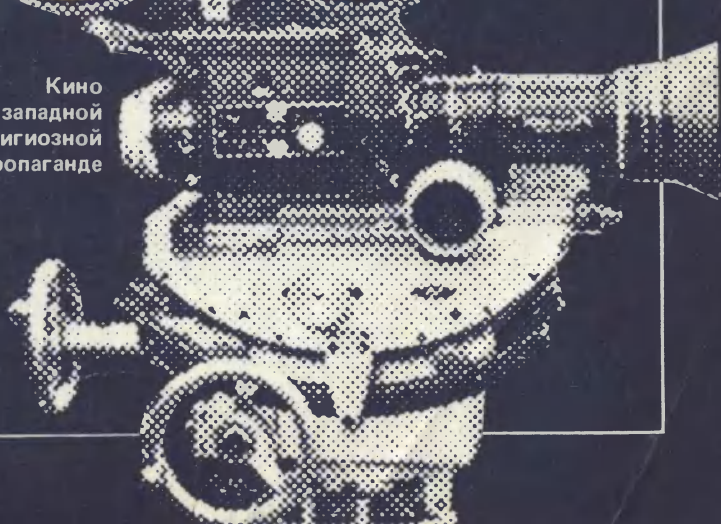


КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

БОГИ и Дьяволы в зеркале экрана



Кино
в западной
религиозной
пропаганде



ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА

1

ЦЕРКОВЬ

И КИНО

стр. 11

ГЛАВА

2

Тупики

стр. 53

КИНОТЕОЛОГИИ

ГЛАВА

3

Кинематографический

ХРАМ

стр. 93

ГЛАВА

4

Прочь,

САТАНА!

стр. 141

ГЛАВА

5

**„Слава богу,
Я-АТЕИСТ“**

стр. 179

ЗАКЛЮЧЕНИЕ стр. 221

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

БОГИ
Дьяволы
в зеркале
экрана

*Кино
в западной религиозной
пропаганде*

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
1982

Разлогов Кирилл Эмильевич

P17 Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино в зап. религ. пропаганде.— М.: Политиздат, 1982.— 224 с., ил.

В острой идейной борьбе нашего времени церковь использует все средства идеологического, эмоционального и психологического воздействия на массы. Среди них важная роль отводится кино, с помощью которого людям навязываются превратные представления о мире и человеке, пропагандируется мистицизм.

В предлагаемой книге дан критический анализ взаимоотношений кино и религии в условиях духовного кризиса капитализма, раскрываются методы использования киноискусства в западной религиозной пропаганде.

Книга рассчитана на широкие круги читателей.

P $\frac{0302030101-340}{079(02)-82}$ 249—82

86.3

2

Заведующий редакцией	А. В. БЕЛОВ
Редактор	Ю. В. СТЕПАНОВ
Младший редактор	М. В. АРХИПЕНКО
Художник	Г. Д. РАСТОРГУЕВ
Художественный редактор	В. А. ТОГОБИЦКИЙ
Технический редактор	В. П. КРЫЛОВА

ИБ № 3251

Сдано в набор 22.06.82. Подписано в печать 26.11.82. А00203. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офсетная. Гарнитура «Литературная». Печать офсетная. Условн. печ. л. 11,76. Условн. кр.-отт. 24,36. Учетно-изд. л. 12,31. Тираж 150 тыс. экз. Заказ 2463. Цена 55 коп.

Политиздат. 125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.

Ордена Ленина типография «Красный пролетарий».
103473, Москва, И-473, Краснопролетарская, 16.

© ПОЛИТИЗДАТ, 1982 г.

Кино и религия? Что может быть общего между этими двумя явлениями, которые, казалось бы, так далеки друг от друга? С какой бы стороны мы ни подходили к кинематографу, в каком бы разрезе его ни рассматривали — и как форму творчества, давшую возможность передовым художникам внести свой вклад в духовное раскрепощение человека, и как одно из влиятельных и опасных орудий буржуазной реакции, — он на первый взгляд вообще несовместим с религией. С одной стороны, детище технического развития, новый вид искусства, сыгравший немало важную роль в развитии современной культуры, с другой — пережиток прошлого, докатившееся до наших дней эхо наивных представлений минувших поколений людей. С одной стороны, часть буржуазной «массовой культуры», торгующей всеми и всяческими «наслаждениями», с другой — «моральная узда», препятствующая удовлетворению самых естественных человеческих побуждений. С одной стороны, вульгарная «киношка», с другой — освященный многовековой традицией культ...

И все же религиозные фильмы, в частности многочисленные «страсти Христовы» и наиболее популярные библейские предания (например, «Самсон и Далила»), появились на экранах с самых первых лет существования кинематографа. Используя всеобщую известность «священного писания», дельцы от кино собирали деньги с верующих и неверующих, а церковь при этом оставалась в стороне, зачастую даже выражая свое недовольство произвольными искажениями первоисточника. На местах же, особенно в небольших приходах, священники, не дожидаясь официального поощрения, зачастую весьма активно использовали религиозные фильмы в своих целях. Это на первых порах стихийное взаимодействие было по-своему закономерно. В условиях капиталистического общества и религия, и массовые виды искусства разными средствами пре-

следуют близкие цели — укрепляют власть монополий, устои буржуазной морали. И хотя в весьма существенных особенностях пути развития религии и кино кардинально расходились, общая идеологическая задача рано или поздно должна была их сблизить. Если это и произошло поздно, то в первую очередь по вине церкви, из-за ее изначального консерватизма, негативного отношения ко всему новому.

Из мировых религий лишь буддизм, пожалуй, сохранял высокомерный нейтралитет по отношению к вторжению в жизнь экрана. В России по наущению духовенства сжигали «крамольные кинематографы», Ватикан издавал строгие указания, возбранявшие правоверным католикам посещать «безнравственные» кинотеатры, ислам следовал иконоборческой традиции, запрещавшей прямое воспроизведение реального мира в искусстве.

Даже в середине XX века, когда, казалось бы, искусство экрана добилося почти повсеместного признания, религиозные деятели не могли смириться с соседством храма и кинотеатра. В своих пакистанских записках Н. Тихонов рассказывает поучительную с этой точки зрения историю о том, как в Карачи фанатики мусульмане сожгли новый кинотеатр, воздвигнутый в самом центре города. Этому акту вандализма предшествовало следующее знаменательное предупреждение, якобы адресованное владельцу кинотеатра случайным прохожим: «Брат мой... в хорошем ли месте ты поставил свой театр? Прилично ли рядом с мечетью прославленного светоча ислама, великого столпа веры, видеть этот дом неверия и соблазна? Мы живем на святой мусульманской земле. Ты знаешь, что Пакистан — значит «страна чистых». Надо ли было так небрежно отнестись к тому, чтобы пренебречь правилами веры и рядом с домом молитвы поставить дом, где будут правоверные слушать музыку кяфиров (язычников) и смотреть голых женщин?»¹ Хотя этот кинотеатр сожгли, и, по-видимому, на его месте новый так и не построили, правоверным — независимо от той веры, которой они придерживались, — не удалось остановить «заразу».

С годами кинематограф стал неотъемлемой частью современной культуры. Аудитория кинотеатров измеряется даже не миллионами, а миллиардами людей.

Весьма настороженное отношение церкви к «седьмому

¹ Тихонов Н. Избранные произведения. В 2-х т. М., 1955, т. 2, с. 454.

искусству» постепенно уступило место стремлению подчинить экран своим задачам, сначала поставив на пути кинематографистов дополнительные цензурные ограничения, а затем последовательно и систематически связывая с религией не только и не столько собственно религиозно-мифологические ленты, сколько наиболее крупные произведения современных художников экрана (в том числе и советских), предлагая их зачастую превратное теологическое истолкование, присуждая им специальные премии религиозных киноорганизаций и т. п. В западной кинотеории определенное распространение получила сугубо религиозная интерпретация «природы», «специфики», «имманентной сущности» кинематографического образа. Учитывая широкую популярность киноискусства и силу его влияния на умы и сердца миллионов людей, использование экрана для религиозной пропаганды является составной частью модернизации религии в условиях повсеместной секуляризации и кризиса веры.

Перелом в отношениях между религией и кино на Западе, как правило, датируют концом 40-х — 50-ми годами. Именно в это время повсеместно создаются приходские кинотеатры, оформляется сеть церковных кинематографических организаций, национальных и международных, узко конфессиональных и свидетельствующих о сотрудничестве между представителями различных вероисповеданий. В рекомендациях верующим церковные органы уже систематически дают оценки «нравственности» всех выходящих на экраны фильмов, зачастую оказывая влияние на их коммерческий успех.

Базу для церковной деятельности в этой весьма специфической и далекой от традиционного богослужения сфере давали теоретические и критические сочинения киноведов религиозной ориентации, в частности известных французских исследователей-католиков — аббата Амедее Эйфра, Анри Ажеля, Андре Базена, работы которых ознаменовали важный этап развития буржуазной науки о кино в 40—50-е годы. Подхваченные популяризаторами и в значительной мере упрощенные, их идеи как бы реабилитировали кинематограф в глазах верующих, показывали, что он не порождение дьявола, а современный вид искусства, вполне способный не только демонстрировать голых женщин и распространять безбожие, но и служить пропаганде веры.

Основу этой переориентации, как и движения за модернизацию в религии в целом, составляло новое соотношение

сил в мире, к которому вынуждена была приспособливаться и церковь. Свою книгу «Кино, вера и мораль» (1956) католический теолог Р. Лудман начинал со следующего конкретного и весьма показательного примера: «В Ф..., маленькой деревне, где всего 150 жителей, на воскресной мессе присутствуют 10 взрослых и дюжина детей. Каждые две недели 50 зрителей приходят на очередной сеанс кинопередвижки: «крутит» сам господин кюре. Тем самым «Дамой с черными глазами» он охватывает большее число людей, нежели своей проповедью». Отсюда самокритичная интонация. «В течение долгого времени,— продолжает автор,— довольно значительное большинство христиан рассматривало кино только с точки зрения морали. Кино для них было (а подчас еще и остается) изобретением дьявола, одной из основных причин нравственного разложения нашего времени; в лучшем случае в кино видели развлечение, которое следует держать под строжайшим контролем».

Теперь же католикам предлагается не только изменить свое отношение к кинематографу, признать его культурную и эстетическую ценность, но и напрямую использовать в пастырской деятельности. Это принципиально новый подход.

Все чаще стали появляться санкционированные церковью собственно религиозные картины. В последние годы в их числе уже можно было найти не только «Жизнь Иисуса», но и «Жизнь пророка Мухаммеда». Связь религиозного кинематографа с актуальными политическими проблемами доказывается таким весьма парадоксальным фактом, как то, что большинство картин мусульманской тематики финансируется американскими кинопромышленниками. Политика давления на страны арабского Востока находит здесь непосредственное выражение.

Эрозия традиционных представлений ярко проявилась и в арабских кинематографиях, где в 70-е годы развернулась широкая дискуссия о допустимости экранного изображения пророка. Сам факт допустимости подобной дискуссии свидетельствует о глубоких изменениях в недрах ислама.

Таким образом, в феномене сближения религии и буржуазного кинематографа свою роль сыграли факторы и социально-психологические, и идеологические, и собственно политические. Приспособление к реалиям современной жизни, в том числе и к средствам массовой коммуникации, стремление использовать их в своих целях особенно

ярко проявилось в рамках широкого движения за модернизацию религии, охватившего католический мир после Второго Ватиканского собора. Для протестантизма поворот «лицом к кинематографу» сопутствовал распространению экуменизма — движения за объединение христианских церквей. Не случайно одно из наиболее серьезных теологических исследований кинематографа — книга американского католического теолога Р. Холлоуэя «По ту сторону изображения. Подходы к религиозному измерению кино» — было опубликовано в 1977 году издательством Всемирного совета церквей. Рассматривая новые технические средства — видеокассеты и видеодиски, вещание с помощью спутников и т. п., — религиозные деятели, вслед за светскими, говорят о «революции телекоммуникаций». В книге американского теолога Стюарта Гувера «Электронный гигант», одной из последних, посвященных этой злободневной теме, желанным итогом технического развития объявляется «электронная церковь — авангард нового века».

Воскресная телевизионная месса, в которой нередко звучат призывы объединиться в лоне религии во имя спасения христианской цивилизации от «русского медведя», дополняется вечерней инсценировкой из жизни «святых» и рекламой новейшего демонического боевика, только что выпущенного на экраны кинотеатров. С каноническими сюжетами соседствуют разного рода мистические и фантастические истории, издавна составляющие основу чрезвычайно популярного киножанра — фильма ужасов. Вампиры, оборотни, колдуны и дьяволы все чаще смыкаются по своему воздействию с благодетельными религиозными сюжетами.

На фоне сознательно поощряемого роста религиозно-мистических настроений, вызванного разочарованием во всемогуществе технократического разума, в условиях капитализма, не служащего человеку, а порабащающего его, западный кинематограф превратил иррационализм и мистику в одну из самых доходных своих статей.

Причудливы пересечения различных тенденций в духовной жизни современного Запада. В сердце Голливуда в наши дни около знаменитого Китайского театра, у входа в который навек запечатлены отпечатки рук и ступней служителей нового культа — известнейших кинозвезд, группа молодых людей в экзотических одеждах демонстрирует ритуалы исповедуемой ими восточной религии. В Париже рядом с кинотеатром, в котором показывается

новая серия истории малолетнего демона, прохожим раздаются рекламные листки следующего содержания:

«М. ИБРАГИМА

недавно прибывший великий африканский медиум
и марабу.

Решает все ваши проблемы, какова бы ни была их природа.— Может вызвать любое ответное чувство — Любовь и уважение — Работа — Социальный успех — Супружество — и нейтрализовать любое враждебное влияние.

Принимает ежедневно с 8 до 21 часа.

Улица Лалли Толлендаль, дом 5, Париж 19,

Метро «Жорес», т. 241-30-02».

Религиозные мотивы становятся существенным элементом произведений самых разных жанров, в том числе и сугубо развлекательных. К примеру, многие советские зрители видели французскую приключенческую картину «Тайна Бургундского двора». Эта лента отличается занимательным сюжетом, построенным на отдельных эпизодах феодальных междоусобиц в средневековой Франции, в ней участвуют талантливые актеры. При этом зрелищность батальных эпизодов и рыцарских единоборств не может замаскировать существенный религиозно-пропагандистский момент, ибо в центральном эпизоде фильма невинной героине приносит спасение не мужественный защитник, а молитва: стая голодных волков обходит ее стороной и нападает на злодеев-преследователей.

«Чудо волков» — так называется картина в оригинале — одно из официально признанных церковью средневековых «чудес», давшее основу для нескольких экранизаций, начиная с 20-х годов и по сей день. Фильмы такого рода требуют к себе весьма и весьма критического отношения. Они являются еще одним подтверждением многоликости форм использования кино в западной религиозной пропаганде.

Разумеется, проблематика эта широка и разнопланова, она включает множество частных аспектов и существенных нюансов, которые не могут быть исчерпывающе освещены в рамках одной книги. Сама религиозность в современном мире, зараженном, по признанию самих клерикалов, кризисом веры и вирусом атеизма, приобретает весьма противоречивые формы. Принципиальные различия существуют между отдельными вероисповеданиями, теологическими течениями. Не говоря уже об очевидных водоразделах между мировыми религиями, вспомним о распаде христианства на католицизм, православие и протестантизм, наконец, внутренний разброс самого протестантиз-

ма и зачастую непредсказуемые мутации сектантских течений. Да и в рамках католицизма все более отчетливо проявляются конфликты между консерваторами и обновленцами, «правыми» и «левыми» католиками, Ватиканом и «мятежной церковью» Латинской Америки.

Кинорепертуар последних десятилетий позволяет проследить и различные аспекты кризиса веры. Углубление конфликтов в пределах религиозного мировоззрения, распад старых и формирование новых сектантских течений, демонические культы, разные типы мистицизма и оккультизма — все эти весьма противоречивые явления находят широкое отражение на экранах кино и телевидения.

В предлагаемой вниманию читателя книге, преимущественно на материале развитых капиталистических стран, прослеживаются история отношений и современные вопросы взаимодействия кино и религии, свидетельствующие об углублении духовного кризиса буржуазного общества, обострении его внутренних противоречий, неспособности найти выход из сложившейся ситуации в рамках религиозного сознания.

В ОСНОВЕ
КОНФЛИКТОВ И СОЮЗОВ МЕЖДУ ЦЕРКОВЬЮ
И КИНЕМАТОГРАФОМ НА ЗАПАДЕ НЕИЗМЕННО
ЛЕЖАЛ ПРИЗРАК «ЗОЛОТОГО ТЕЛЬЦА»
(КАДР ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ НА АЛТАРЕ ДОЛЛАРА
ИЗ АМЕРИКАНСКОГО ФИЛЬМА).



ЦЕРКОВЬ И КИНО

История взаимоотношений церкви и кинематографа в условиях капиталистического общества — важная составная часть исследования как киноискусства, так и характерных для нашего века процессов модернизации религии. Конфликты, компромиссы, союзы между церковью и кинематографистами составляют, разумеется, лишь часть многосложных связей кинотворчества и религии, теологии и киноведения. Вместе с тем именно эти аспекты по-своему важны и красноречивы, поскольку они отражают не только и не столько взгляды отдельных лиц — представителей разных конфессий, священников или теологов, сколько в какой-то мере официальную позицию церкви как социального института. В этой связи особый интерес представляет католицизм, который весьма широко представлен в странах с развитой кинематографией.

Способы прямого или косвенного влияния церкви на киноаудиторию и кинотворчество весьма многообразны. Официальные документы Ватикана, частные суждения приверженцев тех или иных религиозных доктрин, проповеди, организация и деятельность все более разветвленной сети специализированных религиозных киноорганизаций, привлечение служителей культа к работе цензурных органов, студий и съемочных коллективов, церковная оценка картин различной направленности и кинорепертуара в целом — таков далеко не полный перечень этих способов.

ДИАЛЕКТИКА КОНФЛИКТА

Кино было изобретено и сформировалось как зрелище и как искусство в период, когда секуляризация культуры была уже свершившимся фактом. Архитектура, живопись, музыка в течение многих веков развивались в значительной мере под воздействием религии. В отличие от програм-

много иконоборчества и ригоризма ислама, христианство стремилось и стремится широко использовать средства искусства в своих целях. Приверженность религиозной тематике во многом сохранялась и в эпоху Возрождения и в Новое время. Библейские сюжеты, наряду с античными, оставались арсеналом искусства, в том числе и произведений, объективно служивших раскрепощению человека от пут средневековья. Христианские церкви относились к художественному творчеству весьма терпимо до тех пор, пока оно не принимало открыто антиклерикальных форм. Более сложной и противоречивой была трактовка театра, поскольку он по своему духу весьма отличался от главной формы коллективного общения, санкционированной церковью, — богослужения. Не случайно новейшие религиозные критики сценического искусства столь охотно прибегали в качестве аргументов к проклятиям в адрес языческого театра со стороны Тертуллиана или Иоанна Златоуста¹. Но при всем том театр, даже самый популярный, на рубеже XIX и XX веков имел довольно узкую аудиторию и как таковой не представлял существенной угрозы церкви как «духовному пастырю».

Иной стала расстановка сил в случае с кино. Экранные зрелища, как мы убедимся, изначально конкурировали с церковью сразу в нескольких сферах. Поэтому, прежде чем стать потенциальным союзником в борьбе за души людей, «седьмое искусство» было воспринято клиром как «враг номер I». Кризис веры, рост атеизма и формирование сети кинотеатров (феномены, очевидно, разнопорядковые, но одновременные) как бы взаимно подкрепляли друг друга. В результате многие религиозные деятели были склонны видеть в тематике и распространенности нового зрелища не столько следствие, сколько главный, а то и чуть ли не единственный источник отхода от церкви. Эстетик-идеалист Федор Степун не без прозорливости отмечал: «Кино... зародилось в эпоху отрицания христианского мировоззрения... Оно увело искусство с законных путей развития, из княжеских и королевских дворцов, буржуазных домов и подмостков на заводы и улицы. Кино закабалило искусство деньгами и отдало его массам». Борьба за массы — вот что было поставлено во главу угла противоборства церкви и кинематографа в первые десятилетия его развития.

¹ См.: Чудновцев М. И. Церковь и театр. Конец XIX — начало XX в. М., 1970, с. 15—21.

В этой борьбе надо различать два аспекта: с одной стороны — аргументы, которые использовало духовенство против киноискусства, с другой — первопричины и реальные грани самого конфликта, чаще всего маскируемые декларируемыми «высокими» мотивами. Лишь изредка, на случайном повороте изложения, подлинные причины озабоченности высказывались открыто. Так, Р. Бернет писал в книге «Кино для Христа», изданной в Лондоне в 1934 году: «По крайней мере, 20 миллионов человек еженедельно платят за входной киносбилет в Великобритании. О каком количестве набожных людей можно говорить, если это касается посещения церквей? Даже если довести это число до вероятного максимума, окажется не более четырех миллионов». Правда, само по себе сравнение числа кинозрителей и верующих мало что дает. Оно отражает не только процесс секуляризации, но и целый ряд конкретных конфликтных ситуаций.

В книге английского автора не случайно упоминается о плате за билеты в кино. Во-первых, между церковью и кино возникло сугубо экономическое соперничество. Если бедные прихожане, а они составляли большинство посетителей тогда еще вполне доступных по ценам кинотеатров, тратят свои сбережения на кинематограф, значит, они тем самым урезают долю пожертвований церкви.

Материальный аспект имел и еще одну сторону. Кинопромышленники в погоне за прибылью были готовы использовать любые средства, в том числе и откровенно безнравственные, вплоть до порнографии, экранные формы которой (причудливо сочетаясь с границами допустимого в тот или иной период) возникли и развивались вместе с кинематографом. На этом пути церковь представлялась главным препятствием.

Более или менее жесткие церковные запреты, касавшиеся отдельных фильмов, были, разумеется, не абсолютными. Но они могли существенно сократить аудиторию кинотеатров. Особенно ярко об этом свидетельствует деятельность так называемого легиона благопристойности, созданного в 1934 году в США по инициативе епископального комитета по кинематографии. В деятельности легиона, насчитывавшего несколько миллионов членов, активное участие принимали, помимо протестантских, также католические и иудаистские организации. Борьба, которая велась уже не против кино вообще, а против «аморализма» в кино, требовала сильнодействующих средств. В некоторых приходах дети устраивали демон-

страции с транспарантами «Билет на непристойный фильм — билет в ад». Один из вдохновителей этой кампании, оклахомский епископ Френсис Келли, требовал от представителей духовенства, чтобы они не посещали просмотров даже «моральных» фильмов, пока их продюсеры не дадут обещания отказаться от создания «аморальных». Не касаясь здесь аргументации церковников и их трактовки «аморализма» в кино, отметим, что акция легиона представлялась экономически настолько опасной, что побудила продюсеров пойти на ужесточение внутренней цензуры. Немаловажную роль сыграло и то, что антикинематографическая кампания была развернута в годы экономического кризиса, когда посещаемость американских кинотеатров и так несколько сократилась. Весьма характерно при этом, что церковное руководство выражало сомнения относительно целесообразности оглашения «черных списков» запретных картин, не без оснований опасаясь, что это может вызвать к ним повышенный интерес и свести на нет весь пропагандистский эффект.

Экономическая конкуренция привела и к ряду других весьма парадоксальных последствий. Так же как служители культа стремились отвлечь паству от кинозалов, кинопромышленники старались привлечь туда верующих. Именно экономический расчет, а не прямой союз церкви и кино стоял за созданием первых фильмов на библейские сюжеты. Как справедливо отметил еще в 1953 году известный французский историк кино Шарль Форд в книге «Кино на службе веры»: «Продюсеры создавали религиозные фильмы не с воспитательной и возвышающей целью, а просто для того, чтобы эксплуатировать курицу, несущую золотые яйца». Разнонаправленность усилий кинопромышленников и религиозных деятелей и в дальнейшем, при более непосредственном сотрудничестве, неоднократно приводила к тому, что фильмы на собственно христианские сюжеты сталкивались подчас с более серьезными препятствиями со стороны церковной иерархии, нежели картины решительно мирские.

Вместе с тем здесь были и существенные нюансы. Если католические «верхи» были изначально враждебны новому зрелищу и ранние религиозные фильмы ни в коей мере не могли поколебать эту негативную позицию, то на местах, как мы уже отмечали, зачастую возникали формы тесного сотрудничества. Если где-то по наущению церковников поджигали кинотеатры, то по соседству религиозные фильмы демонстрировались в церквях. Эта форма

кинопоказа приняла в начале нашего века столь широкий размах, что потребовалось прямое вмешательство Ватикана, дабы положить этому конец. В результате первый акт католической церкви, посвященный кинематографу, носил характер запрета. В 1912 году показ фильмов в храмах был официально запрещен как «опасный и неуместный», поскольку здание церкви предназначено исключительно для целей культа.

Потребовалось несколько десятилетий, чтобы на смену «крамольным» кинопросмотрам в церквях пришли санкционированные Ватиканом «приходские кинозалы», сеть которых на протяжении 50-х годов непрерывно расширялась. Эти залы давали существенный экономический и идеологический эффект (надо отметить, что цены на билеты были здесь, как правило, более умеренными, чем в обычной киносети). Они служили для пропаганды «добродетельных» фильмов, специально рекомендованных церковными организациями для использования в «душеспасительной» деятельности. Сотрудничество между кинематографистами и церковниками они поставили на реальную основу. При всей ограниченности репертуара эти кинозалы постоянно посещали целые семьи верующих, опасавшиеся мирских соблазнов центральных экранов. Кинопросмотр существенно дополнял воскресные богослужения. Об этом свидетельствуют и названия, которые давались подобного рода залам: «киноооратории», «образовательные кинотеатры», «католические развлекательные кинозалы», «церковные кинозалы», «религиозные кинозалы» — одним словом, залы, которые должны были служить «апостольским» целям защиты от греха и пропаганде христианских добродетелей средствами кинематографа.

Такого рода кинотеатры не случайно особое распространение получили в послевоенный период в Италии, где правящая партия христианских демократов прямо опиралась (и опирается) на церковь. В 1950 году премьер-министр Де Гаспери издал специальный декрет, касающийся деятельности «приходских кинотеатров», в котором они отграничивались от светской киносети и где впервые официально определялись их специфические задачи. Церковные власти с удовлетворением восприняли этот государственный акт.

Советский киновед Г. Богемский по личным воспоминаниям точно передает атмосферу приходских кинозалов: «С виду это обычный кинотеатр, как правило, небольшой, скромно обставленный, имеющий даже в Риме

какой-то глубоко провинциальный вид. Находятся они почти всегда рядом с приходской церковью и носят имя святого — патрона прихода. Цены на билеты здесь значительно ниже, чем в обычных кинотеатрах, обстановка «домашняя»: посещают их главным образом жители прилегающего квартала, все друг друга знают, громко переговариваются, курят, закусывают. Ходят сюда не наряжаясь, по-семейному. Первые ряды заполнены детишками, независимо от того, подходит ли им фильм по содержанию или нет. Они бегают во время сеанса по залу, щелкают орехи, едят мороженое, а малыши нередко справляют нужду прямо в проходе...»¹

Репертуар этих кинотеатров был весьма неоднороден. Наряду с религиозными картинами, тут демонстрировались и приключенческие ленты, и мелодрамы. Подчиненные в конечном итоге законам капиталистической конкуренции, дешевые кинозалы не могли претендовать на крупные престижные произведения, в распределении копий фильмов их очередь была последней, а жесткие церковные ограничения закрывали доступ на экран дискуссионным, оригинальным и самобытным произведениям киноискусства.

Однако ущербность репертуара не смущала клерикалов. Главным для них было то, что развитие католической прокатной сети позволяло в известной мере противодействовать негативным с точки зрения церкви явлениям в киноискусстве. «Приходские кинозалы» предоставляли дополнительные каналы для проката (и соответственно для получения кинопромышленниками прибыли от проката) религиозных фильмов. Они делали экономически более эффективными церковные запреты на выпускавшиеся ленты, коль скоро эти санкции здесь обладали силой закона и уже не зависели от индивидуальных особенностей реакции верующего на ту или иную рекомендацию.

Вместе с тем в самой идее католической киносети было заложено исходное противоречие. Сосуществуя с обычной, она наглядно показывала, что кинопроцесс вышел из-под контроля церкви как в сфере производства, так и распространения фильмов. Второстепенный характер католических кинозалов особенно ярко проявился в период резкого падения посещаемости кинотеатров на Западе во второй половине 60-х годов. С одной стороны, «приход-

¹ *Божемский Г.* Ватикан и кино.— Наука и религия, 1972, № 1, с. 71.

ские залы», как и относительно дешевые кинотеатры, расположенные в рабочих кварталах городов, в небольших населенных пунктах, пали первыми жертвами кризиса кино. С другой стороны, пути, предложенные кинопромышленностью в качестве возможного выхода из кризиса, все более отходили от «христианских добродетелей». Если масштабные постановки, первое локальное противоядие оттоку зрителей, изредка и прибегали к библейским сюжетам, то в дальнейшем кино капиталистических стран было подвержено фронтальной политизации, распространению и известной «респектабилизации» порнографии и другим «деструктивным» тенденциям, при всей их разнопорядковости в целом противостоящим идеалам христианства. Не случайно и сегодня водораздел между кинематографом и телевидением на Западе во многом проходит по линии строгости цензурных запретов. Что позволено кино, аудитория которого на протяжении двух последних десятилетий сокращалась и становилась все более специфичной, то запрещено телевидению с его обращенностью к «семейному кругу». В результате на малом экране собственно религиозные передачи заняли относительно большее место, нежели более редкие, хотя и весьма показательные, религиозные картины, предназначенные для демонстрации в кинотеатрах¹.

За этими процессами скрывается и более глубокая закономерность. Несмотря на «мирное сосуществование» церкви и кино в буржуазных странах, между храмом и кинотеатром продолжается скрытая и открытая конкуренция, отнюдь не только экономическая.

На арене истории столкнулись не только две формы воздействия на сознание широких масс людей (при этом каждая из них по-своему связана с господствующим классом и служит его интересам), но и две мифологические системы с соответствующими культовыми формами: в церкви — канонизированными, в кино — стихийно складывающимися.

Дело в том, что кинематограф со временем стал конкурентом церкви как бы на ее собственной территории — он превратился в предмет нового культа. Не удивительно, что атмосфера кинотеатра напрямую ассоциировалась ины-

¹ «Оптимальный» вариант представлен фильмами в двух версиях: полной телевизионной и сокращенной кинематографической. Так была сделана одна из самых знаменитых религиозных картин последних лет — «Жизнь Иисуса» Франко Дзеффирелли (Италия, 1978).

ми авторами с «черной мессой»¹. Приведем одно из описаний нью-йоркского кинотеатра «Рокси», относящееся ко времени его открытия в 1927 году: «Чтобы проникнуть туда, надо суметь пробиться сквозь густую толпу, которая в течение целого дня стоит в очередях, пройти мимо высоких, одетых в золото контролеров — одновременно привратников и стражей порядка и, наконец, войти в этот храм Соломона. Перегретый воздух невыносим, звон механического оркестра, который может замолчать в результате любого повреждения электропроводки, безжалостен; среди палм и гигантских опор зритель проходит в мексиканский дворец какого-то испанского губернатора, которого тропики попросту свели с ума... Сатана обвесил это используемое не по назначению святилище багровым бархатом; кошмарный свет исходит от светильников из искусственного алебаstra, желтых стеклянных фонарей, вытянутых ритуальных свечей; трубы органа, подсвеченные снизу чем-то зеленоватым, напоминают собор под волнами, в стенах притаились ниши, ожидающие грешных епископов. Я нахожу себе место в глубоком мягком кресле, откуда в течение двух часов наблюдаю за гигантскими поцелуями в губы, напоминающие извилины Большого каньона, объятиями титанов, настоящей пропагандой плоти, которая сводит с ума бурный американский темперамент, но не приносит ему удовлетворения. Это нечто большее, нежели черная месса; это профанация всего — музыки, искусства, любви, цвета. Клянусь, что я получил здесь полное представление о конце света».

Однако какие бы проклятия ни сопутствовали распространению нового культа, его формирование было по своему глубоко закономерным. В основе этого процесса лежали внутренние особенности киноискусства — его массовость, обращенность ко всем и каждому, независимо от возраста, пола, расовой и национальной принадлежности, а также и вероисповедания. Сама атмосфера темного зала, сосредоточенность мыслей и чувств на вымышленном мире экрана, мире, отданном полубогам-«звездам», — все это сближало восприятие фильма с религиозным переживанием. По существу, буржуазный кинематограф в эпоху наивысшего взлета его популярности явился массовым выражением идеи, неоднократно высказывавшейся

¹ «Черная месса» — «месса наоборот», одна из главных церемоний культа Сатаны, включающая, как правило, кровавые жертвоприношения, надругательства над христианскими святынями, магические действия.

на протяжении нашего века западными эстетиками и теологами, о том, что в современных условиях искусство приходит на смену религии и перенимает ее основные функции. Не будем останавливаться здесь на опровержении этого тезиса, не раз подвергавшегося подробной и аргументированной критике со стороны советских исследователей. В свете нашей темы важно отметить, что в условиях капитализма это привело к извращению потенциальных просветительных и воспитательных возможностей кинематографа, ставших основой его прогрессивной общественной роли в социалистическом обществе.

Именно это извращение подчеркивает известный французский социолог Эдгар Морен в первых строках своего ставшего классическим сочинения «Звезды»: «Кинематограф первоначально изобретался с целью научного исследования движения, а стал величайшим зрелищем современного мира. Съёмочная камера казалась созданной для копирования реальности, а начала воплощать мечты и сновидения. Экран представлялся зеркалом образа человеческого, а дал XX веку полубогов, звезд». Отсюда и своеобразный механизм прямого соперничества между церковью и кино.

На рубеже веков, когда средства массовой информации еще только начинали развиваться, а буржуазная «массовая культура» находилась в стадии становления, именно церковь обладала наиболее разветвленной сетью учреждений и отработанными культовыми обрядами, призванными объединять людей в устремлении к богу. Умело приспособившаяся к конкретным условиям, представители различных конфессий не только соперничали, но и во многом сотрудничали друг с другом (в том числе и по отношению к кинематографии). В США, например, при количественном преобладании протестантов, католическая церковь завоевала весьма прочные позиции. Характерно, что при этом она ассимилировала многие элементы пуританской этики, в католической доктрине не содержащиеся. Учитывая специфические условия, в которых складывалась духовная культура за океаном, католицизм проявил известную гибкость и укрепил здесь свое положение. Впрочем, тот же дух приспособленчества побудил церковников к открытому сотрудничеству с фашизмом, особенно в Италии, чем немало способствовал кризису веры. Изменяющаяся обстановка в мире, сложная диалектика социокультурного развития постоянно требовали от церкви су-

шественной переориентации, которая, в сочетании с ее программным консерватизмом и догматами незыблемости и непреходящего характера исходных принципов, не могла не приводить к постоянству кризисных коллизий как между церковью и светской культурой, так и внутри самой церкви.

Удар, нанесенный религии кинематографом, оказался столь чувствительным и опасным не сам по себе. Появление новой формы визуального (а затем и аудиовизуального) общения между людьми, сети учреждений, возможности которых в охвате и в силе влияния на аудиторию превосходили возможности традиционных культовых обрядов, было провозвестником пришествия новых технических средств коммуникации, позволяющих осуществлять целенаправленное и эффективное воздействие на массовые и разрозненные аудитории.

Кинематограф мог преодолеть время и расстояние, он с легкостью перешагнул роковой для периодической печати начала века барьер неграмотности и напрямую обратился к тем людям, до которых еще не докатилась волна свободомыслия, остававшегося достоянием весьма ограниченного круга образованных слоев общества. Именно поэтому кинематограф и таил в себе особо опасную для церкви разрушительную силу (хотя содержание большинства произведений было весьма далеко от просветительных задач), поэтому он и представлялся исчадием ада и порождением Сатаны.

Потребовалось несколько десятилетий, чтобы церковь не только смирилась с преобладающим влиянием на людей средств массовой информации, но и поставила непосредственную задачу подчинить эти средства себе. Путь, который в конечном итоге привел к папской энциклике «Миранда прорус» («Удивительны достижения», 1957), был извилистым и полным противоречий. Негативное отношение клира к экранному творчеству тормозило, но не могло полностью остановить параллельные поиски общей платформы буржуазии и церкви в области воздействия на зрителей, подчинения киноискусства религиозной пропаганде.

Отсюда и деление на «хорошие» и «плохие», «добродетельные» и «греховные» фильмы, деление, которое не может быть понято без анализа системы аргументации и оценок картин.

АРГУМЕНТЫ И МЕХАНИЗМЫ ЗАПРЕТА

Протестантский пастор В. Конрадт писал в 1910 году в книге «Церковь и кино»: «Человек, который ходит в кино, не уважает семью, государство и церковь». Это категорическое суждение опиралось не только на консерватизм религии. За ним стояла и конкретная оценка раннего кинорепертуара. Главный упор делался на проблемы нравственности, тем более что буржуазное кино было здесь действительно особо уязвимым.

Вместе с тем в отдельных случаях на первый план выходили и открыто социальные мотивы. Не случайно, уже цитированные религиозные критики раннего кино Ф. Степун и В. Конрадт весьма единодушно обличали роль кино в подрыве социальных устоев, в подстрекательстве к забастовкам, а то и к революции, в росте недовольства трудящихся условиями своей жизни и т. д. Водораздел между нравственным и безнравственным определялся и религиозной устремленностью к «классовому миру» (а точнее, сохранению господства буржуазии) на основе библейской заповеди «любви к ближнему».

Поэтому во многом обоснованная критическая оценка кинорепертуара изначально базировалась на реакционных посылах и вела к ошибочным выводам. Негативной оценке кинорепертуара придавалось абсолютное значение. В результате религиозные круги еще долго не могли прийти к признанию потенциальных возможностей кино. Именно в политической направленности оценок и выводов состоит принципиальная разница между анализом общественной роли кино церковными деятелями и марксистами.

Широко известна ленинская оценка буржуазной кинопродукции начала века. В 1907 году в беседе с А. А. Богдановым Владимир Ильич отмечал: «...кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественных средств просвещения масс»¹. В глазах создателя нашей Коммунистической партии далекая от совершенства реальная ситуация не скрывала позитивного по-

¹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., 1973, с. 116.

тенциала кино. Для коммунистов и всех деятелей прогрессивной культуры в отношении к кинематографу преобладала не запретительная цензурная функция, а функция творческая, созидательная, наступательная, в том числе и в сфере атеистической пропаганды. В связи с этим нельзя не упомянуть воспоминания Вл. Бонч-Бруевича, которыми он поделился в той же статье, где рассказывалось о беседе Ленина с Богдановым.

«Владимир Ильич всегда спрашивал,— рассказывает автор,— снимают ли киноленты, когда вскрывают мощи различных святых?

— Показать то, чем были набиты попами эти чучела, показать, что покоелось, какие именно «святости» в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ и за что так умело стригли шерсть с простолудина служители алтаря,— этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч лиц,— не раз говорил Владимир Ильич»¹.

Как тут не понять позднейшие сетования киноведов религиозной ориентации на то, что социалисты и марксисты оказались куда более предусмотрительными, чем церковная иерархия. По признанию Ш. Форда, использованию средств кино социалистическим обществом и левой интеллигенцией католики в течение многих лет не могли противопоставить почти ничего. Точнее, они противопоставляли прогрессивному кино всяческого рода запреты под предлогом его «аморальности». Не случайно в цензурных органах капиталистических стран ведущее место принадлежит представителям церкви, в первую очередь католической. Церковь не только активно участвует в работе государственной цензуры, но и создает свои, независимые от гражданской власти «органы пресечения», решения которых зачастую имеют в ряде стран, главным образом в Италии, Испании и США, в меньшей степени — во Франции, обязательный для кинопромышленников характер. Широко используются возможности рекомендаций верующим зрителям. С этой целью в большинстве капиталистических государств разработана и применяется система церковных оценок фильмов, рекомендуемых для той или иной категории зрителей.

Легко убедиться, что ограничительные функции были основными при создании первых национальных и международных религиозных киноорганизаций. Вместе с тем

¹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино, с. 117.

определенное место в их работе занимали задачи производства «душеспасительных» фильмов, формирования сети приходских кинозалов — одним словом, некой позитивной кинопрограммы. Однако она отступала на второй план перед насущными охранительными делами, не терпящими отлагательств.

В 1928 году был организован Международный католический киноцентр (принятое сокращение ОСИК). На первом конгрессе католических киноорганизаций, созванном — что само по себе примечательно — по инициативе унии католических женских лиг, звучали такие формулировки, как «Кто владеет кинематографом, тот владеет миром» или «Кино изменяет мир». Эта последняя фраза была сказана бельгийским каноником Броэ — председателем киноцентра в 1933—1947 годах. Папа Пий XI, принявший Броэ в 1929 году, первым упомянул кино в своих энцикликах «Дивини иллиус магистри» («Правители волей господней», 1929) и «Касты коннубии» («Благочестивое бракосочетание», 1930). В первой было сказано, что церковь полностью поддерживает литературу, науку и искусство, но только в тех случаях, когда они служат христианскому воспитанию и церковной деятельности по спасению душ. «В наше время надо быть особенно осторожным,— пишет далее Пий XI,— по отношению к движению, принявшему весьма широкий размах, а именно вредному влиянию на нравственное и религиозное развитие молодежи безбожных и грешных книг, в которых разрушается вера по наущению дьявольскому; а также кинофильмов и радиопередач, которые умножают и, можно сказать, расширяют вредное влияние чтения, поскольку кино — наиболее массовый вид зрелищ». Во второй из названных энциклик, направленной против греховной эмансипации женщин и сексуальной осведомленности молодежи, кино обвиняется в том, что оно распространяет взгляд на брак как на частное дело, а не святое таинство.

Большей радикальностью по сравнению с осторожными формулировками главы римской католической церкви отличались высказывания о кино религиозных деятелей в США. Страна, в которой широчайшее развитие кинематографии, популярность голливудской продукции столкнулись с устойчивыми, но обреченными традициями протестантизма и пуританской морали, ощущала противоречие между набожностью и стихией «индустрии развлечений» особенно обостренно. Тринадцать полезных добродетелей, некогда провозглашенных Бенджаменом Франк-

лином, а именно: умеренность, молчаливость, соблюдение порядка, решимость, бережливость, прилежание, искренность, справедливость, сдержанность, чистоплотность, спокойствие, целомудрие и смирение — были сокрушены пришествием империализма.

Кино явилось мощным катализатором социальных процессов, способствовало разрушению ограниченности провинциального быта и мышления, универсализации манеры существования и чувствования в очень широких пределах. Анализируя ситуацию 20-х годов, видный американский социолог Даниэл Белл в книге «Противоречия капитализма в сфере культуры» отмечает: «Вторым (после автомобиля. — К. Р.) важнейшим орудием изменений в замкнутом обществе небольших городов было кино. Фильмы могут играть различную роль — это и окно в мир, и набор готовых к употреблению грез, и фантастика, и психологическая проекция, и бегство от реальности, и иллюзия всемогущества. Средством трансформации культуры фильмы прежде всего стали как окно в мир... В зале подростки не только получали удовольствие, но и учились. Они подражали кинозвездам, повторяли кинематографические шутки и жесты, перенимали тонкости взаимоотношений между полами, создавая, таким образом, налет утонченности. В своих усилиях выразить эту утонченность в действии, найти разрешение скрытой неопределенности и сомнениям в поверхностно самоуверенном поведении они следовали «не столько... примеру собственных осторожных родителей, сколько... окружающим альтернативным мирам»¹.

Как и представители церкви, Белл видит в протестантизме и пуританской морали важнейшие устои традиционного буржуазного общества, расшатанные, разумеется, не только кинематографом, но в первую очередь социально-экономической системой государственно-монополистического капитализма. Призывая к восстановлению патриархальных связей отца с сыном, индивида с племенем, стремясь вдохнуть новую жизнь в отжившие религиозные идеалы, американский социолог вынужден признать, что на самом деле «распад традиционной буржуазной системы ценностей был порожден буржуазной экономической системой, точнее говоря, свободным рынком».

¹ В заключение Д. Белл цитирует изданную в 1929 году книгу «Мидлтаун», посвященную изменению образа жизни в среднем американском городке.

Именно здесь вступает в силу закон корреляции между ролью «седьмого искусства» и глобальными процессами общественного развития. Как известно, еще классики марксизма определили ведущую роль производственных отношений в расширении диапазона связей между людьми. В ряду конкретных форм этого процесса и заняло свое место молодое искусство, нарушившее покой небольших городов и способствовавшее распространению свободомыслия.

Не случайно в глазах религиозных деятелей конфликт между кино и церковью был подчас окрашен в политические тона. Так, протестантский миссионер Стенли Джонс задает риторический вопрос: «Кто победит? Христианство или коммунизм?» и обвиняет в крахе христианства кинематограф. «Вероятно ли,— пишет он,— что какой-нибудь китаец примет христианство, если оно производит «цивилизацию», демонстрируемую в голливудских картинах? А ведь то, что можно увидеть в кинотеатрах Китая, проникло также и в кино Индии, Африки, Японии, даже островов Океании». Сквозь эту призму коммунизм и голливудский кинематограф сливаются в единого «главного врага».

Церковь объявила крестовый поход против наркотиков, спиртного, секса, коротких юбок и кинематографа. Американская исследовательница Рут Инглис писала в 1947 году в книге «Свобода кино» об этом времени: «На общей конференции американских раввинов были подвергнуты критике деморализующие новые театральные пьесы и фильмы. К рядам врагов кинодела присоединились организации баптистов, епископальных церквей, методистов-пресвитериан». Предостерегающие голоса доносились и из колыбели католицизма. В статье, опубликованной в ватиканской «Оссерваторе романо» и перепечатанной в «Нью-Йорк Таймс» в 1927 году, в частности, говорилось: «Америка подняла кинематографию на высший уровень совершенства. Это ее обязывает не только развлекать нас, но и образовывать с помощью научных фильмов... Вместе с тем старая Европа, пережившая уже десятки цивилизаций, не может так легко расстаться со своим прошлым и с закрытыми глазами принять импровизированную цивилизацию, приходящую с той стороны Атлантики. Поэтому и то исключительное влияние, которое голливудские кинопродюсеры приобрели над нами, кажется далеко не безопасным для нашей цивилизации... Оставим американцам их превосходство в материальной

сфере, но сохраним за собой превосходство духовное».

Антиголливудский крестовый поход принял настолько устрашающие размеры, что кинопромышленники были вынуждены на него отреагировать.

Уже в 1921 году в ответ на обвинения в безнравственности Национальная ассоциация кинопромышленности подготовила программу, получившую условное наименование «13 пунктов», в которой перечислялись запреты, охватывавшие эротические эпизоды, а также тематику, связанную с проституцией, преступностью, наркоманией, азартными играми, показом властей, полицейских, солдат, священников, отражением религиозных вопросов. Свою готовность сотрудничать с кинопромышленниками по реализации этой программы выразил, в частности, Национальный католический совет по благосостоянию, в сфере ведения которого были вопросы культуры. И хотя «13 пунктов» с точки зрения церкви так и не выполнили свою миссию, уже в них были заложены основы всех дальнейших кодексов, определяющих самоцензуру кинопромышленности.

В 1922 году была создана организация кинематографических продюсеров и прокатчиков Америки (сокращенно МППДА), которую до 1945 года возглавлял видный деятель республиканской партии и представитель пресвитерианской церкви Уильям Хейс, с именем которого неразрывно связано проведение в жизнь политики союза с церковью на основе внутреннего контроля над кинопроизводством на всех его этапах. Помимо осуществления контрольных функций МППДА вела пропагандистскую работу по изменению сложившихся взглядов на Голливуд как на «столицу разврата» (результат многочисленных скандалов, связанных с личной жизнью кинозвезд).

В 1930 году увидел свет знаменитый «Кодекс кинопромышленности», более известный как «Кодекс Хейса», практически остававшийся в силе до середины 60-х годов. Главным автором проекта кодекса был иезуит Даниэл Лорд. Окончательный вариант был выработан в результате совещаний представителей католической церкви и кинопромышленников при участии журналиста Мартина Квигли. «Основой моральных запретов, нашедших отражение в кодексе,— писал исследователь «Кодекса Хейса» Реймонд Моули,— были десять заповедей. Поэтому кодекс, хотя и разработанный преимущественно под надзором представителей католицизма, был повсюду принят привер-

женцами всех западных религий... Тем самым кодекс свидетельствует о базовом моральном единстве западной цивилизации». «Кодекс Хейса», скажем мы, наиболее наглядно свидетельствовал о свойственном всем западным религиям, и в первую очередь протестантизму, отношении к искусству, которое получало высокое одобрение лишь в том случае, если было направлено «во славу божью». Отсюда и чередование мелочных ограничений, регламентировавших, к примеру, длительность поцелуев, употребление выражений типа «Пошел ты к черту» и т. п., с генеральными запретами — от запрета на показ любовных отношений между представителями разных рас до четких предписаний в области экранного облика религии.

Широта диапазона, который был призван охватить кодекс, и размытость и двусмысленность принципов, положенных в его основу, хорошо иллюстрируются его первыми параграфами:

«I. Не должна быть произведена ни одна картина, которая подрывала бы моральные устои зрителей. Поэтому симпатии аудитории никогда не должны склоняться в сторону преступления, дурных поступков, зла или греха.

