

КИРИЛЛ РАЗЛГОВ

КОНВЕЙЕР КОГДА ТРЕЗ

И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ВОЙНА

Кино
и общественно-
политическая
борьба
на Западе
70—80-е годы



1
Бизнес
против
творчества

2
От философского
кино
к политическому

3
На волне
неоконсер-
ватизма

4
Прогрессивное
киноискусство
в борьбе

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Конвейер грез и психологическая война

**Кино
и общественно-
политическая
борьба
на Западе
70—80-е годы**

**Москва
Издательство
политической
литературы
1986**

85.37

P17

ВВЕДЕНИЕ

«С помощью кубинцев и никарагуанцев русские вторгаются на американскую землю. На юге страны, в штате Нью-Мексико, горстка подростков уходит в горы и начинает партизанскую войну. Им удастся освободить кое-кого из своих родителей, брошенных в лагерь, но большинство молодых повстанцев погибает в боях...

Таков сценарий «Красного рассвета» — политико-фантастического фильма, который произвел этим летом (1984 г. — *К. Р.*) сенсацию в США... Его оригинальность заключается в том, что он эксплуатирует животрепещущую современную тему с целью привлечь в кино подростков, составляющих большинство американских зрителей. Потребовался режиссер Джон Милиус (суровый создатель «Конена»¹ и других сокрушителей), чтобы нажить капитал на злобном антикоммунизме...

Так начинается статья «Голливуд или Новые мифы Америки», опубликованная в конце 1984 года во французской газете «Монд». Этот сугубо буржуазный печатный орган трудно заподозрить в прокоммунистических симпатиях. Тем более знаменательно, что автор статьи Лиз Блок-Моранж не скрывает своего резко отрицательного отношения к этому провокационному киноопусу и с удовлетворением отмечает, что «режиссер и киностудия, по-ви-

¹ Имеется в виду фашистский по духу фильм-легенда «Конен-варвар».

димому, переоценили патриотический энтузиазм молодых (и менее молодых) янки, поскольку фильм — после короткого наплыва зрителей — пользуется теперь весьма умеренным успехом и вызывает многочисленные протесты, если не чувство отвращения... Другими словами, вопреки утверждениям Рейгана, Америка больше не узнает себя в зеркале, которое перед ней ставят»¹.

Вместе с тем, казалось бы вопреки логике, картины такого рода все чаще появляются на западных экранах. И это — симптом весьма показательный, ибо они составляют часть идеологического и психологического обеспечения реакционной политики империализма, воинствующего, «пещерного» антикоммунизма и антисоветизма, как бы оправдывающих наращивание гонки вооружений и злобные планы милитаризации космоса.

Не случайно «Красный рассвет» был публично одобрен Александром Хейгом — бывшим государственным секретарем США и членом административного совета крупнейшей голливудской компании «Метро-Голдвин-Мейер», выпустившей этот фильм. Лиз Блок-Моранж напоминает также, что этот фильм реклама назвала «фильмом Америки», так же как в свое время «командой Америки» были названы «Далласские ковбои», символизирующие реакционную Америку, страну «настоящих мужчин».

Сам факт выпуска этой картины, как и стратегия ее рекламной кампании, отчетливо показывает, что в объявленной империализмом психологической войне полноправными участниками выступают буржуазные телевидение, кино и видеобизнес, гигантская и разветвленная «фабрика грез», создающая превратный, фальсифицированный образ мира. Достоверность и наглядность, эмоциональная убедительность звукозрительных образов, возможность их широчайшего распространения делают искусство экрана одним из самых могущественных и эффективных средств воздействия на массовые аудитории практически во всех

¹ Le Monde, 1984, 31 oct.

регионах мира. Этот могучий потенциал все более активно используется реакционной пропагандой, главным инспириатором которой по праву считаются США.

На апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС было отмечено, что «империализм в последние годы усилил подрывную работу и координирует свои действия против социалистических государств. Это распространяется на все сферы — политическую, экономическую, идеологическую и военную. В документах братских партий не раз подчеркивалось, что империализм пытается осуществить социальный реванш по самому широкому фронту: и в отношении социалистического содружества, и против стран, освободившихся от колониального гнета, национально-освободительных движений и трудящихся капиталистических государств»¹.

В послевоенный период и кинематографисты и зрители не раз становились участниками (или свидетелями) значительных изменений в общественной жизни в результате углубления общего кризиса капитализма, который не мог не сказаться на содержании и формах кинопроизведений. Рассматривая киноискусство Запада в социально-политическом контексте, надо учитывать, что кризис обреченного общественного строя зачастую воспринимается (и трактуется на экране) как кризис самого человеческого существования. Катастрофа, к которой неминуемо ведет государственно-монополистический капитализм, представляется с экранов как явление всеобщее и неминуемое.

Однако эта трактовка искажает действительную историю. Подлинную перспективу человечеству дают общество реального социализма, борьба народов за свободу и независимость, протест против засилья монополий в развитых капиталистических странах. Нынешнее положение буржуазного кинематографа невозможно ни правильно понять,

¹ Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 23 апреля 1985 года. М., 1985, с. 24.

ни оценить, не проанализировав связи «седьмого искусства» с общественно-политической ситуацией, с теми процессами, которые получили глубокую марксистско-ленинскую оценку в документах XXVI съезда партии и последующих пленумов ЦК КПСС.

Возрастающее влияние стран социалистического содружества, их укрепляющееся единство, накал классовой борьбы пролетариата в странах капитала, национально-освободительные, антиимпериалистические и антивоенные движения, а с другой стороны, вооруженные агрессии, реакционные перевороты, контрнаступление консервативных тенденций вплоть до неонацизма — все это так или иначе отражалось и отражается художниками экрана. Иногда непосредственно (освобождение Европы от фашизма — и итальянский неореализм, рост антиимпериалистических выступлений — и движение за «политический фильм»), но чаще опосредствованно, в форме условной и непрямой.

