Вынесем за скобки чудесное спасение Нэнси — эту дань привычному сюжетосложению и привычным требованиям публики. В конце концов, такая уступка традиции не слишком влияет на общую оценку фильма. Но есть вещь более серьезная. Аксиоматично, что искусству свойственны не только прямые, но и побочные эффекты. Прямой эффект — нравственная удовлетворенность тем, что наказание соответствует преступлению. Ее полнота вполне оправдана, ибо коллизия, разработанная сценаристом и с правдивыми художественными подробностями воссозданная режиссером, по всей видимости, не может разрешиться как-либо иначе. Побочный же эффект, обнаруживаемый по некотором размышлении, после того, как взрыв чувств уступает место анализу, заключается в неизбежности следующего вывода: если самосуд, какими бы обстоятельствами он ни был подкреплен, возможен на экране, то почему при сходных условиях, когда нет иного выхода покарать зло, его нельзя применить в жизни?

Вопрос трудный. От него не отделаться ссылкой на необходимость соблюдения закона и потому невозможность его нарушения ни в какой ситуации. Это постулат максималистский, идеальный, особенно для американского общества, в котором конформизм социальный и политический сочетается с культом индивидуальности поступков при решении проблем частной жизни. Конечно, прямое следование кинопримерам — редкость, хотя и такое случается: вспомним хотя бы того же Джона Хинкли, стрелявшего в президента и заявившего на следствии, что образцом ему послужил герой «Таксиста». Но гораздо чаще происходит другое: способ разрешения экранного конфликта как бы оседает на дне сознания; точнее, внедряется в подсознание и облегчает мотивирование поступка, противоречащего закону, сходной моральной и нравственной аргументацией.

Так мы оказались на стыке двух тем — отголосков вьетнамской войны и проблемы правопорядка. И если в «Открытии сезона» их носителями выбраны персонажи, противостоящие друг другу, то в целой серии фильмов 70-х годов герой оказывался одновременно и вьет-

намским ветераном и вершителем самосуда. С одним из них — шофером такси Трэвисом Бикли — читатель уже знаком. Но это все же персонаж сложный, неоднозначный. Между тем, особенно пока шла вьетнамская война, пропаганде требовался герой иного плана. И он появился.

Конструирование этого образа, появлявшегося под разными именами в разных фильмах, но остававшегося по существу неизменным, преследовало две цели. Первая из них заключалась в том, чтобы ослабить влияние на молодежь рефлексирующего героя фильмов контркультуры, который противоречил давно сложившимся и тщательно поддерживаемым представлениям, во многом мифическим, об американском национальном характере. Требовалось показать молодому зрителю пример не идеальный, в который он бы мог не поверить, но достаточно убедительный. Вторая цель была не менее важной: создать типический положительный образ участника вьетнамской войны, не щадящего себя в борьбе за правое дело и в далекой Азии и на родине.

В 1967 году появился фильм «Рожденные проигрывать» Т.-С. Фрэнка. Это был псевдоним Тома Лафлина, исполнявшего здесь главную роль. Его Билли Джек появился в первых кадрах в солдатской форме. «Он только что вернулся с войны,— сообщал закадровый голос,— где был «зеленым беретом». Используя свой военный опыт, этот персонаж брал закон в собственные руки, чтобы защитить слабых от хулиганов и насильников. Как раз в это время расплодились шайки оголтелых юнцов на мотоциклах, окрещенных «дикими ангелами» и терроризировавших маленькие городки. Но ни социальные корни этого взрыва насилия, ни психология моторизованных бандитов постановщика не интересовали. Материал был взят лишь потому, что служил знаком времени. Юные злодеи и небольшой калифорнийский городишко с запуганными обывателями потребовались для того, чтобы воссоздать схему традиционного вестерна, перенесенную в современные условия. Сменив форму на ковбойский наряд, Билл превратился в типичного героя любимого жанра, только получившего боевую закалку не в прерии, а во Вьетнаме. Так был создан нужный идеологический стереотип, многократно затем размноженный. В следующем году еще один вьетнамский ветеран в картине «Сердитое племя» вступал в бой с еще одной моторизованной бандой и, конечно, побеждал ее. Затем вышли на экран «Садисты сатаны», где демобилизованный «зеленый берет»

снова выступал защитником своих терроризированных гангстерами сограждан и наводил порядок.

В средствах эти бравые парни не стеснялись. Прямой удар в челюсть, ввергавший противника в беспомощность, был самым невинным из них. Можно было также утопить врага в унитазе, кинуть ему на шею очковую змею или же всадить в горло нож. При этом закона как бы не существовало. Во всяком случае, он безмолвствовал. Его функции исполнял герой — каждый по своему разумению. Справедливость восстанавливалась лишь после обильных кровопролитий. Но их совершали не только частные лица. На тот же путь беззакония встали и сами экранные слуги закона. Типичным их представителем сделался Бьюфорд Пассер, шериф одного из городов штата Теннесси.

Биографический фильм — жанр распространенный. Во многих сотнях картин воссоздавались и воссоздаются жизнеописания самых разных людей — от выдающихся политических деятелей, корифеев искусства, классиков литературы до героев фронта и знаменитых бандитов. Эти ленты отличаются друг от друга очень многим — степенью приближения к истинной фактографии, художественным языком и так далее. Но есть пункт, общий для подавляющего большинства из них: кинобиографии возникают тогда, когда имена их героев уже принадлежат истории. Исключения редки. И к ним, конечно, нельзя относить картины, персонажи которых имеют реальных прототипов, ибо канва их жизни оказывается разукрашенной узорами вымысла, на что дает право замена подлинных фамилий условными. Предполагается, что в тех единичных случаях, когда снимается игровой фильм о человеке, продолжающем в это же самое время активную деятельность, верность фактам сама собой разумеется. Именно по этому принципу был сделан, например, Джоном Франкенхеймером в начале 60-х годов «Узник Алькатраца» — драматическое повествование о приговоренном к пожизненному заключению Роберте Страуде, ставшем в тюрьме выдающимся орнитологом.

Но оказалось, что критерий полной достоверности — не единственно возможный. В те же 60-е годы вышла книга Уильяма Морриса «Двенадцатое августа», рассказывающая о реальном Бьюфорде Пассере, который действительно был шерифом в Теннесси и сражался с гангстерами, убившими его жену и превратившими его в инвалида. В 1969 году телекомпания Си-Би-Эс представи-

ла Пассера зрителям в программе новостей, чем несколько разочаровала их, потому что герой продемонстрировал весьма заурядные умственные способности, а незаурядной была лишь его огромная физическая сила.

Тем не менее в 1973 году о нем сняли игровой фильм «С высоко поднятой головой», начинавшийся сообщением о том, что вниманию публики предлагается документальное описание событий из жизни Б. Пассера, ставшего консультантом картины. Великая вещь — паблицити. Ради него пойдешь на многое. И консультант согласился на изменение своей биографии, которое понадобилось сценаристу Морту Брискину и режиссеру Филу Карсону в явно пропагандистских целях. Экранный Пассер превратился в ветерана вьетнамской войны, участием в которой и мотивировался его незаурядный героизм. На самом же деле хотя он и служил в армии, но никогда не покидал территории Соединенных Штатов. Это было первое, но отнюдь не единственное отступление от истины.

Оправдание вьетнамской войны, превращение ее в благородную акцию в противовес тем, кто выступал против нее, было не единственным знаком наступления нового консерватизма. С ним тесно связана и другая тенденция: доказать, что американское общество слишком демократично, а потому не может справиться ни со смутьянами контркультуры, ни с преступностью. История Пассера оказалась для этого весьма подходящей. Его героизм заключался не только в бесстрашии перед лицом гангстеров, но и — по мысли авторов фильма — в нарушении норм законности, коль скоро эти нормы затрудняли, с точки зрения сторонников «сильной руки», акты справедливого возмездия. В этом и следовало убедить зрителя.

Путь был известен: апелляция к чувствам. Став шерифом, Пассер начал с того, что арестовал нескольких человек, занимавшихся производством самодельного виски. Это пошло было настолько опасно, что от него умерли девять покупателей. Однако судья, основываясь на законе, вынужден был отпустить преступников, так как при аресте шериф умолчал об их праве давать показания в присутствии адвоката. Все это было представлено на экране так, чтобы вызвать возмущение законом, который исполнение формальной процедуры ставит выше торжества справедливости. После этого нетрудно вызвать у зрителя сочувственный смех и симпатию к шерифу, уткнувшему

му пистолет в спину задержанного и произносящему при этом формулу о правах, как забавную детскую скороговорку. И уж совсем смешно, когда, наткнувшись в книге, взятой со стола у судьи, на параграф, дающий право шерифу перевести суд в любое помещение, Пассер сообщает, что намерен поместить его в мужскую уборную. Так им и надо, крючкотворам, думает зритель.

Это унижение закона и восхищение решительностью полицейских и шерифов, пренебрегавших им, отнюдь не было чем-то исключительным. Американские социологи обнародовали весьма тревожную статистику: если в 1969 году охранители порядка, действующие на экране, незаконно задерживали людей и не сообщали им об их правах в одной пятой части случаев, то через два года количество таких случаев превысило пятьдесят процентов¹¹.

Да, преступный мир жесток и безжалостен. Да, реальный и экраный Пассер испытал тяжелое горе: смерть жены от пуль гангстеров, причем еле-еле выжил и сам. Все это так. Но при всем сочувствии к такой человеческой трагедии остается вопрос: должны ли люди в синем применять те же методы, что их противники? Не компрометируется ли этим сама идея справедливости? Но разговор на подобную тему требует отдельной главы.

Американское кино в зависимости от того, какой жанр преобладал в нем в тот или иной период, обращалось с полицейскими по-разному. Во времена немой комической они выглядели на экране забавными недотепами, ребятами глуповатыми, но в общем не злыми. В 30-е годы, когда расцвел гангстерский фильм, люди в синем на равных сражались со знаменитыми бандитами, а симпатии авторов картин и зрителей распространялись и на ту и на другую сторону, хотя, конечно, обязательным оставалось требование, чтобы зло было наказано. Таким образом, полицейские несли функции вершителей справедливого возмездия. С шерифами дело обстояло несколько иначе, ибо главной их вотчиной были картины исторические, вестерны, в которых они чаще всего представляли заботливыми попечителями вверенных им округов, людьми смелыми и добрыми.

Контркультура пересмотрела устоявшиеся представления. Жестокие разгоны молодежных митингов и маршей протеста, особенно та расправа, которая была учинена в Чикаго в 1968 году, преследования коммун хиппи, организованные нередко в обход закона, вызвали вполне понятное противодействие. Кровавый инцидент в Чикаго, например, дал материал для фильма Хаскела Уэкслера «Холодным взглядом», который возбудил резкую неприязнь к полиции у многих американцев. В близкой к немой комической манере был показан полицейский чин в картине «Ресторан Алисы», устроивший глупый бум вокруг кучки мусора. Злобным и свирепым бурбоном, обладавшим чертами американского унтера Пришибеева, выглядел убийца-шериф в «Беспечном ездоке». Схожими красками рисовались «охранители порядка» и в других лентах тех лет.

Все это оказало несомненное влияние и на кинематограф, не связанный напрямую с контркультурой. Голливуд, разумеется, не пошел на подражание, это было бы слишком смело и вступило бы в противоречие с его идеологическими установками. Реакция на контркультуру обозначилась в ином. Стали заметны два направления,

как бы обтекающие, блокирующие резкий критический подход к показу полиции. Уловка-1, если использовать название романа Джозефа Хеллера, состояла в том, что образ идеального полицейского, лишенный ранее каких-либо отрицательных характеристик, подвергся некоторой трансформации, не затрагивающей сути, но делающей ее не столь железобетонной. Для этого была пущена в ход формула: «Ничто человеческое ему не чуждо». Это означало милые, простительные слабости, а иногда даже и мелкие грехи, искупаемые, однако, верностью долгу. Так появились симпатичные Буллит и Мадиган в фильмах, названных их фамилиями, тем более убедительные для зрителя, что этих полицейских играли превосходные актеры Стив Маккуин и Генри Фонда. Им помогли сценарно, заменив стандартных гангстеров, с которыми приходилось сражаться предшественникам этих героев, на более экзотических и трудных для обуздания персонажей — наркоманов, маньяков всех сортов, гомосексуалистов. Необычность контингента, противостоящего полицейским типа Буллита, то есть перемена среды, а следовательно, и методов общения с ней, усиливала впечатление необычности и самих людей в синем.

Уловка-2 — то, о чем говорилось в конце предыдущей главы: чтобы оправдать сомнительные действия полиции, требовалось убедить зрителя в существовании ситуаций, в которых полицейские получают право ставить себя над законом. Чрезвычайно показательным в этом отношении оказался фильм Дона Сигела «Грязный Гарри». Здесь для доказательства главного тезиса уже негодились актеры такого плана, как Фонда или Маккуин: их мягкая манера игры вступила бы в противоречие с замыслом. А он состоял в том, чтобы вопреки необаятельности центрального персонажа зритель все-таки поверил, что намерения его были благородны и иначе, чем преступив закон, он действовать не мог. Другими словами, требовалось доказательство от противного. Поэтому на роль Гарри был приглашен режиссер и актер Клинт Иствуд, зарекомендовавший себя как сторонник жестокого кровавого кинематографа.

Посмотрим, что происходит в картине.

Она начинается с убийства. Притаившийся на крыше сан-францисского небоскреба некий Скорпио, имевший, кстати говоря, реального прототипа по имени Зодиак, который долгое время терроризировал город, несмотря на ловушку, устроенную полицией, поражает выстрелом в

сердце девушку, плавающую в бассейне, и скрывается. На месте преступления полицейский инспектор Гарри Кэллехен, внешний вид которого вполне соответствует его кличке Грязный Гарри, находит записку. В ней убийца-психопат сообщает, что следующей жертвой будет негр или католический священник. И действительно, вскоре он пристреливает негритянского мальчика, а затем похищает четырнадцатилетнюю девочку, требуя за нее у муниципалитета выкуп — двести тысяч долларов. Мэр склонен уплатить. Кэллехен возражает: он убежден, что пленница уже убита. Однако к его мнению не прислушиваются и приказывают ему вручить деньги Скорпио.

Тот долго издевается над Гарри, водит его по всему Сан-Франциско, звоня из разных телефонных будок, и в конце концов назначает встречу в уединенном парке, у подножия огромного креста. Застав полицейского врасплох, ибо напарник где-то замешкался, убийца жестоко избивает его. Гарри в свою очередь, совершенно озверев не столько от боли, сколько от ярости, вонзает противнику нож в бедро. Но схватить злодея не удается: он успевает уползти в густые заросли и скрыться.

Найдя доктора, обработавшего рану Скорпио, Кэллехен снова выходит на след и, настигнув того в раздевалке под огромным стадионом, выволакивает его на середину игрового поля. Допрос, который он учиняет, больше схож с пыткой. Не выдержав боли, преступник признается, что девочка мертва. Но эти показания, данные не под присягой, по закону не могут иметь юридической силы. Скорпио вынуждены освободить. А Гарри получает выговор за недозволенные методы обработки подозреваемого. Однако Кэллехен уже не может и не хочет остановиться. Он упорно продолжает следить за убийцей, убежденный, что тот вскоре пойдет на новое преступление. Так и случается. Скорпио захватывает автобус с детьми и теперь уже хочет не только огромный выкуп, но и самолет, на котором может покинуть страну. Снова, не желая рисковать, городские власти вынуждены согласиться на эти условия. И только Гарри протестует. Как оно и должно быть согласно жанровому шаблону, несговорчивый инспектор находит автобус, освобождает заложников и расправляется со своим врагом. И вот финал: Гарри срывает с себя полицейский значок и швыряет его в реку, по которой плывет труп Скорпио.

Казалось бы, все было рассчитано на то, чтобы вызвать сочувствие зрителей к герою фильма. Ведь он

преследовал своей ненавистью не безвинного человека, а опасного убийцу. Однако произошла осечка. Авторы картины перестарались, были слишком откровенны, и она вызвала бурю протестов. Многие рецензенты — не без оснований — назвали ее фашистской. Критика обратила внимание на то, что полицейский (официальное лицо!) открыто выказывал презрение либералам, неграм, а заодно и хиппи. И не случайно советник мэра, настаивавший на освобождении Скорпио, так как был грубо нарушен закон, выведен мягкотелым, не вызывающим симпатии человечком, на примере которого виден весь вред излишней интеллигентности. Что толку в его звании профессора права!

У Гарри была принципиально иная, уже хорошо знакомая нам позиция: сначала стрелять, а потом задавать вопросы. И если закон мешает совершить то, что лично ему кажется справедливым, то к черту закон! Всем своим драматургическим и изобразительным строем фильм внушал зрителям: если насилие — единственный выход из ситуации, которая неразрешима с помощью законных мер, если иначе с преступником справиться нельзя, значит, оно оправдано.

Эту же мысль Иствуд, которому, вероятно, полюбился его герой, отстаивал и изустно: в одном из интервью он высказался за «неортодоксальные методы борьбы», потому что, по его мнению, важнее поймать убийцу, чем соблюсти закон. Да и что такое законы? — рассуждал он. Судили же фашистов на малых нюрнбергских процессах за неукоснительное их соблюдение¹. Так, защищая свою концепцию и свой фильм, он допустил явную передержку.

Действительно, еще задолго до появления «Грязного Гарри» эту правовую проблему поставил Стэнли Креймер в картине «Нюрнбергский процесс». В ней было доказано, что фашизм своими действиями, направленными против других стран и совершенными внутри Германии, сам поставил себя вне законов цивилизованного общества. И, следовательно, фашистские законоположения не могли быть приняты во внимание, не могли служить оправданием их исполнителям. По существу, любой из этих процессов был судом над идеологической системой фашизма, что имело первостепенное значение для восстановления мировой справедливости.

Сравнение, допущенное Иствудом, неправомерно потому, что в любом обществе, кроме фашистского, первая

заповедь правовой системы едина: всякий подозреваемый считается невиновным, пока его вина не будет доказана. И доказательства эти должны отвечать строгим требованиям уголовно-процессуального кодекса, а не основываться на субъективном мнении кого бы то ни было.

Враждебность Гарри закону особенно подчеркнул последний кадр, кстати, отнюдь не придуманный сценаристом или режиссером, а заимствованный из мужественного фильма Фреда Циннемана «Ровно в полдень», появившегося за двадцать лет до картины Дона Сигела. Там он имел совсем иной смысл: шериф не хотел служить людям, равнодушие которых заставило его в одиночку, причем на совершенно законных основаниях, выступить против четверых бандитов и лишь чудом одержать победу. Этой притчей сценарист Карл Форман как бы рассчитывался с Голливудом, где никто не поддержал его в схватке с Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности во времена Маккарти, после чего его имя внесли в проскрипционные списки и он был вынужден эмигрировать в Англию. А жест Кэллехена объяснялся лишь яростью и нежеланием считаться с теми, кто мешал ему вершить самосуд.

Любопытно, что Иствуд возражал против такого финала и даже три дня отказывался сниматься в последнем эпизоде. Однако он мотивировал эту своеобразную забастовку отнюдь не уважением к закону, а причинами психологическими. Актер пытался убедить Сигела в том, что для такого человека, как его герой, работа является единственным смыслом жизни. Праведность этой работы, вернее, методики свирепого инспектора ни тем, ни другим сомнению не подвергались.

Отрицательная реакция прессы и публики на «Грязного Гарри» вынудила Голливуд искать оправданий. Уже через полтора года появилась «Сила револьвера» режиссера Тэда Поста, где снова возник Кэллехен, но — совсем в иной ипостаси. Прежде всего зрителей информировали, что за недопустимые методы работы Гарри понизили в должности. Таким образом, гневная процедура швыряния значка оказалась не более чем эмоциональным всплеском, не имевшим существенных последствий. Иствуд упрямылся не напрасно.

Наказав Кэллехена и тем самым умиротворив протестующих, авторы картины перешли к делу. Они сообщили, что в городе произошла серия жестоких убийств. Жертвами оказались темные личности, связанные с тор-

говлей наркотиками, игорным делом и подпольной проституцией. Что это — сведение счетов между враждующими группами или нечто другое? Ответить на вопрос никто не может. Тогда снова призывают Гарри, который служит теперь в другом отделе.

Тот в конце концов докапывается до истины: убийства — дело рук специального взвода полиции, руководимого явным садистом, воевавшим во Вьетнаме. Мало того, создание этого взвода санкционировано неким отрицательным полицейским начальством, о чем, естественно, начальство положительное не знает. Помня о прошлом Кэллехена, его приглашают присоединиться к бандитам в форме, ибо в борьбе с преступностью, считают в спецвзводе, хороши любые средства, если они достигают цели. Но бывший нарушитель и молчальник Гарри произносит в ответ пылкую речь. Он бичует самоуправство и заявляет, что ненавидит людей, считающих себя вправе без суда и следствия убивать других. Так волшебным образом переменяется герой Клинта Иствуда, выступающий здесь за то, против чего восставал в предыдущем фильме. Картина кончается вполне законной расправой Кэллехена с убийцами.

Ее авторы отстреливают по меньшей мере двух зайцев. Они пытаются реабилитироваться, реабилитировав героя. Уловка-2 заменяется Уловкой-1. Это, кстати, дает им благодатную возможность погрузить зрителя вместе с главным персонажем в ту же «благоуханную» среду, с которой имел дело Буллит. Кроме того, им хочется откликнуться на злобу дня, но так, чтобы не выглядеть противниками официальной точки зрения. Поэтому в фильме появляется ветеран вьетнамской войны с отрицательной характеристикой, однако с такой, которая не бросает тень на войну в целом. Ход, найденный в романе «Первая кровь», пригодился и здесь: командир специального взвода, проявляющий садистические наклонности, приобрел их не в результате участия во вьетнамской кампании, а обладал этими способностями изначально.

Сюжеты, во многом схожие с тем, что был разработан в «Силе револьвера», согласно голливудскому правилу тиражирования единожды найденного, стали основой еще нескольких фильмов, например картины Филиппа Д'Энтони «Семь — и выше». Но чаще все-таки варьировался «Грязный Гарри», разумеется, с устранением тех моментов, которые вызвали особое раздражение критики и общественности. Список открыл «Значок 373» Говарда Коха, и он быстро стал расширяться.

Это упорное возвращение к теме вызывает естественный вопрос: почему же все-таки столь сильна потребность вершить правосудие вопреки закону? Почему, как справедливо полагает советский исследователь Я. Березницкий, произошла «вестернизация» полицейского жанра? ² Ведь не одной лишь жестокостью героев лент, подобных «Грязному Гарри», объясняется их поведение. Тут мы подходим ко второй, не менее важной стороне проблемы. Неуспех законной борьбы с преступностью в Соединенных Штатах помимо других причин состоит еще и в том, что американское законодательство чрезвычайно усложнено огромным числом различных оговорок, разъяснений и дополнений. Опытные адвокаты умело оперируют ими для выгораживания виновных. Этим широко пользуется и система организованной преступности, у представителей которой достаточно денег, чтобы нанять знающих юристов.

В этом смысле деньги в Америке вообще творят чудеса. В 1982 году на русский язык было переведено документальное повествование Гэри Картрайта «Обвиняется в убийстве». В нем процитирована горькая реплика прокурора Джо Шэннона: «Я никогда не думал, что придется это сказать, но, мне кажется, у нас действительно существуют две системы правосудия: одна для богатых, другая для бедных» ³. Эти слова, произнесенные после очередного судебного разбирательства дела мультимиллионера Каллена Дэвиса, где Шэннон выступал обвинителем, к сожалению, соответствуют истине. Столпу общества инкриминировалось убийство двенадцатилетней приемной дочери и любовника бывшей жены, а также покушение на убийство ее самой, ибо она была тяжело ранена и долго находилась на грани жизни и смерти. Пользуясь многочисленными уловками, основанными на различных толкованиях закона, адвокаты сумели воздействовать на присяжных и те вынесли оправдательный вердикт. В противном случае миллионеру грозила смертная казнь.

Убедившись в своей безнаказанности, Дэвис решил расправиться еще с пятнадцатью людьми — прикончить наконец бывшую супругу, судью, настроенного по отношению к нему враждебно, и некоторых других лиц, чем-либо ему насоливших. Следствию удалось добыть видеомagneтофонную запись его разговора с подручным, точнее, инструктажа об устранении намеченных жертв. Начался второй процесс. И снова знаменитый адвокат, нанятый за огромные деньги, сумел вопреки очевид-

ности посеять в присяжных сомнения по поводу достоверности главной улики. Дэвиса оправдали вторично.

Чрезмерная усложненность и запутанность американского законодательства достаточно часто помогает уйти от ответственности даже и тем, у кого нет счета в банке. О подобном случае рассказывает, например, роман Джозефа Вэмбо «Луковое поле», который в 1979 году экранизировал Гаролд Беккер. История эта не была выдуманна, она на самом деле произошла в 1963 году, и писатель лишь изменил фамилии действующих лиц. Суть ее состоит в том, что преступник, убивший полицейского в присутствии свидетеля, его напарника, и приговоренный за это к смертной казни, сумел во время долго тянувшегося процесса настолько изучить свод законов со всеми его неясностями и противоречиями и благодаря этому так составить апелляцию, что приговор пришлось отменить и направить дело на новое рассмотрение, хотя ни у кого не было сомнений в полной виновности убийцы.

Ему удалось затянуть разбирательство дела на семь лет, попутно бросив подозрение на главного свидетеля, которого в конце концов уволили из полиции. Преступника все-таки приговорили к пожизненному заключению, но вскоре заменили его — «за хорошее поведение» — двадцатью годами тюрьмы. Поднаторев в отыскании и использовании юридических уловок, он устроил из своей камеры консультацию для тех, кто вместе с ним отбывал свои сроки.

Для чего же все это написано и перенесено на экран? Чтобы показать несовершенство закона? Конечно. Но не только для этого. В фильме возникает явное несоответствие, скорее всего намеренное, между словесным и зрительным слоями фильма. С одной стороны, когда на занятиях по повышению квалификации некий полицейский, уже пожилой и много повидавший, убежденно заявляет, что с задержанными опасными преступниками нельзя церемониться, в них следует сразу же стрелять, его гневно опровергает офицер. Он кричит: «Тот, кто доверяет лишь револьверу, просто трус!» С другой стороны, картина визуально решается с прицелом на то, чтобы зритель возмутился малоперспективной судебной волокитой и сочувствовал не офицеру, а его оппоненту. Для этого, прежде всего, типаж преступника выбирается согласно ломброзианской теории. Он мерзок, отвратителен, вся его вина, как говорится, отпечатана на лбу. Для этого то и дело демонстрируются груды юридических книг, из кото-

рых, как зритель хорошо знает, можно выудить что угодно. Для этого, наконец, всячески подчеркивается тягучесть судебных заседаний, когда спор идет уже не о существовании дела, а о многочисленных привходящих обстоятельствах и по процессуальным вопросам. Все это живо напоминает мертвенный канцлерский суд, описанный Диккенсом в «Холодном доме».

Таким эмоциональным путем зрителя исподволь готовят к выводу о том, что не так уж не прав бывает тот, кто, подобно Гарри Кэллехену и другим полицейским его типа, предпочитает самосуд закону. Тенденция опасная, но и ситуация кажется неразрешимой. Во всяком случае, такой она выглядит на экране. Декларативное заявление того же Грязного Гарри, но уже преображенного, о вреде своеволия и надежде на устранение изъянов в законах в связи со всем рассказанным и в сопоставлении с американской действительностью повисает в воздухе. Когда-то один из «отцов-основателей» США Томас Пейн заявил: «Королем в Америке является закон»⁴. Теперь эта фраза наполнена грустной, но чаще — трагической иронией.

Извечный конфликт между преступником и законом долгое время служил главным образом основой для улавливания зрителей сетями проката. И хотя прописная истина о том, что «преступление не приносит дохода», была обязательной в каждой уголовной ленте, корни гангстеризма, этой язвы на теле Америки, как правило, не обнажались. И только в 60—70-е годы в лучших произведениях криминального жанра, таких, скажем, как «Крестный отец»⁵ Фрэнсиса Копполы, было показано истинное лицо гангстеризма — явления чрезвычайно опасного не только самого по себе, не только по широчайшему его размаху, но и потому, что многие отрасли бизнеса оказались кровно связанными с преступным миром.

Но американское кино интересуется не только борьбой полицейских с преступностью, но и преступность среди самих этих полицейских, развитая весьма широко. На первое место почти во всех фильмах этого направления выходит взяточничество как порок наиболее распространенный. И не только в фильмах.

Писатель Уильям Мак-Гиверн начинает свой роман «Один против всех» с того, что полицейский Томас Дири неожиданно пускает себе пулю в сердце. Никаких видимых причин к этому нет. Тем более загадочным выглядит столь необычайный случай, происшедший с одним

из тех, кто — по инструкции — должен быть человеком с железными нервами. Часть его коллег находится в недоумении, другие — 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 том отделе полиции, где он служил. Начальник Бэньона лейтенант Уилкс, наиболее рьяно противодействовавший ему, но в конце концов спьяну 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... Он перечисляет судей, чиновников, которым давали взятки с целью приостановить следствие или прекратить его... Ты мне не пове-ришь, если я скажу, кто в этом замешан⁶.

Но верить приходится. Об эпидемии подкупа, охватившей американских должностных лиц, пишут не одни лишь романисты. Этой проблемой занимаются социологи, психологи, правоведы, экономисты. Так, Лео Рэнгел в фундаментальном труде «Личность после Уотергейта. Исследование компромисса с цельностью» утверждает, что коррупция государственных институтов стала одной из главных примет 70-х годов⁷. А известный юрист Стюарт Хиллз прямо заявляет: «Сомнительно, чтобы организованная преступность смогла бы так успешно процветать в Америке без сотрудничества и прямого попустительства части нашего политического и юридического аппарата»⁸. Ему вторит социолог Джонатан Рубен-стайн: «Многие полицейские начальники выступают как комиссионеры в игорном и бутлегерском бизнесе. Их главная обязанность — следить за выдачей лицензий тем, кто оказывает услуги политической машине»⁹. Специальная правительственная комиссия также отметила в своем отчете: «Все данные указывают, что организованная преступность процветает главным образом там, где существует коррупция местных властей»¹⁰.

Впечатляющие примеры на эту тему приводит Говард Абадинский в книге «Организованная преступность». Вот один из них. Гарри Гросс был мелким букмекером

в Бруклине, пока не заключил деловой союз с нью-йоркским полицейским Джеймсом Рирдоном, который не только покрывал все незаконные операции Гросса, но и арестовывал или запугивал его конкурентов. Фактически те были поставлены перед выбором: прекратить дело или присоединиться к организации Гросса. Когда позорная правда выплыла наружу, Рирдона наказали, понизив в должности. Санкция была не ахти какой суровой, однако он предпочел уйти со службы и сначала стать легальным партнером своего компаньона, а потом — единоличным владельцем дела, процветавшего благодаря его связям с полицией. Теперь уже ему самому приходилось платить своим бывшим коллегам «за услуги» до миллиона долларов в год¹¹.

Другой пример. В июне 1972 года агент полиции из отдела по борьбе с наркотиками был осужден на четыре года за вымогательство и взятки. Он вместе с двумя другими полицейскими потребовал шесть тысяч долларов у владельца ресторана, угрожая в случае неуплаты арестовать за торговлю героином его невестку, а ее двоих детей отправить в приют. Требуемая сумма была им получена. Но через несколько месяцев шантажист запросил еще двенадцать тысяч. Ресторатор пообещал достать деньги в течение нескольких дней, а сам обратился к руководству полиции. Взяточника арестовали с поличным, когда он получал меченые деньги¹².

Между прочим, схожий эпизод есть в переведенном на русский язык романе Лайонела Уайта «Рафферти», по которому Семеном Арановичем был снят трехсерийный телевизионный фильм. Разница лишь в том, что вымогатели — гангстеры. Получив отказ, они крушат все подряд в автомастерской, принадлежащей шантажируемому. Иными словами, методология рэкета заимствована полицией у преступного мира, с которым она — по идее — призвана бороться.

В начале 70-х годов Америка была потрясена разоблачениями, сделанными полицейским Фрэнком Серпико. Еще в 1967 году этот молодой человек подал рапорт своим начальникам о систематическом получении его коллегами взяток за попустительство проституции, игорному делу, подпольной торговле спиртным и наркотиками. Руководство, однако, ничего не предприняло. Тогда Серпико передал собранный материал репортеру Дэвиду Бернхейму из газеты «Нью-Йорк трибюн». После появления сенсационной статьи мэр города Джон Линдсей создал в мае 1970 года Комиссию для расследования обвинений в кор-

рупции полиции и выработки мер против этого, которая в дальнейшем стала именоваться Комиссией Нэппа, по имени ее главы. В декабре 1972 года она представила доклад о проделанной работе. Вот выдержка из него:

«Мы обнаружили широкое распространение коррупции. Она приняла разные формы в зависимости от того или иного вида преступной деятельности, став наиболее изощренной среди полицейских, призванных следить за выполнением законов, направленных против азартных игр. Эти полицейские получали ежемесячно или раз в две недели до трех с половиной тысяч долларов от каждого игорного заведения в районе, находившемся под их юрисдикцией, и делили полученное в равных частях между собой. Ежемесячная доля варьировалась от трехсот-четырехсот долларов в Манхэттене до полутора тысяч в Гарлеме. Когда в дело вовлекались начальники, 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, если те покидали данное подразделение»¹³.

Эти выводы основаны на материале исследования 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 «брал на лапу» восемьсот долларов ежемесячно. В Бруклине привлекли к ответственности тридцать семь человек, получавших в качестве «вознаграждения» по тысяче двести долларов¹⁴.

У разных категорий полицейских были и разные системы обогащения. Например, патрули регулярно «кормились» в игорных домах, барах, открытых свыше полагавшегося времени, а также в строительных фирмах, заинтересованных в сохранности оставленных на площадках материалов и техники. Им платили также ночные таксисты, владельцы автостоянок. Хотя единовременная взятка не превышала двадцати долларов, их было так много, что каждый патрульный полицейский не только получал как бы второе месячное жалованье, но еще имел возможность «подкармливать» начальников.

«Борцы» с торговлей наркотиками предпочитали единовременные даяния, суммы которых доходили до восьмидесяти тысяч долларов. Комиссия провела эксперимент. В пригородном отеле под видом продавца наркотиков поселился агент ФБР. На следующий же день его

посетили два полицейских детектива и один патрульный. Сделав обыск, они нашли двенадцать тысяч долларов и потребовали, чтобы им были отданы десять. Сошлись на восьми, из которых шантажисты заплатили тысячу своему коллеге, наведшему их на этого человека.

Как выяснилось, это был весьма обычный случай. При налетах на квартиры, где хранились наркотики, полицейские почти всегда брали большие взятки и после этого докладывали по инстанции, что ничего криминального обнаружить не удалось. Не брезговали они и деньгами за ложные показания на суде. Одному детективу, под видом которого снова выступал агент ФБР, адвокат арестованного предложил сначала пятнадцать, а затем тридцать тысяч долларов за изменение показаний. Другой обвиняемый засвидетельствовал уплату двадцати тысяч долларов за то, чтобы судебное преследование против него было прекращено.

Но и это еще не все. Некоторые полицейские взятки не брали, а просто утаивали деньги и наркотики, конфискованные при аресте. Суммы были значительными — от ста тысяч долларов и выше. Любопытно, что при этом они считали, будто совершают высокоморальную акцию, рассуждая так: взятка — деньги грязные, а конфискованная в свою пользу сумма — «деньги чистые», ибо «если преступник заслуженно пойдет под суд, то зачем они ему? Чтобы откупиться от наказания?» Именно так объяснил свои действия на допросе полицейский Уоверли Логан¹⁵. У этой системы мышления несомненно есть нечто общее с мотивировками, оправдывающими самосуд.

Фрэнк Серпико в своих показаниях внес ясность в вопрос, возникший в ходе следствия: почему полицейские не боялись жалоб тех, кого они грабили? Дело в том, что обыски, как правило, производили четыре человека, которые и договаривались между собой о единодушии в случае любых возможных обвинений в их адрес. И, разумеется, их версия оказывалась весомее ничем не подтвержденных слов жалобщика.

Аналогичные факты были обнаружены при расследовании коррупции в полиции Чикаго и других городов. Все это не было изолированным явлением, а фактически фрагментом широко распространенной в стране системы взяточничества. Основываясь на американских материалах, советский юрист Б. Никифоров в статье «Коррупция в высших звеньях» привел примеры ошеломляющие. Скажем, в 1975 году губернатор штата Мэриленд

Уолтер Мандел получил за взяточничество четыре года тюрьмы. А в 1977 году еженедельник «Ю. С. ньюс энд уорлд рипорт» опубликовал таблицу, озаглавленную так: «Продаются чиновники». Согласно ей, за восемь лет к уголовной ответственности были привлечены пятнадцать конгрессменов, обвиненных в коррупции, а заодно и в том, что они скрывали подлинные суммы своих доходов. За тот же период, по данным департамента полиции, были осуждены тысяча шестьсот государственных служащих, совершивших должностные злоупотребления того же порядка¹⁶.

Вернемся, однако, к полиции. Как реагировало кино на появление столь сенсационного материала? Так же, как и всегда в аналогичных случаях. Уже в 1973 году, по горячим следам событий, Сидней Люмет снял фильм «Серпико». Нелишне вспомнить, что за четверть века до этого режиссер дебютировал знаменитой картиной «Двенадцать разгневанных мужчин». Один из присяжных, блестяще сыгранный Генри Фондой, сражался в ней с равнодушием и безразличием одиннадцати коллег, защищая жизнь пуэрториканского юноши, несправедливо обвиненного в убийстве. Членам жюри 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» — на ту же тему, но уже без оптимистической концовки. Этот фильм отразил не только эволюцию мирозерцания самого режиссера, но и эволюцию американского общественного сознания от конца 50-х годов до начала 70-х. За этот период радужные надежды на благотворные перемены, которые должны были бы произойти после заката маккартизма, сменились у многих пессимизмом, возникшим в связи с вьетнамской войной и позорным уотергейтским скандалом. Формально герой картины, как и персонаж Генри Фонды, добился своего: виновные в коррупции были наказаны. Однако хотя эта победа и принесла ему нравственное удовлетворение, она отторгла его от сослуживцев — коллег-полицейских. Он как был, так и остался изгоем, награда которому — пуля, вынужденная отставка и одиночество вдали от родины.

Обреченность бунта Серпико подчеркивается в фильме всем строем его выразительных средств. Он снят оператором Артуром Орницем так, что главный герой ка-

жется безнадежно затерянным и одиноким в длинных гулких коридорах инстанций, просторных кабинетах, в разговорах с внушительными начальниками всех рангов, снятыми чуть снизу, отчего их фигуры приобретают непоколебимую монументальность. Серпико везде представляется чужим, отторженным от прежней жизни и не нашедшим новой — и на фоне белоснежной больничной палаты его лицо выглядит особенно скорбным, измученным и словно погруженным в тень. Сопутствуя разворачивающимся в картине событиям, постепенно меняет тональность музыка, превосходно написанная Микисом Теодоракисом: сходит на нет веселый, задорный мажор и звучание оркестра к финалу становится все печальнее и глуше.

Фильм — еще до титров — начинается кадрами раненого Серпико, которого везут на каталке, и кончается Швейцарией, куда он вынужден был укрыться от мести бывших товарищей по службе и где не расстается с единственным верным, но не слишком надежным защитником от очередной пули, которая может быть выпущена в любой момент, — огромным псом. Между этими драматическими точками и разворачивается действие, в общем знакомое зрителям по газетной хронике: приход Серпико на службу в полицию, первые столкновения с коррупцией, безуспешные попытки привлечь к ней внимание руководства и — как последнее прибежище — обращение к прессе.

Но в центре внимания режиссера не события, хотя он строго придерживается фактов, а исследование характера героя. И его и сценаристов Уолдо Солта и Нормана Уэкслера в первую очередь интересует, как сформировался этот мужественный молодой человек, не побоявшийся, подобно центральному персонажу романа Мак-Гиверна, пойти один против всех.

Фрэнк Серпико, когда он не в форме, предстает перед зрителями в облике типичного хиппи. С гривой длинных волос, прикрытых вязаной шапочкой, в куртке с бахромой или рубашке с засученными рукавами, в мятых брюках, этот покурывающий сигареты с марихуаной парень ничем не напоминает бравых, подтянутых блюстителей порядка в традиционных полицейских фильмах Голливуда.

В таком портрете есть глубокий смысл. Именно презрение определенной части американской молодежи, типичным представителем которой выведен Серпико, к внешней престижности, деньгам, деловому процветанию, неприятие ею любой неправды и несправедливости ста-

новится в картине основным движущим мотивом поведения героя. Влияние кинематографа контркультуры ощущалось тогда еще весьма сильно. И соответственно — все городские и полицейские власти рассматриваются как «Squares» (квадраты) — по презрительной кличке, которой бунтующие «дети» наградили благополучных «отцов».

Любопытно, как художники разных эпох и направлений иногда сходятся в ощущениях и трактовках. Еще в начале века в объяснительной записке к драме «Роза и Крест» Александр Блок подчеркивал «духовную квадратность» персонажей, олицетворяющих собой тупость и самодовольство. Ничего не зная об этом, Сергей Эйзенштейн, давая графические характеристики действующих лиц спектакля «Мексиканец», разделил их на «круглых» и «квадратных», относя к последним прожженных дельцов.

Однако мотивы поведения Серпико объясняются не только особенностями сознания его поколения, но и чертами собственного характера. С самого начала подчеркивается скрупулезная честность этого человека. В первый же день службы хозяин кафе предлагает патрулирующим полицейским, один из которых — Серпико, бутерброды с цыпленком. Фрэнк демонстративно заказывает сэндвич с мясом. «Возьми цыпленка,— уговаривает напарник.— Это бесплатно. Мы следим за порядком на его стоянке машин». Неужели, возражает Серпико, я не могу заплатить за то, что хочу? Ему претит даровое угощение, пахнущее мелкой взяткой.

Он — из тех моральных пуристов, кто может уйти с важного совещания, вспомнив, что нужно положить десять центов в счетчик на платной стоянке. Или упрямо ждать официанта, дабы расплатиться с ним точно, без чаевых, в то время как любимая девушка, хлопнув дверью, бежит по улице, покидая его навсегда. Мы понимаем, что дело тут не в жадности, а в принципе. Подобные детали, с одной стороны, как бы лишают Фрэнка ореола исключительности, а с другой — объясняют его поступки свойствами натуры. Думается, что в какой-то степени на создание подобного характера повлияли патриотические чувства продюсера — Дино Де Лаурентиса. Для него это был случай развенчать устоявшийся в американском кино стереотип вороватого итальянца, связанного с преступным миром.

Эл Пачино получил за роль Серпико титул лучшего актера года. Получил заслуженно. Точно и лаконично,

всегда с чувством меры, актер убедительно показывает трансформацию своего героя. Вначале он — наивный идеалист, воспитанный на романах и фильмах о доблестных полицейских, искренне убежденный в полезности и необходимости своей деятельности. А в финале перед нами предстает сломленный, загнанный в угол, ни во что не верящий и всего боящийся человек. Блестяще проведена Пачино одна из последних сцен, в которой Серпико, чудом избежавший смерти, лежит в больнице с раздробленной челюстью. К нему приходит один из коллег и приносит награду — позолоченный полицейский жетон. И тогда в раненом прорывается долго сдерживавшаяся ярость. Он в бешенстве бросает значок на пол. Но это жест прямо противоположного толка, чем тот, которым кончается «Грязный Гарри». Там полицейский расщепился потому, что презирал закон, мешавший ему поступать по-своему. Здесь же в импульсивном поступке Серпико выражено вполне оправданное презрение к системе, сделавшей все, чтобы убить его веру в справедливость и убить в самом прямом смысле.

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 концепции. Несомненно одно: чтобы снять такой фильм, требовалось большое гражданское мужество. К чести создателей картины следует сказать, что они не позволили себе вставить в нее броские аттракционы, всегда привлекающие зрителя и свойственные голливудским полицейским лентам. Удержались они и от мелодраматизма, хотя ситуация подталкивала к этому. Таким образом, ничто не отвлекает от главной мысли и не заглушает гневный обличительный пафос этого значительного произведения американского киноискусства.

Уровня «Серпико» не достигла ни одна картина на ту же тему. А их, пытавшихся равняться на эталон, было немало: первая половина 70-х годов оказалась благоприятной для критики опасного, но все же — в интерпретации режиссеров, пошедших вслед за Люметом, — локального явления. Избегая обобщений, можно было без труда предаться разоблачительской страсти, подобрав для этого весьма пряный материал. Именно с таких позиций был сделан, например, Питером Хайамсом фильм «Сметая преграды». В его герои были выбраны два агента полиции нравов, на роли которых пригласили прекрасных актеров Эллиота Гулда и Роберта Блейка. Уже сама их профессия

определяла фон действия и состав «клиентов». Проститутки, именовавшихся массажистками в косметических салонах для мужчин, сменяли гомосексуалисты, собиравшиеся в излюбленном баре. Все время вкрапливались пикантные эпизоды, скажем, такой, в котором стоматолог овладевает своей пациенткой без отрыва от зубоврачебного кресла.

И все же сама история, рассказанная здесь, заслуживает определенного внимания, ибо суть ее печальна, хотя и далеко не столь трагична, как в «Серпико». Подобно своему экранному предшественнику, агенты стремились честно выполнять свой долг, несмотря на все опасности. Но их усилия регулярно сводились на нет продажностью высших полицейских чинов.

Уличили дорогую проститутку, а в отделении подкупленные люди заменили ее книжку с адресами мужчин, которых она посещала, на точно такую же, но чистую, и суд оправдал явную нарушительницу закона. Несколько дней они дежурили 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 хозяина этого розничного распространителя отравы, крупного оптовика — вполне респектабельного с виду человека, укрывшегося в больнице, — и поймали его после ожесточенного преследования. Но это практически ничего не дало, потому что полицейская мафия сделала все для того, чтобы в самом худшем случае он мог получить лишь год тюрьмы. Герои фильма оказались менее стойкими и упорными, чем Серпико. Придя к выводу, что лбом стену не прошибешь, они просто ушли из полиции.

Постепенно тема коррупции, утрачивая социальный аспект, становилась предлогом для создания чисто приключенческих, развлекательных лент. Типичный пример — картина Джека Старрета «В маленьком тexasском городке», хотя в ней полицейский — за крупный куш — совершает политическое убийство. Но это понадобилось авторам фильма только для того, чтобы придать своему произведению видимость социальности, так как все остальные его компоненты — появление случайного свидетеля преступления, полная трюков погоня и так далее — были взяты напрокат из стандартного голливудского арсенала приемов, неоднократно употреблявшихся в рядовых криминальных драмах.

Во второй половине десятилетия преимущественно делались картины именно такого плана. В них почти не затрагивались, а если затрагивались, то весьма поверхностно, моральные аспекты полицейского самосуда, а проблема коррупции измельчалась, сводилась к частным случаям, что лишало ее социальной остроты. Но это не означает, что полностью исчезли фильмы, подобные «Серпико». Они были, и каждый из них будоражил сознание общества, как бы ни старались его усыпить десятками лент массовой продукции, в которых конформизм был более или менее умело закамуфлирован видимостью серьезной проблематики.

Тот же Сидней Люмет в 1981 году выпустил на экран «Владыку города», ленту, в которой он продолжил разговор о коррупции, но она уже была не главным предметом разговора, а материалом для более широкого анализа американской действительности. Событийный ряд и здесь был выстроен динамично, однако он служил не столько разоблачительным целям, достигавшимся попутно, сколько исследованию нравственного состояния общества. Теперь главный персонаж фильма не отличался от остальных, а сам был частицей общей системы, человеком безнравственным и подлым. На выборе режиссером сюжета, где фактически нет морального противостояния сторон, думается, сказались те пессимистические настроения, которые охватили значительную часть американской интеллигенции в рейгановский период правления.

Герой картины Дэниел (Дэнни) Челло, прототипом которого стал нью-йоркский полицейский офицер Боб Люси, по существу — антипод Серпико. Тот был бессребреник, этот — отнюдь не пренебрегает ни деньгами, ни дорогими вещами. Он энергичен, в отличие от своего коллеги из предыдущего фильма, более схожего с хиппи, у него образцовый дом и образцовая семья — жена и двое малышей. Короче говоря, Челло выглядит и ведет себя, как любой другой преуспевающий средний американец.

Но за этим внешним благополучием и благообразием — неблагоприятность личности и поступков. Работая, как и Серпико, в отделе по борьбе с наркотиками, он не гнушается взятками за снисхождение к преступникам, за то, что в нужный момент умеет закрыть глаза. И каждый раз ему перепадает несколько тысяч долларов. Кроме того, Дэнни не считает зазорным конфисковать в свою пользу часть денег, изымаемых при арестах. И если прежняя кар-

тина Люмета подчеркивала исключительность Серпико, то нынешняя посвящена утверждению типичности Челло. Оба они с детства вполне искренне мечтали «быть с хорошими парнями против плохих», однако, став взрослыми, распорядились собой по-разному.

Во «Владыке города» мы снова встречаемся со следственной комиссией — только имя ее главы изменено: Нэпп превратился в Чейза. Именно ей соглашается помочь герой картины, рассчитывая, что грехи других, разоблаченные им, покроют его собственные. Возникает парадоксальная ситуация: взяточник борется с коррупцией.

Картина еще до вступительных титров начинается как бы с конца: Дэнни преследуют ночные кошмары, он корчится от мук совести. Но этот психологический нюанс ничего не меняет в общей оценке его поведения. Когда в самом последнем эпизоде он выступает как опытный специалист перед слушателями полицейской школы, один из них спрашивает: «Это тот самый детектив Челло?» Ему отвечают утвердительно. «Тогда мне нечему у него учиться», — заявляет тот и выходит из аудитории. Быть может, это будущий Серпико? Однако сколько их — таких? Ведь все другие остаются.

Всем строем своего фильма режиссер показывает, что правое дело, творимое грязными руками, не может способствовать торжеству истинной справедливости. Блудители порядка, кривящие душой, идущие на недопустимые компромиссы, лишь бы цель была достигнута, лишаются тем самым главной опоры — моральной правоты. Выбор меньшего из двух зол, возможный в ситуациях житейских, бытовых, принципиально невозможен в судопроизводстве, ибо одинаково важно покарать оба зла — вне зависимости от их размеров. А если правосудие — не для всех, то можно ли ему доверять? (Этим вопросом С. Люмет задается и в следующем своем фильме, «Вердикт», снятом год спустя, хотя конфликт и материал там совсем иные.)

Конечно, полицейский аппарат Соединенных Штатов, как и других стран западного мира, служит не только для охраны правопорядка, но и для подавления инакомыслия, опасных для буржуазных институтов общественных движений. Однако это не означает отсутствия в его составе людей, пришедших работать в полицию только для того, чтобы оградить своих сограждан от преступного мира, людей честных и неподкупных. Они отнюдь не те идеальные герои, с которыми нам предстоит встре-

тяться дальше, не экранные Буллиты и Мадиганы, а просто добросовестные трудяги, ежедневно рискующие здоровьем и жизнью потому, что такова их профессия.

С одним из них зрителей познакомил фильм Уильяма Фридкина «Французский связной». Он основан на реальной истории о том, как в 60-е годы нью-йоркская полиция обнаружила и изъяла огромную партию героина. Художественное осмысление факта было произведено на очень высоком профессиональном уровне и дало фабулу, которая держит зрителя в постоянном напряжении. Однако главное достоинство картины, на наш взгляд, в другом: неприкрашенном показе будней тех, кто призван бороться с преступностью.

Режиссер не позволил себе подать их работу в романтическом ключе, что так часто делалось и делается в голливудских криминальных фильмах, избегнул он и налета благостности в обрисовке героев, который столь же нередок для картин этого жанра. Разумеется, специфика полицейской службы существует и здесь, но этой специфике не позавидуешь.

Она заставляет, не говоря уже о постоянном риске, претерпевать массу неудобств, не быть хозяевами собственного времени, есть и спать урывками. То придется сутки сидеть у окна, не отрывая от слезящихся глаз бинокль, то устраивать отнюдь не радостный маскарад, выдавая себя за продавца, почтальона или механика. Нужно часами зябнуть на улицах, ухитряясь при этом сохранить физическую форму, потому что потом предстоит длительная, изматывающая слежка за подозреваемым. Авторы фильма не ищут сочувствия зрителей и не пытаются вышибить из них слезу умиления. Их герои — не святые, не праведники, а всего-навсего добросовестные люди.

Короче говоря, картина — прежде всего благодаря талантности режиссера — стоит особняком в той серии фильмов о полиции, которая появилась в противовес разоблачительным лентам. Эта серия, преследовавшая пропагандистские цели, должна была восстановить у американцев подорванное доверие к людям в синем. Следовало создать идеальных персонажей — носителей традиционных нравственных ценностей. Говоря биржевым языком, должна была резко подняться котировка этих ценностей на кинорынке. Экранные полицейские, параллельно с неприятным Гарри, начали превращаться в того совершенного жениха, о котором, по словам Гоголя, мечтала Агафья Тихоновна.

И правда жизни стала отступать под натиском толпы сугубо положительных полицейских. Были восстановлены все кичевые приемы воздействия на зрителя. И прежде всего пошли в ход сентиментальность и благость, которые Фридкин решительно исключил из «Французского связного». Типичный пример — знакомый нашим зрителям фильм Ричарда Флейшера «Новые центурионы», так же как и «Луковое поле», снятый по роману Джозефа Вэмбо.

Его героям — двум лос-анджелесским полицейским — 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 несколько долларов с души, оборотистый полицейский может сколотить себе кое-какой капиталец, что чаще всего и происходит. Именно здесь люди, подобные Грязному Гарри, имеют возможность безнаказанно творить самосуд. Не таковы, однако, центральные персонажи «Новых центурионов», выступающие скорее в роли внешне строгих, но добрых по натуре пасторов, 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. Поистине эта пара — старик Энди Килвинский (Джордж Скотт) и юноша Рой Фуллер (Стэси Кич) — творит чудеса.

Первый из них сознательно представлен антиподом Кэллехена. Он также одинок, в его жизни нет ничего, кроме работы, но, в отличие от своего жестокого коллеги из другого фильма, Килвинский похож на доброго старого дядюшку. Тот презирал «цветных», этот не видит разницы между белыми и черными, главное для него — защищать слабых и угнетенных. Когда по заявлению «спрута»-домовладельца Энди приходит выселять 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

проституток в участок, ибо это грозит им серьезными неприятностями, он просто сажает жриц продажной любви 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 того отдавать все силы работе. А это значит, что нужно проститься с мечтой о получении высшего юридического образования, ибо для занятий не остается времени. Мало того, поскольку Рой не хочет менять профессию, от него уходит жена, недовольная его невыгодной службой. Но Фуллер под влиянием Килвинского уже не может изменить долгу. Отталкиваясь от этого фабульного хода, авторы фильма еще более приподнимают героя. По их воле он сближается с медицинской сестрой-мулаткой, вышедшей Роя после тяжелого ранения. Так еще раз, после характеристики Килвинского, зрителя настойчиво наталкивают на мысль о расовой терпимости как непереносимом качестве американского полицейского, той самой терпимости, которой столь недоставало Гарри Кэллехену.

Итак, люди в синем подняты в фильме на пьедестал. В одном из эпизодов, чтобы объяснить название картины, ее авторы заставляют Килвинского произнести следующую фразу: «У римлян были свои центурионы для охраны порядка... и они не пользовались любовью горожан, так же, как мы сейчас... Но, несмотря на это, они... охраняли порядок, пока Рим не захватили варвары». Отдадим должное образованности старшего патрульного, но она никак не спасает его образ от главного недостатка — нежизненности, искусственной сконструированности. Отсюда — и художественная неубедительность, невзирая на хорошую игру Джорджа Скотта. Не лишенным основания представляется вопрос американского критика Пенелопы Джиллиат: «А не является ли эта картина вербовочным фильмом, сделанным по заказу полиции?»

Вслед за «Новыми центурионами» пошли, как водится, многочисленные его модификации. В том же 1972 году появилась «Полицейская история» Уильяма Грэхема, в которой действовали герои, схожие с Килвинским и Фуллером. На следующий год по сценарию уже известного нам Джозефа Вэмбо Роберт Батлер поставил картину,

направленность которой ясна уже из самого названия: «Рыцарь в синем». В «Смеющемся полицейском» Стюарта Розенберга снова старый и молодой блюстители порядка, стараясь изо всех сил, искали симпатии зрителей. Ли Фрост в «Полицейских-женщинах» знакомил публику с дамским вариантом идеальных стражей закона.

И все-таки — в свете многочисленных скандалов и судебных процессов над взяточниками — гимны идеальным полицейским не производили должного впечатления. Пришлось временно свернуть тему, что произошло в середине десятилетия, и обратиться к другим жанрам — фильмам-катастрофам и гиньолям. Но в начале 80-х годов, когда вошел в силу «новый консерватизм», ленты об образцовых полицейских опять пошли одна за другой.

Девять лет, отделяющие «Новых центурионов» от картины «Форт Апач, Бронкс» Дэниэла Петри, не внесли ничего нового в трактовку темы. И не последнюю роль в том, что этот фильм имел ту же идейную направленность, сыграл издательский концерн «Тайм-Лайф корпорэйшн», финансировавший его постановку. Этот пропагандистский трест вообще упорно и последовательно насаждает в журналистике и искусстве США «идеалы американизма».

Еще в 1962 году он взял на себя расходы по супербоевику «Как был завоеван Запад» — многокрасочной, широкоформатной «саге о славных пионерах». Специфика освещения там материала была заложена уже в цикле очерков на эту тему, опубликованном журналом «Лайф». Как издания типа «Америки», рассчитанные на внешний мир, представляют историю страны и ее современность в отлакированном, приукрашенном виде, так много лет существовавший «Лайф» — с поправкой на психологию и вкусы американцев — вел аналогичную политику на внутреннем рынке.

Очерки о покорении Запада, положенные в основу сценария, не стали исключением. Они представляли этот процесс как героическую идиллию, долженствующую служить примером грядущим поколениям. Их появление в начале 60-х годов стало частью большой общегосударственной кампании по поднятию духа нации с помощью искусственных стимуляторов. Как раз тогда пышно расцвела система политических, идеологических, нравственных имиджей, призванных поддержать сильно пострадавшие от столкновения с действительностью общенациональные идеалы.

Следующая кинематографическая попытка была предпринята концерном в 70-е годы. В сентябрьском номере журнала «Филмз энд филминг» за 1973 год был опубликован рекламный проспект серии выпускаемых трестом книг, в полной мере исповедующих господствующую идеологию. Серия называлась «Старый Запад» и состояла из девяти томов большого формата, переплетенных в дорогую кожу. Но еще раньше — летом того же года — в газете «Вэрайети» была напечатана заметка о том, что телевидение приступает к экранизации серии. Судя по всему, зрителям преподнесли расширенный вариант того же официозного вестерна «Как был завоеван Запад». И вот теперь дошла очередь до полицейских, реноме которых так сильно подмочили коррупция и нарушения законности.

Обратимся к экрану, который дает панораму места действия. Безглазые коробки домов, предназначенных на слом, грязные улицы, мусорные свалки. Это Бронкс — самый бедный район Нью-Йорка, где ютятся парии общества, белые и черные бедняки, а также мексиканцы и пуэрториканцы. И вот там происходит нечто ужасное. К двум сидящим в машине патрульным подходит поболтать размалеванная проститутка. Небрежно облокотившись о дверцу и демонстрируя полную безмятежность, она неожиданно выхватывает из сумочки револьвер и разряжает в своих собеседников всю обойму. Ей удается незаметно исчезнуть, а набежавшие откуда-то молодые люди выхватывают у мертвых оружие и скрываются.

Случившееся поднимает на ноги весь сорок первый полицейский участок, в ведении которого находится этот район. Два агента получают специальное задание: переодевшись в штатское, найти преступников. Это Эд Мерфи (Пол Ньюмен) — уже немолодой человек, вдовец с тремя детьми, проработавший в полиции восемнадцать лет, и итальянец Корелли (Кен Уол) — совсем молодой еще парень, недавно начавший службу. Таким образом, схема «Новых центурионов» остается неизменной в главных своих компонентах, начиная с того, что зрителям еще до начала основного действия успевают внушить симпатию к героям.

Это достигается испытанными средствами. То они, проявляя бездну изобретательности, спасают от прыжка с крыши многоэтажного дома какого-то свихнувшегося педераста-пуэрториканца. То Мерфи, умело отвлекая внимание старого маньяка с ножом, отнимает

у него это опасное орудие убийства. То он же принимает роды у четырнадцатилетней мексиканки, с гордостью заявляя, что это уже семнадцатый ребенок, который появляется на свет с его помощью. Словом, цель достигнута: зритель убеждается, что работа в полиции очень опасна («каждый день как последний»), но почетна и приносит много пользы, если ею занимаются такие Мерфи. А он, к чему и направлен фильм, выдается за типичного для полиции героя, за человека, каких там будто бы большинство.

Стремление доказать, что сегодняшние идеальные герои — наследники романтической традиции американских пионеров, ощущавшееся в фильмах-катастрофах, присутствует и здесь. Эта мысль неоднократно подсказывается зрителям. Символично уже само название картины: форт Апач вошел в историю как форпост борьбы с индейцами, пример стойкости и мужества покорителей Запада. Не менее знаменательно и прозвище Мерфи — Ковбой. Наконец, не случайно на его роль выбран один из корифеев вестерна, Пол Ньюмен. Есть даже прямая цитата из популярного фильма этого жанра «Буч Кэссиди и Сэнданс Кид». Там в финале смертельно раненные герои, собрав последние силы, кидаются на прорыв и застывают в броске вперед. Последний кадр картины «Форт Апач, Бронкс», где герой также застывает в стремительном броске на преступника, должен был стать символом такого же бесстрашия. Однако обаяния первооткрытия, столь важного в искусстве, здесь уже нет.

Фильм вообще художественно слаб, в чем-то схож с «Новыми центурионами». В отличие, скажем, от «Злых улиц» Мартина Скорсезе, сумевшего точно и впечатляюще воссоздать атмосферу того же района, о котором повествуется и здесь, изобразительный язык «Форта Апач» поверхностен. Слабы некоторые мотивировки. Например, психологически неубедителен эпизод: «плохой» полицейский сталкивает с крыши юношу. Конечно, Пол Ньюмен, как всегда, играет уверенно и профессионально. Но и он, подобно Джорджу Скотту в «Новых центурионах», не может спасти картину.

Почти одновременно появился еще один фильм того же типа: «Око за око» Стива Карвера. Даже начала обеих лент схожи. В первом случае патрульные погибают в машине от выстрелов проститутки, во втором — сгорают заживо после автоматной очереди по бензобаку. Отличия

несущественны. Если Мерфи уходит из полиции в финале, то герой следующего фильма Шон Кейн поступает так сразу. Он делает это потому, что кто-то из его коллег — кто, он пока не знает, — за взятку предупредил заинтересованных лиц об одной из операций сотрудников отдела по охране нравов, в результате чего погиб напарник Шона Дэйв. Не определив предателя, главный персонаж картины не мог довериться своим и вместе с ними отомстить за смерть друга. Вот и пришлось сдать свой жетон. Разумеется, Кейн добился поставленной цели, разоблачив взяточника, после чего получил благодарность от бывшего начальника. Зрителю дают понять, что, конечно же, Шон вернется в свой родной участок.

Мораль картины «Око за око» преподносится без всяких ухищрений. Одно из действующих лиц говорит: «Есть плохие полицейские, но с ними борются и их побеждают хорошие». Таким образом, дела обстоят прекрасно и все будет о'кей. Именно эта тенденция преобладает теперь в картинах, где действуют люди в синем.