II. Насколько возможно, на экране должны быть представлены правильные принципы жизни. Благодаря кино можно получить широкое представление о жизни и образе жизни. Распространяя правильные представления, фильм оказывает чрезвычайно сильное воздействие. Он формирует характер, развивает правильные идеалы, внушает правильные принципы и делает все это в привлекательной повествовательной форме. Если кинофильмы будут постоянно представлять восхищенным взорам возвышенных героев и рассказывать истории, способствующие улучшению жизни, они смогут стать могущественнейшим естественным средством усовершенствования человечества.

III. Закон — божественный, естественный или человеческий — не должен выставляться в смешном виде, его нарушение не должно вызывать симпатии. Под естественным законом понимается закон, записанный в сердцах всего человечества, великие основополагающие принципы права и справедливости, продиктованные совестью. Под человеческим законом понимается закон, написанный цивилизованными нациями».

Что такое божественный закон, разумеется, объяснению не подлежит — это «закон божий», лежащий в основе всего кодекса и в конечном итоге определяющий, что

правильно, а что нет. В параграфе, специально посвященном вопросам религии, было сказано:

«1. Ни один фильм или фрагмент фильма не могут выставляться в смешном виде какую бы то ни было религию.

2. Духовные лица в своей функции духовенства не могут быть обрисованы в комических тонах или невыгодных положениях.

3. Церемонии какой бы то ни было принятой религии должны быть показаны с тщательной точностью и глубоким уважением».

Уважение к религии в кодексе сочетается с уважением к властям, в частности к полицейским, охранникам и даже частным детективам, которые на экране не могут пасть жертвой преступников.

Для того чтобы придать кодексу силу закона, в середине 30-х годов не без нажима со стороны легиона благопристойности была создана специальная администрация «Кодекса кинопромышленности», в функции которой входило предварительное прочтение сценариев, просмотр оконченных фильмов и итоговая «печать одобрения». При этом представители администрации могли потребовать купюр кадров, сцен или эпизодов, вызывавших возражения.

К чему это привело на практике? С одной стороны, ко все большей изоляции кинематографа от богатства и многообразия реальной жизни, от острых социальных и психологических проблем. С другой — к разработке утонченных методов обхода запретов, придававших фильмам обостренную двусмысленность. Особенно ярко это проявилось именно в сфере морали, за которую столь отчаянно ратовали клерикалы. Призывая к пересмотру кодекса, американский сценарист Гарольд Сейлемсон отмечал, что его применение довело эротическое воображение аудитории до невероятных масштабов: «С помощью воображения зрители научились восполнять действия, признанные кодексом непристойными. Кодекс способствовал возникновению целой системы символов. В этой системе рукопожатие или мимолетный взгляд воспринимались как призыв к запретным любовным сношениям, а поцелуй становился прямо-таки половым актом. Практически каждое затемнение после сцены, в которой участвовали представители разных полов, трактовалось как символ объединения в постели».

Деятельность администрации кодекса вызывала протест не только со стороны творческих работников. Многие

религиозные деятели сетовали на засилье представителей католической церкви (руководителем администрации в первые годы был видный католик Джозеф Брин). Против кодекса выступил даже Протестантский кинематографический совет, созданный Федеральным советом церквей США. От первоначальной поддержки легиона благопристойности эта влиятельная организация перешла к резкой критике деятельности и легиона и администрации кодекса, не учитывающих требований протестантов.

Кампания против акций легиона благопристойности и самоцензуры кинопромышленности приняла в США столь угрожающий размах, что в 1936 году папа Пий XI счел необходимым обратиться со специальной энцикликой к американским епископам. В этой энциклике, знаменитой «Вигиланти кура» («Бдительный надзор»), были сформулированы основные принципы подхода католической церкви к кинематографу, трактуемые как незыблемые и по сей день. Значение этого документа выходит далеко за пределы узких тактических задач. Его ведущая интонация — жестко критическая. Оценивая энциклику, Ш. Форд отмечал, что «большая строгость, с которой папа говорил о кино, к которому проявил столь большой интерес, сближает энциклику в целом с анафемой».

«Воистину успешная деятельность наших школ, наших католических организаций и даже наших церквей уменьшается и находится под угрозой со стороны плохих и пагубных фильмов», — утверждает Пий XI. Папа высоко оценивает легион благопристойности, акции которого под его пером превращаются в «святой крестовый поход». Пий XI предупреждает, что «постоянная и повсеместная бдительность должна убедить продюсеров в том, что легион благопристойности не был создан для краткосрочного крестового похода, о котором можно быстро забыть и которым можно пренебречь». Комментаторы не без оснований увидели в энциклике и одобрение деятельности светских цензурных органов, в частности фашистской комиссии по рассмотрению и разрешению кинофильмов. Глава Ватикана особо выразил высочайшее одобрение «Кодексу кинопромышленности» и поставил американский опыт в пример всем католикам всего мира. Это касалось как внутренней, так и внешней цензуры, с одной стороны, кодекса, с другой — системы классификации всех выпускаемых фильмов на три группы: допустимые (А), вызывающие сомнение (В) и недопустимые (С). Ведущим аргументом, призванным оправдать ограничительные

меры, была борьба за нравственность. Однако в этом, как и в других случаях, за нравственностью скрывались иные мотивы — религиозные, социальные, политические.

Понтификат автора первой энциклики по вопросам кино длился с 1922 по 1939 год. Именно в этот период католическая церковь заключила союз с правительством Муссолини в Италии, прямо или косвенно поддерживала испанских и немецких фашистов как союзников в борьбе против главного врага — коммунизма. Через год после появления «Вигиланти кура» в одной из своих энциклик папа писал: «Пресвятая дева однажды изгнала из христианских стран ужасную секту альбигойцев¹. Теперь мы взываем к ней, чтобы она поставила преграду новым заблуждениям, прежде всего — коммунизму. Во времена крестовых походов народы всей Европы объединились в единой молитве. Нужно было бы и теперь во всем мире, в городах и самых маленьких деревнях, осуществить то же самое».

В экономическом кризисе, поразившем капиталистический мир в 1929—1933 годах, папа видел наказание за прегрешения человечества — от первородного греха до алчности и эгоизма. Выход из кризиса были призваны дать пост и молитва. Стремясь к «преодолению» классовой борьбы, Пий XI ратовал за сотрудничество между капиталистами и рабочими в рамках «цеховых объединений» — этого краеугольного камня социальной политики правительства Муссолини.

Таковы были идеи, выступление против которых считалось тяжким моральным грехом, такова была нравственность, защищать которую от «плохих» фильмов были призваны католики всего мира.

Среди начинаний, вызванных к жизни энцикликой «Вигиланти кура», широкое распространение получила сеть католических киноорганизаций, которым предписывалось создать систему оповещения верующих о церковных оценках фильмов. Пий XI писал: «Если бы это оказалось возможным, было бы желательным опубликовать единый

¹ Альбигойцы — участники еретического движения XII—XIII веков во Франции, направленного против господства католической церкви в экономической и духовной жизни. Участники движения, преимущественно ремесленники, противопоставляли духовный «божий мир» материальному «миру дьявола», считали католическую церковь дьявольской силой и не признавали власть папы. Движение было разгромлено в начале XIII века крестовыми походами, предпринятыми папой Иннокентием III.

такой список для всего мира, поскольку все люди подчиняются одному и тому же моральному закону. Но поскольку мы имеем дело с фильмами, интересующими все классы общества, великих и малых, ученых и неученых, — суждение о каком-либо фильме не может быть одним и тем же во всех случаях и при любых обстоятельствах... Местные условия, обычаи и формы в каждой стране различны, поэтому издание единого всемирного списка нецелесообразно».

Папа рекомендовал епископам той или иной страны координировать свои усилия и публиковать «моральную классификацию», общую для всей ее территории. В энциклике была подчеркнута необходимость существования единой национальной католической службы кинематографии, которой было бы поручено «пропагандировать честные фильмы» и соответствующим образом классифицировать остальные, видимо, в глазах высшего авторитета католицизма — нечестные. Такими службами в большинстве государств стали католические киноцентры, хотя в некоторых странах были приняты и другие наименования. Одновременно папа признавал за каждым епископом право высказывать более строгие суждения об определенных фильмах, руководствуясь местными условиями.

Из этих положений энциклики ряд теологов делает вывод, что именно кинематография с разветвленным характером киносети, охватом разнородных групп зрителей, резонансом, выходящим за национальные границы, стимулировала формирование новых коллегиальных принципов работы церковных органов. В качестве наиболее яркого примера здесь приводится Международный католический киноцентр, объединяющий соответствующие национальные организации, координирующий, а в какой-то мере и направляющий их деятельность, устанавливающий контакты с кинематографистами.

И все же в вопросах моральных классификаций автономия национальных центров оставалась значительной. Отсюда порой значительные разногласия между ними. Наиболее яркий пример такого рода — судьба фильма Ф. Феллини «Дорога» (в советском прокате — «Они бродили по дорогам»), одновременно удостоенного премии итальянскими католиками и строго запрещенного католиками американскими.

Проблемы классификации фильмов по «моральным и религиозным критериям», от разрешенных для всех до строго запрещенных, неоднократно обсуждались в ка-

ДВА ЛИКА ЦЕНЗУРЫ:
ПАПА ПИЙ ХІ (СЛЕВА) И У. ХЕЙС,
УСТАНОВИВШИЙ «ДИКТАТУРУ ДОБРОДЕТЕЛИ»
НА ЭКРАНАХ США.
СПРАВА ГРУППА «ОТЦОВ-ОСНОВАТЕЛЕЙ» МППДА.
ВНИЗУ КАДР ИЗ ПРОКЛЯТОГО ЦЕРКОВНИКАМИ
ФРАНЦУЗСКОГО ФИЛЬМА «НОЛЬ ПО ПОВЕДЕНИЮ».



толической печати. Чтобы закамуфлировать достаточно очевидную цензурную направленность списков рекомендованных фильмов, религиозные деятели использовали разнообразные казуистические уловки. Так, уже упоминавшийся Р. Лудман писал: «Даже многие христиане видят в оценках лишь дополнительный барьер, в то время как они суть средство всестороннего развития. Христиане должны заново открыть для себя смысл греха... Если христианину не свойственна моральная тонкость, если он не умеет краснеть, если он не может отказать себе даже в разрешенном удовольствии из чувства самопожертвования... какова в таком случае его роль в мире?.. Хотя

христианин и находится в мире, он не от мира сего». А далее парадоксально следовало утверждение непреходящей ценности списков и для верующих и для неверующих: «Христианин, систематически пренебрегающий рекомендациями, не найдет прощения, даже ссылаясь на легкомыслие, неосторожность... или глупую гордыню. Наконец, даже для нехристианина, озабоченного определенным моральным уровнем, эти оценки далеко не преграда, а услуга... потребитель имеет право знать, что ему предстоит проглотить, и классификация становится для него элементом его личной свободы».



Правда, автор тут же вынужден признать, что реальные оценки оставляют желать лучшего. Даже для него, правоверного католика-консерватора середины 50-х годов, очевидны противоречия системы, в рамках которой одну и ту же оценку получает фильм «Приключения Тарзана в Нью-Йорке» и психологически тонкая и весьма противоречивая экранизация крупнейшим французским режиссером Р. Брессоном романа известного писателя-католика Ж. Бернаноса «Дневник сельского священника». Р. Лудман сокрушается, что в ряду категорически запрещенных картин рядом с легковесной комедией «Ах, эти прекрасные вакханки!» оказываются классические произведения киноискусства: «Ноль по поведению» Ж. Виго, «Преступление господина Ланжа» Ж. Ренуара и советский фильм «Петр Первый». Последние примеры особенно ярко свидетельствуют о том, что в основе конкретных оценок лежит далеко не только моральная озабоченность, но в первую очередь «вышие» интересы союза церкви и буржуазии. Произведения, угрожающие провозглашенному церковью идейному и социальному курсу, разумеется, не могут не оказаться в категории запрещенных.

Особенно очевидно социально-политическая направленность запретов проявилась в единых действиях государственной и церковной цензуры в Италии, направленных против итальянского неореализма. Для координации работы светских и церковных организаций в Риме в 1950 году был даже создан Международный конгресс католической кинематографии. В ряду nereкомендованных или строго запрещенных католическим киноцентром лент мы находим такие классические фильмы, как «Нет мира под оливами», «Рим, 11 часов» и «Горький рис» Джузеппе де Сантиса, «Повесть о бедных влюбленных» К. Лидзани, «Германия, год нулевой» Р. Росселлини, и целый ряд других. Бесспорно гуманистические картины, упрекнуть которые в аморализме не могут даже католики, — «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.» Витторио де Сики, «Земля дрожит» Лукино Висконти, «Рим — открытый город» и «Пайза» Росселлини — разрешены «только для взрослых», чаще всего «*con riserva*» — буквально «с сомнениями», но точнее, «со скрипом». Как говорится, комментарии излишни.

Несмотря на неоднократную и весьма острую критику со стороны верующих и католических организаций, классификационный подход подтверждался и в последующих документах Ватикана. В энциклике «Миранда прорсус»,

в частности, говорилось: «На зрителей возлагается долг совести, ибо самим фактом покупки билета они участвуют в своеобразном голосовании, выбирая между хорошим и плохим кино.

Если четко обозначить, какие фильмы можно смотреть всем, юным и взрослым, какие представляют опасность для благонравия и, наконец, какие совсем непристойны и вредны, каждому будет легко присутствовать лишь на тех представлениях, после которых он сможет почувствовать себя радостнее, свободнее и лучше, и избегать тех, которые могут ему повредить, принося особо весомый ущерб, ибо тем самым он обогатит производителей непристойных фильмов и будет подавать дурной пример окружающим.

Возобновляя своевременные предупреждения нашего папского ватикана в энциклике «Вигиланти кура», мы подчеркиваем крайнюю заинтересованность в том, чтобы во всех случаях, когда это возможно, не только верующие получали точную информацию по этим вопросам, но и сами со своей стороны, выполняя свой высокий долг, узнавали о решениях церковной иерархии по вопросам кинематографа и верно следовали им».

Однако гонения на прогрессивное киноискусство к существенным результатам не привели. В этом были вынуждены признаться и сами клерикалы. Священник Энрико Баральи опубликовал в 1962 году в журнале «Чивильта каттолика» специальную статью «Марксисты и кино в Италии», в которой, в частности, писал: «После 15 лет нашей неустанной работы дело схематично представляется следующим образом. Многие режиссеры, как известно, являются марксистами либо хотят таковыми считаться — это Дж. Де Сантис, К. Лидзани, Л. Висконти; недавно завербованные (ныне знаменитые. — К. Р.) Л. Дель Фра, В. Де Сета, Ф. Мазелли, Дж. Монтальдо, П. П. Пазолини, Э. Петри, Дж. Понтекорво... Ф. Роззи... считаются более чем просто симпатизирующими и поэтому восхваляются и поддерживаются; наконец... М. Антониони, А. Блазетти, М. Болоньини, Р. Каstellани, Л. Коменчини, Д. Дамиани, Л. Эммер, А. Латтуада, Н. Лой, М. Моничелли, А. Пьетранжели, Ф. Росси... М. Солдати, Л. Дзампа... трактуются как попутчики и горячо восхваляются всякий раз, когда их позиция служит мобилизации левой интеллигенции либо если какой-нибудь из их фильмов доставляет неприятности государству или духовенству. Лишь совсем немногие пока еще не попали под ярмо марксизма: среди них

Р. Росселлини (однако товарищи все же аплодируют его неразумным антигосударственным выступлениям), Ф. Феллини... и борющиеся католики Г. Паолуччи, А. Петруччи...» Учитывая, что лучшие картины Росселлини, как мы видели, церковью далеко не одобрялись, а позиции Феллини, на творчестве которого мы еще остановимся, весьма противоречивы и далеки от догм католицизма, итог для духовенства получается весьма неутешительным.

Второй Ватиканский собор (1962—1965), ознаменовавшийся, как известно, весьма резким поворотом к обновлению католической церкви, в частности к диалогу и сотрудничеству с не католиками и неверующими, в интересующих нас вопросах был тем не менее весьма консервативен. Представители Международного католического киноцентра открыто выражали сожаление о том, что документ собора «Интер мирифика», посвященный средствам массовой коммуникации, в том числе и кино, «голосовался слишком рано (27 ноября 1962 года), так что в нем не могли найти отражение все последующие открытия собора». По существу, в «Интер мирифика» другими словами повторялись положения, сформулированные Пием XI в 1936 году и Пием XII в 1957-м. «Чтобы следовать моральному закону,— говорится в документе собора,— потребители не могут пренебрегать своим долгом — своевременно узнавать о моральных оценках компетентных органов и следовать им, как того требует их совесть». Как видим, запретный принцип продолжал безраздельно господствовать и здесь.

Однако архаический характер иных оценок католических киноцентров, лишавший их всякой эффективности даже для верующих, постепенно становился очевиден и для католических кругов, непосредственно связанных с кинематографией. Изменение ситуации было связано с социально-политическими процессами в буржуазном обществе, с углублением духовного кризиса капитализма.

60-е годы вошли в историю развитых капиталистических стран как годы социально-политических потрясений, массовых антиимпериалистических движений. Немаловажную роль в этих движениях сыграла молодежь Запада, выступившая с резкой критикой буржуазного образа жизни, господствующей культуры.

Кинематография не могла оставаться в стороне от этих событий. В связи с резким сокращением аудитории кинотеатров основу коммерческого успеха фильма стала определять молодежь в возрасте от 15 до 25 лет. Значительно

более открытые по отношению ко всему новому, критически мыслящие, в целом более образованные, нежели предшествующие поколения, эти зрители требовали от экрана откровенного разговора о кричащих противоречиях окружающей жизни, а не ее приглашенного «морального» отсвета. Откликаясь на новые запросы, западная кинематография резко нарушила былые запреты.

Процесс этот не был простым. На экранах кинотеатров со значительно большей остротой, нежели ранее, заговорили о язвах капитализма — росте преступности, моральном разложении (истинном, а не мнимом), безработице, социальных противоречиях. При этом западное кино сочетало прогрессивные произведения, фильмы о борьбе рабочего класса, антивоенном движении, выступлениях за гражданское равноправие с реакционными антикоммунистическими и антисоветскими опусами. Одновременно широкое распространение получили порнографические и полупорнографические картины. В результате этих разнопорядковых изменений традиционные формы внутренней и церковной цензуры потерпели полный крах, да и времена, когда церковные запреты могли существенно влиять на кинопосещаемость, безвозвратно отошли в прошлое.

За последние десятилетия католические круги приняли не одну попытку пересмотреть канонические классификационные системы и регламентации кинопроизводства, приспособить их к новым условиям. В середине 1969 года был издан специальный номер органа Международного католического киноцентра «Ревю интернасьональ дю синема», посвященный «моральным оценкам» фильмов. В нем был провозглашен переход от классификационного принципа к оценочному. К тому времени членами этой международной организации состояли национальные киноцентры около 50 стран — от Италии, Франции и США до Конго, Перу и Таиланда. Почти все участники обсуждения признали неэффективность традиционных систем, отрывающих моральную оценку от эстетической и мелочно регламентирующих вопросы выбора репертуара. Однако предложенные изменения — сокращение числа классификационных групп и развернутые характеристики каждого фильма — мало что меняли, ибо их основа оставалась прежней — ограничивающей.

В ряду выдвинутых предложений особо примечательна рекомендация периодически пересматривать оценки, с тем чтобы не подвергать абсолютному запрету киноклассику. Демагогические оправдания церковников — тлетворное

влияние таких фильмов на нравственность якобы со временем ослабляется, а их художественное качество остается прежним — не могли скрыть главной причины: систематические негативные оценки крупных произведений киноискусства, в первую очередь произведений прогрессивных, привели к своеобразному «кризису доверия» к церкви не только кинематографистов, но и значительной части зрителей. Отсюда и запоздалое стремление реабилитироваться.

Слабости системы сказывались и в тех случаях, когда церковь пропагандировала угодные ей религиозные произведения. Участники дискуссии по вопросам классификации, проведенной католиками в Венеции в середине 60-х годов, не случайно предупреждали, что «не следует совершать ошибку, оказывая чрезмерную поддержку моральным достоинствам технически слабых фильмов, ибо это явится серьезным препятствием на пути расцвета подлинной культуры и будет способствовать распространению посредственности». Тем самым косвенно признавалось, что католическое стимулирование стало тормозом на пути развития культуры. Ведь наиболее болезненные удары цензуре были нанесены не ремесленной продукцией и порнографией, а крупными произведениями киноискусства, которые уже нельзя было по старинке просто запретить или предать анафеме.

«Кодекс кинопромышленности», который уже пересматривался в 1956 году, столкнулся в середине 60-х годов с новым, еще более острым кризисом, апогей которого был обусловлен появлением двух высокохудожественных и остросоциальных американских фильмов: «Ростовщик» Сиднея Люмета и экранизации изданной у нас пьесы Эдварда Обли «Не боюсь Вирджинии Вулф» Майка Николса. Полемика, разгоревшаяся по этому поводу, хорошо иллюстрируется двумя редакционными статьями, появившимися летом 1966 года в кинематографическом журнале «Моушн Пикчер Геральд», редактором которого, по иронии судьбы, был сын одного из авторов кодекса, а именно Мартина Квигли. Приведем наиболее красноречивые пассажи.

«Вирджиния Вулф» и кодекс.

Кризис, разразившийся в Ассоциации кинематографистов по поводу фильма «Не боюсь Вирджинии Вулф», нашел свое разрешение, как, впрочем, и предсказывали,

благодаря обращению в апелляционную комиссию. В том виде, в котором она существует, эта комиссия вряд ли откажет в печати одобрения какому бы то ни было фильму. В случае «Вирджинии Вулф» решение было принято «в порядке исключения». Точно таким же было и решение, принятое более года назад по апелляции, связанной с фильмом «Ростовщик». В своем заявлении по поводу нового «исключения» апелляционная комиссия подчеркнула три момента: 1) целью фильма не является подрыв нравственности; 2) фирма «Братья Уорнер» не требует того, чтобы на фильм допускались лица моложе 18 лет без родителей и 3) это исключение специфично и «не означает, что шлюзы для ругательств и другого подобного материала теперь открыты». Заявление оканчивалось следующими словами: «Мы хотим, чтобы высокое качество получило возможность проявить себя, и подчеркиваем, что фильмы, выходящие под каким бы то ни было предлогом за разумные пределы общественных норм, печати одобрения получать не будут». Если система кодекса должна быть сохранена, требуются немедленные действия по предотвращению дальнейшей раздачи печатей одобрения «в порядке исключения». Если же система кодекса не стоит того, чтобы ее сохранять, давайте ее побыстрее похороним».

«Кодекс умер.

Хотя причин долгой болезни кодекса много, причина его смерти одна: кодекс умер из-за фильма «Не боюсь Вирджинии Вулф». Фильм получил печать одобрения в порядке исключения на том основании, что он высокого качества, создан за большие деньги очень талантливыми людьми. Разумеется, члены апелляционной комиссии не утверждали, что святотатство — не святотатство, профанация — не профанация, а словесные ругательства — не ругательства... Раньше многие считали высшим критерием «хороший вкус». «Вирджиния Вулф» убила этот подход. Можно говорить о «хорошем вкусе» в показе обнаженного тела, насилия и многого другого. Но в области святотатства, профанации и непристойности «хорошего вкуса» не бывает».

Последовавший за этими событиями второй пересмотр кодекса в 1966 году явился уже заранее обреченной попыткой реанимации трупа. Новый вариант, подготовленный

Ассоциацией кинематографистов и получивший одобрение Национальной ассоциации собственников кинотеатров, Национальной католической службы кинематографии (бывший легион благопристойности) и кинокомиссии Национального совета церквей, был сокращенным вариантом общих деклараций первоисточника. «Поддерживая новые правила,— вынужден признать Р. Холлоуэй,— кинопромышленность мало что выигрывала и много проигрывала. Только кинослужба вооруженных сил и телевидение требовали теперь печати одобрения, а хозяева кинотеатров в определении мнения зрителей о демонстрируемых фильмах скорее руководствовались результатами опросов или классификациями собственного изобретения. Что касается обновленной классификации, то она привела к тому, что многие продюсеры представляли свои ленты на комиссию исключительно в надежде получить запретное «Х», ставшее попросту хорошей рекламой». В начале 70-х годов католический и протестантский киноцентры США выступили с совместным заявлением, в котором признали неудачу и кодекса, и классификационной программы. Однако, как и клерикалы других стран, они продолжали утверждать незыблемость самих принципов самоцензуры кинопромышленности и моральных оценок фильмов. Таким образом, в официальных церковных кругах даже перед лицом крушения всех запретительных барьеров продолжал господствовать догматизм.

А как обстояло дело с программой позитивных действий церкви в области кинематографии?

ЧТО ТАКОЕ «ИДЕАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ»?

Стремление поставить кинематограф на службу религии нашло отражение уже в энциклике «Вигиланти кура». «Насушно необходимо принять меры к тому,— заявлял Пий XI,— чтобы и в этой области успехи искусства, науки, даже успехи в совершенствовании техники и человеческого мастерства, поскольку все это подлинные дары божии, использовались для вящего прославления имени божьего, ради спасения душ и служили бы на деле распространению царства божьего на земле, чтобы все мы — о чем молиться учит нас святая церковь — вкушали блага таким образом, чтобы не

утратить надежды на вечное блаженство». Эта декларация, подтвержденная и в других выступлениях Пия XI по вопросам кино, носила еще достаточно общий характер. Слишком озабоченный тем, чтобы остановить зло, папа отодвигал позитивные действия на второй план.

Приоритет разработки официальной доктрины католической церкви в области кинематографии, а также радио и телевидения принадлежит его преемнику — папе Пию XII. Годы его длительного понтификата (1939—1958) были отмечены крупнейшими событиями в истории нашего века. Вторая мировая война, формирование социалистического содружества, начало крушения колониальных империй не могли не наложить отпечаток на политику католицизма. В ряду других достаточно резких изменений в общественной жизни немаловажное значение приобрели средства массовой коммуникации, которым папа в последние годы жизни уделял все большее внимание. Это было по-своему закономерно. Активный борец против коммунизма, Пий XII стал свидетелем краха своих надежд на насильственное уничтожение нового общества. «Холодная война», курс на идеологические диверсии против стран социализма, против прогрессивных сил в самом буржуазном обществе требовали все более действенного использования новых технических средств информации и пропаганды. В программной энциклике «Миранда прорсус» папа с сожалением отмечал: «Нам известно, что в некоторых государствах, захваченных безбожным коммунизмом, звукозрительные средства даже в школах используются для антирелигиозной пропаганды. Этот род давления на умы молодых и лишения их правды господней — одна из самых позорных сторон преследования религии». Отсюда следовал вывод, что эти могущественные средства следует направить против «безбожного коммунизма» во славу божью. Решению этой задачи римская курия и лично Пий XII отдали немало сил. Если в период правления Пия XI Ватиканом было издано 13 документов по вопросам кино, а при всех его предшественниках — всего 1, то при Пие XII таких документов было уже 46. В их ряду особое место, помимо энциклики «Миранда прорсус», о которой мы уже упоминали, занимали выступления папы перед кинематографистами в середине 50-х годов, посвященные проблемам «идеального фильма».

Пий XII принял и целый ряд организационных мер, направленных на усиление влияния католической церкви

в области средств массовой информации. В 1948 году папа утвердил устав папской комиссии по дидактической и религиозной кинематографии, которая в 1952 году была преобразована в папскую комиссию по кинематографии, радио и телевидению. В энциклике «Миранда прорус» Пий XII специально подчеркнул ее роль и задачи: «Мы были озабочены также созданием в римской курии специальной комиссии, которой было поручено исследовать проблемы кино, радио и телевидения в их отношениях к вере и морали, комиссии, к которой могли бы обращаться как епископы, так и другие заинтересованные лица и получать от нее соответствующие указания». В заключительной части документа папа поручил комиссии проводить в жизнь положения энциклики.

«Миранда прорус» явилась в какой-то степени завершающим этапом формирования программы Ватикана в области средств массовой коммуникации. Теоретическая база этой программы — прозвучавшее еще из уст Пия XI утверждение о том, что сама способность людей к общению друг с другом и новые средства распространения информации суть дары божьи. «Желая видеть в человеке отражение собственного совершенства,— утверждает в энциклике,— бог дал ему возможность приобщаться к делу господнему — распространению благ духовных,— призвав его стать посланцем своим, их носителем и распространителем во имя совершенствования людей и общества». Поскольку, в отличие от всевышнего, человек не мог непосредственно воздействовать на души людей, ему и были дарованы богом различные знаковые системы, итогом исторического развития которых считаются средства аудиовизуальной коммуникации. Таким образом, и технические открытия представляются реальным воплощением величия бога. «Удивительны достижения техники, составляющие славу нашего времени,— пишет Пий XII.— Будучи результатом творчества и труда человеческого, они в первую очередь остаются дарами бога — творца человека и источника всех благ: ибо мы не только обязаны ему существованием каждого творения, но и тем, что, сотворив, он его хранит, защищает и поддерживает».

Однако именно тут вступает в силу двойственность отношения церкви к средствам коммуникации, ибо, декларируя их божественное происхождение, она не без оснований усматривает в них угрозу для своего могущест-

ва и даже самого своего существования. Этот аспект был подчеркнут в специальном письме статс-секретаря Ватикана, направленном в 1955 году президенту католических Недель социального действия во Франции. В этом документе, в частности, говорилось: «Развитие средств социальной коммуникации в XX веке вызвало к жизни новую и очень серьезную проблему. Речь идет уже не только о том, что человек и общество могут использовать могущественные средства воздействия, которыми они обладают, как во имя добра, так и во имя зла, но и о безграничной власти, которой сегодня обладает над человеческой личностью само средство, вышедшее из-под контроля своего создателя...» Так почти за 10 лет до появления программного тезиса канадского социолога Маршалла Маклюэна «средство и есть сообщение» Ватикан в столь же мистических тонах предупреждал об опасности, исходящей якобы от самих «даров божьих».

Таким образом, главная проблема для церкви формулируется не только в аспекте свободы человека (также дарованной богом), которая дает возможность направить его действия против творца, но и с точки зрения необходимости формирования «сопротивляемости духа», так как только она в новых условиях может обеспечить стабильность веры. Последняя задача определена как одна из основных в том же письме статс-секретаря: «Уметь читать журнал, судить о фильме, критиковать спектакль, уметь сохранить дар собственного мнения и собственных чувств против всех сил, которые стремятся обезличить человека,— одно из требований наших дней. Особенно важно оно для священников и проповедников, призванных защитить нынешнее поколение от новых мифов, которые угрожают ему искушением».

Комментируя распространенную идею о наступлении «цивилизации изображения», противостоящей уходящей «цивилизации слова», сам Пий XII вновь и вновь предупреждает об изначальной опасности новой ориентации прежде всего для христианской веры. «Именно в эпоху кинематографии, в которую мы живем,— пишет папа,— книга приобретает особое значение, ибо фильм — даже когда он не содержит ничего вредного — по своей природе однозначно визуален и поэтому несет с собой опасность чисто поверхностной ориентации души молодого человека, если тот одновременно не получает необходимую порцию полезного и здорового чтения». «Если кино обращается в первую очередь к фантазии,— утверждает он в другом

месте, — то доктрина веры служит ему эффективным противовесом, ибо требует от молодого человека «проникновения» и прилежания ума; именно приобщаясь к вере, он должен научиться отличать истинное от ложного, добро от зла, пристойное от непристойного».

И все же начиная с середины 50-х годов ведущим моментом в выступлениях Пия XII и в политике католической церкви в целом (а затем и других христианских церквей) становится призыв к использованию кино в «апостольских целях», для «евангелизации» зрителей и углубления веры. В обращении к итальянским актерам, режиссерам и драматургам Пий XII требовал, чтобы кино способствовало «пониманию разумности бытия и удела материи, вознесению нас к богу — воплощению высшего блага и абсолютной красоты, единого и единственного источника блага и красоты». Искусство, согласно концепции католицизма, безоговорочно подчиняется религии, более того, является заведомо низшей формой «первоначальной евангелизации», а приоритет углубления подлинной веры оставляется за литургией. Только собственно религиозное искусство может приблизиться к совершенству. В одном из официальных документов Ватикана дается следующее развернутое обоснование этого взгляда на роль художественного творчества: «Художники способны в полной мере передавать бесконечное совершенство бога, в первую очередь его красоту и гармонию... Никакая художественная красота, которая может быть обнаружена в мире, в природе, в человеке и выражена в изображениях, цветах, формах, не может быть оторвана от бога, ибо все сущее в действительности от него. В искусстве, как и в жизни, нет ничего исключительно «человеческого», исключительно «естественного». Чем ярче искусство отражает бесконечное, божественное, тем больше оно приближается к художественному идеалу и правде. Чем глубже в художнике заложена религия, тем лучше он подготовлен к овладению языком искусства, к пониманию гармонии мира».

«Идеальным фильмом» для Ватикана представляется фильм, отражающий «бесконечное совершенство и красоту творца». Творчество, поддерживаемое церковью, укладывается в прокрустово ложе «религиозного», «душеспасительного», «пиетистского», «богобоязненного» фильма. Отсюда и внутренняя противоречивость позиции церкви по отношению к кинематографу: заявляя о том, что они более всего пекутся о «моральном здоровье» челове-

ства, религиозные деятели не только на практике, но и в теории вынуждены сузить сферу своих интересов. Принципиально важно с этой точки зрения положение энциклики «Миранда прорус» о том, что деятельность церкви в области средств массовой информации «носит не непосредственно культурный характер, а религиозный и пастырский» (политические, узкокорыстные цели церкви при этом, разумеется, не упоминаются). Знаменательно и следующее утверждение Пия XII: «В сущности, следует подчеркнуть, что даже фильмы с точки зрения морали безупречные могут быть вредными с точки зрения духовной, если они показывают мир, в котором не вспоминают о боге и о людях, которые верят в него и отдают ему должное, мир, где люди живут и умирают так, как если бы бога не было».

Разумеется, «идеальный фильм» должен защищать не только религию, но и интересы буржуазного государства. Характерно стремление Ватикана и здесь подчеркнуть исключительное положение церкви, положение «над схваткой» социальных сил современности. «Фильм этого рода (утверждающий верность государству.— *К. Р.*),— отмечает Пий XII,— будет решительно отличаться от партийных и классовых политических фильмов, так же как и от фильмов, связанных с какой-либо одной страной; он будет просто фильмом для всех, ибо он будет служить тому, что является подлинной основой каждого государства». Имелись в виду, конечно, буржуазные государства, коль скоро отрицательное отношение папы к государствам коммунистическим и к коммунизму в целом было общеизвестным.

Таким образом, доктрина католицизма в области средств массовой информации, в частности кинематографа, и теория «идеального фильма» сочетали всеобъемлющие претензии с чрезвычайно узкой и ограниченной позитивной платформой. Уход от конфликтных ситуаций и действительных нравственных и социальных проблем, по существу, лишает художника какого бы то ни было творческого импульса, а искусство — подлинной общественной действенности. Подчинение церкви практически ничего не дает западным кинематографистам, кроме облегчения прохождения цензурных запретов (как собственно церковных, так и государственных), и, в противовес утверждениям папы, не способствует, а препятствует плодотворному развитию искусства.

Уже в первые месяцы своего краткого понтификата

(с конца 1958 по июнь 1963 года) папа Иоанн XXIII реорганизовал деятельность папской комиссии по кинематографии, радио и телевидению и расширил ее полномочия. Документ, посвященный реорганизации комиссии, начинается со следующего знаменательного утверждения: «Долг доброго пастыря всех тварей божьих, который мы всем сердцем ощущали особенно ярко с самого начала нашего понтификата, постоянно обращает наш взор к нуждам церкви, а также побуждает нас с исключительным вниманием относиться ко всем факторам современной цивилизации, которые оказывают немалое влияние на духовную жизнь человека. Среди них надо назвать радио, телевидение и кино». При Иоанне XXIII комиссия по кинематографии, радио и телевидению становится постоянным органом Ватикана при статс-секретаре, то есть непосредственно подчиняется высшим иерархам католицизма.

Комиссии было официально поручено выполнять четыре взаимосвязанных функции: исследования, информации, руководства и проведения в жизнь политики католической церкви в области средств массовой коммуникации. Иоанн XXIII подчеркнул основную задачу комиссии: «укреплять и расширять деятельность международных католических организаций и национальных церковных служб по кино, радио и телевидению, особенно это касается моральной классификации фильмов, передач религиозного характера по радио и телевидению и указаний верующим, в особенности молодежи, относительно их христианского долга по отношению к зрелищам». Обращает на себя внимание расстановка сил, с тех пор ставшая традиционной: акцент делается, с одной стороны, на создание религиозных передач, а с другой — на моральные оценки фильмов, то есть позитивные акции более связываются с радио и ТВ, в то время как негативные остаются уделом кинематографа.

Менее ортодоксальной линии придерживался с конца 50-х годов Международный католический киноцентр, в задачи которого входило сотрудничество не только с национальными организациями, но и с кинематографической общественностью. Это своеобразие, которое не раз приводило к весьма острым конфликтам с Ватиканом, получило отражение в уставе центра, основные задачи которого к концу 60-х годов были сформулированы следующим образом:

«1) Исследовать с точки зрения католической мысли

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КАТОЛИЧЕСКИЙ КИНОЦЕНТР С БЛАГОСЛОВЕНИЯ
ВАТИКАНА СТРЕМИТСЯ РАСШИРИТЬ
СФЕРУ СВОЕГО ВЛИЯНИЯ. НА СНИМКАХ —
ПРЕЗИДИУМ XVII КОНГРЕССА ОСИК (БЕЙРУТ, 1968)
И ПАПА ПАВЕЛ VI, ПРИНИМАЮЩИЙ ДОКЛАД
О РАБОТЕ МИССИОНЕРСКИХ
КИНОПЕРЕДВИЖЕК В ИНДИИ.



развитие кинематографической промышленности и искусства во всех их аспектах — в том числе и как средства выражения человеческой мысли,— а также их влияние на личность и общество.

2) Способствовать всеми средствами, в частности изданием публикаций, проведением исследовательских совещаний и международных конгрессов, развитию кинематографической культуры и использованию кино в целях культуры и образования».

Эти два пункта сформулированы таким образом, чтобы сделать возможным диалог с кинематографистами, в том числе не разделяющими идеи католицизма. Укрепляется сотрудничество с киноорганизацией Всемирного совета церквей — Международным евангелическим киноцентром (принятое сокращение «Интерфильм») — протестантским эквивалентом ОСИК. Участие представителей Международного католического киноцентра в подготовке Второго Ватиканского собора способствовало и более широкому, чем ранее, подходу к кинематографической деятельности, хотя, как мы уже упоминали, именно киноцентр выражал недовольство «недостаточной радикальностью» «Интер мирифика». Между тем общие задачи были сформулированы в этом документе весьма широко: «Необходимо продвигать и обеспечивать всеми эффективными средствами производство и прокат фильмов, которые служат праведному отдохновению духа, культуре и искусству, в первую очередь тех, которые предназначены для молодежи; это будет достигнуто в первую очередь путем поддержки и координации усилий и начинаний благочестивых продюсеров и прокатчиков, рекомендаций, официального одобрения критикой и присуждения специальных призов достойным фильмам, оказания моральной поддержки и налаживания связей между кинозалами, руководимыми последовательными католиками».

Следуя духу собора, ОСИК открыто сформулировал новые требования к работе среди кинематографистов и зрителей. Его представители неоднократно пытались установить «дружеские и равноправные» отношения с кинематографистами. Правомерное стремление реалистически мыслящих католиков к широкому сотрудничеству в области распространения культуры, в том числе и с противниками церкви, сочеталось с попыткой сохранить в неприкосновенности отжившие догмы, откуда и вопиющая непоследовательность рекомендаций ОСИК. Например, следующего пассажи: «Исключить всякий патернализм, навязывающий другим наши представления. Во временном порядке, имеющем свои законы, где церковь не обязана к прямому вмешательству, уважать самостоятельность компетентных руководителей и предлагать им свои услуги.

Но делать это без прислуживания, сохраняя требования истины, честности и право духа».

Премии Международного католического киноцентра, присуждаемые на большинстве ведущих международных кинофестивалей, а также главный приз — результат специального голосования по итогам года — ярко свидетельствовали о борьбе между устаревшими «моральными» критериями и социальной и эстетической направленностью лучших произведений мирового киноискусства.

Ярким свидетельством противоречий в рядах клерикалов стал разразившийся в 1968 году скандал, последовавший за решением жюри ОСИК на Венецианском кинофестивале удостоить своего приза фильм П. П. Пазолини «Теорема», где предложена сугубо эротическая трактовка мистического преобразования личности. Ватикан дезавуировал эту высокую оценку и наложил на фильм свой запрет, а Международный католический киноцентр, оправдываясь тем, что мнение фестивального жюри «не отражает мнения всей организации», все же воздержался от отмены решения, стремясь сохранить доверие кинематографистов.

В 1970 году приз центра на фестивале в Западном Берлине был присужден реалистическому и резко социально-критическому американскому фильму «Полуночный ковбой», сюжет которого включал практически все запретные темы: проституцию, изнасилование, гомосексуализм, наркоманию, сквернословие — одним словом, показывал разложение буржуазного общества в его подлинных масштабах.

Международный католический киноцентр стремится к установлению контактов и с кинематографистами социалистических стран. Анкеты центра рассылаются крупнейшим кинематографистам, которые в ряде случаев участвовали в организуемых ОСИК дискуссиях. Религиозные жюри неоднократно присуждали премии фильмам социалистических стран, в том числе советским. Так, к примеру, на фестивале в Буэнос-Айресе в 1968 году премии ОСИК был удостоен советский фильм «Три тополя на Плющихе», в 1972 году на Каннском фестивале премию «Интерфильма» получил «Солярис», в 1977 году в Западном Берлине премию ОСИК — фильм «Восхождение».

Это признание нравственной чистоты и высоких художественных достоинств советских фильмов резко расходилось с папской анафемой в адрес произведений, показывающих мир, «в котором не вспоминают о боге».

Такая перестройка свидетельствовала о стремлении церковных кругов расширить круг своих союзников, хотя бы в сугубо пропагандистском плане. Уж очень безрадостным был итог попыток диктата и поддержки исключительно клерикальных картин. От церкви в вопросах кино требовалась не просто кардинальная переориентация, а, по существу, капитуляция перед многообразием современного мира. В 1977 году, подводя итоги «модернизации» отношения христианских церквей к кино, Р. Холлоуэй перечислил множество предложенных решений, ни одно из которых сегодня нельзя признать господствующим и тем более официально признанным. Стихия плюрализма здесь продолжает оставаться господствующей.

Знаменательно, что в перечне «новых предложений» неоднократно фигурируют открытые признания краха официальной политики христианства по отношению к кинематографу. Четыре из десяти пунктов программы американского теолога носят характер самокритики:

«...В-третьих, дни пиетистского фильма ушли в прошлое. Ретроспективно ограниченность поддержки пиетизма в кино становится особенно очевидной. Религия в этом плане была чаще всего оскорбительной (достаточно вспомнить трактовку евреев в фильмах о Христе)...

В-седьмых, похвала фильму только за его «моральные» или «гуманные» качества представляется весьма дискуссионной. Это так же опасно, как рассматривать только сюжет в качестве верного ориентира в религиозном измерении кино. Критический подход, основанный на интерпретации смысла фильма в целом, в этом плане значительно безопаснее, особенно если речь идет о высокой оценке или рекомендации.

В-восьмых, следует отказаться от аргумента, что фильм целиком и полностью не должен вызывать возражений. Предполагать, что таким образом можно создать достойное религиозное кино, иллюзорно и поверхностно; в прошлом было доказано, что такой подход ведет к еще большим сложностям. Никогда не надо лишать художника права честного изображения реальности на экране...

В-десятых, классификация и цензура фильмов религиозными органами редко достигают целей, ради которых они создаются. Позитивный подход к кино, основанный на воспитании, приносит больше обращенных благому делу, нежели негативный, базирующийся на запретах. Так же, как кинематографисту следует предоставить

свободу целостной личности, потенциальному зрителю должна быть предоставлена свобода собственной совести».

Таков весьма неутешительный итог официальной деятельности церкви в области кинематографии, особенно убедительно звучащий из уст человека, посвятившего свое главное исследование теологическому анализу искусства экрана, искренне стремящегося любой ценой обнаружить «религиозное измерение кино». В этих попытках он далеко не одинок. Выработка более «либеральной» и приспособленной к современным условиям программы была не случайно передана религиозным модернистам, в первую очередь специалистам в области кино, менее связанным с какой бы то ни было церковной иерархией. Анализу их концепций посвящена следующая глава.

ТЕОЛОГИ ГОТОВЫ
ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЛЮБЫЕ СРЕДСТВА, ЛИШЬ БЫ
ДОКАЗАТЬ, ЧТО ИСКУССТВО
ЭКРАНА ПО СВОЕЙ ПРИРОДЕ «БОЖЕСТВЕННО»
(КАДР ИЗ ФИЛЬМА «СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ»
Ф. ФЕЛЛИНИ).



Тупики КИНОТЕОЛОГИИ

В отличие от церковных организаций, рассматривающих кинематограф преимущественно прагматически — как препятствие или средство на пути решения задач религиозной пропаганды, современная теология исследует проблемы киноискусства в более широком контексте и несколько ином ракурсе. Для теоретика религиозной ориентации искусство экрана было и остается специфическим феноменом современной культуры, требующим такого объяснения и истолкования, которое бы не противоречило исходным теологическим постулатам, а, наоборот, подкрепляло бы их. С этой точки зрения теория кино стала ареной борьбы между материалистическим мировоззрением и мировоззрением религиозным. Киноведы-католики и не скрывают полемическую направленность своих концепций. Так, Анри Ажель в книге «Метафизика кино» (1976) прямо утверждает, что его исследование направлено против всех тех, кто стремится истолковать феномен кинематографа исходя из методологических принципов исторического материализма и отвергает другие (читай — религиозно ориентированные) подходы. Весьма характерно, что в смертном грехе материализма критик обвиняет, по существу, все ведущие киноведческие издания Франции, как правило, весьма далекие от марксизма, приписывая материализму «волю к безжалостной кодификации», отказ видеть многозначность произведения искусства, его связь с мифологическими истоками.

Теологическая теория кино, характеризующаяся антиматериалистической направленностью, выводит за рамки марксизма общественное сознание, духовную жизнь человека. Между тем именно в работах Маркса и Энгельса была разработана материалистическая концепция духовного производства как специфически человеческого, именно классики марксизма подвергли аргументи-

рованной критике метафизическое представление об одностороннем воздействии экономического базиса на элементы надстройки. Фальсификация исторического материализма нужна теологам, в том числе и обращающимся к киноискусству, для того, чтобы присвоить себе монопольное право рассуждать о духовности, выводимой из идеи бога — первопричины и первотворца всего сущего. Такое представление о духовности действительно чуждо марксизму. Как справедливо отмечал советский философ Е. Громов, «в этом понятии (духовность.— К. Р.) не содержится для марксиста ничего сверхъестественного, мистического, иррационального. Духовность не является для нас и некой отвлеченной ценностью, метафизически противопоставляемой материальному миру, общественно-производственной практике. Необходимым условием и реальным выражением духовности являются практическая деятельность, созидательный труд, творческая активность»¹. Материалистическое понимание духовного позволяет раскрыть подлинную общественную роль киноискусства, показать действительную динамику его развития.

В отличие от марксистского искусствоведения, теологическая теория кино предлагает превратную религиозную интерпретацию фундаментальных киноведческих проблем.

Противоречивость позиций различных исследователей, очевидная неадекватность их концепций реальному кинопроцессу приводит к острой полемике, распаду теологии кино на ряд конкурирующих школ, которые развиваются в тесной связи как с современным богословием, так и с буржуазным киноведением. Не ставя перед собой задачу раскрыть детали воззрений отдельных авторов, рассмотрим наиболее существенные направления в теологическом осмыслении природы и функций киноискусства.

Религиозно-мистическая трактовка кинематографа изначально базировалась на двух различных группах факторов. С одной стороны, «царство теней» связывало экран с древними религиозными представлениями. В этой сфере лежали истоки и определенных кинематографических жанров, в первую очередь фильмов ужасов, и самого формирования культа кинозвезд — жрецов и жриц нового целлулоидного божества, как ныне, кстати говоря, божества электронного. Этот аспект «религиозного измерения» представлял собой своеобразное «обожествление средств ком-

¹ Громов Е. Духовность экрана. М., 1976, с. 4.

муникации» и мира, искусственно сформированного на экране и вокруг экрана.

С другой стороны, религиозное начало усматривалось и в специфике кинематографического отражения реальности. Выступая как безличный регистрирующий инструмент, кинокамера, по мнению ряда теологов, раскрывала божественное начало во всем окружающем мире, в единении человека и природы, естественного и искусственного окружения. Эта сторона в дальнейшем привела к формированию влиятельной теории «онтологического реализма» кино, исходной точкой которой был не искусственно мифологизированный волшебный мир теней, а сама неприкрашенная реальность.