Надо ли говорить, как важно не только видеть эти аспекты, но и уметь увязать их с идейно-художественной направленностью западных картин, в особенности демонстрирующихся на наших экранах, будь то в прокатной сети, на международных кинофестивалях в Москве или на неделях зарубежного кино.

Сегодня, в условиях резкого обострения идеологической борьбы на международной арене, критический анализ буржуазной кинопродукции особенно актуален. Исследование киноискусства Запада с позиций научного коммунизма предполагает конкретное и детальное рассмотрение специфики воплощения на экране идейных противоречий капитализма, широкой панорамы социально-политического и идейного развития современного Запада. Это становится все более важным по мере углубления духовного кризиса буржуазного общества, оказывающего на творчество западных кинематографистов весьма сложное и противоречивое воздействие.

Если говорить в целом, то кино, телевидение и видеоиндустрия Запада, безусловно, отражают стремление всего аппарата буржуазной пропаганды направить недовольство народных масс на «внешнего врага», в первую очередь СССР. Киномонополии всячески поощряют создание картин, проникнутых идеями антикоммунизма и антисоветизма, отстаивающих буржуазные «ценности». По-прежнему значительное место в кинорепертуаре занимает и развлекательная продукция, погружающая зрителя в вымышленный мир «грез наяву», которому не могут грозить какие бы то ни было существенные опасности. Получили распространение и «фильмы-катастрофы», выводящие источники страха за пределы конкретной социальной практики в сферу природных катаклизмов или фантастических ситуаций.

Вместе с тем в среде творческой интеллигенции Запада все более влиятельными становятся антибуржуазные настроения, растет влияние марксизма-ленинизма, на экранах появляются произведения пусть спорные и непоследовательные, но в основе своей отстаивающие идеалы социального прогресса и гуманизма в противовес засилью реакции.

Экспансия американского империализма встречает активное противодействие, в том числе и в сфере культуры. Свидетельства тому — укрепление во всем мире позиций социалистической идеологии, борьба против засилья киномонополий, в том числе и в развитых капиталистических странах, распространение прогрессивных взглядов и убеждений не только среди западных кинематографистов, но и массовой аудитории, вкусы и пристрастия которой оказывают определенное влияние на содержание и формы произведений экрана.

Тем не менее империализм не может отказаться от пропаганды своих ценностей, ибо не может изменить своей сущности. Наиболее ясно и откровенно реакционные установки сказались на телевизионной продукции. Малые

экраны были и остаются орудием планомерной манипуляции массовым сознанием, ежечасного «промывания мозгов». В кино положение несколько сложнее, ибо его успешная деятельность более прямо, чем телевидение, зависит от предпочтений зрителей.

Сошлемся на любопытное с этой точки зрения суждение критика-консерватора Ричарда Греньера в статье «Модернизируя Джеймса Бонда», опубликованной в июне 1981 года в американском журнале «Комментарии». «...Даже во время самых ледяных дней «холодной войны», — с плохо скрываемым недовольством пишет автор, — Голливуд никогда не считал антикоммунистические фильмы выгодным предприятием... Кое-какие антикоммунистические фильмы производились, но они выпускались студиями... которые знали, что они, вероятно, потеряют деньги. Эти фильмы фактически замышлялись как некий сплав присяги в благонадежности и перестраховки на случай возможного возрождения расследований Маккарти в конгрессе. Если бы инквизиторам суждено было вернуться, каждая студия могла бы козырнуть своим собственным антикоммунистическим фильмом. Таким образом, хотя антикоммунизм и был на коне, а Советский Союз недвусмысленно считался врагом, публика оставляла антисоветские фильмы без внимания»¹.

Отметим, что эта антиголливудская филиппика является ярким примером критики киностолицы справа, то есть с еще более реакционных позиций. Каково же реальное положение вещей? Историки кино насчитали 104 американских фильма 1948—1962 годов, изображавшие конфликт между Востоком и Западом и проникнутые духом «холодной войны» и антикоммунизмом². Не меньше, а, может быть, больше (точной статистики на этот счет пока

¹ Grenier R. Updating James Bond.— Commentary, 1981, June, p. 67.

² Shain R. E. Hollywood's cold war.— Journal of popular film, 1974, N III/4.

еще нет) таких лент было сделано в США и Западной Европе за последнее десятилетие, озаглавленное возвратом к политике «балансирования на грани войны».

Надо отметить, что буржуазные идеологические стереотипы цементируются всей разветвленной и многоплановой сетью империалистической пропаганды в целом, особо активно использующей не только дорогостоящую престижную кинопродукцию, но и экранный ширпотреб, вообще лишенный каких бы то ни было художественных амбиций. Поэтому главную тяжесть почти не завуалированной политической пропаганды принимает на себя дешевая кинопродукция, зачастую преимущественно предназначенная для телевидения, а то и для демонстрации на американских военных базах.

Буржуазное кино, которому далеко не чужды самые утонченные и изощренные пропагандистские уловки, продолжает оказывать отрицательное влияние на зрителей и в социалистических странах. Это делает особо актуальным выдвинутое июньским (1983 г.) Пленумом ЦК КПСС требование более тщательного отбора зарубежной духовной продукции, которую мы получаем по культурному обмену.

Психологическая война способствовала ориентации всей пропагандистской деятельности, как это неоднократно отмечалось, не столько на умы, сколько на чувства людей. Псевдодемократизм, заигрывание с «простым человеком», иллюзия политической «неангажированности» в сочетании с чрезвычайно сильным социально-психологическим эффектом — все эти козыри «культурной индустрии» в полной мере используются буржуазией.