Те несколько типов героев, о которых рассказано в этой главе, естественно, не исчерпывают галерею характеров, преобладавших в американском кино в 70-е годы. Поэтому разговор требует продолжения.

Кто они — центральные персонажи американских фильмов, точнее, подавляющего их большинства? Задаваясь этим вопросом, я имею сейчас в виду не типы и характеры, не возрастной ценз и не национальную принадлежность, хотя последнее в такой стране, как Соединенные Штаты, имеет существенное значение, а совсем иную сторону анкеты, коль скоро она была бы проведена. Кто они по профессиональной принадлежности? Это важно знать, потому что такого рода сведения помогают прояснить, какие сферы жизни Голливуд освещает с особой охотой, о каких вспоминает лишь изредка или вообще умалчивает.

Как ни странно — ибо американцы любят все систематизировать и подкреплять цифровым материалом, — нужными нам данными статистика не располагает. Вряд ли это намеренное умолчание. Вероятно, просто никому не пришло в голову заняться подобным делом. Между тем, знакомство со значительной частью фильмов, позволяющее достаточно верно судить о преобладающей в них тематике, тесно связанной с профессиональной деятельностью героев, приводит к любопытным и несколько неожиданным выводам.

Если второстепенные или эпизодические действующие лица голливудских картин вкуче представляют всю Америку, если мы можем встретиться в них с представителями любых специальностей, от самых обычных — клерков, продавцов, мелких ремесленников — до весьма экзотических — гадалок, иллюзионистов или мастеров родео, — то с главными героями дело обстоит иначе. Их ангажируют далеко не во всех слоях общества.

Здесь требуется пояснение. Дело в том, что, когда профессия героя несет чисто служебную функцию, то есть дает толчок действию, ограничивает его сферу или же вообще имеет лишь информативное значение, он может быть и бывает кем угодно. Речь у нас идет о другом — о тех случаях, когда произведение, его конфликт основывается не на служебной, а на социальной функции профессии центрального персонажа. Вот тут-то мы и сталкиваемся с процессом жесткого отбора.

Прежде всего, обращает на себя внимание весьма редкое присутствие в галерее героев американского кино промышленных рабочих — одной из главных профессиональных категорий. Есть владельцы бензоколонок, ремонтных мастерских, придорожных гостиниц или закусочных, занятые физическим трудом. Но это — пусть и мелкие, но все же собственники. Тех же, кто не владеет ничем, кроме пары умелых рук, на экране, как правило, можно встретить только в качестве мимолетных персонажей. Поэтому сразу же обращают на себя внимание те случаи, в которых правило нарушается, случаи, чаще всего связанные с теми или иными процессами в общественно-политической жизни США. (Их убедительно анализирует в хорошо документированном исследовании «Синие воротнички» на экранах США» М. С. Шатерникова¹.)

Другая значительная социальная группа — фермеры и сельскохозяйственные рабочие. Литература посвятила им тысячи страниц, их портреты нарисованы пером Стейнбека, Фолкнера, Колдуэлла. Но это — в прошлом, как в прошлом фильмы, подобные «Гроздьям гнева» или «Табачной дороге». А в 70-е годы героев, представляющих сельскую Америку, в Голливуде практически не существовало (они появились лишь в 1984 году).

Наконец, обходятся стороной и представители крупного делового мира — промышленники, банкиры, вообще богатые бизнесмены. Вернее, их деятельность на экране лишают социальной функции. Зато частная жизнь миллионеров издавна была любимой голливудской темой, оставаясь такой и поныне. Исключение делается только для хозяев преступного мира, людей злых, жестоких и неизменно терпящих поражение в финале. Вот их деловые операции освещаются во всех подробностях.

Таким образом, герой основной в количественном отношении массы кинопродукции, будь он положительный или отрицательный, почти лишен профессий, которыми обладают четыре основных группы населения страны. Причины этого, мне кажется, достаточно понятны. Внутрипроизводственные конфликты, лишённые социального аспекта, вряд ли могут заинтересовать публику. А конфликты классовые, в которых выступают антагонистами рабочие и предприниматели или фермеры и оптовики, устанавливающие цены на сельскохозяйственную продукцию, не соответствуют идеологическим

установкам хозяев голливудских кинообъединений. Тем более в 70-е годы, когда кинематограф стал частью конгломератов, мощных промышленно-банковских синдикатов.

Миллионер, крупный бизнесмен, высокопоставленный администратор непригодны на ампула положительных героев по иным соображениям. Идеализация их деятельности в свете того, о чем пишут газеты, смакующие один разоблачительный скандал за другим, не может вызвать доверия. А отрицательный показ их профессиональных занятий, при котором сама собой возникает социальная оценка, также допустить нельзя, ибо это значит рыть самим себе яму. Зато можно отыгаться на эксплуатации сюжетов, связанных с крупным преступным бизнесом, который, подразумевается, как бы противостоит честному бизнесу.

Кто же тогда те экранные герои, которых можно назвать типичными для типичной продукции американского кино? Как уже сказано, полицейские, а также занятые различными увлекательными расследованиями частные детективы. Ковбои, причем не только в вестерне, то есть жанре историческом, но и современные их собратья, обладающие теми же чертами благородных рыцарей, защитников слабых и врагов несправедливости. Люди художественных профессий: певцы, композиторы, режиссеры, актеры, джазовые музыканты. Одна из любимых тем Голливуда — фильмы о том, как делается кино, и здесь героями становятся помимо перечисленных сценаристы, операторы, статисты, каскадеры. Даже на советском экране, куда попадают считанные американские фильмы, почти одновременно появились две картины, названия которых говорят сами за себя: «Каскадеры» и «Трюкач».

Еще один излюбленный положительный центральный персонаж — журналист. Сама специфика его работы, направленной на отыскание ошеломляющих новостей во всех сферах жизни, обеспечивает динамичное раскручивание любого сюжета. Примерно за то же любят в Голливуде и адвоката, героя не менее часто, чем журналиста. Нельзя забыть и тип активного, честного политического деятеля, ратующего за благо своих сограждан и борющегося со злом во всех его проявлениях.

Все эти герои, характеры которых разработаны издавна, продолжали экранное шествие на протяжении

и седьмого десятилетия нашего века. Их торжество особенно ярко проявилось во второй половине этого периода, когда в американском обществе возобладали идеи консервативного толка. Однако если традиционный Голливуд протезировал традиционным персонажам, то кинематограф ищущий, чуткий к новому и не бегущий от него, представил зрителям конца 60-х — начала 70-х годов героев иного плана.

В критике они получили титул «аутсайдеров», то есть людей без определенного общественного положения, часто меняющих род занятий, неустроенных в жизни, да и не стремящихся к той устойчивости, которая определяется материальным достатком и приспособлением к какому-либо делу, ибо заняты они были другим — поисками душевной гармонии, неизменно оказывавшимися тщетными.

Мы уже вели о них разговор в главе о контр-культуре, и сейчас он должен быть продолжен. Дело в том, что, во-первых, несмотря на симпатии авторов фильмов об аутсайдерах к своим героям, к ним были неприменимы традиционные категории оценок. Нельзя было сказать: вот человек сугубо положительный, а вот — резко отрицательный. Во-вторых же, главные действующие лица таких картин, как «Пять легких пьес», «Беспечный ездук», «Ресторан Алисы», повлияли на появление в кинематографе близкого им, но отнюдь не тождественного типа неудачника.

Не случайно именно в это время Питер Богданович сделал фильм «Бумажная луна», герой которого, хотя действие разворачивается в 30-е годы, был духовно близок неприкаянным киногероям 70-х. Этот добрый человек, чья профессия коммивояжера предполагала бесконечные странствия, нигде не мог найти покоя и благополучия.

Новые герои потребовали и новых актеров. Привычные улыбочивые лица с волевыми подбородками и медальными профилями не годились для тех, у кого в душе смута, а в поступках — непредсказуемость. Так появился уже знакомый нам Джек Николсон, о котором в американском кинословаре сказано следующее: «Родился в 1939 году. В кино снимается с 1958 года. Но первый большой успех — «Беспечный ездук». За маленькую роль пьяницы юриста был выдвинут на «Оскара»... Общее в его ролях — в картинах «Профессия: репортер», «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» и других — вечный

аутсайдер, вечный странник, не желающий вписываться в систему»².

Так пришел на экран Дастин Хоффман, дебютировавший в «Выпускнике» Майка Николса в 1967 году. Ему было в это время уже тридцать лет, и он успел, перед тем как стать театральным актером, поработать подметальщиком улиц и санитаром. Не исключено, что те мытарства, которые ему довелось испытать на бродвейской сцене, дали материал для начальных эпизодов фильма «Тутси».

Советским читателям хорошо знакома повесть Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Ее герой Холден Колфилд принадлежит к той категории подростков, которые с обостренной восприимчивостью относятся ко всему, что происходит вокруг них. С обычной, житейской точки зрения у него есть все: обеспеченные родители, хорошая привилегированная школа, блестящие перспективы в будущем. Однако его томит смутное беспокойство, причин которого он и сам не знает. Чем бы он ни занялся, все вызывает у него тоску и раздражение. Постепенно, однако, выкристаллизовывается причина его недовольства: этому юноше ненавистен мир, принадлежащий взрослым, сделавшим из него «липу» — сплошное притворство, ханжество и лицемерие.

В «Выпускнике» звучат многие мотивы повести Сэлинджера. Бенджамин Брэддок, которого играет Хоффман, в чем-то неуловимо схож с Холденом Колфилдом. У него тоже нет никаких видимых поводов для беспокойства: единственный отпрыск состоятельной семьи, он только что вернулся в свой богатый дом в пригороде Лос-Анджелеса после окончания колледжа. Перед ним — блестящие перспективы, а он грустит, хандрит, избегает общества, поддается на заигрывания замужней женщины, а затем влюбляется в ее дочь, которую и похищает буквально из-под венца. Так выглядит внешняя канва событий. А вся суть фильма — в его тревожном подтексте.

Психологический конфликт Брэддока со своим окружением, со своей средой обитания передан здесь столь же тонко и ненавязчиво, как и в повести «Над пропастью во ржи». В первой трети картины режиссер создает как бы осязаемый образ «пластикового» мира, с которым на каждом шагу сталкивается герой. На вечеринке, устроенной родителями в честь возвращения сына, к Бенджамину подходит некий бизнесмен и доверительно говорит: «Я хочу вам сказать лишь одно слово:

«пластик». Он подсказывает, чем молодому человеку стоит заняться в будущем, но для того это понятие как бы обобщает все, что он видит вокруг. Вещи, кажущиеся добротными и вечными, на самом деле сделаны из непрочной пластмассы; чувства, представляющиеся настоящими и искренними, по сути своей столь же пластиковые, поддельные.

Бенджамин чувствует себя отделенным от этого мира невидимой звуконепроницаемой стеной, сквозь которую он тщетно пытается пробиться. Метафора материализована. То мы видим героя под толщей воды в бассейне, то на экране возникает аквариум, за массивным стеклом которого плавает единственная рыбка. Брэддок ищет открытости отношений, искренности общения, а сталкивается с прикрытым красивыми словами эгоцентризмом, вероломством взрослого мира, воплощенными в миссис Робинсон — жене делового партнера его отца. «Что вас беспокоит?» — спрашивает его при первом знакомстве эта спивающаяся героиня адюльтеров. «О, вещи, вещи вообще», — отвечает он. Поняв, что на пути приятия «пластиковых» вещей и эмоций он со временем станет таким же, как она, Бенджамин мечется в поисках истинных чувств.

Этот фильм еще не обходится без счастливого конца. Режиссер и актер идут на уступку привычному вкусу зрителя, показывая в финале, что герой все же обретает себя в любви. Но уже в следующем фильме — «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера — персонаж Дастина Хоффмана полностью превращается в аутсайдера, порвавшего всякие связи с обществом и гибнущего в финале. Так кинематограф углубляет изучение характера нового экранного героя, который в наиболее обобщенном виде предстает затем в этапном для американского искусства фильме Артура Пенна «Маленький большой человек».

Он построен как рассказ глубокого старика, столетнего Джека Крэбба, роль которого и была поручена Хоффману, о своей молодости, проведенной на Дальнем Западе. Жизнь его пестра и запутанна. Его брали в плен индейцы и белые, он воевал на стороне и тех и других, пробовал стать примерным семьянином, коммерсантом, вольным стрелком с уклоном в бандитизм, проводником в прериях — и терпел крах в каждом из этих начинаний. Он был, как говаривали в старину, игрушкой судьбы, неумелым пловцом в бурном житейском море. И прибиться

к какому-нибудь берегу ему мешал характер, противоречащий всему, что считалось обязательным для героя.

В нем доведены до крайности все те черты, которые мешали аутсайдерам обрести прочную уверенность в определении жизненного назначения, которые гнали их с места на место, ибо нигде они не чувствовали себя до конца своими. Это ощущение отторженности, как мы помним, было свойственно и Роберту Дюпи в исполнении Джека Николсона. Примечательно, что обе картины — «Пять легких пьес» и «Маленький большой человек» — вышли в одном и том же 1970 году.

Правда, в отличие от Дюпи Джек Крэбб, этот перекасти-поле, раз и навсегда напуган жизнью, он сторонится всякого активного действия, и если иногда что-то совершает, то не по собственной воле, а под давлением обстоятельств. И лишь одно свойство его личности остается неизменным и неколебимым в любых ситуациях: органическое отвращение к насилию, к пролитию чужой крови, какими бы — пусть самыми благородными — причинами это ни мотивировалось. Хотя действие и перенесено в прошлый век, герой — что чрезвычайно показательно — придерживается одной из главных заповедей сторонников контркультуры. Кстати, именно Дастин Хоффман был выбран через четыре года на роль любимца бунтующей молодежи, исполнителя эстрадных миниатюр Ленни Брюса в фильме «Ленни».

И уж совсем антиголливудских героев вывел на экран Эл Пачино, о котором мы писали пока только в связи с «Серпико». Это были люди, к которым по всем внешним признакам, по их биографиям, способу существования не следовало бы испытывать симпатию. И тем не менее она каждый раз возникала, потому что, несмотря на поступки отвратительные, порой просто ужасные, в них проглядывала человечность. Фильмы с участием Эла Пачино вызывали сострадание к беде, к несчастью. Создатели этих лент словно бы пытались доказать формулу, выдвинутую одним из персонажей «Мертвых душ»: «Полюбите нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит». Лишь дважды, почти в самом начале работы в кино актер создал характер иного склада, сыграв роль сына и наследника главы клана нью-йоркской мафии в двухсерийной ленте Фрэнсиса Копполы «Крестный отец», а затем главаря торговцев наркотиками в картине Б. Де Пальмы «Лицо со шрамом». Но зато зрительский, а следовательно, и кассовый успех фильмов позволил

Пачино обрести финансовую независимость и самому выбирать то, что ему по душе.

Именно это, а не деньги сами по себе имело для него существенное значение. Разбогатеv, он совсем не изменился и, как шутят его друзья, пополнил свой гардероб всего двумя парами джинсов. Двенадцать лет Эл Пачино работал в театре, получив несколько почетных премий. В кино его не награждали ничем, хотя четырежды он был представлен к «Оскару». Но как раз на экране он обрел себя в полной мере. Актер не похож на типичных «звезд» еще и потому, что — по голливудским меркам — снимается очень мало: десять ролей за десять с лишним лет. А в предложениях недостатка нет: он получал их столько, сколько многие его коллеги не получают за всю жизнь. Но Пачино играет только то, что хочет.

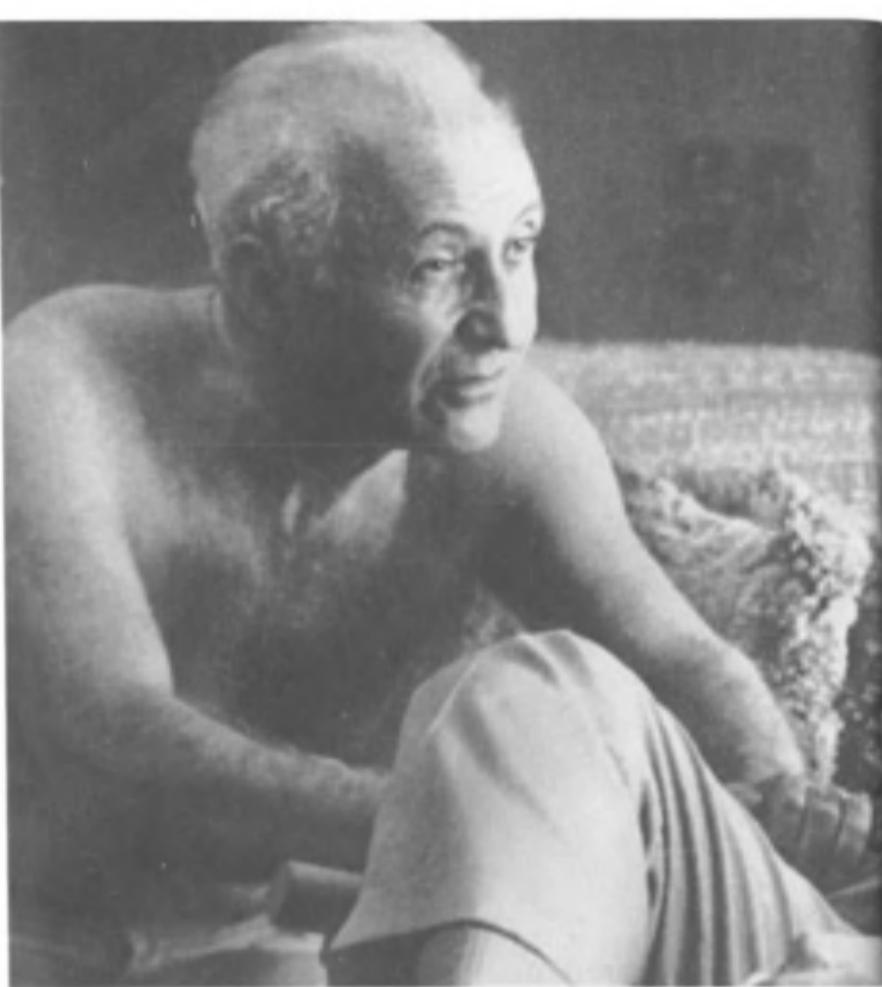
Его постоянный герой — человек, отторгнутый обществом или же сам, в силу различных обстоятельств, утративший всякие социальные связи, — впервые появился еще до «Крестного отца». Талантливый режиссер Джерри Шацберг вместе с не менее талантливым Элом Пачино рассказали с экрана драматическую историю о том, как наркомания губит любую личность и чем она незауряднее, тем страшнее падение. В противовес пропаганде психоделизма, которой занималась часть деятелей контркультуры, фильм «Паника в Ниддл-парке», хотя и показывает типичного для нее персонажа, не оставляет никаких иллюзий по поводу того, будто применение наркотических средств есть путь к самопознанию и внутренней свободе. Сострадание к центральному персонажу, которого добивались авторы картины всем ее строем, возрастает по мере того, как герой, обладающий притягательными душевными качествами, неудержимо становится рабом рокового пристрастия, превратившегося в неизлечимую болезнь. А это и было главной целью фильма.

Через два года Эл Пачино снялся у того же режиссера в ленте «Пугало». Она начинается с того, что ее героя по имени Фрэнсис выпускают на свободу после шестилетнего тюремного заключения. Мы так и не узнаем, в чем он провинился перед законом, но благодаря одному и тому же актеру и схожим социальным статусам героев можем представить «Пугало» как своего рода продолжение «Паники в Ниддл-парке».

Шацберг сразу же, в первом кадре метафорически обозначает тему и определяет интонацию своего



Арт Карни в фильме «Гарри и Тонто»



Ли Страсберг и Эл Пачино
в фильме «Крестный отец II»



Йон Войт в фильме «Конрак»



Роберт Редфорд
в фильме «Три дня Кондора»



Рой Шайдер и Лорэн Гэри
в фильме «Челюсти»



Кадр из фильма «Челюсти»



Алек Гиннес в фильме «Звездные войны»



Герои-роботы в фильме «Звездные войны»



Джейн Фонда и Максимилиан Шелл
в фильме «Джулия»



Вирджиния Вестоф, Дина Меррил,
Луиджи Претти и Витторио Гасман
в фильме «Свадьба»



Линда Блер в фильме
«Изгоняющий дьявола II: еретик»



Дастин Хоффман и Мэрил Стрип
в фильме «Крамер против Крамера»



Дастин Хоффман и Мариел Стриб
ЖЖЖЖЖЖ Джастин Генри
в фильме «Крамер против Крамера»

рассказа: мы видим пустынное шоссе, огороженное по бокам колючей проволокой, по которому ветер гонит пережаты-поле. И только вслед за этим на дороге появляется нелепая фигура и впрямь похожая на пугало. Фрэнсис мал ростом, неуклюж, на нем какая-то старая куртка, напоминающая знаменитые клифты российских беспризорников, и вязаная шапочка с помпоном, более подходящая прогуливаемому младенцу, нежели взрослому человеку. Он прижимает к себе довольно большую коробку, перевязанную, как торт, розовой кокетливой ленточкой. Однако это не торт, а настольная лампа, купленная на последние деньги в подарок неведомо кому — то ли сыну, то ли дочери, ибо любимая девушка, находившаяся в интересном положении, когда его арестовали, не прислала ни одного письма.

Эта коробка, трогательно оберегаемая героем во все время его длинного пути домой, — тоже метафора, определяющая характер Фрэнсиса. Вместе со случайно встреченным попутчиком, таким же неприкаянным, как он сам, «пугало» пересекает — на попутных машинах, в товарных вагонах — чуть не всю страну. Так в полифонию фильма вплетается мотив странствий, чуть ли не обязательный для этого направления в кино, звучащий и в «Беспечном ездоке», и в «Пяти легких пьесах», и в «Последнем наряде» Хэла Эшби, где двое конвоиров, одного из которых, кстати, играет Джек Николсон, везут за несколько тысяч миль восемнадцатилетнего парня, укравшего сорок долларов.

То, как обрисован Фрэнсис — человек мягкий, явно неприспособленный к жизни, совершенно чуждый практицизму, — предопределяет развязку, которая никак не может быть счастливой. Так оно и оказывается. Приехав в родной город, герой узнает, что возлюбленная вышла замуж за состоятельного торговца, а ему лжет по телефону, что его ребенок так и не родился. И тогда на Фрэнсиса находит то, что называется помутнением сознания. Оказавшись возле какого-то фонтана, он в сумасшедшей ярости тащит за собой в воду случайно оказавшегося рядом малыша, вероятно, кажущегося ему сыном, чтобы вместе с ним уйти из жизни. В этой сцене Эл Пачино достигает вершин драматического искусства.

Тем разительнее контраст между буйством и полной апатией, безразличием ко всему на свете, читаемым в мертвенных, ничего не выражающих глазах Фрэнсиса, лежащего на больничной койке. О его лечении

никто не позаботился, кроме такого же изгоя, как и он, того самого случайного попутчика, истратившего на врачей все до последнего цента. Этот последний штрих, нанесенный режиссером, оказывается достойным завершением глубоко гуманной концепции фильма.

Герои такого рода, как персонажи Эла Пачино и его коллег, работавших в том же ключе, внесли в американское кино основные понятия мировой реалистической традиции: человеколюбие, тем более необходимое, если оно обращено на отверженных, глубокий психологизм, терпимость к чуждому большинству способу существования и понимание уникальности любой человеческой личности. В этом смысле мерилom могут служить толстовская драма «Живой труп» и горьковская пьеса «На дне». Обе они явились значительными, определяющими моментами не только для русского, но и западного театра. Неуместно проводить прямые параллели между этими созданиями мировых классиков и тем направлением, о котором у нас идет речь. Но несомненно, что американские фильмы, подобные рассказанным, и их герои близки по духу шедеврам драматургии начала XX века. Нелишне напомнить, что учителем Эла Пачино был Ли Страсберг, строивший свою педагогическую, актерскую и режиссерскую работу на основе трудов К. С. Станиславского.

Учитель и ученик встретились на экране в фильме Нормана Джуисона «...И правосудие для всех», снятом уже в конце десятилетия и снова представившем на суд зрителей необычный для Голливуда характер, тем более выбивающийся из ряда, что он принадлежит человеку популярной экранной профессии — адвокату. Дело не в том, что он не совершает поступков, несовместимых с долгом и совестью, и не в защите справедливости любой ценой — это свойственно большинству киноколлег главного действующего лица картины. Решающая разница в ином: если они каждый раз борются с недобросовестностью какого-либо одного судейского чиновника или же одной группы представителей закона, никогда не прибегая к обобщениям, то Артур Керкленд, герой фильма Джуисона, борется с самой системой судопроизводства, с ее типичными пороками.

Он обладает качеством, свойственным хорошим писателям, — не поддаваться автоматизму восприятия и магнетической силе привычных представлений. И потому он видит свое окружение не таким, каким то предстает

перед публикой, а в истинном, неприглядном свете. Фильм как бы служит транслятором его ощущений. Неудивительно, что столь саркастично начало.

Стройный хор детских голосов звонко, с ненаигранной искренностью читает клятву верности американскому флагу: «Америка — единая и неделимая нация, под сенью господя дарующая свободу, равенство и правосудие для всех». Окончание фразы: «...и правосудие для всех» — повторяется несколько раз со все возрастающим энтузиазмом. Дети верят в добро и справедливость. Для них, да и для многих взрослых существуют святые имена и понятия. Не могут не впечатлять висящие на стенах огромного зала суда внушительных размеров картины, на которых воссозданы эпизоды войны за независимость, украшенные портретами Вашингтона, Линкольна и юристов, работавших над конституцией, кабинеты служащих Фемиды.

Но весь этот торжественный антураж не более чем пышная сценическая декорация. А за кулисами, что хорошо известно Керкленду и против чего он воюет, идет грязная возня, и ее участники, в отличие от детей, могли бы хором исполнить припев популярной песенки: «Money, money, money» («Деньги, деньги, деньги»). Именно они или их отсутствие во многом определяют, как будет вершиться правосудие. Керкленд, человек принципиальный и неподкупный, белая ворона среди своих собратьев по профессии, видит, как изо дня в день судьи, обвинители и защитники заключают сделки с совестью, заранее решая, кого и на сколько лет упрятать в тюрьму, хотя доказательства вины весьма шатки, кого — оправдать, невзирая на неопровержимые улики.

Герою Эла Пачино становится известной, например, весьма показательная история, в которой его приятель — адвокат по имени Джей — темными путями добился реабилитации убийцы, совершившего, едва он очутился на воле, еще два подобных же преступления. Раскаиваясь задним числом в своем поступке, этот Джей попадает в конце концов в психиатрическую лечебницу.

Собственный подзащитный Керкленда, безвинно вовлеченный в судебную круговерть, приговорен к пяти годам заключения. Не выдержав постоянных измывательств отпетых уголовников, он, захватив в заложники тюремного служителя, совершил побег и, загнанный в угол, застрелился из отнятого у того пистолета.

Здесь нет никакой излишней драматизации положения, существующего в американских исправительных заведениях. Вот только одно из многих свидетельств, приведенное в книге Майкла Льюиса «Культура неравенства»: «Тюрьмы переполнены, бесчеловечны... Одни заключенные мучают других, а местные власти смотрят на это сквозь пальцы. Тюремщикам дают взятки за передачу в камеры тех или иных товаров, нередко наркотиков»³.

Вернемся к Керкленду. Он жил в постоянном напряжении, и клопочущее негодование по поводу всего происходящего стало чуть ли не перманентным его ощущением. Единственной отдушиной были встречи с воспитавшим его дедом, человеком честным, прямым и мудрым, которого и играл Ли Страсберг. Однако каждый раз нужно было возвращаться в тот мир, где справедливостью и не пахло.

Взрыва не могло не произойти. И он прогремел в день, когда герою картины нужно было произнести защитительную речь, посвященную не какому-нибудь рядовому обвиняемому, а судье, зверски избившему и изнасиловавшему женщину, тому самому судье Флемингу, который бросил в тюрьму ни в чем не повинного человека. У адвоката не было сомнений в том, что Флеминг виновен: в его распоряжении был изобличительный фотографический снимок. И, нарушив профессиональный долг, он поступил так, как подсказывала ему взбунтовавшаяся совесть.

Порывисто встав с места, Керкленд начал речь следующими словами: «Истинная цель правосудия — это признать виновного виновным, а невинного — оправдать. Но обе стороны — и обвинение, и защита — хотят выиграть, невзирая на истинную справедливость. Мой клиент виновен. Если это чудовище будет разгуливать на свободе, значит, наше правосудие не стоит и цента». Продолжить страстный монолог ему не удастся: по знаку председательствующего полицейские выдворяют адвоката из зала. Он сидит на ступенях, ведущих в святилище правосудия, и видит, как входит в здание Джей, приведенный врачами в норму. Уж не ему ли самому, Артуру Керкленду, бунтующему против системы, предстоит занять освободившееся место в сумасшедшем доме?

Герой, вступающий в конфликт с обществом, с различными звеньями социальной системы не ради

собственного блага, а во имя высоких целей, существовал на экране в течение всего седьмого десятилетия. Он появляется и сейчас, как возникает в некоторых фильмах и тот или иной тип аутсайдера. Оба этих характера продолжают интересовать мастеров искусства, ибо они дают возможности для трезвой оценки действительности и острых драматургических построений. Все это так. Но нельзя не видеть и другого. Ощутимый крен вправо, который совершило массовое сознание, затухание молодежного протеста привели к тому, что примерно со второй половины 70-х годов в американском кинематографе начался двоякий процесс, заметно приглушивший тенденцию. Прежним персонажам Эла Пачино, Дастина Хоффмана и Джека Николсона пришлось сильно потесниться или же решительным образом видоизмениться. Это, во-первых, произошло потому, что теперь внимание было обращено на исследование характера противоположного — характера человека, вписанного или желающего вписаться в то, что называют истеблишментом — традиционную систему материальных и социальных отношений. Во-вторых, крупные силы были брошены на решение важнейшей идеологической задачи: восстановление престижа положительного героя, лишенного червоточинки и колебаний, символизирующего истинно американский характер, как его хотят трактовать неоконформисты. Этот идеальный герой должен был в одно и то же время быть и таким, как все, и образцом для зрительского подражания.

В освещении темы — в этом и состоит двоякость процесса — началось противоборство направлений: критического и мифотворческого. Первое из них занялось изучением того, какую цену надо заплатить за столь воспеваемое массовой продукцией благополучие, выражающееся в денежных удачах, успешной карьере и обладании красивыми дорогими вещами. Его представители своими фильмами утверждали, что за этим стоит ряд нравственных компромиссов, духовное оскудение и приспособление к обстоятельствам любой ценой. Об этом, например, снял фильм «Свадьба» Роберт Олтман, безжалостно сорвавший маску с лица внешне абсолютно благополучных семей. Это же — на совсем другом материале, взяв за основу старый роман Джеймса Кейна, — исследовал Боб Рэфелсон в картине «Почтальон всегда звонит дважды», в которой Джек Николсон с присущей его игре огромной убедительностью показал, что может произойти

с человеком, который решил стать собственником, чего бы это ему ни стоило.

В «Пяти легких пьесах» того же режиссера мы прощались с героем Николсона на дороге, когда он, так и не обретя в своих странствиях покоя, собирался мчаться на Аляску, где пока есть хотя бы чистый снег. В то время он хотел только одного: бежать от мира обыденщины, от скуки пусть и обеспеченного, но механистического существования. Новая картина начинается с того, чем кончалась старая: снова перед нами шоссе и на обочине его — человек, стремящийся сесть в попутную машину. Но человек этот совсем другой, и думает он об ином.

Чего же хочет нынешний герой Николсона, которого зовут Фрэнк Чэмберс? Оседлости, денег и превращения из бездомного кочевника, подрабатывающего то там, то здесь, в хозяина какого-либо финансово крепкого заведения, то есть в лицо, уважаемое обществом, тем самым, которое отторгал от себя Роберт Дюпи. Он может показаться обаятельным в своей бесшабашности, в умении сойтись с нужными людьми, продемонстрировать мужественность. Во всяком случае, этого достаточно, чтобы покорить сердце жены владельца запраточной станции и оживленной закуской. Но на самом деле нужна ему не эта женщина, а то, что принадлежит ее мужу. И ради такой цели Чэмберс идет на двойное убийство, лжесвидетельство и обман доверия той, которой он клянется в любви.

Но у бывшего аутсайдера все-таки есть прошлое, сопоставимое с нынешним его состоянием и умонастроением. А как ветер времени, сменивший направление, повлиял на тех, кто только вступает в жизнь? Мы помним бунтующего героя контркультуры, отторгнутого или отторгшегося от общества. Что же представляет собой типичный молодой человек второй половины 70-х годов? Ответ на этот вопрос был главным для режиссера Джона Бэдхема в фильме «Горячка субботнего вечера».

Как показало недалекое будущее, его склонность к серьезной проблематике оказалась весьма устойчивой. В 1982 году он снял картину «Военные игры», которую отличала сугубо антимилитаристская направленность. Здесь Бэдхем выступил как режиссер политического кино. А тогда, пятью годами раньше, он взялся за рассмотрение не менее актуальной для Соединенных Штатов, но внутрисоциальной темы.

Он сделал героем своей ленты девятнадцатилетнего итальянского парня Тони Манеро, точнее сказать, американского парня итальянского происхождения. Вполне естественно, что, подобно большинству своих сверстников, Тони хочет выбиться в люди. Весь вопрос в том, что он под этим разумеет. Ответ, который дают постановщик фильма и актер Джон Траволта, опять-таки характерен для большинства: богатство и славу. Этому подчинены все его помыслы и поступки. Этому — и ничему другому. Такова доминанта его характера, не исключая, конечно, типично возрастных увлечений и развлечений, свойственных этому кругу молодежи. Неинтересная, мало того, тоскливо-однообразная работа в москательной лавке, такая же бесперспективная и низкооплачиваемая, как и у всех его дружков, требует смены ощущений. Беда лишь в том, что под этой сменой подразумеваются драки, выпивка и бессмысленная бравада: балансирование на узком парапете Бруклинского моста.

Авторы фильма не спешат с обличениями, они хорошо понимают, что та среда, к которой принадлежит Тони Манеро, определяет именно такой уровень духовного развития и такой круг интересов. Но это не может их не тревожить, и потому героя лишают всякого романтического флера.

На стене его комнаты висят две фотографии и один плакат. Это — кумиры, те, на кого бы он хотел равняться, люди, осуществившие, по его мнению, свою мечту. Не стоит удивляться, что с самой крупной фотографии глядит на нас Эл Пачино. Конечно же, хозяину комнаты близки не потерянные герои этого актера, всегда терпящие крах, а дорого совсем иное: он, такой же простой итальянец, как сам Тони, сумел стать миллионером и взойти на вершину успеха. Благодаря чему — не имеет значения, главное — результат.

Рядом с Пачино — Брюс Ли, американец по подданству, китаец (с Тайваня) по национальности, сделавший головокружительную кинокарьеру благодаря чемпионскому титулу по борьбе каратэ и погибший при загадочных обстоятельствах в возрасте тридцати трех лет. Фильмы с его участием или о нем самом — например, «Брюс Ли: возвращение дракона», «Дракон умирает тяжело» — были зрелищем кровавым и крайне жестоким. Но для неразвитого сознания молодого человека он — пример силы, мужественности и умения

добиться своего, усиленный таинственностью, которой была окружена жизнь Ли.

Наконец, на рекламном плакате, посвященном картине «Роки», мы видим крупное изображение ее сценариста и исполнителя заглавной роли Силвестра Сталлоне, так же как и Эл Пачино, американца итальянского происхождения и знаменитого актера. Если он сумел, вырвавшись из безвестности, из той же среды, что и Манеро, стать богатым и добиться славы, то почему этого не достичь и Тони?

Правда, для боксера он жидковат, а каратэ — занятие слишком опасное. Но есть и другие пути наверх. И герой картины, пластичный от природы, с хорошей фигурой и вполне подходящим для удачной рекламы лицом, выбирает танцы. Тем более что он действительно обладает безукоризненным чувством ритма.

Но дело не только в том, что регулярные посещения дискотеки и, следовательно, постоянный тренинг могут приблизить его к заветной цели. Добавляя еще один немаловажный штрих к характеру Тони, режиссер показывает, что самозабвенность в танце для него, как и для миллионов сверстников, служит верным средством отвлечения от тусклости повседневного существования. Он даже произносит по этому поводу красивую фразу, вероятно, услышанную от кого-то: «Вселенная диско уносит вас от реальности».

Это очень точное и тонкое психологическое наблюдение. Оно позволяет понять не только одну из главных причин всеобщего танцевального фанатизма, но и косвенно касается причин, по которым процветает киномифология и бульварная литература. Выбиться в люди мечтают все, удастся это единицам, и потому хотя бы на время отождествление себя с удачливым героем, чья жизнь наполнена увлекательными событиями и приключениями, как и полная поглощенность завораживающей механистичностью движений и наркотическим ритмом современного танца, дает ощущение собственной полноценности. Не важно, что оно обманчиво, главное для таких, как Тони, что его всегда можно вызвать с помощью искусственных стимуляторов.

Авторы фильма, конечно, далеки от пуризма и никоим образом не пропагандируют отказ от того несомненного удовольствия, которое заключено в танце. Энергия и природное жизнелюбие молодежи требует и такого выхода. Но когда из-за подобного рода увлечений

останавливается духовный рост, это не может их не тревожить. А Тони Манеро как раз принадлежит к тем, кто очень мало знает и почти ничем не интересуется.

Герою нравится девушка, которая мечтает стать актрисой и сделать карьеру в кино. Она достаточно расчетлива, не допускает никаких вольностей со стороны парня, который кажется ей бесперспективным, но его все равно тянет к ней по причине, не вполне ясной ему самому. Ведь до того Манеро признавал только плотскую любовь, немедленно удовлетворяющую желание. Им прежде всего руководил половой инстинкт. А здесь — все иначе. Разумеется, он не преминул бы воспользоваться случаем, но отношения их строятся не столько в расчете на удачу, сколько на отвлеченных разговорах.

Тони интересно все, что она рассказывает, ибо сам он мало о чем может поведать. Тем более когда речь заходит, скажем, о Шекспире. Звучат имена Лоуренса Оливье, Франко Дзеффирелли, но для него они — пустой звук. Он впервые узнает о Ромео и Джульетте и реагирует на изложение трагедии в полном соответствии со своими жизненными представлениями, искренне недоумевая, для чего же все-таки юный любовник принял яд, если изменить этим ничего было нельзя.

Зато в престижных вещах, символизирующих обеспеченную жизнь, Тони разбирается хорошо. Он может мгновенно оценить, сколько стоит проносящийся мимо роскошный кадиллак, достаточно ли хороши выставленные в витрине драгоценности. Первостепенное значение для него имеет то, как человек одет. Режиссер подчеркивает это и в тех эпизодах, где Манеро с неизменной тщательностью совершает туалет перед походом в дискотеку и особенно в начальных кадрах фильма.

По тротуару нью-йоркской улицы вышагивают ноги в самых модных остроносых башмаках. Поднимаясь медленно, камера открывает взгляду не менее модные расклешенные брюки, фасонистую, хотя и недорогую нейлоновую рубашку и пиджак, сделанный не из натуральной кожи, но из очень удачной ее имитации. И наконец появляется лицо владельца всего этого гардероба, несколько туповато-самодовольное, однако довольно смазливое и увенчанное набриллиантиненной прической последней модели. Тони Манеро идет вдоль витрин, на которых выставлены те же вещи, и потому разительно напоминает оживший манекен, внезапно решивший прогуляться.

«Горячку субботнего вечера» можно было бы назвать и иначе: «Портрет молодого человека в интерьере». Но, повторим, создатели фильма, решив его в критическом ключе, отнюдь не хотели быть бескомпромиссными обличителями. Эта позиция, нужно полагать, справедливо казалась им бесплодной. И потому, вероятно, они подали в финале надежду на то, что Тони и все похожие на него, быть может, и сумеют преодолеть духовное оскудение.

Но в жизни произошло нечто, поставившее эту надежду под сильное сомнение. Массовый молодежный зритель воспринял рассказ о Тони Манеро не как предостережение, а как пример. Прежде всего стиля поведения, танцевальной пластики и умения модно одеваться. Резко возрос спрос на такие же, как у героя картины, туфли, рубашки и куртки. Все музыкальные номера были тут же размножены на миллионах дисков. Увидев все это, голливудские мастеровые поспешили прокатиться на волне успеха. Уже не Джон Бэдхем, а совсем другой режиссер — Рэндел Клейзер — быстро сварганил продолжение «Горячки субботнего вечера» под названием «Бриллиантин». В ней играл тот же Джон Траволта. А еще через четыре года даже и он не понадобился для ленты «Бриллиантин II», снятой предприимчивой дамой Патрицией Бирч. Правда, год спустя зрители увидели Траволту в картине «Оставаясь живым». Именно так была обозначена в титрах «Горячки субботнего вечера» главная музыкальная композиция. И самое любопытное состоит в том, что режиссером на этот раз выступил Силвестр Сталлоне — один из кумиров Тони Манеро. Так общими усилиями был девальвирован интересный замысел, мало того, обращен в свою противоположность. Так неразвитое сознание и сознательное потакание ему сыграли злую шутку с добрыми намерениями.

С другой стороны, непредвиденная реакция на фильм, массовое равнение на его героя еще более подтвердили обоснованность звучащего в нем тревожного сигнала. Такой оборот дела снова указывал на устойчивость массового вкуса, воспитанного на кичевом каноне. Его не смогли поколебать никакие события. Вот почему даже тогда, когда центральными персонажами многих картин стали аутсайдеры и неудачники, люди со сложными характерами, в которых было намешано всякого, равной, если не большей популярностью про-

должали пользоваться традиционные герои, то есть рыцари без страха и упрека.

Примером этому может служить галерея главных действующих лиц в количественно внушительной серии фильмов-катастроф, расцвет которой произошел в первой половине 70-х годов. Их кассовый успех был рекордным даже для выдавшего вида американского кинематографа. И это произошло потому, что помимо ярких зрелищных эффектов, поражающих воображение аттракционов зрителю чрезвычайно импонировали те, кто сами справлялись с бедой и помогали всем остальным справиться с ней. Нам еще предстоит подробно познакомиться с этой категорией картин. Пока же обратим внимание на высказывание критика Майкла Мармина, который утверждал, что фильмы-катастрофы «призывают к пересмотру наших ценностных ориентаций. Особенно они подчеркивают неспособность масс управлять своим бытием и необходимость лидеров»⁴.

На самом деле никакого пересмотра не требовалось. Ставка на лидера делалась всегда — и в различных областях жизни американского общества и, соответственно, в кинематографе. Их обязанности и выполняют идеальные герои, которым по должности надлежит быть эталонами мужественности, отваги, решительности и, что не менее важно, неотразимого обаяния. При их конструировании действуют два основных принципа: обладание всеми мыслимыми достоинствами и полное отсутствие недостатков. Но одновременно задача состоит в том, чтобы при такой абсолютной голубизне эти герои-лидеры казались жизнеподобными, будто вышедшими из гущи нации и стоящими не над всеми остальными, а являющимися якобы первыми среди равных.

По существу, это те же легендарные ковбои или шерифы, только перенесенные из прошлого столетия в современность. Однако если в вестерне, жанре условном, они действуют в условной среде и если поэтому там они органичны, то в окружении сегодняшних реалий, как бы ловко их туда ни вписывали, идеальные персонажи оказываются не живыми людьми, а андроидами, то есть человекоподобными роботами со сложной электронной схемой. И поступают они так, как требует того заложенная в них программа.

Вот почему в отличие от них в фильмах, возвышающихся над рядовой голливудской продукцией, включая и высокопрофессиональные образцы такой

продукции, положительный герой заземлен, по-настоящему, а не искусственно погружен в действительность. Он убедителен, и это позволяет гораздо глубже и прочнее закреплять в умах идеи, критическая направленность которых не только не затрагивает основ социального и политического устройства общества, но и, наоборот, способствует их упрочению.

И здесь на авансцену выходят те типы героев, которых воссоздал на экране один из самых популярных американских актеров, Роберт Редфорд. Однако, оговоримся сразу, не все из них, ибо он, в отличие от многих прежних «звезд», далеко не однозначен в своем творчестве. Достаточно сравнить для этого хотя бы такие два фильма Сиднея Поллака с его участием, как «Какими мы были» и «Электрический всадник». В первом из них исследуется тема, остающаяся болезненной для общества вот уже свыше тридцати лет: маккартизм и личность. С неравной периодичностью, но постоянно появляются картины, авторы которых хотят разобраться в том, какие психологические последствия несло в себе существование Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Анализируется несколько типичных ситуаций, разрешение каждой из которых зависит от характеров действующих лиц. Одни из них, подобно Лилиан Хеллман, отказываются «перекраивать свое сознание согласно моде этого года»⁵. Их ждет нелегкая судьба: иногда тюремное заключение, а чаще всего — занесение в «черные списки», лишаящие всяких шансов на получение работы. Так произошло, например, с отцом героя в фильме Джона Шлезингера «Марафонец». Этому посвящена и картина Мартина Ритта «Подставное лицо», шедшая на наших экранах. В нее, кстати, вложено много личного: сам постановщик, сценарист Уолтер Бернстайн, актеры Зеро Мостел, Хершел Бернгарди и Ллойд Гоуф были жертвами проскрипций.

Но были люди, сдавшиеся перед напором и угрозами комиссии Маккарти или уstraшенные расправами над другими. Они старались жить так, чтобы не возникало ни малейших подозрений по поводу их лояльности, под которой понималась безоговорочная поддержка господствующих идеологических стереотипов. Ради того, чтобы их не трогали, они готовы были покорно плыть по течению, несшему их в сторону, прямо противоположную той, где расположена совесть. Именно таким и был Хаббел Гарднер в исполнении Роберта Редфорда.

Этот молодой сценарист с приятным лицом и обаятельными манерами любил нравиться и действительно пользовался всеобщим расположением. Он был далек от политики, спокойно занимался своим ремеслом, мог считаться примерным семьянином. Все обстояло хорошо, пока не было повода проявить характер. Но когда на Америку упала тень сенатора Маккарти, выяснилось, что доминирующей его чертой было стремление любыми способами избегать осложнений и неприятностей. Он подвел под это базу: «Люди важнее принципов». Этой видимостью гуманизма всегда прикрываются те, кто хочет обеспечить свое благополучие в любых условиях.

Изменившаяся внутрисполитическая обстановка диктовала хозяевам кинематографа жесткие условия, фильмы должны были укладываться в жесткие рамки, установленные мракобесами. И потому очередной сценарий Гарднера потребовал поправок, идущих вразрез с гражданской порядочностью. Не без колебаний он все же согласился на них, и этот шаг оказался роковым для его таланта.

Антагонистом Хаббела в фильме оказывается его жена Кэти (Барбра Стрейзанд), которая в ответ на рассуждения о том, что важнее, убежденно заявила: «Люди таковы, каковы их принципы». И это не были только слова. Пренебрегши запретом мужа, она, несмотря на физическое недомогание, вызванное беременностью, отправилась на другой конец страны, из Голливуда в Вашингтон, чтобы участвовать в марше протеста против комиссии Маккарти.

Много лет спустя Гарднер и Кэти, теперь уже бывшие супруги, случайно встретились на нью-йоркской улице: погасший человек, лишенный былого вдохновения и тянущий лямку все в том же Голливуде, но уже на вторых и третьих ролях, и по-прежнему неукротимая женщина, увиденная им в тот момент, когда она раздавала листовки, призывающие запретить атомное оружие. «Ты никогда не сдаешься», — с грустной и бессильной завистью говорит он. Этими словами и кончается фильм «Какими мы были», который с равным основанием можно назвать иначе: «Какими нам быть».

Известно, что Редфорд весьма неохотно взялся за роль и в конце концов сыграл в фильме только благодаря настойчивым просьбам Сиднея Поллака, своего близкого друга. Мотивируя свое нежелание сниматься, актер говорил, что его смущает неорганичная связь

политической и любовной линий картины. Они действительно местами стыкуются искусственно. Но только ли в этом дело? Чтобы ответить на такой вопрос, познакомимся с Робертом Редфордом поближе.

Он пришел в кино в конце 50-х годов и не сразу стал «звездой». Его актерская фактура требовала традиционных голливудских ролей положительного героя. Но в 60-е годы на первый план стали выходить актеры с нетипичной внешностью, те, о ком мы уже говорили, — Эл Пачино, Дастин Хоффман, Джек Николсон... И ему пришлось искать для себя персонажей из прошлого. Прочную славу Редфорду принесло участие в замечательно снятом Джорджем Роем Хиллом фильме «Буч Кэссиди и Сэнданс Кид», действие которого развертывалось на рубеже XIX и XX веков. Он заслужил ее, сумев, как и его партнер Пол Ньюмен, создать привлекательный образ романтического героя. В ту же эпоху переносил зрителей фильм «Джеремиа Джонсон» с его участием. Несколько картин по времени действия относились к 30-м годам.

Зато в 70-е, главным образом во вторую их половину, когда идеальный или почти идеальный герой полностью восстановил на экране свои права, Редфорд сыграл много современных ролей. Среди фильмов, где он снимался, были и такие, в которых преобладала острая социальная тематика, например знакомые нам «Три дня Кондора». Но все же в его послужном списке больше лент несколько иного плана. Будучи тематически актуальными в трактовке общественных и политических проблем, они избегают социальных обобщений.

Редфорд весьма осторожен в своих публичных высказываниях и занимает позицию где-то между либерализмом и умеренным консерватизмом, не позволяя себе ни вступать в открытую борьбу с общественными пороками, как это делают, скажем, Джейн Фонда или Джек Леммон, ни быть пропагандистом агрессивного конформизма, примерами которого служат Клинт Иствуд или Силвестр Сталлоне. В интервью Редфорда преобладают фразы расплывчатые, ни к чему его не обязывающие, или же такие, которые можно трактовать двояко, в зависимости от умонастроений. Когда многие американцы были обеспокоены огромными расходами, связанными с полетами на Луну, и экспериментами в околоземном пространстве, он ограничился уклончивыми словами, снимающими тему разговора, но только лично для него:

«Космос меня не привлекает». А вот не менее туманный отзыв о тех, кто руководит страной: «Я пожимал руки многим политикам, но никогда не видел их глаз».

Осторожность не лишает привлекательности многие его поступки. Не выступая открыто в защиту индейцев, он тем не менее учредил стипендии для индейских студентов и материально помогает школам, расположенным в резервациях. Купив обширный участок земли в Скалистых горах и построив там виллу под названием «Сэнданс», Редфорд всячески заботится об охране природы и восстановлении утраченного: сажает в округе лес, разводит и пускает в реки форель. Такой своего рода экологический эксперимент в равной мере импонирует и молодежи, борющейся за сохранение окружающей среды, и тем романтикам-консерваторам, для которых во всем этом видится истинно американский патриотический порыв.

Вот почему с такой охотой снялся Роберт Редфорд в «Электрическом всаднике», где — в противовес ленте «Какими мы были» — нет резких политических акцентов, нет неприятного героя, а действует пусть и не безупречный, но определенно хороший парень.

Собственно говоря, эта история больше всего напоминает современную сказку. Что-то в ней есть от «Кота в сапогах», только с переменной функций действующих лиц. В первом случае благородный родственник тигров помогает своему другу-человеку обрести богатство и счастье. Здесь же, наоборот, человек, преодолев массу невзгод и опасностей, дарит своему другу-лошади самое дорогое — свободу. Кстати говоря, он тоже в сапогах — но не в средневековых ботфортах, а в фасонных ковбойских. Они не просто часть служебной униформы, ибо герой картины действительно прирожденный ковбой, «последний ковбой», как его называют. Этот статный красавец по имени Санни Стил был трехкратным чемпионом Америки и пятикратным чемпионом мира по родео.

Но все проходит, и теперь он вынужден зарабатывать на жизнь участием в рекламных шоу. Почти каждый вечер в каком-нибудь очередном городе Санни выезжает на затемненную арену в тexasском наряде, окаймленном, словно транспарант, разноцветными лампочками, и прославляет овсяные хлопья, носящие романтическое название «Завтрак на ранчо». Его партнер — лошадь благородных кровей Восходящая Звезда.

Интригу фильма движут два обстоятельства. Сам Стил, которому осточертела хотя и весьма прибыльная, но противная работа, начинает спиваться от тоски. Опасность подстерегает и Восходящую Звезду, так как хозяева предприятия, чтобы она не взбрыкнула в неподходящий момент, пичкают ее перед каждым представлением губительными для здоровья гормональными препаратами. У лошади от этого уже появилась одышка и постоянно болят ноги.

Все это весьма достоверно и не похоже на сказку. Она разворачивается дальше, с того момента, когда Санни решает не только сам бросить опостылевшее занятие, профанирующее гордую ковбойскую профессию, но и спасти своего четвероногого друга, выпустив его на волю в далекой прерии. Он похищает лошадь и вместе с ней на протяжении трех четвертей фильма преодолевает препятствия, кажущиеся непреодолимыми, и избегает опасностей, представляющихся неотвратимыми. При этом герою Редфорда, как и его предкам-бессребреникам из легендарного вестерна, наплевать на материальные соображения, на то, что ему придется уплатить крупную неустойку за нарушение контракта, и на стоимость Восходящей Звезды, оцениваемой в двенадцать миллионов долларов.

Разумеется, все кончается благополучно. Правда, взамен прежних верных товарищей, выручавших главного ковбоя из беды в прошлом веке, на помощь ему приходит вполне современное телевидение. Но это не меняет существа дела. Видеорепортажи о славном Санни Стиле привлекают на его сторону общественное мнение, и фирма, чтобы не потерять больше, отказывается от финансовых претензий.

Как всякая сказка, «Электрический всадник» — добрая картина. Но и грустная, элегическая. Режиссер и актер — люди трезво мыслящие, и, конечно, они понимали, что возврата к прошлому, тем более опозитизированному, нет. На этот счет очень точно выразился в свое время Уильям Фолкнер: «Я не поддерживаю идею возврата. Как только прогресс остановится, он умрет. Он должен развиваться, и мы должны нести с собой весь мусор наших ошибок, наших заблуждений. Мы должны исцелять их, но мы не должны возвращаться к идиллическим условиям, в отношении которых нам мерещится, что мы были тогда счастливы»⁶. И не случайно в песенке, звучащей в самом начале картины, есть такие слова:

«Мамаша, поостерегись, чтобы твои дети не стали ковбоями. Ковбоям нет места в современном мире...»

Все это так. И не бегство от реальности в вымышленный мир, не рецепт спасительного опрощения предлагают авторы фильма зрителю. Да, они привязаны к легендарному ковбойскому миру, созданному литературой и кинематографом. Роберт Редфорд, совершив путешествие по Дальнему Западу, даже выпустил в 1978 году книгу «Путь изгнанника», в которой немало ностальгических страниц. Но идея фильма все-таки в другом: воздействовать на чувства тех, кто порвал общение с природой, заставить их задуматься над простейшими, однако забытыми в суете целями бытия. В этом «Электрический всадник», пожалуй, смыкается с «Суматошным миром». Мало того, в нем есть нечто от контркультурного аутсайдерства, поданного на этот раз без резких социальных и политических акцентов, раздражавших носителей консервативного сознания.

Можно смело сказать, что при всем разнообразии ролей самым любимым героем Редфорда, завоевавшим и сердца множества американцев, уставших от грязи современной жизни с ее незатихающими политическими скандалами, темными финансовыми махинациями, демагогической трескотней пропагандистского аппарата, является человек из Утопии, а не из реальных Соединенных Штатов. Это особенно наглядно видно в тех случаях, когда актер брал в свои руки продюсерские бразды правления. Характерный пример — фильм «Кандидат», мысль о котором возникла у Редфорда задолго до постановки, еще в 1968 году, во время телевизионной дискуссии кандидатов в президенты страны Ричарда Никсона и Герберта Хэмфри. Как и все умные люди, он понимал, что смотрит спектакль, разыгрываемый умелыми исполнителями, что его участники вряд ли всерьез верят в собственные обещания. Но ему хотелось не разоблачать, а проповедовать. И поэтому, следуя традиции, существующей еще с 30-х годов, он вознамерился показать честного политика, по-настоящему убежденного в своей гражданской миссии, то есть человека редкого для той игры, которую испокон века ведут республиканцы и демократы.

Он сам выбрал режиссера Майкла Ричи, не слишком известного, и они пригласили в сценаристы Джереми Ларнера, составителя речей сенатора Юджина Маккарти того периода, когда тот баллотировался

в президенты. И вполне понятно, что актер сам сыграл главную роль — симпатичного молодого адвоката Билла Маккоя, выросшего в семье губернатора Калифорнии, с детства видевшего закулисную сторону дела, именуемого политикой, вследствие чего он всегда ее сторонился.

Но пути господни неисповедимы. И однажды партии его отца понадобился кандидат в сенаторы, способный составить серьезную оппозицию ставленнику противной стороны Джармону. Выбор пал на Маккоя, которым, как считали те, кто принял такое решение, можно легко руководить. Правда, он согласился лишь с условием, что не потерпит никакого давления и будет говорить только то, что считает нужным, но на это пошли легко, полагаясь на собственную опытность и неопытность кандидата.

У Честертонa в цикле «Человек, который слишком много знал» есть рассказ «Белая ворона». Он посвящен тому, как кандидат в парламент, любимый персонаж писателя Хорн Фишер наломал дров в ходе избирательной кампании, всерьез поверив, что ему надлежит стать защитником народных прав. Отбившегося от рук новоявленного политика, проявившего неожиданную самостоятельность, пришлось заманить в уединенный дом и запереть там.

Но если Честертон ироничен и полон скепсиса, герой Редфорда серьезен и полон пафоса. В отличие от Хорна Фишера он поворачивает дело так, что ситуация, схожая во многих деталях, оборачивается для него победным финалом. Как только партийные боссы убедились, что открытая улыбка и незаштампованность речей неотразимо действуют на избирателей, они постарались направить молодого Маккоя по нужному им пути. Однако не тут-то было. Адвокат проявляет упрямство и становится неуправляемым.

У патронов Маккоя создается впечатление, что игра проиграна. Однако герой Редфорда, именно благодаря своей неординарности и самостоятельности, побеждает на выборах и проходит в сенат. Фильм стремится убедить в том, что на самом деле бывает лишь в исключительных случаях: будто достаточно быть честным человеком, чтобы выиграть в политической борьбе. В этом главным образом и заключается его утопизм. Так возникает мифологизация действительности, явление весьма распространенное в голливудском кинематографе и требующее специального анализа.

По обе стороны американизма

В столь сложном и неоднозначном сообществе, какое представляет из себя американский кинематограф с его крупными мастерами, стремящимися к истине, и не менее талантливыми людьми, трактующими эту истину в духе официозных представлений, с его многочисленным отрядом рядовых экранной армии, готовых делать любые фильмы, лишь бы они приносили доход, неизбежно возникают явления и факты, противостоящие друг другу, вступающие в непримиримое противоречие. Однако, имея в виду это несоответствие мнений, нужно отдавать себе трезвый отчет и в другом: каков удельный вес каждого из существующих направлений. Причем речь идет не о художественной значимости произведений, принадлежащих какому-либо из них, а о том, в каком соотношении находятся между собой утешительные эликсиры и горькое лекарство правды в фильмах с политической и социальной проблематикой. И здесь можно без всяких натяжек утверждать, что основной поток голливудской продукции такого рода вполне согласуется со старинным изречением: заказывает музыку тот, кто платит.

А читатель уже знает из главы о конгломератах и транснациональных корпорациях, кто именно финансирует кинематограф. Можно ли ожидать от хозяев жизни, наделенных промышленным, финансовым и, следовательно, политическим могуществом, поощрения тех, кто, по их мнению, рубит сук, на котором они сидят? Разумеется, нет. Вот почему одна из основных идеологических задач массы фильмов, в которые вложены деньги правящего класса, состоит не в аналитическом исследовании действительности, а в создании такой ее киноверсии, которая бы утверждала действенность и жизнеспособность существующего строя, буржуазно-демократических институтов и укоренившихся представлений. О том, например, что американское общество есть общество равных возможностей, что печать в нем свободна, что права граждан неукоснительно соблюдаются. Или же о цивилизаторской миссии Америки, возвышаю-

щейся над всеми политическими и идеологическими системами, особенно же над социализмом и коммунизмом.

Иногда это срабатывается грубо, топорно. Но в иных случаях допускается сумма маленьких правд, не только не составляющих, однако, одну большую, но и всячески ее избегающих. Постараемся показать на разных примерах, как это делается. И одновременно представить те фильмы, в которых пропагандистские постулаты подвергаются нелицеприятному критическому анализу.

Самый, пожалуй, распространенный прием в укреплении социальной легенды — это превращение единичного в типическое. Применяя его, никого не нужно убеждать в том, что так бывает. В самом деле, бывает. Но насколько часто? Тут-то и идут в ход аргументы не столько логические, ибо они могут невзначай подорвать концепцию, сколько эмоциональные. Визуальная природа кино, как, впрочем, и телевидения, оказывается наиболее подходящей для воздействия на чувства.

Таково общее правило. Чтобы понять, как оно реализуется, обратимся к фильму, где это правило использовано весьма умело, — к «Роки» Джо Эвилдсена, который уже упоминался нами. Он вышел в 1976 году и был приурочен к празднованию двухсотлетнего юбилея Соединенных Штатов. Таким образом, история, в нем рассказанная, служила как бы иллюстрацией к тезису о равных возможностях для всех в свободной и демократической стране, какой хочет предстать перед миром Америка, будто бы развивающая традиции Вашингтона, Джефферсона и Линкольна.

Случайность или закономерность? — вот главный вопрос, который заложен в замысел картины о безвестном и нищем боксере, становящемся кумиром публики. Благодаря чему? Вот что написал по этому поводу критик Стюарт Розенталь в обзоре продукции американского кинематографа. Начав с утверждения, что «Роки» — «чуть-чуть выше компиляции устаревших клише», он последующей иронией убил и этот весьма скромный и двусмысленный комплимент. По его мнению, стереотипные темы фильма — «маленький человек получает шанс и добивается успеха», «трудись, не покладая рук, и ты достигнешь всего, чего хочешь» — складываются в «привлекательный образ американской мечты, притягивающей счастливые, кричащие «ура!» толпы к кассам кинотеатров»¹. Как видим, ответ на вопрос «Случайность

или закономерность?» дается создателями ленты в пользу последнего.

Ответ не новый. На протяжении почти всей истории Голливуда он сотни, если не тысячи раз навязывался зрителям фильмов так называемого эскейпистского, то есть утешительного, иллюзорного толка, объединенных формулой, автора которой уже невозможно установить: «от лохмотьев — к богатству». И пусть в картине Джо Эвилдсена он скрыт за стилистикой, несколько непривычной для подобной продукции, суть его от этого не меняется.

Поэтому сразу же вынесем за скобки разговоры черты обновленной поэтики, свойственные «Роки». Можно лишь сказать, что жесткая манера, в которой снята лента, подлинность реалий, достоверность всех спортивных эпизодов, составляющих не менее ее половины, натуральность поведения на экране бывшего боксера Силвестра Сталлоне, маскируя традиционность сюжета, лишь способствуют лучшему усвоению заложенных в основу сценария идеологических стереотипов. Это и есть хорошо продуманная система эмоциональных доводов.