Таким образом, базируясь на некоторых существенных аспектах психологии восприятия экранного изображения, абсолютизируя известные стороны кинопроцесса, теологи кино стремились подчинить религии два противоположных подхода к кинопрактике — мифологический и реалистический (точнее даже — натуралистический), что позволяло им опираться в своих построениях на весьма различные типы фильмов, зачастую отнюдь не религиозного содержания. В этой особенности заключалась и заключается принципиальная разница между отношением к кинематографу церкви и теологии. Если церковная иерархия, как мы видели, поддерживала исключительно богобоязненные картины и предавала анафеме большую часть крупных произведений, то главной задачей религиозного киноведения, открыто сформулированной лишь в последние десятилетия, но, по существу, определившей теологический подход к искусству экрана с самых его истоков, была выработка такой концепции, которая бы позволила ввести в лоно религии чуть ли не любые произведения, в том числе и атеистические.

КИНО КАК ТЕХНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

В начале уже цитированной нами выше книги Р. Холлоуэй писал: «История кино есть история человека в век технологии. Это искусство полностью родилось в промышленную эпоху и со времен своего возникновения явилось главным свидетелем конца одной эпохи и начала другой. Теология кино поэтому исключительно тесно связана с

теологией технологии». Следуя распространенной теологической концепции, автор утверждает, что борьба между наукой и техникой и унаследованной от прошлого верой не может найти действительного разрешения и требует партнерства, а не господства одного начала над другим. Кинокамера и представляется американскому критику орудием такого партнерства между «технологическим человеком» и «имманентным-но-трансцендентным богом», якобы необходимым человеку для сдерживания негативных последствий технического прогресса. Разумеется, Р. Холлоуэй умалчивает о том, что эти последствия суть порождения капиталистического способа производства, которые, как и проанализированные Марксом процессы отчуждения, должны быть в конечном итоге преодолены на земле, а не на небе. Широко известна марксова формулировка из работы «К критике гегелевской философии права. Введение»: «Ближайшая задача философии, находящейся на службе истории, состоит — после того как разоблачен священный образ человеческого самоотчуждения — в том, чтобы разоблачить самоотчуждение в его *несвященных образах*. Критика неба превращается, таким образом, в критику земли, *критика религии* — в критику права, *критика теологии* — в критику политики»¹. Такова программа позитивного разрешения антагонизмов, возникших в ходе общественного развития в первой половине XIX века.

Перед лицом этих антагонизмов религиозное мышление разрабатывает противоядия иного рода. Истоки многолетнего нежелания теологов иметь дело с кино, в то время как другие виды искусства рассматриваются как вполне достойные объекты обсуждения, справедливо усматриваются Р. Холлоуэем в растерянности перед техническим прогрессом в целом. По мнению американского теолога, «кинематограф... есть внешнее выражение философии процесса. В теологических терминах благодать в кино связана с личностью, а не с природой. Кино в большей степени экзистенциалистский, нежели эссенциалистский феномен. Оно принадлежит к тому же технологическому процессу, который превратил материю в энергию». Взаимодействие между кино, техникой и новыми тенденциями в теологии рассматривается автором поэтому с рубежа 20-х и 30-х годов прошлого века, ибо в 1829 году, когда было доказано превосходство паровоза

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 415.

над лошадию, бельгийскому физику Ж. Плато пришла в голову мысль о том, что изображения можно заставить двигаться. Сама идея кинематографа, вызванная к жизни стремлением к максимальному жизнеподобию, выглядела по отношению к традиционным механистическим представлениям подлинным святотатством.

В философии пример кинематографа зачастую использовался как метафора бытия; идея движения, внутренне присущая кино, знаменовала собой переход от метафизической статики к диалектике, толкуемой буржуазными философами противоречиво и непоследовательно. Известно, что французский философ-идеалист А. Бергсон приводил именно кино в пример иллюзорности движения, якобы не подлежащего рациональной интерпретации: ведь на самом деле движение на экране — только иллюзия, возникающая в результате проекции серии статичных фотографий. По мнению Р. Холлоуэя, преодолевая одно-сторонность бергсоновской интерпретации движения, известный философ Эрнст Блох ввел пример кинематографа в центр теологической интерпретации бытия, в рамках которой статичный и вечный бог отвергался во имя «веры в будущее веры». Иными словами, кино религиозно не только тогда, когда само содержание изображений носит религиозный характер, но и, по существу, всегда, поскольку кинообраз своей постоянной изменчивостью и устремленностью в будущее якобы свидетельствует о существовании чего-то потустороннего, вечно ускользающего и здесь, на земле, в посюстороннем мире недостижимого. Так кино становится воплощением вечной устремленности человека к богу.

Эта философская спекуляция, основанная на некоторых действительных свойствах движущегося изображения, позволяет теологам поставить самое массовое из искусств в центр своего внимания. «Если сама природа технологии и истории есть движение,— пишет Р. Холлоуэй,— кинематограф, конечно, играет ключевую роль: он уже не представляется незаконнорожденным ребенком в семье искусств, а подлинно королевским отпрыском. Движение становится эстетическим принципом, опорой философии и теологии. Один из главнейших предметов исследования теологии секулярного мира — движущийся на экране человек, становящийся частью осознанного опыта человечества».

С точки зрения автора, первыми теологами кино — в те годы, когда оно существовало еще только в замысле,—

были представители движения трансценденталистов, начало которому положил поэт и философ Ральф Эмерсон. Стремление создать секулярную теологию, связать религиозную традицию с «коммерческими временами» через внутреннее приобщение к мистике в мире «неверия и неопределенности» дало первотолчок для целого ряда художественных направлений, основанных на созерцании вечности природы и интимной причастности человека к тайнам бытия. Не столько идеи, сколько настроения трансценденталистов, от «радикального язычества» Генри Торо до «эротического мистицизма» Уолта Уитмена, были подхвачены и кинематографом, далеко еще не осознавшим себя как искусство. «На рубеже веков,— пишет Р. Холлоуэй,— поэт-трубадур, исполнитель баллад, играющий на банджо, кинооператор во всем поддерживали мистицизм: мистическими были и ведущие вдаль дороги, и яблони, и новые города, и электрическая реклама». В условиях наступления отчуждения человека «новый мистицизм» стремился к его преодолению, к восстановлению «священных связей» между человеком и землей.

Отводя трансценденталистам ключевую роль в формировании религиозной концепции искусства промышленной эпохи, американский автор не может не признать, что марксизм, сформировавшийся в том же XIX веке под прямым воздействием развития капитализма, понимал социальные процессы глубже и точнее, нежели пророки секулярной религиозности. Но эта оговорка нужна ему лишь для того, чтобы утвердить примат религиозного начала в искусстве. Решающим аргументом здесь служит предпочтение, которое массовый зритель якобы спонтанно отдает экранным грезам перед социальными фильмами. Однако в иных социальных условиях, в первую очередь при социализме, политическое искусство получает признание и поддержку самой массовой аудитории. Да и при капитализме, как показывает опыт 30 — начала 40-х годов и последних двух десятилетий, в условиях социальных катаклизмов, вовлекающих в сферу политической, классовой, антифашистской борьбы широкие массы населения, социальный фильм быстро отвоевывает позиции, безраздельно принадлежавшие дивам экрана. Так что не о примате религиозного начала в массовом сознании надо в данном случае говорить, а о превратном отражении в кинорепертуаре Запада идейной борьбы в современном мире и сознательном извращении общественной роли киноискусства. Это извращение и привело к созданию

«фабрики грез», провозвестниками которой действительно можно считать последователей трансцендентализма.

Тесная связь между мистически ориентированным искусством, теологической мыслью начала века и развитием кино привела к тому, что первое в истории фундаментальное теоретическое исследование кинематографа носило осязаемый религиозный оттенок. Изданная в 1915 (и переизданная в 1970-м!) году книга американского поэта и миссионера Вейчела Линдсея «Искусство движущегося изображения» акцентировала мистические элементы в восприятии фильмов тривиальных жанров: приключенческих лент, мелодрам, эпических боевиков. Пристальное внимание кинематографистов к движению, жесту, мимике, атмосфера темного зала как «царства теней», обожествление «звезд экрана» сплетались воедино и придавали молодому массовому искусству невиданный доселе потенциал духовного возвышения, особо осязаемый для миссионера — человека, практическая деятельность которого представляла собой, по существу, «заражение верой».

Исследование В. Линдсея, сохранившее и поныне свою ценность тонким ощущением специфики кино как искусства, открыло путь для его теологической интерпретации, но было далеко не сразу понято богословами.

Вплоть до середины 40-х годов киномысль и кинотворчество, с одной стороны, и теология, с другой, продолжали развиваться независимо друг от друга. Однако это не значит, что между ними как существенными явлениями культуры нашего века не было никаких параллелей, а подчас и пересечений. Однако точки их соприкосновения в значительной степени вызваны идейно-политическим климатом XX века, нежели прямым взаимодействием.

Так, нельзя не согласиться с утверждением Р. Холлоуэя, что одновременное появление в 1919 году манифеста «новой ортодоксии» — «Послания к римлянам» немецкого теолога Карла Барта и классического произведения немецкого киноэкспрессионизма «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине было по-своему знаменательно. Категорический отказ Барта от идеи «земных корней» веры и изломанные контуры рисованных декораций и судеб героев картины Вине отразили трагический опыт первой мировой войны, сближаясь даже стилистически — не случайно «Послание к римлянам» часто называют «экспрессионистским». Неприятие буржуазной реальности, которым проникнуты и теологическая концепция Барта,

**ПРЕДМЕТОМ
БОГОСЛОВСКИХ СПЕКУЛЯЦИЙ СТАНОВЯТСЯ
ПОРОЙ ПОЛЯРНЫЕ ОБРАЗЫ ИЗ КРУПНЕЙШИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ КИНОИСКУССТВА:
ЗЛОВЕЩИЙ ДОКТОР КАЛИГАРИ И ДОБРЫЙ СТАРЫЙ
ЭСКИМОС НАНУК.**



и многие произведения экспрессионизма, явилось ярким свидетельством духовного кризиса капиталистического общества. «Теология кризиса» и «искусство кризиса», хоть и не тождественные и весьма слабо взаимосвязанные, выросли на единой основе. Они в известной мере и дополняли друг друга. Там, где теология воспевала откровения как единственный путь приобщения к богу, мрачные фантастические сюжеты картин наглядно демонстрировали господство Сатаны на земле.

Труднее согласиться с американским теологом тогда, когда он пытается найти киноаналогию «новой ортодоксии» в творчестве известного американского документалиста Роберта Флаэрти, в частности в его картине «Нанук с Севера» (1922). Мастерство режиссера, сумев-

шего показать своего героя-эскимоса без экзотики, этого характерного следствия высокомерия «западной цивилизации» по отношению к «неразвитым народам», а в высокой поэтичности его суровой жизни и труда, было весьма далеко от критики «земной религии», провозглашенной Бартом. С точки зрения собственно теологической Флаэрти и Барт занимают противоположные позиции в представлении о божественном. Даже если признать наличие религиозно-мистического начала в фильмах Флаэрти, что само по себе весьма спорно, оно скорее пантеистично, являясь результатом созерцания единства



человека и природы Севера. Это как раз тот самый подход, против которого неистово восставал немецкий теолог, утверждая, что «не через опыт вера становится верой». «Познание слова,— писал Барт,— состоит в его признании, и это признание только в нем самом действительно и только из него самого может быть понято». Что касается поэзии природы и утерянного капиталистическим обществом единства с ней человека, то это одна из классических тем искусства, как и одна из наиболее дискуссионных проблем теологической мысли, но ее экранное воплощение отнюдь не обязательно носит характер религиозного переживания. И если иной критик, говоря о картинах Флаэрти, пользовался термином «мистический», то более правомерным было бы говорить о поэзии реальности. О глубоко земном характере поэтики режиссера свидетельствуют и слова, сказанные им через много лет после смерти своего героя: «Бедный старый Нанук! Наш фильм об охоте на моржа превратился в «Нанука с Севера» и обошел почти все самые заветные уголки земного шара — он попал в пустыню Сахару, Индию, Бирму, Сиам, где публике нужно было объяснять, что белое — снег и что это значит; каблунаки (белые.— К. Р.), которых больше, чем камешков на берегах родины Нанука, видели доброго, смелого, простого эскимоса»¹.

Таков лишь один из примеров спекуляции теологии кино на крупных произведениях киноискусства и стремления подчинить их религиозному видению мира. Насильственный характер этого подчинения чувствует и сам Р. Холлоуэй, поскольку он оговаривается, что «Барт и Флаэрти, возможно, придерживались разных точек зрения на основы вечности, но каждый из них мог до конца понять устремления другого». Но понять далеко не всегда значит принять и согласиться. Атеист может понять позицию теолога, понять вызвавшие ее появление реальные социальные, идеологические процессы, но при этом остаться атеистом.

Возможные расхождения в отношении к религиозному опыту не без умысла опускаются Р. Холлоуэем и при рассмотрении влияния на киноискусство философии экзистенциализма. Проблемам взаимодействия этого влиятельного направления буржуазного философско-эстетического сознания и искусства, как и соотношения религиоз-

¹ Роберт Флаэрти. Статьи, свидетельства, сценарии. М., 1980, с. 179.

ного и атеистического во взглядах наиболее крупных его представителей, посвящена весьма обширная литература, и здесь вряд ли стоит повторять общие положения¹. Отметим только, что внутренние противоречия экзистенциализма в философской теории и тем более во вдохновленной его идеями художественной практике таковы, что они не дают оснований для однозначного истолкования его отношения к религии. И если Р. Холлоуэй довольно назойливо приобщает мастеров западноевропейского философского кино к религиозным ценностям, то другой видный теолог — француз Амедей Эйфр — не менее резонно считает творчество патриарха киноэкзистенциализма итальянского режиссера М. Антониони наиболее ярким примером бездуховности и безбожия. «Фильмы Антониони,— пишет А. Эйфр в ватиканском издании, посвященном современному атеизму,— сразу заставляют зрителя погрузиться в мир полного отсутствия бога... Хотя в этом мире Антониони проблема божественного как таковая ни разу не упоминается, его отношение к ней, по-видимому, отмечено неверием, полным отсутствием надежды».

Разумеется, в подтверждение своей мысли о близости идей Кьеркегора, Бульзмана, Тиллича, Марселя и Ясперса произведениям европейских режиссеров-интеллектуалов Р. Холлоуэй приводит другие имена, в частности Карла Теодора Дрейера, Луиса Бунюэля, Федерико Феллини, Ингмара Бергмана, Пьера Паоло Пазолини, Робера Брессона. Их творчество действительно отмечено влиянием религии, но, во-первых, степень этого влияния весьма различна, во-вторых, сами их произведения подчас носят отчетливо антиклерикальный характер. Но Холлоуэя это не смущает. Даже в кинематографе социалистических стран он усматривает «подземную реку веры, которая часто вырывается наружу подобно гейзеру». Такая всеобъемлющая трактовка религиозности в кино нужна для того, чтобы выдвинуть теорию «кино как религиозного диалога», участниками которого призваны стать все кинематографисты. Однако одного утверждения

¹ См.: Современный экзистенциализм. Критические очерки. М., 1966; Философия марксизма и экзистенциализм. М., 1971; Филиппов Л. Философская антропология Жана-Поля Сартра. М., 1977. Проблемы взаимоотношений экзистенциализма с художественным творчеством и религией специально рассматриваются в книге: Коссака Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.

религиозного характера этого диалога безусловно мало. Теологическое киноведение нуждается в концептуальном базисе, который мог бы в рамках теории обосновать причастность к религии тех произведений, с которыми, по мнению просвещенных критиков, можно вести диалог.

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСТОЛКОВАНИЕ РЕАЛИЗМА В КИНОИСКУССТВЕ

Наиболее последовательная попытка такого обоснования была предпринята Амедеем Эйфром, Анри Ажелем и Андре Базеном.

Принадлежащие к одному поколению, пережившие тяжелые годы оккупации Франции фашистской Германией, всесторонне образованные и не лишенные тонкого художественного чутья, эти исследователи принадлежали к прогрессивному крылу католической интеллигенции послевоенной Франции, открытому новым веяниям, отверженному идеалам гуманизма и диалогу между марксистами и христианами.

Хотя религиозные элементы были в той или иной мере присущи взглядам каждого из названных авторов, в вопросах теологии лидером безусловно был А. Эйфр — он один был не только верующим католиком, но и аббатом, получившим специальное богословское образование. Первоначально сфера его интересов ограничивалась проблемами эстетики и традиционными видами изобразительных искусств. Однако, открыв для себя мир кинематографа, он посвятил всю свою недолгую жизнь вопросам теории кино и кинокритики. Далекий от ограниченности сугубо церковных взглядов, увидевший в искусстве кино не опасность развращения масс, а воистину высокое искусство, проявляя высокую требовательность к тем произведениям, которые он считал достойными позитивной оценки, А. Эйфр внес значительный вклад в исследование ряда конкретных вопросов киноэстетики. Этот вклад мог бы быть еще весомее, если бы главной его целью не оставалось доказательство «священной природы» кино, его особой роли в формировании и поддержании религиозного мировоззрения. Эту наиболее уязвимую сторону взглядов как Эйфра, так и его последователей мы и рассмотрим.

Чтобы читателю была понятна сложность и неоднозначность атмосферы, в которой формировалась в конце 40-х годов еще молодая теология кино, обратимся к одному характерному эпизоду биографии Эйфра, проливающим свет на особенности его эстетического кредо.

В предисловии к одному из посмертных изданий работ Эйфра теолог Жюль Гритти рассказал о первотолчке, который привел молодого аббата к кинематографу в 1949 году:

«В программе (французского киноархива.— К. Р.) на октябрь месяц фигурировали «Нибелунги» Фрица Ланга и «Броненосец «Потемкин» С. М. Эйзенштейна. Просмотр «Нибелунгов» окончился катастрофой. Чтобы убедить А. Эйфра в том, что эта картина заслуживает высокой оценки, я использовал все возможные аргументы — от великой истории немецкого экспрессионизма до свежих суждений, наспех собранных в кинематографической прессе. Но даже самоконтроль и деликатность моего друга не могли скрыть его разочарования...

Поэтому я не без внутреннего опасения через несколько дней предложил ему пойти посмотреть «Броненосца «Потемкина». В те годы диалог между христианами и марксистами еще сохранял несколько романтическую возвышенность, вообще характерную для послевоенных дискуссий. При отсутствии кинематографических мотивов, именно соображения идеологического плана, интерес к марксизму побудили Амедея Эйфра принять мое предложение...

Нам удалось найти два места неподалеку от экрана. С первых же кадров все мои опасения исчезли. Литературные, театральные и живописные аналогии были уже не нужны. Перед нашим восхищенным взором распахнулись ворота киномира. Эйзенштейн завоевал двух новых почитателей подлинного кино, кино, которое всем обязано ритму изображений. По окончании фильма А. Эйфр был полон энтузиазма: он открыл для себя мир кадра и монтажа, визуальной эпопеи, новые возможности создания типических человеческих образов и, главное, тесно связанную с этими элементами формы глубокую мистику, куда более важную, нежели декларируемая тезисность и пропагандистская направленность картины».

Эта длинная цитата раскрывает своеобразие прихода к кинематографу французской католической интеллигенции, прихода, основой которого были не серийные пие-тистские фильмы, а высшие достижения киноискусства,

и реакцию на эти произведения, стремление приобщить их (именно их, а не ремесленную продукцию) к религии.

«Высшей целью искусства во всех цивилизациях и во все времена всегда было изображение богов или обращение к ним. И сегодня искусство далеко не пренебрегает этой ролью, даже если боги, в ожидании последней метаморфозы, кажутся более многочисленными и странными, чем когда-либо ранее». Этим утверждением А. Эйфр начинал работу, посвященную доказательству священной сущности кинематографа. Блестящий полемист, аббат строил свое доказательство от противного. Он опирался на известное положение французского писателя и общественного деятеля Андре Мальро, согласно которому священное есть нечто трансцендентное, находящееся по ту сторону непосредственно ощутимого. «Для священного реальность лишь кажимость,— писал Мальро,— в то время как существует нечто, что не является кажимостью, хотя и не всегда называется богом».

Утверждение священной сущности самого массового из искусств — дело рискованное. Поэтому французский киновед сразу же отрекался от 90 процентов кинорепертуара, отданного на откуп безбожникам. Отлучение от «духовной истины» охватывало не только всю развлекательную продукцию, но и значительную часть произведений, которые в западном киноведении принято считать «серьезными». В работе, посвященной атеизму в кино, французский теолог предлагал даже классификацию фильмов по признаку отношения к вере, фильмов, которые по разным причинам оцениваются им негативно. Не ставя перед собой задачу подробного анализа этой классификации¹, подчеркнем, что отрицательное отношение Эйфра охватывает такие разноплановые произведения киноискусства, как развлекательные и сугубо эстетские ленты (парадоксально объединяемые им под рубрикой «практического атеизма»), антиклерикальные фильмы («метафизический атеизм»), фильмы, «тотально нерелигиозные» (анализ творчества Антониони, характерного примера этой разновидности, приводился выше). Несколько разделов относились к пересечению религиозной и атеистической тенденций, причем в соответствии с задачей данного труда А. Эйфр выявлял «заблуждения» режиссеров: представителей французской «новой волны» он обвинял в том, что они ищут бога не там, где нужно, создавая новых

¹ См.: *Богемский Г.* Ватикан и кино.— Наука и религия, 1972, № 1, с. 68—69.

идолов, творчество Ингмара Бергмана и Федерико Феллини не удовлетворяло его недостаточной уверенностью в присутствии божественного начала на земле, а собственно религиозные картины, как правило, безоговорочно поддерживаемые церковью, в глазах критика компрометировали саму идею божественного. Таким образом, чуть ли не все мировое киноискусство рассматривалось (далеко не без оснований) как атеистическое. Но тем и интересна теологическая концепция кинематографа, одним из создателей которой был Эйфр, что она позволяет и диаметрально противоположную интерпретацию. Стоит только от выявления негативных сторон перейти к позитивному теологическому анализу, как все перечисленные выше произведения оказываются, зачастую помимо воли их авторов, приобщенными к лону веры, пусть обремененной сомнениями, но безусловной в своей вечной и вневременной значимости.

Какова теоретическая основа этой трансформации? В работе под знаменательным названием «Христианский смысл изображения» есть следующие слова: «Само по себе изображение сакрализует». Этот тезис влечет за собой далеко идущие последствия. Его пафос определяет особое место христианства в теологии кино, обусловленное самим статусом изображения в системе именно этой религии. В отличие от иудаизма, исходившего из ветхозаветных запретов на изображение божества, христианство, благодаря признанию (хотя и не всеобщему, но в его рамках господствующему) догмата о двойственной богочеловеческой природе Христа, сделало возможным не только изображение бога через изображение его сына Иисуса, но и, следуя идее воплощения, открытие божественного в лице каждого человека. Исходным пунктом концепции сакрального изображения французский теолог считает известное обращение Иисуса к апостолам из Евангелия от Иоанна: «Если бы вы знали меня, то знали бы и отца моего; и отныне знаете его и видели его. Филипп сказал ему: Господи! Покажи нам отца, и довольно для нас. Иисус сказал ему: столько времени я с вами, и ты не знаешь меня, Филипп? видевший меня видел отца; как же ты говоришь: покажи нам отца?» (Ин., 14: 7—9).

Воплощение отца в сыне и Христа в каждом человеке и делает возможным мистическое истолкование любого изображения человека на экране. Именно поэтому христианство, разумеется, не без дискуссий и внутренних

теологических и эстетических конфликтов, как о том свидетельствует движение иконоборцев, взяло на вооружение изобразительные искусства и сделало возможным тем самым их теологическое истолкование.

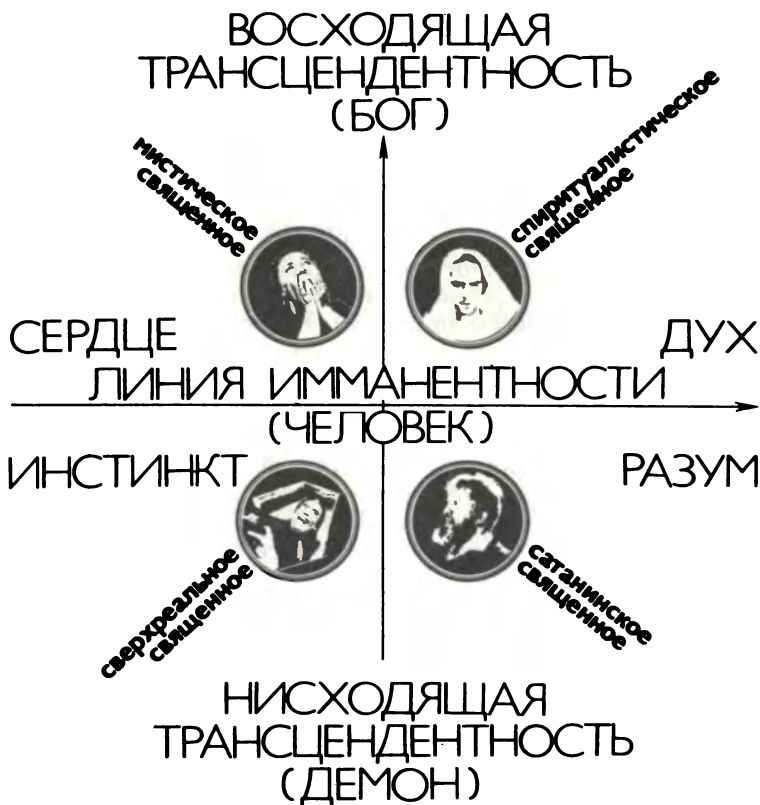
Эйфр говорит о двух типах изображений, в наибольшей степени способных раскрыть перед зрителем божественное начало. С одной стороны, это условные, возвышенные, отвлеченные и стилизованные образы. Эту тенденцию, связанную со средневековьем, французский теолог называет «трансцендентным стилем», способным дать непосредственное представление об ином, потустороннем, божественном мире. Его стихия — скульптура и живопись, хотя он все же может проявиться в высокоформально организованных киноструктурах (здесь автор, следуя своим личным пристрастиям, приводит в пример «Ивана Грозного» Эйзенштейна). Второй стиль, который Эйфр называет «стилем воплощения», в высшей мере присущ кино и телевидению, ибо он позволяет обнаружить священное в повседневности, лик Христа в лице каждого человека и след божественного творения, грехопадения и спасения в каждой человеческой судьбе.

Наряду с «трансцендентным стилем» и «стилем воплощения» А. Эйфр отмечает существование третьего — «идеализирующего стиля», эклектической смеси возвышенного и обыденного, стиля, создающего иллюзию божественного, его недостойный суррогат. По мнению французского теолога, этот стиль, наиболее распространенный в религиозном искусстве XIX и XX веков, в том числе и в кино, является профанацией подлинного религиозного чувства и подлежит бескомпромиссной критике.

Вместе с тем и специфически кинематографический «стиль воплощения» содержит в себе определенную внутреннюю опасность. Поскольку изображение сакрализует, то любое появление человека на экране делает его идолом, кумиром толпы, о чем свидетельствуют судьбы не только звезд экрана, но и звезд спорта, бизнеса, политики, старательно рекламируемых средствами массовой коммуникации на Западе. Однако этот побочный эффект, весьма существенный для истории кинематографа, не кажется Эйфру наиболее важным. Ему ближе раскрытие священного в простом и повседневном, не отмеченном печатью человеческой (а не божественной) исключительности. Именно в них, по Эйфру, заключена подлинная тайна бытия и творения, тайна, которая может быть раскрыта преимущественно средствами кинематографа.

РЕАЛЬНЫЙ

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ОПЫТ А. ЭЙФР УПОДОБЛЯЕТ ОСИ
ИММАНЕНТНОСТИ, ПЕРПЕНДИКУЛЯРНО К НЕЙ
ПРОХОДИТ ОСЬ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО, ПОДРАЗДЕЛЯЯ
ВСЮ СФЕРУ СВЯЩЕННОГО НА ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ:
МИСТИЧЕСКУЮ, СПИРИТУАЛИСТИЧЕСКУЮ, САТАНИНСКУЮ,
И СВЕРХРЕАЛЬНУЮ, КОТОРЫЕ МЫ ИЛЛЮСТРИРУЕМ
СООТВЕТСТВЕННО КАДРАМИ ИЗ ФИЛЬМОВ
«СТРАСТИ ЖАННЫ Д'АРК», «ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ»,
«КРАСОТА ДЬЯВОЛА» И «ДРАКУЛА ПОДНЯЛСЯ ИЗ ГРОБА».



Очерчивая контуры священной проблематики, в том числе и в кино, аббат предлагает схему, которая проливает определенный свет на теологическое представление

о сочетании святого и мирского. В этой схеме привлекает к себе внимание неразрывная связь «священного искусства» с «линией человека», не только позволяющая, но и предполагающая трансценденталистскую интерпретацию его экранного образа. С другой стороны, выделенные автором ячейки действительно отражают типологию религиозной тематики, получающую отражение и в киноискусстве.

А. Эйфр считает, что объединяющая сила христианства заключается в том, что оно, по существу, объединяет имманентное и трансцендентное, ибо третью ось его воображаемого пространства составляет ось благодати, перпендикулярная по отношению к двум первым, и в центре всей системы координат оказывается Христос.

В этом пространстве, по идее автора, и располагается вся кинематографическая продукция. Отсюда и потенциальная возможность вписать в теологическую концепцию кино практически любое произведение киноискусства.

В соответствии с приведенной схемой, произведения, сфера действия которых ограничивается реальным миром, характеризуют вытеснение священного. Отказ от потустороннего и божественного здесь трактуется как навязанный кинематографу извне, не только волей того или иного художника, но и всем процессом современной секуляризации. «Никто не может отрицать тот факт,— пишет аббат,— что в душе и деятельности наших современников главное место занимают заботы этого мира. Более того, все организовано с целью удержать эти заботы на самом поверхностном уровне. Для вытеснения слишком серьезных вопросов, существенных проблем, которые могли бы поставить человека лицом к лицу с тайной собственного существования, используются все средства». В ряду этих средств свое место занимает и кинематограф, парадоксально называемый французским католиком (вспомним известное марксово определение религии как «опиума народа») «самым приятным и самым дешевым опиумом». Приводя в пример ряд крупных произведений французского кино, в частности получившие широкое признание фильмы 30—50-х годов «Пепе ле Моко», «Бальная записная книжка», «Дьявол во плоти», «В случае несчастья», А. Эйфр видит их главный недостаток не в проблематике, а в авторском подходе, поскольку они «описывают миры, ограниченные, с одной стороны, сферой чувств, страстей, характеров, а с другой — социальной средой... Моральные суждения, которые можно

здесь обнаружить, не составляют нового измерения, а представляют собой лишь новый аспект, новый взгляд на психологическую и социальную реальность, и ценность их определяется не по отношению к некоторому абсолюту (читай — богу. — К. Р.), а по отношению к другим реальностям того же порядка». Автора, таким образом, не удовлетворяет отсутствие божественного, сверхъестественного, трансцендентного начала, которое бы выводило фильм в сферу священного.

Не менее строго он судит и фильмы религиозного плана, где судьбы монахов и священников рассматриваются как судьбы мирские (здесь он приводит в пример легковесную прагматическую религиозность американских пропагандистских картин 40-х годов «Идя моим путем», «Колокола Святой Марии» и ряда других). Столь же строга оценка драматических произведений, где священник оказывается пусть главным, но все же персонажем наряду с другими. Обостренное неприятие А. Эйфра вызывают собственно религиозные картины, будь то библейские суперколосьы или агнографические «жития святых». «Священное исключает банальность», — пишет он. — Поэтому мало обратиться к религиозным сюжетам, чтобы быть уверенным в победе священного начала. Если эти сюжеты укладываются в заранее сфабрикованные эстетические структуры, которые не были глубоко переосмыслены с точки зрения этой проблематики, или если к ним обращаешься, не обладая достаточным чувством божественного воплощения и трансценденции, свойственный этим сюжетам заряд сверхъестественного и таинственного растворяется, оставляя в качестве незначительных следов отдельные моральные суждения, двусмысленные «чудеса» или фальшивую идеализацию.

Где в таком случае в кино можно обнаружить невытесненное священное? — спрашивает французский теолог, и сам отвечает на этот вопрос в главе, не случайно названной «Постоянство священного». Стоит только кинематографисту обратиться к вечным проблемам бытия: жизни и смерти, добру и злу, дьявольскому началу — похоти и крови — и дать им высокохудожественную трактовку, как чувство священного возникает само собой, даже помимо воли авторов. Тут рядом оказываются «Да здравствует Мексика!» и «Генеральная линия» («Старое и новое») С. Эйзенштейна, «Седьмая печать» И. Бергмана и «Орфей» Ж. Кокто, документальный фильм о концлагерях «Ночь и туман» А. Рене и классическая трилогия

индийского режиссера С. Рея «Песня дороги», «Непокоренный» и «Мир Опу», «Лола Монте» М. Офюльса и воинствующий антиклерикальный памфлет Л. Бунюэля «Золотой век». Объединение этих разнородных и идеологически разнонаправленных произведений закономерно лишь субъективно, ибо каждое из них, по-видимому, пробудило в душе А. Эйфра «священное восхищение» или «священный ужас». Однако если следовать столь яростно обличаемой французским автором «материалистической редукции» и свести религиозный экстаз к его земной основе, то эти действительно талантливые произведения в различной системе образов (светских у Эйзенштейна или Рене, фантастических у Бергмана, мифологических у Кокто и т. п.) трактуют все те же земные проблемы общественного развития и человеческого существования, которые кажутся А. Эйфру недостаточными для божественного откровения.

Такого рода атеистическая трактовка, весьма распространенная в западной критической литературе (против нее, как мы видели, особо неистово ополчается А. Ажель), требует от теологии кино разработки общей теории, которая свела бы на нет материалистические контраргументы.

Основным аргументом теологического контрнаступления стала абсолютизированная идея «воплощения» божественного в человеческом, священного в мирском, которой придавался всеобщий и вневременной характер.

Действительно, если божественное начало заключено в объективном мире, если печать творца несет на себе не только каждый человек, но и каждый предмет, то что лучше кинокамеры способно уловить мистику природы и человека, приоткрыть сокровенное начало любого бытия? Но тогда ощущение божественного должно быть внутренне присуще каждому произведению, вне зависимости от его идейной направленности. Автор-атеист или, что по Эйфру и его единомышленникам еще хуже, бесталанный автор способны лишь замаскировать священное пропагандой своих идей или наивной религиозностью, но вытравить его совсем им не под силу. И наоборот, если режиссер преклоняет колени перед актом божественного творения, то его произведение заслуживает самого высокого не только эстетического, но и теологического признания.

Эта концепция возникла не на пустом месте. Ее основанием, как и основанием специальных работ А. Эйфра, написанных им самостоятельно либо в содружестве с

А. Ажелем (сами названия книг этих авторов весьма красноречивы: «Есть ли душа у кино?», «Обращение в изображениях», «Кино и святое», «Кино и христианская вера», «Бог в кино», «Кино и его истина», «Кино и тайна» и т. д.), служит анализ фильмов, в первую очередь вышедших на экраны в 40 — начале 50-х годов. В это время наиболее художественно самобытным направлением в западном кино был итальянский неореализм. Его авторы, провозгласившие своим творческим принципом полный разрыв с буржуазным развлекательным кинематографом, стремились по возможности не вмешиваться в течение событий, заставляя зрителя пристальнее вглядываться в окружающую жизнь. Главный идеолог этого направления писатель и сценарист Чезаре Дзаваттини говорил: «В самом деле, кино, как ни одно другое средство выражения, обладает присущей ему врожденной способностью фотографировать факты, которые, по нашему мнению, заслуживают, чтобы их показывали в их «повседневности» или, иначе говоря, в их максимальной, наиболее близкой к истинной продолжительности. Ведь у кинокамеры «все перед глазами», она «видит» самые факты, а не понятия о них...»¹ И в другом месте: «От бессознательного, но глубоко укоренившегося неверия в действительность, от обманчивого, ошибочного бегства от нее мы пришли к безграничной вере в факты, в подлинные события, в людей»². Хотя слово «вера» и употребляется здесь, очевидно, не в специально религиозном смысле, определенную основу для фальсификации наследия неореализма в духе теологии эта концепция безусловно дает, ибо она оставляет за кадром вопрос об активности творца, находящегося не на небесах, а непосредственно за камерой, о направленности творчества и истолковании фактов. В художественной практике крупнейших неореалистов, в том числе и самого Дзаваттини, преобладали антибуржуазные, социально-критические мотивы. Лучшие фильмы этого направления — «Рим — открытый город», «Похитители велосипедов», «Рим, 11 часов», «Умберто Д.» и целый ряд других — вошли в «золотой фонд» мирового киноискусства.

Весьма знаменательно, что такая тенденциозность неореализма как идейно-художественного течения вызва-

¹ Дзаваттини Ч. «Умберто Д.» От сюжета к фильму. М., 1960, с. 23

² Там же, с. 16—17.

ла острое недовольство правящих кругов Италии и католической церкви, не раз выступавшей против «очернительства» и «пессимизма», компрометировавших добродетельную буржуазную цивилизацию. Церковь не устраивала прогрессивность произведений неореалистов, а теологи спекулировали на противоречивости и непоследовательности взглядов его представителей.

Конечно, и пафос отрицания канонов буржуазной «массовой культуры», и призыв обратиться к самой действительности как главному источнику вдохновения для подлинного художника можно понять и принять. Однако поэтика «невмешательства» таила в себе внутреннюю опасность, которую и абсолютизировали религиозно ориентированные киноведы в рамках концепции «онтологического реализма» кинематографа, одним из создателей которой считается Андре Базен.

Если А. Эйфр был теологом, обращавшимся к проблемам киноискусства, то А. Базен прежде всего теоретизирующий критик. Его работы всегда были преимущественно анализами фильмов, из которых делались теоретические выводы, довольно редко выходившие в сферу собственно богословия. Не останавливаясь на критических статьях Базена, как правило острых, талантливых и весьма прозорливых, обратимся к тем положениям, которые сближают его с Эйфром и имеют теоретическое значение. А. Базен выводил изобразительные искусства из «комплекса мумии», стремления законсервировать внешний облик мира, и особенно ценил кино за его способность воспроизвести реальную, не столько физическую, сколько психологическую длительность, устанавливающую единство между субъектом — художником и зрителем — и объектом — действительностью. Это позволяло ему гипертрофировать саму реальность, наделять ее самостоятельным и самодовлеющим смыслом. Отсюда и принципиально важное для Базена деление режиссеров на два типа — тех, которые верят в образность, и тех, которые верят в реальность. Сам критик отдавал безоговорочное предпочтение последним, самоустраняющимся перед лицом изображаемого¹. В этом противопоставлении, неоднократно привлекавшем внимание исследователей наследия Базена, существенной является на первый взгляд сугубо стилистическая деталь: говоря и об образности, и о реальности, Базен подчеркивает веру режиссера.

¹ См.: Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 80—97.

Если в первом случае это вера в себя, в свой талант и в свои идеи, то во втором, очевидно, имеется в виду религиозное ощущение, охватывающее человека перед лицом умом непостижимого божественного творения — мироздания. Из теории и практики неореализма, а также ряда американских фильмов 40-х годов, с характерным для них преобладанием безмонтажных планов-эпизодов, позволяющих сочетать в одном кадре несколько разнородных действий, якобы не разделяя их на главные и второстепенные, выводилась идея двойственности, таинственности, информативной избыточности реального мира.

Так, от конкретной оценки конкретных художественных явлений, где явно преобладают атеистические тенденции, через классификацию режиссеров, отделяющую «верующих в реальность» от «насилующих реальность» во имя образности, субъективной, между строк читается — «пропагандистской», устремленности (не случайно к верящим в образность А. Базен причисляет классиков советского кино), теологическая теория кино приходит к априорному определению специфики кино через ее причастность к акту божественного творения. И здесь уже становится почти безразличным, кто, как и в какой мере религиозен, ибо сама природа кино накладывает на любой фильм необходимый религиозный отпечаток. А поэтому любой фильм и может выступать в качестве объекта теологического анализа и партнера в «религиозном диалоге».

Однако реальные тенденции кинопроцесса, в том числе и в развитых капиталистических странах, убеждают скорее в обратном. Даже в самом неореализме идеи религиозного гуманизма не стали господствующими. Обращение к жизни простых людей, острым социальным проблемам привело, как уже отмечалось, к усилению критических тенденций, взрастивших в дальнейшем итальянский политический фильм 60-х годов. Вдохновленная киноведческими идеями Базена (но далеко не его теологическими установками) «новая волна», обратившись к жизни своего поколения, раскрыла истоки нравственной неудовлетворенности и антибуржуазного протеста молодежи Запада. Даже в интеллектуальном философском кино, где проблемы веры занимали и занимают довольно значительное место, преобладают атеистические мотивы. Рост в 60-е годы массовых антибуржуазных движений, важную роль в которых сыграла демократическая интеллигенция, обратил внимание кинематографистов от вечности небес к

социально-политическим конфликтам современности. На смену Базену пришла антибазеновская материалистическая теория кино, пусть иногда грешащая вульгарным материализмом и левацкими перегибами, но безусловно социально и политически окрашенная. После смерти А. Базена в 1958 году и А. Эйфра в 1964 году последний из могикан, А. Ажель, был вынужден уйти в глухую оборону, предавая анафеме исторический материализм и выдавая себя за единственного защитника духовного начала в кино. Поскольку реалистические тенденции в киноискусстве приняли отчетливый антирелигиозный характер, то теперь спиритуалистическая теория кино более акцентировала внимание на многозначности и таинственности бытия, нежели на беспристрастности художнического видения.

В этих условиях в 70-е годы представители теологии кино были вынуждены вернуться к волновавшей А. Эйфра проблеме стилистических параметров воплощения божественного начала на экране. В частности, опираясь на концепцию изобильных и скудных средств выражения, выдвинутую католическим философом Жаком Маритеном в 1930 году в работе «Религия и культура», известный современный американский кинематографист, киновед и режиссер Пол Шрейдер разработал теорию трансцендентального стиля в кино. По Шрейдеру, отличие исторических судеб кинематографа от других искусств заключается в том, что, прогрессируя, он не обмирщается, а, наоборот, якобы обожествляется. Экран активно эксплуатировал, в терминологии Ж. Маритена, «сверхобильные» средства — все богатство сначала видимого, а затем видимого и слышимого мира. В ходе же своего исторического развития кино в первую очередь училось самоограничению в области средств выражения. В этой точке зрения есть свой резон. Действительно, расширение экспрессивных возможностей кинематографа, а затем и телевидения, благодаря техническим новшествам (цвету, широкому экрану, телевизионному вещанию, стереоскопии и стереофонии, а в перспективе и трехмерной голографии), сопровождается ростом самоограничения со стороны тех художников, которые в своем творчестве стремятся не столько к наиболее масштабным, сколько к наиболее выразительным произведениям. Ошибка американского исследователя состоит в том, что этому естественному движению киноискусства он пытается придать религиозный смысл, утверждая, что «переход от использования

изобильных средств к скудным переводит внимание аудитории от привычного мира к миру иному». Соответственно и трансцендентальный стиль, стиль воплощения божественного начала в кино, характеризуется в его глазах точной дозировкой обильных и скудных средств, противостоя и сверхобилию библейских «боевиков», не способных вызвать подлинное религиозное переживание, и сверхскудности авангардистских лент, которые не в состоянии поддержать интерес зрителя к фильму на протяжении сколько-нибудь длительного времени.

Духовность, по мнению Шрейдера, возникает в результате несоответствия между ожиданиями зрителя, вызванными жизнеподобием ситуаций, и сознательным отказом режиссера от их внешней эмоциональной акцентировки, тяготением к холодной скудной стилизации, рассчитанной не на «нормальную» чувственную реакцию, а на сверхъестественное воодушевление, по своей природе выходящее за рамки непосредственного опыта.

В концепции Шрейдера, этой новейшей вариации идеи трансцендентного в киноискусстве, соединяются воедино эйфровское представление о всеобщем характере божественного на экране, базеновская точность в анализе его конкретно-кинематографического воплощения и сформулированное Ажелем представление о монополии религии на духовность кино.

Но ведь существование ряда произведений киноискусства, авторы которых стремятся пробудить активность зрителя нетрадиционными методами, в частности путем строгого самоограничения в сфере выразительных средств, само по себе еще не свидетельствует о каком бы то ни было примате священного начала. Творчество Робера Брессона, Карла Дрейера и Ясудзиро Одзу, на которое опирается П. Шрейдер, в разной мере религиозно, и религиозный момент в их произведениях далеко не всегда является основным. Стилистика фильмов Я. Одзу своей аскетичностью действительно близка миру Брессона и Дрейера, но японский художник опирается на совершенно иные мировоззренческие традиции, и религиозное чувство в его европейском понимании ему глубоко чуждо. Стремление путем сугубо стилистического определения придать религиозности на экране транснациональный и транскультурный характер приводит автора к почти полному отвлечению от конкретных социальных характеристик картин в угоду их абстрактно-мистической интерпретации. Таким методом можно приобщить к религиозному пере-

живанию любое произведение, которое произвело глубокое впечатление на религиозного человека. Но если атеистическая, материалистическая интерпретация религиозных произведений по-своему правомерна, поскольку исходит она из реальной земной основы религии, то практикуемая теологами обратная операция является фальсификацией вдвойне, потому что таким образом мистифицируется не только авторский замысел, но и объективный смысл творчества. В результате книга П. Шрейдера, весьма интересная своими стилистическими наблюдениями, по общей концепции более чем неубедительна, так как автор стремится дать разнородным и разнопорядковым явлениям современного кино априорно однозначную интерпретацию.

Объединение в рамках «трансцендентального стиля» католика, протестанта и буддиста наглядно свидетельствует о неспособности религиозно ориентированного киноведения подчинить многообразие творчества догматам какой-либо одной религии.

Тяготение к такой нормативной интерпретации остается весьма распространенным и среди верующих западных кинематографистов. Приведем одно, пожалуй, наиболее характерное суждение такого рода, принадлежащее французскому режиссеру Эрику Ромеру: «Как искусство, созданное человеком, может сравниться с природой, созданной богом? В лучшем случае произведение есть откровение, открытие в мироздании длани господней. Моя позиция действительно самая телеологическая и теологическая. Это позиция зрителя. Если бы человек еще не открыл красоту в мире, как же он мог бы стремиться воспроизвести ее в изображении? Как он может восхищаться воспроизведением жизни, если он не восхищается самой жизнью? Такова позиция кинематографиста... Кинематографисты, которыми я восхищаюсь, всегда скрывают собственные средства выражения... В кино наиболее опасна гордыня кинематографиста, утверждающего: «У меня есть свой стиль, и я хочу его показать». Эта тирада современного французского кинематографиста, приводимая в исследовании А. Ажеля, особенно любопытна тем, что она почти дословно повторяет приведенное ранее высказывание папы Пия XII, относящееся к середине 50-х годов. Перед лицом перемен, происходящих в мире, стабильность религиозно-теологических канонов традиционного толка остается в силе.

«РАДИКАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ» И КИНОИСКУССТВО

Традиционалистские воззрения не исчерпывают всего спектра теологических взглядов как на социальную жизнь, так и на киноискусство. Бурные 60-е годы наложили свой отпечаток и на религиозные теории, и на систему их взаимоотношений со сферой художественного творчества. Протест западной молодежи против буржуазного образа жизни сказался в появлении «радикальной теологии»¹, зачастую порывавшей с традиционной церковью. Социальная функция «радикальной теологии» и сопутствовавшей ей «подпольной церкви» состояла в попытке вернуть в лоно религии бунтующую молодежь, предлагая ей религиозный путь спасения от капиталистического ада.

Если в традиционных концепциях ведущую роль играло «смирение перед реальностью», то в условиях недовольства этой реальностью, отречения от нее и господства разрушительных, зачастую нигилистических побуждений пассивность представлялась либо отжившим свой век анахронизмом, либо свидетельством воинствующей реакционности. В эпоху увлечения молодежи Запада восточным мистицизмом, неортодоксальными религиями теология, для отвоевания утерянных позиций, должна была сама стать неортодоксальной, вызывающей, протестующей, неприемлющей буржуазных условностей, нравственных, социальных, политических канонов. Вместе с тем «радикальная теология», направляя протест в русло преодоления противоречий буржуазного образа жизни только в воображении и при помощи воображения, продолжала играть консервативную роль.

В своем ставшем уже классическим сочинении «Праздник шутов. Теологический очерк празднества и фантазии» (1969) протестантский теолог Гарвей Кокс построил теорию, связывающую с некоторыми направлениями молодежного движения протеста возрождение праздничного начала в жизни современного Запада. Подрыв авторитетов, стремление к свободе нравов и поведения, к упразд-

¹ «Радикальная теология» — один из вариантов «теологии надежды», связывает преодоление противоречий современного буржуазного общества с революцией в сознании людей, возрождением подлинного духа христианства в противовес его официальным формам.

нению условностей приобретает у Кокса преимущественно религиозный характер.