Потребление, где истинный «продукт» глубоко закамуфлирован, а на поверхности лежит приманка удовольствия и личной заинтересованности, способствует и нейтрализации внутреннего протеста, который вызывает у самостоятельно мыслящего человека лобовая реакционная пропаганда. Для достижения такой нейтрализации вырабатывается механизм «художественной упаковки» охранитель-

ных представлений. Разумеется, в разных произведениях она могла быть и была весьма различной. Вместе с тем ведущей тенденцией, соответствующей специфике буржуазной художественной культуры, в первую очередь американской, стал культ развлечения в духе шоу-бизнеса.

Сразу оговоримся: в самой по себе развлекательности и тем более в стремлении привлечь массовую аудиторию не было и нет ничего специфически буржуазного. Потребность в развлечении в условиях научно-технической и технологической революции во всем мире, особенно в промышленно развитых странах, неуклонно возрастает. Поэтому критика «культурной индустрии» не должна игнорировать, а то и отрицать эту естественную разумную потребность трудящегося человека и роль художественного творчества в ее удовлетворении. Ведь критерием оценки того или иного произведения служит не весьма условная демаркационная линия между «развлекательным» и «серьезным» искусством, а его идейная направленность и художественное качество.

В нашей искусствоведческой литературе эта сторона дела нередко недооценивается. «По-видимому, здесь все еще дает себя знать инерция бытовавшего в свое время в нашей кинематографии взгляда на развлекательные фильмы как нечто такое, что не подпадает под высокое искусство и должно мериться иными, ослабленными критериями. В действительности картины этого жанра, как и «серьезные» фильмы, в конечном счете тоже воспитывают людей идейно, нравственно, эстетически, хотя и выполняют эту функцию специфическими художественными средствами»¹.

Если буржуазия беззастенчиво эксплуатирует развлекательность для насаждения реакционных, антигуманных идей и представлений, то деятели социалистической куль-

¹ Алиев Г. Действенное средство воспитания советских людей. — Коммунист, 1984, № 11, с. 29–30.

туры видят в популярных формах художественного творчества могучее средство воспитания людей, не только удовлетворения, но и возвышения их потребностей.

Одностороннее обличение «культурной индустрии» исключительно за заповедь: «Развлекая — отвлекать, отвлекая — развлекать», которому по инерции отдает дань часть художественной критики Запада, не соответствует и нынешнему этапу кризиса буржуазной культуры. Развлекая, западная кинематографическая и телевизионная продукция далеко не только — а сегодня даже не столько — стимулирует «искейнизм» — бегство от действительности в сферу экранных грез, сколько напрямую использует массовый интерес к важнейшим идейно-политическим проблемам, насаждая их превратное истолкование, или заражает аудиторию преклонением перед буржуазным образом жизни в русле социологической пропаганды, содержащейся в той или иной мере в большинстве произведений на современном материале.

Пропаганда через развлечение, воспринимаемая добровольно, с готовностью — важнейший канал идеологической борьбы. В обращенности к массовой аудитории, в умении гибко учитывать ее запросы и пристрастия не слабость, а сила художественной культуры, сила, которая реакционными кругами используется в своих целях, но не является их монополией.

Поэтому и оправдано повышенное внимание, которое уделяется сегодня в нашем искусстве динамизму, зрелищной яркости произведений, идеологической насыщенности популярных жанров — этому важному резерву эффективности социалистической пропаганды и контрпропаганды.

Обострение идеологической борьбы в современном мире сказывается и в углублении внутренних противоречий культуры капиталистического общества, в известной поляризации сил: с одной стороны, буржуазная культура, а с другой — элементы культуры демократической и социалистической. На развитие искусства Запада влияют и идейные

конфликты в рамках господствующего класса, в частности столкновения между крайне реакционными кругами и реалистически мыслящими политиками, понимающими необходимость мирного сосуществования государств с различным социальным строем, перспективность международного сотрудничества в решении глобальных проблем современности. Отсюда и сложность и неоднозначность как самих произведений, так и социального функционирования художественной культуры, столкновение различных направлений и тенденций в искусстве экрана.

В четкой классовой оценке, невозможной без учета специфики культуры капитализма, нуждаются не только реакционные картины, но и вообще все произведения западных художников, демонстрирующиеся на наших экранах. Необходимо разъяснять зрителям их подлинную сложность и противоречивость, поскольку в большинстве случаев они сочетают относительно прогрессивные гуманистические элементы с атрибутами буржуазно-охранительной идеологии.

Следует избегать и той весьма распространенной крайности, когда чуть ли не каждой западной картине выносят безоговорочный приговор на основании тех слабостей и идейной непоследовательности, которые, безусловно, присущи практически любой из них.

Неприятие деталей не должно скрывать от критика объективный идеологический смысл фильмов из капиталистических стран, в особенности демонстрирующихся в советском прокате и пользующихся успехом у широкого зрителя. К примеру, в современных условиях, когда борьба против поджигателей войны является важнейшей идейно-политической задачей, абсолютно недопустимо уподоблять программно-антивоенный американский фильм «Трюкач» Ричарда Раша (1981 г.) буржуазным развлекательным картинам, как это было в свое время сделано в одной из центральных газет. Во французской картине «Троих надо убрать» (1981 г.) большинство критиков увидело лишь

интригу — убийства и впечатляющее пятно крови в одном из эпизодов. Но ведь для нас куда важнее, что убийства эти совершаются по указке могущественной корпорации по торговле оружием, то есть представителями того самого военно-промышленного комплекса, который является одной из главных движущих сил гонки вооружений. И тот факт, что в своих преступных махинациях они готовы уничтожить каждого, кто им помешает, даже случайного свидетеля, даже такого «супермена», каким представлен на экране герой Алена Делона, в условиях обострения международной напряженности приобретает могучий контрпропагандистский потенциал.