Показательный боксерский матч, затеянный чемпионом Аполло Кридом, тот самый матч, в который вовлечен боксер по имени Роки, выбранный по справочнику только потому, что он никому не известен, посвящен как раз двухсотлетию независимости Америки. И потому в ход идет многозначительная символика. Каждое утро, готовясь к поединку, филаделфиец Роки пробегает мимо здания, в котором была подписана Декларация независимости. Его маршрут постоянен: из бедняцкого района с обшарпанными домами, грязными улицами — к ухоженным, умытым, вечно принаряженным кварталам с особняками состоятельных людей. Остановившись на холме, боксер всякий раз внимательно оглядывает эти кварталы. Он мог бы напомнить героя романа Джона Брейна «Путь наверх». Однако разница состоит в том, что европейский потомок Растиньяка добивается желаемого путем предательства и растления собственной души, а неимущий, но полный достоинства американец обходится без этого. Веруя в «американскую мечту», включающую в себя пункт о том, что умеющий работать и не боящийся трудностей человек всегда достигнет успеха прямым и честным путем, он с надеждой смотрит в будущее. Но если выбирать между тем, кому все-таки верить больше — ему, выразителю авторской позиции, или

его соотечественнику, критику Розенталю, то придется присоединиться к последнему.

Обратим теперь внимание на национальную принадлежность участников матча. Все здесь тщательно продумано. Чемпион — негр, Роки — итальянец, но оба они, подчеркивают всем строем картины ее авторы, равноправные граждане США, и это главное. Так высвечивается еще одна грань тезиса о равных возможностях для любого американца. И пусть в финале схватки победа не совсем справедливо достается Криду, ликующая толпа все равно приветствует третьестепенного боксера Роки, сумевшего благодаря настойчивости и трудолюбию и — что немаловажно — благодаря любви хорошей девушки добиться успеха и стать «второй перчаткой» Америки.

Крайне важно для привлечения разного рода зрителей то обстоятельство, что мифотворческий пафос картины внедряется в сознание отнюдь не с той напористостью, которая была характерна для многих фильмов этого направления, а исподволь. Мало того, некоторая нарочитая двойственность трактовки происходящего может вызвать, и вызывает, разное восприятие, но частностей, а не целого. Зато снимается упрек в излишней тенденциозности.

Еще одна особенность ленты состоит в том, что она несет в себе полемический заряд, обращенный против картин типа «Нэшвила», поставленного за год до того Робертом Олтменом и также посвященного юбилейной дате. Там, как уже не раз делалось в американском кино, режиссер переплел две сюжетные линии: историю очередного музыкального фестиваля и очередной предвыборной кампании, то есть искусство и политику. Это понадобилось для того, чтобы острее показать общность нравов и общность приемов, используемых для достижения необходимых целей и на эстраде и на трибуне. Режиссер не побоялся обнажить изнанку политики и шоу-бизнеса, их кухню, на которой, конечно, никто не ведет возвышенных разговоров о демократии и равных возможностях. Там торгуются, заключают сделки и проталкивают вперед не тех, кто этого заслуживает, а тех, кто нужен хозяевам этих театров марионеток в данный момент. В «Роки» финал, несмотря на совершенную несправедливость, поддерживает веру в идеалы. В «Нэшвиле» происходит обратное.

Добродетель и трудолюбие принесут успех, с какими препятствиями им ни пришлось бы столкнуться-

ся,— с такой мыслью зрители должны покидать зал после просмотра фильма Сталлоне и Эвилдсена. Добротель и успех — понятия полярные, утверждает Роберт Олтмен. Если ты хочешь иметь золотой кадиллак и бассейн в форме гитары, то, во-первых, надо петь песни, исполненные старой простодушной морали, а, во-вторых, поступать вопреки ей. И вот — последние кадры «Нэшвила». Прямо на эстраде убита талантливая певица. Микрофон падает из ее рук. Это — трагедия, но это — и миг удачи. Микрофон подхвачен расторопной девицей, неумело затягивающей какой-то куплет. И толпа принимает ее с энтузиазмом, как за пять минут до того принимала убитую артистку, толпа поет вместе с ней: «А нам все равно!» Этой весьма прозрачной аллегорией Роберт Олтмен с горечью подводит итог своим размышлениям: в политике точно так же не важно, какими средствами достигнут успех, главное, чтобы он был достигнут.

При всей разнице в сюжетах, опирающихся на не стыкующиеся друг с другом реалии, в визуальном материале, в характерах персонажей, более того, при всей противоположности внутренних заданий оба фильма — и «Роки» и «Нэшвил» — находятся в пределах одной социальной темы. Она может быть сформулирована так: постулаты американизма и действительность.

Если представить ее себе в виде некоего горного хребта, возвышающегося над национальным искусством, то по одну сторону его мы увидим идиллическую равнину, напоминающую «Лунную долину» Джека Лондона, где цветут сады духовного благополучия, где поля засеяны добронравием, дающим урожай славы и богатства. Это пространство, уходящее за горизонт, пространство утешительное, но, к сожалению, мнимое, создано усилиями большинства — сотен конформистских литераторов, консервативных журналистов, работающих в печати, на радио и на телевидении, и, конечно же, основной массой продукции голливудского кинематографа. Здесь расположены и уголья тех, кто предложил вниманию публики фильм «Роки».

А по другую сторону хребта — пейзаж иной, суровый. Там — пропасти сомнений, горькие озера правды, изъеденные критическими ветрами скалы расхожих представлений. Там — одинокие стрелки, пробираясь сквозь лабиринты чужих заблуждений, охотятся на чудовищ, порожденных сном разума. Это страна, доступ в которую преграждают пропагандистские заставы, ловуш-

ки безденежья, грозные призраки непопулярности. Но она все же существует, хотя площадь ее во много раз меньше обширнейших райских кущ эскейпизма. Именно здесь и обосновались те, кто снимал «Нэшвил».

Но что же такое — американизм, который одна сторона представляет как основу основ народной жизни, а другая — как мираж, уводящий сознание в сторону от коренных проблем национального бытия? В его основе лежат понятия, являвшиеся когда-то стимулами быстрого развития американского общества, понятия сами по себе отнюдь не ущербные, исторически обоснованные. Но они перестали быть такими, когда национальная гордость стала перерождаться в национальную спесь, а условия существования изменились настолько, что реальное содержание идей, побуждавших американцев к тем или иным действиям, выхолостилось и более не соответствовало действительности. Произошел разрыв между издавна выдвинутым лозунгом и истинным положением вещей.

«Самый», «самая», «самое» сделали наиболее частыми словами, употребляемыми пропагандистским аппаратом и настойчиво внедряемыми в умы американцев. Так появились утверждения, что Соединенные Штаты — самая демократическая страна в мире, что они обладают самым прогрессивным государственным строем и каждый их гражданин — самый передовой человек на свете. Ему предоставлены самые широкие конституционные права, в его распоряжении — самые разнообразные возможности для их воплощения. Американца убеждают также, будто он, прямой наследник традиций пионеров и героев фронта, в состоянии опираться на них и сегодня, добиваясь всего, чего пожелает, если будет инициативен, честен и трудолюбив. Все это, вместе взятое, и есть американизм в современной его трактовке, или — что то же самое — «Американская мечта».

Она имеет и внешнеполитический аспект. Коль скоро американский образ жизни является образцовым, его следует не просто пропагандировать за рубежом, но и разными способами внедрять в других странах. Так в международных отношениях возник весьма существенный фактор, заметно влияющий на ход исторического процесса. В конце прошлого века миссионер Джошуа Стронг написал книгу «Наша страна». В ней он утверждал: «Куда идет Америка, туда пойдет и весь мир»². Эту формулировку и сейчас можно считать основополагающей

для той политики, которой руководствуются Соединенные Штаты в иностранных делах.

Мы уже знакомы с тем, как отражаются идеи американизма в некоторых жанрах, культивируемых голливудским кинематографом. Теперь предстоит продолжить это исследование в более широком плане, уделяя равное внимание и положительной и отрицательной его трактовкам. Прежде всего посмотрим, что думают обе стороны о характере внутривластного механизма. Точка зрения приверженцев американизма была, как мы помним, изложена в фильме «Кандидат», где честность и неподкупность в сочетании с самостоятельностью мышления были главными чертами, определившими победу народного избранника. В типичности именно такого явления стараются убедить зрителей и многие другие картины. Вот еще один пример, более поздний, — «Билли Джек едет в Вашингтон» Тома Лафлина, того самого, что в свое время снял фильм «Рожденные проигрывать».

Фильмы такого рода всегда строятся по примерно одинаковой сюжетной схеме. В них действуют злодеи-политиканы, подобранные, как правило, по тому же типажному признаку, по какому в вестерне назначаются актеры на роли противников доблестного ковбоя. Они должны с первого взгляда вызывать если не острую антипатию, то, во всяком случае, казаться весьма подозрительными. Эти недобросовестные конгрессмены или какие-либо другие выборные лица, скажем, члены городского муниципалитета, сбившись в стаю, чинят грязные дела, занимаются темными махинациями и полагают, что им закон не писан. Но вот появляется здравомыслящий простой парень, очень честный и очень энергичный. Не раздумывая ни секунды, как не размышляет герой вестерна, пуская в ход пистолет, он бросается в бой и разрушает все козни дельцов от политики. Тем самым зрителя укрепляют в мысли, что торжество демократии неизменно и неизбежно.

Именно этому были посвящены фильмы еще 30-х годов, шедшие и на наших экранах: «Мистер Дидс выходит в люди»* («Во власти доллара») и «Мистер Смит едет в Вашингтон» («Сенатор») Фрэнка Капры. А в 40-е годы тему подхватил Эдуард Дмитрик в своем «Бумеранге». Уже переключка в названиях картин Капры

* Иногда переводится как «Мистер Дидс переезжает в город».

и Лафлина указывает на преемственность. Да и как ей не быть, если в основу обеих лент положен один и тот же сценарий Сиднея Бухмана. Разница лишь в том, что мистер Смит побывал в Вашингтоне в 1939 году, а Билли Джек — в 1977-м.

Столь же несущественны и все остальные перемены, ибо они не более чем внешние приметы времени. Смит, избранный в сенат потому, что он ревностно защищал интересы своих рядовых сограждан, разоблачает группу политиков, которые, пользуясь высоким положением, греют руки на бизнесе, связанном со строительством плотины для крупной гидроэлектростанции. Аналогичным путем попадает в конгресс и Джек, рьяно отстаивавший права потребителей, то есть участвовавший в движении, именуемом конsumerизмом. Став сенатором, он тоже борется со злоупотреблениями при строительстве электростанций, только уже — в соответствии с новой эпохой — атомных. И оба они, как уже сказано, выходят из борьбы победителями.

Том Лафлин был не только режиссером картины. Вместе со своей женой Долорес Тэйлор он стал ее продюсером. Эта супружеская пара сыграла также и главные роли. Уровень семейного искусства оказался не слишком высоким. По утверждению рецензента журнала «Вэрайети», лента Лафлина по всем статьям уступает остроумной и мастерски поставленной картине Капры. «Билли Джек едет в Вашингтон», писал критик, «банален и лишен даже намека на художественность, из него ушел юмор, потеряли объемность образы его героев, а в игре Долорес Тэйлор нет и тени обаяния и остроумия Джин Артур» (актрисы из первой версии)³. Тем не менее эта модернизированная притча о Давиде и Голиафе, бездарно пересказанная, имела зрительский успех. Его объяснение нужно искать в том, что тема пришлась ко времени. Политическая коррупция в Соединенных Штатах приобрела в 70-е годы такой размах, оказалась столь непобедимой, что зрители были рады расправиться с ней хотя бы на полотне экрана.

Так легенда о «простом парне», обретающем силу именно в этой своей простоте, в неотличимости от любого человека из толпы, обрела второе дыхание. Она всегда была необычайно полезной для правящего класса и опасной для общества в целом, ибо сеяла в нем иллюзии. Именно поэтому ее время от времени пытались развенчать те, кто не только видел истинное положение вещей, но и старался

внушить свои тревоги остальным. Еще в 60-е годы англичанин Класс Филипп, выступавший как писатель под псевдонимом Уильям Тэнн, создал язвительный рассказ «Нулевой потенциал», сразу же получивший широкий резонанс среди представителей американской интеллигенции, обеспокоенных теми же проблемами, что и их британский коллега.

В нем излагается судьба ничем не выдающегося, среднестатистического провинциального жителя штата Висконсин Джорджа Абнего, который именно благодаря этому сделал фантастическую карьеру, став президентом страны. Впрочем, сделал не он сам. За его спиной стояли «люди, находившиеся у кормила правления».

Эти люди решили, пишет Тэнн, что «Джордж Абнего представляет собой воплощение великого национального мифа, в течение столетия скрыто лежавшего в основе культуры и с таким шумом распространившегося благодаря массовым средствам общения. Начало этому мифу положило когда-то детское движение, призывавшее «стать нормальным полнокровным американским парнем»; свое высшее проявление он нашел в политических кругах, где претенденты на официальные посты, красуясь без пиджаков и в подтяжках, хвастали: «Бросьте, все знают, кто я такой. Я простой человек, не больше, всего-навсего простой человек». Этот миф послужил источником таких внешне несопоставимых обычаев, как ритуал политического целования младенцев, культ жизни «не хуже других» или недолговечные, пустые и глупые массовые увлечения, охватывавшие население с монотонной регулярностью, подобно взмахам механического дворника по стеклу автомобиля. Этот миф диктовал законы моды и определял дух студенческих землячеств. Это был миф о «правильном парне».

Абнего, продолжает Тэнн свое саркастическое повествование, стал кандидатом в президенты под лозунгом: «Назад, к Норме, с Нормальным человеком!» Будучи избранным, он поддерживал свою популярность тем, что не тревожился и не советовал тревожиться другим по каким-либо поводам. «Кризисы? Но каждому школьнику было известно, что Абнего однажды сказал: «Знаете, я заметил, что даже самый сильный лесной пожар рано или поздно выгорит. Главное — не волноваться». Апокрифические истории о нем слагались в том же духе. Когда читаешь, что финал «Ромео и Джульетты» вызвал у президента замечание: «Уж лучше не любить вообще, чем

пережить несчастную любовь!» — то невольно вспоминаешь героя фильма «Горячка субботнего вечера»⁴.

С тем же сарказмом по поводу того, как на пустом месте создаются политические репутации, тему продолжил талантливый режиссер Хэл Эшби в фильме «Оказаться на месте». В основу его сюжета положена знакомая еще со времен вольтеровского «Кандида» ситуация: столкновение «естественного человека», выросшего вне контакта с обществом, со всеми особенностями и причудами современной цивилизации. Знаменитая повесть и картина близки и по своей поэтике: пародия и гротеск соседствуют в них со множеством реальнейших бытовых подробностей.

Итак, некий Чанс Гарденер, названный так неспроста *, предстает перед нами на экране в облике уже немолодого, чрезвычайно благообразного, похожего на джентльмена викторианской эпохи человека. Не случайно на эту роль был приглашен именно англичанин — замечательный актер Питер Сэллерз, для которого работа у Эшби, к сожалению, оказалась последней. Сразу же выясняется, что герой картины с самого детства жил в одном и том же богатом доме, под покровительством его владельца, никогда не выходя на улицу. Он не испытывал в этом нужды и был вполне удовлетворен постоянной возней в саду, за которым ухаживал, и теми сведениями, что черпал из телевизионных передач, служивших единственным источником знаний о мире. Ему даже не требовалось денег, потому что его хорошо кормили и прилично одевали.

Разумеется, Чанс Гарденер никогда не читал Вольтера и ничего не знал о Простодушном (Кандиде), потому что был неграмотен. Но, вероятно, вслед за ним и вслед за обладателем нулевого потенциала Джорджем Абнегом он мог бы повторять изо дня в день: «Все к лучшему в этом лучшем из миров». Телевидение постоянно поддерживало его оптимизм на должном уровне. Хэл Эшби использует в пародийных целях эту поглощенность героя картины происходящим на малом экране для того, чтобы построить собственный фильм на приемах, ставших чуть ли не обязательными в стандартных телесериалах. С комической серьезностью он то и дело дает крупным планом туповатое лицо садовника с пустым, не отражающим никаких эмоций взглядом. Он снимает длинными кусками, нарочито замедляя действие и тем самым подчеркивая ложную многозначительность пауз в диалогах, почти

* Chance — случай, шанс; Gardener — садовник (англ.).

лишенных содержания, и замедленность реакций туго соображающего Чанса на самые простейшие явления.

Событийная часть ленты начинается с того момента, когда внезапно умирает благодетель Гарденера и тот оказывается изгнанным из дома. Если твеновские простаки за границей были по сути своей не такими уж недотепами и скорее напоминали сметливого Панурга, чем Кандида, то Гарденер был истинным, в прямом значении слова простаком. Попав на улицы Вашингтона, он растеялся так, словно оказался в амазонских джунглях. Все для него было внове: и броские лозунги, призывающие негров бороться за гражданские права, и крикливые игры детей, и непрерывность потока автомобилей. Твердо убежденный, что люди таковы, какими они представляли перед ним в телевизионных передачах, то есть по преимуществу добрые самаритяне, он обращается к проходящей мимо женщине с просьбой накормить его. Однако та отнюдь не следует библейской притче, а шарахается в сторону, приняв героя за умалишенного. Он вслушивается в уличную речь и почти ничего из нее не понимает, даже не подозревая о существовании слэнга. На этот раз он обращается к юноше-пуэрториканцу и просит его пояснить смысл услышанных разговоров. Ему и в голову не может прийти, что такой вопрос звучит подозрительно и наводит на мысль о полицейском сыске. Юноша ничем другим объяснить любопытство этого типа не может и в ответ ощетиливается, угрожая ножом. Внимание Чанса привлекает огромное уличное зеркало. Разглядывая его, он сходит с тротуара и тут же вскрикивает от боли, потому что нога оказывается прижатой к бордюрному камню колесом подъехавшего кадиллака.

Боль скоро прошла, а мелкий инцидент сыграл решающую роль в судьбе Гарденера. Сидевшая в машине женщина, чувствуя себя виноватой, привезла простака в свой особняк. Там он встретился с ее мужем — могущественным финансистом Рэндом. Неизлечимая болезнь, приведшая этого старого банковского волка на край могилы, побудила его к размышлениям, ранее ему несвойственным. Он вдруг стал осознавать, что со страной происходит неладное и надо искать выхода из тупика, в который она зашла. И тогда происходит то же, о чем насмешливо поведал в своем рассказе Уильям Тэнн. Увидев «естественного человека», чье сознание подобно чистому листу бумаги и чье поведение, как ему представляется, соответствует давно утраченной обществом норме, Рэнд решает сделать на него ставку.

Он приглашает к себе давнего друга, президента Соединенных Штатов, и знакомит его с Гарденером. Так как ни о чем другом, кроме подробностей своих прежних занятий, Чанс говорить не может, он любую тему сводит к знакомому предмету. «Если, — говорит он президенту, — корни не отрезать, в саду все будет отлично». Эта агрономическая премудрость падает на благодатную почву. И президент истолковывает ее как тонкий и своевременный политический афоризм. Да-да, именно бережность к корням, возвращение к традициям первопоселенцев и есть тот спасательный круг, за который должна ухватиться нация. В первой же речи перед бизнесменами глава страны, повторяя фразу Гарденера, настоятельно рекомендует руководствоваться ею во всех делах. После этого Чансу тут же предлагают выступить по телевидению. Он снова попадает в знакомый мир, только по другую сторону экрана. Но садовник не усматривает разницы и с воодушевлением внедряет в мозги зрителей свои познания в области разведения цветов, подрезки деревьев и ухода за газонами. Ему невдомек, что миллионы слушателей, уже подогретые прессой, принимают каждое высказывание за глубокую политическую аллегорю.

И разворачивается фантазмагория. Гарденеру, не умеющему писать, предлагают выгоднейший договор на книгу, в которой он изложил бы основы своей жизненной философии. Теперь этот современный Кандид, благо он обладает внушительной внешностью, — неперемный гость официальных приемов. На одном из них, побеседовав с советским послом и дав ему очередной садоводческий совет, Чанс улаживает отношения между СССР и Соединенными Штатами. Все большее влияние, которое оказывает Гарденер на внутренние и международные дела, заставляет агентов секретных служб других стран сбиться с ног, чтобы выяснить биографию этого загадочного мудреца. Они не могут поверить, будто официальная ее версия правдива.

Параллель с новеллой Тэнна продолжает углубляться, хотя фильм поставлен совсем по другому произведению.

Когда умирает Рэнд, то идущие за гробом хозяева страны, банкиры и промышленники, давно уже выражавшие недовольство нынешним президентом, договариваются выдвинуть на этот пост во время следующих выборов Чанса Гарденера. Иначе говоря, он проходит тот же путь, что и Джордж Абнего. Но простак не прислушивается к этим разговорам. Чуть в стороне, на берегу речки он

обихаживает растущую там елку, словно подтверждая финальную фразу Кандида: «Надо возделывать свой сад». Закончив возню с деревом, будущий кандидат в президенты удаляется, — он полускрыт от нас берегом, и нам кажется, что он, как Христос, ступает по воде яко посуху.

Так ставится последняя точка в этой едкой сатире. Ниспослав благодать на общество, даровав ему просветление, Чанс Гарденер уподобился богу. И так же естественно, как поступал всегда, он совершил чудо. Пожалуй, еще ни разу в американском кино идея простого парня, преодолевающего все препятствия ради блага своих сограждан, не подвергалась столь резкому осмеянию. Трезвомыслящая интеллигенция могла быть довольна, ибо этот фильм выражал ее отношение к одному из основных постулатов американизма. Но поколебать идею в умах миллионов зрителей, издавна привыкших и сроднившихся с ней, он, конечно, не мог. Это доказывается хотя бы тем, что и до фильма Эшби и после него «простые парни» прочно удерживали свои позиции на экране и пользовались неизменными симпатиями публики, принося высокие кассовые сборы. Особенно в тех случаях, когда фильмы основывались на реальных фактах.

Одна из таких картин — «Вся президентская рать» Алана Пакулы — особенно показательна. Она была призвана подтвердить сразу два тезиса: во-первых, что рядовой человек имеет неоспоримое влияние на политику и, во-вторых, что печать в Америке свободна от предвзятости. Сделано это было чрезвычайно умело, тонко, на высоком профессиональном уровне.

Фильм посвящен скандальному уотергейтскому делу, и в нем представлены события, изложенные журналистами Робертом Вудвордом и Карлом Бернштейном в сенсационной книге, заглавие которой и стало его названием. Документальность происходящего на экране подчеркивается тем, что оба сотрудника газеты «Вашингтон пост», написавшие о своем расследовании, выведены на экране под их собственными именами.

Напомним вкратце суть происшедшего. После того как были застигнуты с поличным пятеро людей, ставивших подслушивающую аппаратуру в гостинице «Уотергейт» — центре демократической партии во время предвыборной президентской кампании, — эти журналисты, располагая кое-какими косвенными данными, задались целью доказать, что задержанные действовали по заданию республиканцев. Именно в это время те были

правлящей партией, шло президентство Ричарда Никсона и власть хотелось удержать любой ценой.

Лента снята в стилистике репортажа и смотрится с неослабевающим напряжением. Перед нами проходит калейдоскоп лиц, разворачиваются события детективного характера. Журналисты, проявляя незаурядную изобретательность и настойчивость, проводят серию блестящих по мастерству интервью, каждое из которых прибавляет какие-то новые факты, указывающие на виновников преступления.

Наконец, газета публикует обширный материал Вудворда и Бернштейна, в котором доказывается, что пятеро видных членов комитета по переизбранию президента выплатили из секретного фонда двадцать пять тысяч долларов тем, кто должен был установить тайные микрофоны. Но это только завязка истории. Тут же выяснилось, что один из важнейших свидетелей отказался от своих показаний. Расследование приходится начинать сначала. Однако именно этим эпизодом фильм и завершается. Итог событий последующих двух лет, в результате которых Никсон вынужден был оставить свой высокий пост, а пятеро его сторонников сели в тюрьму, изложен только в финальных титрах.

Еще раз подчеркнем, что рассказанное с экрана — правда. Но не вся. Мы вправе говорить о мифотворческих мотивах потому, что у зрителей, несмотря на документальность каждого кадра, создается впечатление, будто бы именно эти два честных, простых американца только благодаря демократическим основам строя сумели добиться разоблачения виновных и победить в трудной борьбе. Это впечатление тем более убедительно, что журналистов играют превосходные актеры Роберт Редфорд и Дастин Хоффман.

На самом деле главные события в уотергейтской истории развернулись как раз в те два года, которые не показаны в фильме «Вся президентская рать». Произошло следующее: восприняв первоначальный импульс и получив некоторое число доказательств, в политическую баталию вступили крупные силы. Демократическая партия превратила разгорающийся скандал в главную пропагандистскую акцию, щедро финансируемую теми, кто был недоволен правлением Никсона. Без их поддержки и, главное, без их санкции журналистам, конечно же, не удалось бы ничего добиться, какими бы разительными фактами они ни располагали. А это осталось за кадром. И воз-

никла версия, несущая пропагандистский заряд, внушающая веру в систему, дающую восторжествовать истине даже в сложнейших случаях.

Этот тезис заявлен уже в названии картины, которое заслуживает отдельного рассмотрения. Каждый англосакс знает старинную детскую песенку о Хампти-Дампти, ставшем в русском переводе Самуила Маршака Шалтаем-Болтаем:

«Шалтай-Болтай
Сидел на стене.
Шалтай-Болтай
Свалился во сне.
Вся королевская конница,
Вся королевская рать
Не может
Шалтая,
Не может
Болтая,
Шалтая-Болтая,
Болтая-Шалтая,
Шалтая-Болтая собрать!»

Популярный персонаж популярной песенки попал в свое время на страницы всемирно известной книги Льюиса Кэрролла «Алиса в Зазеркалье», где принял участие в виртуозной лингвистической игре, затеянной писателем. По этому поводу самый авторитетный комментатор Кэрролла Мартин Гарднер писал: «...если мы хотим быть правильно понятыми, то на нас лежит некий моральный долг избегать практики Шалтая, который придавал собственное значение общеупотребительным словам»⁵.

Однако такая функция героя песенки, которой в ней самой, кстати, и нет,— далеко не единственная. В нее издавна вкладывался политический смысл. Маршак писал одному из своих корреспондентов: «Вы не напрасно искали какой-то смысл в этих стихах. Задолго до меня их перевел Фридрих Энгельс в своем письме Карлу Марксу... В песенке нет прямого указания на то, кто подразумевается под именем «Шалтая-Болтая»... но есть основания предполагать, что она сочинена под влиянием французской революции и говорит о том, что разбитую вдребезги королевскую власть нельзя вновь собрать и склеить... Может быть, именно этот скрытый смысл и привлек внимание Энгельса»⁶.

В том, что он есть и понятен англоязычным читателям, убеждает и выбор Робертом Пенном Уорреном заглавия к своему роману о крушении политика-демагога губернатора Вилли Старка: «Вся королевская рать». В фильме Алана Пакулы заменено — в целях фактологической точности — только одно слово: рать вместо королевской названа президентской. Но сути это не меняет. Опираясь на прочные ассоциативные связи, утвердившиеся в сознании зрителей, авторы картины подводят их к нужной мысли: ничто в нашей стране не может спасти даже представителей высшей власти, если их образ действий оказывается тронутым гнилью.

Так подкрепляется один из главных, далеких от реальности тезисов философии американизма: правда всегда пробьет себе дорогу. И одновременно утверждается другой: американская пресса свободна и независима, и потому любой сенсационный разоблачительный материал найдет место на газетных и журнальных страницах. Газета «Нью-Йорк таймс» гордится своим девизом — «Все новости — годные для печати». Не только ее читателям, но и всем остальным упорно внушается мысль, будто такой девиз полностью соответствует действительности. Эта же мысль внушается и с экрана. «Вся президентская рать» — отнюдь не исключение.

Если мы обратимся к 30-м годам, то найдем там, например, дважды использованную американским кинематографом пьесу Бена Хекта и Чарлза Макаурта «Первая полоса», шедшую, кстати, в свое время и на нашей сцене под названием «Сенсация». Экранизацию 1931 года сделал Льюис Майлстоун, 1941-го — Говард Хоукс («Его девушка — Пятница»). Эти очень интересные режиссеры работали в разной манере, они оснастили свои фильмы разными колоритными, сочными деталями. Но смысл оставался один и тот же: сенсация обязательно будет напечатана. И репортер Хильди Джонсон в первой экранизации, превратившийся в женщину Хильду Джонсон во второй, оба раза удачно расстраивал козни негодяев, стремившихся нажать политический капитал на обвинении белого безработного в убийстве полицейского-негра. Газета «Морнинг пост» твердо поддерживала своего сотрудника и шла в этом до конца, до победы.

Тех же позиций придерживался и автор третьей экранизации, один из старейших режиссеров Голливуда, Билли Уайлдер, перенесший «Первую полосу» на экран в 1974 году. Здесь уже речь шла о том, как газетный

репортер разрушал гнусные замыслы «отцов города», стремившихся в политических целях ложно обвинить человека левых взглядов в умышленном убийстве. Благодаря разоблачительным статьям героя обвиняемого оправдали, а его противники не только оказались посрамленными, но один из них даже попал в тюрьму — за коррупцию. Все это могло быть, бывало и бывает. Дело, однако, в том, что, как и в случае с уотергейтской историей, авторы фильма обходили молчанием главное: разоблачительная сенсация публикуется лишь тогда, когда она выгодна какой-либо влиятельной группировке, использующей ее как орудие в борьбе за власть. Критика внутри системы, достаточно частая в американском кино, не поднялась здесь, да и не поднимается в большинстве подобных лент до критики самой системы.

Между тем ее необходимость осознается теми мастерами экрана, которые скептически относятся к отождествлению идей американизма с действительностью. Так ли уж бесстрашна пресса? Вот один из вопросов, который задал в своем фильме «Три дня Кондора» Сидней Поллак. И ответ на него не внушает оптимизма. Наши зрители, видевшие фильм, помнят, что там в целях сохранения секретности ЦРУ идет на то, чтобы физически уничтожить всех работников своего же подразделения. И это почти удается. Но все-таки в живых случайно остается один человек, за которым и идет охота на протяжении всей картины. И вот в финале герой, стремясь хоть как-то застраховать свою жизнь от наемных убийц, пишет подробный отчет, объясняющий, почему его преследуют, и отправляет документ в крупную газету. Руководитель тех, кто ищет Кондора, узнав об этом и встретившись с ним, спрашивает, не скрывая сарказма: «А вы уверены, что это будет напечатано?» Тот молчит, и это молчание гораздо выразительнее, чем любой словесный ответ. Зная жизнь не только по книгам и фильмам, герой отдает себе отчет в том, что в прессе может не появиться ни одной строки об этом грязном деле, ибо оно затеяно организацией, которую боятся все. С ЦРУ, как и с ФБР, лучше не вступать в конфликтные отношения. И если в романе Рекса Стаута «Звонок в дверь» знаменитый частный детектив Ниро Вулф со своими помощниками одерживает победу над самим Гувером, то в действительности подобное вряд ли может произойти. И мы оставляем Кондора на перекрестке нью-йоркских улиц в глухом и тревожном раздумье.

Тому, существует ли на самом деле свобода информации, посвящен и один из центральных эпизодов фильма Джеймса Бриджеса «Китайский синдром». В нем рассказывается, как из-за того, что крупная фирма отказывается понести финансовый ущерб, возникает угроза неуправляемой ядерной реакции на атомной электростанции. Ведущая сотрудница местного телевидения с помощью инженера, указавшего на грозную опасность, старается предотвратить катастрофу. Для этого есть только один путь: предать гласности факты. Но именно он и оказывается недоступным, ибо в решающий момент руководители телекомпании, не желающие терять выгоднейшего рекламодателя, прерывают передачу со станции. И помешать им никто не в силах: они — хозяева.

Из проведенного нами сопоставления картин можно сделать вывод, что в американском кинематографе существует борьба мнений по поводу степени независимости средств массовой информации. Но, делая его, мы должны отчетливо понимать, что борьба эта ведется не на равных. Нельзя не учитывать, о чем уже не раз говорилось, количественного соотношения лент, с одной стороны, подобных «Всея президентской рати» и «Первой полосе», а с другой — фильмов, опровергающих в той или иной мере их основные тезисы. Первых неизмеримо больше, чем вторых. Такой показатель одинаков при трактовке любой темы, связанной с идеями американизма.

На протяжении всего изложенного мы сталкивались, например, с настойчивым стремлением Голливуда к поэтизации и даже мифологизации национального характера, для чего ставился знак равенства между духовной сутью героев прошлого и настоящего. Вот почему так часто легендарные персонажи вестерна — самого старого и самого популярного жанра американского кино — переносились в современность. Так поддерживался тезис о преемственности традиций, поддерживался на материале весьма разнообразном — от «Рожденных проигрывать» до «Зеленых беретов».

Не случайно сын Джона Уэйна, затеявшего съемки этой шовинистической картины, Майкл, бывший ее продюсером, заявлял репортеру журнала «Вэрайти»: «Мы делаем не политический фильм, а ленту о хороших и плохих парнях... ковбоях и индейцах. Американцы — хорошие парни, а вьетнамцы — плохие. Может быть, мы и не должны были уничтожать индейцев, но в кино они — всегда плохие»⁷. Ему вторил и сам Джон, подчеркивая,

что «Зеленые береты» прежде всего — вестерн⁸. Можно счесть эти высказывания проявлением наивности, ведь в конце концов и отец и сын — отнюдь не столпы мысли. Однако содержание картины заставляет говорить о политическом лицемерии, тем более гнусном в связи с допущенным сравнением.

В нем намеренно смещены понятия. Уэйн, снявшийся в «Дилижансе» Джона Форда и именно там составивший себе славу, делает вид, будто и его фильм принадлежит к тому же типу вестерна, то есть к таким произведениям жанра, где апачи, сиу или шайенны появлялись лишь в экзотических целях, дабы обеспечить зрителю полноту колорита Дикого Запада и обозначить очередную опасность, нависшую над героями. Индейцы и здесь, конечно, злое начало, но в духе абстрагированной системы условностей авантюрного романа, и потому подобным лентам, по существу, не был свойствен намеренный расистский акцент. Авторы «Зеленых беретов» словно бы не замечают разницы между материалом исторической легенды и страшными реалиями современности. Их картина была сделана в разгар вьетнамской войны, в которой жестокость и варварство американцев не оставляли места ни для каких абстрагированных схем.

И если уж сравнивать, то прежде всего с тем направлением в вестерне, которое воспевало якобы безупречное героическое прошлое и, вознося на пьедестал благородных бледнолицых братьев, должно было противопоставить им злобных, без всякого проблеска человеческого чувства дикарей. Вьетнамцы в «Зеленых беретах» представлены столь же отвратительными выродками, как в свое время индейцы в таких фильмах, как «Житель равнин», «Юнион Пасифик» или «Джеронимо». Так обстоит дело с позорным творением семьи Уэйнов.

Что же касается непосредственно индейской темы в американском кино, то перелом в ее трактовке, исключая, разумеется, низкопробный массовый вестерн, где все осталось по-прежнему, произошел еще в 50-е годы и явился следствием перемен в общественном сознании, прежде всего следствием компрометации привычных мифов фашизмом.

Обнажилась грозная опасность представлявшейся столь привлекательной идеи о законном превосходстве одних народов над другими. Выяснилось, что сладость патриотических легенд далеко не безобидна: они могут побудить, как и произошло в Германии, миллионы людей

к действиям, несовместимым с понятием о гуманизме. В свете всего этого анализ современности неизбежно должен был привести прогрессивно мыслящих людей к пересмотру взгляда на историю, к переоценке идеологических стереотипов. А это значило, что вместо привычной «проблемы туземцев», которую легенда трактовала с моральных позиций, наиболее выгодных для белых, перед американцами должна была предстать проблема вины.

И пока на экранах, где демонстрировались изделия киноширпотреба, продолжали бесчинствовать звероподобные псевдоиндейцы, в лучших американских лентах, например, в «Вратах ада» Энтони Манна и «Сломанной стреле» Делмера Дэйвза, предстали индейцы подлинные — люди с хорошо развитым чувством собственного достоинства, храбрые, не чуждые юмора. В этих картинах были правдиво реконструированы их психология и уклад жизни, там разоблачались исторические легенды, показывалась жестокость военных акций против племен, защищавших свои земли и право на национальное самоопределение.

Интерес к традициям и жизни коренных обитателей континента особенно усилился в 60-е и первой половине 70-х годов, когда в стране шла активная борьба индейцев за подлинное гражданское равенство, поддержанная многими белыми американцами, и среди них известными мастерами кино Джейн Фондой, Марлоном Брандо, Полом Ньюменом. Появились книги, сопоставлявшие индейский и американский образ жизни, причем — не в пользу последнего. В них были показаны национальные и культурные традиции древних племен, уходящие в глубь веков, сегодняшняя тяжелая жизнь большинства краснокожих американцев. Это, прежде всего, роман Хэла Борленда «Когда умирают легенды», вскоре экранизированный. Фильм по нему был в советском прокате. Это «Сон о Синей цапле» Виктора Барноу, «Дом, сотворенный рассветом» и «Имена» Скотта Момадея. Вышли в свет тщательно составленные Джоном Байерхорстом фольклорные сборники «На тропе ветра» и «Розовый лебедь», открывшие широкому читателю шедевры индейского устного творчества — мифы, сказки, обрядовые песни.

Продолжалось идейное и художественное осмысление темы кинематографом. Честность в подходе к материалу и высокая талантливость режиссуры отличали вышедшие в 70-е годы фильмы Ральфа Нелсона «Солдат в синем», Артура Пенна «Маленький большой человек»

и Роберта Олтмена «Буффало Билл и индейцы». Их объединяло яростное стремление авторов сорвать с исторических легенд все и всяческие маски, обнажить и представить соотечественникам правду о прошлом, как бы горька она ни была. Ту правду, которая во многом объясняет настоящее с его кровоточащими язвами жестокости и насилия и расовыми столкновениями. Эти фильмы еще сильнее подорвали миф о кровожадных туземцах и белом человеке как носителе цивилизации.

В «Солдате в синем» страшная резня, устроенная солдатами полковника Дж. Чивингтона (в картине — Ковингтона) в Сэнд-крик в 1864 году, показана безжалостно и без каких-либо смягчающих вину белых обстоятельств. Режиссер беспощадно высмеял псевдопатриотическую концепцию, согласно которой интересами страны можно оправдать любую несправедливость. Вождь племени шайеннов, как рассказывается в ленте, получил предупреждение о готовящемся нападении на поселок. Однако он ответил: «Нет, война окончилась. Я верю белым людям, заключившим со мной вечный мир. Сам президент прислал мне медаль в знак нашей дружбы».

И мы видим эту медаль с вычеканенным на ней профилем Авраама Линкольна, но она не имеет никакой цены, ибо служит символом обмана. Когда семьсот солдат Ковингтона окружают поселок, вождь выезжает им навстречу с медалью на шее, развернув над головой американский и белый флаги. Полковник, как бы не замечая этого, дает сигнал к атаке. И кавалерия мчится вперед, топча копытами лошадей в гнев брошенное вождем на землю звездно-полосатое полотнище.

Все пятьсот человек были хладнокровно перебиты. На глазах у белой героини картины, пытавшейся спасти хотя бы детей, их методично расстреляли одного за другим. А героя, рядового Хонеста Кейта, прошедшего мучительный путь преодоления иллюзий о благородстве миссии белого человека, когда он в финале поднял яростный бунт против кровавой расправы с индейцами, просто заковали в цепи.

Артур Пенн, подобно Нелсону, тоже не щадит бледнолицых братьев, воспроизводя на экране хронику зверств, учиненных над индейцами солдатами Кастера. Снова громоздятся горы трупов женщин и детей, снова опьяненные кровью каратели сеют ужас смерти.

Один из наиболее сильных эпизодов фильма «Маленький большой человек» — атака на индейскую де-

ревню, когда под гром литавр и сладострастное пение меди военного оркестра чуть ли не церемониальным маршем движутся цепи солдат. Это уже не только театр военных действий, но и просто театр, точнее, кровавый балаган, устроенный его главным режиссером генералом Кастером. Поглаживая изящную белокурую бородку а-ля Генрих IV, в безукоризненно выглаженном белом костюме с кокетливым красным шарфом на шее, он появляется на поле боя как светский шаркун в салоне дамы своего сердца. Он принимает красивые позы, отработанные перед тем у оправленного в серебро трельяжа, который неизменно украшает генеральскую палатку. Его жестикауляция рассчитана на эффект, как у актера старой школы, исполняющего роли героев-любовников.

Развенчание этого тщеславного и блистательного комедианта, окруженного в патриотических легендах ореолом благородства, началось еще раньше, в 50-е годы, когда появилась серия фильмов — «Сражающийся Седьмой», «Трубы после полудня», «Седьмая кавалерия», — в которых Кастер был показан, прежде всего, как охотник за славой. Фильм Пенна завершил этот процесс. После сатирических, даже фарсовых кадров, где попавший со своей армией в ловушку и разгромленный генерал сходит с ума и, стоя чуть не на трупах собственных солдат, произносит воинственную речь, ибо ему кажется, что он находится в зале заседаний сената, ореол героя отлетает от этого жестокого истребителя индейских племен.

Роберт Олтмен для достижения той же цели использует иную фабулу и иные художественные приемы. Он не реконструирует исторические события, так как его интересует не менее важный предмет — механизм создания легенды, игра фактами, зачастую вывернутыми наизнанку, которая ведется в пользу белых для успокоения их совести. Обратившись к 80-м годам прошлого века, когда были живы персонажи, впоследствии мифологизированные, сталкивая их между собой, режиссер тем самым делает особо наглядным процесс преобразования истории в сладкую сказку.

«Буффало» — по-английски «бизон». Вот почему главный герой картины Уильям Коди, приобретший славу знаменитого охотника массовым истреблением этих животных, получил прозвище Буффало Билл. Когда бизонов осталось мало, а индейцев, которых он также не щадил, почти всех усмирили, предприимчивый Коди обратился к искусству. Он придумал и сумел организовать пышные

«Зрелища Дикого Запада» — театрализованные представления, предшествовавшие киновестерну. В них вопреки правде показывалось, как злодеи сиу по врожденной кровожадности и природному коварству напали на войска под командованием славного генерала Кастера, уничтожили их и как их постигло справедливое возмездие.

Фильм Олтмена и посвящен рассказу о подготовке этого лживого спектакля. В ходе ее происходит столкновение двух главных антагонистов картины — самого Буффало Билла и чудом уцелевшего вождя племени сиу по имени Сидячий Бык. Он был приглашен в рекламных целях сыграть самого себя, точнее, изобразить чудовище, которым никогда не был.

Действительная история этого человека полна трагизма. В середине 1876 года отряд под командованием Кастера вероломно напал у реки Литтл-Биг-Хорн на племя сиу. Генерал рассчитывал на легкую победу. Однако индейцы, предводительствуемые Сидячим Быком, оказались не только лучшими воинами, но и лучшими тактиками. Они перехитрили белых — и все двести двадцать пять солдат во главе с командиром полегли на поле боя. Была отправлена карательная экспедиция, возглавляемая генералом Терри, в дивизию которого входил полк Кастера. Подавленные численным превосходством, сиу были разбиты наголову, а их вождь бежал в Канаду. Затем он вернулся, сдался властям и был амнистирован. Тогда-то он и попал, как утверждает в фильме, в участники «Зрелищ Дикого Запада».

Мы вернемся к этому моменту. Но прежде нужно сказать, что восстание сиу было последним крупным вооруженным выступлением индейцев, отстаивавших право на принадлежащую им землю и не желавших оседать в резервациях. Их волю сломали. Теперь отдельные стычки с белыми носили сугубо локальный характер и ничего не решали. На смену свободолюбия и стремлению к независимости пришла мистика. Индейцы уверовали в некоего небесного избавителя, который уничтожит белых, вернет здоровье и изобилие, пригонит в опустевшую прерию новые стада бизонов. Шаманы даже называли срок появления спасителя: весна 1891 года. Последователи этой религии отчаявшихся носили специальные «призрачные рубашки» и доводили себя до экстаза «призрачными танцами». Правительственные агенты, наблюдавшие за состоянием умов в резервациях, испугались непонятного явления и прибегли к привычному способу: вызвали вой-

ска. Их приход стал причиной массового бегства индейцев из резерваций. За ними охотились повсюду. В 1890 году при аресте Сидячий Бык был убит.

Понятно, что гордый вождь, когда Коди предложил ему показать то, чего не было, согласиться с легендарной версией, согласно которой Кастер и его солдаты выглядели безупречными героями, а соплеменники Сидячего Быка — негодяями, ответил ему категорическим отказом. Мало того, он требовал, чтобы была восстановлена историческая правда. Тем их мимолетное сотрудничество и закончилось.

Но после смерти бесстрашного предводителя сиу, как повествуется далее в картине, Уильям Коди, возведенный прессой и рекламой в ранг национального героя, поставил спектакль «Буффало Билл против Сидячего Быка», спектакль-символ, где он был фигурой, олицетворявшей благородство белых, а его противник являл собой обобщающий образ вероломного и жестокого индейца. Зрители спектакля с восторгом принимали финал, в котором сходились в смертельной схватке главные персонажи. Реальный Сидячий Бык был изящным невысоким человеком, мужество которого укрывалось за природной скромностью. Показать его таким на сцене значило вызвать к нему симпатию. И потому перед публикой предстал огромный свирепый индеец, диковинно раскрашенный и с ножом в руке. А белый укротитель злодея был само обаяние — с бесхитростной улыбкой на устах, в элегантном золотоволосом парике, что должно было напоминать Кастера, и, конечно, безоружным. Он легко одолевал грозного врага, срывал с него пышный головной убор из перьев и — в знак полной победы — ставил ногу на распростертое перед ним тело. Так любили фотографироваться охотники возле убитого ими зверя.

Хотя фильмы Пенна и Олтмена и посвящены индейской теме, служа восстановлению истины, их проблематика намного шире, чем положенный в основу сюжетов материал. Дегероизируя прошлое, они, по существу, расшатывают весь свод идей, объединенных понятием американизма, доказывают, что уже сто лет назад декларации и действительность вступили между собой в резкое противоречие, а прошедший век лишь углубил его. Для этого режиссеры используют арсенал средств, скорее свойственных европейскому, скажем, английскому или французскому, а не американскому кинематографу. Если перевести их приемы в литературный ряд, то следует говорить

о традициях саркастического Свифта, насмешливого Франса или автора беспощадных гротесков Ивлина Во. Впрочем, некоторые особенности их режиссерской манеры заставляют вспомнить и Твена, и Хеллера, и Воннегута. И тот и другой фильмы несомненно принадлежат к жанру социальной сатиры.

Роберт Олтмен вонзает ее острие в своего главного героя, перенося его с постамента, созданного легендой, на подмостки балагана. Буффало Билл в его показе выглядит человеком с фальшивой душой, претенциозным и все время играющим — не только на сцене, но и в жизни — роль национального кумира, созданную совместными усилиями бульварной прессы и его самого. Он настолько вошел в эту роль, что даже наедине с собой, глядясь в зеркало, может воскликнуть, обращаясь к отраженному в нем двойнику: «Я — Буффало Билл, «звезда»! Я великодушен и гибок!» Его заботы о собственном туалете, аффектированность жестикуляций и мимики при исполнении — поочередно — тремя любовницами арий из классических опер смешны и лишь подчеркивают собственные ему мелкое тщеславие и стремление выглядеть стопроцентным джентльменом. Режиссер не скрывает сарказма, когда заставляет Коди с важным видом говорить глупости, которые сам Буффало Билл принимает за блестящие афоризмы. Например, такие: «Индейцы — красные. А почему они красные? Чтобы их можно было сразу отличить». Или же: «Кастер был хороший человек, он прославил индейцев».

В свою очередь Артур Пенн не только высмеивает героя, но и совершает безжалостную операцию над одним из самых популярных в национальном кинематографе жанров — вестерном. Он взрывает его эстетику, высмеивает его классику, демонстративно нарушает все его каноны. Но — и в этом состоит главный парадокс фильма «Маленький большой человек» — он отрицает и утверждает одновременно. Разрушая вестерн в прежнем воплощении, картина не убивает жанр вообще, а лишь кардинально меняет взгляд на тот же самый материал, тот же набор приключений и те же самые ситуации. Выполнение столь трудной задачи приводит режиссера к беспощадной утрировке социального фона и социальных характеристик, к острому гротеску, наконец, к пародии.

Повторяя на экране героическую сцену погони так, как она сделана Фордом в «Дилижансе», Пенн превращает ее в трагикомедию. Здесь не наступает момент

чудесного спасения, и пассажиров опрокинувшейся в лужу кареты, в том числе жену и ребенка главного действующего лица, индейцы берут в плен. А само это лицо, как уже было сказано, этот человек, который должен быть героем, представляет собой злую пародию на неотразимо обаятельного и мужественного ковбоя, на те образы, какими пленяли зрителей Джон Уэйн или Гэри Купер. Он неловок, неуклюж, некрасив, и поэтому так смешон его нелепый прыжок с крыши дилижанса на спину лошади, на которой Джек Крэбб, в отличие от как бы слитых с конем великолепных традиционных ковбоев, еле удерживается, сидя боком, чуть не задом наперед, словно Иванушка-дурачок из русской сказки, и в конце концов падает в кусты.

Весьма характерно для стилистики фильма то, с помощью каких приемов Артур Пенн изображает жизнь Дальнего Запада. Их правильнее всего назвать антиромантическими. Переселенческий быт, почти всегда воспроизводившийся вестерном с оттенком героичности, режиссером нарочито заземлен. Показанный им на экране городок удивительно напоминает — за исключением нескольких колоритных деталей, обозначающих эпоху, — ту окурковскую цитадель провинциального обывателя, которую в конце 20-х годов изобразил Синклер Льюис в «Главной улице». Сплетни, пересуды, жизнь напоказ, тайное распутство впоыхах, между двумя покупками в бакалейной лавке, и сладенький елей притворного христианского смирения.

Святыню вестерна — белокурую женщину — режиссер превращает в местную Мессалину, которая обретает истинное свое призвание лишь в стенах публичного дома. Ирония ситуации заключается еще и в том, что она — пасторская жена, классическая ханжа, не упускающая случая произнести нравоучительную сентенцию. Да и сам пастор, появляющийся в вестернах нечасто, но если уж появляющийся, то неизменно в благородном обличе, здесь выглядит злобным святошей, похожим на диккенсовских религиозных лицемеров, прикрывавших словом божьим свои грязные делишки и порочные наклонности. Так беспощадный гротеск превращает образцовую чету, обычно призванную быть на экране примером семейной добродетели, в пару нечестивцев.

«Американская мечта», о которой так много говорят и пишут, когда требуется поднять дух нации, и которую пропаганда стремится представить как прочней-

ший, краугольный камень народного самосознания, на поверку оказывается понятием расплывчатым и весьма хрупким. Запущенное в море романтики, составленной из легенд исторических и современных, это понятие только там ощущает себя как рыба в воде. Но стоит вытащить его на скалистый берег реальности, где властвует грубая проза жизни, как оно начинает задыхаться и биться в судорогах. Именно такой суровый, однако необходимый для отрезвления сознания эксперимент и провели в своих фильмах Роберт Олтмен и Артур Пенн. Они были не единственными, кто решился на это. Как бы продолжая тему, начатую в «Маленьком большом человеке», режиссер Питер Богданович год спустя снял картину «Последний киносеанс».

Если Пенну, чтобы расквитаться с обманами американизма, понадобилось пропустить современность сквозь призму истории, то Богданович уже обошелся без аллегорий. Он поселил своих персонажей в маленьком тexasском городке, примерно таком же, как тот, в который попал Джек Крэбб, но изменил время действия, обозначив его 50-ми годами нашего века. Классический вестерн, в отличие от пенновского, показывал такие городки, разительно одинаковые во всей их колоритнейшей пестроте, с разнообразнейшими типами переселенцев, странствующих ковбоев, буйных завсегдатаев салунов, веселых девиц, богобоязненных обывателей, бандитов, королей и принцев скотоводческих владений. Он и теперь схож с остальными, но уже по-другому, ибо жизнь этого городка и его собратьев подчинена ошеломляюще скучному стандарту, лишена событий и ярких красок, закована в непробиваемую броню провинциального равнодушия. Существование старших исполнено монотонности, в которую они втянулись настолько, что уже перестали ощущать ее мертвящее влияние. Младшие же любой ценой стремятся попасть в большой мир, чьи дразнящие отзвуки они слышат в своих приемниках.

Они еще не знают, что эти отзвуки обманчивы. И один из героев, готовый уехать куда угодно, лишь бы переменить образ жизни, вербуетея солдатом в Корею и погибает там. Как не вспомнить здесь персонажа другой картины — «Американские зарисовки», — который тоже мечтал о большом мире, попал в него, но только для того, чтобы быть убитым во Вьетнаме. Вот что писал английский критик Дж. Доусон по поводу «Последнего киносеанса»: «Бесконечная пропасть между желанием и его осуществлением — вот подлинная драма фильма»⁹. И, до-

бавим мы, драма жизни многих из тех, кто принимал постулат американизма о равных возможностях для всех за чистую монету.

Фильмы, прошедшие перед нами в этой главе, отражают одну из главных особенностей кинематографа США 70-х годов — усиленное, по сравнению с другими периодами, звучание политических мотивов. Их инструментуют по-разному — то для духового пропагандистского оркестра, то для оптимистического джаза, то для настроенной тревожно группы струнных. Политика вторгается даже в произведения, казалось бы, никак с ней не связанные. Разумеется, она не ограничена лишь рамками американизма со всем многообразием его трактовок. И теперь нам необходимо рассмотреть иные грани политического кино.

Медленно, давая в них взглядеться, сменяют друг друга на экране трогательные фотоснимки, словно бы отобранные из знаменитой экспозиции «Мир человеческий». Смеется малыш, которому, очевидно, обещали показать птичку, вылетающую из объектива. Радует глаз наполненный светом пейзаж: прозрачная речка, купы деревьев, скромные цветы на веселой поляне. Будит воспоминания детства, даже если оно и прошло совсем в других местах, старый дом, столетние бревна которого все еще крепки, и только чуть покосилось крыльцо да побурела черепица на крыше, некогда бывшая ярко-красной. Кажется, будто именно здесь жили твои бабушка с бабушкой и родители оставляли тебя у них на лето. Сияющими глазами смотрит на мир девочка, крепко ухватившаяся за материнскую юбку.

Постепенно кадры убыстряют бег. Они начинают перемежаться изображениями совершенно иного плана. Неожиданно появляются высеченные в скале профили тех, кто прославил свои имена на заре американской истории. И столь же непредвиденно, без всякой логически обоснованной внутренней связи, возникают почти обнаженные красавицы, застывшие в соблазнительных позах. Теперь уже очень быстро вслед за снимком, на котором стоят обнявшись отец с сыном, снимком, наверняка сделанным провинциальным фотографом, чтущим традиции своего ремесла, возникает эпизод уличной драки, затем опять смеется ребенок, и это накладывается на застывших с угрожающе поднятыми дубинками полицейских, разгоняющих молодежную демонстрацию. Приосаниваются национальные гвардейцы, поправляя противогазовые маски, делающие их похожими на маленьких взбесившихся слонов. И все чаще среди мельканья патриархальных картинок, жестоких сцен, эротических иллюстраций из «Плейбоя» привлекают внимание одни и те же кадры: мчащийся прямо на людей мотоцикл и зловещий строй парней с каменными лицами, в черных кожаных куртках, галифе и сверкающих сапогах, стоящих с широко расставленными ногами и разительно схожих с породистыми палачами из СС.

Этот странный монтажный ряд — отнюдь не изыск какого-нибудь документалиста. Он выстроен психологами и является тестом для тех, кто хочет поступить на службу в компанию «Параллак», специализирующуюся в области политических убийств. Высокочувствительные датчики, укрепленные на голове и теле испытуемого, регистрируют все его реакции на увиденное. В сложных формулах, подводящих итог экзамена и итог характера, составляющими, выраженными алгебраическими знаками, служат процент добросердечия, степень агрессивности, доля решительности, жестокости и авантюризма. И если склад ума и уровень эмоций соответствуют приемлемой для специфики фирмы норме, то абитуриент зачисляется на должность.

Все это показано в фильме Алана Пакулы, носящем то же название, что и сама выведенная в нем организация. У него нет конкретной документальной основы, но причина, вызвавшая появление этой и ряда других подобных картин продиктована американской действительностью, в которой терроризм стал одним из постоянных факторов политической жизни.

И отсчет здесь нужно вести от убийства Джона Кеннеди, за которым последовала насильственная смерть его брата Роберта, а затем выдающегося лидера негритянского движения Мартина Лютера Кинга. Американцев старались убедить, что все они пали жертвами одиночек, не связанных ни с какими заговорами. Но сделать это было не так просто.

Многие странные обстоятельства гибели Джона Кеннеди, а потом постепенное исчезновение всех свидетелей наводили на мысль именно о заговоре. Убежденность в этом не исчезла и после того, как специальная комиссия под руководством судьи Эрла Уоррена, созданная новым президентом, Линдоном Джонсоном, через неделю после смерти его предшественника, рассмотрев пятитомный отчет ФБР и проработав семь месяцев, высказалась в пользу первоначальной официальной версии: Ли Освальд застрелил президента, действуя сам по себе.

Подобный вывод не удовлетворил очень многих, в нем сомневался и сам Джонсон. Незадолго до смерти он сказал в интервью телевидению, что не верит выводу об убийце-одиночке. Правда, при трансляции в эфир эта фраза была вырезана, но ее взял в качестве эпиграфа к фильму «Привести в исполнение» сценарист Далтон Трамбо. И он и режиссер Дэвид Миллер создали на основе имеющихся фактов гипотезу о том, как на самом деле

развивались события, приведшие к роковым выстрелам в Далласе. По их мнению, во главе заговора стояла некая, весьма могущественная государственная организация, естественно, не названная, но легко угадываемая как ФБР или ЦРУ¹.

А через год после этой картины был снят «Параллакс». Он начинался с праздника, посвященного Дню независимости, ежегодно отмечаемому 4 июля. В этот солнечный радостный день город Сиэтл посетил очередной кандидат в президенты страны сенатор Кэрролл. В нарядном парке его дружелюбно приветствовал народ, а в верхнем зале телебашни «Космическая игла» для сенатора с женой был устроен прием, на который собрались столпы города и штата.

Расторопные официанты в красных фраках ловко лавировали среди гостей, разнося коктейли. Они были наняты в разных ресторанах и потому не знали друг друга. Дождавшись момента, когда Кэрролл начал произносить речь, один из них внезапно вытащил револьвер и разрядил в сенатора всю обойму. Скрыться ему, однако, не удалось. Выбежав на крышу, он увидел, что окружен со всех сторон. Пятясь задом, убийца наткнулся на невысокий парапет и не удержал равновесия. Он полетел вниз со страшной высоты, и в несколько мгновений все было кончено.

Разумеется, была сразу же создана комиссия, расследовавшая обстоятельства и причины преступления. Она собралась на заключительное заседание в торжественном зале, под сенью государственного герба и внушительной фигуры Фемиды с повязкой на глазах и весами в руках — извечными символами беспристрастия. Вердикт был принят единогласно: убийца не являлся членом какой-либо организации и действовал в одиночку.

Эта цепь эпизодов идет до вступительных титров, а когда они кончаются, зрителя информируют, что минуло три года. Казалось, все забыто. Но неожиданно старой историей заинтересовывается журналист Джо Фрейди, которого играет Уоррен Битти. К давней истории убийства сенатора Кэрролла репортера привело несчастье, случившееся со знакомой ему девушкой. Она погибла в автокатастрофе. Незадолго же до смерти она рассказала Фрейди о постоянно мучающем ее страхе, возникшем потому, что все люди, стоявшие возле сенатора в момент убийства, погибли по самым разным причинам. И хотя причины эти нельзя связать напрямую с чьей-то злой волей, сама закономерность пугает. Вот и ей, говорит девушка, бравшая

интервью у секретаря Кэрролла, грозит опасность расстаться с жизнью.

Редактор газеты, в которой работает Джо, поддерживает его решение распутать весь этот клубок преступлений. Оба они понимают, что намеченное предприятие — дело рискованное, и потому больше в него никого не посвящают. Тем не менее как только журналист ухватывается за ниточку, ведущую к глубоко законспирированной организации «Параллакс», там об этом сразу же становится известно. И Фрейди из охотника превращается в дичь. Яхта, на которой он плывет вдоль берега, взрывается. Однако ему чудом удается спастись и, поскольку о его смерти официально объявлено, продолжить сбор фактов под чужим именем. Став человеком с новой биографией, он посылает свои документы по адресу, который с большим трудом удалось узнать. Очевидно, они производят нужное впечатление, так как Джо предлагают явиться лично. Тогда-то ему и предлагается тест, определяющий, насколько испытуемый психологически готов к выполнению заказов на убийство.

Фрейди кажется, что он обманул своих противников. А на самом деле, довольно скоро выяснив, кто перед ними, руководители «Параллакса» затеяли с ним игру, смысл которой заключался в том, чтобы очередное политическое убийство было приписано ему. Как бы невзначай репортеру показывают фотографию, сделанную в зале «Космической иглы» во время приема в честь Кэрролла. На ней он видит человека, стоящего возле колонны и внимательно наблюдающего за происходящим. А затем устраивают так, что Джо замечает этого же человека, входящего в здание, где должен состояться предвыборный митинг. На нем ожидается выступление нового кандидата в президенты страны сенатора Хэммонда.

Идя вслед за тем, кто послужил приманкой, своего рода подсадной уткой, Фрейди попадает на обширную антресоль и теряется в путанице коридоров, переходов, неизвестно куда ведущих дверей. А внизу, в огромном зале, идет последняя репетиция грандиозного политического шоу с участием Хэммонда. Старается изо всех сил оркестр, переходя с одной популярной мелодии на другую. Группы юношей и девушек, расположенные амфитеатром, как на стадионе, все быстрее и быстрее составляют из разноцветных флажков портреты американских президентов. Яркие пятна столиков, расставленных в тщательно продуманном беспорядке, радуют глаз и как бы вызывают

к веселью. Между ними по точно рассчитанному маршруту петляет пестрый открытый автомобильчик, похожий на те, что используются в парке аттракционов. В нем сидит сенатор, произносящий речь, пока еще обращенную к пустому залу.

Тем временем Джо Фрейди неожиданно замечает установленную на треноге автоматическую винтовку, возле которой никого нет. Он спешит к этому месту в тот момент, когда Хэммонд, закончив выступление, едет к выходу. И тут раздается выстрел. Сенатор падает мертвым. Его игрушечная машинка, потеряв управление, делает странные зигзаги, пока не останавливается, уткнувшись в один из столиков.

Стрелок возле винтовки так и не появился. И только теперь журналист понимает, в какую ловушку его заманили. Снизу заметили мечущуюся в сумраке антресолей фигуру. Фрейди бежит сам не ведая куда. Не раздумывая, он бросается к единственно освещенному здесь дверному проему, пересекает порог — и мы сразу же слышим сухой звук пушечного выстрела.

...И опять заседает очередная комиссия. Все так же сверкает над головами государственный герб, все та же фигура Фемиды символизирует беспристрастие судей, выносящих вердикт, отличающийся от предыдущего только фигурирующими в нем именами: убийство было совершено одиночкой — Джо Фрейди, за которым не стоит никакая организация.

Фильм Алана Пакулы исследует, как и картина «Привести в исполнение», действие механизма, с помощью которого осуществляется политический террор. Но есть между ними и существенное различие. Если в ленте Дэвида Миллера, следующей за документальными свидетельствами, зрителю дают понять, что убийства такого рода инспирируются и подготавливаются с помощью той части аппарата спецслужб, которая руководствуется не столько долгом, сколько политическими пристрастиями влиятельных банковско-промышленных кругов, недовольных тем или иным государственным или общественным деятелем, то в «Параллаксе» все это трактовано по-иному.