В рамках его концепции нет места большинству традиционных киножанров, но зато совершенно исключительная роль принадлежит эксцентрической комедии. Специфика немой «комической»¹, разрушающей каноны бытового правдоподобия, издаваемой над всем и вся, смещающей и разрушающей традиционные ценности, оказываются близкой праздничной стихии, каковая принимается Г. Коксом и его единомышленниками за основу новой религиозности. Исходя из слов Павла в Первом послании коринфянам: «Потому что немудрое божие премудрее человеков, и немощное божие сильнее человеков» (1:25), американский теолог создает образ Христа-арлекина — воплощение празднества и фантазии, построенных на сознательной игре и комической двусмысленности. В этой сфере вместе с сюрреалистами и адептами «театра абсурда» пророками оказываются и классики кинематографической эксцентриады. И хотя Р. Холлоуэй и говорит о том, что теология торта, размазываемого по физиономии, — классического комического трюка — еще только должна быть написана, ее теоретические предпосылки содержатся в «радикальной теологии». «Разрушая рутину и открывая человеку прошлое, — пишет Г. Кокс, — празднество восполняет его опыт и компенсирует его ограниченность. Фантазия расширяет возможности нововведений, освобождает человека от власти наличных формул, открывает двери таким проектам, которые игнорируют эмпирический расчет... Праздник и фантазия являются незаменимыми средствами адаптации и обновления». В свете общей теологической концепции ясно, что имеется в виду адаптация и обновление церкви.

«Комедия пощечин», современный киновариант традиционных эксцентрических зрелищ, как нельзя лучше подходила для создания ощущения праздничного обновления жизни. Познавшая вершину своей славы в конце 10-х — 20-е годы, она не случайно сохранила популярность у нескольких поколений зрителей и у представителей самых разных художественных направлений, подчас весьма замкнутого элитарного толка. «Комическую» почитали сюрреалисты и адепты эстетского крыла так называемого

¹ «Комическая» — принятое обозначение немых короткометражных комедийных лент, построенных на эксцентрических трюках, часто заимствованных из цирковых и эстрадных представлений.

«подпольного кино» США, к ней обратились и представители «подпольной церкви». Подчеркивая роль традиции в творчестве родоначальника «комической» Мака Сеннета, известный сценарист и критик Д. Эджи писал: «Он заимствовал свои трюки у мюзик-холла, бурлескных представлений, водевиля, цирка и ярмарочных зрелищ, приобщаясь тем самым к великой традиции осмеяния и комического подражания, которая непрерывным потоком уводит нас в прошлое через средневековые ярмарки, по меньшей мере, к Древней Греции. К этой традиции он добавил все, чему научился сам, когда был несчастным статистом на сцене провинциального театра и неудачливым оперным певцом и актером,— широкий, оставляющий неожиданные следы жест, высмеивание великосветского поведения и благородных манер». Сам Сеннет так определял суть своего искусства: «Чтобы быть смешными, комедианты должны мыслить смешно и чувствовать смешное. Ключ ко всему в комическом движении, которое подобно молнии. Вы его видите, но гром раздается лишь через несколько секунд... Как-то один умник меня спросил: «Что на самом деле надо знать, чтобы быть хорошим полицейским фирмы Кистоун (традиционный комический персонаж лент М. Сеннета.— К. Р.)?» Я ему ответил: «Надо понимать комическое движение». «Вы имеете в виду корчить рожи?» Он стоял около бассейна, и я его туда толкнул. Когда он вылез, я сказал: «Вот это и есть комическое движение».

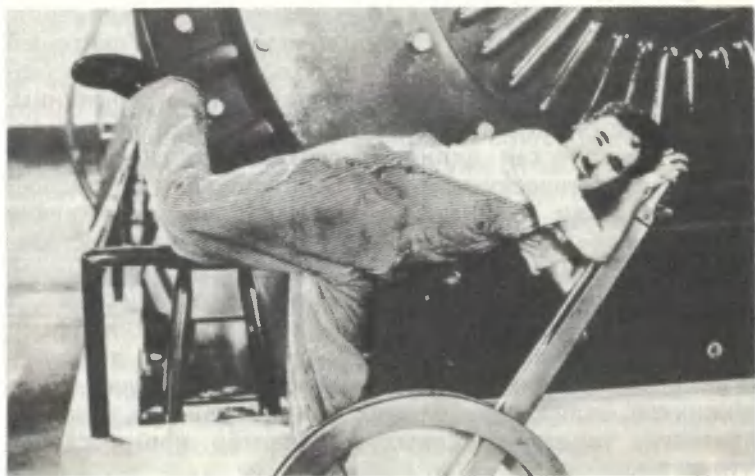
Среди эксцентриков начала века, вызывающих особое внимание теологов новой ориентации, главное место занимает Ч. Чаплин. А. Базен характеризовал искусство Чаплина как «антисвященное» и обосновывал свое суждение следующим образом: «Священное начало, будь оно религиозным или нет, повсюду присутствует в жизни современного общества не только в образах судьи, полицейского или священника, но и в ритуалах, связанных с приемом пищи, профессиональными контактами и общественным транспортом. Таким образом, общество сохраняет собственную целостность как в пределах магнитного поля. Не отдавая себе в этом отчета, мы каждую минуту приспособляемся к этим правилам. Но Чарли выкован из другого металла. Он не только не подвластен магнитному полю, но священного для него не существует вовсе — в его глазах это понятие столь же невообразимо, как цвет розовой герани для слепорожденного». И далее: «Старые фильмы Чарли в своей совокупности составляют

ДАЖЕ В ЭКСЦЕНТРИЧЕСКОЙ
КОМЕДИИ, ПО СУЩЕСТВУ СВОЕМУ АНТИСВЯЩЕННОЙ,
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕОЛОГИ ПЫТАЮТСЯ НАЙТИ
ХРИСТА-АРЛЕКИНА. НА СНИМКАХ М. СЕННЕТ,
СПРАВА ГРУППА «ПОЛИЦЕЙСКИХ ФИРМЫ «КИСТОУН»
И Ч. ЧАПЛИН В ФИЛЬМЕ «НОВЫЕ ВРЕМЕНА»
(1936).



наиболее грандиозное антиклерикальное обвинение провинциального пуританского общества в Соединенных Штатах». И хотя осторожный критик тут же отводит обвинение Чаплина в антиклерикализме, называя его радикальным «аклерикалом», оценка отношения классика американской комедии к христианской традиции вырисовывается весьма однозначно.

В свете «радикальной теологии» картина оказывается буквально противоположной. Р. Холлоуэй не случайно ссылается на нереализованный чаплинский проект фильма о Христе, которого великий комик хотел представить «вызывающим радостные приветствия у мужчин, женщин и детей». «Он должен быть,— писал Чаплин,— не печальным, внутренне сосредоточенным и напряженным человеком, а человеком одиноким, наиболее непонятым из всех людей на земле». Такая концепция — «шутки посреди молитвы», сближается Холлоуэем с Христом-арлекином



и идей Питера Бергера об эсхатологии как комическом элементе христианства. «Бергер уловил сущность искусства комедии пощечин Мака Сеннета: срывающиеся с дороги автомобили, перекатывающиеся тела, смехотворные полицейские фирмы Кистоун, пародии на все фальшивое и высокопарное,— пишет Р. Холлоуэй в заключение своего анализа теологических аспектов американской «комической».— Такова также и сущность лучших современных рисованных фильмов. Утверждение Кокса, что корни комического уходят в веру, что смех — последнее оружие надежды, открывает перспективы теологического обсуждения значения Чаплина».

Не будем предугадывать результаты этого обсуждения. Нам важно подчеркнуть другое: настойчивую попытку современной теологии, в первую очередь выдающей себя за «радикальную», а то и антибуржуазную, насильственно вернуть в лоно церкви прогрессивное, гуманистическое, протестующее искусство. Подобно тому как Г. Кокс и его единомышленники пытались спасти молодежное движение от искушения насилием и политической борьбой путем погружения бунтарей в игровую условность праздника и фантазии, современные теологи кино стремятся обезвредить даже наиболее крайние формы протестующего искусства, предоставляя ему полную свободу игрового, а не практического идейно-политического волеизъявления. А. Эйфр считал религиозным, по сути, деградацию святого в трагическом антиклерикализме Л. Бунюэля, одного из самых безжалостных критиков церковного ханжества, бесчеловечности, лицемерия. Г. Кокс и Р. Холлоуэй стремятся представить святошей художника-гуманиста, страстного обличителя буржуазного общества и церкви как его оплота и союзницы. Между этими двумя крайностями отчетливо прослеживается тактическая линия современной теологии кино, дающей теоретическую основу для приобщения к религиозным ценностям чуть ли не всех крупных художников экрана, как бы глубоко они ни были поражены метастазами атеизма. Так становится теологически приемлемой идея «религиозного диалога» с кинематографистами, в том числе и с теми, которых церковь предает анафеме.

Здесь немаловажен и пропагандистский аспект — стремление привлечь на свою сторону талантливых художников, влиятельных критиков и публицистов, наконец, зрителей, заинтересованных в развитии прогрессивной культуры.

КИНО КАК «РЕЛИГИОЗНЫЙ ДИАЛОГ»

В центре большинства современных теологических сочинений, посвященных искусству экрана, лежит идея кинематографа как «религиозного диалога», позволяющего открытый и непредвзятый обмен мнениями между верующими и неверующими зрителями и художниками по кардинальным проблемам бытия. Курс на диалог, вызванный к жизни всем ходом современного общественного развития, предполагал отказ от догматических позиций, которых придерживались церковные круги, причем отказ не стыдливо прикрываемый декларируемой преемственностью, а прямой и открытый. В сфере кино этот отказ включал несколько различных аспектов.

Одним из первых шагов было утверждение примата эстетического суждения перед суждением собственно религиозным. В области теологической эстетики это выразилось, в частности, в негативной оценке А. Эйфром, его сподвижниками и последователями религиозно-пропагандистских картин на основе их художественной неполноценности. Но эта акция носила относительно узкий характер, поскольку затрагивала лишь круг любителей кино и ценителей прекрасного — читателей книг Ажеля и Эйфра, для которых первостепенная важность художественных критериев не представлялась чем-то новым и необычным.

Дело обстояло значительно сложнее при обращении к широким кругам верующих, находившихся под властью строгих традиционных церковных запретов. Если взгляды Эйфра получили признание еще в 50-е годы, то прорыв эстетических критериев в относительно массовую аудиторию можно датировать только рубежом 60-х и 70-х годов. О специфике этого периода в общественной жизни и киноискусстве Запада мы уже говорили. Теперь обратимся к тому, как отреагировало на эти изменения теологическое мышление. Приведем в качестве примера изданную в 1970 году в США книгу «Церковь и кино». Ее автор Джеймс Уолл — пастор объединенной методистской церкви, член комитета по кинообразованию Комиссии по кино, радио и телевидению Национального совета церквей США, преподаватель киноискусства в ряде колледжей, университетов и семинарий и, наконец, главный редактор журнала «Христианский адвокат». Задачей своей книги Уолл считает обучение верующих читателей и зрителей квалифицированной оценке значения и досто-

инств того или иного фильма. Движение «церковь против кино» он предлагает заменить взаимопониманием и сотрудничеством «церкви и кино». Автор считает, что именно церковь должна заняться кинообразованием — безразличие к этому массовому искусству может привести, по его мнению, к серьезным отрицательным последствиям.

Отвечая на два принципиальных для своей концепции вопроса — почему прихожане должны быть образованными в области кино и почему этим образованием должна заниматься церковь, — автор подчеркивает: «Важность кино для верующего в первую очередь заключается в потенциале откровения, заключенном в этом средстве. Кинематографист как художник в своем творчестве предлагает определенное видение реальности, видение, которое может обогатить наш опыт независимо от того, согласны мы с автором или нет. И прихожанин должен быть подготовлен и настроен на восприятие этого источника откровения». Популярность кино среди молодежи, его широкое влияние на сферу культуры, выходящее далеко за пределы того или иного круга кинозрителей, требуют, по мысли Д. Уолла, особой активности церкви в сфере кинообразования. В качестве примера подобной деятельности пастор приводит программы, разработанные под эгидой Национальной католической службы кинематографии и Комиссии по радио, телевидению и кино Национального совета церквей, многочисленные курсы истории и теории кино в религиозных учебных заведениях, семинары и клубы при церковных приходах и т. д. Желаемым результатом этого массового кинообразования верующих пастор считает воспитание умения обнаружить религиозное значение фильма не в его поверхностно сюжетном слое, а в глубинах авторской концепции. Этой цели и призвана служить разрабатываемая им методология «самодеятельной кинокритики».

Весьма характерны демократические установки книги: автор считает кинообразование необходимым для всех и каждого, а не для узкого круга ценителей искусства. При этом его личные вкусы, очевидное предпочтение европейских философских картин — фильмов Бергмана, Антониони, Брессона и других режиссеров-интеллектуалов весьма резко отличаются от вкусов массовой американской аудитории, как правило, вообще не приемлющей иностранных лент. Это противоречие предвещает другое, более фундаментальное, которое чувствует и сам

автор, когда утверждает: «Кинообразование в церковных кругах естественно предполагает теологическое измерение. Но это не значит, что кино как искусство должно насильственно подчиняться априорным религиозным представлениям. Фильм как произведение искусства должен обладать правом быть самим собой — средством выражения специфического художнического видения. Задача церковного деятеля состоит в оценке этого видения в свете собственного понимания, сформировавшегося под воздействием христианской веры». Но вся проблема в том и заключается, что концепция современного художника может оказаться совершенно чуждой христианству и поэтому недоступной для понимания в свете веры. Как же Д. Уолл предлагает разрешить эту дилемму?

Его методологическая модель до крайности банальна. В каждом произведении он предлагает выделять сюжетный пласт («О чем фильм?» — вопрос, с которого начинается и которым кончается обычное киновосприятие) и пласт, связанный с формой произведения и его общим смыслом, требующий квалифицированного восприятия, как эмоционального, так и рационального. По этому глубинному пласту и можно составить суждение о фильме, суждение, предшествующее собственно теологическому.

Эта простенькая схема с сугубо американским прагматическим уклоном сама по себе малоинтересна и не заслуживала бы особого упоминания, если бы не практические выводы, к которым она приводит. Так, к примеру, автор не без основания считает, что суперколотсы, некогда увлекавшие массовую аудиторию «библейской информацией», сегодняшней секуляризированной публике малоинтересны, а их способность убеждать и обращать в свою веру практически равна нулю. Объясняя этот факт безразличием зрителя к уже известному сюжетному материалу, Д. Уолл (на той же странице!) приводит в пример социологические эксперименты с порнографическими изданиями, которые привлекали внимание испытуемых лишь первое время, а затем приедались и теряли всякий интерес. Любопытная аналогия!

В выдающихся фильмах автор усматривает обратный примат художественного начала по отношению к чисто сюжетному. Отсюда и высокая оценка таких картин, как «Фотоувеличение» Антониони, «Сатирикон» Феллини, «Ростовщик» Люмета, и ряда других, где сюжет представляет собой лишь предлог для вариаций на общепhilosophические темы.

Основываясь на этих посылах, американский теолог пытается пересмотреть традиционное отношение церкви к запретным темам, в частности к демонстрации секса на экране. Вынужденный считаться с «либерализацией» порнографии, с ее продвижением из «злочных» кварталов в центральные кинотеатры, автор весьма осторожно высказывает конкретные суждения относительно допустимости или недопустимости того или иного эпизода или подхода к трактовке сексуальных сцен (таких подходов он выделяет три — клинический, лирический и психологический, отдавая предпочтение двум последним). Окончательное же решение он оставляет за зрителем, завершая свое компромиссное изложение красивой отговоркой: «Секс и искусство едины. Они были друзьями многие поколения. Секс и эксплуатация (имеется в виду сугубо коммерческая эксплуатация секса.— *К. Р.*) также проводили время вместе. Наша задача состоит в том, чтобы поддерживать первую связь и препятствовать второй». Критика традиционной религиозной идеи о греховности сексуальных связей, если они не ведут к продолжению рода, приводит пастора к критике цензурных ограничений. Как один из авторов ныне действующей в США системы классификации фильмов по моральным критериям, он поддерживает самоконтроль кинопромышленности, но лишь в форме рекомендаций аудитории и то исключительно по отношению к несовершеннолетним, в остальном полагаясь на весьма проблематичный в условиях буржуазного общества прогресс кинообразования.

Таким образом, этот влиятельный протестантский теолог открыто пересматривает многие традиционные критерии религиозной оценки фильмов. Совершенно иным путем, нежели французские киноведы или представители «радикальной теологии», он приходит к сходным выводам, требуя приобщения верующих к пониманию подлинного киноискусства. Популярная и несколько поверхностная книга «Церковь и кино» проливает определенный свет на ситуацию в современной теологии, стремящейся сделать свои идеи достоянием массовой киноаудитории.

Еще более радикальный взгляд на проблему кино как «религиозного диалога» предлагает Р. Холлоуэй. Там, где Д. Уолл проявляет осторожность и ссылается на изменения объективной ситуации, молодой киновед делает более решительные выводы. Санкционированные церковью религиозные фильмы он объявляет беззастенчивой про-

пагандой и приравнивает их к политически тенденциозным фильмам. Идея «кино как средства апостольской деятельности», высказанная в энциклике «Вигиланти кура», кажется ему чуть ли не кощунственной. Стремление в равной мере обличить любую пропаганду независимо от ее социально-политической направленности приводит автора к необоснованным параллелям. Историю пропагандистского фильма он со знанием дела начинает с ленинского тезиса о кино как важнейшем из искусств и не может скрыть своего восхищения работами советских режиссеров. Однако, утверждает он, художественные достоинства проявлялись здесь якобы лишь «в противовес официальной пропаганде». Религиозные картины периода правления Муссолини, официальные ленты, финансировавшиеся Ватиканом, нацистские картины — все эти разнопорядковые явления в равной мере вызывают неодобрение теолога. Но наиболее строго он судит американские религиозные фильмы. «Стремление Голливуда в послевоенные годы,— пишет Р. Холлоуэй,— выдвинуть до последнего пени из библейских боевиков, перенасыщенных символами, притчами и культовыми христианскими сюжетами, оставляло мало места для подлинного религиозного диалога. Этот диалог стал почти исключительно достоянием европейского кино».

Оставляя в стороне идеологическую неразборчивость и путаницу во взглядах автора, отметим, что отречение от религиозных лент, от провозглашенной Ватиканом концепции «кино на службе веры» было по-своему неизбежным. Оно было призвано открыть дорогу к художникам не религиозного (или, по крайней мере, не только религиозного) плана, сделать желательным, возможным и приемлемым диалог именно с ними. Тогда для просвещенного христианина индус и японец, араб-мусульманин, атеист-марксист, правоверный католик и антиклерикал оказываются равноправными участниками диалога, заявленного как религиозный.

Понимая значительную роль кинематографий социалистических стран в современном мире, главу «Кино как религиозный диалог» автор практически полностью посвящает очеркам развития советского, венгерского, польского, чехословацкого, югославского кинематографов в послевоенный период. Здесь же более кратко рассматривается кино Болгарии, Румынии и ГДР. Очерки эти носят объективистский характер и по форме, и по содержанию. Наряду с достоверной информацией в них содер-

жаты традиционные для буржуазной литературы измышления относительно положения и роли художника в социалистическом обществе. Удивляет другое — эта часть практически никак не связана с религией, а те мосты, которые вынужден наводить автор, выглядят искусственными вкраплениями, призванными хоть как-то оправдать включение этого материала в теологическое исследование. Двойственность и противоречивость заметна и в выводе. «В социалистическом кино важны два фактора,— пишет он.— Первое — растущее стремление к прямому, откровенному, честному и человеческому общению с народом в рамках национализированной кинопромышленности. Такого рода диалог иногда с опаской воспринимается правительством, но его интенсивность нарастает с тех пор, как были сняты ограничения на международное признание режиссеров. Второе — преобладание религиозных тем, отражающих национальный дух, жизнь народа и борьбу человека за собственное достоинство». Оставляя на совести автора политические инсинуации, для буржуазного киноведа, впрочем, вполне закономерные, подчеркнем, что даже в таком изложении религия выглядит необязательным придатком, ибо национальный дух, жизнь народа и человеческое достоинство в социалистических странах, как правило, уже не нуждаются в религиозных формах для своего выражения. Здесь сказалась характерная для теолога неспособность представить себе высшие духовные ценности человека и человечества вне религиозной шкалы.

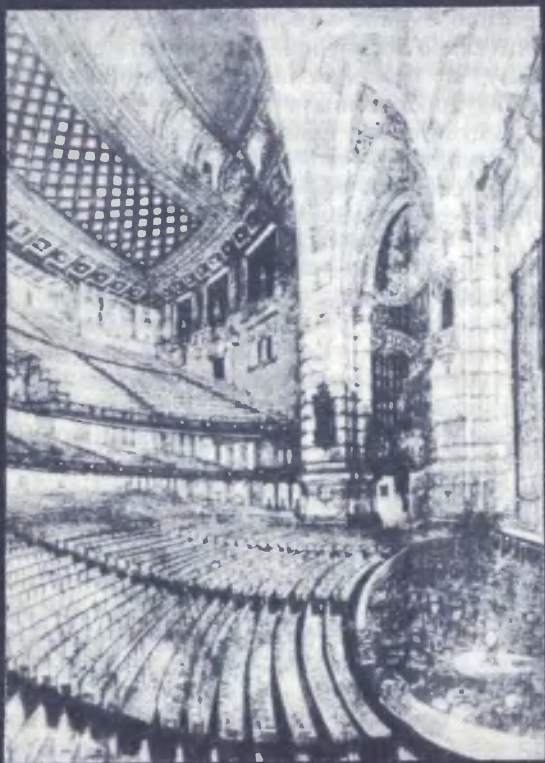
Само понятие диалога, как мы уже отмечали, не случайно было выдвинуто на первый план именно после Второго Ватиканского собора. Но диалог между католиками и представителями других христианских конфессий, между христианами, мусульманами и буддистами, наконец, между верующими и неверующими, атеистами отнюдь не обязательно должен носить религиозный характер. Наоборот. Согласие и сотрудничество здесь возможны тем скорее, чем дальше отстоит предмет диалога от собственно религиозных проблем.

История последних десятилетий показывает, что люди доброй воли, независимо от их отношения к религии, смогли объединиться в движении сторонников мира, в борьбе против нищеты и несправия, наметили пути решения ряда других острых социальных (заметим, социальных, а не религиозных) проблем. Идею такого диалога поддерживают и коммунисты. Видимо, он возможен и полезен и в сфере культуры, в частности, в области

самого массового из искусств — кино, произведения которого волнуют умы и сердца миллионов людей в разных уголках планеты. Но стремиться придать этому диалогу исключительно религиозный характер — значит с самого начала обречь его на неудачу.

Стремление теологов кино привлечь внимание исследователей и зрителей к действительно талантливым и оригинальным произведениям киноискусства последних десятилетий, отказ от сектантской позиции церкви, в первую очередь католической, заслуживают внимания. Однако попытки решить проблемы искусства исключительно в рамках теологии оборачиваются сектантством нового типа, укладывающим в прокрустово ложе религии произведения, реальное содержание которых — зачастую весьма противоречивое и не лишенное мистического оттенка — значительно богаче и не может быть сведено к трансцендентному и божественному. Теологическая теория кино, как бы прозорливы и талантливы ни были отдельные ее представители, неизбежно заводит анализ киноискусства в тупик, ибо она не позволяет раскрыть главного — земной, социальной, психологической, эстетической основы проблем, волнующих подлинных художников.

КИНОТЕАТР «РОКСИ» —
ОДИН ИЗ НАИБОЛЕЕ ЗНАМЕНИТЫХ «КИНЕМАТОГРА-
ФИЧЕСКИХ ХРАМОВ», ОБСТАНОВКУ В КОТОРОМ
НЕ БЕЗ ОСНОВАНИЯ УПОДОБЛЯЛИ
«ЧЕРНОЙ МЕССЕ».



Кинематографический ХРАМ

Религиозная тема на экране находит отражение в самых различных вариантах: от иллюстраций к библейским сюжетам и «житий святых» до религиозно ориентированных психологических коллизий, от псевдоисторических «боевиков» до камерных драм, от мистических сюжетов до сугубо светских историй, которым по тем или иным причинам придается сверхъестественный характер. Как и во всяком искусстве, роль религиозных элементов в экранном творчестве нельзя трактовать упрощенно. Дошедшие до нас древние поверья, этические и эстетические представления буддизма, иудаизма, христианства, ислама, мифология Библии, евангельская тематика — не только достояние отходящей в прошлое религиозности, но и свидетельства нравственного и художественного опыта человечества, явления искусства, как таковые сохраняющие свое значение и в сегодняшней духовной культуре. Наличие той или иной ассоциации, восходящей к «священным» текстам, ритуалам, изображениям, еще не означает религиозно-пропагандистского характера самого произведения.

С другой стороны, религия в современном мире играет и определенную политическую роль. Поэтому приобщение религиозных произведений к защите устоев буржуазного общества является социально-политической закономерностью.

Существенные проблемы связаны и с художественным качеством произведений, основанных на религиозных мотивах. Для последовательного богослова собственно религиозными, причастными к сверхреальному, сакральному миру могут считаться только высокохудожественные произведения, а наиболее распространенные в этом плане ремесленные поделки подлежат отлучению от церкви. Эстетическое же качество даже программно «безбожных» картин, как мы видели, в их глазах свидетель-

ствуется об ореоле святости, проявляющемся помимо и против воли кинематографистов. При материалистическом подходе к киноискусству сама по себе тематика, независимо от достоинств или недостатков тех или иных лент, позволяет отнести их к разряду религиозных. Кстати говоря, наибольшая пропагандистская роль в широких массах верующих на Западе принадлежит именно боевикам, пользующимся значительным коммерческим успехом. В свою очередь, принадлежность того или иного религиозного произведения к подлинному, высокому искусству свидетельствует о том, что его авторы вышли за пределы сугубо религиозной концепции и затронули в своей работе общечеловеческие проблемы в их гуманистической, социальной значимости. В этом случае правомерно говорить о позитивном художественном воплощении духовной жизни человека сквозь превратную призму веры. Нередки еще и случаи, особенно в развивающихся странах, когда прогрессивные идейно-политические, социальные движения в силу конкретно-исторических причин приобретают религиозную окраску. В этих условиях защита определенных идеалов и установок (например, ислама или народных поверий Африки или Латинской Америки) может носить и антиимпериалистическую направленность (хотя именно в силу религиозности прогрессивность эта не будет до конца последовательной).

Все эти проблемы следует иметь в виду, рассматривая воплощение на экране религиозных тем и сюжетов и превращение кино (в первую очередь в США) в объект нового культа, приметы которого охватывают широкий спектр явлений: от архитектуры кинотеатров до поклонения «звездам экрана». Двуединство этого процесса и обусловило особую роль религиозности в формировании и развитии буржуазного кинематографа, во многосложных отношениях киноискусства и религиозных культов.

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА

Ранние религиозные картины не получали одобрения ни церковных властей, ни, позднее, теологов кино. Первым они казались конкурентами, вторым — примитивной профанацией подлинной веры. Их появление, как мы уже отмечали, было результатом самостоятельности кинематографистов, стремившихся привлечь в кинозалы побольше зрителей. Аудитория подтвердила их ожидания. Успех

первых «евангельских» лент был огромен. Кинопромышленники подсчитывали доходы, а священники, оценив ситуацию, стали использовать их в своей деятельности. Уже в начале нашего века к финансированию религиозных фильмов были привлечены церковные фонды, средства монашеских орденов, католические издательства и т. д.

Непосредственными предшественниками и вдохновителями первых религиозных лент были сценические постановки «страстей Христовых» (в первую очередь знаменитые «Страсти Обераммергау»), популярные картинки из жизни «святых» в лубочном стиле «Сен-Сюльпис», разного рода исторические или псевдоисторические повествования. Обращение к евангелиям было важно для кинематографа и идеологически — оно придавало кино некоторую respectability, причастность к «высшим» духовным ценностям.

В 1897 году, через год с небольшим после первого публичного кинопоказа, появилось сразу несколько вариантов «страстей». В Париже издательство августинцев «Ла Бон Пресс» финансировало первый из них и благодаря вырученным деньгам переросло в кинофирму «Ле Бон Синема». Операторы Люмьера, после неудачных переговоров с городом Обераммергау относительно специальной постановки перед кинокамерой, сняли в Париже фальшивый вариант представления, якобы состоявшегося в Богемии. Этот фильм длительностью около 15 минут, по тем временам подлинный колосс, состоял из 13 картин, показывавших различные этапы жизни Христа. Эту копию предложили для продажи директору нью-йоркского Эдемского музея восковых фигур Ричарду Холламану, но он решил поступить проще и в начале зимы 1897 года снял на крыше Центрального Большого Дворца свой вариант «страстей» (в результате в Гефсимании шел снег), который наспех выпустил под названием «Оригинальное представление страстей в Обераммергау». «Страсти» Холламана состояли уже из 20 картин и показывались в сопровождении оркестра с хором и комментарием в течение более 40 минут. В окружении таинственных восковых фигур, мертвых голов и прочего экзотического антуража евангельская история производила грандиозное впечатление: многие зрители рыдали и становились на колени. Когда в результате иска фирмы, которая приобрела права на американский прокат люмьеровских «страстей», дирекция музея была вынуждена заменить название на «Кинематографическое представление страстей», зрителей стало еще

больше. Какой-то проповедник-евангелист купил копию картины и показывал ее в дальнейшем по всей стране, а историк американского кино Терри Ремси назвал «страсти» Холламана «первым осознанным шагом экрана к искусству».

Таков был начальный этап религиозного бума, естественно, вызвавшего целую серию подражаний. Ранние «страсти» действительно были первыми шагами кинематографа если не к искусству вообще (художественность была не в меньшей, а даже в большей мере присуща другим жанрам — комедии, приключенческому фильму, мелодраме), то к кинозрелищу, для которого характерны развернутые сюжеты, масштабность событий, исторический антураж. В контексте сверхъестественных событий и чудес большое значение приобретали технические возможности кинематографа. Родоначальник кинозрелища Жорж Мельес уже в 1899 году снял трюковую ленту «Христос, идущий по водам». Будучи на рубеже веков, по существу, еще серией иллюстраций, нанизываемых на заранее известную канву, религиозные картины в дальнейшем постепенно стали передавать житие Христа в его последовательности и целостности. Однако и сама по себе фрагментарность была по-своему закономерна — она позволяла вписывать фильмы в церковную традицию, не нарушая монополии «священного писания», с одной стороны, и литургии — с другой. Приобщение к традиции для молодого искусства было не менее важным, чем коммерческая стабильность, которую несли с собой апробированные темы.

Религиозные сюжеты лежали и у истоков киносериала — многосерийных фильмов, каждый эпизод которых составлял часть сквозного сюжета. С 1902 по 1905 годы один из крупнейших режиссеров раннего кино, Фердинанд Зекка, снял для французской компании Шарля Патэ цикл «Жизнь и страсти Христа». Раскрашенные от руки, сделанные на высоком для того времени профессиональном уровне, ленты этого цикла пользовались значительным успехом. Они были закуплены американским кинопромышленником Адольфом Цукором, который показывал их в течение нескольких месяцев в четырех кинотеатрах, иногда в сопровождении органиста и певцов. Этот крупнейший киноделец признавался, что именно триумфальный показ «Жизни и страстей Христа» заложил основы его финансовой империи.

Завершающим этапом разработки евангельской тема-

тики в раннем кинематографе стала полнометражная картина Сиднея Олкотта «От колыбели до креста», снятая в 1912 году. В отличие от своих предшественников, ограничивавшихся съемками на просторных крышах близлежащих зданий, Олкотт отправился в одну из первых киноэкспедиций в Египет и Палестину, финальные эпизоды были сняты в Иерусалиме. Создание фильма было окружено легендами. Рассказывают, что сценарий был написан Д. Готье в полубезумном состоянии после солнечного удара. Постановка готовилась и осуществлялась против воли кинофирмы «Калем», руководители которой не верили в успех и после завершения работы фильм долго не выпускали, а режиссера уволили. Когда же картина все же вышла на экраны, ее популярность была поистине ошеломляющей. Рассеялись и опасения, что она вызовет протест церковных властей. Лондонский епископ, к примеру, признал ее более совершенной, чем «Страсти Обераммергау».

Так, через полтора десятилетия после первых «кино-страстей» евангельские экранизации получили официальное признание церкви. Доступность, наглядность, иллюзия достоверности картин о Христе делала их незаменимыми пропагандистами религии. Технические и творческие проблемы, которые приходилось решать авторам, способствовали и развитию выразительных средств киноискусства. На долгие годы пietet, проявленный Олкоттом по отношению к евангелию, стремление воспроизвести первоисторию христианства в ярких, зрелищных, общедоступных формах, не претендуя на новаторское осмысление событий и пересмотр традиционных догм, стали законом в религиозных фильмах. О стабильности этого подхода свидетельствовал и тот факт, что фильм Олкотта в озвученном варианте и с добавлением нескольких крупных планов был вновь выпущен на экраны в 1938 году и продолжил тем самым свое служение церкви.

Параллельно с евангелием кинематографисты осваивали и Ветхий завет, и историю раннего христианства, создав по нескольку вариантов таких сюжетов, как «Самсон и Далила», «Саломея», «Блудный сын», «Камо грядеши» и целый ряд других. Здесь особо весом был вклад итальянского кино. Коль скоро Рим, тесно связанный с ранним христианством, находился в Италии, кинематографисты без особого труда могли найти здесь необходимые пейзажи и архитектурные сооружения. Но решающую роль сыграло даже не это, а традиции итальянской живописи, давшей мировому искусству очеловеченную трак-

товку библейской тематики, трактовку, близкую и понятную любой аудитории, демократическую по духу, гуманистическую по направленности и высокохудожественную по исполнению. Было бы, конечно, неправомерно сравнивать религиозные фильмы 10-х годов с работами мастеров Возрождения — как явления искусства они несоизмеримы. Но живописная традиция, безусловно, сыграла свою роль в стремлении создавать киноварианты не столько самих классических сюжетов, сколько произведений искусства, уже им посвященных. Эта тенденция ярко проявилась в фильме «Камо грядеши» Энрико Гуаццони (1912). Он был основан на одноименном романе Генрика Сенкевича, названном в соответствии с преданием, согласно которому апостол Петр, уходя из Рима, где начались гонения на христиан, встретил идущего по направлению к городу Христа и спросил его: «Куда идешь, господь?» («Камо грядеши, господи?») и получил ответ: «Если ты покидаешь мой народ, я должен вернуться и быть распятым вновь». Это заставило Петра повернуть обратно и разделить участь христиан. Совершенству ранней экранизации способствовали грандиозные массовые сцены, впечатляющие скачки, пожар в Риме (в поджоге Нерон, как известно, обвинил христиан), декорации, воспроизводящие фрески и живописные произведения. Пластическое решение фильма было высоко оценено французским скульптором Роденом.

На рубеже веков разрабатывались и варианты инскаждательного, ассоциативного использования библейских преданий и религиозных мотивов. В дальнейшем этот подход получил чрезвычайно широкое распространение. В 1898 году Мельес выпустил ленту «Искушение святого Антония». Она была повторена в США в 1902 году под тем же названием. Короткометражка лаконично показывала листающего страницы книги монаха, перед которым неожиданно появлялась обнаженная женщина. Но стоило ему подняться к ней навстречу, как она превращалась в скелет, и монах падал ниц в запоздалом раскаянии. Эта нравоучительная притча в зародыше содержала все последующие искушения и раскаяния в религиозных (и многих светских) картинах. Другая библейская заповедь — «не убивай» — лежала в основе картины Мельеса «Правосудие и возмездие преследуют преступление» (1905), построенной по мотивам легенды о Каине и Авеле.

В 1915 году в эпическом фильме Томаса Инса «Цивилизация» Христос непосредственно вмешивался в совре-

менные события, буквально вселяясь в героя и делая его поборником пацифизма. Любопытная деталь, характеризующая кинематографические нравы того времени: после вступления США в войну путем небольшого перемонтажа и незначительных дополнений «Цивилизация» из пацифистской драмы была превращена в военно-патриотическую и вновь выпущена на экраны.

К середине 10-х годов кинематограф практически освоил все классические религиозные и религиозно-исторические темы. Было выпущено несколько картин, посвященных Жанне д'Арк (наиболее популярной «киносвятой», уступающей в этом плане, пожалуй, лишь самому Христу). В 1903 году был заснят документальный репортаж о паломничестве к «святому источнику» в Лурд (Франция). В 1911 году на экраны вышел первый фильм о «святом» Франциске Ассизском. Лента «Христианин» показывала борьбу между соблазнами светской жизни и религиозными устремлениями героя, а в поставленной в том же 1915 году «Белой сестре» героиня в слезах отказывалась от любви ради того, чтобы стать монахиней.

Все эти сюжеты в дальнейшем экранизировались неоднократно, в разных странах, разными режиссерами, с различными актерами в главных ролях. Фильмы могли быть более или менее убедительными и талантливыми, но общей для них была абсолютная правочерность в смысле религиозной догматики. Поэтому они практически никогда не вызывали недовольства церковной иерархии. Свою власть над аудиторией их авторы основывали на общеизвестности сюжетов и набожности потенциальных зрителей. Продолжая христианскую традицию зримого воплощения событий, считающихся священными, кинематографисты опирались на более или менее точную реконструкцию обстановки, костюмов, нравов и обычаев, стремясь сделать понятными и доступными для всех если не таинства, то во всяком случае мифологию и историю христианства¹. Итогом развития явилось формирование специфического киножанра «религиозного фильма», ставшего одним из основных в системе жанров буржуазного кинематографа.

Разумеется, религиозные мотивы и в раннем кино, и в последующие годы бытовали и вне масштабных поста-

¹ Этот процесс затронул не только западный мир. Индийская и японская кинематографии того же периода дают множество примеров экранизации индуистских и буддийских легенд.

новок, проникая и в мелодраму, и, частично, в комедию, затрагивая разнообразные направления и стили в киноискусстве. И все же на протяжении десятилетий роль «боевика» в пропаганде веры оставалась ведущей. Картины этого рода, как мы уже говорили, вызывали впоследствии резкую критику теологов кино, видевших в них профанацию священного. Так, А. Эйфр писал о традиции религиозных фильмов в целом: «Средства, используемые в этих фильмах, слишком поверхностны, для того чтобы создать ощущение иной реальности (а сверхъестественное есть реальность), и обычно не достигают своей цели. Блеклый и невыразительный образ сверхъестественного, который они создают, скорее напоминает иллюзию, нежели реальность, воображаемый мир, а не мир реальный. Это тряпичное иллюзорное сверхъестественное в некотором смысле более опасно, чем полное отсутствие сверхъестественного». И тем не менее именно «тряпичное иллюзорное сверхъестественное» на долгие годы оставалось базой религиозного фильма.

Вместе с тем уже в раннем кинематографе религиозная тематика служила не только укреплению власти церкви и эксплуататорского строя, но и иносказательной критике этого строя с позиций абстрактного гуманизма. Наиболее яркий пример тому — фильм Д. У. Гриффита «Нетерпимость» (1916). Его автор не без оснований считается одним из художников, способствовавших овладению всем арсеналом выразительных средств экрана: монтажом, системой планов, ракурсом, движением камеры и т. д. В ходе своей весьма противоречивой творческой эволюции он сделал один из первых американских мифологических боевиков «Юдифь из Бетилуи» (1913, по неканонической «Книге Юдифи») и печально знаменитую расистскую историческую ленту, возвеличивающую Ку-Клукс-Клан, — «Рождение нации» (1915).

«Нетерпимость», его следующая картина, была построена на сквозном мотиве «борьбы любви с нетерпимостью» и представляла собой новаторский перекрестный монтаж четырех сюжетов: падения Вавилона, страстей Христовых, варфоломеевской ночи и современной истории семьи безработного, павшей жертвой ханжества и социальной несправедливости. Связующим звеном между ними были символические кадры матери у колыбели, навеянные образом «колыбели времен» Уолта Уитмена. Финальный ускоренный монтаж коротких фрагментов, принадлежащих разным сюжетам и разным эпохам, должен был соз-

дать непосредственное ощущение их идейного и эмоционального единства как частей вечного противоборства добра и зла, причем добро лишь в самых последних кадрах одерживало верх и только в современном эпизоде. Переплетение различных мотивов, среди которых не последнюю роль играли мотивы религиозные, ярко иллюстрирует неоднозначность идейной функции последних. Суммарно очерченные «страсти» здесь не особенно оригинальны, но их сопоставление с судьбой безработного открывает перспективы религиозной трактовки борьбы против несправедливости, уже не метафизической, а социальной. При всей противоречивости авторской позиции, при всей спорности и несовершенстве этого монументального фильма, его гуманистическая устремленность не вызывает сомнений. В контексте буржуазного искусства такая позиция была относительно прогрессивной и в данном случае привела к созданию одного из шедевров мирового кино.

Однако «Нетерпимость», не понятая ни кинопромышленниками, ни зрителями того времени и разорившая режиссера, своей исключительностью подтверждает общее правило — господство в религиозных фильмах идейного конформизма и сугубо коммерческих устремлений. Именно это сочетание и привело к неожиданному и кощунственному для церкви переплетению старого (христианского) и нового (кинематографического) мифотворчества.

«ФАБРИКА ГРЕЗ»

Кино, как особого рода культ, сформировалось в 20—30-е годы в первую очередь в США, где параллельно развивались два процесса: с одной стороны, Голливуд превращался в «фабрику грез» — источник нового мистицизма и поклонения полубогам — звездам экрана, с другой — кинотеатр в городах все чаще претендовал на роль, ранее принадлежавшую исключительно церкви. Р. Холлоуэй не случайно усматривает истоки нового культа в опубликованном в 1913 году объявлении о начале сооружения на Бродвее гигантского по тем временам кинотеатра на три тысячи мест — первого храма киноискусства. Экзотические кинодворцы как грибы после дождя росли в американских городах вплоть до экономического кризиса 1929 года. По относительно дешевой цене они давали посетителю иллюзию роскошной жизни. Среди двух конкурирующих направлений в архитектуре кинотеатров —

СВЯТИЛИЩЕ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КУЛЬТА — ГОЛЛИВУДСКИЙ
КИТАЙСКИЙ ТЕАТР (КИНОЗАЛ И ВНЕШНИЙ ВИД
КИНОТЕАТРА).

ОТПЕЧАТКИ РУК В ЕГО ДВОРИКЕ ОСТАВЛЯЮТ
АКТРИСЫ Д. РАССЕЛ И М. МОНРО.



неоклассического, представленного Томасом Лэмбом, спроектировавшим с 1913 по 1921 год более 300 кинотеатров, и романтически-экзотического — к концу 20-х годов победило второе. Пророк нового стиля архитектор Джон Эберсон писал: «Мы делаем зримым, как в мечте, великолепный амфитеатр в итальянском саду, в дворике персидского дворца, испанского замка или египетского храма, и все это под покровом мягко освещенного лунным светом неба». Эберсон не забывал о том, что знаменитым его сделали именно голубые потолки.

Развитие культовых форм зодчества шло рука об руку с формированием культовых церемоний, подчас весьма своеобразных. Сидней Патрик Грауман, хозяин знаменитых голливудских кинотеатров — Египетского (построен в 1922 году) и Китайского (построен в 1927 году) — считается родоначальником наиболее курьезной из них.

Одна из надписей в голливудском музее восковых фигур, расположенном рядом со зданием Китайского кинотеатра, который и сегодня остается если не местом паломничества, то, по крайней мере, одним из центров туристического интереса в Лос-Анджелесе, гласит, что в 1927 году актриса Констанс Толмедж, приехавшая вместе с Сидом Грауманом к строящемуся зданию, неосторожно ступила в еще не затвердевший бетон. Сообразительный предприниматель усмотрел в этом случайном факте заманчивую перспективу, и с тех пор звезды Голливуда считали за великую



HOLLYWOOD



честь оставить отпечаток ног или рук в небольшом дворике Китайского кинотеатра, где проходили практически все знаменитые премьеры эпохи наибольшей популярности кинозрелища. Поклонение звездам экрана порождало свои святилища, и свои реликвии, и предметы поклонения, в ряду которых этот дворик занял одно из главных мест.

Значительную роль в формировании нового культа сыграл такой фактор, как поэтизация лиц актеров с помощью фотографических эффектов, напоминающих традиционный ореол святости. Именно тонкая операторская работа способствовала широкой популярности жрецов любви — «латинского любовника» Рудольфо Валентино и «нордической красавицы» Греты Гарбо. У культа кинозвезд была и своя «мадам» — содержательница этого новейшего борделя — английская писательница Элинор Глин, приспособившая для американского экрана 20-х годов свои довоенные романы о жизни европейской аристократии, написанные с близкой Новому свету точки зрения служанки. Э. Глин следила за каждой деталью своих экранизаций, создавала новые мифы и способствовала успешной карьере не одной кинозвезды, уступая по авторитету лишь главам кинокомпаний.

Царствование Гарбо не случайно началось с фильма под знаменательным названием «Плоть и дьявол», сочетавшего священные мотивы кровавой клятвы верности, связывающей двух друзей, и внутренней борьбы в душе героини, захваченной безудержной чувственностью и идущей на самопожертвование. Р. Холлоуэй не без оснований считает эмоционально-чувственно-религиозной вершиной фильма эпизод в церкви, где героиня в экстазе (любовном или религиозном?) прикасается губами к той самой части чаши с вином для причастия, от которой только что оторвались губы героя. Это причудливое смешение плотского вожделения и духовной возвышенности, для христианства и пуританской Америки в особенности граничавшее со скандалом, было знамением слияния нового и старого культов, при отчетливом преобладании первого, о чем ярко свидетельствовала эпидемия самоубийств, последовавшая за смертью Рудольфо Валентино в 1925 году. Этот неожиданный перекося и вызвал ответные контрмеры церкви против кинематографа, направленные на то, чтобы удержать чувства верующих в соответствующих рамках. Именно он объяснял аналогии между киносеансом и «черной мессой», о которых мы говорили выше.

Верховным жрецом нового и старого культов в их

РУДОЛЬФО ВАЛЕНТИНО
И ГРЕТА ГАРБО — КИНОЗВЕЗДЫ И «БОГИ ЛЮБВИ»,
ПОКЛОНЕНИЕ КОТОРЫМ
ПОДЧАС ПРИОБРЕТАЛО ХАРАКТЕР
МАССОВОГО ПСИХОЗА.



единстве и противоположности по праву считался американский режиссер Сесиль Блаунт Де Милль, успех которого базировался на «священном» принципе «кровь плюс секс плюс Библия». Один из основателей Голливуда, режиссер-продюсер редкостной работоспособности, он приобрел репутацию человека, который лучше всех знал, чего хотят зрители, и всегда был готов им это дать. Начав работу в кино в 1914 году, на рубеже 10-х и 20-х годов Де Милль завоевал широкую популярность серией комедий, которые однотипно начинались с цитаты из Библии и сцены в ванной в первые же 10 минут (рассказывают, что режиссер — сын священника — был воспитан на Библии и имел в запасе цитату в ответ на любое происшествие во время съемок).

Его первая постановочная картина «Жанна-женщина» была построена как «фильм в фильме». Жанна д'Арк являлась английскому офицеру времен первой мировой войны и вдохновляла его на подвиг и самопожертвование, основная же часть рассказывала историю Орлеанской девы, преданной своим возлюбленным-солдатом — далеким предком нынешнего офицера!

В 1923 году Де Милль ставит первый вариант «Десяти заповедей», также состоящий из двух частей: первой, цветной, излагающей библейскую версию исхода евреев из Египта, десяти заповедей, данных Моисею на горе Синай, и завершающейся гневом пророка при виде поклонения золотому тельцу. Затем следует черно-белая современная проповедь, рассказывающая о трагических последствиях нарушения заповедей, что позволяет режиссеру показать разврат во всей его «роскоши». Одна характерная деталь — большой фрагмент из библейской части был включен в антикоммунистический фильм «Забытые заповеди», выпущенный фирмой «Парамаунт» в том же 1923 году. Так, библейский сюжет в трактовке Де Милля в первый, но далеко не в последний раз стал орудием буржуазной антикоммунистической пропаганды.

Зрительский успех «Десяти заповедей» побудил главного конкурента фирмы «Парамаунт» — «Метро-Голдвин-Мейер» вложить миллионы долларов в другой боевик религиозного плана — «Бен Гур» (1926) в постановке Фреда Нибло. Одноименные роман и пьеса Л. Уоллеса, посвященные злоключениям современника Иисуса, с судьбой которого жизненный путь героя неоднократно перекрещивается, впервые были перенесены на экран еще в 1907 году. Но кинематограф в тот ранний период еще

В ФИЛЬМЕ
**«ЖАННА-ЖЕНЩИНА» ТРАГЕДИЯ НАРОДНОЙ ГЕРОИНИ
ОБОРАЧИВАЛАСЬ ПРИЧУДЛИВОЙ СМЕСЬЮ
ВЫМЫШЛЕННЫХ ЛЮБОВНЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ, НАБОЖНОСТИ
И РЕЛИГИОЗНОГО ЭКСТАЗА.**



не мог передать эпический размах событий, грандиозность декораций и стремительность движения в финальном эпизоде скачек на колесницах, которые составили славу фильма Ф. Нибло. Что касается образа Христа, то режиссер применил характерный для религиозных картин (хотя и не очень распространенный) метод сокрытия божественного персонажа. На экране появляются только его руки, либо он показывается со спины, но зрителю (разумеется, знающему, кто имеется в виду), так ни разу и не удастся действительно увидеть спасителя. В таком подходе, характерном и для мистических картин, и для фильмов

ужасов, а в определенной мере и для детективов (где в конечном итоге тайна раскрывается), специфически проявляется идея непостижимости сверхъестественного, которое тут же теряет свой священный характер, как только становится доступным непосредственному созерцанию и зритель оказывается вправе судить о характере исполнения, убедительности и т. п., что подрывает основы веры.