Образцов такого рода далеко не безвредных издержек непрофессионализма в нашей печати, особенно неспециализированной, к сожалению, немало. А ведь с точки зрения эффективности нашей контрпропаганды социально-критические произведения прогрессивных художников экрана из капиталистических стран необходимо самым активным образом использовать для доказательного и наглядного разоблачения человеконенавистнической сущности империализма.

Повышению эффективности этой работы, которая способствовала бы правильному восприятию широким зрителем социального содержания и художественной специфики зарубежных фильмов, призвана служить и эта книга.

Что касается специального искусствоведческого изучения кино капиталистических стран, то тут дает себя знать опасность некритического следования взглядам, сложившимся в русле буржуазной эстетической мысли. Особенно это касается весьма влиятельной в среде творческой интеллигенции социалистических стран концепции «авторского кино».

Творчество крупных мастеров кино Запада — Антониони, Бергмана, Феллини и ряда других представителей так называемого философского кино — и у нас подчас трактуется в открыто апологетическом духе. При этом

нередко безоговорочно положительно оцениваются произведения весьма спорные. Но ведь даже самый ярко выраженный «авторский» характер того или иного произведения еще не гарантирует его высокого художественного качества и тем более прогрессивной направленности; все это зависит от дарования, творческого метода, социально-политических воззрений прежде всего автора, а также съёмочного коллектива, от влияния на них буржуазного кинобизнеса и т. д.

В свою очередь, те советские фильмы, в которых дают себя знать элементы эстетизма, где авторы руководствуются принципами «свободного самовыражения» художника, абстрактного подхода к социально-психологическим проблемам, игнорирования классового и социального аспектов, то есть вольно или невольно подражают западным образцам мышления и творчества, не случайно встречают поддержку крупнейших буржуазных кинофестивалей, руководители которых стремятся использовать творческие неудачи наших кинематографистов — нередко весьма талантливых — для дискредитации идейно-художественных принципов социалистического реализма.

Ошибки и заблуждения в сфере искусства особенно опасны — ведь оно является важнейшим фактором духовного становления и развития миллионов людей. Отсюда и значение критического анализа западного кино для своевременного предупреждения его возможно отрицательного влияния на художественное творчество и восприятие в нашей стране. Отсюда же — важность доведения до нашего зрителя прогрессивных произведений западного кинематографа, честных западных художников, зачастую мятущихся, непоследовательных, но искренне стремящихся решить «больные» проблемы современности.

Отвергая концепцию психологической войны — сознательной фальсификации действительности в антигуманных целях, в массово-политической работе нельзя не учитывать психологических факторов, определяющих степень реаль-

ного воздействия на аудиторию. В постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» (1984 г.) подчеркивается актуальность кинопроизведений, помогающих разоблачению идеологического противника, необходимость более полного использования интереса зарубежной общественности к советским фильмам.

В предлагаемой вниманию читателя книге анализируются проблемы, связанные со спецификой участия в идеологической борьбе кино, телевидения и видеозаписей. Изучение новых процессов в этой области, протекающих в условиях углубления общего кризиса капитализма, позволяет наметить пути распространения марксистско-ленинской идеологии, правды о реальном социализме, а также определить наиболее эффективные методы противодействия враждебным идеологическим диверсиям.

Главная задача книги — дать возможность читателю окинуть взглядом панораму западного кинематографа последних двух десятилетий как целостного общественного явления, разобраться в неоднозначных и противоречивых процессах в нем, выявить тенденции его развития, руководствуясь теорией научного коммунизма, аргументированно и критически рассмотреть его как важную составную часть духовной культуры общества в связи с другими сферами общественной жизни (экономикой, политикой, нравственностью и т. д.).

В этом плане особую актуальность приобретает разработка на современном материале идеи враждебности капитализма искусству и поэзии, как известно, сформулированной К. Марксом в «Теориях прибавочной стоимости»¹. Продолжая разрабатываемую марксистскими ис-

¹ См. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 26, ч. I, с. 280.

следователями линию анализа ¹, автор стремится показать на конкретном примере кинопроцесса действие общей закономерности выдвижения проблематики искусства и культуры на передний план современной борьбы идей, ее наполнение социальным и политическим содержанием.

Сложное взаимодействие противоборствующих сил в системе западной культуры определяет и неоднозначность, многоликость кинопроцесса. В. И. Ленин подчеркивал: «Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования». Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвления» ².

Очень важно прежде всего выбрать систему координат, в которой будут анализироваться буржуазные взгляды на кинопроцесс. С одной стороны, теория кино развивается в тесном взаимодействии с более общими социокультурными и эстетическими концепциями. Поэтому рассмотрение искусства экрана в тех или иных буржуазных исследованиях во многом зависит от столкновения взглядов и борьбы течений в духовной культуре капиталистического общества. С другой стороны, эволюция воззрений западных кинотеоретиков не может быть правильно понята (а соответственно и подвергнута доказательной и аргументированной критике) без соотнесения с кинематографической практикой — составной частью художественной культуры в целом.

В известных письмах Ф. Энгельса Й. Блоху, К. Шмидту, В. Боргиусу, направленных против вульгаризаторов

¹ См., напр.: *Баскаков В. Е.* В ритме времени: кинематографический процесс сегодня. М., 1983; *Жуков Ю. А.* Алекс и другие: полемические заметки о мире насилия. М., 1974; *Капранов Г. А.* Человек и миф: эволюция героя западного кино (1965—1980). М., 1984; *Караганов А. В.* Киноискусство в борьбе идей. 2-е изд., доработ. и доп. М., 1982; *Юткевич С. И.* Модели политического кино. М., 1978 и др.