Не случайно, хотя действие и происходит в современной Америке, хотя многие события и ассоциируются с теми, что были в действительности, на сюжет картины явно повлиял замысел незавершенного романа Джека Лондона «Бюро убийств». В нем тоже шла речь о компании, занимавшейся исполнением заказов на физическое

устранение любого лица — вплоть до президента. И тоже подчеркивалось, что это было частным предприятием, связанным с анархистами. Вот откуда появился в «Параллаксе» гангстерский синдикат фашиствующего толка, сам, без чьей-либо подсказки опережающий, кого нужно уничтожить во имя идеологической чистоты нации. Таким образом, из ряда реального фильм перемещает зрителей в ряд фантастический. «Вид со смещением» — так расшифровывается астрономический термин «параллакс» в названии картины. Это определение может быть отнесено и к концепции, которую предложил Алан Пакула.

Между этими двумя полюсами — «Привести в исполнение» и «Параллаксом» — находится известный нашим зрителям фильм Стэнли Креймера «Принцип домино». В нем нет той определенности, которая свойственна ленте Дэвида Миллера, но и отсутствуют доводы в пользу трактовки проблемы Аланом Пакулой. И все же суть происходящего дает основания предполагать, что Креймер, не говоря напрямую о причастности государственных организаций к политическому террору, имеет в виду именно это.

Уже начальный эпизод наталкивает на такую мысль. Когда к герою фильма Рою Таккеру, отбывающему срок за убийство из ревности, неожиданно приходит некий немолодой респектабельный господин, назвавшийся Тэгги, то беседа происходит в кабинете директора тюрьмы, где визитер ведет себя как хозяин. Штатское платье на нем лишь подчеркивает несомненную армейскую выправку этого человека. И не столь уж существенно, какое именно ведомство он представляет.

Разговор идет без свидетелей, только смотрят со стен, из портретных рам, президенты страны, включая нынешнего, на которого Тэгги поглядывает с непонятной усмешкой. Есть ответственное задание, говорит он, которое вполне по плечу Рою. Если тот, не проявляя пока неуместного любопытства, согласится в принципе сотрудничать с организацией, которую представляет собеседник, то гарантируется успешный побег из тюрьмы. Попутно вербовщик дает понять Таккеру, что все его прошлое детально изучено им, и в доказательство оперирует сведениями, явно взятыми из секретных армейских, полицейских и разведывательных досье, хотя, конечно, источники обходятся молчанием.

Влиятельность Тэгги, его право на властный тон подтверждаются и тем, что в нужный момент, дабы убедить

Роя в серьезности предложения, он вызывает директора тюрьмы, как старший офицер младшего, и тот в свою очередь уверяет заключенного в полном успехе планируемого побега. В конце концов Таккер соглашается на него, все проходит удачно, без сучка и задоринки, и вот он уже живет с любимой женой на вилле в экзотической латиноамериканской стране, не имея пока ни малейшего понятия о том, что ему предстоит делать.

Весьма скоро Рой убеждается, что обладает лишь видимостью свободы, из одной сети угодив в другую. Стоит только ему осведомиться в туристском бюро о цене билетов до Рио-де-Жанейро, то есть проявить своеволие, как местные власти — по воле нанимателей Таккера — производят обманный маневр. Приходит замшелый старичок из паспортной службы и просит дать ему на короткое время документы для соблюдения якобы необходимых формальностей. Получить эти бумаги обратно Рою, естественно, не удастся.

А затем, вернув его в США и поселив в гостинице, Таккера начинают готовить к выполнению того самого особого задания. Выясняется, что он нужен устроителям побега как меткий стрелок. Он должен кого-то убить, кого — пока еще неизвестно. Да и какая ему разница? «Это все равно, — воркует Тэгги, — что опаздывать: после первого раза получается легко». Психологическая обработка совмещается с другими методами, назначение которых — показать Таккеру, что он полностью находится в руках привлекшей его к делу организации. Ему сообщают, например, что он разыскивается полицией не только за побег, но и за якобы совершенное им убийство напарника, участвовавшего в этой акции. В действительности же, что не может быть известно Рою, человек этот жив и служит тем же хозяевам.

Герой картины понимает, конечно, что и Тэгги — пешка в затеянной игре. Но кем? Ситуация сходна с той, в какую попал в «Процессе» Кафки господин К. Действуют некие безликие, неведомые силы, в чьих руках судьба и самого Роя и его жены, а он бессилен что-либо им противопоставить. Все тот же Тэгги поучает его: «Вы как бы находитесь в поезде, идущем под гору. Или ехать на нем, или попасть под него».

Наконец туман чуть-чуть рассеивается. Во время репетиции покушения, нарочито запутанной, когда все время сменяют друг друга автомобили и шоферы, вертолеты и летчики, Таккеру указывают с воздуха объект, где он

должен будет убить человека, плавающего в бассейне. Рой замечает на площадке перед домом государственный флаг и понимает, что это — резиденция какого-то крупного политического деятеля. И тогда он пробует пойти на попятный, отказываясь от участия в операции. Однако не по его силам и возможностям изменить ход событий. Похищена и превращена в заложницу жена. Если Таккер откажется повиноваться, убьют не только его, но и ее.

Роя сажают в вертолет, и через короткое время машина зависает над уже знакомым бассейном, к которому направляется седой человек в купальном халате. Таккер видит единственный выход в том, чтобы, стреляя, промахнуться. Но старик все равно падает мертвым. «Но я же целил мимо! — кричит он Тэгги, на что тот снисходительно отвечает: «Мы никогда не ставим на одну лошадь. Двое стреляли снизу».

Это — почти буквальное повторение схемы, которая была применена при убийстве Джона Фицджеральда Кеннеди. Когда писалась глава, мировая пресса как раз была полна статьями и сообщениями, приуроченными к двадцатилетию этого трагического события. Журнал «Ньюсуик» провел опрос общественного мнения, результаты которого показали, что семьдесят четыре процента американцев убеждены в существовании заговора и не верят версии об убийце-одиночке. И не последним аргументом в укреплении этой убежденности является то, что за минувшие годы погибли при загадочных обстоятельствах свыше двух десятков людей, располагавших важными сведениями, благодаря которым мог быть пролит дополнительный свет на обстоятельства покушения и его зачинщиков. Причем последний по времени подобный случай произошел сравнительно недавно, в июле 1983 года.

Именно системе устранения лиц, опасных для организаторов политических убийств, системе, построенной на «принципе домино», когда падение одной костяной пластинки, стоящей на ребре, влечет за собой падение всего выстроенного за ней ряда, и посвящен финал фильма Стэнли Креймера. Взрывается автомобиль, в котором сидит Тэгги, погибает на дороге сбитая грузовиком жена Роя. А в последнем кадре мы видим автомат, нацеленный в самого Таккера.

Разумеется, ни одно государственное учреждение Соединенных Штатов никогда не признает себя причастным к внутривнутриполитическому террору. Ведь помимо всего прочего это означало бы еще одно убийство, но уже не отдельной

личности, а идеи демократии, в реальности которой столь упорно убеждают американцев. Но для людей, трезво оценивающих факты современной жизни, такое признание и необязательно. Ведь рядом с убийствами, то есть крайними проявлениями политического терроризма, существует множество иных форм подавления инакомыслия и компрометации людей, неугодных хозяевам страны. И патент на их изобретение принадлежит отнюдь не американцам.

В 1935 году Синклер Льюис, уже тогда бывший классиком, издал роман, название которого звучало явно иронически: «У нас это невозможно» (речь шла о фашизме). Писатель, конечно, не проводил, да и не мог провести, не утратив объективности, прямых аналогий между своей страной и гитлеровской Германией. Однако его, как и многих других американских интеллигентов, тревожили те методы идеологической обработки масс, которыми пользовались влиятельные общественные организации. И даже не столько сами методы, сколько внедряемые с их помощью идеи.

Вот что писал он, например, об организации, демагогически именующей себя «Дочерьми американской революции»: «Ее члены тратят одну половину своего времени на то, чтобы хвастать, что они потомки свободолюбивых американских колонистов 1776 года, а вторую — и самую деятельную — на то, чтобы нападать на всех современников, исповедующих именно те принципы, за которые эти самые предки боролись»².

Иначе говоря, происходило тогда и происходит сейчас следующее. Под прикрытием высоких слов, чуть ли не обязательных для каждого политика, под завесой фраз о верности идеалам демократизма и беззаветном служении народу государственными и общественными деятелями, именующими себя «стопроцентными американцами», ведется пропаганда понятий, толкающих нацию вправо. Вот почему можно говорить о духовном родстве нынешнего правительства все с теми же «Дочерьми американской революции» и другими группировками подобного толка: «Обществом Джона Берча», «Минитменами», «Христианским антикоммунистическим крестовым походом», «Американским советом безопасности», объединением «Мы — народ». Какие бы разногласия ни существовали между ними по частным вопросам, их сближает главное: мечта о «сильной руке», о режиме, близком к тоталитарному, ощущение превосходства над остальным миром, упование на достижение такой воен-

ной мощи, которая позволила бы диктовать свои условия любой стране.

Все это имеет исторические аналоги. На них прямо указывают американские исследователи. Еще в 1971 году один из таких встревоженных ученых, Кеннет Ламот, писал в книге «Анти-Калифорния»: «Современный фашизм принял иные формы, нежели те, что знакомы нам по европейскому опыту. Мы опасаемся не того, чего следует. Боимся услышать топот кованых сапог или звуки «Хорста Весселя», а вместо этого слышим шаги национальных гвардейцев или звуки рок-оркестра, играющего для трехсоттысячной толпы молодежи. Мы нервно оглядываемся вокруг, ожидая увидеть штурмовиков; а видим «ангелов ада» или членов «Общества Джона Берча». Мы ждем Муссолини и Гитлера, а получаем Рональда Рейгана... Конечно, берчисты не навязывают нюрнбергских законов. «Ангелы ада» не устраивают лагерей смерти. Национальные гвардейцы не разбивают черепа своих жертв... Мы — люди, отличные от немцев, с другими корнями, с другой политической системой, другой общественной психологией и другой патологией. И живем сорок лет спустя после ужасов нацизма. Но все же сходство есть»³.

А вот статья другого автора, Джеймса Райта, написанная пять лет спустя и прямо связывающая внутреннюю и внешнюю политику страны с культивацией «фашизма, который, как известно, есть выражение политического гнева, уходящее корнями в экономические неурядицы и направленное на не относящиеся к делу цели». Он утверждает далее, что «потенциал фашизма в США сильно вырос с начала 70-х годов»⁴.

Еще через четыре года вышла книга профессора Бертрама Гросса «Дружелюбный» фашизм. Новый облик власти в Америке». В ней содержится указание на ту же опасность, тем более коварную, что она подкрадывается исподтишка: «Дружелюбный» фашизм вряд ли сможет набрать силу иначе, как действуя путем постепенных и бесшумных акций. Он вползает тихо и медленно, как лягушка на кошачьих лапах. Для большей части населения эти изменения окажутся незамеченными, а к тому времени, когда доказательства будут наконец налицо, выяснится, что новое крепостное право уже установлено»⁵.

Сигналы такого рода звучат в Америке все чаще. И с какой бы стороны ни исследовалась пробле-

ма, вывод следует один и тот же: «У нас это возможно». Если с такой точки зрения бросить взгляд на американский политический фильм, то мы снова столкнемся с двумя подходами к теме. Обе стороны — и те, кто, подобно Вуди Аллену и Уоррену Битти, обратившимся в 1981 году в числе других кинематографистов с воззванием к согражданам, пытается противостоять ультраправой опасности, и те, против кого это воззвание направлено, — ведут между собой борьбу с использованием всех возможностей экранного искусства. Причем разница в позициях определяется не на тематическом уровне, не в преимущественном тяготении к тому или иному материалу. Разделительная черта проходит внутри каждой кинорубрики. Мы имели возможность убедиться в этом на примере многих фильмов, разобранных в предыдущих главах.

Высказывания американских исследователей, сближающих несовместимые на первый взгляд понятия — фашизм и особенности политической жизни своей страны, — помогают яснее понять причины, побуждающие мастеров кино обращаться к истории гитлеровской Германии, потому что это не только предостережение из прошлого, но и отклик на злобу дня.

Вот что, например, говорил сценарист картины «Нюрнбергский процесс» Эбби Манн о своем замысле в связи с главным героем ленты: «Хейвуду я отдал все те чувства, которые испытал сам, пытаясь понять: как же все это могло произойти? На его примере я старался показать, как те же причины, та же логика событий толкали американского судью на повторение ошибки, которая стала трагедией жизни его немецкого коллеги. Именно этот момент был для меня главным, наиболее существенным. И очень обидно, что большинство критиков просто не заметило, что наш фильм не о Германии, а об Америке»⁶.

Но столь открытая публицистичность — явление все же для американского кино достаточно редкое. И антифашизм тех трех значительных картин, о которых дальше будет рассказано, пусть и опосредованно, но связан с современными умонастроениями. Они о том, что недопустима аполитичность, общественная пассивность во все моменты истории, особенно в такие, когда фашистское или близкое к нему мировоззрение становится критерием в государственных делах. Это — удары по броне равнодушия, свойственного — вспомним опре-

деление Рейча — многочисленным представителям «сознания II».

Итак, фильм первый — политический мюзикл «Кабаре», поставленный в 1972 году известным театральным режиссером и хореографом Бобом Фоссом. В нем два героя — молодой американский ученый Брайан Робертс, приехавший в Берлин в начале 30-х годов, чтобы продолжить занятия немецкой литературой, и герой коллективный — фигурантки кабаре. При всей разнице коэффициентов интеллектуальности их роднит одна и та же черта: отрешенность от политики. Брайан, как и большинство его соотечественников, плохо представляет, что происходит в его собственной стране, и уж совсем несведущ о состоянии дел в Германии. Он чтит имена Гете и Бетховена, но вряд ли когда-нибудь слышал о Гитлере и Рэме. Ну а фигуранткам вообще на все наплевать, лишь бы были аншлаги, приятные подношения и солидные «папахены».

Авторы фильма рассказывают нам историю любви Робертса и кабаретной певицы Салли Боулс, но главное в картине не это, а быстро меняющийся фон жизни и отношение к этим переменам каждого из них. Нам показывают, как прозревает нейтральный американец, похожий вначале на одного из пассажиров креймеровского «Корабля дураков» своим оптимистическим неведением, и как постепенно примиряется со всем происходящим его взбалмошная партнерша.

Я назвала, начиная рассказ о фильме, двух героев. Но есть и третий, тоже коллективный персонаж. Это — обывательская толпа, отдающая свои симпатии любому, кто обладает силой, лишь бы не были затронуты личные интересы каждого из составляющих ее лиц и они могли бы по-прежнему вкусно есть, сладко спать и привычно развлекаться.

Камера фиксирует внимание на этом многоликом персонаже уже в первой части ленты. Пока на эстраде зазывно покачивают бедрами дебелые полногрудые танцовщицы, пока они канканируют, демонстрируя упитанные ляжки и розовое белье, пока, наконец, ведущий программу, юркий человечек, отпускающий сальные шутки, замирает возле своих «курочек» в нарочито непристойных позах, мы то и дело видим перебивающие эти номера общие и крупные планы с тающей от удовольствия публикой. Колышутся в такт танцу жирные щеки и горят глаза, как у котов, флиртующих

на крыше, у солидных господ, развалившихся за столиками. Снисходительно улыбаются их жены и подруги, выставляющие напоказ дорогие меха и брильянты.

Подобных им мы встретим потом на улицах, в меблированных комнатах, где живут Брайан и Салли, в загородном ресторанчике. Это они вслед за юным хлюпиком, одетым, однако, в форму «Гитлерюгенда», встают со своих мест и подхватывают разухабистую фашистскую песню. И когда, закончив последний куплет, начинающий гитлеровец вскидывает руку в приветствии, дамы и господа с энтузиазмом повторяют его жест. Это они, спеша выказать благонадежность, выводят мелом на заборе виллы, где живут евреи, ставшее одиозным слово «Juden».

Тень фашизма надвигается постепенно, о наступлении эпохи «нового порядка» свидетельствуют пока лишь отдельные приметы. Мало того, на стенах домов висят еще плакаты с эмблемой коммунистов — серпом и молотом — и призывом «Борись вместе с нами!». Хозяин кабаре еще может себе позволить вытолкать взащей из зала молодого человека, явившегося в форме штурмовика, хотя он и ведет себя с подчеркнутой корректностью.

Однако наступает роковой день, когда радио сообщает о том, что к власти пришел Гитлер. Перечеркнуты жирными черными крестами портреты Эрнста Тельмана, мгновенно исчезли даже изображения Гинденбурга, открывшего двери фашизму. Идут обыски, аресты, становятся обыденностью убийства. Мертвые лежат на мостовых, и к ним никто не смеет приблизиться.

Репертуар кабаре перестраивается на новый лад. Теперь его посетители с не меньшим, чем прежде, энтузиазмом аплодируют номерам в псевдонародном духе. Пышные телеса фигуранток распирают тесные тирольские костюмчики, а игривые челки спрятаны под зелеными шляпами с перьями. И не звуки канканной музыки несутся с эстрады, а громовые раскаты оркестра, исполняющего песню «Родина».

Брайан, которого наконец коснулась тревога, с возмущением наблюдает за тем, с каким благоговением, впитывая текст всеми порами тела, слушают обитатели меблированных комнат передаваемую по радио статью из «Фёлькишер беобахтер» — о «хорошо организованном заговоре еврейских банкиров и коммунистов». По наивности, еще сохранившейся в нем, он пытается

переубедить своих соседей, доказать, что их кормят ложью. Но он добивается лишь того, что на него начинают с подозрением коситься. А вечером под дружный смех зала расторопный пошляк, ведущий программу, показывает посетителям кабаре номер с обезьяной. И уж если ее он не может взять в жены, потому что она — не арийка, то что говорить об еврейках?

С изумлением смотрит Брайан на то, сколь быстро и с какой охотой казавшиеся добропорядочными граждане включают в само понятие добропорядочности страсть к доносительству, расправу с ближними, восторженное почитание власти явных негодяев, перекрашивание в цвета победителей. Честное отношение к жизни не позволяет ему делать вид, будто все происходящее в стране касается только ее подданных, а неопытность и наивность толкают его на поступки благородные, однако необдуманные и импульсивные. Встретив на улице штурмовиков, раздающих фашистские листовки, он в ярости набрасывается на них, пытаясь отнять и уничтожить эту грязную пропагандистскую стряпню. Конечно же, его избивают, и, конечно же, таким способом он ничего добиться не может. Ему приходится уехать из Германии.

Тем временем в кабаре кордебалет — в касках и с палками, закинутыми за спину вместо ружей, — марширует по сцене. Поет с эстрады Салли, по-прежнему имеющая успех, но уже у другой публики. Когда представление кончается и под нарастающий рокот барабанов камера окидывает взглядом зал, он почти весь заполнен молодчиками из штурмовых отрядов.

За десять лет до фильма Боба Фосса экран уже убедительно доказал свою способность превращать музыку, вокал и хореографию в главных действующих лиц социальной драмы. Это произошло в киноверсии «Вестсайдской истории». В «Кабаре» теми же средствами воссоздали фрагмент политической трагедии. Благодаря этому фашизм в картине со всеми его производными — шовинистическим угаром, лозунгами, точно учитывающими психологию обывателя, воинственностью, псевдонародностью — предстал в редком для искусства аспекте: в своем эстетическом безобразии. Песни были написаны и танцы поставлены с таким расчетом, чтобы без всякой нарочитой пародийности, которая могла бы — как это ни парадоксально — уменьшить разоблачительный эффект, смягчив его смехом, представить лакейство

кича в его прямой связи с демагогической идеологией. И это прекрасно удалось, как удалось и другое — показать, что ни один человек в современном мире не может поставить себя вне политики, если в нем жива совесть. Рано или поздно, но выбор позиции должен состояться.

Эта тема, только уже с применением самых обычных средств кино, была продолжена французским режиссером Коста-Гаврасом, известным нашему зрителю картиной «Дзета». Творчество этого постановщика весьма противоречиво. В картине «Признание», например, отсутствие четкой политической позиции привело его к неверному, субъективному истолкованию истории. Но это не отменяет актуальности замысла ленты, о которой пойдет речь. Он добился контракта с фирмой «Юни-вэрсл», чтобы снять по мотивам документальной книги Томаса Хаузера «Смерть Чарлза Хортона» фильм «Пропавший без вести».

Место действия там совсем иное, чем в «Кабаре», — Чили; события разворачиваются через сорок лет после посещения Брайаном Робертсом Германии, но все происходящее является как бы прямым продолжением того, что творилось тогда, в момент прихода Гитлера к власти. Когда герой картины — пожилой уважаемый нью-йоркский бизнесмен Эд Хорман — прибывает в Сантьяго, он преисполнен гордости за свою страну, полагая ее, как и многие американцы этого типа, столь занятыми делами, что им некогда оглянуться по сторонам, образцом истинно свободного и демократического государства, граждане которого имеют полное право им восхищаться. Конечно, он возмущен тем, что видит здесь, как был возмущен и Брайан, наблюдая Берлин 1933 года. Фашистские перевороты мало чем отличаются друг от друга. Все те же бесчисленные аресты, охота на людей, трупы на мостовых.

Но это еще более настраивает Эда на патетический лад, когда он говорит о Соединенных Штатах. Соглашаясь со случайным знакомым, что новые правители страны во всем подобны нацистам, содрогаясь при виде тел расстрелянных, сваленных в морге в огромную кучу, или при посещении огромного стадиона, битком набитого арестованными, Хорман продолжает восхвалять ту Америку, откуда только что прибыл. Он горячо внушает своей снохе Бэтт: «Наш образ жизни очень хорош», упрекает молодежь в том, что она не наслаждается им,

а лишь жалуется. И очень удивлен, когда слышит в ответ: «Возвращайтесь в Нью-Йорк, если ничего не понимаете».

Однако понять приходится. Поиски исчезнувшего сына Чарлза, ради которых Эд и прилетел в Чили, весь комплекс впечатлений и разговоров постепенно наталкивают Хормана-старшего на мысль, что во всем этом ужасе во многом повинна именно его страна. Он окончательно уверяется в своем предположении после знакомства с записными книжками Чарлза — журналиста, который слишком много знал и был убит за это. Недаром, чтобы найти компрометирующие хунту и американцев материалы, была перевернута вверх дном квартира, где жили молодые Хорманы. Но охране так и не удалось их обнаружить, и потому отец получил возможность узнать то, что знал его сын.

На старика обрушиваются сразу два удара: смерть Чарлза, в которой уже нет оснований сомневаться, и горькое разочарование в том, во что он верил всю жизнь. Когда американский посол в напыщенных тонах утверждает, будто его миссия — «защищать здесь наш образ жизни», Эд отвечает коротко и печально: «Я тоже когда-то так говорил». Ведь ему уже известно, что как раз посольство и дало согласие на убийство Чарлза, располагавшего неопровержимыми свидетельствами прямой причастности Соединенных Штатов к организации и руководству фашистским путчем.

И все-таки у Эда Хормана оставались еще кое-какие иллюзии. Он всерьез полагал, что сумеет привлечь к ответственности тех своих соотечественников, которые виновны в гибели Чарлза, то есть посла и руководителя группы военных советников США. «Слава богу,— заявляет он им на прощанье,— я живу в стране, где такие люди, как вы, могут оказаться за решеткой». После этого бесстрастный дикторский голос сообщает, что тело Чарлза Хормана родственники получили, заплатив за пересылку 984 доллара, лишь через семь месяцев. И уже никакая экспертиза не могла обнаружить на нем следы побоев и увечий. Судебная волокита тянулась несколько лет, а затем дело было закрыто под предлогом того, что показания свидетелей могут повредить делу национальной безопасности.

Так закончилась история, рассказанная в фильме, но история самого фильма продолжалась, причем — в двух измерениях. С одной стороны, он был награжден Золотой пальмовой ветвью Каннского фестиваля 1982 го-

да. А с другой — Натаниэл Дэвис, бывший послом США в Чили в 1973 году, Фредерик Пэрди, состоявший тогда же консулом, и Рэй Дэвис, руководивший «военной группой», которая была связана с хунтой, подали в суд на кинофирму, режиссера, Томаса Хаузера и издательство, выпустившее его книгу⁷. Они потребовали компенсацию в сто пятьдесят миллионов долларов за диффамацию и злостное искажение фактов, хотя были выведены в картине под другими именами. Такой способ самооправдания показался им наиболее подходящим вне зависимости от того, какое решение примет суд. (Сообщений об этом обнаружить не удалось. Не из-за тех же ли соображений «национальной безопасности»?)

Третий фильм из само собой составившегося цикла появился за четыре года до «Пропавшего без вести», и в нем была поставлена не менее важная цель, чем в «Кабаре» и тематически продолжившей его картине Коста-Гавраса. Там велась речь о путях политического прозрения, а в «Джулии» Фреда Циннемана, рассказ о которой — ниже, рассмотрен последующий этап духовного возмужания личности — политическая борьба.

Циннеман, как и Фриц Ланг, еще в середине 30-х годов поставивший «Ярость», фильм, где на чисто американском материале был продемонстрирован в действии один из главных психологических методов фашизма — поощрение разнузданных инстинктов толпы, — эмигрировал в Соединенные Штаты из гитлеровской Германии. Оба они видели вблизи, испытали на себе, что представляет собой фашизм и как он воздействует на сознание масс, запугивая их террором, но одновременно поощряя племенную — арийскую — спесь, нетерпимость ко всему объявленному чужеродным, доносительство, нерассуждающую жестокость. И каждый из них по-своему предостерегал мир об опасности распространения этой трудно излечимой инфекции. После «Ярости», уже во время войны, Ланг воссоздал лицо немецкого фашизма в картинах «Охота за человеком» и «Палачи тоже умирают». Через год после появления этой последней ленты Циннеман экранизировал известный роман Анны Зегерс «Седьмой крест».

Фильм вслед за книгой показал, как всеобщий страх перед репрессиями окутал Германию, вытравил из людских душ доброту, отзывчивость, искренность, заменив их диктующим любые поступки, разросшимся, как раковая опухоль, инстинктом самосохранения.

Но некоторые и в этой чудовищной атмосфере сумели не растерять себя, не утратить разум и порядочность, что уже само по себе было героизмом. Именно благодаря им последний из семи бежавших узников концлагеря уберется от смерти.

Теперь, через тридцать с лишним лет, режиссер вновь вернулся к той эпохе, чтобы еще раз утвердить необходимость антифашистской активной деятельности, которая была возможна даже, казалось бы, в невозможных условиях. Он воспользовался для этого автобиографической новеллой Лилиан Хеллман, сохранив для фильма ее название. Главная его мысль оказалась тем более выпуклой, что Циннеман прибегнул к методу контраста. Киностилистика «ретро», которой он воспользовался, с ее ностальгическими нотами, всегда сопутствующими поискам утраченного времени, радостными всплесками воспоминаний, подчеркнутыми буйством цвета, или же с едва уловимой дымчатостью кадров, где память словно проступает сквозь патину годов, неторопливость манеры изложения, лишь изредка разбиваемая резкими монтажными переходами, вступив в тщательно обдуманное противоречие с жесткостью сюжета и решительностью характера героини, дали искомый результат. Чем нежнее оказывалась изобразительная ткань, тем отчетливее и эмоционально убедительнее выглядел наложенный на нее рисунок событий — грозных, страшных и героических.

Новелла Хеллман посвящена подруге ее детства и юности. Это была очень красивая и талантливая девушка, дочь состоятельных родителей, которая вполне могла рассчитывать на счастливую семейную жизнь и удачную научную карьеру. Но еще с ранних лет проявлялась в ней и все более крепла с возрастом та бескомпромиссность к подлости, жестокости, насилию, подкрепленная твердостью натуры, которая и восхищала и тревожила Лилиан. Тревога эта оказалась вполне обоснованной. Как раз на переломе европейской истории, когда фашизм в Германии уже захватил власть и начал заражать своим ядом другие страны, Джулия, получившая медицинское образование в Оксфорде, уехала в Вену — стажироваться у Зигмунда Фрейда. Там и состоялась ее первая схватка со злом. Как иностранная подданная, она вполне могла остаться в стороне в тот момент, когда начинающие австрийские штурмовики, пока еще не носящие форменных коричневых рубах и

черных мундиров, ворвались в университет. Но это было бы вопреки ее убеждениям, и потому Джулия оказалась в первых рядах тех, кто бесстрашно встретил фашистских налетчиков.

Ее изувечили настолько, что она превратилась в инвалида и вынуждена была ходить на костылях. Но в покалеченном теле жил все тот же неукротимый дух. Перебравшись в Германию, Джулия, несмотря на физическую немощь, стала деятельницей антифашистского подполья. Цепь центральных эпизодов фильма как раз и связана с этим.

Все начинается с того, что Лилиан, уже известная писательница, приезжает в Париж. За прошедшие после австрийской драмы три года она не получала никаких известий о своей подруге. Хеллман приглашают в Москву на театральный фестиваль, о чем сообщают многие газеты. И тогда немецкий политэмигрант передает ей письмо от Джулии, в котором содержится просьба проехать через Берлин, чтобы нелегально доставить туда пятьдесят тысяч долларов, необходимых тем, кто противостоит гитлеровскому режиму. Эти деньги сняты с личного счета Джулии.

Не без колебаний, порожденных страхом, Лилиан все-таки берется выполнить поручение. На оживленном, сверкающем огнями парижском вокзале она садится в поезд в довольно мрачном настроении, опасливо держа в руках коробку конфет, где спрятана пачка долларов. Чем ближе к границе Германии, тем все подозрительнее кажутся ей попутчики, их поведение, разговоры, любопытные взгляды. Ведь от каждого из них, представляется Лилиан, можно ожидать беды. И вот надвигается первая — уже вполне реальная — опасность: в вагон входят немецкие таможенники. Хеллман заметно нервничает и совсем теряется, когда сидящая напротив нее девушка вдруг берет в руки роковую коробку. Но та, словно ни о чем не догадываясь, спокойно открывает ее на глазах у осматривающих вещи чиновников, достает шоколадную конфету и начинает ее есть с видимым удовольствием.

Всю дорогу до Берлина Лилиан гадала, был ли этот эпизод случайным или преднамеренным. И только по приезде, когда попутчица, продолжавшая беззаботно щебетать, указала ей, кому передать коробку, она поняла, что ее подстраховывали. Потом другие люди, незримо для соглядатаев, оберегали Хеллман, учили ее уходить

от слезки и наконец сопроводили до невзрачного кафе, где ждала Джулия.

Та сидела за столиком, прислонив костыли к стене, и показалась подруге усталой, изможденной и мрачной. Но это первое впечатление было обманчивым, если не считать действительно большой утомленности, не ослабившей, однако, исходящие от нее токи духовной энергии и жизнерадостности. И хотя, конечно, ни слова не было сказано о деле, которому посвятила себя Джулия, Лилиан ясно понимала, что оно целиком захватило эту неукротимую женщину, идущую по краю пропасти, но не желающую отступить.

Разговор тем временем шел о вещах вполне невинных. Джулия сообщила, что у нее есть дочь, которая воспитывается где-то в Эльзасе, что в будущем году собирается побывать в Нью-Йорке, чтобы заказать новый ножной протез. И единственное, что она себе позволила,— это очень тихо и кратко поблагодарить Лилиан за исполненное опасное поручение. Потом они расстались, и каждая из них понимала, что надежда на новую встречу весьма призрачна.

И все-таки от слезки избавиться не удалось. Писательница засекала шпика, вероятно, приставленного к ней с момента приезда. То, что наблюдение велось, подтвердилось в поезде, когда таможенники, теперь уже не улыбающиеся и скинувшие с себя маски вежливости, перерыли весь ее багаж. Но теперь уже Лилиан боялась не за себя, а за подругу, которую могли выследить во время встречи с ней. И действительно, вскоре она узнала, что Джулия погибла при невыясненных обстоятельствах. Тело ее привезли в Лондон и похоронили в семейном склепе, а дочь, несмотря на все старания, так и не удалось разыскать.

Фильм Циннемана, адресованный интеллигенции и рассказывающий о ней, идет вразрез с тем направлением в европейском кино, которое, исключая из разговора силу положительного примера, исследует главным образом грани рефлексии сознания. Такой анализ, объясняющий, почему часть европейской интеллигенции оказалась несостоятельной перед лицом фашизма, как, скажем, профессор Квадри в фильме Бернардо Бертолуччи «Конформист», разумеется, был необходим. Но сосредоточенность крупных мастеров кино именно на нем невольно придавала общей картине прошлого фрагментарность, лишала ее цельности. И «Джулия»

во многом восполняет пробелы, выводя на экран интеллигента иного склада, осознающего, что душевные колебания, скепсис, исторический пессимизм, игра парадоксами должны решительно отступить в период, когда цивилизации грозит уничтожение. Только целенаправленная борьба с нечистью означает тогда истинную свободу духа. Это верно для всех времен. Вот почему антифашистская лента Циннемана, посвященная прошлому, звучит столь современно. Вот почему она была нужна сегодняшней Америке.

Можно ли на основании рассмотренных нами фильмов считать, будто весь американский кинематограф, обращаясь к теме фашизма, отличается той же непримиримостью, теми же ясными критериями, что фильмы Фосса, Коста-Гавраса и Циннемана? Читатель и сам даст отрицательный ответ на такой вопрос, тут же вспомнив, например, об упомянутом уже в начале книги фильме «Железный крест», в котором — словно бы и не существовало отвратительной идеологии фашизма, двигавшей армиями гитлеровской Германии, — доминирует подчеркнуто уважительная интонация по отношению к добросердечному, в противовес советским военным, солдату вермахта.

И эта картина отнюдь не одинока. Понятно, разумеется, что никто в Голливуде не позволит себе прямого восхваления фашизма, открытой ревизии устойчивого представления о нем, существующего во всем мире. Это было бы пропагандистской ошибкой. Но можно поступать иначе — менять взгляд на него исподволь, уничижая заодно своего бывшего союзника — СССР, его народ. Каким образом это достигается, показывает картина Джона Хьюстона «Бегство в победу».

Весьма странной представляется уже его предыстория. У нас хорошо известны и повесть А. Борщаговского «Тревожные облака» и ее экранный вариант — фильм Е. Карелова «Третий тайм». В них рассказывалось о подлинном событии — футбольном матче, состоявшемся в оккупированном Киеве, в котором команда, составленная из советских военнопленных, выступала против фашистских игроков и победила. Отнюдь не спортивный азарт, а ненависть была той главной движущей силой, благодаря которой физически истощенные, нетренированные люди выиграли этот поединок. Они совершили подвиг — тем более героический, что смерть стояла за их плечами. После войны им был поставлен памятник.

Когда американцы готовились к съемкам, Борщаговский по просьбе Пеле, бывшего режиссером всех футбольных эпизодов, послал ему сценарий советской ленты. Несмотря на это, представители делегации США на XII Московском кинофестивале заявили на пресс-конференции, будто авторам «Бегства в победу» ничего не было известно о матче в Киеве до настоящего момента. Они якобы «исходили не из конкретной исторической ситуации, а пытались показать борьбу Добра со Злом». И пояснили: «Американская молодежь проявляет большой интерес к европейскому футболу. Этот фильм — вклад в его популяризацию»⁸.

Таким образом объяснялось, почему действие происходит в Париже, где против немцев играют англичане и американцы. А коль скоро отсутствовала реальная основа, можно было выстроить фабулу по правилам боевика: показать подкоп под стадион, захватывающую погоню, эффектную перестрелку и привести дело к счастливому концу.

Но если даже допустить, что подлинные события были никому не известны, то никак нельзя пройти мимо трактовки ситуации, хотя бы и вымышленной. Два майора — гитлеровец фон Штайнер, рекомендуемый как известный в прошлом футболист международного класса, и пленный англичанин Колби — выглядят одинаково симпатично. Они общаются между собой не как враги, а как истинные спортсмены-джентльмены, всегда корректные и уважающие друг друга. Их договор о проведении матча скрепляется доброжелательным рукопожатием, и фон Штайнер с охотой исполняет все требования англичанина. Он обеспечивает игроков усиленным питанием, создает условия для нормальных тренировок. Более того, снисходя к своему уважаемому противнику, зараженному, по мнению немецкого майора, ложным демократизмом, он соглашается еще на одно его требование: включить в команду нескольких пленных «восточноевропейцев».

Подтверждая свою репутацию человека слова, фон Штайнер немедленно распоряжается о доставке в лагерь искомым игрокам. Пусть Колби сам посмотрит на них и убедится в своей неправоте. И вот перед зрителем предстают пять дегенератов, которым место — в приюте для слабоумных, а не на футбольном поле. Брезгливые англосаксы, делающие, однако, вид, что они довольны выполнением соглашения, никого из этих

уродов к игре, естественно, не допускают, а дипломатично сажают их на скамью запасных.

Финал фильма предопределен. Совершенно ясно, что пленные союзники, которыми владеет, как пишут репортеры, «хорошая спортивная злость», матч выигрывают. Но этого мало. Такие brave ребята не должны более томиться в заключении, даже если лагерь и смахивает на курорт. И зрители-французы с пением «Марсельезы» расправляются с охраной и освобождают полюбившихся им футболистов. Так один из трагических эпизодов прошлого сознательно превращается в набор приключенческих аттракционов с весьма сомнительной политической подкладкой.

В том, что обращение к прошлому служит в Голливуде самым разным, часто противоположным целям, убеждают примеры и совсем не связанные с темой фашизма, хотя и относящиеся все к той же эпохе второй мировой войны.

Один из самых черных дней Америки — 7 декабря 1941 года, — когда менее чем за полтора часа, в результате внезапного японского нападения на военноморскую и авиационную базу США Перл-Харбор, там погибли три с половиной тысячи солдат, были уничтожены сто восемьдесят восемь самолетов и потоплены четыре линкора и несколько вспомогательных кораблей⁹. Этому дню было посвящено много книг и фильмов. У нас переведен, например, роман Джеймса Джонса «Отсюда — в вечность»*, который в 1953 году экранизировал Фред Циннеман. Это было наиболее значительное произведение, посвященное разыгравшейся на Гавайских островах трагедии. И в нем и в большинстве других книг и картин, анализирувавших ее причины, вина возлагалась на американское командование, проявившее недопустимую беспечность в вопросах обороны.

От фактов уже никуда не уйти. Но можно использовать их для того, чтобы заняться пропагандистским хвастовством. И как в свое время семья Уэйнов сложила лживую сагу о «зеленых беретах», так другая семья — Дугласов — на исходе 70-х годов решила прославить военное могущество своей страны. Так появился фильм «Обратный отсчет» режиссера Дона Тэйлора, где Керк Дуглас сыграл одну из главных ролей, а его сын Питер выступил в качестве продюсера.

*Правильнее перевод «Отныне и во веки веков».

Сюжет картины основан на фантастическом допущении: разыгравшаяся внезапно магнитная буря повлекла за собой хроноклазм, то есть временное смещение, в результате которого современный линкор «Нимиц», названный в честь погибшего в Перл-Харборе корабля, оказывается перенесенным на сорок лет назад. Его команда отличается неусыпной бдительностью, столь не хватавшей американским генералам в 1941 году, и потому сразу же обнаруживает японские бомбардировщики, летящие для нанесения рокового удара по базе, и готова предотвратить катастрофу. Но в решающий момент все та же магнитная буря возвращает линкор в сегодняшний день.

Главное, однако, не в этом довольно банальном фантастическом ходе, а в общей направленности фильма, съемочной группе которого охотно оказали содействие сразу два министерства: обороны и военно-морского флота, о чем с гордостью сообщается в титрах. Картина посвящена решению актуальнейших для нынешнего политического курса США пропагандистских задач: во-первых, продемонстрировать военную мощь, убедив американцев в том, что теперь-то, в отличие от эпохи Перл-Харбора, никакой враг не застанет их врасплох; и, во-вторых, обозначить этого врага, находящегося на Востоке, но уже отнюдь не в Японии.

Вот почему камера то и дело любит грозным оружием, совершенной техникой, непогрешимостью средств обнаружения противника, а каждый эпизод призван подчеркнуть высокий боевой дух команды. Вот почему по всему фильму разбросаны визуальные намеки и реплики, направленные в адрес СССР. То вблизи линкора маячит подозрительный рыболовецкий траулер с красным флагом на мачте, то при появлении японских самолетов, летящих в сторону Перл-Харбора, высказывается предположение, будто «это русские хотят, чтобы мы поверили, что сейчас — сорок первый год». Даже в возникновении магнитной бури персонажи картины усматривают «руку Москвы»¹⁰.

Так внедряются в массовое сознание политические мифы. Они следуют старому пропагандистскому правилу: мало возвысить свой образ жизни и свой строй мыслей, нужно еще обязательно принизить чужие. Именно им руководствуются авторы тех фильмов, где в каком-либо качестве присутствует Советский Союз, и тех, где некоторые персонажи названы коммунистами.

Как помнит читатель, в одном из начальных эпизодов фильма «Вся президентская рать» перед судьей предстают пять наемных взломщиков. Он спрашивает одного из них о профессии. «Антикоммунист», — отвечает тот. «Но такой профессии нет», — возражает судья. И ошибается. Борьбой с марксизмом, с коммунистической идеологией заняты в Соединенных Штатах тысячи людей, работающих в специальных научно-исследовательских центрах, главным образом при университетах. Их теоретические разработки, как правило, в упрощенном и огрубленном виде служат основой для антикоммунистических и антисоветских фильмов или подобных же мотивов в картинах, повествующих о совсем иных материях.

И как раз одно из наиболее частых занятий антисоветских теоретиков, литераторов, кинорежиссеров — творить тот самый миф о «руке Москвы», поражая воображение читателей и зрителей устрашающими подробностями. Вот уже двадцать лет бывший политический журналист Алан Друри занимается писанием романов, мифологизирующих международные отношения. Первую же его книгу «Совет и согласие» Голливуд не замедлил экранизировать. Пятый роман этой серии, появившийся в 70-е годы, — «Приди, Ниневия, приди, Тир. Президентство Эдварда Джейзона» — отличает убежденность в том, что политика мирного сосуществования и разрядки международной напряженности может привести к катастрофическим для США последствиям. Рисуя некоего вымышленного президента, «положившего конец всем войнам и угрозам войн», Друри почти на каждой странице пугает читателей «кознями Кремля».

А вот как те же идеи оказались претворенными в фильме 1977 года «Телефон», снятом режиссером Доном Сигелом по роману совсем другого автора — Уолтера Уэйджера, но ничем не отличающегося от Алана Друри, кроме фамилии. Зрителю показывают, как в разных концах Соединенных Штатов начинают раздаваться взрывы. Причем на воздух взлетают объекты, давно утратившие стратегическое значение. Американская разведка несказанно удивляется этому, хотя, конечно, не сомневается, что взрывы — дело рук красных.

Подоплека же их такова. В разгар «холодной войны», в конце 40-х годов, советская сторона внедрила вблизи важнейших военных баз, промышленных комплексов и научно-исследовательских центров США сто

тридцать шесть агентов. Они были загипнотизированы и совершенно не подозревали о предстоящей миссии. Однако стоило им услышать некое кодовое слово, произнесенное по телефону, как под влиянием давнего гипноза они приступали к выполнению операции. После этого каждый агент — так было запрограммировано — кончал жизнь самоубийством.

Некий сотрудник советской разведки Далчинский, знавший о телефонизированном терроризме и не согласный с политикой разрядки, устроил себе командировку в США, где и начал осуществлять кошмарный план. Американцы сообщили о своих предположениях советскому правительству, которое не знало об этой давней операции. Тогда в Америку был послан опытный чекист Григорий Борзов, отлитый по модели Джеймса Бонда. Работая рука об руку с красавицей Барбарой, двойным агентом, бравый Борзов нейтрализовал Далчинского и в самый последний момент предотвратил наиболее катастрофические взрывы. Совершив этот подвиг, он не вернулся в Москву, а остался с Барбарой.

Романы Друри и Уэйджера и поставленные по ним фильмы принадлежат, подобно «Обратному отсчету», к жанру приключенческой фантастики. На него можно списать многое. Но все же невозможно сослаться на требования жанра в тех случаях, когда расставляются определенные политические акценты. Здесь нужно говорить о другом: очевидной преднамеренности. Поначалу может показаться, что прямые связи между советским и американским правительствами, приведшие к командировке Борзова в США, тракуются авторами «Телефона» как шаг в направлении к обоюдному доверию. Однако чем дальше движется действие, тем настойчивее возникает мысль, что это — всего лишь хитрый ход, несколько вуалирующей основную задачу.

Состоит же она в том, чтобы сменить мотивировки поведения Борзова. Самыми разнообразными способами зрителю стараются показать, что он проявляет чудеса находчивости и храбрости отнюдь не по служебному долгу, а совсем по иной причине. Ему так понравилась Америка, эта самая замечательная, свободная и демократическая страна на свете, что он не может позволить нанести ей хоть какой-нибудь ущерб. Вот почему в финале, совершив все свои подвиги, этот чисто функциональный персонаж по фамилии Борзов решает навсегда остаться в Соединенных Штатах.

Всего пять лет разделяют «Телефон» и фильм уже хорошо известного читателю Клинта Иствуда «Огненный лис», вышедший в 1982 году. Но за это короткое время в США началась яростная антикоммунистическая и антисоветская кампания. Правое крыло голливудского кинематографа, приветствовавшее эту политическую линию, сразу же откликнулось серией соответствующих ей картин, к которой и принадлежит лента Иствуда.

Как явствует из описания картины, сделанного датским киноведом Питером Шёпелерном в статье «Холодная война: разочарование и развлечение», фильм точно повторяет все пропагандистские постулаты Рейгана, начиная с утверждения о военном превосходстве Советского Союза над Соединенными Штатами и кончая клеветническим изображением нашего образа жизни¹¹.

Сюжет картины движет доблестный шпион Гант — бывший летчик, воевавший во Вьетнаме. Ему удается не только проникнуть на аэродром, где базируются два единственно существующих пока самолета, носящих кодовое название «Огненный лис», но и улететь на одном из них в Америку, а другой — уничтожить. Таким образом, советское превосходство в воздухе сводится к нулю. Критик газеты «Дейли уорлд» Рональд Тайсон имел все основания заметить по этому поводу: «Похоже, что сценарий был написан в Пентагоне»¹².

Антисоветские фильмы издавна отличаются тем, что рисуют жизнь в СССР в беспросветно мрачных тонах. Такой она была представлена в 40-е годы в «Железном занавесе» Уильяма Уэнджера, в 70-е — в «Девушке с Петровки» Роберта Миллера. Клинт Иствуд следует этой традиции. В его изображении Москва предстает на экране как скопище трущоб, лабиринт грязных, унылых улиц, а ее жители — без всяких исключений — или отпетые алкоголики, или сумрачные глупцы, или жестокие варвары.

Нет смысла обижаться на все это, ибо Клинт Иствуд и ему подобные, фабрикуя ложь, разоблачают прежде всего самих себя. И если уж говорить об обиде, то — за американского зрителя, в душе которого бесчестные люди стремятся посеять ненависть и презрение ко всему советскому. Ведь фильмы такого рода, как ни грустно это сознавать, воздействуют на сознание многих и без того лишенных правдивой информации и о современной жизни в СССР и об его истории. Поэтому особенно важен каждый фильм, в котором делается искренняя попытка восстановить истину. Этих картин гораздо мень-

ше, чем всяческих «Телефонов» и «Огненных лисов», но они все же есть.

Неукротимая энергия, редкая целеустремленность и огромная актерская популярность Уоррена Битти позволили ему найти весьма немалые средства — тридцать пять миллионов долларов, — чтобы поставить фильм, о котором он мечтал пятнадцать лет. Он называется «Красные» и посвящен Джону Риду, автору знаменитой книги «10 дней, которые потрясли мир». Главная его тема — Рид и революционная Россия.

В картине согласились участвовать такие известные актеры, как Джек Николсон, Джин Хэкмэн, Диана Китон. А сам Битти, совмещавший функции продюсера и режиссера, сыграл главного героя. Опровергая всячески пропагандируемое американскими средствами массовой коммуникации представление о любом коммунисте как об узколобом опасном фанатике, он показал Джона Рида человеком обаятельным, масштабно мыслящим, со сложным и многозначным характером. Думается также, что история русской революции предстала на американском экране достаточно объемно, хотя некоторые частные трактовки и могут показаться спорными.

Благодаря всему этому фильм нашел столь сильную поддержку зрителей разных категорий и у большей части критики, что Американская академия киноискусства не могла игнорировать это обстоятельство и присудила «Красным» шесть «Оскаров». При этом значительную роль сыграло то, что картина оказалась чрезвычайно интересной и по своему художественному решению. Не случайно многие сравнивали ее с «Гражданином Кейном» Орсона Уэллса. «Первый фильм за тридцать пять миллионов долларов, рассчитанный на мыслящих людей»¹³ — так характеризовал «Красных» канадский журнал «Маклинз».

В этой фразе кроется весьма прозрачный намек на то, что обычно дорогостоящие боевики не требуют особых размышлений и подменяют подлинные тревоги жизни набором острых ощущений. Картины эти занимают на американском экране весьма заметное место.

Вот твердо установленный факт: никогда ранее Голливуд столь быстро не менял типы развлечений. Едва вступив в 70-е годы, он обрушил на зрителя все виды стихийных бедствий. Затем, не дав ему опомниться от грозного гула землетрясений, рева волн, оранжевых всполохов всепожирающего пламени, переключил его внимание на бурную деятельность потусторонних сил. Не успел остынуть интерес к прагматическому ведовству, общедоступной мистике и бесовским козням, как экран захлестнула «взбесившаяся экология». Людям грозили выросшие до чудовищных размеров обезьяны, акулы, пчелы и муравьи. Их в свою очередь сменили невероятные приключения в космосе, когда галактика шла войной на галактику и пришельцы из иных миров теснили землян, а сверхинтеллектуальные цивилизации вступали в контакт с обитателями нашей планеты. А в конце десятилетия возродился гиньоль, и ужас изобретательно нагнетался с помощью новейшей кинематографической техники.

Интерпретация этого факта двояка. Темп, в котором происходила смена мод, а следовательно, и ситуационных моделей, размножавшихся кинематографом в десятках драматургически подобных копий, во многом связан с массовым отходом американцев, несмотря на призывы и лозунги консерваторов, от традиционной системы моральных ценностей. Отказавшись от аскетических заповедей пуританизма, миллионы тех граждан Соединенных Штатов, время и силы которых не были целиком поглощены заботой о хлебе насущном, все более проникались гедонистическим сознанием. Отсюда — тяга к разнообразию жизни, и прежде всего к новым острым ощущениям, будь то любовь, спорт или искусство. Реакцией кино на это явление и была быстрая смена видов постановочных боевиков, рассчитанных не просто на развлечение, предписанное канонами того или иного жанра, а на нечто большее — на то, чтобы будоражить, шокировать, ужасать.

Известный журналист Уильям Цинсер жаловался в журнале «Ридерс дайджест», что погоня за наслажде-

ниями стала самым популярным занятием в Америке. А это значит, что привыкание к новому совершается со все возрастающей скоростью и потому приходится изыскивать еще небывалые или хорошо забытые способы привлечения внимания.

Но это — лишь половина объяснения того, почему мода на страшное оказалась устойчивой. Другая сторона этого явления связана с неизменностью задачи, решаемой традиционным голливудским кинематографом при любом разнообразии приемов. Кратко ее можно сформулировать так: идея развлечения должна совпадать с идеей отвлечения от социальной проблематики. Каждая эпоха ищет отвлечение в определенном, близком ей по духу материале, и движение времени, влияющее на социальную психологию, ведет каждый раз к иным формам эскейпизма. Был период, когда Голливуд прежде всего старался дать массовому зрителю то, чего он не мог достичь в жизни, — богатство, роскошь и романтическую любовь. Он наследовал традицию бульварного романа и развил ее на экране. Если использовать определение Антонио Грамши, это были «сны с открытыми глазами». Сны опасные, ибо они создавали иллюзию, будто показываемое достижимо, реально для всякого — нужны лишь благоприятные условия и настойчивость. Нельзя сказать, что этот наивный прием совсем отошел в прошлое. Он используется и сейчас, хотя, конечно, не в таких масштабах. И в 70-е годы эскейпизм подкармливали преимущественно по иной методике.

Дело в том, что значительная часть американцев — мы уже писали об этом в предыдущих главах — встревожена положением дел в стране и в мире — спадом производства, ростом инфляции и безработицы, политическими убийствами, политическими скандалами и политическими провалами. Как же может кинематограф если и не нейтрализовать, то хотя бы приглушить эту тревогу? По мнению журнала «Тайм», «глядя на страдания других, мы даем выход нашим собственным страхам. Все наши переживания по поводу продовольственного и энергетического кризиса, инфляции и безработицы становятся менее значительными, если сравнить их с... акулой, разрывающей человеческие тела на части»¹.

Об этом же говорил и режиссер Джон Франкенхаймер в интервью журналу «Филмз энд филминг»: «...я думаю, что при той экономической ситуации, которая сейчас сложилась в стране, люди просто боятся реаль-

ности, она слишком неутешительна» Вот подоплека того материала, который нам предстоит рассмотреть.

Мировую драматургию всегда притягивали трагедии и катастрофы духа. Эсхил или Гауптман, Расин или Стриндберг, Шекспир или Олби — любой из них, каждый по-своему и в соответствии с моральными постулатами эпохи, ставил героев — воспользуемся современной терминологией — в экстремальные ситуации, чтобы глубже познать человека во всех его ипостасях. Исходным пунктом такого исследования служило и служит некое решающее событие — общественное или личное, влияющее на поведение персонажей, бесповоротный поступок одного из них, взрыв чувств, пожар страстей — будь то любовь, властолюбие, корысть, жажда справедливости или нетерпимость, наконец, доминанты характера — героического, подлого, доверчивого, основанного на убеждении в собственной исключительности. Иначе говоря, механизм драмы запускался в ход социально или этически значимой проблемой, воплощенной в художественный материал. Имманентно присущие этому материалу свойства и обуславливали логику развития действия, причину духовной трагедии героя, духовную катастрофу. Подчеркнем, события, описываемые драматургами, почти никогда не связывались со стихийными бедствиями и уж тем более не определялись ими, ибо это снимало бы остроту общественного конфликта и обедняло бы анализ нравственных характеристик. Можно вспомнить, правда, шекспировскую «Бурю». Но и в этой трагикомедии кораблекрушение понадобилось лишь для завязки сюжета.

Не стоит говорить, что сцене просто не под силу технически впечатляющие аттракционы. Не в том дело, да и трюковое превосходство экрана вполне компенсируется театральным «эффектом присутствия». Иное дело — жанр приключений. В нем чем мощнее и страшнее катаклизм, тем увлекательнее и тем больше возможностей у героя проявить себя с блеском. Но при одном обязательном качестве — некоторой условности происходящего, как бы ни были убедительны отдельные реалии, при уклоне в экзотичность обстоятельств и персонажей. Нельзя в таких случаях пуристки поджимать губы, ибо это значит не считаться с устоявшейся в наше время тенденцией к устройству грандиозных массовых зрелищ, все сильнее притягивающих к себе публику. Проявившись в кино, эта тенденция принесла с собой столь необходимую в искусстве развлекательность, и в том нет ничего дурного.

Бывали и раньше картины, в которых противоборствовали человек и разбушевавшаяся стихия или человек и зверь. Лучше или хуже, банально или с разной степенью оригинальности и изобретательности, в них честно отрабатывались приемы, допустимые в приключенческом фильме, — ошеломляющие, но не жестокие, впечатляющие, но не натуралистические. Вспомним хотя бы «В старом Чикаго» с его бушующим пожаром, «Золото Маккенны», где всеокрушающий обвал погребает золотonosный каньон, «Кинг Конга» 30-х годов — фильм и сейчас могущий служить образцом в применении комбинированных съемок. Однако та мода на фильмы-катастрофы, которая возникла в 70-е годы, внесла существенные коррективы в жанр, многократно усилив, обострив его фабульную сторону и одновременно — по видимости — сделав крен к социальной и нравственной проблематике, крен весьма показательный и своеобразный.

Создатели и законодатели моды, представившие образцы для варьирования, смешали грандиозность зрелищного аттракциона с показом личных катастроф — только не духовных, как в высокой трагедии, ибо экстремальность ситуаций вызвана стихийной бедой — пожаром, аварией самолета, появлением акулы-чудовища, — не тех, что требуют усилий разума, а рассчитанных на безотказные эмоции, спекулирующих на естественном сочувствии к разлученным влюбленным, осиротевшим детям и страдающим животным. При этом флер мнимой духовности присутствует почти обязательно, так же как и мнимой социальности. Примеры, которые мы приведем, покажут способы, употребляемые для достижения нужной цели. Покажут они и другое: возвращение к этическим и отчасти эстетическим категориям Голливуда 30-х годов, исключая, разумеется, фильмы того периода, созданные лучшими его мастерами.

Итак, пример первый: «Ад в поднебесье» режиссера Джона Гиллермина, открывший вместе с «Приключением «Посейдона» серию экранных катаклизмов, продолженную затем «Землетрясением», «Гибелью «Титаника», тремя версиями «Аэропорта» и множеством подобных им лент.

Место действия картины Гиллермина — только что воздвигнутый в Сан-Франциско дом-гигант, в котором до восьмидесятого этажа расположились различные конторы, до сто тридцать пятого — квартиры, а венчает все это сооружение обширный ресторан с несколькими залами. Именно в нем и собираются многочисленные гости,

приглашенные на банкет по случаю ввода здания в эксплуатацию. Никто из тех, кто веселится наверху,— а там в пестрой толпе мелькают лица именитых граждан, теле- и кинозвезд, там мэр под шумные аплодисменты торжественно перерезает символическую ленточку — не подозревает, что беда уже стоит на пороге. Между тем в одной из пустующих квартир восемьдесят второго этажа происходит короткое замыкание, появляются язычки огня, он набирает силу, вырывается в коридор, и вскоре бушующее пламя отрезает все подходы к лестницам и лифтам. Так возникает ситуация, определяющая весь дальнейший ход действия. Она требует появления главного героя, противостоящего возникшей панике, героя, призванного свести катастрофу к минимальному числу жертв. И он предстает перед нами. Точнее, предстают они, ибо на этот раз героев двое — кажущийся флегматичным из-за своей невозмутимости, но на самом деле чрезвычайно расторопный брандмайор ирландец Майк О'Хоннеган (Стив Маккуин) и смельчак архитектор Ден, по проекту которого выстроен небоскреб (Пол Ньюмен).

Каждый из них до поры проявляет себя самостоятельно. После того как взрывается вертолет, на котором должны были эвакуировать из ресторана зала женщин, после аварии внешнего лифта и гибели в нем нескольких человек Майку путем невероятных усилий удастся все же прикрепить кабину к другому вертолету и благополучно доставить ее вниз. Он же устраивает подвесную дорогу, и какое-то количество людей спасается благодаря этому. А Ден в свою очередь, ведя за собой через огонь, мимо рухнувших лестниц, под грохот обваливающихся перекрытий глухонемую женщину и двух ее маленьких детей, преодолевает все препятствия на пути к сравнительно безопасному месту.

Параллельно со всем этим в разных частях здания происходят эпизоды, поддерживающие ту предельную напряженность, которая создана на экране грандиозным зрелищем пожара. Каждый из них очень точно рассчитан на определенную зрительскую реакцию, но главным образом на сострадание. Со снисходительной улыбкой следит зритель за молодым инженером и его секретаршей, решившими заняться любовью прямо на рабочем месте, пока все их коллеги присутствуют на банкете. И тем острее задевает чувства трагическая развязка: он погибает в пламени, грозно хозяйничающем в коридоре, а она, превратившись в живой факел, выбрасывается из окна.

Эта гамма сменяющихся эмоций, проигранная однажды, сама по себе не только допустима, но и необходима в фильме такого рода. Однако она не должна повторяться многократно в одной и той же последовательности, ибо тогда за покровом искусства начинает явственно проглядывать некая расчетная схема. Но именно все с того же добродушного смеха начинается наше знакомство с другим эпизодическим персонажем, словно бы сошедшим со страниц сборника О. Генри «Благородный жулик». Этот старик всю жизнь промышлял тем, что с помощью поддельных акций выдавал себя за богатого человека. Такое двойное существование лишало его возможности быть как все, обзавестись семьей. И Фред Астер, знаменитый танцовщик 30-х годов, проявивший себя и как прекрасный драматический актер, в роли пожилого проходимца чем-то напоминает пана Станислава Комаровского из роммовской «Мечты», блестяще сыгранного Михаилом Астанговым.

Оставь авторы фильма героя Астера на уровне комического, и краска эта, являясь контрастной по отношению к суровому колеру остального, лишь углубила бы общий драматизм картины. Но схема оказалась сильнее. Соблазн проверенного приема, безотказно воздействующего на чувства зрителей, заставил сценариста Стерлинга Силлифанта и режиссера пойти по уже изученному пути. Они познакомили героя Астера на банкете с молодой женщиной, и, дав нам понять, что она способна принять безобидного старого мошенника таким, каков он есть, авторы ленты — и это, к сожалению, можно было предсказать заранее — обрекли ее на смерть при аварии лифта. А чтобы окончательно растрогать публику, прекрасно зная, сколь жалостлива она всегда к животным на экране, кошку погибшей персонаж Астера спас и взял себе.

Этот, казалось бы, пустячный штрих на самом деле — одно из свидетельств возврата к жестким этическим принципам американского массового кинематографа 30-х годов.

В свое время, полвека назад, Виктор Шкловский назвал появление в одном из фильмов вполне безобидного котенка «знаком системы», имея в виду систему искусственного «утепления» действия. Правда, позднее картина была им переоценена, но терминологическое определение осталось и приобрело расширительное толкование. К «Аду в поднебесье» оно подходит вполне.

Суть, конечно, не в кошке как таковой или же не в славном песике, который фигурирует в модификации ленты Гиллермина — картине Марка Робсона «Землетрясение», а в их обязательности при чуть ли не математическом исчислении эмоциональной структуры. Но есть и еще один аспект всего этого, проясняющий свод написанных, однако строго соблюдающихся этических голливудских принципов. Животное на экране не может погибнуть не только потому, что это грозит прокатной судьбе фильма, но и оттого, что оно безгрешно. Точно так же, за редчайшими исключениями, ничего дурного, какие бы опасности их ни подстерегали, не случается в подобных фильмах с детьми. Максимум, что может произойти с ними (и это еще один «знак системы»), — гибель на глазах у плачущего ребенка его любимой игрушки. Пример — горящая кукла в «Аде в поднебесье».

С точки зрения режиссерского и актерского профессионализма, операторской и трюковой изобретательности, самого качества изображения «Ад в поднебесье» находится на очень высоком уровне. Здесь работали подлинными мастера своего дела. Но отойти от канона не смогли и они. А канон этот заключается в принятии на себя функций господ бога, лишенного, однако, истинного милосердия. Голливуд, в отличие от отца небесного, функционирует гораздо механистичнее: он поощряет праведников, наказывает грешников, но простить никого не может. Вот почему несчастная глухонемая женщина и ее малыши непременно заслуживают спасения, а симпатичная молодая пара, предавшаяся блуду, погибает. Вот почему не может обрести счастье даже обращенный на путь истинный старик, ибо он грешил всю жизнь. Вот почему, наконец, не должен уйти от возмездия откровенный негодяй. В картине — это зять хозяина фирмы, строившей здание, по чьей вине электрокоммуникации были проложены с нарушением правил техники безопасности. К тому же этот тип — завязанный пьяница, распутник и вообще никчемный человечиска. И смерть ему уготована за это соответствующая: зять-злодей гибнет в то время, когда пытается, отпихивая женщин, пробиться вне очереди к подвесной дороге.