Если «Бен Гур» был построен на маскировке Христа, то картина Де Милля «Царь царей» (1927) показала его в исполнении актера Х. Б. Уорнера во весь рост и всему миру. Съемки этой картины, посвященной проповеднической деятельности, гонениям, распятию, воскресению и вознесению основателя христианства, были с самого начала окружены ореолом святости, старательно создаваемым рекламой. Первый съемочный день начался с молитв представителей протестантизма, католицизма, иудаизма, буддизма и ислама. Советниками при создании фильма были иезуит, представитель Федерального совета церквей, раввин, а также писатель Брюс Бартон, автор выпущенного в 1925 году бестселлера «Человек, которого никто не знает», в котором нашел выражение союз христианства с большим бизнесом. Месса каждое утро в павильоне, молитвы во время съемок сцены распятия (а снималась она намеренно на рождество), атмосфера благоговения, окружавшая Х. Б. Уорнера, когда он был в одеянии Христа (только режиссер имел право к нему обращаться, перевозили его в закрытой машине и т. п.) — все это было призвано поддержать всеобщее обожествление не только центрального образа, но и картины в целом.

При всем показном пиетете, Де Милль и тут остался верен себе. Фильм открывался «радующей глаз» сценой разврата во дворце Марии Магдалины, которая изображалась в драгоценностях и шелках, в окружении мраморных ванн, леопардов, зебр и рабов. Роскошная куртизанка возмущена тем, что ее любовник (!) Иуда бросил ее из-за какого-то странствующего проповедника и решает увидеть его своими глазами. Последующее обращение грешницы в истинную веру вызвало неуважительные замечания иронически настроенных журналистов о том, что ее предшествующая карьера была, по-видимому, не слишком удачной и ей просто ничего другого не оставалось. Эта часть фильма, разумеется, не содержала ссылок на главы и стихи писания. Дальнейшие события излагались уже согласно первоисточнику, в более строгом, хотя и от-

меченном стремлением к «красивости», стиле. Старательно было подготовлено первое появление мессии на экране. Слепую девочку вводят в хижину, где находится таинственный исцелитель. Темный экран, свидетельствующий о ее слепоте, постепенно высвечивается со всех сторон лучами света, в ореоле которых появляется лик Христа. Точно подобранный грим, соответствующий представлениям о внешнем облике спасителя, скупость мимики и жеста, причудливая смесь смирения и одержимости во взгляде сделали Х. Б. Уорнера на многие годы хрестоматийным Христом западного экрана. Один американский священник значительно позднее признавался актеру: «В детстве я видел вас в «Царе царей» и теперь каждый раз, когда я говорю об Иисусе, передо мной встает ваше лицо». В этом ощущении он был не одинок. Убедительность кинообраза была такова, что, несмотря на разгоревшуюся вокруг фильма полемику и вольности, допущенные режиссером, картина была принята церковью и верующими, способствовала распространению и углублению веры, реально превращая кино в прямое орудие «апостольской деятельности».

Весьма примечательно, что вслед за этой экранизацией режиссер сделал значительно менее знаменитую и менее эффектную картину на современном материале, проливающую свет на идеологическую направленность его творчества. Картина называлась «Безбожница» и рассказывала историю двух молодых героев, обобщенно названных просто «Парень» и «Девушка», которые отвернулись от христианского учения как старомодного и принимали участие в атеистических «сборищах». После бандитского налета, в результате которого гибнет ни в чем не повинная девочка, героев посылают в исправительную колонию, где они подвергаются всяческим издевательствам. Тут-то они и обретают веру в бога, который приносит им спасение. Следуя евангельской заповеди, «Парень» спасает из горящего здания не только свою возлюбленную, но и негодяя, который был виновником их несчастий. Выпущенная в 1929 году «Безбожница» успехом не пользовалась и побудила режиссера вернуться к более «привлекательным» античным оргиям.

Используя весь коммерческий потенциал Голливуда, усовершенствованную кинематографическую технику, в частности новый для кино звук, значительно расширивший возможности зрелищных эффектов, опираясь на мастерство первоклассных актеров: Чарлза Лаутона в роли

**«ВЕРХОВНЫЙ ЖРЕЦ»
НОВОГО КУЛЬТА ВОИНСТВУЮЩИЙ АНТИКОММУНИСТ
С. ДЕ МИЛЛЬ С АКТРИСОЙ Э. БАКСТЕР (ВНИЗУ).
ЕГО КРЕПОСТЬЮ СЧИТАЛСЯ РАБОЧИЙ КАБИНЕТ.
НА СНИМКЕ СПРАВА — КАДР ИЗ ФИЛЬМА
«ДЕСЯТЬ ЗАПОВЕДЕЙ» (1956).**



императора Нерона, Клодетты Кольбер в роли императрицы, Фредрика Марча в роли префекта Рима Марка Великолепного и Элиссы Ланди в роли героини Мерсии, Де Милль создает новый колосс, посвященный гонениям на христиан в античном Риме, «Знак креста» по мотивам театральной мелодрамы Уилсона Баррета. Фильм был выпущен на экраны в конце 1932 года, в период ужесточения цензурных запретов под непосредственным контролем церкви. Несмотря на богобоязненно-пропагандистский характер сюжета — в финале героиня и обращенный в хри-



стианство Марк рука об руку отправляются на арену на съедение львам, в то время как на закрывающихся воротах высвечивается знак креста,— большая доля экранного пространства и времени была отдана демонстрации роскоши, разврата и пыток, для того времени показанных весьма основательно. Ключевыми эпизодами фильма были купание неудовлетворенной в своих любовных притязаниях императрицы в грандиозном бассейне, наполненном ослиным молоком, и оргия в доме префекта, где невинную героиню пытается, помимо всего прочего, соблазнить воинствующая лесбиянка. Реакция религиозных кругов была незамедлительной. В журнале для молодежи, главным редактором которого был один из авторов «Кодекса Хейса», незуит Даниэл Лорд, появилась следующая отповедь: «Вслед за выходом на экраны фильма «Знак креста» мы получили письмо от его режиссера

мистера Де Милля. Я любил эту старую мелодраму, так как видел ее в детстве в родном Чикаго. Когда мистер Де Милль решил ее экранизировать, я приветствовал этот замысел. Однако фильм, с его садистской жестокостью, обыгрыванием римской похоти, разврата и преступлений, показался мне невыносимым. Представитель компании сообщил мне, что у картины неприятности и это привело к значительным финансовым потерям за относительно короткий период времени. Могу ли я что-нибудь сделать, чтобы заставить молодежь изменить свое отношение к фильму? Я ответил, что в значительной мере сам несу ответственность за такое отрицательное отношение, и выразил надежду, что оно не изменится и впредь».

В условиях наступления цензуры и самоцензуры кинопромышленности следующий религиозный боевик Де Милля — «Крестовые походы» (1935) оказался тяжеловесным, блеклым и неинтересным, и режиссер не без оснований счел более спокойным для себя перейти к новой мифологии вестерна.

К библейской тематике он вернулся уже в послевоенные годы. Следовавшие прежним рецептам на этапе цветного, а затем и широкоэкранного кино «Самсон и Далила» (1949) и «Десять заповедей» (1956) показали, что религиозные «боевики» могут успешно противостоять наступлению телевидения. В связи с выпуском «Десяти заповедей», теперь уже полностью посвященных судьбам «избранного народа», влиятельный нью-йоркский критик Паулина Кейл писала: «Широкий экран и новое открытие христианства позволило кинематографу обрести второе детство. В 30-е годы мы считали, что Сесиль Б. Де Милль устарел; американские фильмы середины 50-х годов свидетельствуют о его полном триумфе. В детстве было заключено обещание и вдохновение; абсурдности того времени можно было простить — мы могли считать их развлекательными и примитивными, поскольку полагали, что это лишь первые шаги вундеркинда, и знали, что подлинные препятствия еще впереди. Но нынешнее синтетическое детство чудовищно — возвращаясь по собственным следам назад, оно не ищет утерянные пути развития, а симулирует очарование детства». Симуляция эта оказалась вполне успешной, коль скоро на протяжении целого десятилетия американское кино от полного финансового краха удерживали именно новые варианты старых «суперколосов»: «Бен Гур» (1959), «Соломон и царица Савская» (1959), «Эсфирь и царь» (1960), «Царь царей» (1961),

Кино
**КАК СРЕДСТВО РЕЛИГИОЗНОЙ ПРОПАГАНДЫ:
ЕВА, КАИН И АВЕЛЬ, АВРААМ И ИСААК
В ИСПОЛНЕНИИ ИЗВЕСТНЫХ «ЗВЕЗД» ЭКРАНА
В ФИЛЬМЕ «БИБЛИЯ — В НАЧАЛЕ...»**



«Варавва» (1961), «Содом и Гоморра» (1961), «Величайшая история, когда-либо рассказанная» (1965), «Библия — В начале...» (1966) и т. д., и т. п. Фильмы эти ставились подчас известными режиссерами, с участием крупных актеров, с привлечением талантливых художников-декораторов, гримеров, квалифицированных технических сотрудников, на них затрачивались огромные средства. Но в идейно-художественном плане они оставались безнадёжной попыткой реанимации трупа традиционного религиозного фильма в условиях, когда сама жизнь уходила далеко вперед. И все же именно эта продукция, вызывавшая, как мы видели, резкую критику со стороны теологов кино, неукоснительно поддерживалась церковными организациями. Ватикан даже посмертно реабилитировал Сесилия Де Милля как отца-основателя школы религиозного фильма.

9 августа 1981 года в официальном органе Ватикана — газете «Оссерваторе романо» была напечатана статья, посвященная столетию со дня рождения режиссера. Автор статьи не игнорировал общеизвестные пристрастия Де Милля к оргиям и ваннам. Но, утверждал он, главным для режиссера всегда оставалась верность, как супружеская, так и религиозная, верность традиционным «ценностям» христианства, пропаганде которых служили его картины. Какова же общая платформа церкви и автора «Царя царей»? Недвусмысленный ответ на этот вопрос дает сам Де Милль. «После второй мировой войны со всех концов света ко мне обращались с просьбой еще раз поставить «Десять заповедей», — писал он в своих мемуарах. — Я убежден, что мир нуждается в обращении к закону божьему. Очевидно, что ужасный опыт тоталитаризма, фашизма или коммунизма, привел многих мыслящих людей к выводу о том, что закон божий является основой свободы человека». Завершая свою поминальную статью этой демагогической цитатой, ставящей знак равенства между полярными социально-политическими течениями, оплотом реакции и путем прогресса, «Оссерваторе романо» открыто признает, что церковь (конечно, не только католическую) и буржуазный кинематограф сближает общность идейно-политических позиций и в первую очередь антикоммунизм. Творчество Де Милля, история Голливуда как «фабрики грез» и роль «боевика» в его рамках — одна из сторон союза религии и политики на экранах Запада.

ПРОПАГАНДА РЕЛИГИОЗНАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ

Хотя идея пропаганды средствами кино получила официальную поддержку церкви относительно поздно, только в 1929 году, на конгрессе под председательством кардинала Дюбуа в Париже и в том же году, как мы уже отмечали ранее, кино было впервые упомянуто в папских энцикликах, санкционированные клиром пропагандистские картины сопутствовали всей истории кино. Наиболее ярко об этом свидетельствует перечень фильмов, посвященных римским папам. Уже в 1900 году американская фирма «Байограф» выпустила ленту «Лев XIII в Ватикане». Французская компания «Патэ» в 1905 году в пространстве тогда жанре «реконструкции хроники» воспроизвела на экране события, связанные со смертью Льва XIII и восшествием на престол Пия X. В документальной картине «Великое католическое празднество» (1913) Пий X лично появлялся на экране. В 1952 году в Риме была создана игровая биографическая лента об этом папе с английским актером Генри Видоном в главной роли. Событиям из жизни Пия XI и Пия XII были посвящены отдельные документальные ленты. В 1958 году была запечатлена и показана в цвете церемония коронации Иоанна XXIII.

Деятельность папы-реформатора, казалось, открывала перспективы более свободного и оригинального кинематографического воплощения его образа. Когда в середине 60-х годов на экраны вышел фильм Эрмано Ольми «И пришел человек», многие ожидали подлинного открытия. Впервые за создание картины такого плана взялся не ремесленник, а режиссер с мировым именем, предшествующие работы которого говорили об умении показать своеобразие духовной жизни человека, великое в малом и трагедию в повседневности. Фильм «Вакантное место», которым дебютировал этот талантливый мастер итальянского кино, демонстрировался в свое время и на наших экранах. Для католических кругов имело значение и то, что Э. Ольми был и остается по сей день человеком глубоко верующим, воспринимающим проблемы человеческого существования сквозь призму христианского учения.

В картине «И пришел человек» режиссер проявил, пожалуй, чрезмерную осторожность и пиетет по отношению и к самому папе, и к Ватикану. В этом произведении было своеобразие и оригинальность. На основе запи-

сок Анджело Ронкалли (Иоанна XXIII) «Дневник души» здесь причудливо перекрещивались документальные кадры, исторические ассоциации, реконструированные эпизоды и прямые размышления режиссера. Актер Род Стайгер без грима условно воплощал образ Иоанна XXIII, произнося написанный папой текст, комментируя события прошлого, принимая участие в игровых сценах, но не стремился к физическому уподоблению. Фильм, таким образом, превращался в своего рода беседу, в которой участвовали главный герой повествования, режиссер и актер. Эта новаторская структура оказалась недостаточно убедительной, чтобы увлечь за собой зрителей. Но принципиальная слабость фильма заключалась не в этом. Обращая главное внимание на крестьянское происхождение Анджело Ронкалли, его простоту и доступность, картина полностью оставляла за кадром его реформаторскую деятельность. Поскольку догмат о непогрешимости папы оставался и остается в силе, любое открытое упоминание о прежних ошибках для Ватикана граничит со святотатством, так же как и слишком подробное описание действительных сдвигов в социально-политической программе католицизма, родоначальником которых был Иоанн XXIII. В результате получилась очередная агиографическая картина, быть может, чуть более художественно самобытная, нежели ей подобные.

Иной подход характеризует биографическую картину «Из далекой страны — Иоанн Павел II», созданную в 1981 году в содружестве итальянских и английских компаний польским режиссером Кшиштофом Занусси. Сам режиссер признавался в беседе с автором этой книги, что он взялся делать этот фильм, готовый на компромисс, лишь бы не отдать ее в руки человека, враждебно настроенного по отношению к польскому народу. Действительно, картина посвящена не столько биографии Кароля Войтылы — Иоанна Павла II (она прослеживается пунктирно где-то на периферии основного сюжета, и, подобно Христу в фильме «Бен Гур», будущий папа почти не появляется на экране в качестве самостоятельно действующего персонажа), сколько судьбам Польши на протяжении нескольких десятилетий и роли церкви в этих судьбах. Следуя воле заказчиков, а в какой-то мере и собственным убеждениям, Занусси показывает польскую католическую церковь как защитницу народа, отстаивающую его интересы в самых различных и изменчивых обстоятельствах. Хотя автор и стремится к искусственному «уравновеси-

ванию» разнородных политических элементов, фильму не чужды антисоциалистические мотивы. Несмотря на противоречивость общей концепции и косвенное отношение к деятельности папы, этот фильм получил одобрение Иоанна Павла II, с помпой демонстрировался на международных кинофестивалях в Венеции и на другом конце света — в Маниле, привлек в кинозалы крупнейших иерархов католической церкви и был официально рекомендован верующим. Картина была одновременно выпущена в двух вариантах — сокращенном кинематографическом и полном телевизионном. Она вызвала противоречивые, в основном негативные суждения западной критики и весьма неопределенную реакцию зрителей, для большинства из которых внутренние польские проблемы, рассмотренные в фильме, оставались глубоко чуждыми и непонятными. Фильм Занусси, не лишенный ярких и запоминающихся эпизодов, своей двойственностью показал и живучесть, и внутреннюю конфликтность альянса религии и политики на экране, проявляющегося во многих сложных и неоднозначных формах.

Теоретическая база необходимости привлечения религиозно-магической первоосновы для эффективной манипуляции массовым сознанием была разработана в рамках психоаналитического учения в теории «архетипов» К.-Г. Юнга. В частности, Юнг писал: «Момент возникновения мифологической ситуации всегда характеризуется особенной эмоциональной интенсивностью; создается впечатление, что при этом высвобождаются некие силы, о существовании которых мы не подозревали. Все, что относится к архетипу, «трогает», как бы вызывая к жизни чей-то могущественный голос, не сравнимый по силе с нашим собственным. Тот, кто мыслит первобытными образами, затрагивает и высвобождает те благие силы, с помощью которых человечество вновь и вновь избавляется от опасностей и которые помогают ему пережить длиннейшую из ночей».

Исходя из этого положения, шведские исследователи проблем взаимосвязи политики и кино Лейф Фурхаммар и Фольке Иссакссон говорят о фундаментальной близости между политической пропагандой и религией. «Переживания, сопровождающие искупление или миссионерский пыл,— пишут они,— сходны, независимо от того, политического или религиозного они происхождения. Цитаты из Библии и политические лозунги удовлетворяют близким эмоциональным нуждам... Религию долго рассматривали

как выражение консервативных сил, как средство укрепления существующего строя через соотнесение его с божественным мироустановлением. Божественные нормы символизируют нормы общественные». Свой тезис авторы иллюстрируют разнородными в социально-политическом плане примерами. В частности, они ссылаются на английский антифашистский фильм «Пимпернел Смит» (1941), судьба героя которого напрямую ассоциируется с судьбой Христа. Примеров такого рода в западном (и не только в западном) кино можно было бы привести множество, вплоть до Христа-каторжника в американской уголовной драме «Хладнокровный Люк» (1967). Сами по себе евангельские ассоциации еще не предполагают строго определенного социально-политического смысла. Этот смысл задается общественной ситуацией, противоборством классовых сил и ролью в этом процессе определенных тенденций и произведений киноискусства.

Р. Холлоуэй связывает истоки движения за религиозную пропаганду в кино со всемирным успехом «Броненосца «Потемкина» и советских фильмов 20-х годов, которые окончательно убедили церковь в силе эмоционального воздействия экранных образов. В 1929 году на французские экраны был выпущен фильм Жюльена Дювивье «Чудесная жизнь Терезы Мартен» — эталон пиетистской картины из жизни «святых». Тот же режиссер в 1934 году поставил свой вариант «страстей» — фильм «Голгофа», где роль Христа неуверенно сыграл характерный актер Робер Ле Виган (по мнению А. Ажеля, неудача была обусловлена именно приглашением на эту роль актера, известного своими яркими бытовыми портретами), а образ Понтия Пилата воплотил молодой Жан Габен. Если Дювивье одновременно отдавал дань и фантастике, и светской, и социально-критической тематике, то его менее известный современник Леон Пуарье специализировался исключительно на религиозных сюжетах. У него даже был «святкой», которого он предпочитал, посвятив ему два посредственных фильма — «Зов молчания» (1936) и «Неизвестный путь» (1947), — Шарль де Фуко — бывший офицер, ставший священником и умерший миссионером в африканской пустыне.

В послевоенные годы во французском кино стало больше картин о «святых», священниках, монахах. Вряд ли имеет смысл их перечислять: практически ни одна не вошла в историю кино, все они были сделаны вполне профессионально, их авторы более или менее удачно укладывали

в сюжет реальные события жизни этих подчас действительно своеобразных и талантливых людей и пытались придать фильму ощущение сверхъестественного, в чем, как правило, терпели поражение. В своей книге «Кино и священное» (1961) А. Ажель включает большую часть французской агнографической продукции в раздел «Душа в тюрьме» и отмечает в ней лишь отдельные случайные достоинства, главным образом связанные с талантом исполнителей главных ролей. Даже Пьер Френе в роли Венсана де Поля в фильме «Мсье Венсан» (1947), Жорж Роллен в роли Жана-Батиста Вианне, кюре Арса (Арля), в фильме «Небесный колдун» (1949), Франс Деско в роли Терезы Мартен в фильме «Процесс в Ватикане» (1952), как и другие актеры большего или меньшего дарования, были не в силах спасти эти сугубо пропагандистские картины. И Ажель, правоверный католик и последовательный защитник религиозного начала в кино, вынужден прийти к следующему выводу: «Всеобщая неудача произведений этой группы заключается не только в случайных недостатках: кажется, что сам жанр не дает оснований для рождения произведений искусства. Возможно, агнография, сугубо и сознательно исторический фильм, проповедь в изображениях — всего лишь фальшивые жанры, по существу своему противопоставленные кинематографическому воплощению священного?» Оставляя знак вопроса, автор допускает появление здесь высокохудожественных произведений, но пессимистическая интонация его более чем очевидна. Характерно и другое. Большинство из названных им фильмов получили не только одобрение церкви, но и массовую поддержку в религиозных изданиях, приходских кинотеатрах, среди верующих, не обремененных эстетическим багажом киноведа. Они делали свое «благое» дело, быть может, даже намеренно не вторгаясь в сферу высокого искусства. Когда поклоняешься божееству или святому, качество замещающего его изображения, по существу, фактор второстепенный. Поэтому ортодоксальные клерикальные круги в большей мере опасаются таланта, выводящего произведение за пределы сугубо религиозных задач, нежели смиренной заурядности. Ведь в современных условиях любое талантливое и искреннее обращение к проблемам веры необходимо включает момент сомнения, постановку вопроса, а не только изложение ответа (даже если предлагаемый ответ в конечном итоге носит религиозный характер). А само сомнение в истинности учения есть уже первый шаг если не прямо к атеизму, то к ереси.

Такие художники потенциально даже более опасны, чем откровенные атеисты, которых можно просто предать анафеме. И хотя нынешняя церковь поневоле менее щедра на крайние суждения, в отличие от драматических расколов и баталлий, которыми столь богата история христианства, сознательный или подсознательный страх ереси жив и сегодня.

Если во Франции 30—40-х годов религиозные фильмы оставались обособленным и замкнутым жанром, а в эпоху оккупации страны немецкими войсками мифологические темы служили даже средством косвенного, иносказательного, но понятного народу протеста против насилия над французской нацией и ее культурной традицией, то в Италии времен Муссолини и в гитлеровской Германии религия и политика в фильмах зачастую сливались воедино. Магические, ритуальные мотивы, получившие широкое распространение в формировании и пропаганде фашистской идеологии, зачастую базировались на языческих истоках, не отрицая, однако, христианства, если его представители не противодействовали устремлениям реакционных режимов.

После подписания в 1929 году Латеранских договоров, урегулировавших давние споры между Ватиканом и итальянским правительством, «кино как средство апостольской деятельности» было поставлено на службу государственной политике. Апофеозом этого союза явился выпуск в 1936 году одновременно с оккупацией Эфиопии фильма Гоффредо Алессандрини «Апостол пустыни» о судьбе миссионера в Северной Африке.

В Германии отношения между церковью и государством складывались более драматично (отдельные конфликтные ситуации были, разумеется, и в Италии, но они носили относительно частный характер), что не помешало фашистской пропаганде базировать значительную часть своей кинопродукции на мистически-религиозных мифах. Идея жертвенности стала важнейшим компонентом светской религии нацизма. Картина Лени Рифеншталь «Триумф воли» (1934) представляла собой своеобразный гимн национал-социализму. По меткому замечанию Фурхамара и Исакссона, «когда Адольф Гитлер в начале фильма «Триумф воли» выходит из самолета — это сам господь бог, спускающийся с небес к своему народу». Молодые герои погибали на экране, уверенные в вечном спасении. Мелодрама «Гитлерюнге Квекс» (1933) — это история заблуждения и спасения мученика новой веры, попадаю-

щего в пути «безбожного коммунизма». В фильме «Деревня в красной буре» (1935) пастор немецкого поселения на Волге переходит от пацифизма к восстанию против русских, вершащих насилие в его церкви, и принимает мученическую смерть во имя бога — антирусская, антисоветская, антикоммунистическая направленность здесь прямо вводится в рамки религиозной концепции. Фриц Гипpler, второй человек после Геббельса в деле руководства кинематографией в министерстве пропаганды, утверждал в изданном в 1942 году памфлете «Заметки о кинопроизводстве», что «в кино аудитория должна с большей определенностью, чем в театре, знать, кого следует любить, а кого — ненавидеть». Эта новая трактовка заповеди о любви к ближнему определяла религиозно-пропагандистскую направленность фашистских фильмов военного времени, независимо от их конкретной тематики и жанра.

Юный белокурый Хейни в фильме «Гитлерюнге Квекс» предает своего отца-социалиста во имя фюрера, нарушая четвертую заповедь, но следуя строке Евангелия: «Кто любит отца или мать более, нежели меня, не достоин меня» (Мф., 10:37). В мелодраме «Концерт по заявкам» (1941) молодой солдат приносит себя в жертву ради спасения своих соратников на польском фронте, играя на органе в горящей церкви. В историческом фильме «Великий император» (1942) Фридрих Великий (второе «Я» Гитлера) в финале оплакивает своих погибших солдат опять-таки в церкви. Последний пропагандистский фильм, поставленный по инициативе Геббельса, — «Кольберг» — посвящен мужеству жителей города Кольберга во время войны с Наполеоном. Счастливый конец — военное чудо, совершенное судьбою и самим богом, прямо ассоциировалось с чудом, на которое уповали нацисты во имя спасения третьего рейха. Чуда не произошло, реальность оказалась сильнее, и обреченный режим пал в огне им же развязанной войны. Но в том-то и сила религиозной символики и мифологических ассоциаций, что они освобождают авторов от необходимости рационального обоснования и защиты своей позиции. И крылатая фраза Тертуллиана «верую, потому что абсурдно» взята на вооружение буржуазным экраном.

Германия в этом плане была не одинока. Р. Холлоуэй пишет в своей книге, что сформировавшиеся в середине 30-х годов американские религиозные организации, католический «Национальный союз за социальную справедливость» и протестантские «Защитники христианства»,

носили профашистский и антисемитский характер. Именно они внесли наиболее значительную лепту в цензурные ограничения кинопромышленности и поддержку угодных пропагандистских фильмов.

Религиозная пропаганда в США в довоенные и военные годы носила весьма своеобразный характер. Разумеется, и здесь создавались картины о «святых». Поскольку большинство из них было европейского происхождения, то такого рода фильмы заранее рассчитывали на завоевание зарубежного рынка. В их ряду особого упоминания заслуживает «Песня о Бернадетте», поставленная Генри Кингом в 1943 году, с юной, тогда еще только начинающей свою карьеру Дженнифер Джонс в заглавной роли. Картина посвящена Бернадетте Субиру — бедной и болезненной девушке из города Лурда, которой в прошлом веке якобы являлась «Дама» (хотя сама героиня ничего большего по этому поводу не утверждает, из религиозной традиции следует, что это сама богородица) и указала место, где должен забить источник. Этот источник в дальнейшем и сделал город Лурд местом паломничества, поскольку он приобрел славу священного и целительного. Сама же Бернадетта, вынужденная отказаться от радостей мирской жизни, умерла в монастыре еще совсем молодой от тяжелой и мучительной болезни. Эта по-человечески трогательная история рассказывается в американском фильме подчеркнуто буднично, оставляя зрителю право самому судить о степени сверхъестественности событий. Конечно, стремление к красоте, свойственное такого рода произведениям, и поэтизация образа главной героини незаметно склоняют чашу весов в ее пользу, тем более что большинство ее противников, как атеистов, так и священников, постепенно принимают идею подлинности видения. По своему уровню и направленности картина эта мало чем отличается от соответствующих французских лент, в том числе и от ленты Р. Дарена «Достаточно любить», посвященной той же «святой» в 1961 году.

Более оригинален специфически американский жанр драматической комедии, показывавшей, как правило, добродетельных священников (обычно католиков), спасавших от вполне мирских превратностей «заблудших овец», главным образом молодых. Наиболее убедительных и по-человечески привлекательных священников сыграл Спенсер Трейси в фильмах «Сан-Франциско» (1936) и, в особенности, «Город парней» (1938) и «Мужчины города парней» (1941). Актер Пэт О'Брайан играл священника,

перевоспитывавшего малолетних преступников, в фильмах «Ангелы с грязными лицами» (1938) и «Сражающийся отец Данн» (1947), который отстаивал право своих питомцев на новый дом. Наконец, в легком жанре «поющего священника» выступал Бинг Кросби в картинах Лео Мак-Кери «Идя моим путем» (1943) и «Колокола святой Марии» (1944). В последнем его партнершей была Ингрид Бергман.

То, насколько эта история католической школы, получающей новое здание благодаря доброму миллионеру, который наконец вспомнил о спасении своей души, была далека от кровавых реалий времени, хорошо иллюстрируется эпизодом из фильма Френсиса Форда Копполы «Крестный отец» (1971). Герой картины, будущий глава всемогущего клана мафии, узнает о покушении, которое чуть было не стоило жизни его отцу, выходя со своей возлюбленной из кинотеатра, где показывали именно «Колокола святой Марии». Так, одной деталью своей кроваво-патриархальной саги современный режиссер показывает бездну, разделявшую этого рода сентиментально-пиетистскую продукцию и реальную жизнь США.

С наступлением «холодной войны» розовая водичка в религиозных фильмах уступает место отчетливо антикоммунистической интонации. Тот же Лео Мак-Кери ставит фильм «Мой сын Джон», где родители отрекаются от сына безбожника и коммуниста («кто любит сына или дочь более, нежели меня, не достоин меня». — Мф., 10:37). В «Чуде Фатимы», посвященном явлению богородицы детям в португальской деревне в 1917 году, в угоду настроениям маккартизма включено предупреждение святой девы об опасности коммунизма. Фильм «Красная планета Марс» показывает марсиан как добродетельных христиан, поднятых Нагорной проповедью на борьбу с коммунистами. Характерно, что эти три фильма вышли в течение одного 1952 года. Перечень примеров можно было бы продолжить. Все они свидетельствуют о том, что «дух времени» диктует, кого должен поддерживать господь и против кого бороться. При этом антикоммунистическая направленность, более или менее ярко выраженная, остается постоянной чертой беззастенчивой эксплуатации религии в интересах реакционной политики. Об устойчивости этой традиции в современных условиях свидетельствует показной пиетизм, возродившийся не только на экранах, но и в общественной жизни США в 70-е годы. Возврат к политике «холодной войны» бази-

МНОГИЕ

ТАЛАНТЛИВЫЕ АКТЕРЫ ПЫТАЛИСЬ ПРИДАТЬ
НАБОЖНОСТИ ДОСТОВЕРНОСТЬ И ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ:
Д. ДЖОНС (НА ВТОРОМ ПЛАНЕ) В ЗАГЛАВНОЙ РОЛИ
«ПЕСНИ О БЕРНАДЕТТЕ», НА ФОТО СПРАВА — П. О'БРАЙАН
В «АНГЕЛАХ С ГЯЗНЫМИ ЛИЦАМИ»
И И. БЕРГМАН С Б. КРОСБИ В «КОЛОКОЛАХ СВЯТОЙ МАРИИ».



руется на тех же постулатах незыблемости веры и проклятия безбожного коммунизма, из которых исходили и ее основатели.

Весьма четкую формулировку идеологической подосновы очередного витка гонки вооружений дал на одной из своих первых пресс-конференций нынешний президент США Р. Рейган. Этот бывший голливудский актер особо подчеркнул, что русские «не верят в бога, у них нет религии», а потому для них «нравственно только то, что содействует успеху социализма». Из этого с неумолимой логикой следовал вывод, что американцы должны быть

готовы к войне во имя защиты бога и нравственности. Возрожденный дух «холодной войны» требовал нового «крестового похода» против прогрессивных сил. Правда, на экранах Запада распространение консервативных настроений выразилось несколько иначе, чем в 50-е годы. Наряду с мирскими лентами прямого реакционного политического действия важное место заняли произведения демонического плана — борьба против коммунизма и атеизма оборачивалась борьбой против всепобедившего дьявола. Эта тенденция принадлежала уже к иной теологической



и кинематографической традиции, на которой мы еще специально остановимся ниже.

НА ПУТЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ

Стремление найти кинематографические формы, приспособленные к особенностям мышления и чувствования современного человека, передающие в доступных и понятных для него образах становящийся все более чуждым современности религиозный опыт, проявилось еще до возникновения в церкви движения «аджорнаменто» («обновления»). Коль скоро киноискусство в значительной своей части развивалось независимо от церкви и лишь контролировалось ею, то и неортодоксальные формы воплощения религиозности, но не сама религиозность, ибо это обращалось бы ересью, были в определенных пределах вполне допустимы, тем более что в отличие от изобразительных искусств в кино не существовало апробированных канонов. Они могли быть восприняты лишь извне и не столько способствовали, сколько препятствовали убедительности экранного облика веры. Быть может, поэтому лучшие картины, которые их авторы хотели сделать рупором религиозного чувства, создавались вне канонических форм и по своему звучанию, как правило, выходили за пределы сугубо религиозной проблематики, становясь достоянием современного искусства в целом.

Главной отличительной чертой всех разнородных тенденций, обусловленных тяготением к новым формам отражения религиозных идей на экране, был перенос акцента с мистического, чудесного характера событий на религиозное переживание, которое, по существу, не нуждалось в прямом проявлении сверхъестественного, откуда и вышвыбывание сюжетов от исторической «мишуры» (занимавшей главное место у того же Де Милля) и придание им, как и заложено в христианской доктрине, вневременного, вечного характера.

Наиболее ярко различие между зрелищной и спиритуалистической тенденциями прослеживается при обращении к экранным судьбам Жанны д'Арк — народной героини Франции, сожженной на костре по обвинению в колдовстве в 1431 году и реабилитированной церковью через 25 лет. Мы не будем здесь касаться того, насколько стимулом для военных подвигов Орлеанской девы и ее героического противостояния судьям была уверенность в божественном

провидении. Эпоха, сформировавшая ее уникальную судьбу, естественно, предполагала мышление в религиозных образах и понятиях, и «голоса», которые якобы слышала Жанна, ее вера и сомнение в них принадлежат своему времени. Акцент на светском или религиозном аспекте судьбы Жанны зависит от творческой концепции того или иного фильма.

Мы уже говорили о том, что вслед за ранними кинематографическими опытами (первый фильм о Жанне д'Арк был поставлен во Франции в 1898 году) ее историю воплотил на экране Сесиль Де Милль, начав серию историко-религиозных «боевиков». Десять лет спустя, а именно в 1928 году, к судьбе Жанны обратился крупнейший датский режиссер, по праву считающийся классиком религиозного (и не только религиозного) кинематографа, Карл Теодор Дрейер. Поставленная им во Франции картина «Страсти Жанны д'Арк» признана одним из шедевров мирового кино. Сосредоточив свое внимание на лицах персонажей, прежде всего героини — Марии Фальконетти, обессмертившей себя одной этой ролью, режиссер добился ощущения «литургического аскетизма», полного господства духовности над материальной оболочкой событий. В концепции А. Эйфра и его последователей лицо человека было, как мы знаем, привилегированной сферой выражения божественного начала. В «Страстях» лица намеренно лишены всякого грима, обнажены и отданы на растерзание кинокамере. Использование выразительных ракурсов, главным образом точек зрения снизу (один из членов съемочной группы, отражая единство физического и духовного, подчеркивал, что фильм снимался на коленях), обостряло ощущение возвышенности и примата веры. Однако религиозный аспект в этом произведении был далеко не единственным и, пожалуй, даже не главным. В специфике формального решения и авторском взгляде на события переплетались многие разноплановые мотивы. Именно это переплетение чутко уловил другой классик мирового кино — французский режиссер Жан Ренуар. «Когда Дрейер попросил Фальконетти обрить голову, чтобы сыграть Жанну д'Арк в тюрьме, — писал Ренуар, — эта просьба была вызвана не стремлением чем-то пожертвовать во имя чисто внешнего правдоподобия. Я полагаю, что в этом в первую очередь был источник вдохновения для самого Дрейера. Облик этого великолепного лица, лишенного естественного украшения, погружал Дрейера в самое сердце темы. Эта бритая голова вопло-

ДВА ПРОТИВОПОЛОЖНЫХ
РЕШЕНИЯ ЦЕНТРАЛЬНОГО ОБРАЗА:
М. ФАЛЬКОНЕГГИ В «СТРАСТЯХ ЖАННЫ Д'АРК»
И И. БЕРГМАН В «СВЯТОЙ ЖАННЕ»
В. ФЛЕМИНГА



щала чистоту Жанны д'Арк. Это была ее вера. Это было ее несгибаемое мужество. Это была ее невинность, которая оказалась сильнее орудий пыток судей. Это было сопротивление угнетению и тирании; это было также горькое свидетельство вечной жестокости тех, кто считает себя сильным. Это был бессильный протест народа. Это было утверждение того, что в человеческих трагедиях всегда расплачиваются бедные, которых, однако, смирение более приближает к богу, чем когда-либо смогут приблизиться к нему правые и могущественные».

В этом тонком суждении раскрывается совокупность религиозных, философских, социальных моментов, сведенных воедино одной деталью кинематографического решения. Именно это сцепление и объясняет, почему картина, восхищающая теологов и повергающая в религиозный экстаз верующих, не может не вызвать интереса

и у атеистов, коль скоро она ярко раскрывает величие человеческого духа и его могущество в противостоянии социальному угнетению. Религиозный момент в картине имеет преходящее значение, ее художественное совершенство и идейное богатство — вечно.

По сравнению с этим классическим произведением последующие ленты о Жанне д'Арк, богатые декорациями, доспехами, сценами битв и развернутыми диалогами, свидетельствовали о девальвации темы, ее разрушении в установке на конкретную, протокольную точность вто-



ростепенных деталей. Дважды роль Жанны играла Ингрид Бергман — в ленте Виктора Флеминга (1949) и экранизации оратории драматурга П. Клоделя и композитора А. Оннегера «Жанна д'Арк на костре», поставленной Роберто Росселлини в 1954 году.

Парадоксальное сочетание двух различных идейно-эстетических принципов характеризовало картину Робера Брессона «Процесс Жанны д'Арк» (1961). Режиссер, творчество которого чрезвычайно высоко оценивается теологами кино, попытался свести воедино документальность в диалогах, которые практически полностью основывались на подлинных протоколах процесса, и вневременный характер окружения (лишенные хронологической привязанности лохмотья и современные церковные облачения). В фильме не только отсутствуют исторические реалии, но и специально не рассматриваются подлинные политические пружины суда над Жанной (автор лишь во вступительном титре ссылается на то, что сами события и затрагиваемые интересы всем известны). Здесь господствует подчеркнутая нейтральность, «антивыразительность», которая, по замыслу автора, должна способствовать сосредоточению внимания на духовном противоборстве судей и подсудимой в серии чередующихся вопросов и ответов, приобретающих характер литании (молитвы у католиков). «Ответы Жанны на задаваемые ей вопросы,— говорил Брессон в одном из интервью,— не столько сообщают нам информацию о событиях прошлого или настоящего (освобождение Орлеана, коронация короля, ее захват), сколько вызывают на ее лице в фильме отражение существенных движений ее души». Такой подход позволяет предельно абстрагировать конфликт и уподобить трагедию Орлеанской девы «страстям» Христа. В этой картине, интересной прежде всего документальным характером текста, в отличие от других фильмов этого режиссера, форма господствует над содержанием, религия — над историей. Политический процесс по обвинению в колдовстве — явление не только весьма характерное для христианства, но и далеко не лишнее злободневности. Акцент на его религиозном характере, как наиболее важном, приводит к уходу от современности в сферу «вечных» истин веры и не может не играть консервативную роль. В этом — один из источников противоречивости самой идеи модернизации религии, оказавший пагубное влияние на самобытный фильм талантливого французского кинематографиста.

Э

КРАННЫЙ
ОБЛИК РАЯ И АДА УМЕЛО ПРИСПОСАБЛИВАЛСЯ
К ОСОБЕННОСТЯМ ВОСПРИЯТИЯ
РАЗЛИЧНЫХ ГРУПП ЗРИТЕЛЕЙ: Р. ИНГРЕМ В РОЛИ
БОГА-ОТЦА В ФИЛЬМЕ «ЗЕЛЕННЫЕ ПАСТБИЩА».



Консерватизм характеризует и попытки приспособить догмы христианства к особенностям национальных и культурных традиций иного плана, что особенно ярко проявилось в ряде произведений американского кино, рассчитанных в первую очередь на негритянское население страны. Сочетание христианских тем с фольклорными элементами привело к интересным художественным результатам в одном из первых звуковых фильмов, поставленных в США, — «Аллилуйя» (1929) Кинга Видора. Сам режиссер говорил, что картина снималась при участии местной негритянской общины и отражала непосредственное восприятие религии, лишенное европейской догматической окраски. Своеобразная попытка отражения «наивной веры» содержится в фильме «Зеленые пастбища» (1936). Автор одноименной пьесы Марк Коннелли и режиссер Уильям Кейли конструируют небеса по аналогии

с жизнью негритянской деревни, а описанные в Ветхом завете события максимально приближают по бытовой достоверности к современным реалиям. Однако наивность здесь подчас отдает искусственной стилизацией для «неразвитых черномазых».

Иная грань религиозности проявилась в произведениях, отмеченных влиянием неореализма. Не случайно тот же А. Ажель, столь негативно относившийся к «житиям святых» на экране, безоговорочно поддержал картину Аугусто Дженины «Небо над болотами» (1949) о Марии Горетти, павшей жертвой насилия и беатифицированной Ватиканом. Противостояние девочки ставшему для нее роковым плотскому вожделению работника фермы в традициях христианства воспринималось как борьба невинности с искушениями земной жизни, первородным грехом. Журнал «Эспри» не постеснялся назвать «Небо над болотами» «Броненосцем «Потемкинским» святости».

Если Аугусто Дженина, умевший приспособливаться к любой ситуации, начиная от сотрудничества с итальянским фашизмом, в дальнейшем не дал религиозному кинематографу ничего существенно нового и достойного упоминания, то творчество патриарха неореализма Роберто Росселлини неожиданными зигзагами неоднократно возвращалось к религиозной тематике. В его знаменитой картине «Рим — открытый город» (1945) было ярко показано антифашистское сопротивление в Италии. Социальный смысл драмы, объединивший женщину из народа, коммуниста и католического священника, придавал этой работе последовательно прогрессивный характер.

В 1948 году в новелле «Чудо» из фильма «Любовь» Росселлини рискнул показать сюжет, граничащий со святотатством. Психически неполноценная героиня, которую соблазняет бродяга (его роль играет будущий режиссер Федерико Феллини), принимает его за святого Иосифа, а своего будущего ребенка — за нового мессию. Она становится жертвой фанатизма окружающих. Двойственная концепция этой картины вызвала недовольство церкви, но содержащийся в ней мотив откровения «нищему духом» был отмечен ярким мистическим оттенком.

Последовавший в начале 50-х годов кризис неореализма был связан и с ограниченностью натуралистической эстетики, и с гонениями церкви и властей на художников, представлявших «слишком пессимистический»

образ послевоенной Италии. В этих условиях Росселлини увидел в религии спасение от конфликтной неустойчивости современности. В 1949 году он поставил картину «Франциск, менестрель божий», в которой трактовал жизнь «святого» Франциска Ассизского в духе народной притчи. За ней последовала лента «Стромболи, земля божья» (1950) с Ингрид Бергман в главной роли. Жажда справедливости в раздираемом противоречиями капиталистическом мире, стремление обрести душевное равновесие в противовес социальной нестабильности могли найти в религии лишь временное удовлетворение. В конце 50-х годов мучительные поиски истины вновь побудили честного художника обратить свой взор на реальные проблемы человеческого существования. В демонстрировавшихся в нашей стране картинах «Генерал Делла Ровере» (1959) и «В Риме была ночь» (1960) режиссер вернулся к антифашистской тематике, лишенной сколько-нибудь ощутимого религиозного подтекста.

Начиная с 1964 года Росселлини оставил кинематограф и создал для телевидения серию образовательных игровых фильмов, посвященных различным этапам истории человечества. Его подход в этих лентах характеризовался бесстрастной хроникальностью. Верный традиции неореализма, автор стремился лишь достоверно информировать зрителя, не внося в события никакой субъективной оценки, реконструировать быт далеких времен таким, каким он был на самом деле, освободив его от последующих наслоений. Но когда сами события имели прямое отношение к истории христианства, эта отрешенность не могла не приобрести религиозный характер. «Деяния апостолов» (1968) и «Мессия» (1975) были отмечены преобладанием «стиля воплощения» — демонстрацией божественного через человеческое. Говоря о «Мессии», режиссер признавался, что хотел сделать картину с уважением к вере, но которую в то же время приняли бы атеисты. В ответ на вопрос журналиста-католика, почему его фильм заканчивается не воскресением Христа, а только кадром пустой гробницы, он объяснил, что верующий увидит воскресение отраженным во взгляде Марии. Эта двойственная трактовка оставляла место сомнению в существовании бога. Хотя Росселлини был человеком религиозным, мир человеческий для него всегда оставался главным и сама религия рассматривалась как принадлежность этого мира, а не мира иного, как результат веры людей, а не потустороннего вмешательства.

В СВОЕМ СТРЕМЛЕНИИ
ПРИДАТЬ КАНОНИЧЕСКИМ ХРИСТИАНСКИМ СЮЖЕТАМ
ГУМАНИСТИЧЕСКОЕ ЗВУЧАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ
ОПИРАЛИСЬ НА ТРАДИЦИИ ВОЗРОЖДЕНИЯ
(ЖИВОПИСНАЯ КОМПОЗИЦИЯ ИЗ ФИЛЬМА
Р. РОССЕЛЛИНИ «МЕССИЯ»).



Поэтому и творческий путь режиссера отличался сложностью и противоречивостью, а его картины могли быть взяты на вооружение теологами, коль скоро в образе человека они были склонны безоговорочно усматривать образ божий.

Борьба между мирским и божественным восприятием «священного писания» пронизывает и наиболее знаменитую евангельскую экранизацию — «Евангелие от Матфея» (1964) Пьера Паоло Пазолини. Само появление этой современной по интонации и смыслу интерпретации

истории раннего христианства свидетельствует о стремлении к обновлению. Ведущая идея фильма Пазолини — «христианский социализм». Христос представлен лидером неимущих. «Не думайте, что я пришел принести мир на землю; не мир пришел я принести, но меч» (Мф., 10; 34) — эти слова могли бы стать эпиграфом фильма, а Нагорная проповедь, утверждающая блаженство нищих духом, — средоточием этой картины, верной тексту писания до мельчайших деталей. Стилистически картина соединяет в себе идущий от Дрейера аскетизм и неореалистическое смирение перед лицом реальности. Фильм получил высокую оценку Ватикана (который далеко не всегда проявлял подобное отношение к произведениям Пазолини). Он был принят и прогрессивной западной критикой. Отражая провозглашенный Вторым Ватиканским собором курс на диалог с инакомыслящими, Пазолини предложил свое прочтение евангелия, отмеченное уважением к первоисточнику и стремлением к актуальности. Это сочетание современности и истории выразилось, в частности, в музыкальном сопровождении, где причудливо переплетались отрывки из произведений Баха и Моцарта, негритянские спиричуэлз и русские революционные песни.

Картины Росселлини и Пазолини знаменовали собой высшие точки так называемого «неохристианского движения» в итальянском кино, использовавшего символику и мотивы христианства для рассмотрения острых социальных и политических проблем. Еще один участник этого движения, режиссер Валерио Дзурлини, говорил в беседе с советским киноведом: «Возможно, это («неохристианство». — К. Р.) не очень точный термин, потому что вовсе неважно, религиозный или даже антирелигиозный смысл имеют фильмы представителей этого направления. Как правило, они как раз не носят религиозного характера. Но обращение к евангельским заповедям, к христианским нормам — это реакция на оскудение духовной жизни современной Италии. Художники ищут в них материал для создания произведений, современных по духу»¹. Сам Дзурлини поставил один из наиболее крупных и политически прогрессивных таких фильмов — «Сидящий по правую руку» (1968), где показал трагическую судьбу африканского лидера (в сценарии есть элементы, заимствованные из биографии Патриса Лумумбы) как новые

¹ Цит. по: *Богемский Г.* Ватикан и кино. — Наука и религия, 1972, № 2, с. 70.

НЕИСТОВЫЙ ХРИСТОС,
СТРАСТНО ПРОПОВЕДУЮЩИЙ ИДЕИ «ХРИСТИАНСКОГО
СОЦИАЛИЗМА» В ФИЛЬМЕ «ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ»,
ВЕСЬМА ДАЛЕКО ОТСТОЯЛ ОТ ПРОПАГАНДИРУЕМОГО
ЗАПАДНОЙ ЦЕРКОВЬЮ ИДЕАЛА СМирЕНИЯ
И НЕПРОТИВЛЕНИЯ ЗЛУ НАСИЛИЕМ.



«страсти господни». Антиколониалистский смысл этой картины глубоко актуален и современен, а евангельские ассоциации лишь призваны придать конфликту добра и зла, прогресса и реакции общечеловеческий характер.

Вместе с тем большинство новейших религиозных картин, даже отмеченных высокой мерой художнической взыскательности, весьма далеки от идей социального прогресса. Яркий тому пример — творчество итальянского режиссера Франко Дзеффирелли, завоевавшего известность в 50—60-е годы своими театральными, в первую очередь оперными, спектаклями. Постановочный блеск был присущ и его шекспировским экранизациям «Укрощение строптивой» (1966) и «Ромео и Джульетта» (1968, фильм демонстрировался в советском прокате). Последующие ленты режиссера — «Брат Солнце, сестра Луна» (1972) и

уже упомянутая нами выше «Жизнь Иисуса» (известна также под названием «Иисус из Назарета») — резко отличалась от произведений Росселлини, Пазолини, Дзурлини не только подчеркнутой зрелищностью, но и каноничностью толкования центральных образов как «идеальных героев» католицизма. С этой точки зрения закономерен и консерватизм политических взглядов Дзеффирелли, о чем свидетельствует его демонстративный отказ от участия в создании фильма о Мюнхенской Олимпиаде 1972 года в знак протеста против недопущения к играм команды ЮАР. Таким образом, модернизация религии и на экранах сочеталась со стремлением сохранить в неприкосновенности исконные устои как веры, так и эксплуататорского строя.