² *Ленин В. И.* Еще раз о профсоюзах. — Полн. собр. соч., т. 42, с. 290.

исторического материализма, подчеркивается, что при определяющей роли экономического базиса различные элементы надстройки, в том числе философское, литературное и художественное развитие, обладают известной самостоятельностью и активно воздействуют на общественную жизнь. Очевидно, что эти принципиальные установки непосредственно касаются и интересующей нас проблематики, исследование которой еще более усложняется специфическим отношением искусства к действительности и неоднозначным взаимодействием теории и практики художественного творчества.

В теоретических воззрениях и художественной практике последних десятилетий причудливо отразились противоречивые искания, творческие победы и поражения западной интеллигенции.

Именно марксистский критический анализ идейно-художественных тенденций в рамках кинопроцесса и позволяет противопоставить буржуазным теориям диалектическое понимание духовного кризиса буржуазного общества, его культуры и искусства.

Направленность работы обусловила и выбор источников. Наряду с фильмами производства развитых капиталистических стран, в той или иной степени связанными с политической проблематикой, автор подвергает критическому анализу совокупность мнений о киноискусстве и кинопроизведениях, находящих отражение в общей и специальной прессе, киноведческих, искусствоведческих, социологических и прочих исследованиях.

Стремление проследить кинопроцесс в его социальной динамике определило специфическое значение периодической печати, как общей, так и специальной, ибо именно она отражает сиюминутный эффект киноискусства и соответственно показывает изменения общественного резонанса кино во всей его внутренней противоречивости, полифонии.

Нас будет интересовать не только развитие кино или киноведения, но и способы функционирования искусства

экрана в обществе, системы его истолкования, получившие распространение на Западе в 70—80-е годы. Свою главную задачу автор видел в том, чтобы упрощенному и схематизированному пониманию якобы «циклического» характера эволюции современного художественного и общественно-политического процесса на Западе в форме механического чередования периодов «бунта» и «стабилизации» противопоставить конкретный анализ борьбы прогрессивных и демократических сил против господствующей буржуазной культуры.

Создание, распространение фильмов, восприятие и интерпретация их общественным сознанием приобретают, естественно, весьма различные формы в зависимости от социально-экономической системы и культурно-исторических традиций отдельных стран. Вместе с тем активизация международного сотрудничества в области культуры в последние десятилетия привела к формированию мирового кинопроцесса, развитие которого в целом определяется историческим противоборством социализма и капитализма. Ведь на Западе действенной силой социокультурного развития являются не только фильмы производства промышленно развитых капиталистических стран, но и все множество картин, демонстрирующихся на теле- и киноэкранах, в том числе ленты, создаваемые в социалистических странах и в государствах, освободившихся от колониальной зависимости.

Со своей стороны, деятели социалистической культуры неизменно поддерживали и поддерживают прогрессивные демократические тенденции в искусстве всех стран мира, в том числе и капиталистических. Курсу империализма на конфронтацию, объявленным и необъявленным «крестовым походам» и «войнам» — «экономическим», «психологическим», «дипломатическим» — страны социализма при поддержке всех прогрессивных сил планеты противопоставляют борьбу за мир, социальный прогресс и свободу народов. Важную роль в этой борьбе, определяющей судьбы мира, играют и деятели литературы и искусства.



Бизнес против творчества

Широкая сфера культуры далеко не случайно оказалась в центре внимания буржуазных идеологов, в первую очередь представителей неоконсервативного направления (эта современная разновидность буржуазной идеологии подвергается специальному критическому анализу в третьей главе книги). «Миру должна быть предложена аргументированная защита демократического капитализма как экономической, морально-культурной и политической системы, — утверждает, к примеру, Майкл Новак. — Лишенные такого обоснования, мы и проигрывали войну идей и символов». Он же подчеркивает значение «моральной страсти» по отношению к «демократическому капитализму», которую проявляют ведущие представители вашингтонской администрации и поддерживающая их «небольшая, но растущая группа интеллектуалов»¹. Вызвать такую же «моральную страсть» у народов мира — задача, конечно, не столько прямой политической пропаганды, сколько психологической войны. Тут-то и выходит

¹ *Novak M. The vision of democratic capitalism. — Public opinion, 1981, April — May, p. 2.*

на первый план «индустрия культуры» и ее центральное звено — искусство экрана, нынешняя широта распространения и сила воздействия которого является результатом длительного и противоречивого исторического развития.

В отличие от пропагандистских акций, требующих специальных ассигнований, «культурная индустрия» во всех ее разновидностях функционирует как бизнес, приносит прибыль, и немалую. Более того, различные ее секторы как бы взаимно подкрепляют друг друга в рамках так называемой социологической пропаганды, ориентированной на образ жизни, то есть одновременную рекламу вещей, обычаев, привычек и соответствующих им идей и представлений. Не случайно, английский историк-консерватор П. Джонсон под распространением американской культуры подразумевал насаждение «американских понятий». А распространение их шло через массовую продукцию — одежду, предметы обихода, диски, кинофильмы и т. д.

Еще в 20-е годы нахлынувшие в Европу после первой мировой войны голливудские фильмы рассматривались как форма рекламы (бесплатной!) американских товаров широкого потребления. «Расширение заокеанских рынков американских фильмов, — пишет исследователь экономики кино Томас Гьюбек, — со временем стало важным фактором международной политики индустрии и задавало тон позднейшему экспорту телевизионных программ — части того, что получило название американского «информационного империализма»¹.

Тем самым «культурная индустрия», будучи сверхнасыщенной идейно-психологически, одновременно смыкается с экономической экспансией и, используя ее механизмы, в первую очередь стремится устранить препятствия для всевластия капитала. «Культурной индустрии»

¹ Who owns the media? Concentration of ownership in the mass communications industry. N. Y., 1979, p. 181—182.