Здесь следует оговориться. Условность традиционного приключенческого фильма как раз и предполагает столь бескомпромиссное распоряжение судьбами героев. Но когда авторы всем изобразительным строем, системой отношений персонажей, их изначальными характери-

ками хотят создать на экране модель реального мира, жанровые правила игры уже не годятся, они вступают в противоречие с принятой манерой изложения. Взамен них мы вправе ожидать иные, нерасчисленные решения, те «неправильности», которые предлагает жизнь и которыми движется искусство.

А ожидания эти не оправдываются. В классическом исследовании «Морфология сказки» В. Я. Пропп, характеризуя персонажей волшебных сказок, подчеркивает, что повторяемость их функций поразительна. «Так,— пишет он,— и баба-яга, и Морозко, и медведь, и леший, и кобылячья голова испытывают и награждают падчерицу. Продолжая наблюдение, можно установить, что персонажи сказки, как бы они ни были разнообразны, часто делают одно и то же. Самый способ осуществления функций может меняться: он представляет собой величину переменную. Морозко действует иначе, чем баба-яга. Но функция, как таковая, есть величина постоянная. Для изучения сказки важен вопрос, что делают сказочные персонажи, а вопрос, кто делает и как делает,— это вопросы только приходящего изучения»³.

Этот вывод удивительно подходит к тому принципу, по которому строятся фильмы-катастрофы. По сути своей, если снять с них тонкий покров реалий, накинутый, правда, в большинстве случаев чрезвычайно умело, они являют собой хотя и не волшебную, но страшную сказку со счастливым концом. Причем сказочное заключено, разумеется, не в самом факте стихийного бедствия, ибо подобные им были, есть и, к несчастью, будут, а в приспособлении этого факта к почти не меняющейся схеме развертывания действия и персонажам-функциям.

Перед «Адом в поднебесье», как уже сказано, появилось «Приключение «Посейдона» — картина о кораблекрушении. Ее сценарий тоже написал Стерлинг Силлифант. В каждом из случаев этот весьма квалифицированный кинодраматург создал свой ряд сильных аттракционов, естественно, не совпадающих, ибо в первой ленте врагом была вода, а во второй — огонь. Но все остальное он, по существу, повторил. И там и здесь есть герой-лидер, находящий путь к спасению и ведущий за собой оставшихся в живых людей; есть серия микроновелл, одинаково воздействующих на чувства зрителей; действует закон «нравственной компенсации», а завершается все благополучным для достойных персонажей финалом. И не следует принимать это за автоплагиат или просто плагиат,

когда в других фильмах-катастрофах все повторяется сызнова. Все гораздо проще: сказка не может рассказываться иначе.

Оценим наивную откровенность продюсера обеих картин Ирвинга Аллена, хорошо на них заработавшего, с которой он сформулировал принцип разработки сюжетов: «Берется группа людей, никогда прежде не встречавшихся, и ставится в ужасные обстоятельства. В первые шесть минут тысяча четыреста из них погибают и только «звезды» выживают»⁴. Он, конечно, далек от иронии, ибо с курицей, несущей золотые яйца, не принято шутить. Саркастичность — удел критики, ее профессиональное свойство. И это доказал Роджер Эберт в насмешливой рецензии, посвященной разбору фильма о кораблекрушении. «Это замечательная схема,— заключал он.— Мне она нравится. «Приключение «Посейдона» относится к тем фильмам, про которые всем заранее ясно, что они дрянные, и тем не менее всем не терпится их посмотреть. Рекламные плакаты могут быть абсолютно честными: «Банальнее, чем «Аэропорт»!», «Больше штампов, чем в «Гранд-отеле»!», «Самое большое количество характерных актеров в эпизодических ролях со времен «Полета Феникса»!», «Нагромождением событий перехлестывает «Отель»!»⁵.

Есть еще два немаловажных обстоятельства, не влияющих на общий анализ фильмов-катастроф, но позволяющих полнее объяснить их огромный зрительский успех. Любая из этих лент декорирована наиновойшей техникой, часто производящей ошеломляющее впечатление. В «Аде в поднебесье», например, демонстрируется телевизионное оборудование самых последних образцов, которое дает возможность видеть все, что происходит в любой точке гигантского здания. В «Землетрясении» поражает воображение сложнейшая и чувствительнейшая аппаратура сейсмологического института. В «Аэропорте-77» в уста одной из героинь вкладывают вопрос: «Действительно ли это столь замечательная машина, как о том пишут газеты?» И затем в деталях показывают самолет — техническое чудо. Таков первый безотказный прием, поддерживающий интерес к происходящему.

Второй, как было упомянуто, состоит в придании фильмам элементов мнимой социальности. Общественное зло персонифицируется в каком-либо одном действующем лице, пренебрегающем своим гражданским долгом. Персонификация эта настолько локальна, что зло, имеющее социальные корни, оборачивается виной единственного, кон-

кретного человека. Скажем, мэ-р-политикан из «Землетрясения» пренебрегает показаниями приборов, предсказавших катастрофу, потому что боится проиграть на предстоящих выборах. Что произойдет, если население города будет эвакуировано, а ничего не случится? Это соображение перевешивает все остальные. А в «Приключении «Посейдона» есть корыстный тип, заставивший капитана корабля, чтобы избежать финансовых потерь, выйти в океан без дополнительного балласта, который помог бы удержать судно на плаву во время шторма. В эту же компанию входит и уже знакомый нам мерзавец зять владельца строительной фирмы из «Ада в поднебесье». Такие критические ноты, звучащие на фоне оглушительных событий, дают выход общественному темпераменту зрителя, которому в бурном потоке действия некогда над чем-либо серьезно задуматься.

Серия фильмов-катастроф по внешним своим признакам, точнее, по типу материала никак не может быть связана с порождением совсем иной моды — внушительным по количеству картин циклом, посвященным «взбесившейся экологии». Лишь в самом общем смысле — как идея угрозы человеку со стороны природы — они связаны между собой. Во всем же остальном — расходятся. Ограниченное пространство — самолетный салон, корабль, дом — сменяется территориями, раскинувшимися на много миль, стихия неодушевленная уступает место насекомым или животным, ранее, как правило, кроме, пожалуй, акулы, не представлявшим опасности для людей. Иначе говоря, застающая врасплох беда, имевшая, однако, множество прецедентов, а следовательно, позволившая накопить известный опыт в борьбе с ней, остается неожиданной и заставляет каждый раз начинать отсчет от нуля.

В самом деле, ни в каком страшном сне не могло произойти такое, что случается в лентах, эксплуатирующих эту новую модель. В беспощадных убийц превращаются в них попеременно кошки, собаки, муравьи, пауки, причем в убийц массовых. Эти чудовищные мутанты, выглядящие, впрочем, вполне привычно, уничтожают десятки тысяч людей — больше, чем землетрясения, наводнения, пожары. Известны случаи, когда крысы набрасываются на одиночную ослабевшую жертву. Но в фильме, им посвященном, эти грызуны наступают на цивилизованный мир, как полчища гуннов или орды Чингисхана. Даже мирные пчелы становятся национальным бедствием, о чем повествует картина «Рой».

Начало картины таинственно и зловеще. По гулким пустынным коридорам сугубо секретной ракетной базы в Хьюстоне бродит некий штатский, заглядывая в одно помещение за другим. И везде он видит только трупы. Смерть застигла гарнизон неожиданно и была мгновенной: почти все мертвецы сидят у тех приборов и пультов, возле которых и должен находиться персонал базы.

Пока зритель теряется в догадках, странный посетитель совершает неожиданную находку: он поднимает с пола погибшую пчелу. И вскоре же выясняется, что именно это насекомое и несет в себе разгадку трагического происшествия. Оказывается, человек в твидовом пиджаке — не случайный путник, невесть как проникший на территорию базы, а известный английский энтомолог Брэд Крэйн, шедший по следам африканских пчел-убийц, появление которых в Америке он предсказал еще несколько лет назад.

Ученый считает создавшееся положение настолько серьезным, что ставит о нем в известность президента страны. И, конечно же, принимает на себя почетное поручение спасти Соединенные Штаты от смертельной напасти. Однако пчелы не дремлют. Они атакуют города, вызывают крушения поездов и аварии вертолетов. Против них брошена армия со всем ее мощным техническим арсеналом, но и она оказывается бессильной. Это ведь не пожар — водой его не зальешь. Мудрый доктор Крэйн тем не менее не отчаивается. Он придумывает хитроумнейший способ уничтожения крылатых врагов. На магнитфонную ленту записывают призывный сигнал пчелиной матки, который воспроизводится затем с плавающих в море буйков. Вся поверхность воды вокруг залита нефтью. И когда повинующиеся врожденному инстинкту пчелы слетаются к этому месту, нефть поджигают огнеметами. Рой гибнет. Страна спасена.

Как видно даже из этого краткого изложения содержания, Голливуд действительно нашел принципиально иной ход, чем в фильмах-катастрофах. Но чем больше смотришь подобных картин, тем сильнее убеждаешься, что эта новизна касается лишь аттракционной, постановочной стороны. А все остальное — драматургическая структура, ситуационные моменты, исключая, разумеется, эпизоды с животными и насекомыми, система взаимоотношений персонажей, их характеры — практически не отступает от канона, являясь неременным вариантом модели, разработанной сценаристами и постановщиками фильмов-

катастроф. Мы покажем это на примере наиболее нашу-мевшей картины серии — «Челюстей» Стивена Спилберга, снятых по одноименному роману Питера Бенчли, недавно напечатанному и на русском языке. Как раз этим романом Бенчли, журналист, возвращенный на американской газетной традиции добывать сенсацию любой ценой, за год до того дебютировал в литературе. И на новом поприще он, естественно, захотел остаться производителем сенсаций. Главным аттракционом книги стала чудовищная акула-людоедка, терроризирующая небольшой курортный городок. Не подлежит сомнению, что Бенчли пошел по пути заимствований, взяв за сюжетный образец «Моби Дика» Германа Мелвилла.

Он отнюдь не может считаться пионером в области адаптации классики. Можно вспомнить, скажем, дебют Джеймса Хедли Чейза — роман «Нет орхидей для мисс Блендиш» Этот весьма неровный писатель — автор и таких интересных вещей, как переведенная у нас повесть «Весь мир в кармане». Но он создавал и книги весьма низкопробные. К ним и принадлежит его первый опыт, ибо сюжет романа, как сразу же заметила западная критика, заимствован из «Убежища» Уильяма Фолкнера. Недаром после этого Чейз получил ироническое прозвище «Фолкнер для масс». Питера Бенчли вполне можно — с той же долей иронии — назвать «Мелвиллом для масс».

И снова, как и в разговоре о фильмах-катастрофах, упрек в упрощенности писательского, а вслед за тем и режиссерского взгляда на мир возникает все по той же причине: стремление и невинность соблудности и капитал приобрести приводит авторов к такому смешению жанров, при котором, с одной стороны, исчезает условность приключения (переведенного в сугубо реальный, даже натуралистический план, если говорить об электронном подобии зловещей акулы), а с другой — возникает действительность, подчиненная не законам жизни и не законам искусства, а своду правил для кичевого кинематографа. В них не укладываются ни символика и метафорика Мелвилла, ни грубая проза жизни.

События в «Челюстях» развиваются следующим образом. У побережья Флориды, возле небольшого городка, благосостояние жителей которого зависит от числа курортников, появляется акула-людоедка. Сначала она съедает милую девушку, затем — вот, пожалуй, единственное отступление авторов от канона — ребенка, а после него — матроса. Все это каждый раз происходит мгновенно.

По-прежнему ярко светит южное солнце, лазурен и тих океан, накатывающий на золотые пляжи мелкую ласковую волну, но вся эта природная идиллия лишь сильнее подчеркивает тот ужас перед чудовищем, который поселится здесь. Положение кажется безвыходным, потому что не видно способов обнаружить и уничтожить грозного врага, скрывающегося в морской пучине. И вот когда паника доходит до предела, появляются, как и следовало ожидать, бесстрашные люди, берущиеся исполнить неисполнимое. Их трое: лихой моряк Квинт, подрядившийся на опасное предприятие за десять тысяч долларов, специально прибывший из Нью-Йорка молодой ихтиолог Хупер и начальник местной полиции Мартин Броуди. Они выходят в открытый океан на небольшом моторном суденышке, гоняются за акулой, которая в свою очередь гоняется за ними, и Броуди, единственный из них оставшийся в живых, уничтожает монстра способом совершенно фантастическим. Он забрасывает в глотку людоедке бочонок с динамитом, стреляет в него, и взрыв разносит акулу на куски.

Таким образом, главное правило подобных лент оказывается соблюденным: необычность аттракциона не подлежит сомнению. Ведь столь же оригинален и способ расправы с пчелами. В фильмах-катастрофах спасение людей каждый раз также связано с неожиданной выдумкой героя-лидера. Например, «поворот оверкиль», который совершает «Посейдон» в новогоднюю ночь, происходит в тот момент, когда пассажиры собираются вокруг высоченной алюминиевой елки. Вода стремительно заливает салон, и тогда не растерявшийся главный персонаж превращает елку в стремянку, по ветвям-ступеням которой можно пробраться в незатопленные отсеки. А бригадир и архитектор из «Ада в поднебесье» организуют взрыв резервуара с водой, находящегося на крыше, что и ликвидирует пожар.

Но трюк есть трюк. Он лишь венчает дело. А интерес надо поддерживать постоянно. И Бенчли со Спилбергом раз за разом используют уже неоднократно проверенные на зрителях приемы. В частности, как и в фильмах-катастрофах, они тщательно дозируют комическое и трагическое. Так появляется эпизод, следующий за гибелью ребенка, в котором два очаровательных шалуна пугают взрослых, выставив над поверхностью воды искусственный акулый плавник. А вслед за сценой, где старший сын Броуди чудом спасается от людоедки, идет забавный

дивертисмент с выловленной огромной рыбой, ошибочно принятой за хищное чудовище, из желудка которой извлекается автомобильный номерной знак.

Успех дробной структуры, утвержденный картинами о стихийных бедствиях, побудил и авторов «Челюстей», а вслед за ними и сценаристов и режиссеров, делавших «Рой», «Удивительных доберманов» и другие «экологические» ленты, к выстраиванию ряда микроновелл, звучащих в разных регистрах. Нередко эти фильмы — дань банальности, вешки узнавания привычного, расставленные на пути зрительского восприятия. Снятая по-рекламному сцена семейного счастья Броуди могла бы без всякой натяжки быть включена в любой голливудский фильм. После нее можно было не беспокоиться о дальнейшей судьбе начальника полиции, этого простого хорошего парня, какие бы испытания ни выпали на его долю. А вот одинокое существование Квинта в сочетании с затребованным вознаграждением должно было привести к трагической развязке.

Однако в связи со всем этим читатель не должен думать, что Стивен Спилберг — человек бездарный. Отнюдь нет. Просто обязательность схемы во многих случаях оказалась сильнее таланта. Там же, где режиссер смог вырваться из-под ее власти, была видна работа мастера. Так, им очень умело была воссоздана бытовая и психологическая атмосфера курортного местечка, с большой силой поставлен эпизод, в котором мать погибшего ребенка публично дает пощечину Броуди, полагая в ослеплении своего горя, что именно он повинен в нераспорядительности, приведшей к роковому исходу.

Это делает картину неровной, но проблески настоящего искусства тем не менее не могут вывести ее из разряда жестко смоделированных зрелищ. Ее, как ржа, подтачивают тривиальность сценарного решения, мнимая социальность, ибо и здесь, подобно «Землетрясению», появляется в должности мэра нехороший человек, не желающий закрыть пляжи, чтобы не лишиться доходов хозяев курортного бизнеса, и имитация глубокомыслия.

Последнее возвращает нас к Мелвиллу. По ходу фильма выясняется, что у Квинта, подобно капитану Ахаву из «Моби Дика», лишеному белым китом ноги, свои счеты с акулами. Оказывается, летом сорок пятого года он был матросом на некоем миноносце, транспортировавшем атомные бомбы. Корабль потопили японцы — и четыреста членов команды оказались в воде, где им приш-

лось провести несколько суток. За это время триста шестьдесят моряков стали добычей акул, и лишь сорок человек, в числе которых оказался и Квинт, были спасены. Вот почему хищницы океана стали как бы его личными врагами. Их уничтожение — своего рода вендетта. Но несколько странная, так как за кровную месть обычно денег не берут. Впрочем, если разобраться, Квинт и не так уж виноват в корыстолюбии, оно, скорее, понадобилось сценаристу для нравственной мотивировки гибели этого персонажа. Тем самым еще более ярко высветилась фигура безупречного героя — Мартина Броуди.

Заставив зрителей вспомнить капитана Ахава, авторы «Челюстей» намекнули, что их повествование тяготеет к аллегоричности, свойственной классическому роману, и следует искать в нем сумму дополнительных смыслов. Поиск этот, однако, ничего не дает, ибо намек остается смутным и неподтвержденным.

В «Моби Дике» сюжет подчиняется сложной системе образов притчевого свойства, цель которой — исследовать с философских позиций извечную борьбу интеллекта и воли с косной, тупой силой, с мировым злом. Визуализация отвлеченных понятий — вещь коварная. И когда метафора предстает в виде электронного макета гигантской акулы, сработанного умельцами из НАСА — Национального управления по авиации и исследованию космического пространства, — это ничего, кроме улыбки, вызвать не может. Предположим даже, что страшная смерть почти всего экипажа корабля, транспортировавшего атомные бомбы, есть символ возмездия за Хиросиму и Нагасаки. Но в чем провинились сограждане Мартина Броуди, если рассматривать появление акулы-людоедки как оборотную сторону некоего грехопадения? Фильм не дает и не может дать на это ответ, ибо задача у него другая — создать шоковый аттракцион, а все остальное — лишь мнимости, призраки интеллектуальности, исчезающие при свете логического и эстетического анализа.

Как тут не вспомнить фильм Альфреда Хичкока «Птицы». Даже не соглашаясь с режиссерской трактовкой основ человеческого бытия, трактовкой пессимистической, нельзя, не погрешив против истины, отказать этой картине в том, чего лишены позднейшие ленты, посвященные «взбесившейся экологии»: в создании такой тонкой художественной символики, которая — при всей аттракционности — нигде не отступает на задний план. Нагнета-

ние подробностей, создающих атмосферу почти inferнального страха, драматический финал — все это может с полным правом быть названо развернутой метафорой, где птичья стая, нападающая на людей, есть олицетворение того самого мирового зла, о котором писал Мелвилл. И все это было на десять лет раньше, чем мода на противоборство животного мира и человечества охватила американский кинематограф. На десять лет раньше и в десять раз интереснее.

Что же касается «Челюстей», принесших очень большие сборы (в основном за счет подростков, ничтожный жизненный опыт которых не давал материала для сравнения и заставлял принимать сущее как должное), то этот фильм послужил моделью для лент уже откровенно слабых, напропалую цитировавших первоисточник. В этом смысле не заслуживают разговора ни «Челюсти II», ни «Орка», шедший на советских экранах под названием «Смерть среди айсбергов».

Фильмы такого рода, как и ленты о катастрофах, заполнили американский экран на несколько лет, потеснив, хотя, разумеется, не отменив, более традиционные развлекательные киножанры. Все вместе они создали вполне определенный социологический эффект, ибо составляли преобладающий товар на национальном кинорынке. Как раз в таком нарушении пропорций и кроется корень зла. В этом случае развлечение, как уже сказано, превращается в средство отвлечения. Естественно, чем изощреннее аттракцион, тем более он способствует этой цели. Убийства обычными способами, виртуозные драки и захватывающие дух погони, похождения гангстеров и полицейских, то есть весь арсенал американского фильма приключений, сделанного на уровне массового стандарта, хотя и по-прежнему пользуются успехом, но, скорее, успехом по привычке. А рассмотренные нами образцы, обретя привкус новизны, воспринимались острее, непосредственнее, что и требовалось тем, кто занимал экран землетрясениями, пожарами, акулами и пчелами.

Есть и еще один аспект проблемы. Как помнит читатель, наряду с сериями катастроф и «экологических» ужасов расцвела мода на inferнальное, о которой нам предстоит говорить чуть позже. Расцвела и пошла на спад к концу десятилетия. Произошло это отчасти потому, что воспитанные в прагматическом духе, на уважении к сугубой конкретности американцы предпочитают ее и в искусстве. Как бы ни были популярны дьявол и другие

иррациональные силы, особенно долго на них не продержишься. Их нельзя увидеть. Правда, Роман Полянский в нескольких кадрах фильма «Ребенок Розмари» попытался материализовать сатану, но не добился — и принципиально не мог добиться — устрашающего эффекта. Ибо в данном случае невидимая угроза ужаснее, чем похожий на дракона с острова Коммодо манекен с переливчатой чешуей и красными глазами. Однако, повторим, неосязаемое, находящееся вне конкретного опыта, достаточно скоро теряет тот магнетизм, который на первых порах имеет все неведомое.

Вот почему, кстати, гораздо дольше держатся на экране потусторонние силы, заключенные — по традиции — в человеческую оболочку: всяческие вампиры, ведьмы, зомби. Тем более притягательны зрелища, в которых с экрана предстают привычные формы жизни, гипертрофированные до чудовищных размеров и наделенные чудовищными, но понятными, объяснимыми свойствами. Пусть они стоят на грани фантастики, а чаще всего — за ней, все равно это — знакомое, виденное, узнаваемое. Например, в газетах, в том числе и в наших, промелькнуло сообщение о том, что группа французских велосипедистов была атакована во время гонки необычайно злыми и ядовитыми пчелами, в результате чего многие оказались в больнице. После этого «Рой», где пчелы несут смерть, может показаться не таким уж невероятным, но только показаться, так как масштабы реальных драматических происшествий и тех, что демонстрирует экран, несовместимы.

Фильмы этой серии тем более воздействовали на воображение, что экологические проблемы приобрели грозное звучание. Беда, однако, в том, что если «Челюсти» или «Крысы» — фантастика, то никак не социальная. Нигде в них не содержится мысль о возникновении аномалий из-за хищнического обращения человека с природой. Задача их авторов — испугать, но не предостеречь. Она вполне схожа с той, которую ставили перед собой создатели почти всех картин мистического содержания, легко объединяемых строчкой из куплетов Мефистофеля — «Сатана там правит бал».

В конце 30-х годов Стивен Бене написал фантастическую новеллу-притчу «Дьявол и Дэниел Уэбстер». Сделав героем реальное историческое лицо — фермера из Нью-Гэмпшира, прославившегося красноречием и ставшего свыше полутора веков назад видным политическим

деятелем,— он погрузил его в стихию фольклора. Определенность категорий добра и зла, свойственная народному творчеству, дала писателю возможность персонифицировать их в двух антагонистах рассказа — гуманисте Уэбстере и черте, профессиональном человеконенавистнике. Следуя своему назначению, этот персонаж заключил сделку с земляком. Дэниела Йависом Стоуном. Взамен проданной ему бессмертной души потусторонний делец обеспечил Стоуну известное количество земных благ. Все это было оформлено соответствующим документом, утвержденным в местных инстанциях и потому имевшим в глазах общества законную силу. Но когда приблизился срок расплаты, Йависом овладел ужас, и он пришел к Уэбстеру за помощью. Однако, как тот ни старался, расторгнуть соглашение не удавалось, ибо юридически оно было безупречным и не оставляло лазейки челобитчику. И тогда был созван суд присяжных, состоявший из отпетых негодяев.

Уэбстера это не смутило. Он «начал тихим голосом... Он говорил о том, что делает страну страной и человека человеком... Он не разглагольствовал, как записной патриот, но все становилось понятно. Он признавал все несправедливости, творившиеся в стране. Но показал, как из несправедливого и праведного, из бед и лишений возникало что-то новое...

Потом он перешел на Йависа Стоуна и изобразил его таким, каким он был на самом деле,— обыкновенным человеком, невезучим, которому хотелось избавиться от невезения. И за то, что он хотел этого, он должен теперь нести вечную кару. А ведь в нем есть и доброе, и Дэниел показал это доброе. Кое в чем Йавис Стоун черств и низок, но он человек. Быть человеком — печальная участь, но и достойная. И Дэниел показал, в чем это достоинство, так, что им проникался каждый, Да, даже в аду человек остается человеком, это очень понятно (выделено мною.— *Е. К.*)... И когда адвокат кончил, он знал, что сделал чудо, ибо блеск в глазах присяжных и судьи потух, и сейчас они снова были люди и знали, что они — люди»⁶. Суд оправдал Йависа Стоуна. Человек победил дьявола, победил зло.

Новелла Бене лежала в русле давней гуманистической традиции и была лишена, несмотря на материал, мистической окраски и страха перед непознаваемым. Его догматы веры — разум и справедливость. Но чтобы они стали всеобщими, необходима внутренняя убежден-

ность людей в том, что общество, в котором они живут, основано именно на этих постулатах. Между тем девальвация идеалов, положенных в основу христианской нравственности, и подрыв веры в конечное торжество разума, которую утверждали в свое время французские, а вслед за ними и американские просветители, привели очень многих к иррационализму. Испуганные могуществом науки, изобретшей средства для глобального уничтожения всего живого, готовые возненавидеть ее, а заодно, как следствие, и техническую революцию, усилившую диспропорцию между количеством возросших благодаря ей материальных благ и степенью духовной свободы, ибо рядовой человек на Западе все более обретает функции запрограммированного робота, многие американцы оказались податливы к восприятию мистицизма самого разного толка.

Аналогичные вспышки стойкого интереса ко всему тому, что находится вне сферы научного опыта, к таинствам теософии, антропософии, вообще к оккультному миру, к демонологии случались и прежде. Их высмеивали философы, писатели, ученые, просто умные люди, но это не оказывало почти никакого влияния на сознание тех, кто верил в существование потусторонних сил, в возможность общения с ними и в то, что они во многом определяют ход земных дел и человеческие судьбы. Вера в потустороннее, обращение к непознаваемому в любых, самых причудливых проявлениях чаще всего возникают в критическое для общества время, время тотальной угрозы существованию той или иной социальной формации или всего человечества. Вот тогда, по выражению Маркса и Энгельса, появляется «превратное мировоззрение» превратного мира⁷. Ощущение того, что разум оказывается бессильным, понуждает, как уже говорилось, искать иные способы самозащиты, иные психологические опоры. Это или повышенная религиозность в ее традиционном христианском понимании, или же обильная дань суевериям, различным мистическим учениям, культу сатаны и всех присных его.

В американской культуре 70-х годов эта тема воплощалась не только на уровне суеверий и поверхностной трактовки библейских сюжетов, но и в соответствии все с той же главной задачей — шокируя, отвлекать. Вышел, например, роман со странным названием «Богословский вестерн». Его автор — священник одного из техасских колледжей отец Силиджер.

Уже не раз писалось о том, как, стремясь к удержанию верующих, американская церковь — католическая, методистская, епископальная, любая другая — идет на рискованные, стоящие на грани кощунства по отношению к вере или же за этой гранью трюки. Используется все то, что популярно, — джаз, шоу с танцовщицами и хористками, ничем не отличающимися от своих коллег из ночных кабаре, и тому подобное.

Религиозность значительной части американцев, кроме того, замешана на прагматизме. Вспомним, как Ильф и Петров обнаружили в номере нью-йоркского отеля Библию со специальным оглавлением:

«Для успокоения душевных сомнений — страница такая-то, текст такой-то.

При семейных неприятностях — страница такая-то, текст такой-то.

При денежных затруднениях — страница, текст.

Для успеха в делах — страница, текст.

Эта страница была немного засалена»⁸.

И такой подход к Священному писанию не был чем-то экстраординарным. Потому не вызывает большого удивления и опус отца Силиджера, в котором основа христианской религиозно-мифологической системы — догмат о троице — переведена на язык приключенческого романа. В нем бог-отец занял место идеального героя вестерна. Этот хозяин Дикого Запада пьет неразбавленный виски, жует табак и ударом кулака может свалить с ног любого ослушника. Живет он в фургоне, вместе с переселенцами и, когда те проявляют малодушие, направляет их на истинный путь.

Роль бога-сына, Иисуса Христа, исполняет разведчик-траппер, в одиночку прокладывающий дорогу отряды. В ампула святого духа выступает девица из салуна, на груди которой находят утешение усталые странники. Стоит ей ласково взглянуть на них, потрепать по щеке, как от неприятностей не остается и следа. Заканчивается роман объявлением: «Разыскивается человек, который помог бы возрождению церкви».

«Богословский вестерн» пользовался большим успехом. Отрывки из него не побоялись напечатать солидные религиозные еженедельники. Были, правда, со стороны литературных критиков и хула и хвала. Но все это касалось не принципа, а художественных особенностей книги. Сам же факт ее появления не вызвал удивления или протеста, ибо бог получил «паблисити», а это всегда хорошо.

Но почти одновременно с вседержителем рекламу получил и его извечный враг — сатана. Это произошло в нашумевшем фильме Уильяма Фридкина «Изгоняющий дьявола», экранизации одноименного романа Уильяма Блэтти, вышедшего за два года до того и разошедшегося тиражом в двенадцать миллионов экземпляров. Писатель, уже имевший опыт работы в Голливуде, сам создал сценарий и уговорил своего друга Фридкина, только что удостоенного «Оскара» за режиссуру ленты «Французский связной», взяться за постановку.

И книга и картина начинаются с эпизода в духе готического романа. Где-то в малоазийской мрачной пустыне высится на пьедестале статуя дьявола. Бушует ветер, с визгом и рычанием дерется возле изваяния стая бродячих собак. А чуть поодаль стоит священник Меррсен, которому предстоит сыграть страдательную роль в предстоящей киноистории, и грозит дьяволу кулаком, громогласно клянясь посвятить борьбе с ним жизнь.

Тем резче контраст с последующими кадрами, в которых мы попадаем в небольшой университетский городок Джорджтаун, расположенный вблизи от Вашингтона, то есть отнюдь не в какой-то глуши. Автомобили последних марок неторопливо катятся по зеленым тенистым улицам, снуют прохожие, занятые повседневными делами, привычно протестуют против чего-то студенты. В этой атмосфере сегодняшнего времени кажутся нелепыми даже мысли об inferнальном, и угрюмый фанатик Меррсен, всерьез обращающийся с угрозами к дьяволу, представляется чуть ли не смешным.

Это пока и нужно режиссеру для усиления грядущих эффектов. Он пошел вслед за Романом Полянским, используя проверенную на зрителях и оправдавшую себя стилистику его фильма «Ребенок Розмари». Здесь, как и там, потустороннее возникает не сразу, а постепенно прорастает из обыденного. У Полянского — Нью-Йорк 1967 года со всеми его приметам и рядовая семья, в которой рождается ребенок, зачатый молодой женщиной от дьявола. У Фридкина, как сказано, — современный маленький город, типичная квартира в типичном доме, где живут мать и двенадцатилетняя дочь.

Мы застаем их впервые в идиллическую минуту: красивая молодая женщина, зайдя вечером к дочери, заботливо поправляет сбившееся во сне одеяло и прикрывает окно, распахнувшееся само по себе. Затем нам показывают съемки в киностудии, в которых участвует

эта женщина — Крис Макнил (Элен Берстин); она играет в картине с многозначительным названием «Ангел». Наконец, происходит знакомство с дочерью — Реган (Линда Блер), — невысокой девочкой с задорно вздернутым носиком, которую не отличишь в толпе сверстниц.

Такова экспозиция, переполненная реалиями нынешней американской жизни и подробностями быта. Тем неожиданнее и загадочнее события, начинающие разворачиваться в Джорджтауне. Однажды, придя в церковь, ее настоятель патер Каррас (Джейзон Миллер) с ужасом видит, что подверглось осквернению изображение девы Марии. Он готов принять это как предостережение самому себе — нерадивому сыну, никак не могущему выбраться в больницу, где умирает его мать.

Но чем тогда объяснить чудовищное поведение ребенка, неприметной Реган, которая вряд ли может быть столь греховна? А она поражает всех. Внезапно появившись перед гостями матери в шокирующем наряде — ночной рубашке — и сделав лужу на ковре, девочка зловеще предсказывает близкую смерть одному из присутствующих на вечеринке — режиссеру Бергу. И действительно, на следующее же утро его находят мертвым. Полиция в растерянности: как удалось неведомому преступнику свернуть убитому голову затылком вперед? И почему возле него оказалась статуэтка дьявола? Людское это деяние или же... Но предположение о кознях врага человеческого слишком уж невероятно.

Тем не менее невероятное оказывается возможным. Реган ведет себя все хуже и хуже. Окружающим становится ясно, что в нее — не в переносном, а в прямом смысле — вселился дьявол. Она кидается на мать с ножом и чуть не убивает ее. Лицо девочки искажается страшными гримасами, тело сотрясают судороги и приступы рвоты. Все это без утайки показывается с экрана, доводя самих зрителей до физической тошноты. Врачи отступаются: медицина здесь бессильна. Тогда отчаявшаяся мать взывает о помощи к церкви.

Правда, отец Каррас по неизжитой пока наивности своей полагает, что обряд изгнания дьявола отдает средневековым. Но высшие чины церковной иерархии оказываются мудрее. В Джорджтаун приезжает уже знакомый нам священник Меррсен (Макс фон Зюдов). Вооруженный распятием, святой водой и верой, он вместе с Каррасом подступает к постели, на которой лежит почти потерявшая человеческий облик Реган.



Барбара Харрис и Карен Блэк
в фильме «Нэшвил»



Джин Хэкман (слева)
в фильме «Принцип домино»



Питер О'Тул в фильме «Трюкач»



Кадр из фильма «Трюкач»



Эл Пачино в фильме
«...И правосудие для всех»

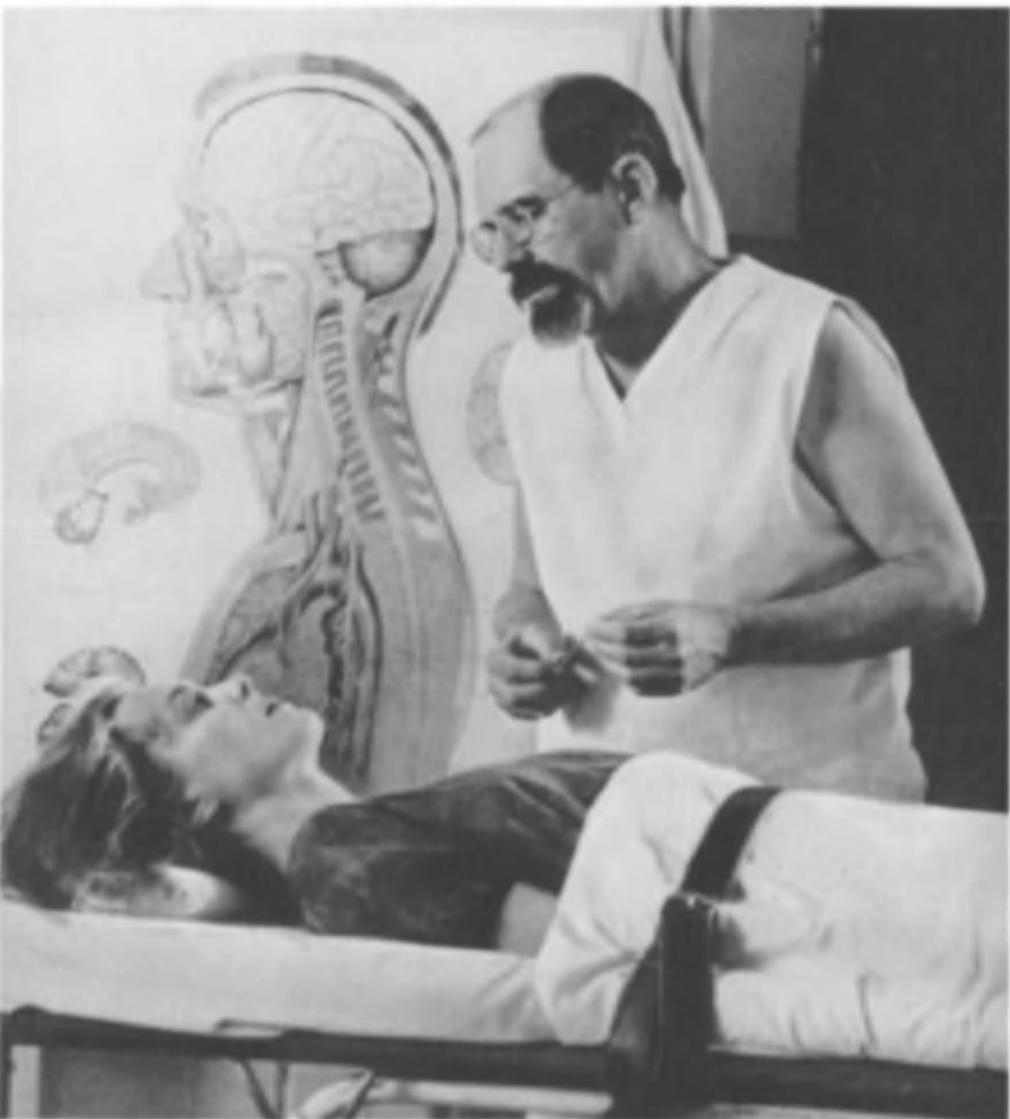


Кадр из фильма «Уйти красиво»

Джордж Барнс, Ли Страсберг и Арт Карни
в фильме «Уйти красиво»



Джессика Лэндж в фильме «Фрэнсис»



Кадр из фильма «Фрэнсис»



Пол Ньюмен в фильме «Вердикт»



Кадр из фильма «Король комедии»



Кадр из фильма «Инопланетянин»



Дастин Хоффман в фильме «Тутси»

Тут уже упорно сопротивляющийся злой дух принимается за дело всерьез, показывая, на что он способен. Трещат стены, кровать поднимается к потолку и начинает летать по дому, мебель двигается, а температура в комнате понижается настолько, что виден пар изо рта. Сама же девочка корчится, извивается, исходит рвотой и сквернословит, как пират Флинт, который, по свидетельству Стивенсона, был виртуозом жанра. Некогда звонкий детский голосок понижается на несколько октав, чуть ли не до баса профундо. Наконец, она выхватывает распятие и использует его для мастурбации.

Битва с нечистым достигает наивысшего накала. Он убивает Меррсена и вселяется в Карраса. Но тот готов к очистительной жертве: бросившись из окна, священник погибает, а вырванная из когтей дьявола Реган вновь становится нормальным ребенком. Она выходит из дома в трогательной шапочке с помпоном, весело садится в черный «Мерседес» новейшей модели и уезжает с матерью отдыхать. Их осеняет крестным знаменем друг погибшего Карраса — молодой священник.

Как ни старались мы в этом коротком пересказе избежать иронии, она все же невольно пробила, ибо слишком нелепы исходные позиции авторов фильма, возрождающих не столько веру, сколько суеверие, играющих, подобно опытным биржевикам, на повышении мистических акций при благоприятной конъюнктуре. Вернуться к тем временам, когда средневековые схоласты спорили о том, сколько демонов могут уместиться на острие иглы, без улыбки невозможно. Между тем дело обстояло достаточно серьезно. И не в том даже суть, что картина получила три «Оскара» — за сценарий, исполнение роли Реган и звуковое оформление: эта премия не всегда присуждается наиболее достойным. Дело в ошеломляющем успехе фильма в прокате: он принес двести миллионов долларов прибыли. Иначе говоря, лента Фридкина точно отразила ту особенность массового сознания, которую мы охарактеризовали, предваряя разговор об альянсе кино и мистики.

Церковь, как и Голливуд, не преминула воспользоваться создавшимся положением. Папа Павел VI призвал священнослужителей уделять сатане больше внимания. Он охарактеризовал демонологию как важную часть богословия, которую необходимо развивать. Не случайно при постановке фильма был приглашен компетентный консультант — «специалист» по нечистой силе.

Итак, модель была создана, ее доходность проверена на публике, и, согласно давней голливудской традиции, она должна была стать — и стала — образцом, причем не столько сюжетным, сколько тематическим. Скажем, три года спустя появилась картина «Дьявол внутри нас» Питера Сэсди. У некоей женщины, рассказывается там, родился огромный и непомерно сильный ребенок с дьявольскими повадками. Он злобно царапал всех и смачно разбивал нос всякому, кто осмеливался наклониться над колыбелью, издавал жуткие крики и в конце концов подверг разгрому детскую. Иначе говоря, зрителю предложили новый вариант Реган — только в младенческом возрасте. И опять публике дали понять, что здесь не обошлось без inferнального. Оказывается, мать чудовищного ребенка в свое время отвергла ухода зловещего карлика, посланного на землю адом. Он проклял женщину, и вот — результат.

Снова, как и в «Изгоняющем дьявола», родители вызывают к врачам, а те, естественно, демонстрируют свое бессилие. Дьявольское проклятие тем временем продолжает действовать. Отец повесился, мать закололась ножом, доктора задушили. Но есть монахиня, которая и приняла на себя миссию борьбы с дьяволом. Как только этот враг человеческий оказался изгнанным, карлик, корчившийся на эстраде варьете, умер.

По накатанному пути поспешили и другие. Появились «Изгоняющий дьявола II: еретик», «Дурное предзнаменование», «Дурное предзнаменование II», «Садисты дьявола», «Стреляй в дьявола», «Дождь дьявола»... Так Голливуд к своей вящей выгоде как бы реализовал указание папы о развитии демонологии. Стилетика и общая направленность этих и подобных им картин повторяла образец во многих его компонентах.

Конечно, дело отнюдь не в материале, которым пользуется художник, что вполне доказано не только новеллой «Дьявол и Дэниел Уэбстер». Есть «Фауст» Гете, есть «Иосиф и его братья» или «Избранник» Томаса Манна — произведения великих гуманистов. Мы знаем талантливых писателей и режиссеров-католиков: Мориака, Бернаноса, Бунюэля, верных тем же идеалам человечности, которые питали классическую литературу и классическое искусство прошлого. Но голливудские «кинокаатолики», если можно их так назвать, избрали иной — прямо противоположный — путь. Религия или библейский материал, а чаще всего суеверия и грубая мистика

самого дурного тона для них — лишь очередная доходная статья и еще один способ целенаправленного манипулирования сознанием своих соотечественников. Точно такой же, как эксплуатация космической темы, мода на которую оказалась наиболее длительной.

Однако побудительные мотивы, стимулировавшие изобилие фантастических фильмов в американском кино, сама их проблематика шире и разнообразнее моды. Здесь уже нет той однозначности, которая характеризует ленты о стихийных бедствиях, «экологические» картины и мистические киноупражнения.

Американской художественной интеллигенции есть чем гордиться во всех областях культуры. Ее мастера, обладающие высоким творческим потенциалом, создали выдающиеся произведения литературы, музыки, кинематографа, театрального искусства, живописи. Сколь бы ни бушевала псевдокультура, заваливающая рынок развлечений ширпотребом сомнительного качества, сколь бы крикливо ни заявляла о себе, действуя наподобие рыбной торговли мадам Стороженко из катаевской повести, как бы ни распускала свой павлиний хвост, ей не заглушить и не затмить истинные достижения. И в числе наиболее весомых из них — книги плеяды замечательных фантастов, известные всему миру.

Подъем жанра, приведший к быстрому его расцвету, был связан с началом научно-технической революции, точнее, с той социальной проблематикой, которую она породила или же обострила в силу неустранимости коренных противоречий, свойственных американскому обществу. Поэтому, приняв как данность ошеломляющие научные открытия и их проекцию в будущее, став свидетелями технических чудес, фантасты главное свое внимание устремили не на предсказание дальнейших перемен материального свойства, делая в этом смысле любые — самые произвольные, чаще всего невероятные — допущения, а на разрешение вопросов философских, психологических, эстетических.

Казавшиеся ранее отвлеченными размышления о месте и миссии человечества во вселенной, контактах с иными цивилизациями, соревновательстве с искусственным интеллектом обрели практический смысл или, во всяком случае, приблизились к нему. Вследствие этого они сомкнулись с «вечными темами», которыми жила и живет гуманистическая литература, — о назначении человека, о системе его отношений с обществом и властью, о войне и мире.

Но «вечное» всегда исследовалось применительно к «сегодняшнему». А, как заявил однажды крупный писатель и ученый Айзек Азимов, «для человека, при-

выкшего смотреть на вещи с американской точки зрения, оптимистическое видение современного общества неприемлемо. Я использую фантастику для критики общества. Так же поступают в общем и все другие американские фантасты»¹. Ему вторит другой классик жанра, Рей Брэдбери: «Лучшую фантастику пишут те из нас, кто при столкновении с отвратительными явлениями в нашем обществе тут же воспаляется негодованием и ненавистью»².

Вот почему, например, Роберт Шекли пишет рассказ «Проблема туземцев», в котором на далекой прекрасной планете саркастически воссоздается психологическая модель вполне реальной и весьма болезненной индейской проблемы. Вот почему тот же Брэдбери включает в «Марсианские хроники» исполненный злой иронии по отношению к расистскому сознанию эпизод, посвященный американским неграм, Альфред Бестер в «Феномене исчезновения» высмеивает милитаризм, прикрываемый демагогическими лозунгами, Уильям Тенн в «Бруклинском проекте» пускает стрелу в ФБР, а Клиффорд Саймак так часто обрушивается на нетерпимость обывателя ко всему, что не входит в круг его представлений.

Причем специфика жанра лишний раз подтверждает действенность эффекта «остранения» (по Шкловскому) или «очуждения» (по Брехту), ибо земные тревоги, сомнения и печали, освобожденные от шелухи привычного, обретают на фантастическом фоне иное, обостренное звучание. Эта специфика позволяет увидеть в новом свете и основополагающие этические принципы, потому что они исследуются и подвергаются проверке на прочность на гипотезах, далеко выведенных за рамки повседневности, невозможных ни в обозримом будущем, ни, пожалуй, вообще никогда: игре с пространственно-временным континуумом или встрече с негуманоидным разумом.

Уже XIX век вместе с гордостью за научные и технические достижения человеческого гения породил в людях опасения, связанные с быстрым прогрессом инженерии, машинного производства, механического транспорта. И если Жюль Верн видел во всем этом лишь светлые, радостные стороны и его прогнозы были не только точны, но и оптимистичны, то, скажем, Уильям Моррис жаждал возвращения к средневековым цехам, а в самом конце столетия Александр Куприн писал в

«Молохе»: «...мы несемся сломя голову вперед, оглушенные грохотом и треском чудовищных машин, одуревшие от этой бешеной скачки, с раздраженными нервами, извращенными вкусами и тысячами новых болезней»³.

Тем более это беспокойство возросло в эпоху НТР. Неудивительно, что различные аспекты человека и техники, особенно — примета времени — техники интеллектуальной, оказались в сфере пристального внимания фантастики. Если появится искусственное существо, равное, а чаще — превосходящее по своему умственному уровню человека, то какие поведенческие правила должны быть в него заложены, как побудить homo sapiens не только не возненавидеть его, но и переступить через врожденное самолюбие и чувство превосходства над созданием собственных рук? Эти вопросы, теперь уже далеко не праздные, все настойчивее ставятся самыми разными писателями. Азимовский цикл рассказов и повестей о роботах, положивший начало целому направлению в американской фантастике, отвечает на них призывом к психологической совместимости.

Но есть проблемы и совсем иного рода. Роман Мэри Шелли «Франкенштейн» воспринимался ее современниками преимущественно как занимательное чтение. Пьеса Карела Чапека «RUR» уже вселяла легкую тревогу. Теперь же она выросла, и это дало фантастам право рассматривать с разных сторон ситуацию, в которой техника выходит из повиновения, однако это уже не человекоподобный монстр и не робот, а компьютер, супермозг. Таких бунтов думающих устройств — особенно после «Космической Одиссеи» Артура Кларка — изображено множество, и американская фантастика занимает в этом лидирующее положение. Существует и еще один повод для беспокойства: переложив большую часть забот на ЭВМ, человек, предупреждают писатели, в частности и Азимов в рассказах о «Мультиваке», не только утратит самостоятельность в решении своих дел, но и лишится главного — творческого потенциала.

Таков — правда, отнюдь не полный — тематический и проблемный диапазон американской фантастики. Об этом следовало напомнить, ибо кинематограф США всегда активно питался — и продолжает ту же линию — идеями, образами, коллизиями, предложенными литературой. Казалось, что тем более он будет внимательным к отечественной фантастике, сочетающей серьезность разговора с необыкновенностью приключений.

Однако здесь нас подстерегает неожиданность. Если крупные европейские режиссеры не раз обращались к социальной американской фантастике, то соотечественники знаменитых авторов практически обошли их произведения стороной. Международную известность заслужили, например, фильмы итальянца Элио Петри «Десятая жертва» (по рассказу Р. Шекли «Седьмая жертва»), французов Франсуа Трюффо, экранизовавшего повесть Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту», и Ива Буассе «Цена риска», снятого по мотивам рассказа все того же Шекли «Премия за риск». Голливуд же в свою очередь, не выпустив ни одной мало-мальски заметной картины по Брэдбери или Шекли, занимался перенесением на экран романов иностранных авторов. Факт беспрецедентный в истории кино: в одной и той же стране, Соединенных Штатах, пять раз на протяжении шести лет появлялись экранные версии романа Пьера Буля «Планета обезьян». А один из талантливейших американских режиссеров, Стэнли Кубрик, после остросатирического «Доктора Стрэнджлава», сделанного по оригинальному сценарию, снял «Космическую Одиссею», то есть обратился к английскому источнику, а затем и вообще перебрался в Лондон, где поставил еще одну фантастическую картину — тоже по английскому роману, написанному Энтони Берджесом, — «Механический апельсин».

Как объяснить это бросающееся в глаза отсутствие интереса американского кинематографа к произведениям знаменитых не только в США, но и во всем мире писателей? Можно лишь строить предположения. Первое из них состоит в том, что Голливуд не устраивает резкая критичность фантастов, направленная не на какие-либо отдельные объекты, а бьющая — и бьющая больно — по всей общественной системе. Безопаснее тратить деньги на «Планету обезьян», анализирующую земные порядки в самом общем виде, хотя и достаточно едко, чем на воссоздание гротескных моделей будущего, обнажающих современные и чисто американские социальные язвы. Для такого объяснения есть свои резоны, но оно не представляется нам единственным.

Быть может, играет немалую роль психологическая предубежденность серьезных режиссеров по отношению к жанру, приравняемому к развлекательным видам литературы — детективу, авантюрному роману и тому подобному. Ведь рядовые профессионалы, обра-

щаясь к фантастике, трактуют ее именно таким образом. Это не значит, однако, что невозможны исключения. Их немного, но они есть.

И здесь прежде всего нужно назвать ученого, писателя, а затем и режиссера Майкла Крайтона. Он — фантаст, если можно так сказать, вполне земной. Его герои не странствуют среди звезд и даже ни разу не посещают планеты солнечной системы. Все они живут в Америке, причем не в каком-то отдаленном будущем, а в наше время. Мало того, выпустив свой первый роман в 1969 году, Крайтон отнес его действие на два года назад. Он сделал это для того, чтобы документальная манера изложения представлялась еще более убедительной, а аналогии, возникающие у читателей, были впрямую связаны с сегодняшним днем.

В предисловии к русскому изданию романа «Штамм «Андромеда», о котором идет речь, С. Кондрашов рассказал историю о том, как в скотоводческих долинах штата Юта в марте 1968 года начался массовый необъяснимый падеж овец — шесть тысяч голов за четыре дня. «Ветеринары,— пишет он,— срочно занявшиеся прививками, обнаружили, что их вакцина абсолютно неэффективна. Овцеводы были в панике. Газеты в городе Солт-Лейк-Сити недоуменно писали о том, что «овцы чем-то отравились». Что же вскрылось в конце концов? Овцы были отравлены совершенно реальным веществом — нервно-паралитическим газом «УХ». В нескольких десятках миль от мирных долин, где паслись овцы, расположен полигон Дагуэй — главный в США центр испытаний химического и биологического оружия. Миллион засекреченных акров среди безжизненной пустыни. Там-то, испытывая две новые установки для распыления газа под высоким давлением, 13 марта 1968 года в 17 часов 30 минут реактивный самолет развеял триста двадцать галлонов газа «УХ». Подвел сильный западный ветер — овцы превратились в подопытных кроликов. Испытания эти получили скандальную огласку, которой, конечно, не желал Пентагон»¹. Добавим к этому, что по следам драматического события известный актер Джордж Скотт поставил фильм «Ярость», вызвавший, как и сам случай, большой общественный резонанс.

Вот почему, в частности, фантастическое повествование Крайтона, экранизированное на следующий же год Робертом Уайзом, было принято зрителями как вполне реальное отражение действительности. А речь в нем шла

о том, что Пентагон, ища наиболее смертоносный тип бактериологического оружия, организовал запуск в верхние слои атмосферы серии космических аппаратов «SKUP», то есть — в переводе — «Черпак». Руководители операции рассчитывали на обнаружение и захват внеземных вирусов, несущих мгновенную смерть. Последний из аппаратов действительно принес на своем борту искомое, но по случайному стечению обстоятельств, такому же, как при испытаниях газа «УХ», попал в арizonский поселок Пидмонт, все жители которого, за исключением четырехмесячного младенца и полусумасшедшего старика, погибли в несколько секунд, даже не успев понять, что с ними происходит. Дальнейшее действие книги и фильма протекает в изолированном пятиэтажном бункере, также построенном Пентагоном, где пятеро ученых пытаются обнаружить то, что названо штаммом «Андромеда», и найти меры борьбы с ним.

Почувствовав вкус к кино, Майкл Крайтон решил быть режиссером своих собственных сочинений. И через три года после «Штамма «Андромеда» он поставил любопытную картину «Мир Дальнего Запада» — гротескный фантастический вестерн, достаточно неожиданный по сюжету.

События разворачиваются в увеселительном парке, расположенном в центре города-гиганта, каким, например, может стать Нью-Йорк в самом недалеком будущем. Парк разбит на три сектора — античный, средневековый и сектор Дальнего Запада. В каждом из них обитают роботы, ничем не отличимые от обычных людей. Посетитель, заплатив тысячу долларов, может — по выбору — целый день прожить в Древнем Риме, при дворе одного из могущественных монархов Европы или же в типичном западном городке XIX века, испытав множество приключений. Гарантируется полная безопасность. Победителем во всех схватках, револьверных дуэлях, кулачных боях неизменно выходит клиент. Ночью роботов, которых успели пристрелить или изувечить посетители, чинят и утром вновь пускают в дело. Управляет ими сложный электронный мозг.

В последнем секторе собраны все персонажи вестерна: бандиты, шерифы, странствующие ковбои. Есть там и робот Крис, точь-в-точь скопированный с героя «Великолепной семерки». Играет его все тот же Юл Бриннер. Богатый скучающий адвокат приходит в парк с приятелем и заявляет, заплатив предварительно тысячу дол-

ларов, что он хочет погрузиться в атмосферу Дальнего Запада. А затем весь день эта пара бродит по городку, вяжываясь в драки, задирая всех встречных роботов и одерживая верх в каждой стычке. Наконец, в салуне после ожесточенной перестрелки адвокат убивает Криса. Но неожиданно в электронном мозгу происходит какая-то поломка, и роботы поднимают бунт. Оживший Крис вскакивает на ноги и начинает преследовать своего убийцу. Он гонит его все дальше и дальше, уже позади остаются и античный и средневековый секторы, а преследование все продолжается. При этом гибнут сотни людей, и лишь самому адвокату удается спастись.

Жанровая классификация фильма по формальным признакам здесь затруднена. Он безусловно входит в рубрику фантастических картин, соединяя в себе одновременно два вида бунта — и человекоподобных роботов и компьютера. Но точно так же его можно отнести и к вестерну, хотя и изрядно приправленному авторской иронией. Эта ирония — в самой ситуации, позволяющей — вопреки всем канонам — становиться героем не в силу личных качеств, а за деньги. Ирония эта заключается и в том, что такой героизм требует превращения всех остальных персонажей, в том числе и бывших героев, в злодеев.

Но дело в данном случае не в этом, а в главной мысли автора, весьма тревожной, связанной с ростом насилия в американском обществе. Даже роботам там передается этот общий настрой. «Импульсы ненависти, садизма, идущие от гостей,— писал известный советский исследователь Ю. М. Ханютин в книге «Реальность фантастического мира»,— вписываются в их программу. Черный бандит (так называют Криса.— *Е. К.*)... уже не хочет быть только мишенью. Он хочет делать то же, что и его враги,— убивать. И чем больше он проникается наслаждением убийства, тем ближе робот оказывается к гостям парка, тем больше он становится «человеком» — не в том смысле, в каком очеловечивалась Хари в «Солярисе»,— через страдания, понимание и любовь, а через ненависть и наслаждение убивать»⁵.

Крайтон работает очень интенсивно. В свои сорок пять лет он написал свыше двадцати книг и снял немало фильмов. В большинстве из них, как и в «Штамме «Андромеда», он использует свои обширные познания в области медицины и биологии. Это позволяет ему, о чем уже было сказано, строить фантастические версии не на невероятных допущениях, а на прочной научной основе.

Именно так, например, разработан сюжет и снят фильм «Кома».

В американской печати то и дело появляются сообщения о том, что здоровые, но отчаявшиеся найти работу люди предлагают купить у них для трансплантации то почку, то глаз, то еще какой-либо орган. На них существует спрос. А раз он есть, размышляет Майкл Крайтон, раз такая пересадка осуществима, предприимчивые люди — граждане его страны, в которой все покупается и все продается,— вполне могут сделать на этом бизнес. И он снимает картину о преступной группе врачей, намеренно вводящих часть своих молодых пациентов при самых простых операциях в больницу в коматозное состояние. Затем этих живых мертвецов переправляют в специальное заведение, где по мере надобности у них отсекают необходимые для трансплантации органы. И если обычный гиньоль представляет собой, как правило, набор более или менее удачных шоковых аттракционов, то в «Коме» Крайтона такие аттракционы не служат самоцелью, а лежат в русле темы, самой по себе страшной.

Но, повторим, пример Крайтона — исключение. Главное направление голливудской кинофантастики связано со стандартными вариантами приключенческого фильма. Где бы ни действовали персонажи таких картин — в далеком земном будущем или в космосе, на загадочных чужих планетах,— они несут в себе привычные штампы характеров, а ситуации, в которые они попадают, легко узнаваемы, стереотипны, несмотря на фантастический антураж. Иначе говоря, эти картины идут не по следам книг Шекли или Саймака, а в фарватере литературы совсем иного рода. Еще в 10-е и 20-е годы Эдгар Берроуз параллельно с серией знаменитых романов о Тарзане создал «космический цикл»: «Принцесса Марса», «Боги Марса», «Владыка Марса», «Синтетические люди Марса», «Пираты с Венеры». Эта линия, порой забавная, даже увлекательная, но чаще все же проходящая через равнины банальности и бульварности, и стала ведущей в массовой голливудской кинофантастике.

Братья Стругацкие пересказали однажды «знаменитую повесть», как они пишут, Эдмона Гамильтона «Звездные короли», появившуюся в 1949 году: «Интрига там начинается с того, что добрый, но вспыльчивый император Средне-Галактической Империи вместе с баронами шарового скопления в созвездии Геркулеса, а также с союзными графами и герцогами отдельных звездных ас-

социаций вступает в смертельный конфликт с Лигой Темных Миров — скоплением звезд в недрах темной пылевой туманности. Ради победы своего дела император готов пожертвовать даже личным счастьем своего августейшего сына-принца и женить его на нелюбимой княгине Фомальгаутской системы... Война в космосе идет на сверхсветовых скоростях с применением атомной артиллерии и более фантастических средств (например, стрельба по противнику через экран телевизора)».

Закljučая этот иронический пассаж, писатели делают вывод, что сейчас, то есть в 1969 году, повествование Гамильтона «вызывает у читателя улыбку». Но, продолжают они, «авторы приключенческой фантастики в наши дни пишут уже по-другому»⁶. Пишут, может быть, и по-другому, а вот снимают почти в точности по схеме «Звездных королей».

В этом легко убедиться, посмотрев один из самых кассовых боевиков конца 70-х годов — фильм «Звездные войны». Не хочется верить, что его поставил такой неординарный, более того, талантливый режиссер, как Джордж Лукас. Ему было двадцать пять лет, когда он обратил на себя внимание специалистов, сняв изобразительно изысканную фантастическую картину «ТНХ 1138». Рассчитанная на интеллектуалов, она не дала больших кассовых сборов, так и оставшись экспериментом, позволявшим, однако, судить о больших потенциальных возможностях автора. Концептуально, правда, лента Лукаса не представляла собой чего-либо нового в прогнозировании будущего земной цивилизации. Это была мрачная антиутопия в духе Замятина, Хаксли и Оруэлла⁷. Тем неожиданнее оказалась вторая картина режиссера, «Американские зарисовки», в которой он проявил себя как тонкий психолог и нежный лирик.

Она вся была как бы подернута дымкой грусти о невозвратной молодости, об ее тщетных надеждах, разбившихся о жестокую реальность. Фильм взывал к размышлению, а этим массовый зритель заниматься не привык. Сборов от проката едва хватило на то, чтобы погасить долг Фрэнсису Копполе, который смог дать деньги на постановку благодаря доходам от «Крестного отца». Четыре года после этого имя Лукаса не появлялось в титрах, а затем он снял «Звездные войны». Это опять была неожиданность, но уже совсем иного свойства.

«Давным-давно в далекой Галактике будущего», — читаем мы вступительный титр, настраиваясь тем самым

на интонацию современной сказки. И она тут же развертывается во всем своем техническом блеске и сюжетной убогости, заставляя все время вспоминать гамильтоновских «Звездных корселей».

Как и там, в фильме рассказывается о существовавшей где-то в глубинах космоса счастливой стране — не то республике, не то королевстве, покоренной могущественной и страшной Галактической империей. Это типичное кашеево царство, кажущееся непобедимым. Однако у злодея есть уязвимое место, его, так сказать, ахиллесова пята, и герою — или героям — предстоит, пройдя через жесточайшие испытания, эту пятау поразить. Но так как действие развертывается не на земле, а среди звезд, то и атрибутика должна быть соответствующей.

Вот почему вместо сундучка, в который запрятана кашеева смерть, некая прекрасная принцесса Лейя похищает чертежи самого секретного оружия империи, благодаря которому можно покончить с ее владычеством. Благородную красавицу аристократку, конечно, ловят, но она успевает послать сообщение об этом другу своего отца — мятежному сенатору Бену Кеноби, живущему в изгнании на захолустной планете Татуин. В старой сказке его бы доставил запыленный гонец на взмыленной лошади. Но фантастика требует применения технических средств. И появляется телевизионный транслятор, передающий через немислимые просторы изображение самой принцессы.

Но эту словно сотканную из воздуха обворожительную картинку видит не только неукротимый Бен, но и белокурый красавец Люк Скайуокер, то есть — в переводе — Шагающий по небесам. У него свои счета с империей, в борьбе с которой погиб его отец, отважный звездолетчик. Он томился по «настоящему делу» и теперь наконец знает, на что употребить свои силы.

Люк отправляется к Бену, тот, подобно доброму волшебнику, наделяет молодого человека сверхъестественной жизненной силой, и оба они бросаются спасать чудесную Лейю Органу. На космической бирже труда наши доблестные герои нанимают, словно извозчика, звездного аса Хэна Соло вместе с его кораблем и верным слугой, обезьяноподобным Чубакой, и вылетают в сторону имперской межгалактической станции, где томится в плену принцесса.