Противоречия между традицией и новым смыслом, вкладываемым в древние мотивы, затронули не только итальянское кино. Молодежная контркультура в США восприняла бунтарские мотивы раннего христианства, вписав их в свой собственный стихийный, непоследовательный, противоречивый, но несомненно искренний протест против буржуазного образа жизни. В контексте молодежного движения в целом его религиозное ответвление было шагом назад от социально-политических лозунгов к требованиям только духовного совершенствования личности. Но это не значит, что в так называемой Иисус-революции полностью отсутствовал антиимпериалистический, антирепрессивный момент. Наоборот, сама необходимость нового прочтения христианства была вызвана ощущением несправедливости капиталистического мира. Одним из ярких свидетельств переплетения религиозных и социально-политических мотивов в западной культуре явилась рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда», экранизированная режиссером Норманом Джюисоном в 1972 году. Само ее название знаменует собой слияние старого и нового культов — термин «суперзвезда», «супер-стар» прямо заимствован из лексикона «шоу-бизнеса». Мессия, для того чтобы его учение было понято новыми поколениями, должен стать «суперзвездой» — звездой искусства экрана. Одно это в свете нашей темы уже глубоко симптоматично. Важно и другое — сама рок-опера по своему идейно-художественному значению выходит далеко за рамки просто нового изложения канонического сюжета. Советский исследователь проблем религии и искусства справедливо отмечает в этой связи: «...рок-опера композитора Ллойда Веббера и либреттиста Тима

**КАДР ИЗ ФИЛЬМА
«ТОММИ». НА ЗАДНЕМ ПЛАНЕ ПРЕДМЕТ ПОКЛОНЕНИЯ:
КАНОНИЧЕСКИ СХЕМАТИЗИРОВАННАЯ
СКУЛЬПТУРА М. МОНРО,
СМЕРТЬ КОТОРОЙ БЫЛА ВОСПРИНЯТА
КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО КОНЦА КУЛЬТА «КИНОЗВЕЗД».**



Райса «Иисус Христос — суперзвезда» стала не только художественным выражением идей молодежного движения Америки, известного под названием «Иисус-революция», но и определенным художественным синтезом народно-мифологических традиций (выраженных в христианских мифологемах) и социально-актуальных проблем современного буржуазного общества, раздираемого острейшими противоречиями. Именно это органическое соединение в едином художественном произведении «вневременных» социально-художественных проблем с проблемами сегодняшнего дня, к тому же созданном в сти-

ле современного художественного мышления и преломленном через художественные индивидуальности, делает его значительным явлением современной культуры»¹.

Однако в рамках традиционной религиозности бунтующей молодежи было явно тесно — новые идолы, составлявшие часть той повседневной действительности, в которой она воспитывалась, постепенно вытесняли идолов старых. В одной из следующих рок-опер — «Томми», перенесенной на экран крупным английским режиссером Кеном Расселлом в 1975 году, языческие мотивы явно преобладали над христианскими. Наряду с фрейдистскими элементами, она содержала характерный эпизод поклонения статуе, напоминающей Мэрилин Монро — актрису, со смертью которой некоторые авторы связывают конец традиционной системы кинозвезд. Томми в фильме приобретает черты Христа: «новый мессия» обожествляется потому, что он в совершенстве владеет популярным игральным автоматом и, подобно своему предшественнику, оказывается отвергнутым толпой.

Эмоциональная взвинченность музыкального сопровождения, истеричность исполнения, доводящая чувствительного зрителя до состояния, близкого к экстазу, свидетельствуют о том, что «кинематографический храм» отнюдь не прекратил свое существование вместе с экзотическими кинотеатрами и Мэрилин Монро, а, наоборот, ассимилировал многие тенденции ортодоксальной западной религиозности и продолжает оставаться мифотворцем. Экранные мифы могут и уводить от действительности в заоблачные дали вечного блаженства, и возвращать аудиторию к земным заботам, выраженным в иносказательной форме. Под напором реальных проблем уходящая в прошлое традиционная религиозность вынуждена все в большей мере уступать место новым, современным идеям и настроениям.

¹ Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. М., 1977, с. 60—61.

ДЬЯВОЛ
НЕОДНОКРАТНО ПРИВЛЕКАЛ К СЕБЕ ВНИМАНИЕ
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ. В ЗАВИСИМОСТИ
ОТ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ И СОБСТВЕННЫХ УСТРЕМЛЕНИЙ
ОНИ ДАВАЛИ ЕГО ОБРАЗУ РАЗЛИЧНЫЕ ТРАКТОВКИ
(ОСНОВАТЕЛЬ КИНОЗРЕЛИЩА Ж. МЕЛЬЕС
В РОЛИ МЕФИСТОФЕЛЯ).



Прочь, САТАНА!

В условиях, когда атеистические тенденции в художественной культуре стали господствующими, когда даже традиционные христианские мотивы на экранах Запада стали приобретать отчетливо антибуржуазный, не священно-потусторонний, а социально-политический характер, центр тяжести в защите догматов веры незаметно сместился от бога к дьяволу: на Земле, по мнению многих религиозно ориентированных мыслителей, опирающихся на апокалипсические видения «священного писания», наступило царство Сатаны. Такое представление подкреплялось и тем фактом, что последнее десятилетие в капиталистических странах было ознаменовано невиданным ранее взлетом мистических настроений, демонических культов, черной магии и оккультизма.

Эти явления распустились пышным цветом далеко не на пустом месте. Демонология имеет свои традиции и свои истоки, охота на ведьм свирепствовала на протяжении многих столетий, сверхъестественные ужасы наполняли английские «готические романы», а спиритизм, астрология, мантика никогда не жаловались на отсутствие приверженцев. Суеверие всегда было, с одной стороны, базой, на которой произрастали религии, а с другой — тем отводным каналом, куда устремлялись предрассудки массы людей, не находящих ответов на мучающие их вопросы в канонизированной официальной вере. Отсюда и двойственное отношение к магии и колдовству со стороны церкви; ведь вера в дьявола и составная часть догматов христианства, и антипод божественного начала. Все, что не от бога, все от лукавого. Но если суеверия и «черная месса» — от лукавого, значит, они полноправные представители мира зла. Хоть они и заслуживают уничтожения, их окончательное искоренение угрожает самим устоям веры в бога. Из этой двойственности во многом происходила и двойственность воплощения демонической тематики в кино.

Соответственно и социальная направленность оккультных течений, демонических сект, тайных религиозных сообществ могла быть и была весьма различной. Многие авторы связывают постоянный рост влияния оккультизма в первую очередь на интеллигенцию, с одной стороны, с кризисом рационализма, страхом перед негативными последствиями научно-технического прогресса, неверием в то, что разумное начало приведет к желаемым результатам (а само желаемое, разумеется, было весьма различно — от нацистского мифа «крови и почвы» до контркультурной идеи высвобождения «новой чувственности» из-под власти «репрессивной цивилизации»), а с другой — с очевидной неспособностью христианства, задавленного архаичными канонами и многовековой связью с политической реакцией, взять на себя миссию духовного пастыря. Отсюда выводились популярность восточного мистицизма, оживление первобытных верований, магических ритуалов и т. п. С точки зрения ортодоксальной религии все эти тенденции в равной мере представлялись ересью и порождением Сатаны.

В ходе историко-культурного развития вера в дьявола не раз претерпевала существенные изменения. От первобытных чертей, более комических, нежели устрашающих, через ветхозаветных бесов как своеобразного воплощения старых идолов, противопоставленных единому богу иудеев, к догмату христианства о царстве Сатаны как антиподе царства божьего, дьяволе-антихристе совершенствовалось и изменялось само представление о силах зла. Но параллельно шел и другой процесс — процесс своеобразной секуляризации демонологии: дьявол как реальное существо уступал место мыслительной конструкции, проверяющей на прочность традиционные религиозные предрассудки. Интеллектуализация дьявола хорошо прослеживается в эволюции фаустовской тематики в мировой культуре — от народной легенды к Марло и Гете и затем к многочисленным нынешним вариантам, в том числе кинематографическим.

В современных представлениях, наложивших свой отпечаток и на кинопродукцию, сохранились многие разнородные наслоения демонологических учений, получили распространение представления о духах, ведьмах и колдунах. В дьявольском хороводе участвовали сверхъестественные существа: вампиры, оборотни, зомби («живые мертвецы»), самостоятельную жизнь получали отдельные части тела, в особенности руки. Таинственные

магические обряды, хоть напрямую и не противопоставленные богу христиан, несли в потенциале еще большую угрозу и праведнику и грешнику. Особо популярным в кино был в этом плане гаитянский культ Воду. Мистицизмом были проникнуты фантастические мотивы, в частности, истории безумных ученых, эксперименты которых приводили к трагическим последствиям. Многие характерные в этом плане сюжеты допускали прочтение на нескольких уровнях: и как интеллектуальная притча, и как следствие патологического комплекса (откуда весьма тесные переплетения оккультизма с психоанализом), и как вполне рациональный сюжет, где все сверхреальное было лишь фокуснической иллюзией.

Все эти тенденции, мотивы и сюжеты нашли чрезвычайно благоприятную почву именно в кино. Возможность зримого, осязаемого воплощения самых разнообразных иллюзий, характерная для фантастических сюжетов игра со зрителем относительно реального или воображаемого характера показываемого на экране, переплетение действительного и сверхъестественного миров открывали перед новым искусством перспективы, недоступные ни литературе, ни театру, ни живописи. Особую роль, как мы уже говорили, играла и сама атмосфера темного зала, игры теней на экране и отключенности зрителя от окружающего мира. Американский киновед Паркер Тайлер не без оснований замечал в этой связи: «Трюки, которые совершаются с помощью кинокамеры, носят поистине магический характер. В силу того что иллюзия создается здесь с помощью движений камеры, которые могут быть рассчитаны с математической точностью, она обладает способностью приводить к состоянию, близкому к шоковому. Однородная текучесть киноиллюзий вызывает в настроении зрителя отголоски древних верований». Не претендуя на полный обзор сферы магического и демонического в кинематографе, рассмотрим несколько наиболее характерных вариантов обращения к этому взрывоопасному материалу.

ЛИКИ ДЬЯВОЛА

Без малого за девять десятилетий истории кино дьявол неоднократно представал на экране в самых разнообразных обликах. В отличие от бога, требующего, как правило, серьезного к себе отношения, лукавый был склонен допускать вольности, и комические парафразы

были здесь, пожалуй, не менее популярны, нежели устрашающие истории. Уже в первые годы существования кинематографа Фауст и Мефистофель утвердились в качестве постоянных героев экрана. Как и во многих других сферах, родоначальником здесь был Жорж Мельес, поставивший в 1897 году «Кабинет Мефистофеля», в 1903-м — «Фауст в аду», в 1906-м — «Четыреста проделок дьявола». В этих феериях дьявол предстал в своем традиционном облике с рожками и копытами, а его проделки, да и самый ад, были достаточно безобидны. Параллельно в Англии в 1898 году был снят фильм «Фауст и Мефистофель», в 1904 году во Франции — «Семь замков дьявола» и т. д. Довольно любопытный пример эмоциональной окраски фильма дает французский «Фауст» 1904 года. Созданный как мрачная мелодрама, этот фильм был вновь выпущен на экраны в 30-е годы с шуточным комментарием и звуковым сопровождением, превратившим его в фарс. В конце 900-х — 10-е годы демоническую эстафету приняла Италия, где охотно использовались мотивы дантова ада, и надрывно мелодраматическая интонация возобладала над комической.

Однако подлинным кинематографическим взлетом демонической тематики на экране стало немецкое кино в период с 1913 по 1933 год, в особенности школа экспрессионизма. Лотта Эйсер не случайно озаглавила свое исследование, посвященное этому периоду, «Демонический экран», дьявол здесь не столько появился на экране, сколько вселился в экран. Крупный социолог и киновед Зигфрид Кракауэр в своей книге «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» напрямую связывает фантастические мотивы с внутренними противоречиями общественного развития, ранами в психологии нации, вызванными поражением в первой мировой войне.

Первым фильмом этой тональности был «Пражский студент» Стеллана Риэ (1913). Фаустовский мотив человека, продающего душу дьяволу (он является герою в лице проницательного Скапинелли), здесь обогащается мотивами, заимствованными у Гофмана и Эдгара По. Обособление зеркального двойника, традиционного символа раздвоения личности и высвобождения разрушительных сил, ведет студента сначала к богатству и удаче в любви, а затем к неминуемой гибели. Этот же сюжет был повторен в фильме под тем же названием в 1926 году, где в роли Скапинелли фигурировал уже тучный и представительный Вернер Краус, а в 1935 году нацисты выпустили еще один

вариант. Мирское воплощение дьявола в образе зловещего ученого было дано в фильме «Кабинет доктора Калигари», о котором мы уже упоминали. Калигари в исполнении того же Вернера Крауса и послушный его воле сомнамбула Чезаре (Конрад Фейдт) сеяли зло и разрушение в мире изломанных экспрессионистских декораций. Финал картины своей двусмысленностью предвещал многие последующие киновариации: оказывалось, что трагическая история — всего лишь рассказ молодого человека, находящегося в психиатрической лечебнице, директор которой и есть доктор Калигари. Значило ли это, что показанное ранее — лишь бред сумасшедшего? Финальная ухмылка врача оставляла у зрителя легкое, неуловимое, но навязчивое подозрение, что дьявольское начало ему далеко не чуждо.

Немецкий экспрессионизм явился своеобразной антологией демонической тематики. Хотя сам дьявол далеко не всегда одаривал своим присутствием тот или иной сюжет, его тень незримо простиралась над торговцем, оживлявшим глиняного колосса в соответствии с древней иудейской легендой («Голем», 1914 и 1920 годы), создателями искусственных существ «Гомункулуса» (1916) и «Альрауне» (1928 и 1930), прямым провозвестником фашизма доктором Мабузе («Доктор Мабузе, игрок», 1922, и «Завещание доктора Мабузе», 1932, оба фильма поставил режиссер Фриц Ланг, который еще раз вернулся к потомку своего героя в 1960 году в фильме «Тысяча глаз доктора Мабузе»), раздвоенной личностью героя «Головы Януса» (1919) и одним из первых вампиров экрана «Носферату» (1922). Постановщик двух последних картин Фридрих Вильгельм Мурнау в 1926 году обратился к фаустовской тематике. В его «Фаусте» Мефистофель, в театрализованном исполнении тучного Эмиля Яннингса, с традиционными саркастическими ухмылками преследовал бесцветных Фауста и Маргариту в живописно проработанной мрачно-сверхъестественной атмосфере, составлявшей наиболее сильную сторону стилистики экспрессионизма. «Поскольку Германия осуществила то, что ее кинематограф предчувствовал с первых дней существования,— писал Кракауэр в заключение своего труда,— его причудливые персонажи спустились теперь с экрана в зрительный зал и на улицу. Призрачные томления немецкой души, для которой свобода была роковым потрясением, а незрелая юность — вечным соблазном, облекшись в человеческую плоть и кровь, вышли на арену нацистской Германии. Гомункулусы разгуливали по ее площадям. Самозванцы-калигари, гипноти-

зируя бесчисленных чезаре, превращали их в головорезов. Безумствующие мабузе совершали безнаказанно чудовищные преступления... А рядом с этим бесовским шествием вершились события, предсказанные многими сюжетными мотивами немецкого экрана... Мрачные предчувствия гибели Германии сбывались наяву»¹.

В силу многозначности своего образа дьявол, подобно хамелеону, мог обрести различную политическую окраску. И по сей день в его трансформациях немаловажную роль играют реакционные охранительные устремления.

Так, тот же Мурнау в 1919 году в фильме «Сатанас» придал Люциферу элегантный облик Конрада Фейдта. В попытках найти человека, способного отделить добро от зла и тем самым принести ему спасение, падший ангел оказывается в Древнем Египте, Италии времен Борджиа и России революционной эпохи. Последняя хронологическая отметка далеко не случайна. Для буржуазного сознания большевистская революция представляла не иначе как исчадие ада. Проклятия церкви в адрес новой власти подтверждали и укрепляли это представление, получившее распространение и в сфере массового сознания, в том числе и в области кино. Причастность дьявола к событиям в России была для многих деятелей буржуазной культуры почти аксиомой. Одновременно с фильмом Мурнау Карл Теодор Дрейер сделал в Дании картину «Странички из книги Сатаны» по популярной в те годы книге Марии Корелли. Дьявол здесь является в образе фарисея, инквизитора, одного из лидеров Французской буржуазной революции и красноармейца. Политический консерватизм такого рода сатанинской смеси вряд ли нуждается в особых комментариях.

Американец Адольф Менжу, знаменитый своими реакционными политическими убеждениями, сыграл дьявола в экранизации той же книги («Скорбь Сатаны», 1926). В этой далеко не лучшей своей работе Д. У. Гриффит в духе викторианских виньеток показал изгнание падших ангелов из рая, а затем заставил демонического принца вырвать молодого писателя из объятий любящей его невинной девушки и отдать его на растерзание роковой женщине-вамп. Кстати говоря, в терминологии немого американского кино вампир ассоциировался отнюдь не с кровососом, а именно с прекрасной и порочной соблазнительницей.

¹ Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977, с. 280—281.

Тридцатые годы с их тяготением к бытовому правдоподобию и предпочтением фантастических сюжетов перед собственно демоническими были бедны явлениями Сатаны. Немецкий «Дьявол в бутылке» и американский «Дантов ад», появившиеся в середине десятилетия, ничего не добавили к впечатляющим образам немого периода.

Вторая мировая война с ужасами концлагерей, гибелью миллионов людей, распространением коричневой чумы оставила далеко позади самые страшные демонические фантазии. Ужасы реальные во много раз превосходили ужасы экранные, какими бы впечатляющими они ранее ни казались. В то же время, как бы в противовес кровавой действительности, этот период изобиловал облегченными образами дьявола. В 1940 году американская буффонада «Ад раскрылся» напомнила аудитории об эксцентричности преисподней, а через год в фильме «Все, что можно купить за деньги» дьявол появился в облике мистера Царапки, добродушного народного деревенского черта, который в перерывах между приобретением душ развлекается мелкими проделками. В ироничной комедии «Небо может подождать» (1943), последней работе известного режиссера Эрнста Любича, в чистилище героя допрашивают с бюрократической дотошностью, пытаясь выяснить, куда — в ад или в рай — его все же следует направить.

В определенной мере сохранила свое значение и традиционная религиозная интерпретация Сатаны. В выпущенном в 1942 году фильме «Небесная игра» шведского режиссера Альфа Шебергера дьявол в облике одетого в шубы богатого фермера совращает героя с пути истинного в пучину греха. Картина, действие которой происходило в XVIII веке, рассказывала историю крестьянина, решившего отправиться на небо в поисках своей возлюбленной, сожженной на костре по несправедливому обвинению в колдовстве. Однако, поддавшись искушению дьявольскому, он попал ко двору царя Соломона, прожил богатую, но бездуховную жизнь, окруженный недоброжелательством и ненавистью, и лишь к концу жизни вспомнил о душе и о данном невесте обещании, искупил свои грехи, вновь почувствовал себя молодым и чистым крестьянином и оказался в раю рядом со своей возлюбленной. Эта наивная притча была поставлена режиссером с тонким чувством правдоподобия, переходы через века были мотивированны и достаточно убедительны, хотя изображаемые абстрактные конфликты весьма далеко отстояли от реальности, окружавшей нейтральную Швецию.

Уходу от действительности в религию противостояли попытки мифологического истолкования самой меняющейся действительности, о чем ярко свидетельствовала эволюция образа дьявола во французском кино.

До войны в произведениях режиссера Марселя Карне по сценариям поэта Жака Превера демоноподобные фигуры воплощали рок, неминуемо препятствующий счастью обреченных героев. В демонстрировавшейся в нашей стране картине «Набережная туманов» (1937) исчадием ада был опекун героини в темпераментном исполнении Мишеля Симона. Несколько утрированное злодейство приводило его к смерти от руки героя, но волею судьбы обрекало на гибель и последнего. Это романтическое изложение вполне реалистического по характеру конфликта сюжета и побудило назвать это направление «поэтическим реализмом». Атмосфера безысходности, неверия, пессимизма по-своему отражала общественные настроения предвоенной Франции. И вот в период оккупации страны те же авторы обращаются к образу дьявола непосредственно.

Действие фильма «Вечерние посетители» (1942) перенесено во избежание слишком очевидных параллелей в средние века. Два посланца преисподней отправляются на землю, для того чтобы разрушить любовь юных героев. Когда планы дьявола терпят крах, он сам вмешивается в события в облике в меру зловещего и ироничного Жюля Берри. Однако и его козни не в силах убить любовь — сердца превращенных в камень возлюбленных продолжают биться. Аллегорический смысл этой антифашистской притчи (Превер признавался, что прототипом дьявола был сам Гитлер) более чем очевиден. Иносказание здесь помогло обойти цензуру.

Послевоенные годы отмечены возрождением фаустовской тематики. В фильме «Красота дьявола» (1949) Рене Клер предложил весьма необычную трактовку легенды. Мефистофель является старику Фаусту (актер Мишель Симон) в облике привлекательного молодого человека, которого играет Жерар Филип. Поддавшись уговорам, Фауст становится юным студентом господином Анри и с помощью дьявола обретает власть и богатство, а Мефистофель обретает черты Мишеля Симона и ждет своего часа. В финале помолодевший герой, ужасаясь перспективам атомной катастрофы, разрывает договор, теряет былое могущество, но сохраняет молодость и счастье. Предупреждение об угрозе мировой катастрофы и вера в победу сил

разума и оптимизма молодости делают эту весьма, конечно, облегченную вариацию древней легенды актуальным свидетельством своего времени.

Эти французские фильмы, как и предшествующие американские, ярко свидетельствуют об исчезновении религиозно-мистического момента из кинематографического воплощения демонической тематики и превращении ее в один из интеллектуальных мотивов сугубо секулярной, по существу своему антирелигиозной концепции. Не случайно ни «Вечерние посетители», ни «Красота дьявола» не получили поддержки католических организаций, а теологи кино подвергли их критике за «отсутствие священного».

Годы «холодной войны» были отмечены очередным возрождением мифа о дьявольском происхождении социалистического общества. Уже известный нам Лео Мак-Кери посвятил свой очередной опус «Сатана не дремлет» (1960) страданиям католических миссионеров в Китае в момент прихода к власти коммунистов. Китайцы последовательно нарушают все десять заповедей, пока их предводитель не обращается в христианство, поняв, что его ввели в заблуждение «люди из Москвы». При этом он убивает шофера-китайца, приговаривая: «Это мой последний нехристианский поступок», а следующего китайца уничтожает со словами: «Это мой первый христианский поступок». Любопытное понимание заповеди «не убивай».

Эта буржуазно-охранительная политическая тенденциозность еще обретет новое дыхание в 70-е годы. Что касается других путей дальнейшего обмирщения демонологии в кино, то их можно проследить по таким разноплановым произведениям, как демонстрировавшаяся у нас комедия Жюльена Дювивье «Дьявол и десять заповедей» (1962), ироническая парафраза Ингмара Бергмана «Око дьявола» (1961) и скандально знаменитый порнофильм «Дьявол в мисс Джонс» (1972). Не останавливаясь на первой картине, довольно банальном наборе новелл, посвященных нарушению каждой из заповедей, обратимся к картине Бергмана, тем более знаменательной, что создана она была художником, в центре творчества которого оказываются и проблемы веры (о его отношении к религии и ее кинематографической трактовке мы подробнее скажем ниже). При виде целомудренной девушки дьяволу в глаз попадает соринка. Стремясь избавиться от неприятных ощущений, он отправляет на землю Дон-Жуана, дабы соблазнить ее и тем самым очистить глаз. Однако, как и во

ДРАМАТИЧЕСКИЙ
И КОМИЧЕСКИЙ ОБЛИКИ ИСКУСИТЕЛЯ В ШВЕДСКИХ
ФИЛЬМАХ «НЕБЕСНАЯ ИГРА» И «ОКО ДЬЯВОЛА»
(В ОБОИХ СЛУЧАЯХ ДЬЯВОЛ —
СЛЕВА ОТ ГЕРОЯ).



многих других киновариантах, планы дьявола терпят крах: Дон-Жуан сам влюбляется в героиню и не идет дальше поцелуя, позволяя ей выйти замуж за другого. Но глаз дьявола все же спасен, поскольку в первую брачную ночь героиня обманывает мужа, говоря, что ни с кем раньше не целовалась. Эта притча, искусственный характер которой подчеркивается делением на три акта и комментарием от лица рассказчика, изобилует второстепенными, в том числе демоническими, деталями (старого демона, сопровождающего Дон-Жуана, запирают в чулане, другой демон подслушивает, что происходит в опочивальне новобрачных, и мучает Дон-Жуана своими комментариями и т. п.), которые придают ему характер вариаций на заданную тему, лишенную мистико-магической окраски.

Наконец, последняя точка на пути секуляризации образа дьявола — его эксплуатация в порнографическом фильме. Хотя сам по себе альянс дьявола и похоти далеко не случаен, и, казалось бы, этот симбиоз мог дать основание для нравственно-философских размышлений о первородном грехе, в фильме «Дьявол в мисс Джонс» князь тьмы играет роль остроумного предлога для демонстрации разнообразных сексуальных аттракционов. Героиня фильма мисс Джонс попадает в ад за то, что она покончила жизнь самоубийством. Но во всем остальном она безгрешна. Возмущенный такой вопиющей несправедливостью, дьявол отправляет ее обратно на землю, чтобы она на глазах зрителя вдоволь грешила себе на радость.

Таким образом, в период, непосредственно предшествующий современному возрождению сатанизма на экране, за год до появления фильма «Экзорцист» («Изгоняющий дьявола»), в западном кинематографе произошло обмирщение лукавого в самых разнообразных вариантах — от политических и философских притч до порнографии. Поэтому и моду на демонов неправомерно рассматривать как якобы закономерный этап, внутренне присущий кинематографу. Наоборот, эта мода была навязана киноискусству извне в тот период, когда оно достаточно далеко ушло от теологических спекуляций. Однако, прежде чем обратиться к реанимации образа дьявола, остановимся на двух других линиях кинематографического воплощения сверхъестественного: колдовстве и метаморфозах «фильмов ужасов».

«МОЛОТ ВЕДЬМ»

Если дьявол на экране носил по преимуществу интеллектуализированный условный характер, то приоритет в наглядной демонстрации плотской, физической природы зла принадлежал киноведьмам. Роль колдуний в истории христианства трудно переоценить. Реальное доказательство вездесущности зла на земле, союза с дьявольскими силами, принимавшего такую понятную форму, как сожительство (уже впоследствии дополнявшееся пактами, сговором и т. п.), живое воплощение священного ужаса церкви перед не поддающимися контролю порывами души и тела, подавляемыми, но неистребимыми,— ведьмы вписали поистине незабываемые по своему трагизму страницы в историю человечества. И сегодня невозможно без внутреннего содрогания читать программное сочинение католических монахов-доминиканцев Генриха Инститориса и Якова Шпренгера «Молот ведьм» (1487). В выпущенной в поддержку деятельности этих профессиональных «охотников за ведьмами» специальной булле папа Иннокентий VIII писал: «Не без мучительной боли недавно мы узнали, что в некоторых частях Германии... очень многие лица обоего пола пренебрегли собственным спасением и, отвернувшись от католической веры, впали в плотский грех с демонами... и своим колдовством, чарованием, заклинаниями и другими ужасными суеверными, порочными и преступными деяниями причиняют женщинам преждевременные роды, насылают порчу на приплод животных, хлебные злаки, виноград на лозах и плоды на деревьях, равно как портят мужчин, женщин, домашних животных и других животных, а также виноградники, сады, луга, пастбища, нивы, хлеба и все земные произрастания...» Хотя здесь говорится о лицах обоего пола, в «Молоте ведьм» главная роль безусловно принадлежит женщинам, которые якобы скверны и лживы по своей природе, неразумны и злобны, а посему виновны в гибели государств и во всех бедах современного мира. Особенно ярко отношение авторов «Молота», и в их лице католической церкви, к женскому полу проявляется в заявлении, что «из-за ненасытности женщин к плотским наслаждениям человеческая жизнь испытала неисчислимый вред». Отсюда и вывод, что ведьмы — «не простые еретики, а отступницы, которые не только отрекаются от веры, но и отдаются и телом, и душою демонам, а также присягают им на верность. Поэтому, если даже они раскаиваются и обращаются к

вере, они не заточаются в пожизненную тюрьму, а предаются смерти». Воистину у страха глаза велики.

О ведьмах существует обширная литература, расписывающая ритуалы, формы сношения с дьяволом, способы порчи и прочие атрибуты колдовства. В этих книгах причудливо переплетаются народные обряды и поверия, действительно существовавшие (частично существующие и по сей день) способы магических действий (хотя в силу тайного характера большинства сект поклонников Сатаны прошлого и настоящего, выяснить, насколько то или иное описание соответствует действительности, чрезвычайно сложно) и разного рода устрашающие измышления духовенства.

К моменту изобретения кинематографа узаконенное преследование колдовства отошло в прошлое. Однако суеверное стремление если не всегда к физическому, то к духовному уничтожению инакомыслящих сохранилось и у официальных церквей, и у правящих кругов буржуазных стран, и в сознании отсталых слоев населения.

Пришествие ведьм на экран было относительно поздним, но зато впечатляющим. В 1909 году Эдисон сделал попытку обращения к этой теме в фильме «Дни колдовства», в котором на костре сжигали юную пуританку. Но первым ярким фильмом, посвященным этой тематике, была картина «Ведьмы», поставленная в 1922 году датчанином Бенъямином Кристенсеном в Швеции. Она представляла собой монтаж подлинных документов, связанных с колдовством, репродукций соответствующих фотографий и гравюр, реконструированных сцен жертвоприношений и ритуалов, вплоть до хрестоматийного шабаша. Сам режиссер в ряде эпизодов исполнял роль дьявола. Менее удачной была заключительная часть, предлагавшая психоаналитическое объяснение характера и поведения «одержимых бесом».

Затем на протяжении многих лет кинематограф почти не обращался к этому материалу, в чем немаловажную роль сыграли церковные цензурные ограничения. Лишь мультипликаторы, опираясь на бесспорный авторитет «Ночи на Лысой горе» Римского-Корсакова, позволили себе дважды воспроизвести шабаш ведьм: в первый раз в 1933 году на экране, состоящем из иголок — оригинальном изобретении Александра Алексеева и Клер Паркер, и второй — в 1940 году в одном из фрагментов музыкальной «Фантазии» Уолта Диснея.

В начале 40-х годов появляются три очень не схожих

между собой картины, в основе которых лежат колдовские сюжеты. Легкая комедия Рене Клера «Я женился на ведьме» (США, 1942) рассказывает незамысловатую и ироничную историю юной белокурой ведьмы, влюбляющейся в свою жертву и с готовностью меняющей сверхъестественные блага на тихую супружескую жизнь с отдельными рецидивами прежних привычек. Через год в противоположном устрашающем ключе была сделана «Седьмая жертва» о дьяволопоклонниках в квартале нью-йоркской богемы Гринвич-виллидже. Местом действия эта картина предвещала грядущие сатанинские бури в рамках контркультуры 60-х годов.

Наконец, безусловно, самой крупной из посвященных этой тематике была картина Карла Дрейера «День гнева» (1943), поставленная в Дании по пьесе норвежского автора Йоханссена Вирс-Йенсена «Анна, дочь Педера». Ее действие происходит в течение месяца в 1623 году в маленьком датском городке. Анна, молодая жена старого пастора, случайно узнает, что ее мать была обвинена в колдовстве. Ей сообщает об этом старуха, действительно промышляющая дьявольскими снадобьями и скрывающаяся от преследования властей. Тем временем к пастору приезжает его сын от первого брака Мартин, и между ним и мачехой возникает взаимное чувство, раскрывающееся в тот момент, когда под гимн «День гнева» на костре гибнет старая колдунья, проклиная пастора и угрожая, что ее судьба постигнет и Анну. С этого момента реальное и сверхъестественное в фильме переплетаются столь тесно и неуловимо, что зритель не в силах определить, имеет ли он дело с мистической историей или с роковым стечением обстоятельств. Старый пастор умирает в тот момент, когда Анна пожелала этой смерти. Его подозрительная мать обвиняет невестку в колдовстве, и под бременем вины, которую она за собой чувствует, героиня начинает сама верить в унаследованный от матери зловерный дар. Когда же от нее отворачивается и возлюбленный, уверовавший в то, что и его она заворожила, Анне остается только признаться и погибнуть на костре.

Этот краткий пересказ не может передать всего эмоционального и смыслового богатства этого незаурядного произведения, его сложной диалектики: то ли живое чувство, которое охватывает героиню, действительно пробуждает в ней ведьму, то ли оно само по себе столь сильно, что нарушает привычный ход событий и неминуемо ведет к трагедии.

В АТМОСФЕРЕ
ПУРИТАНИЗМА И РЕЛИГИОЗНОЙ НЕТЕРПИМОСТИ
ИСКРЕННЕЕ ЧУВСТВО
ВОСПРИНИМАЕТСЯ КАК ПОРОЖДЕНИЕ «НЕЧИСТОЙ СИЛЫ»
(«ДЕНЬ ГНЕВА» К. Т. ДРЕЙЕРА,
ВНИЗУ СЛЕВА — Л. МОВИН В РОЛИ АННЫ).



Сам Дрейер человек безусловно религиозный и принимающий всерьез мистические аспекты рассказываемой им истории, но объективно его фильм ярко показывает, как искреннее и светлое чувство, пробудившееся в строгом, пуританском, зараженном подозрительностью протестантском мире, неизбежно воспринимается порождением нечистой силы. Умение режиссера уловить противоположные по смыслу нюансы одних и тех же событий делает эту картину не однозначным приговором колдунье, а многоплановым размышлением о трагизме человеческого существования в атмосфере религиозной нетерпимости.

Наиболее знаменитые своей жестокостью эпизоды «охоты на ведьм» дали основу и для ряда произведений антиклерикальной направленности. Так, в 1927 году была впервые экранизирована история салеминых ведьм. В конце XVII века в Салеме вблизи Бостона (США) большая группа жителей была обвинена в связях с дьяволом. 19 человек было повешено, один убит, 55 под пыткой признали себя виновными в колдовстве и несколько сот находились под подозрением. Вдохновителями процесса были два кальвинистских священника — Самуэль Паррис и Коттон Мэзер. Уже тогда было очевидно, что одним из мотивов начавшейся травли была конкуренция церковников. В числе повешенных не случайно оказался священник Борроуз — конкурент Парриса, рискнувший утверждать, что ведьм не существует. Уже немой киновариант — «Девушка из Салема», по свидетельствам прессы, вызывал ужас не столько оккультными церемониями обвиняемых, сколько лицемерной жестокостью обвинителей. Салемский процесс в дальнейшем стал символом духовного угнетения и насилия над инакомыслящими. В вышедшем в 1957 году французском фильме «Салемские колдуньи», основанном на пьесе прогрессивного американского драматурга Артура Миллера, отчетливо прослеживалась прямая аналогия с антикоммунистической истерией печальной памяти периода маккартизма. Так старая история приобретала актуальный политический смысл.

Антиклерикальный пафос отличал и польский фильм Ежи Кавалеровича «Мать Иоанна от ангелов» (1960). В основе его сюжета лежала подлинная история женского монастыря во французском городе Луден, прославившегося все в том же XVII веке тем, что в монахинь якобы вселился дьявол, не пощадивший и священника, явившегося его изгнать. Действие, как и в одноименном произведении Ярослава Ивашкевича, было перенесено в Польшу.

РАЗНООБРАЗЕН
ОБЛИК ЭКРАННЫХ ВЕДЬМ,
КАК И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ СУДЕБ:
КАДР ИЗ ИТАЛЬЯНСКОГО ФИЛЬМА «ВЕДЬМЫ» (1972)
И АКТРИСА М. ВЛАДИ В ДЕМОНИСТРИРОВАВШЕЙСЯ
У НАС КАРТИНЕ «КОЛДУНЬЯ» (1956).



Режиссер акцентировал внимание на сугубо земном характере этой «одержимости», вызванной естественным стремлением вести нормальный человеческий образ жизни вне строгих монастырских ограничений.

В основанной на том же луденском материале ленте английского режиссера Кена Рассела «Дьяволы» (1971) декларируемый мистицизм сюжета исчезает в потоке эстетских изысков.

Столь же очевидный формализм отличает и картину Сирила Френкела «Ведьмы» (1966), вписывающуюся в жанр «фильмов ужасов», где главной целью становится не обличение ведьм и не разоблачение религиозного обскурантизма, а чисто эмоциональная задача испугать зрителя ужасными подробностями сверхъестественного свойства.

МЕТАМОРФОЗЫ «ФИЛЬМА УЖАСОВ»

Хотя сам термин «фильм ужасов» в зарубежной кинолитературе укоренился относительно недавно — в 50-е годы, кинематограф с первых дней и подчас произвольно вызывал у аудитории чувство панического страха. Зрители в испуге вскакивали с мест при виде приближающегося поезда в одном из фильмов, показанных на самом первом публичном киносеансе в декабре 1895 года — «Прибытие поезда на вокзал Ля Сиота». Когда восемь лет спустя первый в истории кино вестерн «Большое ограбление поезда» начинался (или кончался — местоположение этого кадра зависело от воли директора кинотеатра) средним планом бандита, стрелявшего прямо в зал, — это был уже намеренный шоковый эффект.

В широком арсенале сюжетных и изобразительных средств, способных внушить ужас, сверхъестественное играет особую роль. Как бы ни была страшна действительность XX века, приоритет в «фильме ужасов» принадлежит загадочно-непонятному, колдовскому. Тому есть свои причины. Мистические ужасы, в каких-то аспектах превосходящие ужасы реальные, все же уступают им именно в реальности. Они могут рассматриваться и как безопасная отдушина для сознательных и подсознательных страхов индивида, и как изживание в воображении стремления к насилию, и как острая по ощущениям, но безопасная, более или менее эстетизированная игра со зрителем.

Из всех функций этого жанра нас в данном случае

интересует его способность к распространению суеверий. Опираясь на оккультную магическую практику прошлого и настоящего, на экзотические культы и шаманские действия, «фильмы ужасов» делают их достоянием масс. Конечно, далеко не каждый просвещенный западный зритель в результате начинает верить в вампиров или становится приверженцем культа Воду, но пропаганде мистицизма эти картины, безусловно, служат, независимо от их индивидуальной направленности, особенностей творческой концепции или одаренности авторов.

В какой-то мере «фильмы ужасов» обращаются к канонизированным воплощениям зла. Однако непосредственное общение с дьяволом религии и теологии для них слишком ответственно и тяжеловесно. Поэтому adeпты жанра предпочитают варианты, укоренившиеся в народных поверьях. Отсюда и убедительность образов вампиров, оборотней, колдунов, приобретающих на экране не столько религиозный, сколько фольклорный характер.

Обратимся к нескольким темам, наиболее распространенным в этом жанре. Первая и, пожалуй, главная из них — вампиризм. Вампиры, как правило, мертвецы, питающиеся кровью живых. Их жертвы или просто умирают, или сами превращаются в вампиров. Согласно различным версиям, уничтожить вампира может либо солнечный свет, если вампир до рассвета задержится за пределами гроба, либо вбитый в его сердце осиновый кол. Наиболее популярный вампир в кино, и не только в кино, — граф Дракула, персонаж написанного в конце XIX века романа английского писателя Брэма Стокера, в основу которого положена судьба действительно жившего в XV веке румынского воеводы Влада V Валахийского, известного своей жестокостью. В поверьях румынских крестьян он представлял самым дьяволом — дракулой, вампиром. Первые кинематографические вампиры появились уже в 10-е годы. Классической стала поэма Ф. В. Мурнау «Носферату, симфония в сером» (1922). Живописный подход к воплощению сверхъестественных событий отличал и единственное обращение к этой неканонической тематике Карла Дрейера — снятый в начале 30-х годов во Франции фильм «Вампир, или Странное приключение Давида Грея».

От эстетских упражнений на просторы коммерческого экрана Дракулу вывел американский кинематограф в 1931 году. Всего специалисты насчитали более 6 тысяч фильмов, в которых появлялись вампиры. Мода на вампиров во второй половине 40 — начале 50-х годов пережила

**СТАРОЕ И НОВОЕ
ЭКРАННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ВАМПИРА НОСФЕРАТУ:
СПРАВА ВВЕРХУ ПЕРВАЯ «ЖЕНЩИНА-ВАМП» —
АКТРИСА Т. БАРА.**

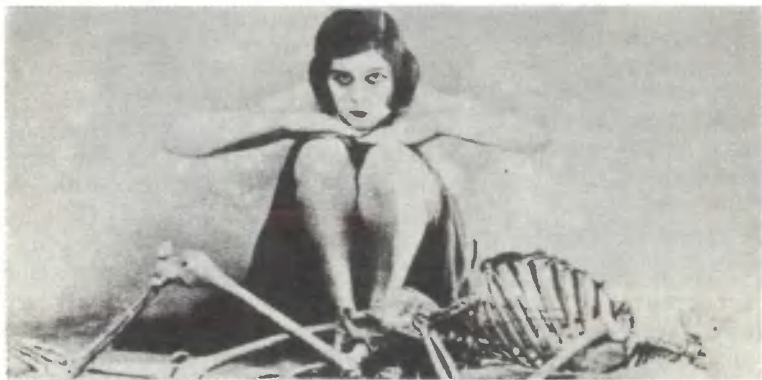


определенный спад и возродилась в Англии, где режиссер Теренс Фишер снял цикл «фильмов ужасов», в том числе «Ужас Дракулы» (1958), «Невесты Дракулы» (1960), «Дракула, князь тьмы» (1965), отмеченные значительно бóльшим количеством крови и садистских сцен, нежели их американские предшественники.

В этот период «кровавая игра» зачастую смягчалась легкой иронией. Так, в английской картине Фредди Френсиса «Дом ужасов доктора Террора» (1965) новелла, посвященная вампиризму, отличалась от других именно издевательской ноткой. Герой новеллы, наблюдая за тем, как жена его почти ничего не ест, но зато со страстью присасывается к случайной ранке, по подсказке своего друга-

врача убеждается в том, что она — вампир и каждую ночь в облике летучей мыши вылетает из окна за пропитанием. Тогда он решает ее уничтожить и по совету того же врача вбивает ей осиновый кол в сердце. Но когда является полиция и героя арестовывают, врач, на удивление зрителю, от всего отрекается и со словами «Двум вампирам в одном городке было тесно», обратившись в летучую мышь, взмахивает крыльями и отправляется к очередной жертве.

Причудливая смесь пародии и подлинного страха пронизывает картину Романа Поланского «Бал вампиров»



(1967, ее второе название «Бесстрашные убийцы вампиров, или Извините, но ваши зубы впились мне в шею»). Обыгрывая традиционные каноны жанра — длинные клыки, белые бескровные лица, по преимуществу ночную жизнь,

отсутствие отражений в зеркалах, — режиссер одновременно подчеркивает земные основы происходящего. На смену великосветскому и оторванному от мира Дракуле приходит галерея персонажей, как выясняется, зараженных вампиризмом. В отличие от церковной концепции, согласно которой знак креста отпугивает вампиров, здесь крест оставляет их равнодушными (если, конечно, они не католики по воспитанию, но это частный случай). Другая черта, связанная с современным прочтением: в классическом сюжете о вампирах высасывание крови уподоблялось запретному половому сношению, откуда и скрытая страсть жертвы к «своему вампиру»; здесь же, отражая либерализацию нравов, сексуальные связи развиваются параллельно вампирическим, и герой, убегая от вампира-гомосексуалиста, пожалуй, больше боится его особых пристрастий, нежели длинных зубов. Характерна и концовка картины: в результате титанических усилий профессору и его ассистенту (роль ассистента играет сам режиссер) удалось вырвать из лап вампиров невинную белокурую героиню. Однако в финальном эпизоде она, претерпев традиционную метаморфозу, безжалостно впивается в шею влюбленного в нее ассистента, в то время как автор комментирует: «В эту ночь, уезжая из Трансильвании (считающейся колыбелью вампиризма. — К. Р.), профессор Абронсиус и не подозревал, что он везет с собой тот самый бич, который хотел уничтожить. Благодаря ему этот бич сможет, наконец, распространиться по всему свету».

Последовавшие за этим фильмом реальные события показали, что мрачное, хотя и пародийно окрашенное, предзнаменование автора было лишь тенью страшной реальности. Прошло несколько месяцев, и исполнительница роли героини, жена Поланского актриса Шерон Тейт, пала жертвой ритуального убийства, совершенного членами сатанинской секты «нового мессии» Чарлза Мэнсона. Зверское уничтожение беременной женщины и ее гостей на вилле режиссера в Голливуде, кровавые надписи на стенах и услышанные позднее во время суда показания членов «семейства Мэнсона» свидетельствовали о том, что духовный кризис капитализма способен привести неустойчивую и запутанную молодежь к таким эксцессам, перед которыми блекнут экранные ужасы.

Эскалация насилия в жизни и на экране, ослабление цензурных запретов привели к тому, что конец 60-х — 70-е годы были отмечены обилием фильмов о вампирах. Продюсеры набросились на ранее запретную тему, сорев-

ЖЕРТВА

РИТУАЛЬНОГО УБИЙСТВА АКТРИСА Ш. ТЕЙТ,
ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦА ГЛАВНОЙ
РОЛИ В «БАЛЕ ВАМПИРОВ» (НА ВЕРХНЕМ СНИМКЕ
В КАДРЕ ИЗ ЭТОГО ФИЛЬМА СО СВОИМ МУЖЕМ,
КИНОРЕЖИССЕРОМ И АКТЕРОМ Р. ПОЛАНСКИМ).



нуясь друг с другом и в количестве крови, и в разнообразии сексуальных извращений. Десятки фильмов этой тематики снимались практически во всех капиталистических странах с развитой кинематографией. Среди этого потока ремесленной продукции лишь одна картина содержала попытку переосмысления традиционного мифа. Лента западногерманского режиссера Вернера Херцога «Носферату, призрак ночи» (1978) сознательно возвращалась к первоисточнику — классическому фильму Мурнау — и осуществляла незримую перестановку акцентов. Граф Дракула, актер Клаус Кински, олицетворял собой одиночество отверженного обществом человека. Страдая от собственного бессмертия, он погибал у постели юной Люси, которая принесла себя в жертву, дабы заставить вампира забыть об опасности и задержаться до рассвета.

Эта романтическая история, возвращающая нас к художественно-ассоциативному прочтению мифа, ярко свидетельствовала о том, что и в рамках «фильма ужасов» возможно появление оригинальных и самобытных произведений, которые по своему содержанию выходят далеко за рамки каких бы то ни было суеверий. Сам Херцог говорил по этому поводу: «Носферату» Мурнау, поставленный в 1922 году, отличается среди немецких картин наибольшей силой зрительного воображения. Это фильм-предвестие, пророчески предсказавший приход к власти нацизма в прибытии в Германию Дракулы и его крыс — носителей чумы... Фильмы о вампирах и литература о них всегда процветали в эпохи, когда общество находилось в состоянии кризиса... например, в 20-е годы или сейчас, в 1978 году. В Германии, где деятельность террористов привела к тому, что полицейский контроль стал более видимым и осязаемым, мы постоянно живем под наблюдением и прекрасно это осознаем».

Разные толкования допускала и допускает вторая по степени популярности в этом жанре тема оборотня — человека, превращающегося в животное. В советской картине «Медвежья свадьба» (1926) К. Эггерта по сценарию А. Луначарского, написанному на основе новеллы П. Мериме «Локис», эта тема использовалась как доказательство духовного и физического вырождения власть имущих. Граф, который загрыз свою молодую жену, был живым воплощением загнивания привилегированных слоев населения. Картина эта в свое время была подвергнута критике за сенсационную трактовку материала и отсутствие вкуса. Но это не меняет ее установки по существу.

Совершенно иную интерпретацию «оборотничества» предлагает современное западное кино. В одном из последних опусов этой серии — фильме «Вой» (1981) в тематику зрителя вводит профессор-психолог, говорящий о необходимости высвобождения из-под груза условностей животного начала в человеке. Фрейдистские обертоны такого рода концепции вполне очевидны, хотя по сути своей она диаметрально противоположна взглядам основателя психоанализа, который видел в культуре сдерживающую силу, необходимую для нормального существования общества и в конечном итоге способствующую развитию человечества. Однако, поскольку речь идет не о философской драме, а о «фильме ужасов», теоретические истоки здесь не столь уж важны — важны результаты. А результатом оказывается поселение оборотней, которые ведут вполне банальный образ жизни и лишь в порыве страсти по ночам начинают выть и преображаются в устрашающих звероподобных существ. Фильм отличает поистине фантастическая отработанность комбинированных съемок. Персонажи преображаются буквально на глазах у зрителя: расширяются скулы, вырастает шерсть, грудь разрывает рубашку, когти со страстью впиваются в тело партнера или жертвы — вся магия кинематографа отдана на службу серии впечатляющих метаморфоз. По аналогии с вампирами укушенный оборотнем сам становится оборотнем. Как и вампира, оборотня не берут традиционные средства уничтожения, и роковой для него может стать только серебряная пуля. Особо любопытен финал картины. Героиня, опять-таки блондинка, увидевшая оборотня, увлекается в колонию оборотней — свидетель должен либо стать членом коммуны, либо умереть. Неизбежный укус превращает героиню в оборотня, что, однако, не лишает ее человечности и мужества. Работая на телевидении, она решает разоблачить козни оборотней, преображаясь непосредственно перед камерой. Но привыкшие к трюкам зрители лишьжимают плечами и в лучшем случае восхищаются «эффектом», подлинность которого для отравленных рационализмом людей остается тайной за семью замками.