отводится такая роль по вполне определенным политическим причинам.

Проводя основной водораздел — между буржуазной и пролетарской идеологией, классики марксизма-ленинизма анализировали и целый ряд вторичных, производных противоречий, характеризующих внутриклассовые конфликты, развитие той или иной формы общественного сознания или соотношение между теорией и общественной практикой. При этом они подчеркивали необходимость учитывать относительную самостоятельность художественной культуры и известную непрерывность в ее развитии.

Социальное функционирование киноискусства в контексте общего кризиса капитализма до крайности обостряет целый ряд противоречий такого рода. Как мы убедимся в дальнейшем, они не только фиксируются, но и абсолютизируются буржуазными теоретиками, заинтересованными в том, чтобы замаскировать главное направление социально-политической и идеологической борьбы. Однако это не лишает сами эти проблемы реальности как в сфере экономики, так и идеологии, культуры.

1. Кино: искусство и товар

«Кинематограф первоначально изобретался с целью научного исследования движения, а стал величайшим зрелищем современного мира. Съемочная камера казалась созданной для копирования реальности, а начала воплощать мечты и сновидения. Экран представлялся зеркалом образа человеческого, а дал XX веку полубогов, звезд»¹. Эти слова, которыми известный французский социолог Эдгар Морен начинает третье издание своего ставшего уже классическим сочинения, посвященного звездам экрана, наглядно фиксируют парадоксы развития кино в неоднозначном взаимодействии технических, социально-психологических и коммуникативно-художественных факто-

¹ Morin E. Les stars. P., 1972, p. 7.

ров, определяющих его место в системе духовной культуры буржуазного общества.

В условиях разворачивающейся научно-технической революции и углубления идейно-политического кризиса капитализма функционирование «седьмого искусства» носит отнюдь не простой характер. Разные его аспекты в сочетании с общими процессами идеологической борьбы и художественного развития на протяжении последних десятилетий привели, в частности, к формированию на Западе целого ряда концепций, призванных по замыслу их авторов определить социальные и эстетические параметры роли кино в современном мире.

Индивидуальность того или иного подхода к анализу места кино в системе культуры, полемика между представителями альтернативных тенденций, сложность и противоречивость эволюции воззрений отдельных авторов не отменяют «сквозных» закономерностей развития буржуазной теории, по-своему обнаруживая и ее неспособность дать ответы на фундаментальные вопросы, и ограниченность предлагаемых решений конкретных проблем.

Изобретение кинематографа знаменовало начало новой эпохи в истории общения между людьми. В статье «От книги к современным средствам массовой коммуникации» итальянский исследователь Энрико Фулькиньюни пишет: «Вторжение масс-медиа в современную цивилизацию точно соответствует качественному скачку, характеризовавшему эпоху изобретения книгопечатания по сравнению с рукописной культурой. Мы являемся свидетелями самого начала этих опытов. Кино немногим более полувека. Телевидение родилось вчера»¹. И хотя с момента написания этой статьи прошло уже более 30 лет, во всемирно-историческом масштабе эра младенчества системы звукозрительной коммуникации продолжается и сегодня. Между тем другие работы Фулькиньюни, включенные в тот же сборник

¹ *Fulchignoni E. La civilisation de l'image. P., 1975, p. 17.*

под знаменательным названием «Цивилизация изображения», свидетельствуют о многоплановости и древних истоках ориентации на изображение, отнюдь не исчерпывающей кино даже в сочетании с телевидением.

Автор приводит к единому знаменателю самые разные феномены — от мифа и ритуала, различных форм театра до комикса, фоторомана и характерной для капитализма стихии рекламы, в основном использующей изобразительные знаки. Место в этом ряду кинематографа, а затем телевидения определяется силой обратного влияния экранных образов на развитие общества (не ограничиваясь сферой духовной культуры).

Сам факт социальной активности киноискусства уже в 20—30-е годы стал настолько очевиден, что его отмечали практически все исследователи, на каких бы общемировоззренческих позициях они ни стояли. Речь могла идти лишь о том, как относиться к этому факту. Даже в искусствоведческих кругах, где «элитарное» неприятие кинорепертуара оставалось господствующим, пробивал себе путь и более широкий взгляд. К примеру, известный искусствовед Эрвин Панофский писал в статье, впервые опубликованной в 1933 году и переработанной в 1947-м: «Сегодня уже нет сомнений в том, что сюжетные фильмы не только являются «искусством» (не всегда, конечно, хорошим), но и наряду с архитектурой, карикатурой и «коммерческим дизайном» — единственным визуальным искусством, живущим органичной жизнью. «Киношка» восстановила тот динамический контакт между производством произведений искусства и их потреблением, который болезненно затруднен, если вообще не прерван во многих других областях художественной культуры. Нравится нам это или нет, но именно кино формирует больше, чем что-либо еще, мнения, вкусы, язык, одежду, поведение и даже внешний вид публики, составляющей более чем 60 процентов населения земли. Если бы появился закон, запрещающий творческую деятельность всех серьезных лирических поэтов, компо-

зителей, художников и скульпторов, то весьма мизерная часть публики это бы ощутила и еще меньшая — серьезно об этом пожалела бы. А случись такое с кино, социальные последствия были бы катастрофичны»¹. Это признание тем более знаменательно, что исходит оно из уст человека, посвятившего свою жизнь исследованию изобразительного искусства.

Правда, автор лишь констатирует, что кино стало наиболее массовым и действенным видом художественного творчества вне зависимости от «просвещенных» отлучений теоретиков и отмежевывается от качественной оценки социальной функции кинорепертуара.