Все это время враги, разумеется, не дремлют, а чинят всяческие козни. Их стан возглавляют два злове-

щих персонажа — Дарт Веды, не расстающийся с рогатым шлемом, делающим его похожим на дьявола, и широкополым черным плащом мефистофелевского толка, и Мофф Таркин — угрюмый аскет в полувоенном френче, на котором — как наградные планки — размещены клавиши телекса. В решающей схватке Веды убивает Кеноби, но зато Лейя спасена и доставлена в родной дом. Впрочем, это еще не конец. Набрав отряд добровольцев, Люк вместе с ними мчится на космических истребителях все к той же станции. В последний момент к этому святому воинству присоединяется Хэн Соло, и общими усилиями враг оказывается повергнут во прах. Награда им — лучезарная улыбка неотразимой принцессы, подкрепленная ценными подарками.

И по содержанию, и по качеству изображения, и по нарочитой одномерности характеров персонажей «Звездные войны» — комикс в самом чистом виде. Но такое определение само по себе еще не есть какая-либо оценка, ибо жанры сами по себе ни плохи, ни хороши. Все зависит от того, в каких целях ими пользуются и — применительно к нашему разговору — насколько тот или иной жанр соответствует виду искусства, в которое он внедряется.

Следует учитывать при этом, что комикс стал для американцев как бы национальным жанром. Они привыкли к нему, любят его. Возникший на стыке графики и литературы, комикс широко распространен именно как печатная продукция. На газетных, журнальных и книжных страницах он — в своей стихии. Его лицо определяют, на наш взгляд, четыре главных признака. Во-первых, лаконизм, следствием которого могут быть и предельная отточенность фразы и упрощенность, выхолощенность литературного языка. Во-вторых, неразрывность рисунка и текста: один не может существовать без другого. Что же касается характера изображения, то его важнейшее отличительное свойство — лапидарность рисунка, находящегося в близком родстве со стилистикой современной газетной карикатуры. Наконец, комиксу присуща повышенная цветовая интенсивность, нарочитая колористическая дисгармония, рассчитанная на броскость, резкость зрительного эффекта. Восприятие графики комикса в известной степени сродни восприятию лубка или работ примитивистов. Здесь-то и кроется двойственность жанра. Для одних он служит источником того острого удовольствия, которое получаешь, например, от клоунской репри-

зы, музыкальной эксцентрики или балаганного Петрушки. Для других он служит удовлетворению тех же потребностей, что и слоники на комодке или штампованный коврик с лебедями, луной и влюбленной парой. Вернувшись к тому, с чего начали, повторим: эстетика комикса находится в прямой связи с его смыслом и направленностью, и рассматривать это явление можно только комплексно.

Мы не станем категорически утверждать, что этому жанру противопоказан кинематограф, хотя пока нельзя отыскать ни одного удачного примера — удачного с точки зрения искусства, а не кассы, ибо те же «Звездные войны» принесли, например, огромную прибыль, опустошив карманы подростков — своего основного зрителя. Бессмысленно винить их за неразвитость вкуса, но и ориентироваться на такого рода критерий, как число зрителей, опасно для искусства.

Иначе придется признать шедеврами низкопробные фильмы серии 30-х годов о Флеше Гордоне, супермене космического пространства, родившемся под пером художника Алекса Реймонда. Одна из этих картин — «Флеш Гордон завоевывает вселенную» — могла бы, если сменить имя героя, подарить свое название ленте Лукаса. Кстати, послужив началом кинокомиксного бума, не утихающего и до сих пор, она возродила к жизни этот старый и, казалось, забытый персонаж: в 1980 году появился фильм «Флеш Гордон», которым, как и циклом почти полувековой давности, американскому кино гордиться не приходится.

В чем тут дело? Почему плоскость бумажного листа, на котором напечатан комикс, обладает эстетическим преимуществом перед плоскостью экрана, куда этот комикс перенесен? Нам представляется, что это, прежде всего, связано с разрушением жанровой специфики. Ведь каждый графический цикл, а тем более отдельный рисунок, входящий в него, рассчитаны на мгновенность или, во всяком случае, большую быстроту восприятия. Поэтому изобразительный ряд строится с таким расчетом, чтобы свести к минимуму детализировку, создать условное пространство, свободное от подробностей, необходимых сюжетной живописи или графике реалистического плана.

Но фильм, пытающийся воссоздать в движении фабулу комикса и потому вынужденный предельно упрощать характеры персонажей, всячески уходить от психологических мотивировок их поступков, не может в силу уже своей собственной специфики, если это не

мультипликация, обойтись без тщательно воссозданного антуража, сколь бы причудливым и фантастичным он ни был. Возникает противоречие между миром одномерных героев, заданным правилами комикса, и изощренностью материального мира, его наполненностью множеством предметов, механизмов, любых других — пусть вымышленных — реалий. Кроме того, вынужденно разжижается текст, ибо герои должны общаться между собой на протяжении двух часов. И вместо нескольких остроумных реплик возникают диалоги с чисто служебной функцией. В результате условная упрощенность комикса (его достоинство) превращается в упрощенность безусловную, художественная игра теряет свое очарование и сводится к плоскому, примитивному повествованию.

Все это прямо относится к «Звездным войнам». И трюковая изобретательность, и появление комической пары роботов, подобранных по принципу Пата и Паташона, и высокая техника съемки, и беспроегрывные приемы, заимствованные то у вестерна, то у костюмного фильма приключений, выглядят как вставные номера. Сколько раз уже герой и героиня, предварительно поцеловавшись, летели на длинном канате по диагонали экрана. Теперь это проделывают Люк и Лейя. Можно на минуту развлечься, разглядывая забавные маски посетителей космического салуна или инопланетное животное, роль которого исполняет слон с наклеенной шерстью и прикрепленными к голове рогами. Однако тут же вслед за этим снова становится скучно.

Коммерческий успех превратил Лукаса в типично голливудского продюсера-дельца, эксплуатирующего единожды найденное до тех пор, пока оно приносит прибыль, хотя бы и бесконечно. В 1980 году последовало продолжение «Звездных войн» — «Империя наносит ответный удар». Здесь Лукас ограничился разработкой сюжета и аттракционов, поручив все остальное режиссеру Ирвину Кершнеру. Собственно говоря, роль последнего свелась к чисто техническим задачам, ибо визуальное решение скопировано с предыдущей ленты. Заработав на двух сериях свыше ста миллионов долларов, девятнадцать из них Лукас тут же вложил в постановку боевика того же калибра «Искатели потерянного ковчега», пригласив снять его Стивена Спилберга. Одновременно он сообщил еще о семи замыслах, сходных с теми, которые были осуществлены⁸.

И действительно, в 1983 году, на этот раз с Ричардом Маркандом, Лукас выпустил на экран третью

серию — «Возвращение Джидая». Они разнятся между собой лишь количеством трюков: 545, 763 и 942. Ставший продюсером режиссер достаточно трезво, с изрядной долей цинизма оценивает продукцию, изготовленную под его эгидой, квалифицируя фильмы как «закуску под поп-корн» (американские зрители любят грызть в кино зерна жареной кукурузы).

«Звездные войны» и их продолжения наводят и еще на некоторые мысли. Моделируя в сказочном космосе вполне земные — пусть и примитивизированные — отношения между враждующими сторонами, добром и злом, Лукас нигде не проводит впрямую какие-либо политические аналогии. Однако не чуждается намеков, прибегая к разного рода аллюзиям. И если созвучие имен — Дарт Веды и Дар Ветер (человек коммунистического будущего из всемирно известного романа Ивана Ефремова «Туманность Андромеды») — можно счесть случайным совпадением, то помощник главного злодея наделен куда более определенными чертами. У него русифицированная фамилия — Таркин, а его внешний вид и одежда уже вполне явственно напоминают о коварных большевиках, какими они часто выглядят в антисоветских фильмах. У массы американцев существует устоявшееся, благодаря тем же фильмам и книгам подобного толка, представление о Сибири, как об огромном заснеженном пространстве. И точно такое пространство фигурирует в картине «Империя наносит ответный удар» в качестве территории, принадлежащей врагам доблестного Люка Скайуокера и прекрасной принцессы. А в третьей ленте — «Возвращение Джидая» — имперские войска одеты в форму, похожую на военное обмундирование одной из социалистических стран. Именно на Звезде смерти, где дислоцированы эти полчища, изобретают оружие, грозящее уничтожением всего живого. Таким образом, крестовый поход против этих сил зла становится вдвойне необходимым. Воспитательная миссия сказки тем самым обретает вполне определенную направленность, созвучную внешнеполитическому курсу американского правительства. Причем в данном случае намек действует сильнее, чем открытое указание.

А ведь бывало и другое. Мы помним, например, роман специалиста по вопросам космонавтики Мартина Кэйдина «В плену орбиты»⁹, в котором прокламируются доброжелательство и сотрудничество между американскими и советскими астронавтами. Даже на следующий год после «Звездных войн» появился фильм Роналда Нима «Метеор»,

рассказывающий об угрозе Земле крупного небесного тела и о том, как эта угроза была ликвидирована совместными американо-советскими усилиями. Но в последние годы такая тематика все реже встречается в фантастических картинах. Наоборот, именно «Звездные войны» задали тон расплодившейся после них массовой кинофантастике.

И все-таки, хотя книгам лучших американских писателей-фантастов не везет в кино, потому что даже когда их изредка экранизируют, как, например, «Бойню номер пять» Курта Воннегута, картины получаются художественно неубедительными, встречаются исключения. Они связаны с оригинальными сценариями. Один из таких сценариев воплотил на экране все тот же Стивен Спилберг, режиссер далеко не однозначный и заслуживающий серьезного внимания.

Он начинал с любопытных картин «Дуэль» и «Прямо в Шугерленд», созданных в 1971 и 1974 годах. В первой из них интересно варьировался кафкианский мотив обреченности безвинного, все преступление которого состоит лишь в том, что он существует. Только вместо господина К., героя «Процесса», выступал владелец небольшого легкового автомобиля, неведомо за что преследуемого на шоссе огромным грузовиком. Эта неопределенность породила в американской критике множество толкований. Одни увидели в грузовике персонификацию бездушной и потому безжалостной техники, стремящейся уничтожить все человечество. Другие усмотрели в нем вековую ненависть тупого мещанина ко всему, что от него отличается, а следовательно, прежде всего к интеллигенции. Наконец, третьи, заземляя проблему, рассуждали о постоянном страхе, который преследует водителей маленьких машин, подавленных массивностью автогигантов. Так или иначе, но Спилберг с большим психологическим мастерством воссоздал атмосферу ужаса, ничем не мотивированного и потому особенно всеобъемлющего.

Фабула «Прямо в Шугерленд» тоже связана с темой преследования, однако на этот раз здесь есть и причина и следствие. Полиция гонится за молодой парой, вернувшей себе отобранного у нее ребенка. Показать бесчеловечность административной машины — вот задача, поставленная Спилбергом. И он снова решает ее талантливо. Тем огорчительнее, как подробно показано в главе «Моды и модели», выглядят на этом фоне «Челюсти» — несомненная уступка кичевому стандарту. Однако те, кто поспешили спеть отходную своеобразному режиссерскому дарованию

Стивена Спилберга, оказались никуда не годными предсказателями будущего, ибо через три года на экраны вышел снятый им фильм «Близкие контакты третьего типа», справедливо получивший международное признание.

Каким окажется внезапной интеллект, если таковой существует и землянам придется с ним встретиться, — абсолютно чуждым человечеству, враждебным ему или же — именно в силу своего высокого уровня — доброжелательным и стремящимся прийти на помощь людям? На этот вопрос отвечали, пожалуй, все фантасты, половина которых склонялась к первой точке зрения, а другая — ко второй. Последователи Уэллса, огромный талант которого придавал особую убедительность страшным картинам вторжения марсиан на нашу планету в «Войне миров», всячески варьируют этот мотив смертельной опасности при контактах с инопланетным разумом.

В противовес им внушительная группа американских писателей, таких, как Клиффорд Саймак, Гарри Гаррисон, Пол Андерсон, Эрик Фрэнк Рассел, хотя и рассматривала случаи, когда внеземные существа представляли угрозу для людей, склонялась в пользу благотворности встреч с обитателями космических далей. Именно эта идея и легла в основу картины Спилберга.

В ней все сначала загадочно. В округе, где происходит действие, вдруг, без всякой видимой причины, начинают вибрировать и дребезжать почтовые ящики, висящие на железных колонках. Какой-то малыш просыпается ночью от того, что его заводные игрушки, подобно куклам в гофмановском «Щелкунчике», начинают двигаться сами по себе. А в машине, идущей по пустынной ночной дороге, все незакрепленные предметы плавно поднимаются кверху и прилипают к крыше кузова. Мало того, сидящий за рулем человек, которому суждено стать главным героем повествования, некий Рой Нири, наблюдает удивительное явление: на черном фоне неба, словно всполохи северного сияния, появляются необычной красоты разноцветные блики, и в унисон этим вспышкам — то ли в мозгу наблюдателя, то ли вовне — звучит небывалая музыка с завораживающей гармонией. Когда все это кончается столь же внезапно, сколь и началось, половина лица Нири оказывается покрытой ровным красивым загаром. Это — внешний знак причастности к необычайному. Но есть еще нестираемый след в душе, и потому Рой понимает, что ему не будет покоя, пока он не выяснит, с чем именно ему пришлось столкнуться.

Исходная ситуация весьма напоминает ту, что придумал Саймак в рассказе «Детский сад». Там — тоже где-то в провинции — появляются странные маленькие машинки, которые дарят каждому то, что ему хочется. На некоторых из этих подарков стоит непонятный значок, и те, кто обладает именно такими маркированными предметами, словно слышат звонок, призывающий собраться вместе, в одном и том же гигантском доме, вырастающем прямо на глазах. Это — затея внеземного доброго разума, стремящегося приобщить хороших — только хороших — людей к достижениям галактической цивилизации.

Нири точно так же, как персонажи рассказа, уже не может остановиться на пути к неведомому. И в конце концов, после многих перипетий, он оказывается возле приземлившегося звездолета пришельцев и, следуя их приглашению, входит в него.

Стивен Спилберг по поводу картины сказал, что она «достигнет цели лишь в том случае, если после просмотра люди выйдут из кинотеатра, смотря вверх, в небо»¹⁰. Это, конечно, не нужно трактовать буквально, в том смысле, что режиссер ожидает сам — и хочет подготовить к этому других — контакта с космическими гостями. Его замысел преследует вполне земные цели: воззвать к терпимости, к широте взглядов, рассеять страх перед необычным, возникающий в силу психологических стереотипов. Очевидно, он дорог ему, ибо после антимилитаристской сатиры «1941-й» и упомянутого приключенческого боевика «Искатели потерянного ковчега» Спилберг опять вернулся к той же теме, решенной теперь на несколько ином материале. В 1982 году режиссер снял фильм «Инопланетянин», в котором рассказал трогательную, очень гуманную историю о том, как обыкновенный земной мальчик спас жизнь инопланетянину, не испугавшись его странного облика и непривычного поведения.

Любопытно, что именно Спилберг, отдавший дань грубому натурализму и гиньольным способам шокирования зрителя в «Челюстях», в своих фантастических картинах проявляет высокий художественный вкус и не позволяет себе «аттракционов страха». Но, к сожалению, большинство режиссеров, обращающихся к фантастике, выбирают именно первый путь, то есть игру с ужасным. Так поступил, скажем, англичанин Ридли Скотт, приглашенный фирмой «XX век-Фокс» для работы в Америке. Он поставил картину «Чужак», в которой следовал сразу трем традициям: отдал дань моде на технику, бунтующую против человека, продемонстри-

ровал враждебность людям внеземного и выполнил все это в стилистике гиньоля.

Как и полагается в такого рода зрелищах, все начинается вполне благополучно. Космический корабль «Ностромо», управляемый компьютером, хотя на нем и есть экипаж из нескольких человек, мчится к Земле, чтобы доставить туда демонтированное на какой-то планете оборудование горно-обоганительной фабрики. Рейс проходит без происшествий, успокаивающе мигают на табло разноцветные лампочки, пусты экраны внешнего обзора, и семеро астронавтов, не считая обязательной кошки, которая, как и в «Аде в поднебесье», служит знаком художественной системы, ласково титулуют компьютер «мамой» и ни о чем не тревожатся.

Между тем в его программу изначально было заложено задание, грозившее экипажу гибелью. Дело в том, что какой-то группе могущественных лиц понадобилось существо, «выживающее в любых условиях и лишённое моральных предрассудков». Так в фильм вводится социальная критика, более нужная для развития сюжета, чем для чьего-то изобличения. И сюжет дает поворот. Коварный компьютер сообщает, будто принял сигнал бедствия с некой неисследованной планеты. Поэтому он направляет туда корабль и заставляет трех членов экипажа во главе с капитаном Далласом покинуть уютный салон, выйти на поверхность и выяснить, что происходит.

Один из космонавтов — Кейн — натывается на непонятное образование явно искусственного происхождения, нечто напоминающее огромный цветок, в чашечке которого заметна какая-то пульсация. Он наклоняется над загадочным предметом — и в этот момент бесформенная черная масса облепляет шлем, проникает внутрь него и закрывает все лицо. Товарищи несут бесчувственное тело к входному люку. Рипли, женщина-штурман, не разрешает вносить Кейна, ссылаясь на строжайшие правила на этот счет. Но Эшли, руководящий научными исследованиями, отменяет запрет. Так среди людей оказывается чужак.

Теперь — очередь за связанными с этим гиньольными аттракционами. Кейн, лицо которого очистилось само по себе, обедает вместе со всеми. Вдруг он начинает кашлять, а затем — биться в судорогах. Происходит это с ним примерно так же, как с одержимой злым духом Реган в «Изгоняющем дьявола». Только вместо невидимого представителя нечистой силы из разодранной изнутри груди, обдав всех сидящих за столом фонтаном крови, по-

является китообразное чудовище, только уменьшенное в десяток раз, и, скаля зубастую пасть, движется на хвосте к двери.

Дальнейшее связано с поисками ужасного существа, которое разными — не менее кровавыми — способами расправляется поочередно со всеми членами экипажа. В живых остаются только Рипли и кошка. Бесстрашная и, конечно, весьма привлекательная женщина принимает единственно возможное решение: взорвать «Ностромо» вместе с чужаком, перейдя в спасательный челнок. Тут наступает бенефис милой киски Джонси. Как мы знаем, зритель с гораздо большей легкостью относится к гибели на экране людей, чем животных. И хотя он понимает, что ничего дурного с очаровательным хвостатым другом произойти не может, режиссер заставляет его изрядно поволноваться. Вот-вот раздастся взрыв, а кошка куда-то запропастилась. Штурман мечется по всему кораблю, разыскивая ее, зрители нервно сжимают подлокотники кресел до тех пор, пока в последний момент, как оно и полагается, Джонси не оказывается на руках у Рипли и они вместе успевают юркнуть в космический катер, отделяющийся от корабля всего за несколько секунд до рокового момента.

Но это — ложный финал. Предстоит еще борьба с чужаком, успевшим все-таки последовать за женщиной и кошкой. Надо ли говорить, что он оказывается побежденным и выброшенным в открытый космос?

Для голливудского барометра общественного мнения показательно, что он быстро реагирует на злобу дня. Иногда — серьезно, чаще — поверхностно и назывательно. Так и в картине Ридли Скотта присутствуют социальные приметы времени. Во-первых, неотразимость Рипли — явная дань феминистскому движению, модному сейчас на Западе вообще и в Америке в частности. Во-вторых, отнюдь не случайно одним из членов экипажа оказывается негр.

Уже давно прошла та пора, когда чернокожие граждане Соединенных Штатов присутствовали в фильмах, рассчитанных на широкое потребление, только в качестве слуг, официантов или комедийных персонажей. Теперь, свято блюдя при этом процентную норму, их представляют на экране равноправными партнерами белых. Это безусловно свидетельствует о переменах в настроениях значительной части общества. Но одновременно как бы относит лишь к прошлому негритянскую проблему. А она тем не менее существует — пусть и в несколько иных формах.

Однажды на планету Шаксембендер после долгих межгалактических странствий совершил посадку звездолет Сэмюэла Фрэйзера. Это был его последний рейс. Остаток своих дней «номер 727 земного корпуса космических разведчиков» решил провести здесь. Аборигены относились к нему с почтением и обожанием. После смерти пришельца в его честь был сооружен храм, больше похожий на музей. А через триста лет еще трое землян прибыли на Шаксембендер с дипломатической миссией. Они должны были предложить местным жителям дружеский союз с их родиной. Встретили их приветливо, но некий прибор, умеющий читать мысли, предостерег астронавтов: существуют два слова, произнесение вслух которых может иметь катастрофические последствия. Если они прозвучат перед портретом Фрэйзера, экипаж корабля будет немедленно уничтожен.

Их привели в храм и, показывая разные вещи, принадлежавшие первооткрывателю планеты, задавали вопросы, не ответить на которые было невозможно. Напряжение все возрастало, ибо любой из ответов мог оказаться роковым. Но ничего страшного так и не случилось. Судя по реакции хозяев, земляне выдержали испытание. И тогда один из них решился спросить, какие же именно слова являются ключом для теста, разработанного Фрэйзером. Их назвали. Рассказ Эрика Фрэнка Рассела «Пробный камень», содержание которого мы кратко изложили, кончается следующим образом:

— Поганый ниггер! — повторил Бентон запретные слова.— Непонятно. Какая-то чепуха!

— Просто бессмысленный набор звуков,— согласился Гибберт.

— Набор звуков,— эхом откликнулся Рэндел.— Кстати, в старину это называли смешным словом. Я его вычитал в какой-то книге. Сейчас вспомню.— Задумался, просял: — Есть! Это называлось «абракадабра»¹.

Известный фантаст, проецируя настоящее в далекое будущее, увидел там идеальное разрешение одной из острейших американских проблем. Она была болезненной всегда — и осталась таковой поныне.

«Я — негритянский вопрос.
Меня приглашают к обеду.
И белые соседи
Заводят со мной беседу.

·
Не так уж плохо, признаться,
Обедать на Парк-авеню.
Но разрешенье проблемы, увы,
Не входит в меню»².

Это стихотворение Лэнгстона Хьюза продолжает оставаться актуальным для двадцати шести с половиной миллионов чернокожих граждан Соединенных Штатов. Быть может, ругательства наподобие «поганого нигтера» и звучат сейчас гораздо реже, хотя иногда особенно оголтелые расисты любят тряхнуть стариной, прибегая не только к оскорблениям, но и к физической расправе. Однако и перейдя по преимуществу в несколько иную плоскость благодаря правовым переменам, которых удалось добиться в 60-е годы, негритянская проблема по-прежнему тревожила общественное сознание американцев и в следующем десятилетии.

Частичные реформы, проведенные сверху, обезглавливание массового движения после убийства Кинга, фактический разгром «Черных пантер» привели к спаду кампании гражданского протеста во всех его видах. Но психологическая отъединенность не только осталась, но и усилилась, ибо половинчатые меры многими были восприняты как милостыня, ущемляющая естественную гордость любого человека, а тем более столь обостренно самолюбивого — из-за полуторавекового гнета несправедливости, — как негр. Это послужило развитию идеи, представлявшейся плодотворной, но оказавшейся бесперспективной, — идеи культурного сепаратизма.

Здесь следует вернуться назад и напомнить о том, что практически американская интеллигенция с белым цветом кожи чаще всего была принципиальной противницей любого расизма. Она доказывала это не только общественным поведением и заявлениями публицистического свойства, но и художественным творчеством. Если говорить о кинематографе, то в нем появились такие значительные фильмы, как «Отчизна храбрецов», «Бросающие вызов» («Скованные одной цепью»), «Душной ночью», «Освобождение Л.-Б. Джонса». Все эти и подобные им картины преследовали две цели: нанести резкий

удар расизму и доказать, что только совместные действия белых и черных могут принести весомый успех в борьбе с позорным явлением. Эту же позицию занимала и часть негритянской интеллигенции. Вот что писал один из крупнейших ее представителей, автор знаменитой автобиографической повести «Черный» Ричард Райт в эссе «Слушай, белый!»: «Я борюсь плечом к плечу с западным белым человеком, говоря на его языке, разделяя его культуру, участвуя в общих усилиях западного общества»³.

Но существовала и иная точка зрения, сформулированная известными негритянскими литераторами Джоном Оливером Килленсом, Элдриджем Кливером, Сэмюэлом Элленсом, Доном Ли и Лероем Джонсом. Она сводилась к тому, что американским неграм следует создать собственную, отличную от общей культуру, близкую к той, какая существовала у их предков-африканцев. Об этом, в частности, в работе «Миф о негритянской литературе» писал Лерой Джонс, заявивший, что отныне он будет зваться Амири Барака.

Отсюда следовал вывод, что до 60-х годов негритянская литература США была явлением весьма посредственным, ибо вместо собственных традиций ориентировалась на стандартный уровень писательства белых. Это было сильным полемическим преувеличением, ибо как бы не замечалась ни прекрасная поэзия Лэнгстона Хьюза и Стерлинга Брауна, ни первоклассная проза того же Ричарда Райта и Джеймса Болдуина, ни оригинальная драматургия Лорейн Хэнсберри. Никому из них, конечно, нельзя отказать в национальном своеобразии. И не только потому, что героями книг, стихов или пьес были негры, но и по способу мышления, системам образности, наконец, по мироощущению. Однако, будучи неотъемлемой частью общеамериканской литературы, связанные с ней тысячами нитей, эти писатели в то же время не возводили искусственных преград между нею и своим творчеством. Все это и не устраивало сепаратистов, призывавших решительно оборвать все нити, отъединиться, замкнуться в кругу собственной расы.

Совершить демонстративный акт смены имен было легко. А вот наполнить конкретным содержанием понятие «чисто негритянская культура» оказалось делом утопическим. Единый язык и единый образ жизни белых и черных в Америке, их неустранимое соседство, одинаковое классовое сознание, ибо богач негр мало чем, кроме цвета кожи, отличается от состоятельного англосакса и

между ним и негром-бедняком гораздо меньше общего, чем между неимущими обеих рас,— все это противостоит национальной обособленности, тем более — в области культуры.

Противоречит ли это утверждение реальному положению вещей, фактическому неравенству негров и белых, стихийным или даже организованным шовинистически настроенными кругами вспышкам расовой ненависти? Никоим образом. Ведь массовые выступления чернокожих граждан страны в защиту своих прав, заветы Мартина Лютера Кинга, почитаемого миллионами, как раз и свидетельствуют — наравне с жаждой истинного равенства — о стремлении скомпрометировать, откинуть навсегда идею психологической несовместимости, цепляющуюся за расовые различия, апеллирующую не к разуму, а к устоявшимся эмоциональным стереотипам и потому особенно живучую.

Такого рода расовая или национальная рознь, теория об этнической несовместимости всегда, с древнейших времен были на руку тем, кто правит обществом. Циничный лозунг, выдвинутый в Древнем Риме: «Разделяй и властвуй!» — был актуален для них в разные века и в разных странах. Он часто накладывался на религиозный фанатизм. Достаточно вспомнить — уже в новейшее время — преследования армян в Турции или еврейские погромы в царской России, подогреваемые государством, официально установившим черту оседлости и процентную норму.

Укоренившиеся предрассудки, предубежденность заставляют национальные меньшинства в Америке существовать как бы в духовных диаспорах, хотя — и в этом особенность их самосознания — и в рамках единой культуры. Вспомним, например, фильм «Марти». Его персонажи — как будто бы типичнейшие «средние американцы». Их поведение, вкусы, интересы лишены даже привкуса какой-либо национальной специфики. Но главный герой по происхождению итальянец. И когда он влюбляется в девушку англосаксонской крови, родственники настоятельно советуют ему не жениться на «чужой», а найти подходящую итальянку. У Бернарда Маламуда есть рассказ «Мой любимый цвет — черный». В нем та же коллизия, только сильнее драматизированная: негры, которые сами — жертвы несправедливости, замешанной на расовых различиях, проявляют в свою очередь зоологический антисемитизм, мешая еврею жениться на чернокожей.

Повторим: такого рода тенденции, ведущие к рабобиченности, выгодны власти. Это очень удобный для нее ложный след, по которому можно направить недовольство отдельных групп населения, играя на темных сторонах человеческой души. Кто виноват, что у тебя нет работы? Негр, занимающий твое место. Почему фермер не хочет воспользоваться твоим трудом? Потому, что мексиканец согласился на низшую оплату. И так — до бесконечности.

На каких понятиях должен основываться социальный анализ? В середине 70-х годов Гарвардский университет издал сборник статей под редакцией бывшего представителя США в ООН Д. Мойнихена и профессора общественных наук Н. Глейзера: «Этничность: теория и практика»⁴. Именно эта категория — этничность — должна, по мнению авторов, заменить «устаревшее понятие «класс». Эта подмена социального биологическим — отнюдь не новинка. С такой точкой зрения резко полемизировал еще В. И. Ленин. В числе других ее очевидных пороков он отметил и культурный сепаратизм, цель которого — «воплотить в жизнь самый утонченный и самый абсолютный, до конца доведенный национализм»⁵.

Здесь нам следует вернуться к рассуждениям Лероя Джонса. Если, по соображениям, которые уже изложены, главные положения его концепции принять нельзя, то в одном он безусловно прав: конструирование негритянскими авторами своих произведений — не только литературных, но и кинематографических — по кичевым, расхожим образцам убивает национальное своеобразие, подменяя духовно богатую пищу суррогатами искусства. У Голливуда в этой области есть обширный опыт.

Еще в 20-е и 30-е годы существовало несколько фирм, специализировавшихся на выпуске продукции «для негров». В них работали чернокожие актеры, и картины, в которых они играли, демонстрировались преимущественно в тех семистах кинотеатрах, что существовали только для черной аудитории. Вся специфика таких лент была чисто внешней, ибо они строились по стандартным схемам, начиная с названий: «Гарлем в прерии» — вестерн, «Коричневая Золушка» — «от лохмотьев к богатству», «Бронзовая Венера» — мелодрама со счастливым концом.

Точно так же, как сами эти картины были лишены индивидуальности, в ней отказывали и артистам. Совсем не случайно реклама упорно называла Лоренцо Таккера «черным Валентино», Ральфа Купера — «бронзовым Богартом», Этель Мосес — «негритянской Харлоу», Би

Фримен — «коричневой Мэй Уэст», а Герба Джеффри — «цветным Джинном Отри». Не случайно и другое: почти никогда не приглашались по-настоящему крупные мастера, каждый из которых нес свою тему и неизбежно разрушил бы стереотип. Это относится, например, к Полу Робсону, Биллу Робинсону, которого Фред Астер считал самым квалифицированным танцором, когда-либо им виденным, Нине Мак-Кинли, выдающейся драматической актрисе. Нам могут указать на Сиднея Пуатье, действительно ставшего голливудской «звездой» в 50-е годы. Но в данном случае трюизм — исключение лишь подтверждает правило — оказывается особенно уместным. Конечно, он создал впечатляющие, интересные образы героев в картинах «Бросающие вызов» и «Душной ночью». Однако основная масса фильмов, в которых он снимался, далека от острой проблематики, трактуя «негритянский вопрос» с выгодной для пропагандистских целей позиции. Пуатье нужен в них для той же представительности, для какой в составе космического экипажа в «Чужаке» появился негр.

Теоретики сепаратизма надеялись, что стоит лишь воплотить их постулаты в жизнь — и можно будет говорить о подлинно негритянской национальной культуре, противостоящей культуре белых американцев. Произошло же нечто совсем другое. Разграничение по этническому признаку, произведенное на экране уже не с благословения белых, а по инициативе сепаратистов, породило явление отнюдь не прогрессивного толка, хотя его и пытались обозначить обязывающим к принципиальному новаторству термином «черный ренессанс». Но у этого явления было и много противников, настаивавших на совершенно ином определении происходящего: «блэксплотейшн», то есть — буквально — «эксплуатация черного».

Чтобы разобраться, кто из них прав, познакомимся с типичными фильмами этого направления. В 1970 году известный негритянский актер Осси Дэвис дебютировал как режиссер картиной «Хлопок едет в Гарлем», которую как раз и провозгласили родоначальницей «черного ренессанса».

Ее первые части по сочности деталей, грубоватому, но незлобивому юмору, по склонности к тому, что в живописи называется жанром, выполнены в манере, составившей славу итальянскому неореализму. Только вместо взрывчатых неаполитанцев и темпераментных римлян перед нами на фоне таких же узких улочек, как

где-нибудь в Палермо или Салерно, обшарпанных домов, стены которых испещрены разнообразными надписями, разгуливают по тротуарам и мостовым, бранятся, смеются, перебрасываясь шутками, экспансивные обитатели Гарлема — негритянского района Нью-Йорка.

Не припоминается, чтобы до этого негритянский городской быт был бы показан столь колоритно и с такой милой улыбкой. Вот он, долгожданный взгляд изнутри, взгляд человека, для которого показанное — не этнографическая картинка, а мельтешение живой жизни, неотъемлемая частица которой — сам автор. И легкая ирония, с какой режиссер относится к почти детскому пристрастию своих братьев к многоцветности нарядов — розовым галстукам мужчин и небесно-голубым платьям женщин, щеголяющих в красно-желтых шляпках, — не таит в себе недоброй усмешки. Мы становимся свидетелями забавных уличных сценок, моментальных набросков характеров. Детектив, особенно американский, традициям которого Осси Дэвис неуклонно следует, требует погонь и перестрелок. Во время одной из них из своей конторы вдруг неожиданно выбегает гробовщик и, увидев большое количество жертв, энергически потирает руки: будет много работы. Под свист пуль по середине мостовой неторопливо идут три расфранченных негра, демонстрируя, что их все это не касается. Пока прямо на улице пышная матрона позирует художнику, позирует самозабвенно, кто-то вырезает у нее сзади из юбки большой кусок. Она важно шествует домой и не понимает, почему все вокруг смеются. Таких колоритных зарисовок в фильме много.

Но главное для постановщика все же не в том. Свои симпатии он отдает двум агентам полиции по прозвищам Гроб и Могила. Именно такими хочется стать каждому — статными, сильными, невозмутимыми. Главная их задача в фильме — отыскать почти девяносто тысяч долларов, пожертвованных гарлемцами на программу «Назад, в Африку!» и похищенных тут же, во время сбора денег какими-то типами с замаскированными лицами. Режиссер, а вместе с ним и зритель любят их бесстрашием, ловкостью, умелостью. Собственно говоря, если бы не цвет кожи, то Гроб и Могила — вполне типичные для жанра герои. Но с одной существенной поправкой, которая относится не столько к их образам, сколько к концепции картины.

Вспомним ленту Нормана Джуисона «Душной ночью». Там для заострения основной мысли о нетерпи-

мости расизма в любых его проявлениях опытный сыщик-негр оказывается умнее, проникательнее и многожды интеллигентнее белого начальника полиции. Но параллельно с этим в фильме выступают и другие белые, ненавидящие расизм. И они выглядят на экране не менее достойно, чем центральный персонаж.

Здесь же, у Осси Дэвиса,— все иначе. Бравые детективы возносятся на пьедестал не просто сами по себе, а еще и для того, чтобы унижить и высмеять любого белого. Мало того, эту функцию несут и другие чернокожие персонажи. Вот лишь один пример. К негритянке — любовнице человека, который подозревается в организации ограбления, приставлен для слежки белый полицейский. Как и все его бледнолицые коллеги по участку, он глуповат и неумел. За годы своего существования Голливуд мог бы представить нескончаемую галерею подобных простаков комического толка — и негры составляли бы в ней большинство. Осуществляя замену цветов, режиссер делает это явно в полемических целях. И чтобы поставить последнюю точку, он снимает эпизод, в котором молодая женщина заманивает дурачка к себе, заставляет его раздеться догола и затем, выведя в коридор, делает этого белого всеобщим посмешищем.

Вообще, с каким бы делом ни столкнулись полицейские-англосаксы, их действия свидетельствуют о полной профессиональной непригодности. Когда толпа нападает на отделение, пытаясь освободить арестованного, они проявляют неприкрытую трусость. И только благодаря мужеству двух главных героев инцидент не перерастает в побоище, а ограничивается легкой уличной потасовкой с юмористическим финалом: из разбитых клеток во все стороны, истерически квохча, разлетаются куры. Получив сведения, что похищенные деньги спрятаны в тюке хлопка, белые агенты производят обыск, но, конечно, ничего не находят. Успеха добиваются Гроб и Могила.

Подведем итог. Мы вправе сказать теперь, что своим фильмом Осси Дэвис открыл новую страницу в экранном показе негритянской жизни, страницу интересную, хотя и не дотягивающую до такого ко многому обязывающего понятия, как ренессанс. Но одновременно стала ясна и правота тех, кто критиковал «блэксплотейшн», потому что это явление связано с опасным, порочным в своей основе противопоставлением шовинизму белых шовинизма черных, даже если он есть следствие расового неравенства.

«Обычно люди, предубежденные против какой-нибудь этнической группы,— писал известный советский ученый И. Кон в статье «Психология предрассудка»,— не сознают своей предвзятости. Они уверены, что их враждебное отношение к этой группе — вполне естественно, так как вызвано ее дурными качествами или плохим поведением»⁶. Таково свойство неразвитого сознания. Именно потакая ему, Голливуд взял за правило, не относящееся, естественно, к его крупным мастерам, делать преступниками или вообще дурными людьми представителей национальных меньшинств, не ассимилировавшихся в американском обществе. Чаще всего в американском кинематографе для широкого потребления злодеями оказываются мексиканцы, итальянцы, негры, а также мулаты и метисы. Негритянское кино первой половины 70-х годов, зараженное идеями сепаратизма, пошло, к сожалению, по тому же пути. Только негодьями в нем преимущественно выступали белые, хотя попадались, конечно, и черные.

Эта тенденция заметна во многих картинах, и она — по своей логике — породила другую: обвинение белых в том, что они развращают черное население, толкают негров на преступления, вовлекают в свои шайки, приучают к наркотикам. Такая обличающая нота звучит в серии картин о частном детективе — негре Шафте и в «Войне Гордона» того же Осси Дэвиса, появившейся через три года после ленты «Хлопок едет в Гарлем». Во всех этих лентах обязательно подчеркивалось, что за спиной темнокожих нарушителей закона, над ними стоят белые гангстеры.

Каждый раз, когда жизнь американских негров показывалась так, как это было сделано в начальных частях фильма «Хлопок едет в Гарлем», оригинальность экранного действия представлялась несомненной. Здесь не шло речи об узкорасовых позициях, и потому подобного рода эпизоды были интересны всем — вне зависимости от цвета кожи. Но беда состояла в том, что сепаратизм все сильнее толкал постановщиков картин на ложный путь. Быть может, и сами того не замечая, они — в стремлении создать свой кинематограф, поднять своего героя — как бы вступали в конкурентную борьбу с боевиками, сделанными белыми, пользуясь при этом теми же методами. Это привело к тому, что центральные персонажи их картин характерами, особенностями поведения стали походить на привычных голливудских героев, а поэтика и системы сюжетосложения обрели подражательность. Так и

не состоявшийся «черный кинематограф» как явление обособленное вернулся, по существу, к прежнему статусу «кинематографа для черных».

Вот один из его самых популярных героев, перешедший на экран из романа Эрнеста Тайдемана,— частный детектив Джон Шафт. Он — прежде всего супермен, образ действий которого представляет собой смесь из непобедимости главных действующих лиц стандартного вестерна и повадок Джеймса Бонда. Актер Ричард Раундтри, которого выбрал режиссер Гордон Паркс, своими внешними данными, если не считать того, что он — негр, полностью соответствует сложившемуся стереотипу. Он — агрессивен, молниеносен и наделен неотразимой сексуальной привлекательностью.

Вполне понятно — ибо такова специфика,— что он презирает белых, как низшую расу. Но одновременно авторами фильма применен прием, называемый доказательством от противного. Дело в том, что Шафт пренебрежительно относится и к большинству своих черных собратьев, полагая, будто они своими непротивленческими настроениями, покорностью, укоренившейся в них «психологией раба» способствуют увековечиванию неравенства. Надо быть таким, как он,— и тогда многие проблемы отпадут сами собой.

Например, если кажется, только кажется, что белый хочет тебя толкнуть,— толкни его первый, что Шафт и демонстрирует вполне успешно. Всюду ощущай себя хозяином положения. Пришел в полицию, в кабинет старшего офицера,— положи ноги на стол и самоуверенно распорядись, чтобы рядовой белый полицейский принес тебе кофе, да покрепче. Не щади противника. Любая жестокость оправданна, если она ведет к цели. Будь победителем с женщинами, используй их и бросай,— большего они не заслуживают.

Неудивительно, что, как и в случае с Бондом, рассчитанным на зрителя с неразвитым сознанием, фильм «Шафт» принес кассовый успех, превысивший, кстати, финансовые достижения картины «Хлопок едет в Гарлем». Воспользовавшись этим, Гордон Паркс уже на следующий год сделал продолжение — «Большую победу Шафта». Расследуя похищение четверти миллиона долларов и совершив в связи с этим каскад невероятных подвигов, выйдя невредимым из всех драк и стычек, герой, разумеется, деньги находит — с помощью соблазненной им девушки, а заодно демонстрирует свое полное

превосходство над белыми как таковыми, над полицейскими и гангстерами.

Именно в лентах о Шафте, особенно во второй из них, подтвердился диагноз Лероя Джонса, яростно отрицавшего голливудский стандарт во имя духовного здоровья американских негров. Герой, сработанный соединением нескольких штампов, повлек за собой и все остальное. Ему требовался соответствующий антураж: роскошь интерьера. Тут уже не до жанровых картинок негритянского быта. У Шафта — внушительный двухэтажный особняк, сложенный из двухцветного кирпича, фешенебельная обстановка, дорогой, окруженный дразнящим красным сиянием автомобиль. По ходу действия с экрана сверкают драгоценности, нежно переливаются шелка, женщины или утопают в мехах, или же умело обнажаются, подчеркивая смелыми декольте соблазнительность форм. Танцовщицы в кабаре одна другой краше и сексуальнее. А откровенные постельные сцены проходят на изысканном декоративном фоне. Словом, кичевая голливудская школа торжествует во всем.

Третий фильм о доблестном негритянском детективе — «Шафт в Африке» — снимал уже не Г. Паркс, а другой режиссер, Джон Гиллермин, тот самый, что на следующий год сделал «Ад в поднебесье». Как видим, белые не захотели упускать свою выгоду в привычной им эксплуатации «негритянского материала». Вам нравится «черный Бонд»? Пожалуйста, мы все устроим в наилучшем виде. Конечно, не в Америке и не в Европе, хотя на экране и промелькнут — в проходных эпизодах — Нью-Йорк, Мадрид или Париж, — а на черном континенте. И вот Шафт, нанятый для того, чтобы выяснить механизм современной работорговли, отправляется туда. Вооруженный только палкой, он шел по следу преступников через всю Африку, по-прежнему проявляя чудеса храбрости. В финале, оставив за собой горы трупов тех, кто пытался ему помешать, он обнаруживал руководителя «черного бизнеса» и безжалостно расправлялся с ним.

Уже здесь мы видим не только кичевого голливудского героя, но и кичевую голливудскую эстетику. Но еще более, если это возможно, подражательными оказались другие фильмы эпохи «блэксплотейшн». Остановимся на одном из них, уже мельком упомянутом нами, — «Войне Гордона» Осси Дэвиса.

Как бы ни отличались друг от друга некоторые мотивировки поступков персонажей и отдельные фабуль-

ные ходы, совершенно несомненно, что в основу этой картины положена сюжетная конструкция «Французского связного» Уильяма Фридкина, выпущенного за два года до того той же фирмой «XX век-Фокс». Мы утверждаем это не только и даже не столько потому, что и там и здесь рассказывается история группы людей (в первом случае — полицейских, во втором — добровольных сыщиков), преследующих торговцев наркотиками, сколько в связи с повторением одних и тех же приемов и даже эпизодов.

Фридкин делает зарисовки бедных кварталов Нью-Йорка — и Дэвис следует за ним, утратив, к несчастью, ту самостоятельность видения, которая была заметна в фильме «Хлопок едет в Гарлем». Во «Французском связном» детективам приходится прибегать к переодеваниям и выдавать себя за представителей других профессий, чтобы успешнее вести слежку, — и в «Войне Гордона» один из персонажей с той же целью преобразуется в чистильщика обуви. Полицейские участвуют в головокружительной погоне за преступниками — и четверка негров не отстает от них в собственном фильме. Разница лишь в том, что там преследуемый пытается уйти в метро, а здесь — более традиционно, на мотоцикле.

Несколько ночей подряд детективы из «Французского связного», сидя в автомобиле, подкарауливали тех, кто должен был взять наркотики, спрятанные в другой машине. Умело нагнетаемое напряжение разрешалось взрывом: стремительной атакой. Почти так же — и по изобразительному решению и по внезапности перехода от глубокой тишины к грохоту схватки — построен аналогичный эпизод в «Войне Гордона».

А финал скопирован почти буквально с ленты Фридкина. Там в обширном подвале пустующего дома идут поиски скрывшегося главаря подпольного синдиката. Гулко падают на бетонный пол капли воды, слышен даже легчайший скрип дверей, то и дело вспыхивают ручные фонари, выхватывая из мрака кусок облупившейся стены, переплетение труб, проем, ведущий неизвестно куда. Все это описание полностью подходит и к фильму Дэвиса.

Последние же несколько его кадров, когда герой сидит на берегу реки и вспоминает о счастливом прошлом — они с женой весело катят на велосипедах по тому же берегу, залитому солнцем, — живо напоминают другую картину — «Буч Кэссиди и Сэнданс Кид» Джорджа

Роя Хилла, где в такой же погожий день, радуясь молодости, лету, любви, выделяет пируэты на велосипеде под вальс Штрауса обаятельный персонаж Пола Ньюмена.

В 1975 году под редакцией негритянского литератора Линдсея Паттерсона появился сборник «Черные фильмы и их создатели». В нем тенденция, отчетливо наметившаяся в «Войне Гордона» и еще более усилившаяся в других картинах, охарактеризована как «легализованный плагиат». Это определение относится, например, к ленте Джона Эванса «Черный крестный», сработанной после «Крестного отца» Фрэнсиса Копполы. В том же 1974 году режиссер Уильям Гирдлер снял «негритянский» вариант «Изгоняющего дьявола» — фильм «Эбби». Единственное отличие его от оригинала состояло в том, что злой дух вселялся не в девочку, а в жену священника. Это дало возможность перенести действие в притоны и публичные дома, а также сделать героиню нимфоманкой со всеми вытекающими отсюда последствиями. Последний пример из длинного списка подражаний — картина того же Гирдлера «Гризли». Здесь за образец были взяты «Челюсти», но место чудовищной акулы занял не менее чудовищный медведь, а белого героя заменил черный.

Создавшееся положение вызвало тревогу у негритянских мастеров культуры. В 1976 году была издана книга Джеймса Болдуина «Дьявол находит себе дело». В ней, в частности, он писал о фильме негритянского режиссера Сиднея Фьюри «Леди поет блюз», рассказывающем, согласно рекламе, о жизни знаменитой певицы Билли Холлидей. Объявлялось, что сценарий следует за ее автобиографическими записками. На самом деле, утверждал Болдуин, картина «не имеет никакого отношения ни к певице Билли Холлидей, ни к джазу, ни к музыке вообще... ни к жизни в США, ни к негритянской жизни, ни к любви. Сценарий пуст, как кожура банана...»⁷.

Высмеивая эпизоды пикантного и развлекательного свойства, в которых полиция то обыскивает постель певицы, пытаясь обнаружить наркотики, то ищет героин в мороженом, которое она ест, писатель утверждает, что все это намеренно уводит от реальности. Страшной реальности. Зрителю не дано познать весь тот ужас, который окружал девочку со дня ее рождения. Если что-либо противоречит привычным канонам, то об этом на экране предпочитают умалчивать. Разве возможно, скажем, чтобы мать героини была проституткой? И потому в фильме о

ней — ни слова. Не упомянуто в нем и о том, что отец певицы умер в Далласе от воспаления легких, ибо ни одна больница не соглашалась принять к себе негра. Холлидей повествует в своих записках о католическом приюте, где она оказалась словно в заточении, и о том, как однажды ее заперли там в одной комнате с трупом. Она разбила в кровь ладони, стуча в дверь, но никто не выпустил Билли. В картине нет и этого.

В мемуарах рассказывается, что со своим будущим мужем — Луи — певица познакомилась странным образом. Он, бездомный негр, спал на бульварной скамейке, а какая-то проститутка в это время вытаскивала у него из кармана бумажник. Холлидей отняла у воровки добычу и вернула владельцу его тощее портмоне. Так завязалось знакомство. Но это, по мнению авторов фильма, очевидно, было недостаточно романтично. И они придумали совсем другой эпизод. Луи — пианист в кабаре, где Билли дебютирует. Он производит на нее настолько сильное впечатление, что девушка, вынужденная выступать почти обнаженной, категорически отказывается собирать деньги со столиков тем весьма неприличным способом, какой здесь принят. Восхищенный Луи после этого тут же титулует ее почтительным обращением «леди».

Приведя еще несколько подобных примеров, Болдуин приравнивает фильм к серии голливудских биографических мелодрам, таких, как «Я буду плакать завтра» — о Сьюзан Хейуорд, «Каждому — свое» — об Оливии Хэвилленд. В записках Холлидей, подытоживает он, были сложность человеческого существования и сложность жизни общества, а в картине нет ни того, ни другого. «Леди поет блюз» имеет такое же отношение к подлинным негритянским проблемам, какое принцесса Грейс Келли — к нехватке картофеля в Ирландии»⁸.

В тон высказываниям Болдуина звучит и заявление председателя Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения Джулиуса Гриффина: «Абсолютно недопустимо, чтобы и в дальнейшем продолжалось систематическое отравление сознания негритянских подростков мерзостью, проповедью насилия и ложью, которыми пропитаны так называемые «черные фильмы». Другой негритянский общественный деятель, Конрад Смит, высказался еще резче: «Мы готовы принять все меры против черной спекуляции Голливуда, вплоть до патрулирования кинотеатров. Мы хотим, чтобы с этим было покончено»⁹.

Вероятно, эти протесты сыграли известную роль в том, что к середине десятилетия «кинематограф для черных» пошел на спад. Не менее вероятно и другое: уменьшение прибылей от «блэксплотейшн», истощение золотой жилы заставило продюсеров искать иные источники доходов. Так или иначе, идеи сепаратизма оказались скомпрометированными. Это не значит, конечно, что полностью прекратилось производство фильмов, продолжающих линии «Шафта» или «Леди поет блюз», но они уже не делали погоды.

Снова на первый план вышли картины, которые звали к активным действиям, способствующим уравниванию рас и тому, чтобы слова «поганый ниггер» исчезли не только из обихода, но и из сознания американцев. Эти ленты снимали и черные и белые, используя разный материал — современный и полувековой давности, как картина Мартина Ритта «Саундер».

В противовес идее расовой замкнутости проявлениям психологически вполне понятной, но опасной своей гипертрофией расовой гордости негров, обретавшей на экране шовинистические черты, фильм этот не возвеличивал черных за счет белых, а имел совсем иную, единственно верную цель: показать, что цвет кожи сам по себе не определяет врожденных достоинств или пороков.

История, охватывающая год жизни фермерской негритянской семьи, проста и типична. Обработывая где-то в Луизиане арендованный клочок земли, она еле-еле сводит концы с концами, и отцу приходится подкармливать своих домочадцев редкими трофеями охоты или рыбной ловли. Последнее как раз и приводит его к беде. За то, что он закинул удочку в реку на чужом участке, его арестовывают, осуждают и отправляют на принудительные работы. Семья, оставшаяся без главного кормильца, не поддается горю и трудится сверх всяких сил, чтобы вырастить урожай кукурузы. Ей это удается. Затем отец возвращается, но полуинвалидом: ему покалечило ногу бревном на лесоразработках. Однако и это несчастье не может сломить духовную стойкость его самого, жены и детей. Жизнь продолжается — и надежда на лучшее будущее не оставляет никого из них.

Фильм назван по кличке собаки, принадлежащей семье. Она — общая любимица. Ей всегда находится корм, даже если людям не хватает еды. Во время ареста отца Саундера ранит помощник шерифа. Но пес выживает, и общение с ним продолжает оставаться одной из немногих

радостей, которые доступны взрослым и детям. Можно выражать сомнения по поводу правомерности названия, сомнения вполне обоснованные, ибо отнюдь не собака — главный герой картины, но суть не в том и не в сюжете. Не столько важно, что показано, сколько — как это сделано, с каких позиций.

И был прав обозреватель газеты «Вашингтон пост» Гэри Арнольд, когда писал, что «некоторые темы и чувства — такие, как солидарность и взаимная поддержка членов одной семьи, теплота и нежность, которыми проникнут «Саундер», — могут сломать расовые барьеры и объединить всех зрителей»¹⁰. Он заявляет далее: «...этого фильма ждали — ждали «черного» фильма, который сможет противостоять «черной» коммерческой продукции, найдет достойное место чувствам и опыту негритянского народа в основных направлениях нынешнего американского кинематографа»¹¹.

Очень часто люди субъективно порядочные, доброжелательно относящиеся к неграм, выражают свою расположенность, если они писатели или кинорежиссеры, несколько экстатически, словно бы стараясь перекричать самих себя. И тогда появляются книги и картины, в которых ощущается надрыв со слезой. В них бедственное положение черных американцев рисуется водянистыми сентиментальными красками, в них просвечивает умиление этими — совсем как дети — простодушными созданиями, несчастными и преследуемыми за цвет кожи. Вероятно, авторы таких произведений очень обидятся, если сказать им, что выбранный ими путь, хотя и далек, разумеется, от расизма, обладает другим неприятным свойством — расовой снисходительностью. Между тем нельзя — воспользуемся горьковской формулой, вложенной в уста Сатина, — унижать человека жалостью. Ни за то, что он — неимущий, ни за то, что он — черный.

Образное воплощение этой истины и составляет силу фильма Мартина Ритта. Он мог бы поставить эпиграфом к своей ленте строки из стихотворения Бернса «Честная бедность»:

«Мы хлеб едим и воду пьем,
Мы укрываемся тряпьем
И все такое прочее,
А между тем дурак и плут
Одеты в шелк и вина пьют
И все такое прочее.

При всем при том,
При всем при том
Судите не по платью.
Кто честным кормится трудом,—
Таких зову я знатью»¹².

В жесткой реалистической манере режиссер показывает быт негритянской семьи, отнюдь не случайно носящей распространеннейшую англосаксонскую фамилию Морганов, в чем есть и уравнивание ее социального статуса со всеми остальными бедняками и, учитывая расовые выходы некоторых белых, с которыми персонажам фильма приходится сталкиваться, едкая ирония. То, в чем живут герои «Саундера» — назовем это сооружение лачугой или, вспомнив Бичер-Стоу, хижинкой, — являет собой скособочившееся подобие дощатого сарая. Всего на два-три года позже, чем разворачивается действие картины, Ильф и Петров описали электрический чудо-дом мистера Рипли, в котором выдрессированная энергия варила обеды, поддерживала нужную температуру, объявляла о приходе гостей и совершала еще десятки полезных дел. Здесь же, у Морганов, нет даже электрического освещения. Чадит керосиновая лампа, давно уже по возрасту ставшая музейным экспонатом. На топчане лежат подушки, никогда не знавшие наволочек, и лоскутное одеяло, предназначенное для всех троих детей. Словом, бедность не просто заявляет о себе, она — вопиет.

Тем более сильное впечатление производят те, кто живет в этой убогой обстановке. Сочувствие нищете — а этого и добивался постановщик — отступает на задний план перед уважением к их непоказному житейскому мужеству, бодрости духа и той искренней радости, которую доставляет им взаимное общение. Они все заняты на своем поле с утра до ночи. Тем выше ценится каждая минута скупого досуга, когда отец может как с равным поговорить со старшим сыном Дэвидом, двенадцатилетним пареньком, хорошо знающим, что такое тяжелый труд. А можно и чуть-чуть побренчать на банджо или устроить короткий матч бейсбола.

Публицист Дэвид Дэнби писал в журнале «Атлантик» еще до премьеры «Саундера»: «Вероятно, наиболее верным направлением негритянского кинематографа... был бы показ повседневного героизма жизни негров, борьбы за то, чтобы попросту жить в Америке, сохраняя достоинство и цельность личности»¹³. Именно так живет в фильме Мартина Ритта вся семья Морганов. Но самое

яркое впечатление в этом смысле оставляет мать в исполнении замечательной актрисы Сесилии Тайсон. Ее Ребекка — женщина с добрыми глазами и веселой улыбкой — счастлива, несмотря на тяготы жизни. У нее — хороший муж, у нее — прекрасные дети, она принадлежит к тем, у кого горит в руках любое дело, будь то прополка кукурузных гряд, стирка соседского белья или хлопоты по дому. Беда, свалившаяся на семью, не ожесточает, не озлобляет ее, а лишь заставляет находить нравственную и физическую силу даже тогда, когда найти их кажется невозможным.

Этот тип женского характера, в котором соседствуют гордость и беспредельное терпение, высоко понятое чувство долга, лишенное привкуса жертвенности, и ощущение самого хода жизни как счастья, давно известен мировому искусству. Но впервые в американском кино таким характером была наделена негритянская женщина.

Следуя за реалиями жизни, а значит, представляя людей и плохих и хороших, «Саундер» проводит между ними границу, отнюдь не совпадающую с разделительной расовой линией. Там есть белый лавочник, твердо убежденный в том, что все негры вороваты, и нагло демонстрирующий эту свою убежденность, когда Ребекка делает у него какую-либо покупку. Там есть шериф, испытывающий садистское удовольствие, если ему удастся унижить «поганых ниггеров». Но рядом с ними существует немолодая уже белая женщина миссис Бограйт, для которой Морганы — добрые и милые соседи. Не считаясь с тем, что ее пригрозили ославить как «друга черномазых», что в Луизиане было небезопасным, она помогает семье, оставшейся без своего главы, и, всерьез рискуя собственным благополучием, раздобывает сведения о том, куда отправили осужденного.

Картину Мартина Ритта отличает гармония между всеми ее компонентами — социальным фоном, бытовыми подробностями, характерами, изобразительной стороной, музыкой. Для героев фильма, живущих вдали от больших городов, природа — неотъемлемая часть их собственного бытия, она одушевлена. И эта психологическая особенность сельских обитателей — и негров и белых, — особенность, тонко подчеркнутая Марком Твенем в его гениальных «Приключениях Гекльберри Финна», проявляется и здесь. В том, как оператор Джон Алонсо снимает ликующие кадры уходящих за горизонт зеленеющих полей, источающих радостную свежесть, как глух и тре-

вожен у него лес, когда мальчик мечется меж деревьями в поисках раненой собаки, ощущается не только так называемое «поэтическое настроение», но и нечто большее — состояние духа.

Оно же ненавязчиво, без всякого форсирования, но с полной определенностью выражено и в музыке, сочиненной и исполненной молодежным оркестром «Тадж-Махал». Этот звуковой пунктир, включающий в себя спиричуэлс, блюзы, переходящий то в насвистывание, то в сухой стук деревянных ложек, передающий мелодию от банджо голосу и обратно, придает картине ту художественную законченность, которая ставит ее в ряд выдающихся произведений американского киноискусства.

В следующей своей картине, посвященной американским неграм, Мартин Ритт обратился к современному материалу. На язык экрана был переведен автобиографический роман учителя Пэта Конроя, ирландца, преподававшего в школе «для цветных». Эта книга соответствовала тем идеям, которые были дороги режиссеру в «Саундере», ибо главная ее мысль заключалась в яростном отрицании социальных и культурных различий, искусственно поддерживаемых белыми и черными сторонниками «чистоты расы».

Как и в предыдущей картине, здесь была рассказана весьма простая история. Молодой педагог Пэт Конрой, фамилию которого его ученики произносили на свой лад — Конрак (именно так и названа картина), — приехал работать на маленький островок у побережья Южной Каролины. Это было очень красивое, райское местечко, снятое уже известным нам оператором Джоном Алонсо с присущим ему мастерством. Но на лоне прекрасной природы, располагающей, казалось, к мягкости нравов и добросердечию, жизнь — конечно, для негров — была далеко не благостной. Потомки южных плантаторов вели себя по отношению к черному населению так, как будто бы не было ни Гражданской войны, ни законов, отменяющих сегрегацию. «Змеи не замедлят наброситься на вас», — предостерегает Конроя директор школы миссис Скотт, познакомившись с его планами решительной перестройки методов преподавания. Сама негритянка, она тем не менее заражена убежденностью в том, что главным стимулом для воспитания негритянских детей должна быть плеть.

Не вняв предостережениям, учитель повел дело по-своему. Он раздразнил чопорных белых джентльменов

и их ханжей жен уже одной только манерой поведения. Актер Йон Войт — тот, что играл главную роль в «Полуночном ковбое», выступая в паре с Дастином Хоффманом, — всеми своими повадками дает понять, что его персонаж был сторонником контркультуры и остался верен ее заветам. Поэтому он считает естественным блуждать по всему острову в плавках, общаться на равных с любым человеком — от маленького негритенка до главного школьного инспектора округа мистера Skeffingtona, — вступать в дискуссии на темы, находящиеся у белых аборигенов под негласным запретом, и прежде всего — по расовому вопросу.

Проверив знания своих подопечных, Конрой был потрясен их низким уровнем. Среди учеников старших классов семнадцать подростков не были знакомы с алфавитом, трое не могли написать даже собственное имя, восемнадцать ничего не слышали о вьетнамской войне, хотя о ней ежедневно рассказывалось по радио и телевидению, еще для шестнадцати вообще было открытием существование Азии. Более того, многие были убеждены, что Земля — плоская, а пятеро даже полагали, будто Гражданская война в Америке велась между немцами и японцами.

Следовало начинать с азов, и Конрак бросился в бой за знания. Он не жалел времени на игры с детьми, чтобы облегчить им усвоение материала. И перемены начали ощущаться. Ученики полюбили поэзию и с охотой читали вслух стихи, для них раскрылись духовные пространства, ранее неведомые, — серьезная музыка, великая литература. Привыкнув к неравенству, воспитанники Конрака изумились, когда во время экскурсии в город их пригласила переночевать в своем доме белая женщина. А они-то всегда полагали, что это абсолютно невозможно.

Так не могло долго продолжаться, потому что змеиное гнездо было растревожено всерьез. В конце концов мистер Skeffington, считавший Пэта Конроя коммунистом, вытрезившим в Гаване, уволил его. Суд, куда учитель обратился с просьбой пересмотреть решение и оставить его на любимой работе, ответил отказом.

Нужно было уезжать. Но перед этим он объехал поселок с рупором у рта. «Школьный комитет считает, — выкрикивал Конрак, — что увольнение такого учителя, как я, позволит сохранить прежний уклад жизни. Они думают, что отделение цветных от белых поможет наследникам

рабовладельцев одержать верх. Но они ошибаются: со старым добрым Югом покончено навсегда. Что же касается ребятишек, то вряд ли я смогу заметно изменить их жизнь и их положение в стране, которая считает их своими гражданами и предаёт их». Для этого действительно нужны коллективные усилия. Однако Конрак все-таки кое-чего добился: он разбудил самосознание негритянских детей. «Вы еще можете споткнуться,— говорит им учитель на прощанье,— но никто из вас уже не упадет».

Параллельно с линией, прочерченной Стэнли Креймером и Норманом Джуисоном, а затем продолженной Мартином Риттом, во второй половине 70-х и начале 80-х годов в американском кинематографе, посвященном неграм, возникла и окрепла другая, не менее перспективная тенденция. В центре внимания негритянских режиссеров, следовавших ей, оказалась не расовая проблема, а — в противовес сепаратизму — тематика, общая для любого американца вне зависимости от цвета его кожи. На месте героев их картин вполне возможно представить себе не негров, а белых. Сохраняя, конечно, специфику именно негритянского образа бытия, то есть оставаясь верными действительности, эти режиссеры не акцентировали на ней внимание, а лишь заботились о достоверности жизненного фона. Главная же задача была иной: создать социальные исследования определенных групп американских граждан.