Сходные мотивы выражены в другом американском фильме — «Рука» (1981). Руки, совершающие роковые поступки против воли своего хозяина, — традиционная тема «фильмов ужасов», истоки которой восходят опять-таки к немецкому экспрессионизму. В ленте постановщика «Калигари» Роберта Вине «Руки Орлака» (1924) руки убийцы, пересаженные после несчастного случая извест-

ному пианисту, начинают самовольно совершать преступления. Герой новейшей картины — художник, рисующий комиксы (заметим, что в обоих случаях руки — орудие творчества). Он теряет правую руку в автомобильной катастрофе. Дальнейшие события убеждают в том, что отторгнутая рука продолжает самостоятельную жизнь: она переделывает неловкие рисунки, выполняет пожелания своего хозяина и, что самое страшное, воплощает в жизнь его тайные смертоносные помыслы. Подобно тому как героиня фильма «День гнева» убеждалась в своей колдовской силе, когда смерть нелюбимого мужа совпала с ее пожеланием, художник с ужасом понимает, что его подсознательные импульсы приводят к преступлениям. Эта часть заканчивается эпизодом, в котором «рука» пытается задушить героя. Ему чудом удается спастись, но лишь для того, чтобы оказаться обвиненным в серии преступлений и поступить в психиатрическую клинику.

Связь между разрушительной силой бессознательного в его фрейдистском понимании и акциями «руки» вполне очевидна. В конце фильма женщина-психиатр втолковывает привязанному к стулу и опутанному проводами герою, что миф о «руке» был им придуман для того, чтобы скрыть от сознания совершаемые преступления. Но тут наступает последний блестящий по остроумию поворот. Пока женщина глубокомысленно излагает азбучные истины психоанализа, к ней сзади подползает «рука» и под гомерический хохот художника безжалостно душит ученую мучительницу.

Конечно, в этой концовке есть изрядная доля иронии, но ее основная мысль — неспособность разума постичь иррациональные по своей природе явления — прослеживается весьма четко. Таким образом, эти две вполне заурядные картины включают несколько важнейших для «фильмов ужасов» мотивов: утверждение действительного существования сверхъестественного, выведение чудовищности из непознанных (а может быть и непознаваемых) тайн психики и критику рационализма, закрывающего неверующей массе прагматиков глаза на то странное, страшное и мистическое, что происходит вокруг.

Убедительность такого рода сюжетов, представленных сотнями названий, приумножается достоверностью и наглядностью экранного образа. Помимо чисто психологического воздействия фильма этой тематики содержат и немаловажный социально-политический потенциал, который особенно ярко раскрылся в последнее десятилетие.

СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС САТАНЫ

Многие современные авторы, в том числе и буржуазные, с тревогой отмечают, что оккультно-магические доктрины в условиях кризиса традиционных религий и общественной нестабильности из подпольных эзотерических кружков открыто вторгаются в сферу политики.

Религиозные идеи в последние десятилетия не раз использовались в политическом противоборстве. Молодые бунтари, как мы уже говорили, ассимилировали мотивы раннего христианства и восточного мистицизма. Подходя к политическому освобождению как к озарению, некоторые из них считают, что достичь его можно с помощью галлюциногенов. Охранительным сознанием, базирующимся на укоренившихся в США традиционных религиях, такого рода идейно-мистический протест, естественно, воспринимается как исчадие ада. На этом спекулируют и политические консерваторы, в том числе нынешние лидеры Соединенных Штатов Америки, выставляя себя защитниками традиционной религиозности против контркультуры, «языческих» национально-освободительных движений и, разумеется, безбожного коммунизма.

В сплетении религии с политикой кино принадлежит немаловажная роль. Об этом, в частности, свидетельствует цикл фильмов демонической тематики, вызванный к жизни ростом числа последователей дьявола. В современном буржуазном обществе колдовство и сатанизм получили столь широкое распространение, что в этом плане они уступают только астрологии. Существование признанных законом «церквей Сатаны», «сатанинской Библии», множества сект, занимающихся «черной магией» («белой магии» последователи дьявола не признают), говорит о распространенности недовольства и оппозиции официальной церкви, хотя по природе своей сатанинские культы — обратная сторона христианства и, в отличие от других неортодоксальных учений, неразрывно с ним связаны.

Предвестником возрождения сатанизма в кино стала выпущенная в 1968 году картина Романа Поланского «Ребенок Розмари», основанная на одноименном романе Айры Левина. Погружая зрителя в достоверно переданный быт заурядной молодой семьи и ее повседневные заботы, авторы намеренно не дают в первых кадрах никакого намека на сверхъестественное. Разговоры о том, что в доме, куда переселились герои, некогда жили известные ведьмы, вос-

«Р ЕБЕНОК РОЗМАРИ»

ТОГО ЖЕ Р. ПОЛАНСКОГО — ПОГРУЖЕННАЯ В БЫТ
ПРЕДЫСТОРИЯ РОЖДЕНИЯ
АНТИХРИСТА, ПРОВОЗВЕСТНИКА ЦАРСТВА САТАНЫ
В БУРЖУАЗНОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ
(В ЗАГЛАВНОЙ РОЛИ М. ФЭРРОУ).



принимаются поначалу как обычная светская болтовня. Некоторая странность пары престарелых соседей тоже может быть отнесена на счет эксцентричности их характеров. Но вот в рождественскую ночь героине становится плохо, ей кажется, что ее насилует чешуйчатое чудовище... Наутро все вроде бы возвращается на свои места. Царапины на спине муж объясняет порывом собственной страсти, а последующая беременность вполне естественна.

Вот тут-то и начинается подлинный сюжет фильма, допускающий три принципиально различных прочтения: это может быть и бред героини, постепенно в ходе беременности сходящей с ума (все клинические симптомы переданы, как свидетельствуют медики, точно и достоверно), и вполне рациональная история козней сектантов, и мистическая история рождения антипода Иисуса Христа, причем предпочтение отдается именно этому последнему варианту. Муж Розмари действительно продал душу дьяволу и после этого сделал успешную артистическую карьеру. Сатана действительно поднялся из преисподней и совокупился с героиней в ту самую памятную ночь, и родила она не мертвого ребенка, как ей поначалу сказали, а живое чудовище, в люльку которого она с трепетом и ужасом заглядывает в последнем кадре картины. «Чертоматерь поневоле», Розмари — анти-Мария не может отрешиться от материнской привязанности к демоническому отпрыску. Полянский строит картину на игре разнотечений, нигде не позволяя себе четкой однозначности, тем самым превращая ее и в ребус, и в утонченное зрелище для умудренных эстетов (новорожденный остается за кадром; невидимое кажется еще более чудовищным). Этой мрачной и возвышенной истории нё чужда и скрытая ирония: на экране все как будто предельно буднично, знакомо, достоверно, и все же «черти среди нас», именно среди нас, а не где-то там в прошлом или в аду.

Следующая, пожалуй, наиболее знаменитая картина сатанинского цикла — «Экзорцист» Уильяма Фридкина по роману Уильяма Питера Блетти. История изгнания восточного демона Пазузу, вселившегося в двенадцатилетнюю девочку по имени Реган (актриса Линда Блер), служит обоснованием идеи бессилия науки и разума в целом, коль скоро они не могут совладать с лукавым. Дьявол здесь может быть понят и как порождение окружающего общественного зла; он не случайно избирает своей жертвой дочь разведенной киноактрисы (вспомним, что супруг Розмари был актером) — аморализм кинематографической

среды оказывается для него естественной средой обитания. В отличие от тонкого эстетизма Поланского, Фридкин употребляет безотказные сильнодействующие средства: зрителя призваны травмировать кровь, зеленая гуща, изрыгаемая одержимой, буквально прожигающая ковер струя мочи, ругательства и богохульства, которые устами девочки вещает дьявол, наконец, вывернутая на 180 градусов голова пожертвовавшего собой священника. Фильм изобилует теологическими подробностями, церемонии экзорцизма показаны с протокольной точностью, а совершаемые демоном «безобразия» — передвигаемая мебель, поднимающаяся в воздух кровать и т. п. — придают сверхъестественному зримый характер. Картине при этом не хватает художественной условности. Ее «серьезность» у неверующего зрителя рискует вызвать улыбку, а то и гомерический хохот, который подчас неуважительно раздавался в молодежных аудиториях. Не был единодушным и прием картины критиками и теологами. В статье, опубликованной в солидной французской буржуазной газете «Монд», аббат Марк Орезон писал: «Дух зла — в сердцах людей. Ему абсолютно не нужен «псевдодемон», который передвигает кровати и разыгрывает более или менее мрачные шутки. В двадцатом веке особенно важно не путать веру со спиритизмом». В то же время парижский экзорцист отец Жеслан после просмотра подтверждает: «Дьявол существует, я с ним встречался». Наиболее близкой к истине представляется интерпретация фильма, данная профессиональным психиатром: «Американцы жаждут зрелищ на базе психоанализа, психологии. Да еще если тут есть и дьявол, и ужасы! Люди, вероятно, находят в этом своего рода катарсис, успокоение для собственного напряжения. Видя такое зрелище, зритель принимает в нем участие, позволяет себе небольшую истерику, небольшую «одержимость», безопасную и тарифицированную... Нашему обществу нужны такие искусственные кошмары». Воистину, большое искусство больного общества!

Глубоко закономерно, что за год до выпуска «Экзорциста» на экраны (и через год после его появления на книжном рынке), а именно 15 ноября 1972 года, с большой речью о дьяволе выступил Павел VI. Папа вновь подтвердил, что Сатана — «враг номер один», «высший искушитель, сеющий заблуждения и несчастья в истории человечества», и, пожалуй, главное, что он не есть плод фантазии и обобщенный символ зла, а личностное, действительное существо. Поэтому в решении вопроса о том, кто же

В ФИЛЬМЕ
**«ЭКЗОРЦИСТ» ДЬЯВОЛ ВСЕЛЯЕТСЯ В ДОЧЬ
РАЗВЕДЕННОЙ АКТРИСЫ. КАК БЫ ПОДТВЕРЖДАЯ
ПРОКЛЯТИЯ ЦЕРКОВНИКОВ
В АДРЕС НОВОГО ИСКУССТВА, ОН И СЕГОДНЯ
ОТДАЕТ ПРЕДПОЧТЕНИЕ «ПОРОЧНОЙ»
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ СРЕДЕ.**



подтолкнул новую «моду на дьявола» на западных экранах — Блетти и Фридкин, как считают киноведы, или сам папа, — видимо, следует учитывать оба фактора.

«Экзорцист» действительно вызвал к жизни множество подражаний и прямое продолжение — фильм крупного английского режиссера Джона Бурмана «Экзорцист II: Еретик», где с помощью повзрослевшей Реган (та же Линда Блер) против демона Пазузу борется духовный наследник и ученик одного из героев первой части, отца Меррина, (роль которого, кстати говоря, играл крупнейший шведский актер Макс фон Сюдов, воплотивший образ Христа в фильме «Величайшая история, когда-либо рассказанная») отец Ламон в исполнении не менее крупной

звезды экрана — Ричарда Бартона. Бóльшая свобода для иносказательных толкований в этом фильме, выпущенном в 1977 году, побудила европейских критиков предпочесть его первому, но религиозно-мистическая направленность при этом осталась без изменений.

Антирационалистический пафос открыто проявился и в приключенческом решении демонической темы — ленте Джека Старрета «Гонки с дьяволом» (1975). Ее герои, две вполне заурядные супружеские пары (знаменательно, что мужей играют звезды-супермены Питер Фонда и Уоррен Оутс), отправляются отдыхать в новом автофургоне — чуде современной техники и американского прагматизма. В течение первых сорока минут в фильме абсолютно ничего не происходит и только потом начинается ОНО — герои случайно становятся свидетелями священной церемонии секты дьяволопоклонников и в течение всего остального времени проявляют чудеса героизма, ловкости и сообразительности, уходя от преследований. Преодолев благодаря наступательному оптимизму все рациональные препятствия, в финале они оказываются в окружении огненного кольца и сектантов, поющих какой-то мрачный гимн, очевидно, предвещающий им гибель. Иначе как реальным существованием дьявола, переборовшего американский рационализм, это объяснить нельзя.

Спустя еще год на экраны США вышел фильм «Предзнаменование», поставленный Ричардом Доннером, — история детства антихриста по имени Дамиан — младенца, взятого из римской католической больницы супругами-американцами. Героя-дипломата, роль которого не случайно играет канонический стопроцентный американец Грегори Пек (советские зрители помнят его привлекательного журналиста из фильма «Римские каникулы», 1953), тут же назначают послом в Лондон. В разгар празднования четырехлетия малыша со словами «Я это делаю для тебя» вешается его няня. На ее место является фанатичка средних лет с грозной собакой — официальная охрана юного демона. Далее события развиваются с головокружительной быстротой. Гибнет священник, пытавшийся открыть глаза дипломату на сатанинское происхождение сына. В ходе бурного и сложного расследования герой с ужасом выясняет, что Дамиана родила лошадь, а его собственный якобы мертворожденный ребенок был убит. Узнав по возвращении, что Дамиан явился причиной гибели жены, он готов по всем правилам умертвить его на алтаре в церкви, но на секунду задерживается — малолетний демон трогательно

просит «папочку» его пощадить, — и в эту секунду, естественно, «неверующие рационалисты» спасают ребенка, убивая дипломата. В финале малыш стоит, улыбаясь, между своими новыми родителями — его усыновила семья президента США. Фильм изобилует цитатами из Откровения Иоанна Богослова, трактует библейские положения в современном духе, утверждая, что по «священному писанию» царствие Сатаны поднимется из бурного моря политики. Тяжелый груз мистики делает политические аллегории менее отчетливыми, но все же достаточно ясными. Однако это лишь аллегории. Не менее интересны и яркие случаи прямой подмены священного мирским.

В 1972 году на экраны США по свежим следам серии зверских убийств, в первую очередь убийства Шерон Тейт, вышел фильм Лоренса Мэррика и Роберта Хендриксона «Мэнсон», состоящий из интервью, документальных, а отчасти реконструированных эпизодов. Герои и факты были столь чудовищны сами по себе, что не нуждались в дополнительных акцентах.

Однако эти акценты все же были проставлены в игровой хронике тех же событий — телефильме Тома Грайса (1976), который, по свидетельствам американской печати, пользовался наибольшим успехом среди телевизионной продукции на экранах кинотеатров. Название фильма «Helter Skelter», заимствованное из песни ансамбля «Битлз», можно перевести и просто как «тарарам», и как апокалипсический «конец света», особенно близкий по духу «учению» Мэнсона.

Характеризуя настроения молодежи, американский журналист Ф. Боноски в своей книге «Две культуры» цитирует именно эту песню:

Посмотри, какой кругом тарарам,
Посмотри (в этом месте они визжали), какой тарарам,
Он с каждым днем все сильнее,
Да, сильнее,
Да, сильнее.

«И хрупкие мальчики с горящими глазами, — пишет далее автор, — пожившие в Хейт-Эшбьюри и большую часть жизни просидевшие в тюрьмах и исправительных колониях, поверив этой песне, шли убивать, а потом кровью убитых на зеркалах нетвердой рукой выводили слово «тарарам».

А Бернардин Дорн, выступая на «Общенациональном военном совете» узержменов (левоэкстремистская террористическая организация. — К. Р.) в городе Флинт, штат

Мичиган, смаковала эти убийства и кричала: «Лихо!»¹

Однако, в отличие от Т. Грайса и автора книги, на которой основан фильм, прокурора Бульози — официального обвинителя на процессе Мэнсона и его соучастниц, Ф. Боноски в своем исследовании отнюдь не сводит все молодежное движение к этой его экстремистско-религиозно-уголовной разновидности. Фильм же, несмотря на псевдодокументализм (все, что показано на экране, базируется на установленных фактах), открыто тенденциозен по направленности.

«Коммуна» Мэнсона рассматривается здесь как характерный, типичный (а не крайний, уродливый, исключительный) пример бытия «хиппи», да и вообще длинноволосых. Песня «Битлз» — своеобразный символ пристрастий западной молодежи — органично вписывается в общую концепцию преступности и извращенности целого поколения. Защитники закона, в том числе в первую очередь сам Бульози, аккуратны и подтянуты, как и следует слугам истеблишмента, символизирующего здесь в противовес Сатане самого господина бога. И хотя художественная реальность разыгрывает дурную шутку с создателями ленты (Мэнсон и его сподвижники выглядят куда интереснее, если не привлекательнее, своих ангелоподобных оппонентов), общий вывод отличается воинствующей политической реакционностью: в картине критикуется отмена смертного приговора убийцам и подчеркивается, что в соответствии с американскими законами все они через несколько лет могут быть условно выпущены на свободу. Уподобление любого протеста (в том числе и неназванного протеста политического) уголовному преступлению, психической ненормальности, а в конечном итоге — проискам дьявола приводит к критике справа государственного устройства, якобы «слишком либерального и демократического» для борьбы с исчадиями ада. Так, Сатана обретает конкретное лицо и одновременно социальный статус.

Тут уже в открытую выступает идейно-политическая подоплека религиозных сентенций, которую весьма четко сформулировал американский историк И. Горовиц: «Современный консервативный пиетизм использует идеализм как прикрытие для создания нового священного союза. Атлантическое сообщество должно дать XX веку эквивалент европейского союза Меттерниха... Далеко отстоя от человеческого и разумного понимания духовного, неоконсерва-

¹ Боноски Ф. Две культуры. М., 1978, с. 78.

тизм цинично использует религию для достижения авантюристических целей. Теоретически он утверждает, что религия — основа общества. Практически он считает религию прагматическим средством для сохранения в неприкосновенности общества, базирующегося на частной собственности, порядке и долге. Тем самым он пытается придать космический масштаб своим гегемонистским устремлениям». Следует заметить, что прагматическое использование догматов веры в целях реакционной идеологии и политики, фиксируемое автором как противоречие, искажающее «человечное и разумное понимание духовного» (читай — религии), на самом деле противоречием не является. В современном мире, в условиях мирного наступления социализма — носителя научно-материалистического мировоззрения, христианство сохраняет свое влияние на общество во многом благодаря скрытому или открытому союзу с силами реакции, без прямой поддержки которых обреченность религии выступила бы как неизбежность.

Буржуазный кинематограф с этой точки зрения есть один из наиболее эффективных способов насаждения суеверий и предрассудков в массовом сознании. Рассмотренная кинопродукция демонической тематики характерна еще и тем, что она активизирует и психологические корни религии, опираясь в первую очередь на чувство страха. В работе «Об отношении рабочей партии к религии» В. И. Ленин писал: «Социальная придавленность трудящихся масс, кажущаяся полная беспомощность их перед слепыми силами капитализма, который причиняет ежедневно и ежечасно в тысячу раз больше самых ужасных страданий, самых диких мучений рядовым рабочим людям, чем всякие из ряда вон выходящие события вроде войн, землетрясений и т. д., — вот в чем самый глубокий современный корень религии. «Страх создал богов». Страх перед слепой силой капитала, которая слепа, ибо не может быть предусмотрена массами народа, которая на каждом шагу жизни пролетария и мелкого хозяйчика грозит принести ему и приносит «внезапное», «неожиданное», «случайное» разорение, гибель, превращение в нищего, в паупера, в проститутку, голодную смерть...»¹

«Фильмы ужасов», истории демонов и ведьм суть индизмисательные выражения этого страха, его превращенные формы, обладающие повышенной эмоциональной убедительностью и, как правило, стимулирующие религиозность,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 419.

мистику, оккультизм. Однако, как мы видели, когда к этим темам обращаются талантливые кинематографисты, не скрывающие, а выявляющие социально-психологические корни суеверия как общественного явления или придающие им оттенок чисто художественной условности, их произведения объективно служат разоблачению предрассудков, реакционной роли религии в истории общества. Эта закономерность остается в силе и тогда, когда сам автор, как, например, К. Т. Дрейер, человек глубоко религиозный. Примечательно, что мрачная атмосфера неизвестности и эмоциональной напряженности, характерная для «фильмов ужасов», зачастую пронизывает ленты антиклерикальной направленности, авторы которых обращаются к иррационализму, не только сопутствующему религиозному чувству, но и отмечающему своей печатью деятельность церковных организаций. Наиболее яркий пример здесь — фильм известного итальянского режиссера Марко Феррери «Аудиенция» (1971). Эта мрачная и гротескная притча рассказывает о человеке, безуспешно пытающемся добиться аудиенции у папы римского. Блуждания по кулуарам Ватикана, столкновения с охраной и службой безопасности, общение с влиятельными персонами, которые якобы могут помочь ему изложить свое прошение или задать свой вопрос (суть проблемы зрителю так и не раскрывается) папе Павлу VI, с роковой неизбежностью ведут героя к гибели на ступенях папской обители. А в это время у ворот появляется новый посетитель с той же естественной, но невыполнимой просьбой, и его вежливо, но твердо направляют по сходному маршруту в лабиринт бюрократических кругов новейшего ада столицы католицизма.

Религиозные убеждения, безусловно, влияющие на творчество, для подлинного художника не единственно определяющие. Сохраняя верность жизни, он в значительной мере не властен над окончательным смыслом своего произведения, выходящим за пределы субъективных намерений. Такого рода примерахи изобилует история литературы и изобразительных искусств. Есть они и в молодом искусстве кино.

Ведь утверждение теологов кино, что пристрастие к поусторонней действительности свидетельствует об ограниченности художника и не дает ему возможности постичь потустороннее, священное, по существу, означает отказ от подлинно научного анализа произведений искусства. Это относится не только к атеистическим фильмам, но

и к тем, которые напрямую обращены к религиозному опыту, коль скоро он является частью духовного мира реально существующих людей — верующих, сомневающих, страдающих и борющихся за жизнь, которую они считают лучшей. Таких произведений в западном кино немало. Они неравноценны по своему художественному уровню, по глубине исследования жизненных проблем или степени отвлеченности от них, по яркости и привлекательности для зрителя. И — а это, пожалуй, главное — не все они однозначно служат религиозной пропаганде и поэтому далеко не всегда получают положительную оценку церкви или религиозно ориентированных критиков.

Если рассмотренные выше картины в большинстве своем составляют практическую основу взаимодействия религии и буржуазного киноискусства, взаимодействия, как мы видели, весьма сложного, противоречивого, не лишенного острых конфликтов, то творчество художников, к которым мы обращаемся в следующей главе, свидетельствует о выходе за рамки религиозности, углублении кризиса веры, вызванного всем ходом исторического развития человечества, поступательным движением прогрессивной культуры, усилением ее влияния на многих мастеров экрана в капиталистическом мире.

ДЛЯ ЦЕЛОГО РЯДА
ТАЛАНТЛИВЫХ МАСТЕРОВ ЗАПАДНОГО КИНО
ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ РЕЛИГИОЗНОСТИ ЯВЛЯЕТСЯ
РЕЗУЛЬТАТОМ ТИТАНИЧЕСКИХ УСИЛИЙ,
ПУТИ, ПОЛНОГО МЕТАНИЙ И ПРОТИВОРЕЧИЙ
(Ф. ФЕЛЛИНИ НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА
«НОЧИ КАБИРИИ»).



„Слава богу, Я-АТЕИСТ“

«Слава богу, я — атеист». Эта фраза, сказанная Луисом Бунюэлем, может служить своеобразным символом раздвоенности сознания целого ряда крупных западных художников, сочетающих в своем творчестве рецидивы религиозного воспитания и накапливаемый с годами груз сомнений, нередко ведущий к отрицанию веры. В буржуазном обществе, где государство тесно связано с церковью (даже тогда, когда они отделены друг от друга законом), которая в значительной степени контролирует систему образования, религиозность с детских лет является частью повседневного жизненного опыта, а освобождение от нее — результатом титанических усилий, пути, полного метаний и противоречий. К нерассуждающей вере приходят и те, кто не может ни смириться с бездуховностью капиталистического мира, ни понять и принять принципов его революционного переустройства на социалистических основах.

Протест против официальной церкви рождается и у людей, сохраняющих верность христианству. Но зачастую этот протест оборачивается не атеизмом, а очередной ересью, расшатывающей здание веры, но на современном этапе лишенной той взрывчатой силы, которой были наполнены средневековые народные движения. Необходимо отличать также религиозный фанатизм от протеста, выражающего себя в религиозных формах, мистический бунт от мистического ухода от социальной борьбы. И хотя бунт на коленях и ослабляет накал антиимпериалистической борьбы, предлагая иллюзорный путь «самоусовершенствования», субъективная направленность против мерзостей буржуазных порядков принципиально отграничивает его от самоуверенности власть имущих. Это еще более осложняет картину идейного противоборства, связанного с вопросами религии и церкви, в частности, в киноискусстве.

Творчество талантливых кинематографистов было и остается, с одной стороны, экраном их внутренней борь-

бы, сомнений и разочарований в прежних идолах, а с другой — ареной борьбы между клерикалами и деятелями прогрессивной атеистической культуры как за убеждения художников, так и за их произведения.

В приведенном выше высказывании теологи кино подчеркивают первую часть — «Слава богу» и стремятся доказать, что, несмотря на программный антиклерикализм того же Бунюэля, в душе он, как и его собратья по искусству, всегда оставался верующим, ибо без божественного провидения великим не станешь. Не будем уподобляться клерикалам и утверждать безоговорочный примат только второй части — «я — атеист», поддаваясь искушению объявить саму проблематику религии и веры для художников этого круга несущественной. Оценивая ведущих мастеров киноискусства капиталистических стран, мы должны исходить не из упрощенных схем, а из того, что при противоречивости и непоследовательности в их творчестве преобладают прогрессивные, антибуржуазные устремления (если таковое объективное значение тех или иных произведений). Противоречивость работ зарубежных кинематографистов раскрывает процессы углубления духовного кризиса капитализма, поисков действенной альтернативы «обществу потребления», поисков, которые в конечном итоге приводят прогрессивное крыло западной интеллигенции к поддержке революционных движений и пролетарской идеологии.

Художники, о которых речь пойдет ниже, — фигуры незаурядные. Их творческий вклад во многом определял поступательное развитие киноискусства на протяжении многих десятилетий. Их фильмам посвящены даже не тома, а целые библиотеки, почти о каждом у нас изданы работы советских авторов, переводные материалы. Подробный анализ их творчества далеко выходит за рамки этой книги. Луис Бунюэль, Робер Брессон, Ингмар Бергман, Федерико Феллини, Пьер Паоло Пазолини, Мартин Скорсезе, мастера бразильского кино были избраны нами потому, что именно их ленты, действительно пронизанные религиозными мотивами, наиболее часто становятся объектами теологических спекуляций. Творчеству мастеров этого круга посвящена, в частности, заключительная глава уже известной нам книги Р. Холлоуэя, симптоматично названная «Кинематографист как библейский теолог». Не будем вдаваться в прямую полемику с автором — его взгляды мы достаточно подробно рассмотрели выше. Обратимся непосредственно к индивидуальным судьбам и самим произ-

ведениям этих художников и попытаемся определить направленность авторского истолкования проблем религии и веры и роль интересующей нас тематики в их творчестве.

ЯРОСТНЫЙ АНТИКЛЕРИКАЛИЗМ ЛУИСА БУНЮЭЛЯ

Луис Бунюэль родился в 1900 году в испанской провинции Нижний Арагон. Сын богатых родителей, он получил религиозное образование в школах ордена «Святого сердца господнего» и у иезуитов. По собственному признанию, уже в 15 лет будущий режиссер перестал верить в бога и возненавидел взрастившую его буржуазно-клерикальную среду. Вместе с тем католическое воспитание наложило неизгладимый отпечаток на формирование его убеждений и дальнейшее творчество. Как и многие его герои, сам режиссер проблемы человеческого существования воспринимает и сквозь призму христианства. Отношение испанского режиссера к церкви и вере — отношение страстного негативизма, диалектического отрицания, позитивного преодоления предрассудков в обществе, где еще живы призраки средневековья.

Духовенство неоднократно обвиняло Бунюэля в богохульстве. Режиссер эти обвинения отвергал, хотя многие сцены его картин, казалось бы, давали им серьезное основание. Но дело было не в отдельных эпизодах, а в самой позиции художника: это была позиция не богохульства — непочтительного вызова слабого человека всесильному богу, а богоборчества — сражения человека и художника против пут, сковывающих поступательное движение истории. Оскорбительные для церкви детали составляли лишь наиболее заметную часть этого глобального замысла.

Для Бунюэля врагом была не только религия, но вся совокупность буржуазных институтов — государство, церковь, армия и полиция, семья и школа. Оказавшись в 20-е годы в Париже и вступив в группу сюрреалистов, он стал приверженцем концепции, согласно которой из-под груза будней человека может высвободить лишь шок, нарушающий логику привычного восприятия. В этом ракурсе особо опасным представлялось не столько социальное неравенство, сколько духовный гнет, носителями которого выступали десять заповедей и духовенство. В 1930 году Бунюэль поставил картину «Золотой век», где в водовороте шокирующих обывателя (и не только обывателя) образов вос-

НЕНАВИСТЬ
К ДУХОВНОМУ И ФИЗИЧЕСКОМУ НАСИЛИЮ НАД
ЛИЧНОСТЬЮ, К ОКРУЖАВШЕЙ ЕГО С ДЕТСТВА
БУРЖУАЗНО-КЛЕРИКАЛЬНОЙ СРЕДЕ
ПРОНИЗЫВАЕТ ТВОРЧЕСТВО Л. БУНЮЭЛЯ
(СПРАВА КАДР ИЗ ЕГО ФИЛЬМА 1969 ГОДА
«МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ», ПОСВЯЩЕННОГО ИСТОРИИ ЕРЕСЕЙ).



пел гимн безумной любви, не контролируемой разумом и разрушающей все преграды. За прологом, в котором рассказывалось о смертоносной силе скорпиона, следовали кадры, показывавшие священнослужителей, прибывших на какой-то остров и почти тут же превращенных по воле авторов в гниющие останки. Затем действие переносилось в Рим — обитель католицизма. Заключительная часть картины, сюжетно намеренно оторванная от всего предыдущего, предварялась титром, повествующим об оргиях, ко-



торым предавались растленные аристократы с их невинными жертвами в затерянном замке. В следующем кадре из замка выходил человек, представленный как самый страшный негодяй. Внешне он чрезвычайно напоминал канонического Христа — намеренность этого сходства подтверждалась и белым одеянием, смиренно сложенными руками и благостным выражением лица. Когда же из замка появлялась одна из юных жертв, молящая о помощи, этот богоподобный персонаж, ласково обняв ее, уводил обратно в ворота, из-за которых тут же раздавался предсмертный вопль. Метафора была предельно ясна. Лако-ничным эпизодом режиссер показывал бездну, разделяющую официальный облик христианства и его кровавую сущность.

Демонстрация картины вызвала грандиозный скандал.

Правая пресса писала: «Здесь мы имеем дело с большевистской пропагандой специфического свойства, да, именно специфического, которая пытается нас растлить... Давайте, мсье Кьяпп, выметайте все это! Вы можете, вы должны!» И префект парижской полиции Кьяпп, известный своими фашистскими взглядами, конфисковал все копии.

Сам режиссер признавался, что даже спустя несколько лет, когда он уже после гражданской войны в Испании был в эмиграции в Париже, его жизни угрожали фашистские террористические организации и он вынужден был скрываться, не выходя на улицу без револьвера.

Поражение республиканцев, дело которых Л. Бунюэль отстаивал, вызвало драматический перелом в творческой судьбе художника. До конца 40-х годов он был лишен возможности ставить фильмы, зарабатывая себе на жизнь технической работой в американском кино.

Но вынужденное молчание не усмирило неистового бунтаря. В мексиканских фильмах 50-х годов Л. Бунюэль вновь обратился к критике религиозного ханжества и лицемерия, трагического несоответствия библейских заповедей и христианских норм ни с церковной деятельностью, ни с реальной жизнью.

Евангельской парафразой называют картину Бунюэля «Назарин» (1958) — историю бедного священника, лишённого сана за слишком буквальное понимание христианского милосердия. Злоключения падре Назарио, современного назаретянина, — свидетельство краха религиозных иллюзий в столкновении с мирской жестокостью, невозможности обрести новую веру там, где нужны реальные действия. Экранизируя роман крупного испанского писателя XIX века Бенито Переса Гальдоса, Бунюэль не случайно отказался от его заключительной мистической части. В конце фильма герой приходит к выводу, что смирения и личного примера оказывается далеко не достаточно для спасения мира.

Сходные мотивы пронизывают и следующую картину режиссера — «Виридиана» (1961). Она была снята в Испании, но запрещена цензурой. Ватиканская «Оссерваторе романо» назвала ее и фильм «Мать Иоанна от ангелов», о котором мы уже говорили, «набором безбожных сцен». Бунюэль был официально отлучен от церкви — факт чрезвычайный в период формирования «аджорнаменто». Что же вызвало такое негодование католиков? Бунюэля вдохновил образ малоизвестной средневековой святой Вири-

дианы. Своей героиней он сделал современную послушницу, остающуюся в миру и стремящуюся, подобно Назарину, воплотить в жизнь принципы христианского милосердия. Кульминация фильма — оргия собранных Виридианой нищих. Они напиваются, предаются разврату, в решающий момент собираются у стола в канонической композиции «Тайной вечери» Леонардо, наконец, пытаются изнасиловать добродетельную хозяйку, наглядно разоблачая евангельский тезис о блаженстве нищих духом. Для того чтобы исправить пороки общества и человека, одной благотворительности мало — такова идея этой безжалостной притчи, которую сам режиссер называет «комедией».

«Жестокие образы, показавшиеся богохульными, вроде ножа в форме распятия... взяты непосредственно из жизни, — пояснял Бунюэль. — Одна монашка, живущая в том же монастыре, что и моя сестра, носила в кармане своего платья складной ножик в форме креста... А предметы, которые вынимает молодая послушница Виридиана из своего чемоданчика, в точности соответствуют описаниям, дающимся в энциклопедиях в статье «Святая Виридиана». На канонических портретах она изображается в окружении этих предметов». Но в том-то и дело, что взрывчатая сила символов этого фильма заключена именно в их реалистичности. Орудия самоистязания, перенесенные из средневековья в современный чемоданчик, наглядно демонстрируют разрыв между доктриной и жизнью. Терновый венец, сжигаемый в камине, был брошен туда девочкой, обидевшейся на то, что она случайно о него укололась, — к символическому уничтожению приводит бытовая деталь.

В творчестве испанского художника особенно велика разоблачительная сила всего образного строя произведения, а не только его сюжетных мотивов. Поэтому их направленность на освобождение человека из пут религии понятна каждому зрителю, а не только знающему таинства христианства.

Вернувшись в 70-е годы от религиозной к светской тематике, режиссер по-прежнему остался антиклерикалом. В галерее образов, символизирующих обреченность господствующего класса в фильме «Скромное обаяние буржуазии» (1972), наряду с министром, комиссаром полиции, офицером, дипломатом, почетное место принадлежит епископу. Дух «Золотого века» пронизывает сцену, во время которой епископ сначала отпускает грехи умирающему старику, только что признавшемся в убийстве много лет

АНТИКЛЕРИКАЛЬНАЯ
ТРАНСФОРМАЦИЯ ХРИСТИАНСКИХ МОТИВОВ:
БОГОПОДОБНЫЙ ЗЛОДЕЙ («ЗОЛОТОЙ ВЕК»),
СПРАВА — ДВЕ «ТАЙНЫХ ВЕЧЕРИ»
(ВЕРХНЯЯ — ИЗ «ЦАРЯ ЦАРЕЙ» ДЕ МИЛЛЯ,
НИЖНЯЯ ПАРОДИЙНАЯ — ИЗ «ВИРИДИАНЫ»).



назад родителей епископа, а затем пускает ему пулю в лоб. В этом эпизоде ярко проявилась характеризующая творчество Бунюэля в целом мысль о господстве мирского над священным, реальности мира сего, нуждающегося в освобождении от религии. Отвечая религиозным толкователям своего творчества, испанский режиссер говорил: «Я глубоко убежденный атеист и не признаю никаких религиозных проблем. И если толкуют мое душевное беспокойство как

беспокойство религиозного характера, меня не понимают... Бог меня не интересует, меня интересуют только люди». Признанием прогрессивной направленности творчества Бунюэля явилось присуждение ему в 1979 году почетного приза Оргкомитета XI Московского международного кинофестиваля за вклад в развитие мирового киноискусства в связи с 60-летием советского кино.



РЕАЛИЗМ РОБЕРА БРЕССОНА

Если Луис Бунюэль страстно отрицал свою религиозность, то французский режиссер Робер Брессон, как мы уже говорили, постоянно подчеркивал, что он — человек верующий и в своих картинах отстаивает идеалы христианства. Пронизанные не меньшим беспокойством за судьбы человечества, нежели фильмы испанского мастера, работы Брессона сделаны в ином стилистическом и идейном ключе.

Робер Брессон родился в 1907 году. Как и Бунюэль, он получил религиозное воспитание, но, в отличие от последнего, его не привлекала экстравагантность интеллигентского бунта против буржуазных условностей. Работу в кино Брессон начал скромно в 30-е годы. Находясь на военной службе, после молниеносного поражения Франции он более года был узником концентрационного лагеря. После освобождения из плена Брессон поставил свой первый фильм — «Ангелы греха» (1943) по сценарию священника-доминиканца Брукберже. Фильм рассказывал о монашеском ордене «Вифанские сестры», принимавшем женщин, которые чем-то себя скомпрометировали в миру. В центре картины было духовное противостояние молодой монахини Анн-Мари, с последовательностью, целеустремленностью и непомерной гордыней взявшейся за «спасение души» воровки и убийцы Терезы. В финале героиня, умирая, одерживает моральную победу, ибо преступница наследует ее веру и готова отдать себя в руки правосудия. Уже в этой картине ярко проявилась раздвоенность мира Брессона: с одной стороны, жесткая достоверность земного характера конфликта, среды, образов персонажей, с другой — перенесение всей тяжести морального выбора в религиозную сферу.

Французские критики называли режиссера «янсенистом». Подобно тому как представители этого религиозного течения во французском и нидерландском католицизме XVII—XVIII веков стремились, ассимилировав определенные черты протестантизма, возродить безусловность христианского отношения к миру в период кризиса средневекового миросозерцания, Брессон отстаивал вечность веры и нравственных идеалов в противовес антагонизму современного капитализма. Позиция его героев — синтез стоицизма, мученичества и смирения в бездуховном мире, спасти который от самого себя может только благодать.

Такая трактовка проясняет причины, по которым творчество Брессона было поднято на щит теологами кино. Его эстетическая концепция, изложенная в изданной в 1975 году книге «Записки о синематографе», — всестороннее описание «стиля воплощения», некогда определенного А. Эйфром, хотя сам этот термин в тексте практически не фигурирует. «Выбирай хорошо свои модели, чтобы они привели тебя туда, куда ты хочешь идти... — поучал Брессон своего воображаемого соратника. — Модели — их способ быть персонажами твоего фильма состоит в том, чтобы оставаться самими собой, такими, какие они есть (даже в противоречии с тем, какими ты их воображал). Правдивые интонации появляются тогда, когда твоя модель их не контролирует». И в другом месте: «Твоя камера следит за лицами, на которых не появляется никакой мимической игры (сознательной или случайной). Фильм синематографический делает видимым внутреннее движение». Отсюда следовал отказ от профессиональных исполнителей, неизбежно искажающих облик моделей-персонажей намеренным актерством, отказ от драматургической выстроенности сюжета, отвлекающей внимание зрителя в сторону внешних перипетий, отказ от броских живописно-пластических эффектов — одним словом, аскетическое самоограничение в сфере выразительных средств экрана. Стремление к «автоматизму реальной жизни», извлечению из моделей «непознанного и свежего», безусловно, созвучно теологическому тезису о божественном, «извлекаемом» кинокамерой из самой реальности.

Но именно тесная связь с реальностью, пристальное внимание к сцеплению физического бытия и духовной жизни делает картины режиссера интересными и важными для людей, не разделяющих его религиозных убеждений. Продолжая традиции литературы критического реализма, творчество Брессона оказывается значительно богаче узкорелигиозного истолкования. Эта черта сближает его с Жоржем Бернаносом, к произведениям которого он неоднократно обращался.

Французский писатель-католик, умерший в 1948 году, Бернанос был старшим современником Брессона. Главные его романы, изданные в русском переводе, «Под солнцем Сатаны», «Дневник сельского священника» и «Новая история Мушетты» были написаны в 20—30-е годы. В ходе своей творческой эволюции Бернанос перешел от аллегорически-иносказательного воплощения религиозных конфликтов к реалистическим повествованиям, где поиски веры,

Р. БРЕССОН
И ЕГО ФИЛЬМЫ: «МУШЕТТА» (СЛЕВА),
«ДНЕВНИК СЕЛЬСКОГО СВЯЩЕННИКА»,
«ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ БЕЖАЛ»,
«НАУДАЧУ, БАЛЬТАЗАР».



сохраняя свое принципиальное для автора значение, не нуждались в сверхъестественном антураже. Не раз вступая в конфликт с церковными властями, Бернанос был последовательным антифашистом. Он посвятил пламенные публицистические произведения гражданской войне в Испании, ненавидел гитлеровский нацизм.

Когда в конце 40-х годов Брессон взялся за экранизацию «Дневника сельского священника», его проект казался нереализуемым, настолько роман был лишен примет кинематографичности. Но режиссер добился успеха, именно акцентируя литературность повествования, саму форму дневника. История кюре Амбрикура, скромного священника, умирающего от рака, но сохраняющего моральную силу в борьбе за души своих прихожан, великих и малых, его

боль и сомнения подчеркивались в фильме неоднократным повторением одних и тех же событий — в строках дневника, устном изложении и, наконец, звуко-зрительном кинематографическом образе. Картина, как и книга, кончалась фразой «Все — благодать», и на экране оставалось изображение креста — символа мученической смерти священника. Однако само содержание произведения, раскрывавшего различные стороны духовного кризиса, разъедающего общество, подтачивающего устои религии (не слу-



чайно одним из наиболее привлекательных персонажей книги и фильма был священник-растрига), опровергало эту благочестивую концовку. Недаром на вечере, посвященном памяти Бернаноса, директор исследовательского центра кармелиток отец Бруно обрушил на картину поток обвинений. Полемизируя с парижским священником, рекомендовавшим в своей проповеди этот фильм, «проникнутый святостью от начала до конца», видный теолог усмотрел в нем не священное, а гнусность мирской жизни, не святость, а кризис и невроз, недостойные того, чтобы их поддерживала церковь (откуда, кстати говоря, и суровая рекомендация французского католического киноцентра — «только для взрослых с оговорками»).

Реалистическое начало, сильная сторона творчества Брессона, ярко проявилось в его следующей картине — «Приговоренный к смерти бежал» (1956), которая демонстрировалась в советском прокате. Основанная на рассказе видного деятеля Сопротивления Андре Девины о своем побеге из застенка гестапо — форта Монлюк в Лионе в 1943 году, лента воспроизводила события в строго документальной манере. Ограниченность места действия, вынесение за скобки всего того, что не относилось к замыслу и реализации побега, концентрировало внимание зрителей на духовной целеустремленности героя. Режиссер отказывается и от искусственной напряженности детектива, давая зрителю разгадку в самом названии, и от показа более широкого исторического контекста. Верный себе, в качестве подзаголовка он использует строку из Евангелия от Иоанна «Дух дышит, где хочет» (Ин., 3:8), превращая тем самым реалистическую картину в повод для теологических спекуляций о божественном провидении, определившем невиданную удачу героя. Международный католический киноцентр, к примеру, присудил фильму свой Большой приз в 1957 году за «раскрытие благодати в сердцах доброй воли».

Как бы в ответ на это и ему подобные истолкования французский критик Жозель Маньи писал двадцать лет спустя: «Как это было неоднократно отмечено, Брессон снимает только «духовные похождения», опирающиеся в то же время на самую повседневную реальность. Снимая тот или иной объект, ту или иную вещь (или «модель», как называет режиссер своих исполнителей), камера Брессона фиксирует прежде всего нечто как бы невидимое, то, что возникает между кадрами. Критики 50-х годов видели в этом выражение чего-то сверхъестественного, божествен-

ного. Но такое толкование возможно только для тех, кто полагает, что разделяет верования Брессона. Однако возможны и другие прочтения, не зависящие от идеологических концепций автора». Приводя это верное и точное суждение, советский режиссер С. Юткевич подчеркнул: «Действительно, такие прочтения не только возможны, но и обязательны. И не потому лишь, что сам Брессон свои религиозные убеждения никогда не формулировал... Главное в его фильмах — стремление к объективному отражению действительности. Именно благодаря этому стремлению дарование Брессона, его реализм стали более весомыми, чем его «янсенистское» истолкование; его «синематограф» — это своеобразное отражение целой эпохи в жизни послевоенной Франции»¹.

Мирское явно преобладает над священным в таких работах режиссера, как «Наудачу, Бальтазар» (1966), «Мушкетта» (1967, по Бернаносу), «Вероятно, дьявол» (1976). В глазах Брессона как человека религиозного во всех пороках современного мира виноват, безусловно, дьявол — источник всего зла в истории человечества. Но, как реалист, режиссер ярко показывает и подлинные источники трагедийности бытия — кризис буржуазного общества, отсутствие будущего и у тех людей, которые ему противостоят исключительно своей духовной цельностью.

Автор «Ангелов греха» надеется только на бога. Он не видит реального выхода из создавшегося положения, перспектив социального преобразования общества, его революционного обновления. Но он ярко показывает симптомы и результаты того пути, который ведет капитализм к неминуемому краху.

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ДИЛЕММЫ ИНГМАРА БЕРГМАНА

Ведущим мотивом творчества Робера Брессона было утверждение веры в противовес реальности, которая одерживала победу помимо и против воли автора. Для шведского режиссера Ингмара Бергмана определяющим был скепсис, стихия сомнения. Этих художников сближает то,

¹ Юткевич С. «Синематограф» Робера Брессона. — Искусство кино, 1979, № 2, с. 156.

В ТВОРЧЕСТВЕ
И. БЕРГМАНА БОГ ОСТАЕТСЯ ЛИШЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬ-
НОЙ ПРОБЛЕМОЙ, ПОДЛИННЫЙ ЖЕ ИСТОЧНИК
СТРАДАНИЙ — РАЗОБЩЕННОСТЬ МЕЖДУ ЛЮДЬМИ
(СПРАВА КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ «СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ»
И «ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА»).



что вера для них — проблема внутренней жизни человека, степени его убежденности. Она не нуждается в чудесах для своего проявления, а диалектически связана с действительностью. По отношению к гипотетическому богу Бергман всегда сохранял вопрошающую интонацию, и неизбежным ответом на молчание всевышнего была потеря веры, воспринимаемая как неизбежная трагедия современ-

ного человека. «Меня спрашивали, как сына священника, о роли религии в моем мировоззрении и в моей работе,— писал Бергман.—Мне кажется, что религиозные проблемы всегда живы. Я никогда не переставал ими заниматься; это продолжается непрерывно. Но это происходит на интеллектуальном уровне, а не на эмоциональном. Религиозные эмоции, религиозная сентиментальность — от всего этого я давно избавился (надеюсь). Религиозная проблема для меня — интеллектуальная проблема: отношение моего ума к моей интуиции. Результатом



этого конфликта обычно бывает нечто вроде вавилонской башни»¹.

Ингмар Бергман родился в семье пастора в 1918 году. Формирование его убеждений испытало на себе сильное влияние протестантизма в русле скандинавской культурной традиции, для которой, как мы видели (в частности, на примере творчества Дрейера), вопросы религии и веры имели особое значение. «Мои отец и мать, безусловно, чрезвычайно важны для меня,— писал режиссер,— не только сами по себе, но и потому, что создали для меня мир, против которого я восставал. В моей семье царила дружеская, сердечная атмосфера, которую я, чувствительный молодой стебелек, презирал, против которой восставал. Но этот строгий среднебуржуазный дом был для меня стеной, которую я бомбардировал, я оттачивал себя на нем»². Немаловажной частью этого бомбардируемого здания была традиционная религиозность.

Специфика творческого кредо Ингмара Бергмана проявилась в философской притче «Седьмая печать» (1956), где он размышляет над ужасами средневековья — религиозными войнами, разорением, мучениями, эпидемией чумы — как символами удела человека.

Вслед за «Седьмой печатью» режиссер поставил известную советскому зрителю «Земляничную поляну» (1957) — его признанный шедевр. Противоречия жизни здесь отчетливо возобладали над потусторонними «вечными» мотивами. Герой фильма (его играет классик шведского кино Виктор Шестром³) на склоне лет размышляет о смысле жизни и приходит к отказу от эгоистической обособленности, к стремлению понять окружающих. Однако это предсмертное озарение — лишь свет в конце туннеля, ибо в обществе, где господствует отчуждение, проблема взаимопонимания, контакта между людьми возникает вновь и вновь и не может найти окончательного разрешения.