Между тем влияние кино на общество содержит в себе и позитивные и негативные моменты. Их разграничение представляет известные трудности, поскольку воздействие фильмов лишь относительно самостоятельно. Мир кинолент может быть только либо более или менее сильным катализатором, либо тормозом общих социальных процессов. Так, расширение сети кинотеатров способствовало разрушению ограниченности провинциального быта и мышления, универсализации манеры существования и чувствования в очень широких пределах. Особенно характерны в этом смысле судьбы кино США. Анализируя ситуацию 20—30-х годов, известный американский социолог Даниэл Белл в своей книге «Культурные противоречия капитализма» (1976) отмечает: «Вторым (после автомобиля. — К. Р.) важнейшим орудием изменений в замкнутом обществе небольших городов было кино... 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 раз-

¹ *Panofsky E. Style and medium in the moving pictures.*— In: *Film: an anthology.* Berkeley etc., 1959, p. 16—17.

решение скрытой неопределенности и сомнениям в поверхностно-самоуверенном поведении они следовали не столько... примеру собственных осторожных родителей, сколько... окружающим альтернативным мирам»¹.

Идеалы Д. Белла — создателя антимарксистской теории «постиндустриального общества», якобы единого для развитых капиталистических и социалистических стран, сегодня обращены в прошлое. Как и другие представители так называемого неоконсерватизма, он видит в протестантизме и пуританской морали один из важнейших нравственных устоев США. Эти устои были расшатаны, разумеется, не только кинематографом, но в первую очередь социально-экономической системой государственно-монополистического капитализма. Однако, не признавая определяющее значение экономического базиса по отношению к формам общественного сознания, Д. Белл кардинально разграничивает области политики, экономики и собственно культуры, приписывает им самостоятельные и полярные устремления. Поэтому и влияние кино предстает в его глазах автономным, сугубо негативным и вместе с тем неизбежным, почти роковым.

Мы далеки от того, чтобы недооценивать отрицательное воздействие голливудской кинопродукции. Вспомним, что еще Ильф и Петров называли американское кино «великой школой проституции»². Однако эта школа не была бы столь

¹ Bell D. The cultural contadictions of capitalism. N. Y., 1976, p. 76.

В заключение Д. Белл цитирует исследование, посвященное трансформациям образа жизни в среднем американском городе в 20-е годы: Lynd R. S., Lynd H. M. Middletown. N. Y., 1929.

² В черновых записях к книге «Одноэтажная Америка», относящихся к середине 30-х годов, есть следующая заметка, прямо перекликающаяся с цитированными выше строками Белла: «Американское кино как великая школа проституции. Американская девушка узнает из картины, как надо смотреть на мужчину, как вздохнуть, как целоваться, и все по образцам, которые дают лучшие и элегантнейшие стервы страны. Если стервы это грубо, можно заменить другим словом» (Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5-ти т. М., 1961, т. 4, с. 583).

Modern Screen

AUGUST
10
CENTS

THE LARGEST
CIRCULATION
OF ANY SCREEN
MAGAZINE



BETTY
DAVIS

JACKSON BROWNE

"I WANT TO BE A MONSTER"



- | *Ильф и Петров назвали американское*
- | *кино «великой школой проституции».*
- | *На фото слева — Бетт Дэйвис на*
- | *обложке журнала, справа — в рекламе*
- | *фильма «Это не грех» — сексбомба*
- | *Мэй Уэст.*

действенной, не будь самого феномена проституции, порожденного «свободным рынком любви». Именно здесь вступает в силу закон взаимосвязи между ролью «седьмого искусства» и общими процессами общественного развития. В ряду конкретных форм этого процесса и заняло свое место молодое искусство, вместе с экономическими явлениями и их социальными последствиями разрушившее замкнутость небольших городов (и не только их одних). Тот же Д. Белл вынужден признать: «На самом деле распад традиционной буржуазной системы ценностей был порожден буржуазной экономической системой, точнее говоря, свободным рынком»¹.

В качестве попутных эффектов возникли новые формы общественной жизни, в глобальном масштабе сфокусировавшиеся, например, в подражании и поклонении звездам экрана. Дальнейшее продвижение американского кино все в новые и новые регионы вновь подтвердило параллелизм процессов культурного и идеологического наступления, в том числе в развивающихся странах, заражаемых и по этому каналу «американским образом жизни».

Характеризуя конкуренцию чуть ли не как единственную силу общественного развития, буржуазные теоретики, естественно, приходят к абсолютизации момента «борьбы за существование» и между различными средствами коммуникации. Здесь наиболее характерна позиция канадского социолога Маршалла Маклюэна. Проводимое им «дробление» различных форм общения порождает иллюзию хаотичности развития культуры, якобы движимого только техникой коммуникации. Особенно ярко парадоксальность этой системы выступает на примере взаимоотношений кино и телевидения. В общей перспективе очевидно, что именно телевидение окончательно закрепило начатый кинематографом поворот в сторону увеличения

¹ Bell D. The cultural contradictions of capitalism, p. 55.

роли изображения (в данном случае в форме звукозрительного синтеза). Маклюэн же противопоставляет малый экран большому по схеме «перманентной технической и технологической революции» — кино кажется ему (и не только ему) могильщиком печатного слова, а телевидение — могильщиком кино.

Ведущим мотивом при этом у самого Маклюэна остается прославление буржуазного строя, для чего хороши любые искажения и натяжки. Так, в главном его сочинении «Понимание средств коммуникации» любой специалист-киновед заметит подчас полное игнорирование элементарных фактов истории кино. Подъем советского кино, например, объясняется исключительно тем, что «русские, как представители любой отсталой или устной культуры, движимы всеохватывающим стремлением активно участвовать в зрелище», а приход звука «погубил» русское кино потому, что некультурные народы «не способны воспринимать одновременно зрительно и на слух»¹. Эти антикоммунистические и антигуманные по духу суждения переворачивают кинематографический процесс 20—30-х годов с ног на голову. Войнствующий иррационализм приводит к грубому искажению реальных процессов развития духовной культуры.