Такой опыт, весьма впечатляющий по результату, проделал, например, в 1978 году молодой негритянский постановщик Чарлз Бернет в фильме «Убийца овец». Он сделал его на собственные скудные средства, в очень трудных производственных условиях — и потому пришлось снимать на дешевой 16-миллиметровой черно-белой пленке. Но это не смогло умалить несомненные художественные достоинства ленты.

За четырнадцать лет до этого в Соединенных Штатах вышел сборник «Человеческий облик труда». В нем одна женщина рассказывает о своем муже: «Он приходит вечером домой, падает на стул и неподвижно сидит минут пятнадцать. Я не знаю толком, что он делает на заводе, но эта работа влияет на него плохо. Конечно, я не должна жаловаться. Ему хорошо платят. Мы смогли купить холодильник и телевизор»¹⁴. Через десять лет чикагский радиожурналист Стадс Тёркел выпустил еще одну подобную книгу, включающую в себя

сто тридцать интервью с самыми разными людьми. Она называлась «Работа»¹⁵. Электросварщик, телефонистка, подносчик товаров, дворник и представители многих других профессий в один голос заявляли о том, что труд, которым они занимаются, не только не приносит никакого нравственного удовлетворения, но и просто отупляет, превращает человека в живую машину. Как тут не вспомнить еще раз подтверждающие этот печальный вывод кадры из фильма «Суматошный мир»?

Влиянию характера работы на характер того, кому приходится ее исполнять, и посвящена картина Чарлза Бернета. В ней выбран крайний случай. Но с теми или иными поправками на специфику работы то, что происходит с ее главным героем, отличает людей многих специальностей, от которых требуется только поддержание определенного ритма и совершение однообразных, многократно повторяющихся операций.

Стэн служит на бойне. Мимо него нескончаемым потоком, жалобно бляя и налезая друг на друга, движутся овцы, устремляясь в единственно открытый для них узкий проход. Его обязанность состоит в том, чтобы, прикасаясь специальным инструментом к каждой овце, нести ей мгновенную смерть от сильного электрического разряда. Он делает это с заученной ловкостью, как хорошо отлаженный механизм. Животные падают одно за другим, судорожно дергаясь, их тут же свежуют, снимая шкуру сильным рывком, туши вешают на крючья, и они исчезают в темной глубине цеха. Кровь, которой залит пол, смывают горячей водой из шлангов. И так до бесконечности.

Эпизоды на бойне возникают в фильме несколько раз. А между ними зрителю показывают то, что можно назвать частной жизнью Стэна. Он — вполне обеспеченный материально человек. Его семья занимает отдельную, довольно обширную и благоустроенную квартиру. Все четверо — он, жена, сын и дочь — не испытывают недостатка ни во вкусной еде, ни в хорошей, дорогой одежде. Принадлежащий им автомобиль — не механический инвалид двадцатилетней давности, каких любили когда-то показывать в фильмах о неграх, а вполне современная модель.

Но зачем все это, если нет главного — вкуса к жизни, если все глубже безразличие к ее нехитрым радостям? Работа, физически отнюдь не тяжелая, убила в нем духовность и интерес к чему бы то ни было. Стэн даже внешне чем-то напоминает одну из тех покорных

овец, которые тысячами проходят перед ним ежедневно. Его безысходно-тоскливый взгляд еще долго будет преследовать после окончания фильма воображение зрителя.

Стэн не спит по ночам, ест совершенно машинально, не получая от этого никакого удовольствия. Даже с женой он танцует как грустный робот, словно не слыша певца, жизнерадостно повторяющего: «Ты молод, ты весел!» В картине есть эпизод, в котором герой и его товарищ несут к автомобилю купленный у кого-то мотор. Груз — тяжелый, и стоит больших усилий протащить его по узкой лестнице и засунуть в пикап. На минуту кажется, будто оба они поглощены своим занятием, испытывают к нему какой-то интерес. Но вот автомобиль подают чуть назад, мотор падает — и так и остается лежать на асфальте. Ни тот, ни другой не вылезают из машины, а просто, равнодушно оглянувшись, уезжают. Желание оказалось иллюзорным.

Повторим: «Убийца овец», снятый негритянским режиссером на негритянском материале, разрабатывает тему, болезненную для всего американского общества. И точно по такому же пути пошел в 1982 году — с помощью того же Бернета — постановщик картины «Зола и угли» Хейли Джерима. Это тоже фильм о чернокожем гражданине страны, звучащий обобщенно. В нем рассказывается о судьбе солдата, воевавшего во Вьетнаме, который, вернувшись на родину, никак не мог приспособиться к мирному труду. Мы уже знакомы с такими героями и с их мучительными проблемами. По существу, «Зола и угли» — талантливое продолжение давно начатого разговора.

Таковы основные тенденции сугубо негритянского кинематографа и фильмов, где в главных ролях заняты черные американцы. Отрадно, что фильмы последних лет, в частности «Армейскую историю», получившую в 1985 году один из главных призов XIV Московского международного кинофестиваля, выгодно отличает от сепаратистского и подражательного кино острота духовного поиска. Это позволяет надеяться на то, что она не иссякнет и не ослабеет во второй половине 80-х годов.

Каким Голливуд видит самого себя? На этот вопрос не так-то легко ответить — и не потому даже, что подавляет обилие разнообразного материала, накопившегося за шестьдесят с лишним лет, а по причинам, лежащим в иной плоскости. Дело в том, что, будучи сообществом неоднородным, он порождает внутри себя и хвалу и хулу, становящиеся после обнародования того или иного тезиса — в виде очередной статьи, книги, радиопередачи, наконец, фильма — факторами, формирующими общественное мнение. Поэтому правильнее сформулировать вопрос по-другому: каким Голливуд хочет предстать перед миром и каков он в действительности?

Оставим в стороне рекламу, само назначение которой состоит в создании достойного облика центра американской киноиндустрии и его продукции. Если ориентироваться на нее, то каждый гражданин страны должен почувствовать себя обязанным в знак благодарности и восхищения совершить паломничество — подобно правоверным, мечтающим приложиться к священному камню Каабе, — в тот район Лос-Анджелеса, где перед Китайским кинотеатром навечно впечатали в асфальт следы своих ног и рук несколько поколений кинозвезд.

Обратим внимание только на одну из особенностей того явления, которое обозначается в Соединенных Штатах многозначным и емким термином «паблисити». Мастера рекламного дела на основании долголетнего опыта пришли к выводу, что психология потребителя, потенциального покупателя товара — инструмент весьма своеобразный. Упоминание почти в любом контексте того, что требуется продать, в конечном счете служит увеличению дохода. Иногда годится и отрицательный отзыв, ибо тут вступает в действие комплекс побуждений, связанных с неистребимой притягательностью запретного плода. Вот почему на пользу Голливуду идут и единодушная брань критики по поводу какой-либо шокировавшей ее ленты, и переполненные сенсационными подробностями личного быта мемуары кинокумира, состряпанные ловкими «литературными мальчиками», и кровавое убийство, совершен-

ное в Беверли-хиллз — квартале, где живут знаменитые актеры.

По этой же причине, рассказывая сам о себе на экране, Голливуд ведет обработку умов одновременно по двум линиям. Во-первых, он породил и лелеет миф о себе как о волшебной стране, где безвестный талант благодаря добронравию может взойти на вершину успеха. А во-вторых, из года в год выпускает фильмы, ничем не отличающиеся от прочей продукции — уголовных драм и просто мелодрам, — кроме одного, главного: события разворачиваются в кинозакулисье и действующими лицами оказываются те, кто работает на экран, от продюсеров, режиссеров и актеров до трюкачей.

Искусство театра и кино, находящееся вне ряда обычных профессиональных занятий, публично демонстрирующее только результат своих усилий и тем придающее известную таинственность всему творческому и техническому процессу, приведшему к этому результату, всегда — в силу именно такой специфики — привлекало повышенное внимание и к тем своим сторонам, которые не предназначены для постороннего взгляда, и к частной жизни своих творцов.

И Голливуд, едва став на ноги, начал эксплуатировать этот интерес во имя собственного блага. Само собой разумеется, что, выпуская фильмы о себе, он оставался в той же системе эстетических категорий, которые были обязательны для основной массы его продукции. Иначе говоря, мифологизируя действительность, он мифологизировал и свой облик. Опасность этого трезво мыслящие люди видели давно. И многие из них могли бы подписаться под горькими словами героя пьесы Клиффорда Одетса «Большой нож», впоследствии экранизированной известным режиссером Робертом Олдричем: «Разве они (продюсеры. — Е.К.) не убивают высокие мечты и надежды всего великого народа своими картинами? Все это кинопроизводство — убийство людей. Только мы бьем их по головам под волосами, так что никто не видит следов»¹. Пусть это сказано сгоряча, пусть есть здесь известное полемическое преувеличение, ибо мы не раз подчеркивали, что американское киноискусство многолико, но; отнесенные к киноширпотребу, они полностью соответствуют истине. И большинство лент о Голливуде не является исключением из правила.

В полном юморе и очень серьезном по существу очерке «Как делается фильм», появившемся почти полвека

назад, Карел Чапек обобщил итоги своих размышлений об основных характеристиках такого рода экранных поделок. Как несколько раньше Ильф и Петров, высмеивая газетный штамп, поручили Остапу Бендеру создать «Торжественный комплект. Незаменимое пособие для сочинения юбилейных статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей», так Чапек разработал своеобразный катехизис для режиссеров и сценаристов, обслуживающих киноконвейер.

«Чтобы сюжет стал подходящим для кино,— иронизировал писатель,— он должен, как правило, отвечать следующим требованиям: а) по возможности уже иметь успех в виде книги или пьесы. Чем больше успех, тем желательнее такой сюжет для кино; б) по возможности содержать в себе нечто оригинальное и новое, о чем еще не было фильма, например, влюбленного трубочиста или водолаза (в нашем случае — продюсера-убийцу, как в шедших на советском экране «Каскадерах», или хитроумного дублера в тоже известной нашим зрителям ленте «Трюкач». — Е. К.); в) наряду с этим по возможности быть как можно более похожим на фильмы, которые в последнее время давали хорошие сборы...; ж) действие должно происходить в каком-нибудь необычном и живописном месте, причем сценаристу предоставляется право вставить туда роскошный салон, феерическую спальню, бальный зал и другие киноприманки, о которых говорится, что «зритель этого требует»...; к) должна быть «высокопрогрессивная» или «высокохудожественная» тенденция, но при этом — не правда ли? — «следует считаться со вкусами и пожеланиями широкой публики»²... Может возникнуть впечатление, что все это написано сегодня.

Бытует мнение, будто самые ярые традиционалисты — англичане. Эта приверженность к постоянству привычек, обычаев и ритуалов, к спикеру палаты общин, сидящему на мешке с шерстью, адвокатским парикам, гвардейцам в меховых шапках возле Букингемского дворца составляет, по распространенному мнению, национальную гордость жителей Британских островов. Однако Голливуд если не по древности традиций, им же созданных, то по верности своим принципам, может составить серьезную конкуренцию сынам Альбиона. Единожды определив выгодность фильмов о кино и разработав несколько схем, он не отступает от этого вот уже много десятилетий.

Еще в 1931 году вышла картина с названием, оказавшимся пророческим: «Мы включаем Голливуд».

С тех пор трансляция побасенок о том, как и кем делается кино, не прерывалась ни на один год. Скажем, в золотые 30-е было предложено зрителям свыше пятидесяти картин подобного толка, причем их авторы старались везде, где только возможно, вставить в заглавие обозначение места действия. Вот далеко не полный перечень: «Голливудские неприятности», «Голливудский бульвар», «Грохочущий Голливуд», «Облава в Голливуде», «Отель «Голливуд»», «Панорама Голливуда», «Ревю Голливуда», «Тайна голливудского стадиона». Эта линия была продолжена и после войны: «Голливудская история», «Только Голливуд!», «Голливудский Вавилон» и так далее.

Из этого ряда, конечно, нужно исключить монтажные ленты, посвященные творчеству выдающихся мастеров кино или представляющие собой своеобразные антологии жанров, популярных в 10-е и 20-е годы. Это — работы полезные и интересные. Серьезного отношения требует к себе и фильм Питера Богдановича «Никельдеон» — попытка восстановить реалии легендарной эпохи, в которой закладывались основы национального кинематографа. Но не об этом сейчас речь.

Мы уже упоминали две сюжетные конструкции, варьирующиеся беспрерывно. Одна из них — как безвестный талант превращается в «звезду» — не раз подвергалась критическому осмыслению. Другая же изучена менее. Мы имеем в виду преступление, совершающееся на голливудском фоне. Такое сочетание, как показала практика, обречено на коммерческий успех.

Мировой детективный роман и фильм, в том числе (далеко не в последнюю очередь) американский, накопил огромное число фабульных ходов. Следовало только приспособить их к одновременному показу «кухни кино». Нужно было также поручить роль расследователя преступления не полицейскому, а какому-либо лицу, связанному с Голливудом. Например, в «Тайне голливудского стадиона» это была сценаристка, сама сочинявшая криминальные истории. Соперничая со своим приятелем, окружным прокурором, она находила убийцу спортсмена, погибшего на ее глазах. Прошло несколько десятков лет, в течение которых сюжет многократно варьировался, и в картине «Каскадеры» убийцу снова обнаруживала дама — на этот раз журналистка, пишущая о кино.

И здесь и в лентах других жанров воспроизводились различные этапы съемочного процесса, показанные как бы изнутри — с технологическими подробностями и

многочисленными деталями заэкранного быта. Эта экзотика, увлекающая зрителя, маскировала сюжетные шаблоны и значительные издержки вкуса, органически свойственные кичевой продукции. Но она имеет и еще одну немаловажную функцию: высветив механику производства, оставить в тени механику идеологическую. Эта «кухня» долгое время была закрыта на замок. Правда, его пытались сбить публицистика и беллетристика, разоблачавшие консерватизм Голливуда, его политику одурманивания зрителя путем мифологизации действительности. Однако книги такого плана, даже когда они были бестселлерами, не экранизировались. Если и случались исключения, то не часто. Характерно, что роман «День саранчи», выпущенный Натаниелом Уэстом в 1939 году, стал кинофильмом только в 1975-м.

Мы еще вернемся к нему, но предварительно, чтобы быть верно понятыми, сделаем оговорку. Отнюдь не все картины на голливудском материале, хотя они и не касались острых общественных проблем, находились на низком художественном и смысловом уровне. Достаточно вспомнить такие тонкие и достоверные психологические драмы, как «Бульвар Сансет» Билли Уайлдера или «Что случилось с Бэби Джейн?» Роберта Олдрича. Но не они, к сожалению, определяли лицо фильмов о Голливуде, вольно или невольно искаженное десятками низкопробных лент.

Так шло дело до 70-х годов, когда — параллельно с прежней линией — на экран прорвалась сильная критическая струя, пытавшаяся смыть тот благостный грим, который накладывал на себя Голливуд и в рекламе и в жанре «фильма в фильме». Предыдущее десятилетие с его повышенной общественной активностью заставило кино всерьез обратиться к социальной и политической проблематике. Ему некогда было тогда оглядываться на самого себя, но рано или поздно это все-таки должно было произойти, ибо, заново исследуя все сферы жизни, американский кинематограф не мог оставить в стороне и собственное свое положение.

Необходим был его трезвый анализ. И тут, в частности, стало очевидным, что для такого анализа вполне пригоден и совершенно актуален довоенный роман, так как рассказанное в нем ничуть не устарело. Поэтому-то режиссер Джон Шлезингер, мастер достаточно нелицеприятный по отношению к Америке, в которой он сейчас живет, остановил выбор на «Дне саранчи».

Главный герой книги, ставший теперь героем картины, молодой художник Тод Хэкетт попадает на работу в Голливуд. И постепенно приходит в ярость от того вопиющего несоответствия реальной жизни жизни экранной, в создании которой вынужден принимать участие. Он отнюдь не унылый прагматик, требующий от искусства натуроподобия. Однако иллюзорная реальность, воссоздаваемая раз за разом в студийных павильонах, настолько оторвана от каких бы то ни было реальных проблем, настолько пропитана безвкусицей и пошлостью, что заветной мечтой Хэкетта становится создание полотна, которое должно называться «Сожжение Лос-Анджелеса».

Много лет спустя после выхода этого романа Микеланджело Антониони в финале своего американского фильма «Забриски Пойнт» устроит взрыв. С грозным единообразием в воображении героини будет многократно взлетать на воздух ненавистный ей мир истэблшмента. «И солнце стало мрачно, как власяница, и луна сделалась, как кровь... и небо скрылось, свившись, как свиток». Аналогия с Апокалипсисом очевидна. Подобное апокалипсическое видение грезилось и Тоду Хэкетту. Он видел на своей будущей картине гигантский город, объятый пламенем, языки которого жадно лижут небо. А на переднем плане — разъяренная толпа со смоляными факелами преследует растерявших всю свою самоуверенность голливудцев — сеятелей иллюзий.

На этот раз Шлезингер не остался в одиночестве. Через четыре года после него на ту же тему — «как это делается в Голливуде», как торжествует пошлость — снял фильм известный читателю Боб Фосс, автор «Кабаре». Он дал ему название на слэнге, и переведено оно может быть так: «Вся эта мура». В нем заметны отзвуки феллиниевских мотивов, пронизывающих «8 $\frac{1}{2}$ ». Это уже не первый парафраз Фосса на темы великого итальянца. У него был мюзикл «Милая Чарити» — своего рода американизированные «Ночи Кабирии».

«Вся эта мура» — картина, требующая разговора, который мог бы увести нас в сторону. Ведь ее герой Джо Гидеон прежде всего театральный режиссер. Кинематограф для него — занятие побочное. Но именно он становится той последней каплей, которая переполняет чашу: как раз после столкновения с продюсером, забравшим блистательное хореографическое действие, которое Гидеон предлагал перенести на экран, забравшим из ханжеских побуждений («Это — не для семейной публи-

ки»), герой попадает в больницу с сильнейшим сердечным приступом.

Отказ был тем более огорчительным, что Джо оказался свидетелем обсуждения на студии сценария очередной мифотворческой ленты, переполненной штампами, пошлостью и тем рядящимся под простонародность юмором, что своей грубостью и сальностью столь импонирует обывательскому вкусу. Первая из реплик — «Теперь у всех есть машины, даже в сортир ездят на «мерседесах» — вызывает одобрителный хохот художественного совета. Фраза — как фирменное клеймо, она — тот самый «знак системы», определяющий дальнейшее течение действия, диалог, характеры. Поэтому Боб Фосс убирает звук и показывает лишь раздираемые смехом рты и колышущиеся в унисон хохоту тела. Все ясно. Тем более, что нам дано услышать последнюю строку сценария: «Она счастливо вышла замуж и поселилась в доме на Беверли-хиллз».

Талант беззащитен — и те, кто делает погоду в кинематографе, умело этим пользуются. В своих мемуарах Чаплин рассказывает, с какими неподвижными лицами сидели прокатчики на просмотре одного из его фильмов и как затянули они паузу после финального кадра, чтобы внушить режиссеру мысль о неудаче и тем самым сбить цену. Такого эпизода в картине Фосса нет, но есть другой, не менее впечатляющий. Когда Гидеону делают операцию на сердце и оно пульсирует перед нами на экране — обнаженное, кровоточащее сердце художника, — деловые люди на студии занимаются бухгалтерскими расчетами, прикидывая, что им окажется выгоднее: смерть режиссера или его выздоровление.

Как и у Феллини, фильм построен на овеществленных, материализованных символах. Много раз в воображении героя возникает образ Смерти — красивой молодой блондинки, сначала таящейся под кисейным покрывалом, а затем сбрасывающей его. Ему чудится перед концом, будто он — здоровый, деятельный — ставит новый спектакль и снимает какую-то замечательную картину. Но занавес для него больше никогда не поднимется и экран не вспыхнет: Гидеон умирает. Предсмертное видение: он движется по какой-то бегущей дорожке к выходу из длинного коридора и там — в дверном просвете — его ждет Смерть. Но для нас, зрителей, все происходит иначе: тело кладут в черный пластиковый мешок и резко задергивают на нем молнию. Звучит песня, исполненная горькой иронии: «Нет ничего увлекательнее искусства».

Голливуд — тот Голливуд, который «выстреливает» кичевую продукцию, — не любит непохожести на образцы, созданные и апробированные им, — будь это фильм или актерская знаменитость. Да, он падок на новое, он стремится поспеть за веком и использует самые современные реалии, жадно впитывает разнородный жизненный материал. Все это так. Но перерабатывает сценарную продукцию и направляет актерское творчество таким образом, чтобы ни в коем случае не выйти из твердо обозначенных эстетических и идейных берегов.

Подобная позиция, естественно, не может удовлетворить серьезных мастеров, и она — главный объект их критики. Неизменность голливудской политики позволяет, обращаясь к истории, говорить на самом деле о сегодняшнем. И не подлежит сомнению актуальность рассказа о приспособившемся к художественным и идеологическим требованиям продюсеров сценаристе, поведенного нам в уже известном читателю фильме «Какими мы были». Не выглядит устаревшей экранная биография «звезды» 30-х годов Фрэнсис Фармер («Фрэнсис» режиссера Грэма Клиффорда, 1982).

В ней многое не нравилось хозяевам Голливуда: и то, что она объявила себя атеисткой, и ее поездка в Москву, откуда она привезла восторженные впечатления о Художественном театре; и та откровенность, с которой актриса публично заявила о неудовлетворенности стандартными ролями. Есть немало способов расправы с непокорными, в чем бы эта непокорность ни проявлялась. Мы помним, как уже в 80-е годы несогласие с правительственной внешней политикой привело к существенному ограничению профессиональной деятельности известного актера Эда Аснера. Против него выступила и часть прессы и организации, с которыми он был связан.

Фрэнсис Фармер не делала политических заявлений. Ей просто хотелось, чтобы на экран пришла истинная жизнь. И тогда Голливуд, чтобы подавить этот одинокий бунт, натравил на нее прессу. Мало того. Он по-своему отомстил ей, когда после вынужденного ухода из реалистического левого «Групп-театр» она вернулась в кино. Актрису заставили играть те роли, против которых она всегда восставала.

В фильме Грэма Клиффорда, бывшего, кстати, до своего режиссерского дебюта монтажером у знаменитого Робера Олтмена и многому у него научившегося, есть эпизод не менее символический, чем кадры с обнаженным сердцем

у Боба Фосса. На одной из съемок, в разгар конфликта с продюсером, Фрэнсис заставили двенадцать раз падать в грязь. В этом не было производственной необходимости, но зато была издевка. Следовало унижить непокорную. В конце концов эта неравная борьба, усугубленная неудачно сложившейся личной жизнью, довела актрису до алкоголизма, тюрьмы и психиатрической лечебницы.

Хотя критических фильмов о том, «как это делается в кино», стало в 70-е и начале 80-х годов побольше, не всегда и не всем удается высказаться на столь острую тему впрямую. Гораздо охотнее продюсеры идут на разоблачение своего конкурента — телевидения. И в эту отдушину устремились некоторые режиссеры, прекрасно понимающие, что суть методов обработки умов, несмотря на специфику каждого из искусств, одна и та же. Познакомимся с несколькими такими картинами.

Два известных мастера американского кино — сценарист Пэдди Чаевский и режиссер Сидней Люмет — сделали в 1976 году фильм «Телесеть». Главная его героиня, Диана Кристенсен, ответственный работник крупной телекомпании, настолько ревностно заботится о прибылях, что никаких нравственных норм для нее на службе не существует. Чему бы ни был посвящен «гвоздевой» материал, считает она, его появление на экране оправдано, если это увеличит количество зрителей. Иначе говоря, ее психология типична и для голливудского продюсера.

Диана без всяких колебаний хочет добыть для трансляции ролик пленки, запечатлевшей нападение на банк группы полубандитов-полуэкстремистов крайне левого толка. Ее тем более привлекает этот сюжет, что в ограблении участвовала похищенная, а затем добровольно присоединившаяся к группе дочь миллионера — прямой намек на историю с Патрицией Херст, внучкой газетного магната.

Чтобы достичь цели, Кристенсен устанавливает контакт с представительницей американской компартии, которая, по ее сведениям, вхожа к экстремистам. И это, пожалуй, единственный кусок правдивой в целом картины, где предубежденность по отношению к коммунистам, взращиваемая усилиями пропагандистского аппарата, дает себя знать, оборачиваясь тенденциозностью. Совершенно неправоммерно коммунисты ставятся на одну доску с представителями так называемых леворадикальных движений. Даже рецензент, высоко оценивший «Телесеть», отметил, что «сцена, в которой революционеры, руководители компании и адвокаты ссорятся по поводу прибылей

и дополнительных гонораров, кажется совершенно неправдоподобной»³.

Но, повторим, во всем остальном фильм разоблачает мифы. Он показывает, что, хотя прибыли, о которых столь печется Диана Кристенсен, стоят для руководителей телесети на одном из первых мест, они могут ими пренебречь (как нередко случается и в Голливуде), если нужно провести важную, приносящую пользу хозяевам жизни идеологическую кампанию. В связи с этим чрезвычайно показательна судьба комментатора Говарда Билла, составляющая ядро сюжета.

Этот психически больной человек, которому слышатся разные потусторонние голоса и который уверовал в себя как в мессию, с каждым выступлением приобретает все большую и большую популярность, ибо, будучи повышенно эмоциональным и выглядя потому особенно убедительно для зрителей даже в полубредовых речах, он на первый взгляд весьма грозно громит существующий порядок вещей. Его именуют «злым пророком», и мнения по поводу того, разрешить или запретить ему появляться перед телекамерой со своими импровизационными, неуправляемыми речами, резко разделяются. Идеологически дальновиднее оказываются те, кто поддерживает выступления Говарда Билла. Они не произносят вслух своих главных аргументов, но эти аргументы легко угадываются.

Позволяя Биллу критиковать всех и вся, эти ловкие политики поддерживают в зрителях необходимую для упрочения конформистского сознания мысль о неограниченных возможностях демократии. Перед нами, по существу, тот же феномен, та же умная и поэтому вдвойне опасная манипуляция общественным сознанием, с какой мы имели дело при рассмотрении фильмов «Кандидат» или «Вся президентская рать».

Да, вовремя выпустить пар из котла через нужный клапан — политически чрезвычайно выгодно. Вот почему боссы телесети, и не они одни, могут с усмешкой наблюдать, как, следуя истерическому призыву Говарда Билла, несколько миллионов американцев одновременно распахивают окна и в экстазе выкрикивают одну и ту же фразу: «Ах, как я зол! Ах, как я зол!»

Фильм недвусмысленно указывает на еще один из методов мифологизации сознания. Он связан с деятельностью Дианы Кристенсен. Казалось бы, ее трудно в этом упрекнуть, как трудно в первом приближении упрекнуть и авторов той же «Всей президентской рати». На экран

идет только документальный материал, принципы отбора и способы подачи которого неизбежно создают одностороннюю, тенденциозную картину мира, часто весьма далекую от реальности с ее жгучими проблемами. Вот почему руководитель отдела новостей Макс Шумахер, расставаясь с Дианой, которая была его любовницей, бросает ей вслед безжалостную фразу: «Эта несчастная, умирающая любовь,— говорит он,— последнее, что еще связывало тебя с реальной жизнью. Теперь ты целиком останешься в мире творимых тобою же мифов».

А это — занятие далеко не безобидное. Когда один из мифов — Говард Билл, хитро переориентированный руководством телесети,— постепенно отходит от левых позиций, перестает играть роль клапана и кривая доходов фирмы по этой причине ползет вниз, Диана предлагает вышвырнуть «злого пророка» за дверь. Однако у ее шефа есть собственные — идеологические — соображения, и он запрещает трогать комментатора. Но Кристенсен уже невозможно переубедить. Добиваясь своего, она нанимает убийцу — шефа экстремистской группы, о которой шла речь,— и тот во время очередного сеанса пророчеств стреляет в Билла. Миф умирает. Теперь его срочно нужно сменить другим. И авторы фильма не оставляют сомнений, что Диана Кристенсен отлично с этим справится.

Горькая и язвительная лента Сиднея Люмета обнажает методику превращения документа в иллюзорное по отношению к реальности шоу с точно рассчитанным пропагандистским эффектом. Другой режиссер, Сидней Поллак, тоже хорошо известный нашим зрителям по таким значительным лентам, как «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» и «Три дня Кондора», не столь яростно, но достаточно едко высмеял банальность игровых телесериалов, ничем, кстати говоря, не отличающихся от подобных же сериалов для большого экрана. Он сделал это в фильме «Тутси».

Его герой Майкл Дорси — неординарный характерный актер. Но как раз неординарность и оказывается для него камнем преткновения, ибо для тех спектаклей, в которых ему предлагают играть, требуется прямо противоположное качество — стандартность. И не только для спектаклей. Ему нечего делать в подобного же уровня фильмах. Его талант становится помехой для участия в картине «Планета ледяных людей», где требуются не живые лица, а движущиеся манекены. Неудивительно, что он все время раздражает пробующих его на разные роли

режиссеров своими незаштампованными приемами игры Поэтому с их стороны следуют многочисленные придирки — то Майкл старше, чем нужно, то моложе, то он не умеет ходить, то оказывается неподходящего роста. В результате Дорси сидит без работы и жалуется своему театральному агенту на публику: «Никто не хочет платить двадцать долларов, чтобы смотреть реальную жизнь».

На самом деле публика не так уж и виновата. Ее, конечно, приучили к стандарту. Но гораздо опаснее убежденность тех, кто делает спектакли и фильмы по стереотипу, в коммерческой и творческой правоте своих позиций. Что же касается зрителей, то в случае с Майклом Дорси они как раз оказались на его стороне.

Произошло это после того, как герой, которого играет Дастин Хоффман, отчаявшись найти работу честным путем, решает на мистификацию. Он преображается в женщину и в этом новом качестве предлагает свои услуги телевидению. Ему везет, ибо срочно требуется актриса для очередного сериала и по всем внешним данным женщина, называющая себя Дороти Майклс, идеально подходит к имеющейся там роли главного администратора больницы.

Как только работа начинается, перед зрителем развертывается все тот же «фильм в фильме». На экране проходит ряд эпизодов из очередной ленты серии, которые неосведомленному человеку могут показаться сугубо пародийными. Пародийность в них действительно присутствует, но в очень малой степени, ибо примерно так, как это показано, и выглядит телевизионный игровой стандарт, мало чем отличающийся от стандарта голливудского. Банальные ситуации, тягучие, словно чуингам — жевательная резинка, — реплики, древние шутки, которыми развлекали себя в пещерах еще неандертальцы. Зритель все проглотит, его давно втянули в этот глупый мир — и он привык к нему, как привыкают к стоптанным шлепанцам — пусть неказисты, зато удобны и не нужно прилагать усилий, чтобы сунуть в них ноги.

Что же предпринимает Майкл, снова попав в ту же обстановку, которая вызывала в нем раздражение на сцене и киносъёмочной площадке? Он останется верным своему характеру. Не обращая никакого внимания на текст, считываемый остальными актерами с монитора, он импровизирует, стремясь создать такой образ своей героини, какой отвечал бы не штампу, а жизни. Актер создает характер, взламывающий канон, — независимый, непред-

сказуемый. Скажем, один из врачей — навязший в зубах тип старого ловеласа — должен по сценарию поцеловать свою начальницу, а ей следует принять это с легким смущением, но весьма благосклонно. Однако такая реакция противоречит толкованию Майклом роли. И, к ужасу режиссера, он в ответ на поцелуй сердито бьет ухажера по голове.

Переснимать эпизод уже нет времени. Серия выходит в эфир. И тут происходит неожиданное. Зрители, особенно зрительницы, зараженные феминистскими идеями, с восторгом принимают подобный поворот событий. Оказывается, что при всей своей косности, о которой твердили Майклу Дорси и в которую он сам — не без серьезных оснований — верил, вкус публики столь же непредсказуем, сколь и характер Дороти. Доходы компании делают скачок вверх, портреты неукротимой мисс Майклс появляются на обложках женских журналов на фоне национального флага. Все это значит, что студии придется терпеть своеволие «звезды» до тех пор, пока на нее не пройдет мода.

Тем, кто видел фильм Поллака, хорошо известно дальнейшее течение событий. Для нашей же темы достаточно рассказанного. Но если показ изнутри конвейера теле- и киностандарта бьет по типичному, то путь к известности, который проделывает персонаж Дастина Хоффмана, наоборот, явление исключительное. Между тем — в противовес благостным сказкам о биографиях «звезд» — мастера литературы и кино время от времени раскрывают подлинную картину того, как творятся кумиры.

Мы должны вспомнить прежде всего вышедший еще в 1957 году фильм Элиа Казана по сценарию Бадда Шульберга «Лицо в толпе». Это была история о том, как ловкий и абсолютно беспринципный демагог Лоунсом Родс, играя на своем обаянии, сумел обмануть миллионы американцев утверждениями, что ему дороже всего на свете — правда, какой бы неприятной она ни была. Мелкие разоблачения, совсем не опасные для власть имущих, подавались им как акции по спасению страны. По существу, он исполнял ту же полезную для правящего класса функцию, что и «злой пророк» Говард Билл. Вот почему те, от кого в Америке зависит успех, с удовольствием вели Родса к вершинам славы. И один из персонажей картины, ловкий политик генерал Хейнсворд, прямо сказал об этом: «...нам...нужен популярный символ... своего рода рождественская елка, на которую мы и будем вешать

наши идеи! Ну а телевидение — величайшее средство убеждения масс»⁴.

Пример из другой области, уже чисто кинематографической. Американцев, во всяком случае их подавляющее большинство, сумели убедить в том, что премия «Оскар» — высшая награда Академии киноискусства — присуждается лишь достойнейшим. Всегда, без исключений. На самом деле это далеко не так. Наряду с действительно заслуживающими награду фильмами и актерами «Оскар» не раз присуждался картинам и людям, того явно не стоящим, ибо в ход шло закулисное давление заинтересованных фирм. Стоит напомнить, что величайший режиссер мирового кино Чарлз Чаплин ни разу, пока жил в Америке, не получил этой премии. И лишь в конце жизни, когда он уже давно жил в Европе, ему был вручен единственный «Оскар» — «по совокупности».

Завесу над истинным положением вещей несколько приоткрыл роман Ричарда Сейла «Оскар», экранизированный в 1966 году. Правда, в книге, а затем и в фильме справедливость торжествовала вопреки логике развития действия. Но даже и это не могло снизить ту разоблачительную силу, с которой описаны и показаны тщательно скрытые от посторонних глаз интриги, затеянные кандидатами на премию. Причем в романе есть очень много авторских примечаний, подтверждающих документальность повествования.

С еще одним способом совершить путь наверх познакомила нас картина Мартина Скорсезе «Король комедии», снятая в 1982 году. При ее просмотре невольно вспоминался один — сравнительно малоизвестный — рассказ Евгения Петрова, впервые напечатанный шестьдесят лет назад. Он назывался «Весельчак».

Удивительна та проницательность, с которой молодой писатель создал собирательный тип пошляка, обывателя-остроумца Никанора, чья готовность шутить по любому поводу объясняется не природной веселостью, не живостью натуры, а стремлением создать себе определенную репутацию, выделиться из безликой толпы подобных ему людей, ничем не одаренных природой, кроме неумного тщеславия. Хорошо зная вкус обывателей, точно рассчитывая на него, этакий Никанор обзаводится набором реплик на все случаи жизни и с их помощью начинает слыть весельчаком.

В этом смысле российский Никанор ничем не отличается от американского, с которым знакомят нас

Мартин Скорсезе и прекрасный актер Роберт Де Ниро, играющий в «Короле комедии» главную роль — коммивояжера Руперта Папкина. Конечно, время и национальная специфика создают различия между персонажем давнего рассказа и героем сегодняшнего фильма, но — различия чисто внешние.

Оба они претенциозны во всем, начиная с одежды. Кокетливая каракулевая шляпа с лентой в сочетании с калошами стоит того же, что ярко-красный галстук и белые туфли Руперта. А что касается глупого самодовольства, написанного на их лицах, и оловянных глаз, то здесь между ними нет никакой разницы. Пожалуй, единственное, в чем они не схожи, это — размах деятельности. Никанор вполне довольствуется кругом знакомых. Папкину этого мало. Он хочет быть знаменитым на всю страну — знаменитым комиком.

Он живет в окружении картонных силуэтов «звезд» — Мэрилин Монро, Кларка Гейбла, Хэмфри Богарта. Это — избранные его зрители и слушатели, а на другом картоне — просто публика, многоголовая и безликая масса. Перед всеми ними Руперт Папкин с упоением разыгрывает придуманные им номера, достойные шуток Никанора, и после тех реплик, которые приводят его самого в особый восторг, пускает магнитофонную ленту с записью гомерического хохота зала. У него есть альбом с фотографиями знаменитых мастеров смеха, мастеров самых разных направлений — от пошловатого Мела Брукса до интеллектуала Вуди Аллена. И в этой пестрой галерее изображение самого Руперта занимает почетное место. Он не сомневается в будущем. И надо сказать, что, как ни странно, основания для этого есть. Но связаны они не с талантом, которого Папкин начисто лишен, а с удивительным примером удачливости другого человека.

Вторым главным действующим лицом картины является не воображаемый, а общепризнанный король комедии телевизионный актер Джерри Лэнгфорд, чью роль исполняет знаменитый киноэксцентрик Джерри Льюис. И хотя в его внешнем облике и манере поведения нет ничего от дешевой экстравагантности Папкина, ибо своим строгим костюмом, солидными золотыми очками и вдумчивым выражением лица он напоминает университетского профессора, хотя шутки его облечены в благообразную форму, уровень юмора, приводящего в восхищение зрителей, немногим выше того, что свойствен нашему развязному коммивояжеру. Так почему бы и ему не стать

«звездой»? Отвергнутый Папкин решается на крайние меры. Вместе с психопатической поклонницей комика Маршей он похищает его и, угрожая револьвером, требует, чтобы Джерри позвонил на студию и добился для Руперта разрешения выступить в сегодняшнем вечернем телешоу.

Мы слышим его монолог целиком — пошлейшую развязную болтовню, облеченную в форму автобиографии. Мать моя, говорит Руперт, была алкоголичкой. Зал улыбается. Пока я пил молочко топленое, продолжает он, она тянула молочко крепленое. Зал смеется. И чем дальше развивает он тему, в которой слово «блевать» является ключевым, тем все громче хохочет аудитория. Этот парень по ней. А уж когда дело доходит до рассказа о похищении Джерри, тут восторгам нет конца.

Цель достигнута. Вот она — слава. Когда-то один из персонажей Антоши Чехонте обрадовал родственников сообщением о том, что его фамилия напечатана в газете. На него наехала извозчицья кляча — и какой-то репортер тиснул об этом несколько строк. Точно так же счастлив Руперт Папкин, понимающий, что теперь, в результате скандала, он станет героем прессы. И в самом деле, сюжет о нем показывают в программе новостей, а фотографию улыбающегося коммивояжера теперь уже можно увидеть не только в его собственном альбоме, но и на обложках журналов с миллионными тиражами.

Его приговорили к тюремному заключению? Ерунда! За это время он напишет мемуары, которые принесут миллион долларов. А потом — после досрочного освобождения — Руперт Папкин придет на телестудию уже в ранге «звезды». Так заканчивается фильм, а вместе с ним и наша тема, хотя материал еще далеко не исчерпан. Но дело не в том, чтобы множить однотипные примеры. Для той цели, которая была поставлена, — показать, «как это делается», думается, достаточно сказанного. Но еще раз подчеркнем: массовая продукция, занимающая количественно преобладающее место в Голливуде, это не вся американская кинематография. И, подводя в последней главе некоторые итоги седьмого десятилетия, мы должны указать на это с полной определенностью.

Книга подошла к концу. Но завершена ли тема, обозначенная на титульном листе,— кинематограф и общественная жизнь Соединенных Штатов? Конечно, автор стремился к тому, чтобы важнейшие события и явления, определявшие ход истории и влиявшие на искусство, не остались вне нашего поля зрения. Но сколько бы мы ни смеялись над афоризмами Козьмы Пруткова, а его утверждение о том, что нельзя объять необъятное, остается в силе. С точки зрения Клио, которой подвластны тысячелетия, исследовавшийся период, может быть, и кажется мигом, мимолетностью. Многие уйдут, забудется, утратит значимость. Однако мы-то живем сейчас — и те почти пятнадцать лет, что охвачены в книге, для одного поколения представляют значительный отрезок времени.

Для американцев, как и для всех людей, приравнивающих масштаб событий к масштабу одной человеческой жизни, произошло столько всякого, что полный анализ этого не вместит ни одна монография, даже самая обширная. И кино, поспешая за происходящим в ряду других искусств, вгрызаясь в сложности или упрощая их, используя всю шкалу оценок по отношению к какому-либо факту, представило столь пеструю и разнообразную картину действительности, что для скрупулезного обозрения ее нужен коллективный труд. Не случайно примерно одна и та же эпоха нашла отражение во многих работах не только американских, но и советских ученых и критиков. В этом ряду стоят аналитические книги В. Е. Баскакова «Противоречивый экран» и «В ритме времени», Я. А. Березницкого «Как создать самого себя» и «Отблески времени», документальный труд И. Е. Кокарева «На экране Америка», публицистический «Голливуд без маски» Ю. А. Комова, монография М. С. Шатерниковой «Синие воротнички» на экранах США», наконец, глубокое исследование С. И. Юткевича «Модели политического кино».

Поэтому в заключительной главе мы лишь кратко коснемся некоторых тем и положений, не развернутых на предыдущих страницах. Прежде всего нужно напомнить, что, говоря о Голливуде, автор имел в виду не

только продукцию ведущих фирм, сосредоточенных там, но и фильмы, сделанные не под их эгидой, а снятые на средства отдельных продюсеров, режиссеров, актеров, общественных организаций. Ведь и эти картины, где бы и на какие деньги они ни делались, все равно поступали в систему коммерческого проката и для зрителей были голливудскими.

Между тем, в 70-е годы число фильмов, появлявшихся вне рамок конгломератов и традиционных фирм, увеличилось. Если, например, в 1968 году экран увидели всего семнадцать лент, снятых теми, кого в Америке называют независимыми продюсерами, то всего через четыре года их было уже сто семь (в 1985 году — двести двадцать пять из общего числа в триста тридцать).

Многие значительные произведения, определявшие лицо американского кинематографа, были созданы как раз «независимыми». Это и «Пять легких пьес» Боба Рэфелсона, и «Пугало» Джерри Шацберга, и «Злые улицы» Мартина Скорсезе, и «Последний наряд» Хэла Эшби. Это также картины Фрэнсиса Копполы и Роберта Олтмена, основавших собственные небольшие фирмы.

Именно они и некоторые их коллеги своим прорывом к острой гражданской проблематике, нелицеприятностью по отношению к устоявшимся общественным институтам, резким отходом от государственных пропагандистских постулатов не только привлекли на свою сторону значительную часть зрителей, но и заставили тянуться за ними или же вступать в вынужденную полемику традиционный Голливуд. Но тянуться, конечно, по-своему, подменяя реалии мнимостями, сглаживая наиболее острые углы. Несомненно также и влияние на весь американский кинематограф их стилистических приемов.

Бытовавшее в Европе понятие «авторское кино» теперь можно с полным правом отнести к названным нами мастерам. Их творческий почерк, конечно, различен, сугубо индивидуален, однако можно заметить и некоторые общие черты. Американский кинематограф всегда отличал повышенный динамизм экранного действия, детерминированность сюжетного замысла, когда при любых фабульных хитросплетениях изначально проглядывал результат, ожидаемый зрителем, не обманывающимся, имея большой опыт, в исходе ситуации или разрешении конфликта. Сохранив динамику, нигде не снижая напряжение, режиссеры нового склада стали приучать публику к тому типу

кинозрелищ, который в свое время советский теоретик В. П. Демин определил как «фильм без интриги». Тяготение к реалистическому показу «куска жизни», к импрессионистской манере сюжетосложения потребовало найти такую компенсаторную функцию, которая бы с лихвой заменила тщательно выстроенный событийный ряд. Она заключалась в сугубо повышенном внимании и к разработке характеров и к изобразительной стороне ленты. Все чаще кадр чисто информативный уступал место кадру-метафоре, кадру-символу.

Достижения американской кинотехники, предложенные мастерам экрана, превратились в их руках в тот инструмент, с помощью которого мог осуществиться любой талантливый замысел. Вариозкран, разнофокусная оптика, тончайшие цвето- и светофильтры, высокочувствительная пленка, разнообразие способов ее проявки, благодаря чему расширился репертуар изобразительных эффектов, — все это использовалось не для щегольства режиссерской или операторской виртуозностью, а для разрешения тех идейных и художественных задач, которые ставили перед собой лучшие постановщики 70-х годов.

Подчеркнем, однако, снова: такого рода общность никоим образом не означала одинаковости. Чтобы доказать это, обратимся к двум примерам.

Фрэнсис Коппола сделал картину «Разговор» в очень жесткой документальной манере. И хотя «Вся президентская рать» непосредственно посвящена «уотергейтскому делу», а лента Копполы даже не упоминала о нем, именно она, пропитанная горечью и гражданским негодованием, стала самым впечатляющим откликом на развернувшиеся события.

Герой «Разговора» Гарри Коул — в превосходном исполнении Джина Хэкмэна — представитель не любящей рекламы и новой для экрана профессии: он исполняет частные заказы на подслушивание. Ему, виртуозно владеющему специальностью и гордящемуся своим мастерством, совершенно все равно, кто его клиенты и объекты слежки, он безразличен к тому, что выполненная им работа может послужить поводом для публичного скандала или тайного шантажа, — дело есть дело.

Но вот однажды — это и составляет содержание картины — он сталкивается со случаем, когда замышляется, а затем осуществляется убийство. Не сообщить об этом властям — значит, стать соучастником, и Гарри собирается позвонить в полицию. Но тут выясняется, что

деловые переговоры самого Коула, переговоры криминальные с точки зрения закона, в свою очередь подслушаны и записаны на пленку. Его предупреждают по телефону: молчи — и тогда промолчим мы. Так рыбак, закидывавший удочку в мутные воды жизни, сам оказался на крючке.

Главное, однако, не столько в той истории, которая рассказывается в фильме, сколько в точном воссоздании двухэтажности, двуслойности будничного, ничем, кажется, не омраченного существования, под гладкую поверхность которого можно — были бы деньги — подвести опасную мину. «Уотергейт», утверждает режиссер всем строем своей картины, не исключение, а лишь один из примеров того, как под громкие слова о гражданских правах идет непрекращающееся тайное поправление их.

Не случайно вторым героем картины становится техника подслушивания, демонстрируемая во всей ее мощи. «Нет ни одного момента в жизни человека, — утверждает Гарри, — который нельзя было бы записать на пленку». И он очень близок к истине. Ведя свой репортаж, Коппола посвящает большой эпизод некоему международному конгрессу звукозаписывающей техники, на который Коул приглашен в качестве почетного гостя. Нам подробно показывают сложнейшую аппаратуру, способную, по словам ее создателей, «уловить даже разговор из Москвы». Делегаты деловито знакомятся с новой методикой прослушивания телефонных диалогов. Они приходят в восторг, наблюдая за самими собой на телевизионных экранах, хотя нигде не видно камер, передающих изображение на монитор. Они хвастаются своими достижениями — одному удалось подслушать разговоры кандидата в президенты, другому — записать ведущуюся шепотом беседу. Гарри, человек молчаливый, нелюдимый, не распространяется вслух о своих успехах, но мы их видим.

Используя эффект «скрытой камеры», подчеркивающей документальность манеры, Коппола ведет нас по дорожкам обширного Юнион-скуэр в Сан-Франциско. Неторопливо, с достоинством прогуливаются пожилые леди, держа на поводках собак всех мыслимых пород, кто-то лениво жует сандвич, кто-то, пользуясь часом отдыха, просто глазееет на прохожих. Шумно играют дети. Словом, обычная натурная зарисовка городского быта. И никому даже не может прийти в голову, что человек, расслабленно сидящий на скамейке и как будто

бы наслаждающийся солнечным теплом и светом, держит в кармане чрезвычайно чуткий микрофон, улавливающий, несмотря на массу посторонних шумов, беседу молодой пары, кружащей по аллее. А в закрытой машине, стоящей вдалеке, на площади, крутятся магнитофонные кассеты, и приватный разговор фиксируется на пленке. Отнюдь не подозревая, что представляет из себя этот автомобиль с зеркальными стеклами, две девушки, весело глядясь в них, подкрашивают губы.

Техника торжествует, и Гарри, считающий себя ее повелителем, торжествует вместе с ней. Все зная о подслушивании, он полагает, что в этом смысле обезопасил себя полностью. Вряд ли кто-либо посторонний сумеет справиться с хитроумными замками на дверях. Но он, как мы знаем, заблуждается. Когда раздается звонок шантажиста и Коул понимает, что его убежище лишь казалось неприступным, что техника, в которую он верил, превратилась во врага, начинается финальный акт драмы.

Чтобы найти подслушивающее устройство, герой картины производит сокрушительный обыск у себя самого. В ярости он вывертывает со стен выключатели, разбирает на мельчайшие детали телефонный аппарат, демонтирует все свое оборудование, срывает обои, взламывает паркет. Однако нигде ничего не находит. Его взгляд падает на статуэтку Христа — ведь Коул человек религиозный. Но вера в божественное провидение рушится вместе с верой в другого бога — технику. Теперь ему представляется, что именно внутри святыни и спрятан микрофон. Статуэтка разбита — и тоже впустую. Он так и не может понять, брал ли его шантажист на пушку или же подслушивающее устройство замаскировано столь искусно, что отыскать его невозможно, даже будучи столь опытным профессионалом.

Есть шутивная песенка: «Судьба играет человеком, а человек играет на трубе». Вряд ли Коппола ее слышал. Да и было ему, как и его герою, не до шуток. Но финальный эпизод он построил как раз по этой формуле. В полном отчаянье Гарри, усевшись на единственный уцелевший стул, берет в руки саксофон, который всегда скрашивал его одиночество. Он прикладывает к губам мундштук — и разгромленную комнату наполняют протяжные тоскливые звуки. Камера отъезжает все дальше, расширяя картину хаоса, посреди которого сидит опустошенный человек, механически перебирающий

клапаны инструмента. Так возникает кадр-символ, обозначающий Америку после «Уотергейта».

В фильме вообще много разного рода метафор. Снятый в приглушенной коричневато-зеленой гамме, он лишь однажды разбивается ярким цветовым пятном. Но это алое пятно — кровь убитого. Несколько раз режиссер обращает наше внимание на решетку, отгораживающую деловую часть офиса от закутка, где стоит кровать. Герой, полагающий вначале, что именно он — хозяин положения, на самом деле как бы находится в камере. Все это бьет в одну цель: развеять миф о свободе личности, ибо хотя права и декларированы, но они ничем не защищены.

Совсем в ином интонационном ключе работает Роберт Олтмен, режиссер очень мобильный, постоянно пробуемый себя в разных жанрах — от психологической драмы («Холодным днем в парке») до вестерна («Маккейб и миссис Миллер»). Он умеет, когда это требуется, быть и трогательным, и лиричным, и суровым без улыбки. Но все же главное свойство его таланта, принесшее этому мастеру мировую известность, заключается в совершенном владении всей гаммой сатирических красок. Здесь, пожалуй, в современном американском кино ему сейчас нет равных. И удары, которые наносит Олтмен по всяческим видам политической и социальной лжи, по историческим и современным мифам, по «сознанию II» (вспомним определение Рейча), приходятся точно в цель. Язвительность, обнажающая тайные пороки общества, саркастическое конструирование типичных ситуаций, тонкая насмешливость в обрисовке персонажей — вот его основное оружие в фильмах «Нэшвил» и «Буффало Билл и индейцы», знакомых читателю, а также в картинах «MASH» и «Свадьба». На последней из них мы и остановимся.

Вот уж поистине «фильм без интриги», исследование реки жизни на одной из ее излучин. Кинематограф в силу своей природы редко соблюдает правило трех единств — времени, места и действия, — выработанное классицистской поэтикой. И если европейцы все же иногда следуют ему, то американцы — почти никогда. Но об Олтмене совершенно справедливо говорят, что он склонен к экранным традициям Старого Света. И гротески «Свадьбы», явственно перекликающиеся с гротесками феллиниевской «Сладкой жизни», в то же время имеют еще один источник — «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

В предисловии к своей комедии Бомарше писал: «Пороки, злоупотребления, — они не меняются, но пере-

воплощаются в тысячи форм, надевая маску господствующих нравов: сорвать с них эту маску и показать их в неприкрытом виде — вот благородная задача человека, посвятившего себя театру»¹. Эти слова вполне мог бы повторить Роберт Олтмен, посвятивший себя кино. Как и его великий предшественник, он выбрал для современной комедии нравов день бракосочетания героев, ограничившись только им, и сохранил, если не считать коротких эпизодов в церкви и на шоссе, все три единства. Только вместо старинного замка графа Альмавивы действие разворачивается в просторном доме, принадлежащем богатой американской семье.

«Господь наш в своей неизречимой доброте создал институт брака» — этими словами епископ в парадном облачении начинает напутствие новобрачным — Дино Корелли и Маффин Бреннер. Этот священнослужитель выполняет роль своего рода свадебного генерала, приглашенного семейством жениха, чтобы все знали, насколько оно богато и уважаемо. Церемония обставлена с пышной торжественностью, молодые очень милы, родственники их — представительны, гости — чинны и благообразны.

Дав зрителю некоторое время проникнуться благолепием, режиссер — еще пока идет церемония — дает несколько монтажных перебивок, переносящих нас в комнату, где старейшина жениховского клана Нетти Слоан, слабая телом, но сильная духом и диктаторски властная, отдает последние распоряжения перед предстоящим пиршеством. В этих перебивках ее домочадцы предстают в несколько ином свете, чем тот лучезарный ореол, которым окружены участники и свидетели церковного обряда. Старая дама, и так едва терпящая своего зятя — выходца из официантов, да к тому же итальянца, опасается, что может случиться грех и пострашнее: ее вторая дочь, Кларисса, явно питает нежные чувства к красавцу негру, служащему дворецким. И она требует от него, чтобы при гостях эта парочка ни в коем случае не смела обмениваться многозначительными взглядами, ибо это может навлечь позор на семью. Потом появляется домашний врач Мичэм, любитель виски, и тоже получает строгий наказ: воздерживаться за столом от пагубной страсти.

Это — ее последние распоряжения. В то время как свадебная процессия направляется к дому, старуха умирает. Угроза нарушить тщательно подготовленный

праздник представляется столь ужасной, так больно может ударить по самолюбию, что родственники решают гостям ничего не сообщать. Дочери, конечно, плачут тайком, но это не столько слезы горя, сколько слезы облегчения: наконец-то к ним по наследству перейдут большие деньги.

Итак, наверху лежит покойница, а внизу идет пир. И чем дальше, чем разгоряченнее становятся сотрапезники, тем быстрее спадают с их лиц маски благообразия. Вспоминается «Виридиана» Луиса Бунюэля, в которой великий испанец усадил за один стол самых страшных физических уродов. Олтмен проделывает то же самое с уродами моральными. Становятся видимыми, как говорят англичане, «скелеты в шкафу» — неприглядные фамильные секреты Корелли и Бреннеров, а вместе с ними и гостей.

Выясняется, что мать жениха Реджина — законченная наркоманка, а мать невесты, носящая нежное имя Тююлип (тюльпан), женщина глупая и жеманная, готова с легкостью переспать с кем угодно. Младшая ее дочь, сестра Маффин, пошла в маменьку. Она — нимфоманка, отдававшаяся каждому встречному. В разгар вечера эта юная дева с невинным лицом объявляет во всеуслышанье, что ждет ребенка, причем не от кого-нибудь, а от жениха сестры. Интересы Дино Корелли, впрочем, разностороннее: его обнаруживают в ванной комнате в нежных объятиях шафера. На этом фоне подружки невесты, поголовно курящие «травку» — марихуану; кажутся просто голубицами.

«Свадьба» — многолюдный фильм: в нем сорок восемь персонажей. В этом калейдоскопе лиц и имен режиссер тем не менее успевает охарактеризовать почти каждого и делает это с беспощадной иронией, исходя, вероятно, из вполне справедливого соображения, что каковы хозяева — таковы и гости. Перед нами нескончаемой чередой проходят спесивые глупцы с тугой мошной, псевдоинтеллектуалы, пересказывающие, чтобы доказать свою близость к искусству, сюжеты телепрограмм и голливудских боевиков, непрерывно толкующие о спорте молодящиеся джентльмены, напоминающие незабвенного мистера Уинкля, их скучающие жены, ищущие приключений на стороне, но вслух толкующие о высокой нравственности и осуждающие всех и вся, профессиональные сплетники, славословящие хозяев в заздравных тостах и злословящие об их связях с мафией между собой.

Олтмен замечательно пародирует левацкое пустозвонство, идущее от сытости и стремления прослыть прогрессивным. На несколько минут он выводит на первый план сестру Нетти Слоан, такую же богатую, как она, которая дарит новобрачным огромное панно с надписью «Невеста — для народа» и обращается с пламенной речью к детективам, стерегущим свадебные подарки, призывая их пополнить ряды рабочего класса.

Словом, перед нами — срез довольно обширной социальной группы, срез сатирический и точный в конечных его оценках. Здесь нет искренности, здесь все показное, рассчитанное на поддержание престижности: речи, машины, драгоценности, проявления чувств. Главное — не допустить публичного скандала, не вынести сор из избы. И потому юную блудницу срочно выдадут за дядю жениха, появившегося на свадьбе незваным гостем. Потому останутся скрытыми в своем узком кругу все те непристойные происшествия, свидетелями которых мы стали. У режиссера есть еще один враг — бездуховность, и он расправляется с ним, высмеивая один стереотип поведения за другим.

Свою основную творческую задачу Роберт Олтмен видит в том, чтобы «заставить публику пересмотреть традиционные взгляды на общество и кинематограф»². Когда-то Чехов ввел в обиход определение «талантливый читатель». Автор «Нэшвила» и «Свадьбы» хочет воспитать «талантливого зрителя», то есть человека, способного осмыслить не только верхний — событийный — слой фильма, но и постичь систему образного мышления, проникнуть в сердцевину замысла. Иначе все аллегории, символы, метафоры останутся за кругом внимания, а это значит, что картина не достигнет цели. Американская критика не без оснований сближает кинематограф Олтмена с драматургией Бертольта Брехта. Как Брехт в «Карьере Артуро Уи», истории чикагской гангстерской шайки, создал модель фашизма, так Олтмен в «Свадьбе» — картине, локальной по материалу, — поднялся до обобщений, касающихся нравственных проблем широкого общественного звучания. Работая с актерами, режиссер по-брехтовски ориентировал их на то, чтобы, оставаясь убедительными в воплощаемых ими образах, они в то же время сохраняли известную дистанцию между собой и своими персонажами. Не разрушая цельности представления, они таким образом усилили гражданскую позицию режиссера.

Средства, которыми постановщик фильма заставляет увидеть за «кажимостью» сущность, чрезвычайно разнообразны. Одно из них, например, яркость цветового фона, изобилие света во многих кадрах, благодаря чему — по контрасту — еще более гротескной выглядит вся эта ярмарка тщеславия показной культурности, разнузданных инстинктов, прикрытых щитом лицемерия. Через весь фильм Олтмен с помощью оператора Чарлза Роше проводит еще один прием, известный уже давно, использованный в разных целях, но далеко не исчерпанный. Он заставляет и завешивает весь особняк зеркалами, в которые часто смотрятся хозяева и гости. Отражения нарядны, улыбчивы и безмолвны. Но эта страна видимостей, «зазеркалье», обладает беспощадной особенностью усиливать сравнение с неприглядностью объемного мира. Увеличивая глубину кадра, продолжая безусловное пространство в условном, зеркала, если воспользоваться словами критика Брайана Хендерсона, служат эффективным средством «демистификации буржуазного образа жизни»³.

Несколько рассказов Михаила Зощенко носят одинаковое ироническое название: «Мелкий случай из частной жизни». И действительно, событие, происходящее в каждом из них, ординарно, незначительно. Но суть, конечно, не в них, а в обобщенной характеристике обывательской психологии, которую писатель горько высмеивал всю свою жизнь. Мы помним чеховскую «Свадьбу» — водевиль с глубоким социальным подтекстом. Именно такой подтекст существует и в фильме Олтмена, весьма характерном для американского реалистического кино 70-х годов.

Частная жизнь всегда была одним из главных предметов искусства. Показательно здесь другое: возросший интерес к ее социальному звучанию на экране. Чем больше смотришь картин такого рода, тем сильнее ощущается общее для них качество: тревожность тона. Разумеется, любая драматургия, в том числе и сценарная, зиждется на конфликтных ситуациях. Тем более это относится к сюжетам, которые условно можно назвать семейными. Но в данном случае, по утверждению самих авторов фильмов и критики, тревожность интонации объясняется не столько поиском фабульной напряженности, сколько отражением реалий.

Причины не только экономического свойства, возросшая ожесточенность многих людей, вызванная

осложнившимися условиями борьбы за существование, обострили, например, проблему старости в ее житейском и нравственном смысле. Кинематограф не мог пройти мимо этого. Нелегкая судьба сотен тысяч стариков, их отъединенность от жизни, как только они оказались вне сферы производства и общественного внимания, отчужденность детей, для которых потерявшие работоспособность родители оказываются обузой, нашли отражение и в театре и на экране.

Много лет назад Тэффи написала рассказ «День» — о русской эмигрантке, старухе, доживающей свой век в Париже. Эта «бедная портнишка, серенькая, озабоченная, усталая, поскрипывала, как расшатанный стул». И никому она не была нужна, кроме своего облезлого, такого же старого, как она сама, кота. Вот самая счастливая минута: «Кот прыгнул к ней на колени, ткнул ее мокрым носом прямо в щеку и, поджав коготки, толкнул ее лапой два раза в грудь. Точно постучался в сердце»⁴.

Таким же эмигрантом ощущает себя в собственной стране герой фильма Пола Мазурского «Гарри и Тонто». «Старики, как известно, всем в тягость», — скорбно констатирует Гарри Комз, бывший учитель, еле-еле сводящий концы с концами на жалкую пенсию. И у него тоже, хотя в разных городах Америки живут его дети, есть единственный друг и конфидент — старый кот Тонто.

Когда дом, где квартирует Гарри, за полной ветхостью сносят, ему вместе с котом приходится стать странником поневоле. Человек образованный, Комз вспоминает о Шекспире. «Лир в последнее время не выходит у меня из головы», — говорит он. И в самом деле, есть нечто схожее между скитаниями американца Гарри и легендарного короля бриттов, с той лишь разницей, что у старого учителя не находится своей Корделии. У старшего сына ему и Тонто всячески отравляет жизнь невестка, стремящаяся избавиться от ненужного гостя любым путем. Младшему сыну, в очередной раз севшему на финансовую мель, тоже не до отца. И уж тем более лишним оказывается он у дочери — яростной феминистки. И в довершение всего заканчивает свой кошачий век Тонто. Теперь на всем свете нет у Гарри близкой души. И он все чаще вспоминает другого старика, постоянно сидевшего рядом с ним на одной и той же парковой скамейке: тот умер, не сумев перенести одиночество. Правда, картина имеет вполне благополучную развязку. Познакомившись случайно со своей сверстницей, герой

обретает тихую пристань. Конечно, мы, зрители, рады этому. Но много ли таких счастливых концов в жизни?