¹ Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., 1969, с. 249.

² Там же, с. 248.

³ В 1920 году Шестром поставил близкий Бергману по тематике фильм «Возница» и сыграл в нем главную роль. Эта экранизация произведения Сельмы Лагерлеф рассказывала о вознице смерти, который обречен перевозить покойников в потусторонний мир, пока его не сменит последний умерший года. Этот ранний киновариант легенды, которая неоднократно переносилась на экран (в частности, под названием «Призрачная повозка»), явился одним из наиболее ярких примеров обращения к неортодоксальному сверхъестественному в период немого кино.

Отсюда и поиски бога, спасающие человека от тотальной изолированности.

Бесплодности поисков бога Бергман посвятил свою трилогию «Как бы сквозь тусклое стекло» (1961), «Причастие» (1962) и «Молчание» (1964). Заглавие первого фильма взято из Первого послания апостола Павла к коринфянам, где, в частности, говорится о смерти как о моменте встречи человека с богом: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан. А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (13:12—13). Героиня фильма Карин в шизофреническом бреде видит бога в облике страшного паука, который пытается ею овладеть. В соответствии с приведенными строками, бог для нее — сексуально окрашенная любовь.

Герой «Причастия» — пастор, утративший веру. Он бессилён спасти от самоубийства рыбака, ужасающегося перспективе грядущей атомной катастрофы. Земные проблемы здесь показаны как источник сомнений, а вера — как неспособная принести спасение в этом мире.

Безысходный пессимизм пронизывает аллегорическое «Молчание». Стихия этого фильма опять-таки отсутствие взаимопонимания между людьми. Здесь уже нет места спасению в любви. Прав исследователь творчества Бергмана Йорн Доннер, когда он пишет: «В предисловии к сценарию «Молчание» указывается, что сформулированная Б. (Бергманом.— К. Р.) идея фильма такова: «Молчание бога — негативный отпечаток его образа». Это высказывание претенциозно и придает фильму совершенно не тот смысл, который он в действительности имеет. Шведские критики также пытались толковать фильм подобным образом, называя его христианским фильмом на том основании (вот уж поистине!), что в нем идет речь об отсутствии бога. Но вряд ли можно обнаружить в поступках персонажей фильма мотивы, имеющие хоть какое-нибудь отношение к христианской религии. Б. еще раз возвращается к вопросу борьбы за власть — центральному в его фильмах. Теперь он наконец отказывается от использования христианской символики, которая явно не соответствовала подлинному содержанию его фильмов»¹.

¹ Доннер Я. Лицо дьявола. — В кн.: Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью, с. 78.

В ФИЛЬМЕ

**И. БЕРГМАНА «МОЛЧАНИЕ» ТРАГЕДИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО
СУЩЕСТВОВАНИЯ ПОКАЗАНА БЕЗ ССЫЛОК
НА ХРИСТИАНСКУЮ ДОКТРИНУ:**

**Г. ЛИНДБЛУМ (СЛЕВА) И И. ТУЛИН В РОЛЯХ
ИСТЯЗАЮЩИХ ДРУГ ДРУГА СЕСТЕР.**



Суть проблемы здесь состоит в том, что сам художник превратно понимает истоки бездуховности, поразившей буржуазное общество. Причины кризиса искусства он видит в утрате связей с религией, в жизни же отказ от целостности средневековой веры, по Бергману, равносителен потере путеводной нити в хаосе мироздания. Но путеводная нить религии всегда носила иллюзорный характер, она никогда не указывала реальных путей выхода из сложившейся ситуации. И утрата веры сегодня есть и симптом кризиса старого мира, и первый шаг к духовному освобождению и формированию научного атеистического мировоззрения. Ярko и убедительно показывая одну негативную сторону процесса, шведский режиссер не видит его позитивного смысла, как части поступательного развития прогрессивной культуры. В результате чуткость талантливого

художника к болезненным психологическим коллизиям, по-своему отражающим (иногда напрямую, как в «Причастии») социально-политические конфликты, приобретает в его фильмах превращенную форму борьбы внутри религиозного мирозерцания — частного, вторичного проявления противоречий бытия.

На наших экранах демонстрировалась и одна из последних картин Бергмана — «Осенняя соната» (1978). Противоречивость отношений между близкими людьми и ранее была предметом внимания режиссера, например в «Молчании». Но то, что там выступало как аллегория, здесь — исходная точка художественных обобщений. В этом разобщенном мире героиня пытается найти успокоение в вере. Но на самом деле она стремится к тому, чтобы обрести душевное равновесие в гармонии с близкими людьми. И гармония, в этом и состоит ее подлинная вера, в конечном итоге достижима. Таков глубоко гуманистический пафос творчества Ингмара Бергмана.

КАТОЛИЦИЗМ И ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

Человек яркого дарования и темперамента, Федерико Феллини сформировался как художник в Италии (родился он в Римини в 1920 году), в стране с глубоко укоренившимся католицизмом и массовой религиозностью. Учился он в провинциальной католической школе.

Феллини начинал работу в кино в русле неореализма. Он был одним из сценаристов картин Росселлини «Рим — открытый город», «Пайза» (1947), новеллы «Чудо» в фильме «Любовь», о которой мы уже говорили, и вместе со своим учителем и наставником вступил в сферу «теологического реализма» в ленте «Франциск, менестрель божий». Однако уже с начала 50-х годов Феллини расстался с Росселлини и наметил свой путь преодоления кризиса, который переживал неореализм. Картина «Дорога» (1954, в советском прокате — «Они бродили по дорогам»), сделавшая его одним из ведущих режиссеров мира, явилась утверждением принципов «внутреннего неореализма», отражения духовной жизни человека и основных коллизий бытия в обобщенных философских конструкциях, выстроенных на фундаменте неприкрашенного быта. Герои этой картины — силач Дзампано, его трогательная жена Джельсомина (актриса Джульетта Мазина) и шут-канатоходец

Ф. ФЕЛЛИНИ

**ТРАКТУЕТ КАТОЛИЦИЗМ КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ
ФАШИЗМА, НО В ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНТИКЛЕ-
РИКАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ПРИЧУДЛИВО ПЕРЕПЛЕТАЮТСЯ
С РЕЛИГИОЗНОЙ СИМВОЛИКОЙ
(СПРАВА Д. МАЗИНА И Р. БЕЙЗХАРТ В ФИЛЬМЕ «ДОРОГА»
И ЭПИЗОД «ЧУДА» ИЗ «СЛАДКОЙ ЖИЗНИ»).**



Матто были одновременно и бродячими циркачами и символами грубой животной силы, святости «нищих духом» и оторванной от реальности стихии поэзии. Отражая разобщенность людей в мире, где коммерческие интересы диктуют правила игры («Дорога» начиналась с эпизода, в котором Дзампано попросту продавал Джельсомину), фильм предлагает модель, до такой степени обобщенную, что она с легкостью поддается религиозному истолкованию, на которое наталкивают многие конкретные образные решения. К примеру, советский искусствовед Т. Бачелис пишет: «Весь... эпизод религиозного праздника — кино-

документ. Эти кадры сняты Феллини в одном из глухих провинциальных городков. Для Джельсомины же — это великолепный чарующий миф, видимый воочию. Но, кроме натуры и взгляда героини, есть еще и взгляд автора. С его точки зрения, святая находится в толпе — это она, Джельсомина. На мгновение в кадре крупно мелькнуло распятие — страдающий Христос попал в поле зрения Джельсомины, выделился на секунду из грозного торжества процессии, но тут же исчез, уносимый вдаль величавым пото-



ком верующих»¹. В этом описании, быть может, произвольно, автором уловлена религиозная многозначность образного строя произведения. «Дорога» противостоит официальной религиозности, предлагая новый тип святой — блаженной дурочки Джельсомины, которая напоминает нам знакомый образ Христа-арлекина, не случайно Джульетту Мазину называли «Чаплином в юбке».

В отличие от социального оптимизма неореалистов, картины Феллини глубоко пессимистичны. Надежде нет места в прогнившей реальности, она может возникнуть только в результате сверхъестественного наития, иррациональной веры, пусть эта вера принимает у режиссера облик скорее гуманистической веры в человека, нежели веры в бога. Наивная, произвольная, неистребимая улыбка Джульетты Мазины — Джельсомины, проститутки Кабирии, обворованной своим возлюбленным в фильме «Ночи Кабирии» (1956), — яркое свидетельство того, что земные невзгоды не властны над душой человека.

Значит ли это, что религиозное истолкование исчерпывает содержание произведений итальянского режиссера? Отнюдь нет. И дело тут не только в открытом антиклерикализме многих сцен его фильмов, но и в том, что их художественный строй значительно многообразнее, богаче и противоречивее, нежели любая богословская выжимка. В сюжетных коллизиях, образных решениях, характерах и судьбах персонажей, их стремлениях отражаются различные грани и аспекты духовного кризиса буржуазного общества. И хотя кризис этот, как правило, показываемый изнутри, кажется всеобъемлющим и допускающим лишь выход «по ту сторону» — в иррациональной вере или творческом вдохновении художника, обличительная сила фильмов Феллини чрезвычайно велика. Особенно ярко эта черта проявилась в «Сладкой жизни» (1959) — трехчасовой фреске, проводящей героя, журналиста Марчелло, по кругам ада светской жизни современного Рима. Христианская символика и идея тотальной греховности человечества пронизывают этот фильм, не случайно начинающийся с кадра вертолета, несущего над Вечным городом огромную деревянную статую Христа. Один из ключевых эпизодов ленты непосредственно связан с религией. Герой отправляется делать репортаж о «чуде» — двум детям якобы явилась дева Мария и обещала вернуться вновь. Это событие, оче-

¹ Бачеллис Т. Феллини. М., 1972, с. 121.

видно, подстроенное предприимчивым дядюшкой новоявленных визионеров, собирает толпы народа, больных и увечных, надеющихся на исцеление, репортеров радио, телевидения и т. д. Начавшийся ночью ливень приводит к панике, в ходе которой погибает ребенок. Режиссер рисует картину чудовищной мистификации и искреннего религиозного экстаза, эксплуатируемых шоу-бизнесом. Критика религии и узаконенных ею мистификаций редко где носила столь безжалостный и бескомпромиссный характер. Велика глубина нравственного падения героя — ни в чем конкретно не повинный, он позволил себя втянуть в обреченный круговорот «сладкой жизни». Однако и здесь фильм венчает обещающая спасение улыбка девочки-подростка, но разобрать ее слова герой уже не в силах.

Картина вызвала ожесточенные нападки католической печати. В сенате требовали ее запрещения на том основании, что она «изображает Рим в качестве средоточия разврата и оскорбляет его достоинство как центра католицизма и древней цивилизации»¹. Один приходский священник без обиняков признавался: «В своей воскресной проповеди, толкуя евангелие, я говорил также и о «Сладкой жизни» как о низменном проявлении определенного рода нравов, о бесполезном и вредном произведении. Сам я не видел этого фильма, но мне рассказывали...» Дальше можно не продолжать. Пьер Паоло Пазолини так оценил выступления клерикалов: «Мне доставляет большое удовольствие, что орган Ватикана вопит: «Хватит!» Для нас, людей доброй воли, это может означать лишь одно: «Продолжай!»²

Скандал, сопровождавший показ «Сладкой жизни», ярко доказывал несовместимость режиссерского видения и конформизма церковных установок. Следуя совету Пазолини, Феллини тут же продолжил обличительную антиклерикальную кампанию совершенно в ином легком жанре. В новелле «Искушение доктора Антонио» из фильма «Боккаччо 70» (1961) актер Пеппино де Филиппо создал сатирический образ борца за нравственность, тайные помыслы которого концентрируются на рекламном панно, изображающем обворожительную шведскую актрису Аниту Экберг (исполнительницу роли американской кинозвезды Сильвии в «Сладкой жизни») с невинным стаканом моло-

¹ Цит. по: Бачелис Т. Феллини, с. 259.

² Цит. по: Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968, с. 171, 169.

ка в руках и декольте, почти обнажающем впечатляющую грудь. В бредовых видениях героя исполинских размеров искусительница оживает и начинает заигрывать с испуганным святошей. Доктор в конечном итоге оказывается в сумасшедшем доме.

В своих лучших картинах последних лет режиссер, сохраняя пристрастие к своим излюбленным темам и символической обобщенности, значительно ближе подходит к социально-политическому анализу событий. В фильме «Амаркорд» («Я вспоминаю», 1974) дается панорама жизни маленького итальянского городка в довоенные годы.

Авторский взгляд в картине отличается глубокая диалектичность. Понимая и сочувствуя своим героям и современникам, Феллини одновременно показывает корни фашизма в психологии среднего добропорядочного итальянца. В этом предупреждении об опасности «коричневой чумы» заключен смысл одного из центральных эпизодов — визита в город высокопоставленного чиновника на празднества 21 апреля, легендарной даты основания Рима, ставшей по воле Муссолини национальным праздником фашистской Италии. Подчеркивая актуальность политической проблематики фильма, Феллини говорил: «...У меня создается впечатление, что фашизм и незрелость в определенной мере остаются постоянными историческими периодами в нашей жизни: незрелость в жизни личности, фашизм в жизни нации. Суть и состоит в этой вечной инфантильности, в этом перекалывании ответственности на чужие плечи, в этой жизни с успокоительным ощущением, что кто-то думает за тебя (сначала это мать, потом — отец, потом — мэр, потом — дуче, потом — мадонна, потом — епископ, одним словом, всегда кто-то другой); а тем временем ты обладаешь ограниченной и бесплодной свободой, которая позволяет лишь культивировать абсурдные грезы: грезы американского кино или восточные мечтания о женщинах; таким образом, важнейшей частью манипулирования средним итальянцем и сегодня мне кажутся все те же старые, чудовищные, архаичные мифы. И я думаю, что даже до фашизма вина за этот хронический подростковый период, блокирование развития на стадии псевдодетства, ложится на католическую церковь». Такова принципиально антифашистская и антицерковная позиция итальянского режиссера на нынешнем этапе его противоречивого творческого пути.

«Амаркорд» отличается не мистической надеждой, не имеющей опоры в реальности, а верой в жизненные силы

итальянского народа, его способность противостоять члoвеконенавистнической идеологии. В разгар чествования «высоких» гостей (в церемонии ведущую роль играет чудовищное изображение увеличенной во много раз головы Муссолини, смонтированной из цветов) с колокольни вдруг начинает звучать «Интернационал». Музыка замолкает только тогда, когда спрятанный наверху граммофон сбивают пули «защитников порядка».

В аллегорической притче «Репетиция оркестра» (1980) режиссер строит своеобразную модель раздираемого противоречиями буржуазного общества.

Высокая миссия художника, призвание, жизнеутверждающий пафос остаются в творчестве режиссера главным и делают его работы важным вкладом в современное киноискусство. Христианские же мотивы, толкуемые им в духе, весьма далеком от традиционного католицизма, составляют лишь одну, наиболее спорную и уязвимую грань его наследия. Отсюда и двойственность отношения к Феллини церковных властей и теологов кино — первые почти готовы предать его анафеме, в то время как вторые пытаются представить его правоверным «библейским теологом».

ИДОЛЫ И ИДЕАЛЫ ПЬЕРА ПАОЛО ПАЗОЛИНИ

Хотя Пьер Паоло Пазолини, по существу, принадлежал к тому же поколению, что и Феллини, начало его самостоятельного кинематографического творчества приходится на более поздний период, а именно 60-е годы, отмеченные переходом от интеллектуального, философского кино к кино политическому, значительно более тесно связанному с нарастающим накалом антиимпериалистической борьбы. Пазолини был художником переходного времени, стремившимся страстно, но не всегда успешно и убедительно объединить поэтическую обобщенность, мифологизм образного мышления с конкретностью социального анализа антагонизмов «общества потребления».

Истоки сложности и непоследовательности мировоззрения и творчества Пазолини лежат и в своеобразии его жизненного пути. Он родился в 1922 году в Болонье и провел первые годы жизни в постоянных переездах (главным образом по Северной Италии) вместе со своим отцом-офицером. Большое влияние на него оказала и мать —

П РОТИВОРЕЧИВУЮ
КАРТИНУ МИРА С НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЙ
ДОСТОВЕРНОСТЬЮ И МИФОТВОРЧЕСКОЙ ОБОБЩЕННОСТЬЮ
ВОССОЗДАЕТ П. П. ПАЗОЛИНИ (СПРАВА КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ
«АККАТОНЕ» И «ТЕОРЕМА»).



представительница деревенской буржуазии области Фриули, специфический диалект которой станет языком первых сборников поэта. «...Пребывание там (во Фриули.— К. Р.),— признавался позднее Пазолини,— было для меня очень важным, так как именно здесь я стал марксистом, причем достаточно необычным путем. Подлинный облик фриульских крестьян я понял лишь после того, как крайне субъективно использовал их диалект в поэзии. Сразу после войны местные поденщики начали борьбу против крупных землевладельцев области. К этой борьбе я ока-



зался абсолютно неподготовленным, так как мой антифашизм был эстетическим и культурным, но еще не политическим. Впервые в жизни я столкнулся с классовой борьбой и без всяких колебаний встал на сторону поденщиков».

Противоречивость приобщения Пазолини к общественной борьбе в дальнейшем отнюдь не нашла разрешения, а лишь все более нарастала. Ко всем проблемам жизни он подходил прежде всего эстетически, лишь во вторую очередь осознавая их социальную и политическую сущность. А пристрастия художника, как бы раздвигаясь, вели его одновременно по пути верности жизни, предельного реализма (порою переходящего в натурализм) и мистического обобщения (откуда стремление придать всем воплощаемым конфликтам глобальный мифологический характер).

Перипетии творческого пути Пазолини постоянно обнаруживают это противоречие. Оказавшись в 1950 году в

Риме, художник сталкивается с миром люмпен-пролетариата итальянской столицы, миром, который даст материал и язык для его романов и первых двух фильмов, — «Аккатоне» и «Мама Рома» (1961 и 1962). Жаргон римских люмпенов позволяет ему добиться максимального подобия передаваемой реальности, стремление к которому пронизывает самые известные прозаические произведения художника — «Продажные парни» (первое издание — 1955) и «Жестокая жизнь» (1959). С момента их появления Пазолини завоевывает известность и уже знаменитым начинает самостоятельную работу в кино. Правда, до 1961 года им уже было написано несколько сценариев, в частности он работал и с Феллини — был одним из авторов диалогов «Ночей Кабирии».

В фильмах Пазолини, как и в его литературных произведениях, причудливо переплетаются мифологические и христианские мотивы, элементы социального анализа и фрейдистский подход к разработке психологии персонажей.

Уже первые картины режиссера сочетали в себе неореалистическое внимание к деталям быта и метафорическое возвышение конфликтов на уровень общечеловеческой трагедии. Драка люмпенов под музыку Баха в «Аккатоне» — своеобразный символ этого специфического подхода. В фильме «Мама Рома» ясно звучит излюбленная тема Пазолини — обличение тлетворного влияния религиозного морализма. К трагедии приводит стремление проститутки воспитать своего сына в духе буржуазной добродетели. Поэтому, когда он узнает, каким способом куплено его благополучие, «герой» отталкивает мать — ее профессия противоречит ей же самой культивируемым установкам.

Предложив, по его собственным словам, «прочтение священного писания по Грамши» в «Евангелии от Матфея», трактуя Софокла по Фрейду в «Царе Эдипе» (1968), в фильме «Птицы большие и малые» (1966) итальянский режиссер «сожрал самого себя как догматика».

Пазолини не раз навлекал на себя недовольство церкви. Особое негодование вызвала новелла «Овечий сыр», поставленная в 1963 году для фильма «Рогопаг» (название было образовано из первых букв фамилий постановщиков отдельных скетчей — Росселлини, Годара, Пазолини и Грегоретти). В новелле Пазолини нищий, приглашенный на съемки сцены распятия в очередном религиозном боевике, объевшись овечьим сыром, умирает на кресте, где

изображает одного из преступников, распятых вместе с Христом. Это была уже знакомая нам аллегория «истинного христианского мученичества», противостоящего официальной религии. Режиссера приговорили к четырем месяцам тюремного заключения условно по обвинению в оскорблении религии. После апелляции прокурор республики отказался от иска, и приговор был отменен. Тому была немаловажная причина — в промежутке на экраны вышло «Евангелие от Матфея».

Следующее столкновение Пазолини с церковными и гражданскими властями Италии было связано с фильмом «Теорема». В ходе дискуссии, которая последовала за приговором «Теореме» приза ОСИК, представитель французского католического киноцентра аббат Бертье, мотивируя запрет фильма для верующих, не без прозорливости назвал его «сакрализацией секса», добавив, что в нем нет «ничего христианского и человеческого». В последнем он ошибался — христианская идея откровения пронизывает картину, но автор стремится придать абстракции человеческий, хотя и весьма однобокий, сугубо сексуальный, смысл. Это сочетание, характеризующее противоречивость мировоззрения Пазолини, разумеется, ослабляло антибуржуазный, разоблачительный пафос картины. Жюри на венецианском фестивале поддержало именно уязвимые стороны концепции режиссера, одновременно стремясь показать, по словам председателя жюри канадского иезуита Марка Серве, «что христиане действительно открыты миру и что они способны восхищаться искренностью, красотой и глубиной произведения», в котором, по его мнению, яркое воплощение получили поиски идеала.

Противоречивой была и последняя работа Пазолини — «Сало, или 120 дней Содомы» (1975), в которой он обличал нравы главарей «республики Сало», созданной Муссолини в период гитлеровской оккупации Северной Италии. Если «Золотой век» Бунюэля вызвал ненависть и угрозы фашистов, то «Сало» навлекло на режиссера проклятия итальянских неофашистов, которых некоторые обозреватели считают причастными к его убийству в 1975 году.

Остро ощущая противоречивость своего творчества, Пазолини стремился придать ему иллюзорное единство, общий знаменатель. «Говорят, что у меня три идола — Христос, Маркс и Фрейд, — писал он. — Но это все пустые слова. На самом деле мой единственный идол — действительность. И профессию кинематографиста, наряду с писательской, я выбрал именно потому, что выражению дей-

ствительности с помощью символов, каковыми являются слова, предпочел кино — выражение действительности через посредство самой действительности». Однако само понимание действительности носило у Пазолини отчетливо мистический характер. Вместе с тем режиссер признавался: «Обращение к марксизму для меня абсолютно необходимо, ибо это единственная идеология, дающая мне возможность сохранить связь с действительностью». Такова противоречивость творчества Пазолини, вдохновленного стремлением отразить и преобразить конфликтную реальность современного капиталистического мира. Оценивая его деятельность и творческое наследие, нельзя не согласиться с поэтом-коммунистом Маурицио Феррара, который писал: «Он, Пазолини, был трудным и редким человеком. Его гибель — большое горе для всех, кто знает, что идеи существуют для справедливой борьбы, и радость для фашистов и фарисеев, которые ненавидели и боялись его».

МОРАЛИЗМ МАРТИНА СКОРСЕЗЕ

Вынося приговор современному буржуазному обществу, Феллини находил иррациональную надежду в вере. Пазолини стремился связать христианские мотивы с современными реалиями, обрести в них источник нового гуманизма — высвобождения личности из пут «репрессивной цивилизации». А молодой американский режиссер Мартин Скорсезе, исходя из близких религиозных посылок и столь же негативной оценки капиталистического мира, приходит к диаметрально противоположным выводам. Его позиция — позиция моралиста-католика, готового выжигать пороки современной цивилизации. Хоть он проучился год в семинарии, Скорсезе чужды философские и богословские рассуждения. Творческое кредо режиссера сформировала не европейская, а американская кинематографическая традиция — традиция экранного действия, напряженного сюжета. Важно и то, что он принадлежит к более молодому поколению, нежели мастера, творчество которых мы рассматривали выше.

Мартин Скорсезе, итальянец по происхождению, родился в 1942 году. Детство и юность он провел в одном из бедных итальянских кварталов Нью-Йорка. Воспринятая от родителей и среды итальянских эмигрантов традиционная набожность привела его в семинарию, однако духов-

ной карьере он неожиданно предпочел кинематограф. Разительный контраст между христианскими установлениями и более чем свободными нравами нью-йоркской богемы, между «десятью заповедями» и окружающей реальностью — войной во Вьетнаме, преступностью и проституцией, коррупцией властей — привел режиссера к разорванному, синкопическому видению мира, отраженному в рваной, нервозной стилистике его произведений.

В «Злых улицах» (1973) Скорсезе рисует впечатляющую в своей неприглядности картину нищеты той части Нью-Йорка, где он некогда вырос. Но, как и у Пазолини, в этом мире люмпенов отчетливо звучат евангельские мотивы мученичества и искупления.

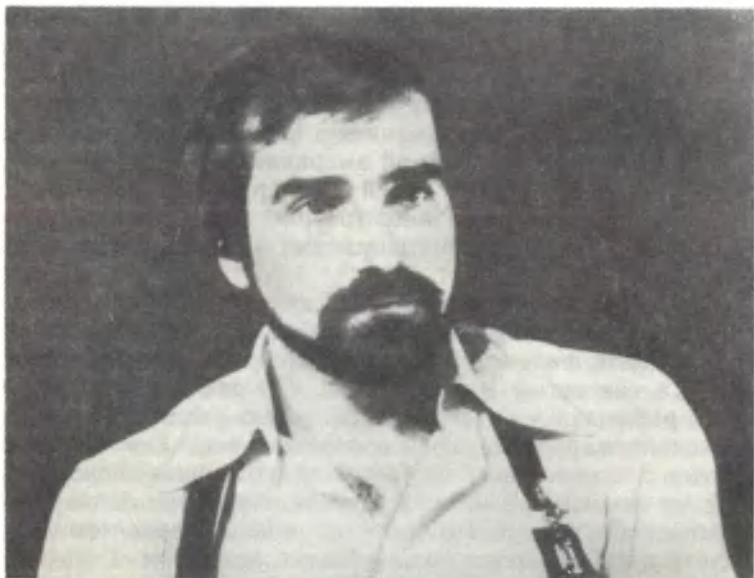
Из всех картин режиссера, пожалуй, лишь одна, демонстрировавшаяся на наших экранах «Алиса здесь больше не живет» (1975), была лишена религиозного аспекта. Яркий характер независимой американки, созданный актрисой Эллен Берстин, своей подчеркнутой реалистичностью и психологической достоверностью изначально отвергал метафизические спекуляции и нравоучительную риторику.

Но в следующей картине — «Таксист» (1976) — ранее скрытый религиозный морализм заявил о себе в полный голос. Герой фильма, ветеран войны во Вьетнаме, устраивается таксистом в Нью-Йорке. По самому характеру своей работы он — идеальный свидетель разложения, безраздельно царящего здесь в ночные часы. Его попытка войти в благополучный буржуазный мир терпит неожиданный, но закономерный крах. Короткий роман с белокурой организаторшей предвыборной кампании очередного кандидата истеблишмента оканчивается разрывом. Герой по ошибке приводит свою возлюбленную на порнографический фильм, и ее ханжескому возмущению нет пределов; дьявол, толкнувший таксиста не в ту дверь, может торжествовать.

И тут герой как бы преображается. Обритая голова с восточной косичкой, боевое оснащение по вьетнамским рецептам, взгляд одержимого высшей идеей борьбы за нравственность — таков облик самозванного мессии. Его цель — не создание нового культа — он защитник старого — и не поиски единомышленников — ему ясно, что в этом мире он абсолютно одинок, — а уничтожение грешников. Правда, покушение на бравого кандидата, задуманное, по-видимому, в отместку бывшей возлюбленной, реализовать не удастся. Зато наш супермен врывается в пуб-

«ЖИВОТНЫЙ

УРОВЕНЬ», КОТОРЫЙ ЯКОБЫ ПРИБЛИЖАЕТ
К «ЧИСТОМУ ДУХУ»: М. СКОРСЕЗЕ (СЛЕВА)
И ЕГО ГЕРОЙ «ЯРОСТНЫЙ БЫК» Д. ЛА МОТТА
В ИСПОЛНЕНИИ Р. ДЕ НИРО.



личный дом и, сея смерть и разрушение, «спасает» оттуда двенадцатилетнюю проститутку. Но по предшествующим событиям ясно, что она вовсе не желает менять профессию и возвращаться к ненавистным родителям, куда ее, конечно, отправляют после «освобождения». Акция героя приобретает, таким образом, характер насильственного восстановления в своих правах попранной добродетели, откровенного насилия во имя закона, порядка и целомудрия.

За спиной таксиста, ставшего в фильме очередным «героем» средств массовой информации, маячит призрак кровавого Ку-Клукс-Клана. Его единомышленники — многочисленные реальные и экранные полицейские, шерифы или не облеченные властью «вершители правосудия», ду-

бинами, пулями, ножами и кастетами, огнем и мечом уничтожающие рассадники разврата и преступлений — чернокожих, длинноволосых и прочих бунтарей, не соответствующих их идеалам и представлениям. В реальной жизни первое место в ряду их противников принадлежит не гангстерам и сутенерам, а призраку коммунизма, участникам антиимпериалистических движений, будь то рабочие или «всякие там» интеллектуалы, подвергающие сомнению святая святых — религию, буржуазную мораль, американ-



ский образ жизни. Попирая закон, «герои» этого типа не без оснований ссылаются на то, что они лишь «длань господня», защитники «десяти заповедей» от «безбожников».

Мартин Скорсезе далек от апологии своего героя. Чутко улавливая общественные настроения, режиссер и актер Роберт де Ниро дали яркий портрет современного консервативного фанатика, по-своему преломляющего ужас правоверного католика перед метаморфозами «сладкой жизни» и «злых улиц».

В следующем фильме Скорсезе, «Яростный бык» (1980), Роберт де Ниро сыграл Джейка Ла Мотта. Своеобразная судьба этого бывшего боксера из исправительной колонии, силою мускулов и воли ненадолго выбившегося в чемпионы, но вновь оказавшегося в тюрьме по обвинению в совращении малолетних, вызвала у режиссера религиозные ассоциации, в фильме глубоко скрытые.

Аккумулируя в первой части картины эпизоды жестокости и насилия — не только на ринге, но и в семье, где Ла Мотта ведет себя как безжалостный деспот, — режиссер и актер не жалеют красок для обрисовки животного начала, по их мнению, присущего каждому человеку. Отсюда и христианские мотивы заключительных эпизодов, в которых герой за решеткой с криком «Я не животное» обретает веру. Этот патетический возглас, разумеется, не может не вызвать сострадания у аудитории.

Автор охарактеризовал свой фильм как историю «парня, который чего-то добивается, затем все теряет, а потом искупает свои грехи». Скорсезе добавляет еще одно уточнение: «Его работа находится на примитивном, почти животном уровне. Поэтому он и должен мыслить иначе, он должен духовно осознавать некоторые вещи, которые мы не осознаем, так как наши головы слишком заняты интеллектуальными идеями и чрезмерной чувствительностью. И поскольку он находится на этом животном уровне, то, быть может, оказывается ближе к чистому духу». Религиозные истоки такого понимания вполне очевидны.

И все же, невзирая на внутренний религиозный пафос, как реалист, Скорсезе констатирует победу жизни над бойцами-одиночками. Мир «шума и ярости», охватывающий его картины, не может быть спасен постулатами морализма. Реальных путей восстановления социальной справедливости и подлинной нравственности американский режиссер, как и большинство представителей буржуазного искусства, не видит.

СТАРАЯ И НОВАЯ ВЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ БРАЗИЛЬСКИХ РЕЖИССЕРОВ

Католическая церковь в Латинской Америке, как и в других регионах мира, предпринимает активные усилия по пресечению влияния «вредных» фильмов и использованию кино в своих целях. В изданной в 1976 году в Боготе издательством «Святого Павла» книге «Общественные средства массовой коммуникации и церковь» собраны документы католической церкви Латинской Америки, принятые в 1959—1976 годах — в период, последовавший за энцикликой «Миранда прорсус», поставившей задачу самого активного использования новых средств в религиозной пропаганде.

В этом сборнике, в частности, приводится текст документа, принятого первым латиноамериканским конгрессом католического кино в Лиме в 1963 году. «Сознавая всю тяжесть своей ответственности в критический момент исторической эволюции данного региона мира,— говорится в документе,— испытывая глубокую озабоченность в связи с диспропорцией между ограниченными возможностями традиционных средств распространения евангелия и потребностями континента, где три миллиона душ ежегодно находятся под угрозой отрыва от католической веры... участники конгресса направляют горячий призыв всем органам католической церкви, епископам и архиепископам, главам монашеских и церковных орденов, религиозных организаций (как мужских, так и женских), черному и белому духовенству, католическим университетам, движению за апостольскую пропаганду в миру, католической прессе и радиостанциям и всем верующим в целом, чтобы все они предприняли соответствующие усилия и начали новый, более позитивный и активный этап своей деятельности в области кино... Наступил момент отказаться от негативной позиции по данному вопросу и признать огромные возможности кино как средства художественного выражения, а также как вспомогательного средства в области миссионерской и евангелистской миссии католической церкви».

Этот «горячий призыв» был вызван рядом конкретных обстоятельств: расширением деятельности прогрессивных общественных движений, формированием в лоне католической церкви «левых» направлений, поддерживающих

эти движения, и, не в последнюю очередь, резким подъемом прогрессивного политического кино Латинской Америки, в частности так называемого бразильского «нового кино».

Дело в том, что в рамках «нового кино» и примыкающих к нему тенденций католицизм отнюдь не получал позитивной трактовки. Обращаясь к религиозной тематике, режиссеры, как правило, проявляли глубоко критическое отношение к «религии колонизаторов».

Так, в демонстрировавшейся в нашей стране картине Анселму Дуарти «Обет» (1962) к трагедии приводит нетерпимость католической церкви. Герой этой своеобразной притчи — крестьянин Зе дал обет святой Барбаре, что, если выздоровеет его осел, он раздаст свою землю бедным и принесет крест в ее церковь в день посвященного ей праздника. Осел выздоравливает, и герой проходит сорок километров с огромным деревянным крестом на плече. Однако священник не дает ему внести крест в церковь — обет был дан не на христианской церемонии, а на языческом негритянском празднестве и обращен не к святой Барбаре, а к ее языческому аналогу. Для набожного крестьянина здесь нет противоречия — оба культа в его восприятии едины, для священника же данный обет — святотатство.

Вокруг крестьянина, застрявшего с крестом у порога церкви, начинают бушевать страсти. Репортер местной газеты в поисках сенсаций берет у него интервью и превращает в борца за социальную справедливость. Поэт-самоучка предлагает написать стихи, которые опозорят священника, а хозяин кабачка, расположенного у церкви, радуется прибыли и готов бесплатно кормить героя. Бунтари и оппозиционеры видят в нем союзника, а то и нового мессию. Сутенер, без труда соблазнивший его жену, утомленную странностями супруга, подсылает к нему шпика, выставляя героя подрывным элементом. Даже вмешавшийся в это дело епископ не может заставить Зе пойти на компромисс и войти в церковь без креста. В финальной стычке между представителями закона, явившимися арестовать блаженного, и защищающей его толпой героя убивают, а затем, положив на крест, победно вносят в церковь — в конечном итоге, погибнув, он вышел победителем и сдержал данное слово. Христианские аллегории здесь вполне очевидны, как и публицистическая направленность против религиозной нетерпимости.

В совершенно иной тональности традиционные веро-

П РОСТОМ,
НАБОЖНЫЙ БРАЗИЛЬСКИЙ КРЕСТЬЯНИН СТАНОВИТСЯ
ЖЕРТВОЙ СОЦИАЛЬНЫХ КОНФЛИКТОВ
И РЕЛИГИОЗНОЙ НЕТЕРПИМОСТИ
В ФИЛЬМЕ «ОБЕТ».



«Н Е БОГ

И НЕ ДЬЯВОЛ, А САМ ЧЕЛОВЕК —
ХОЗЯИН СВОЕЙ СУДЬБЫ», — ПРОВОЗГЛАШАЕТ
РЕЖИССЕР Г. РОША (СЛЕВА) В ФИЛЬМЕ «БОГ
И ДЬЯВОЛ НА ЗЕМЛЕ СОЛНЦА»
(НА СНИМКЕ ОДИН ИЗ ЦЕНТРАЛЬНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ
ЭТОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЫ).



вания заявляют о себе в фильме «Дона Флор и два ее мужа» (1976, режиссер Бруну Баррету) — экранизации изданного у нас романа Жоржи Амаду.

Героиня фильма, красавица дона Флор, оплакивает мужа, гуляку и развратника, умершего во время карнавала. Утешившись, она вновь выходит замуж, на сей раз за добропорядочного буржуа — диаметрально противоположность своему первому супругу. Ей вскоре становится скучно, и она все чаще вспоминает о буйном прошлом, пока перед ней не появляется вызванный ее мыслями призрак, абсолютно обнаженный и готовый к прежним свершениям.

Когда героиня понимает, что никто, кроме нее, призрака не видит, она приспосабливается к необычной ситуации и живет с двумя мужьями, выгодно дополняющими друг друга. Столкновение буржуазной жизни и животворной стихии, буйной страсти и супружеского долга, карнавала и церкви находит выражение и в финальном эпизоде, где героиня выходит из церкви после воскресной мессы в сопровождении двух мужей — благопристойного буржуа и обнаженного и игривого призрака.



Идея превосходства местных культов над привнесенными была ярко выражена и в фильме одного из основателей движения «нового кино» — Нелсона Перейры Дус-Сантуса (его картины «Рио, 40 градусов», 1955, и «Иссушенные жизни», 1963, демонстрировались в советском прокате). Маленький герой его фильма «Амулет Огума» (1974) после смерти отца от руки бандита направляется матерью на священную церемонию — его заговаривают именем бога-покровителя Огума, культ которого распространен среди беднейших слоев населения страны. Повзрослев, герой попадает в городскую банду, характер которой подчеркивает привнесенность преступности извне, очевидно из Северной Америки. Никто из бандитов не верит в его неуязвимость, полученную от бога-покровителя, пока не убеждается в этом воочию. В водовороте сюжета герой, отказывающийся совершать несправедливые убийства, становится объектом преследований со стороны главаря банды, но и в атмосфере тотального предательства святой Огума уберегает его от всех опасностей.

Контрастом кровавому преступному миру служит облик служителей местных культов — в белых одеяниях они проповедуют мир и справедливость, стремятся дать людям душевный покой. Даже сам главарь под воздействием ритуала кается и обещает исправиться, однако это перевоплощение длится недолго — дух зла в нем одерживает верх.

Тем временем герой остается неуязвимым. Бесплодными оказываются и попытка похищения амулета, и покушение на его мать. И хотя в финальной перестрелке он и падает, сраженный пулями, в бассейн, ему удается перебить всех своих врагов и, как по волшебству, вынырнуть в открытом море прямо на лодку, застывая с двумя револьверами в символической позе победителя. Главная сценарная находка заключается в том, что эту историю, стилизованную под народную легенду, рассказывает слепой нищий музыкант напавшим на него бандитам. По окончании повествования бандиты, рассердившись, пытаются убить рассказчика, но, как и герой, он оказывается неуязвимым и безжалостно расправляется с нападающими. Так, в аллегорической форме проводится мысль о силе народа, защищенного своими святыми от тлетворного влияния Запада.

В 1963 году режиссер Глаубер Роша поставил фильм «Бог и дьявол на земле солнца» (известный также под названием «Черный бог и белый дьявол»). Картина рассказывала о крестьянине, который в поисках справедливости

сначала становится последователем одного из многочисленных псевдопророков, насаждавших свою веру не только молитвами, но и кровью. Разочаровавшись в этом черном боге (пророк — негр), герой сталкивается с легендарным наемным убийцей Антониу дас Мортисом (ему режиссер позднее, в 1977 году, посвятит целую картину), совершающим свои злодеяния по указке и с благословения католической церкви. Завершающая фильм баллада, подводя итог кровавому повествованию, провозглашает, что не бог и не дьявол, а сам человек хозяин своей судьбы, от его усилий, а не от сверхъестественных сил зависит счастье и несчастье на земле.

К этому выводу приводят, часто помимо воли авторов, и другие фильмы, рассмотренные в этой главе. От углубленного анализа кризиса веры к открытому антиклерикализму, освобождению человека от суеверий и предрассудков — таков путь художников, ищущих правду не на проторенных путях «вечных» истин религии, а в реальности современной противоречивой жизни, классовых, политических, идейных битвах. «Слава богу, я — атеист» — слова не религиозного человека, сожалеющего о молчании бога и утрате веры, а крик души, освободившейся от многовекового гнета.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Путешествие по религиозным проспектам и закоулкам зарубежного экрана подходит к концу. К каким выводам приводит наше рассмотрение?

Мы выяснили, что взаимоотношения киноискусства и религии носили и носят противоречивый, конфликтный характер. И хотя формы этого конфликта на протяжении нашего века не раз претерпевали существенные изменения, несмотря на взаимные усилия верующих кинематографистов и трезвых религиозных деятелей с целью его преодоления, он продолжает расширяться и углубляться. Поступательное движение киноискусства приводит ко все большей независимости от религии, будь то на пути своего собственного мифотворчества, либо в углублении реализма, показе действительных проблем человеческого существования, социальной борьбы, формирования научного мировоззрения.

Вместе с тем процесс этот нельзя и упрощать. Утрата церковью одних позиций сочетается с модернизацией и

укреплением на новых рубежах. Экраны телевидения Запада систематически отдаются богослужениям и выступлениям религиозных деятелей, расширяется сеть церковных и внецерковных религиозных киноорганизаций, специализированных изданий, преумножаются и совершенствуются формы превратного теологического истолкования произведений киноискусства. Есть и частные примеры. Так, в 1982 году Международный кинофестиваль в столице Филиппин Маниле начинался и завершался пением религиозных гимнов.

Изменяются и формы религиозно-пропагандистского кинематографа. «Евангелие от Матфея», «Иисус Христос — суперзвезда», как и, в несколько ином плане, «Из далекой страны — Иоанн Павел II», — картины, в большей степени посвященные современным проблемам, нежели вечным истинам. Это отнюдь не значит, что традиционные формы религиозной пропаганды на экране полностью отошли в прошлое. В большинстве своем они перекочевали на более консервативные телевизионные экраны, но частично сохранились и в кино. Однако их удельный вес и значение не могут сравниться ни с былыми голливудскими суперколлажами, ни с европейскими лентами из жизни «святых». Что касается пышного расцвета в последние годы демонической тематики и «фильмов ужасов», то он говорит и об очередной попытке возродить религиозность «от противного», и о кризисе веры в плюралистической пестроте новых культов.

Еще более яркие и убедительные свидетельства кризиса веры мы находим в произведениях крупных художников Запада, посвященных религиозным проблемам. В фильмах верующих кинематографистов межконфессиональные конфликты и внутренние сомнения выступают как трагические заблуждения, преодолеваемые «истинной верой». Наиболее яркий пример такого рода — фильм Карла Дрейера «Слово» (1955). В этой экранизации пьесы норвежского пастора Кая Мунка, замученного фашистами, догматические разногласия и психологические конфликты представителей двух протестантских семей разрешаются благодаря воскресению героини силой иступленной веры юродивого Йоханнеса. Это чудо, по мнению авторов, наглядное свидетельство всевластия подлинной веры, на самом деле лишь подчеркивает разлад реальности, где примирение может быть только результатом божественного вмешательства. Что касается лент, авторы которых, не выходя за пределы реальности, стремятся в душевных метаниях героев

обрести подлинную веру в противовес церковной ортодоксии, то эти поиски отмечены такой обреченностью, что скорее убеждают в вездесущности духовного кризиса.

Наконец, в прогрессивном киноискусстве мира расширяется фронт открыто антирелигиозных выступлений. Критика господствующих церквей с позиций веры, будь то «истинно христианской» или «народно-языческой», как в Бразилии, дополняется обличением религии в традициях просветителей XVIII века. Пафос их выступлений сегодня отнюдь не потерял актуальности. Особенно ярко об этом свидетельствует скандал, вызванный в 1968 году появлением экранизации «Монахини» Дени Дидро. Картина «Сюзанна Симонен, монахиня Дени Дидро», следуя оригиналу, рассказывала о трагедии молодой женщины, отданной в монастырь против своей воли. Последовавшая за показом фильма на Каннском фестивале анафема Ватикана и цензурный запрет во Франции наглядно показали, сколь актуальна сегодня направленность классического произведения великого французского просветителя.

Спустя 10 лет на Московском международном кинофестивале в 1979 году была показана современная по материалу португальская лента «Утренний туман». Бедность родителей и набожная покровительница навязывают юному герою духовную карьеру. Узнав, что калеки изгоняются из семинарии, подросток подстраивает несчастный случай. Самоубийство Сюзанны, увечье молодого португальца, сотни исковерканных судеб — таков печальный итог церковного насилия над личностью. Мы видели, как протест против старого и нового мракобесия, не только религиозного, но и политического, проявлялся и в картинах религиозной тематики. Подобно тому как церковь издавна пугала людей призраками дьявола и его приспешников, прогрессивные художники, рассказывая о подлинные причины этих гонений, нередко брали себе в союзники ведьм, а то и самого черта.

Важную роль в пропаганде воинствующего материализма, в борьбе против религиозных предрассудков играет социалистическое киноискусство, в том числе и советское. От запечатленного Дзигой Вертовым в 1919 году момента вскрытия мощей Сергия Радонежского через сатирический пафос «Праздника Святого Йоргена» (1930) Якова Протазанова к многим художественным, документальным и научно-популярным лентам последних десятилетий — таков путь советского кино по преодолению пережитков прошлого в сознании людей.

С другой стороны, укрепление международного авторитета социалистического киноискусства в целом, рост влияния прогрессивного кино капиталистических и развивающихся стран в расширении антиимпериалистического протеста, борьбы за мир, против угрозы ядерной катастрофы побудило многих реалистически мыслящих религиозных деятелей, верующих разных стран принять участие в прогрессивных общественных движениях. Протестантские и католические организации стали оказывать все большую поддержку фильмам социально-критической, гуманистической направленности. Премии религиозных киноорганизаций, присуждаемые картинам социалистических государств, свидетельствуют не только о стремлении церковников подчинить их своим задачам, но в какой-то мере служат признаком усиления влияния социалистического киноискусства.

Не принимая идеи кино как «религиозного диалога», деятели социалистической культуры готовы к расширению сотрудничества с религиозными киноорганизациями и верующими кинематографистами в борьбе против империализма и реакции. О конструктивном подходе и позитивных результатах этой работы свидетельствует хотя бы тот факт, что автор книги о теологической теории кино Рональд Холлоуэй — частый гость кинофестивалей, проводимых в Советском Союзе. Его, как правило, благожелательные, хотя и далеко не бесспорные, рецензии на советские фильмы публикуются во многих зарубежных изданиях, что способствует ознакомлению зарубежной общественности с достижениями нашего киноискусства.

В Отчетном докладе ЦК XXVI съезду КПСС подчеркивалось: «В условиях нынешнего осложнения международной обстановки сотрудничество с социал-демократами, с профсоюзами, с религиозными кругами, со всеми демократическими, миролюбивыми силами в вопросах предотвращения войны и укрепления мира представляется нам важным»¹. Такого рода конструктивный диалог приветствуют и кинематографисты. К нему стремятся, как мы видели, и некоторые религиозные деятели Запада, исследующие проблемы киноискусства. Но диалог этот должен быть лишен религиозной окраски, ибо его цель — счастье человека в этом мире, а не вечное блаженство в мире ином.

¹ Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 19.

ДАЖЕ МИЛЛИОНЫ,
ЗАТРАЧИВАЕМЫЕ БИЗНЕСМЕНАМИ ОТ ИСКУССТВА
НА ОТРАВЛЕНИЕ ДУШ ЛЮДЕЙ
ЭКРАННЫМИ ГРЕЗАМИ, МИСТИЧЕСКИМИ ИЛЛЮЗИЯМИ
И АПОКАЛИПСИЧЕСКИМИ КАРТИНАМИ
«КОНЦА СВЕТА»,
НЕ В СИЛАХ ВОСПРЕЯТСТВОВАТЬ РАСПРОСТРАНЕНИЮ
НАУЧНОГО МИРОПОНИМАНИЯ,
ОСВОБОЖДАЮЩЕГО ЧЕЛОВЕКА ОТ ГНЕТА
РЕЛИГИОЗНЫХ ПРЕДРАССУДКОВ.



Кино и религия, храм
и кинотеатр, богослужение
и просмотр фильма...

Что общего может быть
между ними? Ответ на этот
вопрос читатели найдут
в предлагаемой книге

БОГИ и ДЬЯВОЛЫ в зеркале экрана

На ее страницах прослеживается многолетняя история конфликтов, компромиссов и союзов между церковью и буржуазным кинематографом. В ней повествуется и о том, как с помощью „фильмов ужасов” о колдунах, вампирах и оборотнях насаждаются суеверия и мистицизм, как прогрессивные художники капиталистических стран ведут борьбу против мракобесия и засилья клерикалов.

Анализируя формы и методы использования кино в западной религиозной пропаганде, книга показывает, что парадоксальное сближение религии и искусства экрана по-своему свидетельствует об углублении духовного кризиса буржуазного общества.

ПОЛИТИЗДАТ

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ ♦ БОГИ И ДЬЯВОЛЫ В ЗЕРКАЛЕ ЭКРАНА