Между тем теоретики трактуют проблему старости весьма своеобразно. Еще четверть века назад Е. Камминг и У. Генри выдвинули «теорию освобождения», утверждающую, будто старики рады отказаться от прежних социальных ролей⁵. Она явно шла вразрез с истиной, ибо социологическими исследованиями установлено, что не столько старики пенсионеры отстраняются от общества, сколько общество теряет к ним всякий интерес.

В конце 70-х годов появилась «теория зависимости», развитая М. Блекнером в книге «Старение в массовом обществе»⁶. Здесь уже шла речь не о радости, а об отказе старикам в праве на самостоятельность. Иначе говоря, их судьба, по мнению автора, должна полностью находиться в руках родственников. Мы только что видели, чем это оборачивается на практике. Причем, опираясь на работы американских психологов, можно с полным основанием утверждать, что история Гарри Комза, исключая хэппи энд, весьма типична.

Советским зрителям знаком и другой фильм на ту же тему — «Уйти красиво» Мартина Бреста. В нем три пенсионера, поселившиеся вместе ради экономии, постоянно испытывают нужду и отчаяние. Когда же единственный из них, оставшийся в живых, попадает в тюрьму, то с горькой иронией рассуждает сам с собой: «Какая мне разница, где жить? Что я оставил на воле? Ютились втроем в тесной комнате, считали каждый доллар. Здесь же у меня отдельная камера с туалетом и не нужно заботиться о пропитании».

Панорама американского кино не будет полной, если хотя бы бегло не коснуться того, какие жанры преобладали в нем в 70-е годы. Представленные в книге фильмы почти не характеризовались по жанровым признакам, ибо в этом не было нужды. В общем в этот период продолжали существовать все традиционные типы картин. Однако в них следует отметить некоторые новые, иногда существенно новые черты.

Так, наравне с классической мелодрамой расцвела ее неожиданная разновидность — мелодрама с комическим уклоном. Ее элементы присутствуют в фильме Роберта Бентона «Крамер против Крамера», а в законченном виде ее представляет картина Артура Хиллера «Автор! Автор!». Это голливудское изобретение основано на безотказных приемах. Давно установлено, что зритель всегда смеется,

если ему показывают мужчину, занимающегося домашним хозяйством. Столь же давно известно, что не может не трогать сердца судьба детей, страдающих из-за распри родителей. И наконец, неизменно вызывает негодование, даже если оно подкрашено смехом, как во второй из названных лент, безответственность хозяйки дома по отношению к своей семье.

Публика смеется, когда ей рассказывают действительно забавную историю симпатичного мужчины, брошенного вместе с детьми женой и вступившего в связь с взбалмошной актрисой. Еда, ею приготовленная, никуда не годится, и все остаются голодными. Герой ленты Хиллера по имени Айвэн Тревиллиан вынужден сам стирать и гладить белье. И пока он его развешивает в комнате, эмансипированная Алиса, сидя на диване с сигаретой в зубах, развивает грандиозные планы совместного духовного роста и интеллектуального общения.

С утра вся семья, предводительствуемая новой мамой, отправляется смотреть румынский фильм, затем скучает в музее современного искусства и в завершение культурной программы, уже после полуночи, располагается в ресторанчике, который служит местом встреч театральной богемы. Дети спят, положив головы на столы, Айвэн зевает, а Алиса самозабвенно «общается» с приятелями. Как видно даже из этих двух эпизодов, фильм полон юмора. И тем не менее он по сути своей остается мелодрамой, требующей сострадания к бесхозным детям и осуждения безответственных матерей.

Занимал заметное, хотя и не главное место на экране и вестерн. Оставаясь традиционным, этот жанр претерпел значительные изменения в лентах двух групп режиссеров. Первая из них, типичнейший представитель которой — Клинт Иствуд, лишила жанр благородства, превратив его в кровавое, зачастую эротическое зрелище. Например, в «Человеке, странствующем по равнине» Иствуд не выпускает из рук бич. Им он зверски истязает быка и, переходя к режиссерским своим обязанностям, дважды монтирует этот откровенно садистский эпизод. Подробно показывается также, как его герой насилует в хлеву очаровательную блондинку.

Другая группа режиссеров использовала жанр как средство обостренного показа сугубо современной проблематики. Они наполняют старую форму новым содержанием, склоняясь при этом к сатирическим краскам. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить «Маленького большого

человека» Артура Пенна и «Буффало Билл и индейцы» Роберта Олтмена.

Произошло вторжение новых мотивов и в такой устойчиво традиционный жанр, как гиньоль. Конечно, в нем по-прежнему происходили страшные и загадочные преступления, бродили по экранам вампиры и потомки Франкенштейна, но одновременно было сделано несколько попыток оснастить фильм ужасов современной политической атрибутикой. Таким образом поступил, скажем, режиссер Брайан Де Пальма в картине «Прокол».

Перемены произошли и в других жанрах, таких, как криминальная драма или мюзикл, о чем читатель уже, вероятно, составил представление по тем лентам, о которых говорилось в книге. Заметил он, очевидно, и доминирующую в очень многих фильмах самых разных жанров, общую для них черту: нескончаемую череду насильственных актов. Их диапазон очень широк — от подавления духовной свободы, давления на умы до физического уничтожения. В оценке этого явления требуется дифференцированный подход.

Обнаженное, не щадящее чувств изображение порока, зла, насилия всегда существовало в мировом искусстве. У Шекспира в каждой его трагедии кровь льется даже не ручьями, а реками. Сон Раскольникова о забитой насмерть кляче поистине страшен. А «Сатурн, поедающий своих детей» Гойи или «Герника» Пикассо? А «Виридиана» Бунюэля или «Источник» Бергмана? Но ведь никто не обвинит всех этих художников в смаковании жестокости, насилия и того, что называется физиологическими подробностями жизни. Они — ярые, откровенные гуманисты, прибегнувшие к такой системе борьбы со злом. Их человеколюбивые позиции не вызывают сомнений.

Именно с таких позиций были сняты многие эпизоды уже знакомого читателям книги и многим советским зрителям фильма «Пропавший без вести». Так же, как сон Раскольникова, страшны кадры, в которых забавляются опьяненные кровью своих жертв солдаты, гонясь на автомобиле за красавицей лошадью и стреляя в нее на ходу. Это тем более ужасно, потому что бессмысленно. Но авторам картины этот эпизод нужен не как аттракцион, ибо в контексте ленты он обретает метафорическое звучание, воспринимается как символ поверженной свободы. Можно вспомнить аналогичную сцену — убийство слонов с вертолетов — в шедшем у нас фильме Роджера Споттисвуда «Под огнем», рассказывающем, как в президентство Картера никарагуанскому диктатору Со-

месе помогали любой ценой удерживаться у власти. Смотреть ее тягостно, почти нестерпимо, но она необходима постановщику, так как несет в себе мощный смысловой заряд, взывая к гуманизму. Примеров такого рода много. Иначе говоря, показ насилия на экране закономерен, когда в фильмах крупных мастеров это трактуется как знак времени, барометр нравственного состояния общества.

Другое дело — голливудский кичевый кинематограф, где насилие становится самодовлеющим шоковым аттракционом. Не менее постыдно «облагораживание» жестокости в неблагоприятных политических целях. Здесь нам придется вновь обратиться к деятельности человека, которого правая пресса льстиво называет «самой твердой валютой Америки», имея в виду неизменность высоких доходов от его киноработ и однозначность принятой им политической линии. Речь идет о Силвестре Сталлоне, превратившем своего Рэмбо в национального героя и выведшем на киноэкран Роки. Этот неукротимый боксер размахивал кулаками уже в трех продолжениях той картины, о которой рассказано в главе «По обе стороны американизма».

Литературным героям, а тем более киноперсонажам ставили памятники не столь уж часто. Есть несколько бронзовых и мраморных Дон Кихотов, всемирно известна изваянная в камне андерсеновская Русалочка, поклонники комиссара Мегрэ могут положить цветы к подножию его скульптурного изображения. В былое время чести быть увековеченными в скульптуре удостоились в Америке и Том Сойер с Геком Финном. И вот теперь к этим всеобщим любимцам добавился еще один памятник: но миру явился не трогательный Чарли, а Роки — Сталлоне. Произошло это в Филадельфии. Факт настолько выразительный, что он не нуждается ни в каких пояснениях.

Вот какие неожиданные плоды приносит игра на низменных страстях, если придать им нужную правящему классу политическую окраску. А именно в этом и отличился Силвестр Сталлоне (начавший свою карьеру не слишком обнадеживающе в фильме «Итальянский жеребец», где он обходился без всяких одежд). Особенно в «Роки IV», картине 1985 года.

Что же там происходит? В Соединенные Штаты приезжает советский боксер с символическим именем Иван и несколько странной фамилией Драго. Носит он

исключительно военный мундир, на котором — Золотая звезда Героя Советского Союза и два ряда орденских планок. Ну а на ринге появляется не иначе как в ярко-красных трусах с вышитыми на них серпом и молотом. Это — здоровяк блондин, похожий, скорее, все же не на русского, а на тот тип арийца, который культивировался немецким фашизмом. Надо ли говорить, что такое сходство отнюдь не случайность. Намек здесь достаточно ясен.

И вот этот Драго, жуткий тип с холодными глазами убийцы, выходит на ринг, чтобы сразиться с боксером-негром Аполло Кридом, фигурировавшим еще в первом фильме серии. Ведет себя Иван во время боя как отпетый негодяй, плюет на всяческие правила и на смерть забивает своего соперника. Публика негодует. Еще бы, благородные американские спортсмены никогда себе такого не позволят. Во всяком случае, на экране. И кто вспомнит в момент всеобщего негодования телевизионные кадры, в которых победитель матча реслинга — огромный мясистый детина с повадками громилы — яростно топтал советский флаг и под восторженный рев собравшихся возносил над собой флаг американский, как это делал Роки в последней картине. А ведь это хроника.

Но продолжим рассказ о «Роки IV». Его герой в свою очередь приезжает в Москву. И хотя он должен выступать в международных соревнованиях — финале чемпионата мира, — хотя в столицу СССР съехались для показа этого журналисты и телевизионщики многих стран, что по логике предполагает по меньшей мере соблюдение внешних приличий, злодеи русские отправляют американского спортсмена и его тренеров готовиться к матчам в глухую Сибирь. Там их поселяют в каких-то ветхих хибарах, промерзших насквозь и без электрического освещения. Это очень коварный план, потому что Роки вместо необходимых упражнений и спарринг-боев вынужден таскать на себе стволы деревьев и колоть дрова. (По этому поводу рецензент известной американской киногазеты «Вэрайети» язвительно заметил: если бы Сталлоне снимал фильм о переговорах на высшем уровне в Москве, он наверняка поместил бы президента США в тот же сибирский барак.)

Все это время, пока Роки орудовал топором где-то между Леной и Енисеем, Драго, естественно, купался в роскоши. Он вышел на ринг с тем же явным намерением прихлопнуть славного американца, с каким выступал за океаном. Но не тут-то было. Роки красиво

и убедительно побеждает, разумеется, сохраняя при этом жизнь свирепому Ивану. Таким образом, зрителя подводят к выводу, что не только в боксе, а и во всем остальном американец всегда одолеет русского. Но для этого нужно быть сильным.

Теперь о Рэмбо. Силвестр Сталлоне сам — в соавторстве — пишет сценарий, по которому в 1984 году режиссер Джордж Косматос ставит фильм «Рэмбо. Первая кровь, II». В нем этого бандита выпускают из тюрьмы, где он оказался в финале предыдущей ленты, в обмен на согласие тайно проникнуть во Вьетнам и сфотографировать американских военнопленных, будто бы и по сей день томящихся там в плену. Неустрашимый Рэмбо не только выполняет задание, но и на свой страх и риск похищает одного из этих пленников. Подобное нарушение условий операции приводит к тому, что вертолет за ними не прилетает и теперь уже сам Рэмбо оказывается схваченным вьетнамцами. Его допрашивают два звероподобных «русских советника», применяя жесточайшие пытки.

Тут в дело впутывается красавица азиатка, доставившая супермена в начале картины к месту назначения. Она под видом проститутки проникает в лагерь, где содержат Рэмбо. Легко догадаться, что с ее помощью он совершает лихой побег, уничтожая десятки преследователей, а затем захватывает невесть откуда взявшийся советский вертолет и вывозит на нем в Таиланд уже не одного, а большую группу пленных американцев. Так из убийцы Рэмбо превращается в героя и патриота, который от имени всех ветеранов вьетнамской войны заявляет: «Они хотят, чтобы Америка любила их так же, как они любят ее». Это, пожалуй, самая длинная фраза из произнесенных им в фильме, ибо в остальных случаях он, как правило, обходится двумя-тремя словами, да и то преимущественно непечатными.

Примерно в это же время дотошные сан-францисские телевизионные журналисты обнаружили, что на огромном черном обелиске Арлингтонского мемориала в Вашингтоне, где высечены имена пятидесяти восьми тысяч солдат и офицеров, сложивших головы во Вьетнаме, есть имя и сержанта Артура Джона Рэмбо. Разыскали его семью — мать, вдову, двух дочерей. Но, обращаясь к телезрителям, мать была далека от ура-патриотических заявлений и говорила о своем горе, о потерях, об ужасах войны.

Однако эта история с реальным Рэмбо ничему не помешала и ни на что не повлияла. Сталлоне утвердительно ответил на вопрос, намерен ли он еще раз появиться в роли Рэмбо, и заявил, что теперь действие, скорее всего, будет разворачиваться в Латинской Америке.

...В одном из произведений американской фантастики создана такая ситуация. Жители Венеры, прибывшие на Землю пять тысяч лет спустя после гибели там цивилизации, нашли странный предмет — наглухо запаянную металлическую коробку. Ее вскрыли со всяческими предосторожностями и обнаружили внутри прозрачный пластический материал, туго свернутый в виде спирали. Венерианцы долго не могли понять, что это такое. Наконец ученые догадались сконструировать аппарат для проецирования этой ленты. И тогда перед ними возникло странное двуногое существо, вовлеченное в многочисленные приключения. Отныне и до скончания времен оно будет представлять род людской. Инопланетяне не смогли расшифровать заключительную надпись: «Производство Уолта Диснея». Забавный мышонок Микки Маус стал для них представителем исчезнувшего человечества.

Если действительно представить себе, что грядущие поколения смогут судить об Америке только по ее кинематографу, то можно ли утверждать, будто жизнь страны предстанет во всей полноте, в неисчислимом многообразии своих проявлений? Разумеется, казуса, героем которого стал Микки Маус, не случится. Но сколь многое навсегда останется за кадром! Кстати говоря, еще в 50-е годы фирма «Метро-Голдуин-Мейер», одна из законодательниц кичевого стиля, решила увековечить лучшие, с точки зрения ее руководства, киноленты. Для далеких потомков были отобраны, тщательно упакованы и спрятаны в глубокой шахте пышные костюмные боевики, вестерны, уголовные драмы. Не хочется думать, что останется только это. Однако если продукция американского кино сохранится в самом полном объеме, то в грядущих веках к ней потребуются комментарии, которых уже никто не сможет дать. Даже и сегодня мы не можем и не должны судить о жизни Соединенных Штатов лишь по литературе и кино. Дело не только в нарочитом искажении действительности, в приспособлении ее реалий к целям пропаганды.

Мы должны понимать и другое: фильмы точные, правдивые, глубокие тоже избирательны, ибо они посвящены преимущественно той проблематике, которая в тот или

иной период волнует общество. В ней проявляются отрицательные тенденции его политического и социального развития. А еще древние знали, что катарсис — очищение истиной — неотделим от трагизма.

Уильям Фолкнер говорил: «Я достаточно люблю свою страну, чтобы мне хотелось исправить ее недостатки, и мои способности, мое призвание открывают мне единственный путь: стыдить ее, критиковать, пытаться показать разницу между тем, что в ней есть плохого и хорошего, моментами низости и моментами цельности, гордости и честности, напоминать людям, которые прощают низость, что страна знала время славы, что они как народ, их отцы и деды совершали прекрасные славные дела. Писать только о хорошем в этой стране — значит ничуть не исправить плохого. Я должен говорить людям о плохом, чтобы они достаточно разозлились или устыдились — и могли исправить его»⁷.

Народ Соединенных Штатов — народ трудолюбивый и талантливый. Мир не раз восхищался достижениями культуры этой страны, открытиями ее ученых, шедеврами ее инженеров, успехами медицины или высоким уровнем сельского хозяйства. В Америке, разумеется, есть много счастливых семей, честных полицейских, глубоко порядочных юристов, людей, искренне ненавидящих фашизм. Но, повторим, внимание мастеров кино сосредоточивается преимущественно не на этом, а на отклонениях от нормы, на опасных тенденциях.

Искусство прежде всего диагност, и совесть настоящих художников не может быть успокоена ничем положительным, если рядом с ним существуют насилие, политический гангстеризм, попрание основных принципов демократии. Читатель должен понимать, что тенденциозен не автор, а сам американский кинематограф. Автор же в меру своих сил лишь попытался проанализировать то, о чем искусство не устает рассказывать.

Разные лики Америки

См.: «The Nation», 1976, 10, Jan., p. 21—23.

«The New Yorker», 1976, 31 May, p. 86.

См.: *Гаджиев К.* Эволюция основных течений американской буржуазной идеологии. М., 1982, с. 288.

См.: «США: экономика, политика, идеология», 1982, № 6, с. 64.

Материалы XXVII съезда КПСС. М., 1986, с. 136.

Перемены без изменений

«Sunday Times», 1972, 24 Dec., p. 14.

См.: Ibid.

См.: «Time», 1970, 9 Febr., p. 47.

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 27, с. 325.

См.: «Film Comment», 1981, Sept. — Oct., p. 40.

Сведения по конгломератам приводятся по данным американской киногазеты «Вэрайети» второй половины 70-х гг.

«The Economist», 1981, 7—13 March, p. 82.

⁸ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 3, с. 46.

Пирс Дж. Не вижу зла.— В кн.: Пиршество демонов. М., 1968, 187.

¹⁰ Цит. по: «American Cinematographer», 1981, Apr., p. 347.

См.: «Time», 1981, 30 March, p. 46.

См.: «Лит. газ.», 1984, 11 янв.

См.: «Time», 1981, 30 March, p. 47.

«Film Comment», 1981, Nov.—Dec., p. 48.

Ibid., p. 76.

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 27, с. 359.

«Time», 1967, 29 Dec., p. 56.

¹⁸ См.: «Business Week», 1973, 23 June, p. 2.

См.: *Mattelart A.* Multinational Corporations and the Control of Culture. New York, 1979, p. 238.

См.: Ibid., p. 265.

См.: «Journal of Communications», 1974, Winter, vol. 24, N 1, p. 8.

См.: «La revue du cinéma — Image et son», 1978, févr., p. 118.

Цит. по: «Коммунист», 1981, № 18, с. 99.

Нити зримые и скрытые

См.: *Reich Ch.* The Greening of America. New York, 1970.

Крэйп Р. Пурпурные поля.— В кн.: Библиотека современной фантастики. В 15-ти т. Т. 10. М., 1967, с. 149.

Fiedler L. Waiting for the End. New York, 1964, p. 160.

⁴ *Reich W.* The Sexual Revolution. Toward a Self-Governing Character Structure. New York, 1970, p. 10.

Ibid.

⁶ Более подробно о теории В. Райха см.: *Баскаков В.* Противоречивый экран. М., 1980.

Leary T. The Politics of Ecstasy. London, 1971, p. 77.

Ibid., p. 177.

Ibid., p. 185.

Ibid., p. 113.

Ibid., p. 241.

Ibid., p. 242.

Философская энциклопедия. Т. 2. М., 1962, с. 168.

Bob Dylan. A Retrospective. Ed. by Craig McGregor. London, 1975, p. 139.

The Joan Baez Book. New York, 1974, p. 181.

См.: Гагри А. Ресторан Алисы.— В кн.: Голоса Америки. М., 1976, с. 351—355.

См.: Давыдов Ю. Эстетика нигилизма. М., 1975; Мельвиль А., Разлогов К. Контркультура и «новый» консерватизм. М., 1981; Мельвиль Л. Движение «контркультуры» и американское «подпольное» кино.— В кн.: Зарубежный экран. М., ВНИИК, 1980.

Голоса и отголоски войны

Merton Th. The Critique of War. Chicago, 1969, p. 114—115.

«The New York Times», 1965, 18 Apr., p. 1.

Цит. по кн.: Corson W. Consequences of Failure. New York, 1974, p. 87.

Hall G. Imperialism Today. New York, 1972, p. 142.

The Writing on the Wall. 108 American Poems of Protest. New York, 1969, p. 36—37.

Apocalypse Now. [Рекламный проспект к фильму]. New York, 1979.

Цит. по кн.: Corson W. Consequences of Failure, p. 171.

⁸ Ibid., p. 87.

Сименон Ж. Неизвестные в доме. Повести и рассказы. М., 1966, с. 383—385.

Неделин В. Стэнли Креймер. М., 1970, с. 107.

См.: Downing D., Herman G. Clint Eastwood. All-American Anti-Hero. New York, 1977, p. 91—92.

Люди в синем

См.: Downing D., Herman G. Clint Eastwood, p. 91—92.

«Искусство кино», 1982, № 2.

Картрайт Г. Обвиняется в убийстве. М., 1982, 238.

Пейн Т. Избр. соч. М., 1959, с. 46.

Подробно о фильме «Крестный отец» см. в кн.: Березницкий Я. Как создать самого себя. М., 1976.

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

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

⁸ Цит. по кн.: Abadinsky H. Organized Crime. Boston, 1981, p. 164.

Ibid., p. 372.

The Task Force on Organized Crime. Washington (D.C.), 1976, p. 6.

См.: Abadinsky H. Organized Crime, p. 166—167.

Ibid., p. 173.

Ibid., 170—171.

См.: Ibid.

См.: Ibid., p. 176.

См.: Нукифоров Б. Коррупция в высших звеньях.— «Коммунист», 1980, № 90—95.

Облик героев

- Шатерникова М.* «Синие воротнички» на экранах США. М., 1985.
Katz E. The Film Encyclopedia. New York, 1979, p. 859.
Lewis M. The Culture of Inequality. New York, 1978, p. 85.
Цит. по: «Téléciné», 1975, May, p. 13.
Hellman L. Scoundrel Time. Boston, 1976, p. 7.
⁶ *Фолкнер У.* Сарторис. Медведь. Осквернитель праха. М., 1974, с. 13.

По обе стороны американизма

- International Film Guide. Ed. by Peter Cowie. London, 1978, p. 313.
Strong J. Our Country. New York, 1963, p. 11.
«Variety», 1977, 20 Apr., p. 24.
Тэнн У. Нулевой потенциал.— В кн.: Библиотека современной фантастики. В 15-ти т. Т. 10. М., 1967, с. 162—165.
Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1978, 177.
Маршак С. Стихотворения и поэмы. Л., 1973, с. 830.
Цит. по кн.: *Smith J.* Looking Away: Hollywood and Vietnam. New York, 1975, p. 129.
⁸ См.: Ibid.
«Sight and Sound», 1972, Spring, p. 108.

Грани политики

- Подробно об этом фильме см. в кн.: *Карцева Е.* Берт Ланкастер. М., 1983, с. 140—147.
«Интернациональная лит.», 1937, № 2, с. 31.
Lamott K. Anti-California. Report from our First Para-fascist State. Boston, 1971, p. 3.
«The Nation», 1976, 17 Jan., p. 40.
Цит. по: «США: экономика, политика, идеология», 1982, № 1, с. 101.
Цит. по кн.: *Карцева Е.* Спенсер Трэси. М., 1970, с. 93—94.
См.: «American Film», 1982, Dec., p. 14.
⁸ Цит. по записи, сделанной автором на пресс-конференции американской делегации на XII МКФ в июле 1981 г.
См.: Советская историческая энциклопедия. Т. 2. М., 1968, стлб. 42—43.
Подробнее об этом фильме см.: *Мельвилл Л.* «Русская рулетка» или американский шовинизм? — В кн.: Кино и время. Вып. 5. М., 1983, с. 261—276.
«Kosmogama», 1983, March, p. 16.
«Daily World», 1982, 1 July, p. 21.
Цит. по: «Иностр. лит.», 1983, № 6, с. 200.

Моды и модели

- Цит. по кн.: На экране Америка. М., 1978, с. 446.
«Films and Filming», 1979, Oct., p. 12.
Пропп В. Морфология сказки. М., 1969, с. 24.
«Hollywood Reporter», 1972, 5 July, p. 4.
На экране Америка, с. 444.
Бене Ст. Дьявол и Дэниел Уэбстер.— В кн.: Американская новелла XX века. М., 1976, с. 329—330.
См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 1, с. 414.
Ильф И., Петров Е. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4. М., 1961, с. 28.

На земле и в космосе

Цит. по: *Стругацкие А. и Б.* Фантастика служит человечеству.— В кн.: Азимов А. Путь марсиан. М., 1966, с. 8.

Там же, с. 10.

Куприн А. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., 1957, с. 28.

Крайтон М. Штамм «Андромеда». М., 1971, с. 6.

Ханютин Ю. Реальность фантастического мира. М., 1977, с. 148—149.

Цит. по кн.: *Нортон Э.* Саргассы в космосе. М., 1969, с. 6.

См. подробнее о фильме в кн.: *Юткевич С.* Модели политического кино. М., 1978, с. 17—21.

⁸ «Time», 1981, 30 March, p. 47.

Кэйдун М. В плену орбиты. М., 1967.

«Jump Cut», 1978, 18 Aug., p. 5.

Черные и белые

Рассел Э.-Ф. Пробный камень.— В кн.: Библиотека современной фантастики. В 15-ти т., т. 10, с. 238.

Хьюз Л. Гость за столом. Пер. А. Ибрагимова.— В кн.: Негритянская поэзия США. XX век. М., 1971, с. 191—192.

Цит. по кн.: *Baker H.* The Journey Back. Chicago, 1980, p. 59.

См.: *Ethnicity: Theory and Practice.* Ed. by D. Moinihan and N. Glazer. New York, 1975.

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 131.

«Нов. мир», 1966, № 9, с. 191.

Baldwin J. The Devil Finds Work. New York, 1976, p. 99.

⁸ Ibid.

Цит. по кн.: На экране Америка, с. 395.

Там же, с. 399.

Там же, с. 401.

Маршак С. Стихотворения и поэмы. Л., 1973, с. 526.

На экране Америка, с. 401.

The Human Shape of Work. New York, 1964, p. 66.

См.: «Иностр. лит.», 1976, № 1.

Взгляд изнутри

Odets Cl. The Big Knife. New York, 1949, p. 135.

Чапек К. Собр. соч. в 7-ми т., т. 7. М., 1977, с. 163—164.

«Variety», 1976, 13 Oct., p. 14.

⁴ Сценарии американского кино. М., 1960, с. 417.

Панорама

Бомарше. Трилогия. М.— Л., 1934, с. 143.

Karp A. The Films of Robert Altman. New York, 1981, p. 8.

Film Theory and Film Criticism. New York, 1979, p. 744.

Тэффи. Рассказы. М., 1971, с. 168, 173.

Kamming E., Henry W. Growing Old: The Process of Disengagement. New York, 1961.

Blackner M. Aging in Mass Society. New York, 1977, p. 151—160.

Цит. по кн.: *Фолкнер У.* Сарторис. Медведь. Осквернитель праха, 21

Указатель фильмов

- «**Автора! Автора!**» (Author! Author!), 1982, реж. Артур Хиллер, в гл. ролях Эл Пачино, Тьюсди Уэлд — 297
- «**Ад в поднебесье**» (The Towering Inferno), 1974, реж. Джон Гиллермин, Ирвин Аллен, в гл. ролях Пол Ньюмен, Стив Маккуин — 206, 208—212, 215, 257
- «**Американские зарисовки**» (American Graffiti), 1973, реж. Джордж Лукас, в гл. ролях Ричард Дрейфус, Ронни Хоуард — 173, 236
- «**Апокалипсис сегодня**» (The Apocalypse Now), 1979, реж. Фрэнсис Форд Coppola, в гл. ролях Мартин Шин, Марлон Брандо — 69
- «**Армейская история**» (Soldier's Story), 1984, реж. Норман Джуисон, в гл. ролях Говард Роллинс, Арт Эванс — 269
- «**Аэропорт**» (Airport), 1970, реж. Джордж Ситон, в гл. ролях Берт Ланкастер, Дин Мартин — 206, 211
- «**Аэропорт — 1975**» (Airport — 1975), 1974, реж. Джек Смайт, в гл. ролях Чарлтон Хестон, Карен Блек — 206
- «**Аэропорт — 1977**» (Airport — 1977), 1977, реж. Джерри Джеймисон, в гл. ролях Джек Леммон, Оливия Де Хевиленд — 206, 211
- «**Бандит**» (The Outlaw), 1943, реж. Говард Хьюз, в гл. ролях Джек Бетел, Джейн Рассел — 32
- «**Бегство в победу**» (Escape to Victory), 1981, реж. Джон Хьюстон, в гл. ролях Майкл Кейн, Макс фон Сюдов — 195, 196
- «**Беспечный ездок**» (Easy Rider), 1969, реж. Деннис Хоппер, в гл. ролях Питер Фонда, Дэннис Хоппер — 26, 53, 55, 94, 124, 129
- «**Билли Джек едет в Вашингтон**» (Billy Jack Goes To Washington), 1977, реж. Т.-С. Фрэнк, в гл. ролях Том Лафлин, Долорес Тейлор — 153, 154
- «**Бликие контакты третьего типа**» (Close Encounters of the Third Kind), 1977, реж. Стивен Спилберг, в гл. ролях Ричард Дрейфус, Франсуа Трюффо — 243
- «**Бойня № 5**» (Slaughterhouse Five), 1972, реж. Джордж Рой Хилл, в гл. ролях Майкл Сэкс, Рон Либман — 242
- «**Большая победа Шафта**» (Shaft's Big Score), 1972, реж. Гордон Паркс, в гл. ролях Ричард Раундтри, Гвен Митчел — 256
- «**Большой нож**» (The Big Knife), 1955, реж. Роберт Олдрич, в гл. ролях Джек Пэлэнс, Ида Люпино — 271
- «**Бриллиантин**» (Grease), 1978, реж. Рэндол Клейзер, в гл. ролях Джон Траволта, Оливия Ньютон-Джон — 138
- «**Бросающие вызов**» (The Defiant Ones), 1958, реж. Стэнли Креймер, в гл. ролях Сидней Пуатье, Тони Кертис — 248, 252
- «**Буллит**» (Bullit), 1968, реж. Питер Ийтс, в гл. ролях Стив Маккуин, Жаклин Биссе — 95
- «**Бульвар Сансет**» (Sunset Boulevard), 1950, реж. Билли Уайлдер, в гл. ролях Глория Свенсон, Уильям Холден — 274
- «**Бумажная луна**» (Paper Moon), 1973, реж. Питер Богданович, в гл. ролях Райан О'Нил, Татум О'Нил — 124
- «**Бумеранг**» (Boomerang), 1947, реж. Эдуард Дмитрык, в гл. ролях Дана Эндрус, Джейн Вайат — 153
- «**Буффало Билл и индейцы, или Урок истории Сидячего Быка**» (Buffalo Bill And the Indians, or Sitting Bull's History Lesson), 1976, реж. Роберт Олтмен, в гл. ролях Пол Ньюмен, Джоел Грей — 167, 291, 299

«Буч Кэссиди и Сэнданс Кид» (Butch Cassidy and the Sundance Kid), 1969, реж. Джордж Рой Хилл, в гл. ролях Пол Ньюмен, Роберт Редфорд — 119, 142, 258

«Великий Гэтсби» (The Great Gatsby), 1974, реж. Джек Клейтон, в гл. ролях Роберт Редфорд, Миа Фэрроу — 33

«Великолепная семерка» (The Magnificent Seven), 1960, реж. Джон Стердженс, в гл. ролях Юл Бриннер, Стив Маккуин — 233

«Вердикт» (The Verdict), 1982, реж. Сидней Люмет, в гл. ролях Пол Ньюмен, Шарлотта Рэмплинг — 113

«Вестсайдская история» (West Side Story), 1961, реж. Роберт Уайз, в гл. ролях Натали Вуд, Ричард Беймер — 188

«Владыка города» (Prince of the City), 1981, реж. Сидней Люмет, в гл. ролях Трит Уильямс, Джерри Орбах, Кенни Марино — 112, 113

«Возвращение Джидая» (Return of the Jedy) 1983, реж. Ричард Марканд, в гл. ролях Марк Хэмил, Кери Фишер — 241

«Военные игры» (War Games), 1982, реж. Джон Бэдхем, в гл. ролях Мэтью Бродерик, Джон Вуд — 134

«Возвращение домой» (Coming Home), 1978, реж. Хэл Эшби, в гл. ролях Джейн Фонда, Йон Войт — 79, 82

«Война Гордона» (Gordon's War), 1973, реж. Осси Дэвис, в гл. ролях Пол Уинфилд, Карл Ли — 255, 257—259

«Вся президентская рать» (All the President's Men), 1976, реж. Алан Пакула, в гл. ролях Роберт Редфорд, Дастин Хоффман — 159, 160, 162, 164, 199, 279, 288

«Вся эта мура» (All That Jazz), 1979, реж. Боб Фосс, в гл. ролях Рой Шайдер, Джессика Лэндж — 275

«Вудсток» (Woodstock), 1970, реж. Майкл Уодли. Поют Джоан Баез, Арло Гатри и др — 26, 38, 40, 41, 53

«Выпускник» (The Graduate), 1967, реж. Майк Николс, в гл. ролях Дастин Хоффман, Энн Бэнкрофт, Кэтрин Росс — 125

«Гарри и Тонто» (Harry and Tonto), 1974, реж. Пол Мазурский, в гл. ролях Арт Карни, Элен Берстин — 296

«Голливудская история» (Hollywood Story), 1951, реж. Уильям Каствл, в гл. ролях Ричард Конти, Джулия Адамс — 273

«Голливудские неприятности» (Hollywood Trouble), 1935, реж. Джек Таунли, в гл. ролях Джон Харрон, Греди Саттон — 273

«Голливудский бульвар» (Hollywood Boulevard), 1936, реж. Роберт Флоре, в гл. ролях Джон Холлидей, Марта Хант — 273

«Голливудский Вавилон» (Hollywood Babylon), 1979, реж. Кеннет Энгер — 273

«Горячка субботнего вечера» (Saturday Night Fever), 1977, реж. Джон Бэдхем, в гл. ролях Джон Траволта, Карен Линн Горни — 134, 138, 156

«Гражданин Кейн» (Citizen Kane), 1941, реж. Орсон Уэллс, в гл. ролях Орсон Уэллс, Джозеф Коттон — 202

«Грязный Гарри» (Dirty Harry), 1971, реж. Дон Сигел, в гл. ролях Клинт Иствуд, Гарри Гардиано — 95, 97—100, 110

«Дамиен — дурное предзнаменование II» (Damien — Omen II), 1978, реж. Дон Тейлор, в гл. ролях Уильям Холден, Ли Грант — 226

«Двенадцать разгневанных мужчин» (Twelve Angry Men), 1957, реж. Сидней Люмет, в гл. ролях Генри Фонда, Ли Кобб — 107

- «2001: Космическая Одиссея» (2001: a Space Odyssey), 1968, реж. Стэнли Кубрик, в гл. ролях Тони Мастерс, Эрни Арчер — 231
- «День саранчи» (The Day of the Locust), 1975, реж. Джон Шлезингер, в гл. ролях Доналд Сазерленд, Карен Блек — 274
- «Джеронимо» (Geronimo), 1939, реж. Пол Слоан, в гл. ролях Элен Дрю, Престон Фостер — 165
- «Джулия» (Julia), 1977, реж. Фред Циннеман, в гл. ролях Джейн Фонда, Ванесса Редгрейв — 191, 194
- «Дикие гуси» (The Wild Geese), 1978, реж. Эндрю Мак-Лаглен, в гл. ролях Ричард Бертон, Ричард Харрис — 37
- «Дилижанс» (Stagecoach), 1939, реж. Джон Форд, в гл. ролях Джон Уэйн, Клер Тревор — 88, 165, 171
- «Добро пожаловать домой, солдатики» (Welcome Home, Soldier Boys), 1972, реж. Ричард Комптон, в гл. ролях Джо Бейкер, Алан Винт — 72
- «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил бомбу» (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb), 1963, реж. Стэнли Кубрик, в гл. ролях Питер Селлерз, Джордж Скотт — 231
- «Дурное предзнаменование» (The Omen), 1976, реж. Ричард Доннер, в гл. ролях Григори Пек, Ли Ремик — 226
- «Душной ночью» (In the Heat of the Night), 1969, реж. Норман Джуисон, в гл. ролях Сидней Паутье, Род Стайгер — 248, 252, 253
- «Железный крест» (Cross of Iron), 1976, реж. Сэм Пекинпа, в гл. ролях Джеймс Коберн, Максимилиан Шелл — 36, 37, 195
- «Житель равнин» (The Plainsman), 1936, реж. Сесиль Де Милль, в гл. ролях Гэри Купер, Джин Артур — 165
- «Забавные приключения Дика и Джейн» (Fun With Dick and Jane), 1977, реж. Тэд Котчев, в гл. ролях Джордж Сигел, Джейн Фонда — 74
- «Забриски Пойнт» (Zabriskie Point), 1970, реж. Микеланджело Антониони, в гл. ролях Марк Фречет, Дария Холприн — 275
- «Завет» (The Testament), 1983, реж. Линн Литмен, в гл. ролях Джейн Александер, Уильям Дивейн — 24
- «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (They Shoot Horses, don't They?), 1969, реж. Сидней Поллак, в гл. ролях Джейн Фонда, Майкл Сарацин — 280
- «Звезда!» (Star!), 1968, реж. Роберт Уайз, в гл. ролях Джули Эндрюс, Ричард Кренна — 27
- «Звездные войны» (Star Wars), 1977, реж. Джордж Лукас, в гл. ролях Марк Хэмил, Кери Фишер — 33, 236, 238—242
- «Звездный трек» (Star Trek), 1979, реж. Роберт Уайз, в гл. ролях Уильям Шатнер, Леонард Нимрой — 33
- «Звуки музыки» (The Sound of Music), 1965, реж. Роберт Уайз, в гл. ролях Джули Эндрюс, Кристофер Пламмер — 27
- «Зеленые береты» (The Green Berets), 1968, реж. Джон Уэйн, Рэй Келлог, в гл. ролях Джон Уэйн, Дэвид Янсен — 68, 69, 78, 88, 164, 165
- «Землетрясение» (Earthquake), 1974, реж. Марк Робсон, в гл. ролях Чарлтон Хестон, Ава Гарднер — 206, 209, 211, 216
- «Злые улицы» (Mean Streets), 1973, реж. Мартин Скорсезе, в гл. ролях Роберт Де Ниро, Гарви Кейтл — 84, 119, 287
- «Значок 373» (Badge 373), 1973, реж. Говард Кох, в гл. ролях Роберт Дьюэлл, Верна Блум — 99
- «Зола и угли» (Ashes and Embers), 1982, реж. Хейли Джерима, в гл. ролях Джон Андерсон, Эвелин Блэкуэл — 269

- «Изгоняющий дьявола» (Exorcist), 1973, реж. Уильям Фридкин, в гл. ролях Линда Блер, Макс фон Сюдов — 53, 223, 226, 246
- «Изгоняющий дьявола II: еретик» (Exorcist II: the Heretic), 1977, реж. Джон Бурмен, в гл. ролях Линда Блер, Ричард Бертон — 226
- «Иисус Христос Суперзвезда» (Jesus Christ Superstar), 1973, реж. Норман Джуисон, в гл. ролях Тед Нили, Карл Андерсен — 50, 53
- «Империя наносит ответный удар» (The Empire Strikes Back), 1980, реж. Ирвин Кершнер, в гл. ролях Марк Хэмил, Кери Фишер — 240, 241
- «Инопланетянин» (E.T.— the Extra-Terrestrial), 1982, реж. Стивен Спилберг, в гл. ролях Генри Томас, Ди Уоллес — 244
- «...И правосудие для всех» (And Justice for All), 1979, реж. Норман Джуисон, в гл. ролях Эл Пачино, Ли Страсберг — 130
- «Искатели потерянного ковчега» (Raiders of the Lost Ark), 1981, реж. С. Спилберг, в гл. ролях Гаррисон Форд, Карен Аллен — 240
- «История любви» (Love Story), 1970, реж. Артур Хиллер, в гл. ролях Райан О'Нил, Эли Макгроу — 27
- «Кабаре» (Cabaret), 1972, реж. Боб Фосс, в гл. ролях Майкл Йорк, Лайза Минелли — 186, 188, 189, 191, 275
- «Как был завоеван Запад» (How the West Was Won), 1962, реж. Генри Хетауэй, Джон Форд, Джордж Маршал, в гл. ролях Генри Фонда, Джеймс Стюарт, Грегори Пек — 117, 118
- «Какими мы были» (The Way We Were), 1973, реж. Сидней Поллак, в гл. ролях Барбра Стрейзанд, Роберт Редфорд — 140, 141, 143, 277
- «Кандидат» (The Candidate), 1972, реж. Майкл Ричи, в гл. ролях Роберт Редфорд, Питер Бойл — 145, 279
- «Китайский синдром» (The China Syndrome), 1979, реж. Джеймс Бриджес, в гл. ролях Джейн Фонда, Джек Леммон — 164
- «Когда умирают легенды» (When the Legends Die), 1972, реж. Стюарт Миллер, в гл. ролях Ричард Уидмарк, Фредерик Форрест — 166
- «Конрак» (Conrack), 1974, реж. Мартин Ритт, в гл. ролях Йон Войт, Пол Уинфилд — 265
- «Кома» (Coma), 1978, реж. Майкл Крайтон, в гл. ролях Майкл Дуглас, Женевиэва Бюжо — 235
- «Король комедии» (King of Comedy), 1982, реж. Мартин, Скорсезе, в гл. ролях Роберт Де Ниро, Джерри Льюис — 283, 284
- «Крамер против Крамера» (Kramer vs Kramer), 1979, реж. Роберт Бентон, в гл. ролях Дастин Хоффман, Мэрил Стрип — 297
- «Красные» (Reds), 1981, реж. Уоррен Битти, в гл. ролях Уоррен Битти, Диана Китон — 202
- «Крестный отец» (The Godfather), 1972, реж. Фрэнсис Коппола, в гл. ролях Марлон Брандо, Эл Пачино, Джеймс Каан — 102, 127, 128, 236, 259
- «Крестный отец II» (The Godfather II), 1974, реж. Фрэнсис Коппола, в гл. ролях Эл Пачино, Роберт Де Ниро — 102, 127, 128
- «Кто остановит дождь?» (Who'll Stop the Rain?), 1978, реж. Карел Рейс, в гл. ролях Ник Нолте, Тьюсди Уэлд — 68, 69
- «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (One Flew over the Cuckoo's Nest), 1975, реж. Милош Форман, в гл. ролях Джек Николсон, Луиза Флетчер — 124
- «Лицо в толпе» (A Face in the Crowd), 1957, реж. Элиа Казан, в гл. ролях Энди Гриффит, Патриция Нил — 282
- «Лицо со шрамом» (Scarface), 1983, реж. Брайан Де Пальма, в гл. роли Эл Пачино — 127

- «Леди поет блюз» (Lady Sings the Blues), 1972, реж. Сидней Фьюри, в гл. ролях Диана Росс, Билли Ди Уильямс — 259—261
- «Ленни» (Lenny), 1974, реж. Боб Фосс, в гл. ролях Дастин Хоффман, Валери Перен — 127
- «Луковое поле» (The Onion Field), 1979, реж. Гаролд Беккер, в гл. ролях Джон Сэвидж, Джеймс Вуд, Тэд Дэнсон — 101, 115
- «Мадиган» (Madigan), 1968, реж. Дон Сигел, в гл. ролях Генри Фонда, Ричард Уидмарк — 95
- «Маленький большой человек» (Little Big Man), 1970, реж. Артур Пенн, в гл. ролях Дастин Хоффман, Фэй Данэуэй — 126, 127; 166, 168, 171, 173, 298
- «Марафонец» (Marathon Man), 1976, реж. Джон Шлезингер, в гл. ролях Дастин Хоффман, Лоренс Оливье — 140
- «Марти» (Marty), 1955, реж. Делберт Манн, в гл. ролях Эрнст Боргнин, Бетси Блер — 250
- «Механический апельсин» (A Clockwork Orange), 1971, реж. Стэнли Кубрик, в гл. ролях Малколм Макдауэл, Майкл Бейтс — 231
- «Милая Чарити» (Sweet Charity), 1968, реж. Боб Фосс, в гл. ролях Ширли Маклейн, Рикардо Монталан — 27, 275
- «Мир Дальнего Запада» (Westworld), 1973, реж. Майкл Крайтон, в гл. ролях Юл Бриннер, Ричард Бенджамин — 233
- «Мистер Дидс выходит в люди» (Mr. Deeds Goes to Town), 1936, реж. Фрэнк Капра, в гл. ролях Гэри Купер, Джин Артур — 153
- «Мистер Смит едет в Вашингтон» (Mr. Smith Goes to Washington), 1939, реж. Фрэнк Капра, в гл. ролях Джеймс Стюарт, Джин Артур — 153
- «На последнем берегу» (On the Beach), 1959, реж. Стэнли Креймер, в гл. ролях Грегори Пек, Ава Гарднер, Фред Астер — 24
- «На следующий день» (The Day After), 1983, реж. Николас Майер, в гл. роли Джексон Робардс — 24
- «Никельдеон» (Nickelodeon), 1976, реж. Питер Богданович, в гл. ролях Райан О'Нил, Татум О'Нил — 273
- «Новые центурионы» (The New Centurions), 1972, реж. Ричард Флейшер, в гл. ролях Джордж Скотт, Стэси Кич — 115—119
- «Нэшвил» (Nashville), 1975, реж. Роберт Олтмен, в гл. ролях Карен Блэк, Кейт Карадин — 150—152, 291, 294
- «Нюрнбергский процесс» (Judgement at Nuremberg), 1961, реж. Стэнли Креймер, в гл. ролях Спенсер Трэси, Берт Ланкастер — 97, 185
- «Облава в Голливуде» (Hollywood Round-Up), 1937, реж. Эвинг Скотт, в гл. ролях Бак Джонс, Элен Туэлвтрис — 273
- «Обратный отсчет» (The Final Countdown), 1979, реж. Дон Тейлор, в гл. ролях Керк Дуглас, Катрин Росс — 197, 200
- «Огненный лис» (Firefox), 1982, реж. Клинт Иствуд, в гл. роли Клинт Иствуд — 75, 201, 202
- «Оказаться на месте» (Being There), 1979, реж. Хэл Эшби, в гл. ролях Питер Сэллерз, Ширли Маклейн — 156
- «Око за око» (Eye for Eye), 1981, реж. Стив Карвер, в гл. роли Чак Норрис — 119, 120
- «Орка» (Ogca), 1977, реж. Майкл Андерсон, в гл. ролях Ричард Харрис, Шарлотта Рэмплинг — 218
- «Освобождение Лорда Байрона Джонса» (The Liberation of L.B.Jones), 1970, реж. Уильям Уайлер, в гл. ролях Ли Кобб, Энтони Зерб — 248

- «Оскар» (The Oscar), 1966, реж. Рассел Пауз, в гл. ролях Стивен Бойд, Элке Соммер — 283
- «Отель «Голливуд» (Hollywood Hotel), 1937, реж. Басби Беркли, в гл. ролях Дик Пауэл, Розмари Лейн — 273
- «Открытие сезона» (Open Season), 1974, реж. Питер Коллинсон, в гл. ролях Питер Фонда, Уильям Холден — 86, 87, 89
- «Отрыв» (Taking off), 1971, реж. Милош Форман, в гл. ролях Линн Карлин, Бак Генри — 46
- «Отсюда — в вечность» (From Here To Eternity), 1953, реж. Фред Циннеман, в гл. ролях Берт Ланкастер, Монтгомери Клифт — 147
- «Отчизна храбрецов» (Home of the Brave), 1949, реж. Марк Робсон, в гл. ролях Фрэнк Лавджой, Ллойд Бриджес — 248
- «Паника в Ниддл-парке» (Panic in the Needle Park), 1971, реж. Джерри Шацберг, в гл. ролях Эл Пачино, Китти Уинн — 46, 128
- «Панорама Голливуда» (Hollywood Cavalcade), 1939, реж. Эдвин Каммингс, в гл. ролях Алиса Фэй, Дон Амиче — 273
- «Параллакс» (The Parallax View), 1974, реж. Алан Пакула, в гл. ролях Уоррен Битти, Паула Прентис — 176—180
- «Первая кровь» (First Blood), 1982, реж. Тед Котчев, в гл. роли Силвестр Сталлоне — 74, 75
- «Первая полоса» (The Front Page), 1974, реж. Билли Уайлдер, в гл. ролях Джек Леммон, Уолтер Мэтью — 162, 164
- «Планета обезьян» (Planet of Apes), 1968, реж. Фрэнклин Шефнер, в гл. ролях Чарлтон Хестон, Родди Макдауэл — 231
- «Плоть» (Flesh), 1968, реж. Пол Морисси, в гл. ролях Джо Далессандро, Джеральдина Смит — 44
- «Под огнем» (Under Fire), 1983, реж. Роджер Споттисвуд, в гл. ролях Ник Нолте, Джин Хэкмэн — 299
- «Поезд мчится к славе» (Bound For Glory), 1977, реж. Хэл Эшби, в гл. ролях Дэвид Карадин, Ронни Кокс — 56
- «Покрась свой фургон» (Paint Your Wagon), 1969, реж. Джошуа Логан, в гл. ролях Ли Марвин, Клинт Иствуд — 27
- «Подставное лицо» (The Front), 1976, реж. Мартин Ритт, в гл. ролях Вуди Аллен, Зеро Мостел — 140
- «Полицейская история» (Police Story), 1972, реж. Уильям Грэхем, в гл. ролях Вик Морроу, Эд Аснер — 116
- «Полуночный ковбой» (Midnight Cowboy), 1969, реж. Джон Шлезингер, в гл. ролях Йон Вайт, Дастин Хоффман — 126, 266
- «Посетители» (The Visitors), 1972, реж. Элиа Казан, в гл. ролях Патрик Макуэй, Патриция Джойс — 76, 82
- «Последний киносеанс» (The Last Picture Show), 1971, реж. Питер Богданович, в гл. ролях Тимоти Боттомс, Джеф Бриджес — 173
- «Последний наряд» (The Last Detail), 1973, реж. Хэл Эшби, в гл. ролях Джек Николсон, Отис Янг — 129, 287
- «Почтальон всегда звонит дважды» (The Postman Always Rings Twice), 1981, реж. Боб Рэфелсон, в гл. ролях Джек Николсон, Джессика Лэндж — 133
- «Привести в исполнение» (Executive Action), 1973, реж. Дэвид Миллер, в гл. ролях Берт Ланкастер, Роберт Райан — 176
- «Приключение «Посейдона» (The Poseidon Adventure), 1972, реж. Роналд Ним, в гл. ролях Джин Хэкмэн, Эрнст Боргнин — 206, 210—212
- «Принцип домино» (The Domino Principle), 1977, реж. Стэнли Креймер, в гл. ролях Джин Хэкмэн, Кэндис Берген — 180
- «Прокол» (Blow Out), 1980, реж. Брайан Де Пальма, в гл. роли Джон Траволта — 299

- «Пропавший без вести» (Missing), 1981, реж. Коста-Гаврас, в гл. ролях Джек Леммон, Сисси Спасек — 189, 191, 299
- «Прямо в Шугерленд» (Sugarland Express), 1974, реж. Стивен Спилберг, в гл. ролях Голди Хоун, Бен Джонсон — 242
- «Птицы» (The Birds), 1963, реж. Альфред Хичкок, в гл. ролях Род Тейлор, Джессика Тэнди, «Типпи» Хедрен — 217
- «Пугало» (Scarecrow), 1973, реж. Джери Шацберг, в гл. ролях Эл Пачино, Джин Хэкмэн — 128, 287
- «Путешествие» (The Trip), 1967, реж. Роджер Кормэн, в гл. ролях Питер Фонда, Сюзан Страсберг — 46
- «Пять легких пьес» (Five Easy Pieces), 1970, реж. Боб Рафелсон, в гл. ролях Джек Николсон, Карен Блэк — 59, 63, 124, 127, 129, 134, 287
- «Разговор» (The Conversation), 1974, реж. Фрэнсис Коппола, в гл. ролях Джин Хэкмэн, Джон Гэзел — 288
- «Ребенок Розмари» (Rosemary's Baby), 1968, реж. Роман Полянский, в гл. ролях Миа Фэрроу, Джон Кассаветис — 219, 223
- «Ресторан Алисы» (Alice's Restaurant), 1969, реж. Артур Пенн, в гл. ролях Арло Гатри, Пэт Куин — 26, 55, 56, 57, 94, 124
- «Ровно в полдень» (High Noon), 1952, реж. Фред Циннеман, в гл. ролях Гэри Купер, Грейс Келли — 98
- «Рожденные проигрывать» (The Born Losers), 1967, реж. Т.-С. Фрэнк, в гл. ролях Том Лафлин, Джереми Смит — 90, 153, 164
- «Рой» (The Swarm), 1978, реж. Ирвин Аллен, в гл. ролях Майкл Кейн, Кэтрин Росс — 212, 216, 219
- «Роки» (Rocky), 1976, реж. Джон Эвилдсен, в гл. ролях Силвестр Сталлоне, Талия Шайр — 33, 136, 148, 149, 151
- «Роки IV» (Rocky IV), 1985, реж. Силвестр Сталлоне, в гл. ролях Силвестр Сталлоне, Долф Линдгрэн — 300, 301
- «Рыцарь в синем» (The Blue Knight), 1973, реж. Роберт Батлер, в гл. ролях Джордж Кеннеди, Верна Блум — 117
- «Рэмбо: Первая кровь, II» (Rambo: First Blood, II), 1984, реж. Джордж Косматос, в гл. ролях Силвестр Сталлоне, Джули Никсон — 302
- «Саундер» (Sounder), 1972, реж. Мартин Ритт, в гл. ролях Пол Уинфилд, Сесилия Тайсон — 261—265
- «Свадьба» (A Wedding), 1978, реж. Роберт Олтмен, в гл. ролях Витторио Гассман, Лилян Гиш — 133, 291, 293, 294
- «Светопреставление 2000 года» (Holocaust 2000), 1977, реж. Альберто Де Мартино, в гл. ролях Керк Дуглас, Симон Уорд — 37
- «Семь — и выше» (The Seven-Ups), 1973, реж. Филлип д'Антонио, в гл. ролях Рой Шайдер, Виктор Арнолд — 99
- «Серпико» (Serpico), 1973, реж. Сидней Люмет, в гл. ролях Эл Пачино, Джон Рэндолф — 107, 110—112, 127
- «Сила револьвера» (Magnum Force), 1973, реж. Тед Пост, в гл. ролях Клинт Иствуд, Хол Холбрук — 98, 99
- «Сметая преграды» (Busting), 1974, реж. Питер Хайамс, в гл. ролях Эллиот Гулд, Роберт Блейк — 110
- «Смеющийся полицейский» (The Laughing Policeman), 1973, реж. Стюарт Розенберг, в гл. ролях Уолтер Мэтью, Брюс Дерн — 117
- «С высоко поднятой головой» (Walking Tall), 1973, реж. Фил Карсон, в гл. ролях Джо Бейкер, Элизабет Хартман — 92
- «Совет и согласие» (Advise and Consent), 1962, реж. Отто Преминджер, в гл. ролях Генри Фонда, Чарлз Лаутон — 199

«Солдат в синем» (Soldier Blue), 1970, реж. Ралф Нелсон, в гл. ролях Кэндис Берген, Питер Стросс — 166, 167

«Суматошный мир» (Kajni Scatzi), 1982, реж. Годфри Реджио, опер. Рон Фрик — 17—20, 38, 57, 145, 268

«Тайна голливудского стадиона» (Hollywood Stadium Mystery), 1938, реж. Дэвид Говард, в гл. ролях Нейл Хэмилтон, Эвелин Венейбл — 273

«Таксист» (Taxi Driver), 1976, реж. Мартин Скорсезе, в гл. ролях Роберт Де Ниро, Джоди Фостер — 80, 83, 89

«Телесеть» (The Network), 1976, реж. Сидней Люмет, в гл. ролях Фэй Данауэй, Уильям Холден — 278

«Телефон» (Telefon), 1977, реж. Дон Сигел, в гл. ролях Чарлз Бронсон, Ли Ремик — 199—202

«Только Голливуд!» (Hollywood Or Bust!), 1956, реж. Фрэнк Тэшлин, в гл. ролях Дин Мартин, Джерри Льюис — 273

«ТНХ 1138» (ТНХ 1138), 1970, реж. Джордж Лукас, в гл. ролях Роберт Дьюэл, Доналд Плезенс — 236

«Три дня Кондора» (Three Days of the Condor), 1975, реж. Сидней Поллак, в гл. ролях Роберт Редфорд, Макс фон Сюдов — 142, 163, 280

«Трюкач» (The Stunt Man), 1980, реж. Ричард Раш, в гл. ролях Питер О'Тул, Стив Рэйлсбек — 123, 272

«Тутси» (Tootsie), 1982, реж. Сидней Поллак, в гл. ролях Дастин Хоффман, Джессика Лэндж — 125, 280

«1941-й», 1979, реж. Стивен Спилберг, в гл. ролях Нед Бити, Тосиро Мифунэ — 244

«Убийца овец» (Killer of Sheep), 1978, реж. Чарлз Бернет, в гл. ролях Генри Сандерс, Кейси Мур — 267, 269

«Узник Алькатраца» (The Bird of Alcatraz), 1962, реж. Джон Франкенхеймер, в гл. роли Берт Ланкастер — 91

«Уйти красиво» (Going in Style), 1979, реж. Мартин Брест, в гл. ролях Арт Карни, Ли Страсберг — 297

«Форт Апач, Бронкс» (Fort Apache, the Bronx), 1981, реж. Дэниел Петри, в гл. ролях Пол Ньюмен, Кен Уол — 117, 119

«Французский связной» (French Connection), 1971, реж. Уильям Фридкин, в гл. ролях Джин Хэкмэн, Рой Шайдер — 114, 115, 223, 258

«Фрэнсис» (Francis), 1982, реж. Грэм Клиффорд, в гл. ролях Джессика Лэндж, Сэм Шеппард — 277

«Хелло, Долли!» (Hello, Dolly!), 1969, реж. Джин Келли, в гл. ролях Барбра Стрейзанд, Уолтер Мэтью — 27

«Хлопок едет в Гарлем» (Cotton Comes to Harlem), 1970, реж. Осси Дэвис, в гл. ролях Годфри Кэмбридж, Реймонд Сент-Жак — 252, 255, 258

«Холодным взором» (Medium Cool), 1969, реж. Хаскел Уэкслер, в гл. ролях Роберт Форстер, Верна Блум — 26, 94

«Чаппакуа» (Chappaqua), 1967, реж. Конрад Рукс, в гл. ролях Жан-Луи Барро, Конрад Рукс — 46

«Человек, странствующий по равнине» (High Plains Drifter), 1973, реж. Клинт Иствуд, в гл. ролях Клинт Иствуд, Верна Блум — 298

«Челюсти» (The Jaws), 1975, реж. Стивен Спилберг, в гл. ролях Рой Шайдер, Роберт Шоу — 214, 217—219, 242, 244, 259

- «Челюсти II» (The Jaws II), 1978, реж. Жанно Шварц, в гл. роли Рой Шайдер — 218
- «Что случилось с Бэби Джейн?» (What ever Happened to Baby Jane?), 1962, реж. Роберт Олдрич, в гл. ролях Бэтт Дэвис, Джоан Кроуфорд — 274
- «Чужак» (Alien), 1979, реж. Ридли Скотт, в гл. ролях Вероника Картрайт, Том Скерит — 245, 252
- «Шафт» (Shaft), 1971, реж. Гордон Паркс, в гл. ролях Ричард Раундтри, Гвей Митчел — 256, 261
- «Шафт в Африке» (Shaft Africa), 1973, реж. Джон Гиллермин, в гл. роли Ричард Раундтри — 257
- «Штамм «Андромеда» (The Andromeda Strain), 1971, реж. Роберт Уайз, в гл. ролях Артур Хилл, Дэвид Уэйн — 233, 234
- «Эбби» (Abby), 1974, реж. Уильям Гирдлер, в гл. ролях Уильям Маршал, Кэрол Спид — 259
- «Электрический всадник» (The Electric Horseman), 1979, реж. Сидней Поллак, в гл. ролях Роберт Редфорд, Джейн Фонда — 140, 143—145
- «Эль Топо» (El Tоро), 1971, реж. Алессандро Джодоровский, в гл. ролях Алессандро Джодоровский, Мара Лоренцо — 49
- «Юнион Пасифик» (Union Pacific), 1939, реж. Сесиль Де Милль, в гл. ролях Барбара Стэнуик, Джоел Маккри — 165
- «Ярость» (Rage), 1972, реж. Джордж Скотт, в гл. роли Джордж Скотт — 232

Содержание

| | |
|--|--|
| Разные лики Америки 17 | Моды и модели 203 |
| Перемены без изменений 25 | На земле и в космосе 228 |
| Нити зримые и скрытые 38 | Черные и белые 247 |
| Голоса и отголоски войны 66 | Взгляд изнутри 270 |
| Люди в синем 94 | Панорама 286 |
| Облик героев 121 | Библиографические ссылки 305 |
| По обе стороны американизма 147 | Указатель фильмов 309 |
| Грани политики 175 | |

Карцева Е. Н.

К 27 Голливуд: контрасты 70-х: Кинематограф и общественная жизнь США.— М.: Искусство, 1987.— 319 с., [24] л. ил.— В надзаг.: ВНИИ киноискусства Госкино СССР.

Около шестидесяти фильмов разных тенденций, направлений и жанров, рассмотренных в этой книге, отражают сложнейшие общественные процессы США 70-х годов. «Апокалипсис сегодня», «Французский связной», «Звездные войны», «Тутси» — все они оказываются «полем боя» демократических и реакционных сил, антивоенных и милитаристских идей, неоконсерватизма, контркультуры, апологетики «американского образа жизни» и его критики. Автор показывает, как эта борьба идей захватывает не только политиков и кинопромышленников, но и режиссеров и актеров: Сиднея Поллака, Джейн Фонду и Дастина Хоффмана, с одной стороны, Джона Уэйна, Клинта Иствуда и Силвестра Сталлоне — с другой. Книга рассчитана на массового читателя.

К $\frac{4910020000-057}{025(01)-87}$ 149-87

ББК 85.373(3)

Елена Николаевна Карцева

Голливуд: контрасты 70-х

Редактор

И. В. Беленький

Младший редактор

Н. В. Пабауская

Художник

В. Е. Валериус

Художественный редактор

Г. К. Александров

Технический редактор

А. Н. Ханина

Корректор

М. Л. Лебедева

ИБ № 2601

Сдано в набор 31.03.86.

Подписано в печать 18.11.86.

A13958. Формат издания 84×108/32

Бумага типографская № 1

Гарнитура типа таймс

Высокая печать. Усл. печ. л. 18,48

Усл. кр.-отт. 19,32 Уч.-изд. л. 20,414

Изд. № 15586. Тираж 25000

Заказ 2388. Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Искусство»,

103009, Москва, Собиновский пер., 3

Ордена Октябрьской Революции

и ордена Трудового Красного Знамени

МПО «Первая Образцовая типография»

им. А. А. Жданова Союзполиграфпрома

при Государственном комитете СССР

по делам издательств,

полиграфии и книжной торговли.

113054, Москва, Валуевая, 28.



Е. Карцева Голливуд: контрасты 70-х