Своеобразная глобальная реабилитация деятельности средств информации при капитализме, воплощенная в полемической формуле «средство и есть сообщение», приводит к неприкрытому восхвалению существующих порядков. В конечном итоге такая позиция вызвана определенным социальным заказом монополий, контролирующих

¹ *McLuhan M. Understanding media: the extensions of man. N. Y., 1964, p. 251.* Следует пояснить, что, исходя из своих общеметодологических посылок, разграничивающих «долитературную» («устную») и «литературную» («грамотную») стадии культурного развития, автор пользуется терминами «oral» («устный») и «nonliterate» (буквально — «неграмотный», «необразованный») в широком смысле как синонимами понятий «некультурный», «отсталый» (в культурном отношении).

эти средства и готовых финансировать работы выгодного для них направления. Характерно при этом, что кинематограф достаточно редко фигурирует в качестве объекта специального исследования. Кино обычно причисляется к средствам массовой коммуникации, но его функционирование как явления художественной культуры на фоне более широкого спектра прессы и телевидения носит, очевидно, периферийный характер.

Появление телевидения действительно привело к существенной перестановке акцентов в области коммуникации в целом. Собственно говоря, «цивилизация изображения» есть в первую очередь цивилизация телевизионная, в том числе в новых технических формах кабельного телевидения, вещания с помощью спутников и т. п. В этом контексте большой экран представляется одной из составных частей (причем не только не самой распространенной, но и не всегда самой влиятельной) продолжающихся процессов внедрения в культуру средств аудиовизуальной, т. е. звукозрительной коммуникации. В разных социальных условиях пути этого внедрения бывают весьма различными. Социалистический строй гарантирует гармоничное сочетание средств коммуникации, которые в своей совокупности призваны решать общие задачи коммунистического воспитания. Важная роль в этом процессе отводится и произведениям искусства.

При капитализме механизмы «свободного рынка» приводят к повышенной конкуренции между литературой, прессой, кино, телевидением, конкуренции, обостряемой неоднородностью источников финансирования каждой из названных форм.

Значение социокультурных и экономических различий отмечают и западные социологи. Так, американский исследователь Мелвин де Флер, сравнивая кино с периодической печатью, коммерческую основу которой в США составляет реклама, а содержание — в значительной мере прямая политическая пропаганда, пишет: «Кино, наоборот,

никогда не было прямо связано с коммерческой рекламой, смыкаясь с ней лишь маргинально. И хотя фильмы время от времени и касаются политически и социально значимых тем, они редко использовались (во всяком случае, в американском обществе) для прямой пропаганды политических идеологий. Чтобы понять влияние общества на средства коммуникации, требуется определить, почему в Соединенных Штатах кино стало ведущим средством коммуникации, в основном служащим скорее развлечению, чем воспитанию и убеждению, и почему главным источником финансовой основы кинематографии стала плата за билет, а не платная реклама или правительственные субсидии... Сравнительный анализ других обществ, где структура политической организации и функционирование экономической системы строились по иным моделям, может показать, почему форма и содержание всей системы кинематографии в разных странах оказываются различными»¹.

Мы не можем согласиться со всеми положениями автора. Как будет показано ниже, кино при капитализме, не менее чем печать и телевидение, хотя и опосредованно, играет важную политическую и идеологическую роль, в большей своей части как компонент господствующей буржуазной культуры. Однако формулировка социально-экономической обусловленности развития кинематографии и телевидения пусть недостаточно четкая, по существу верна. Она не только позволяет выделить разные подсистемы в пределах капиталистической экономики, но и характеризует те границы, в рамках которых исследуемые нами концепции сохраняют в дальнейшем свое значение.

Джек Валенти, президент американской ассоциации кинопромышленников (МПАА) — организации, объединяющей крупнейшие киномонополии, в 1978 году широко-вещательно заявил: «Кинематограф — это искусство всемирного масштаба. И это глобальный бизнес. Фильм дости-

¹ *De Fleur M. L. Theories of mass communication. N. Y., 1970, p. 23.*

гает своих художественных высот, когда его питает свежий источник творчества. Кинобизнес наиболее эффективно действует в том случае, когда его ареной может служить весь мир с наименьшими препятствиями для его функционирования... Именно бизнес доводит фильм до аудитории во всех уголках мира. Это всеобщая истина... Распространен ходячий миф, будто между искусством и бизнесом существует антипатия. Наоборот, они немыслимы один без другого»¹. Трудно найти более откровенную формулировку, маскирующую подлинные — антагонистические — взаимоотношения искусства и коммерции при капитализме. Это настоящий гимн наступательному экспансионизму в сфере духовной культуры.

Такая — якобы чисто экономическая — постановка вопроса призвана замаскировать идейно-пропагандистскую функцию «культурной индустрии».

Ведь умелое применение экономических рычагов сочетается с разработкой методики идеологического и психологического воздействия, учитывающего специфику отдельных стран и регионов мира, приспособленного к изменчивым вкусам различных аудиторий. «Согласно рыночной логике, интересы людей важнее содержания, и принцип этот воплощен в лозунге «Дать публике то, чего она хочет», — отмечает Т. Гьюбек, — однако это на самом деле значит «продать с выгодой то, что публика готова купить»². Одна такая поправка сразу лишает бизнес на культуре альтруистической маски.

Для нас особенно важно подчеркнуть, что кино развивается в рамках духовного производства определенного типа и не может быть правильно понято без марксистского анализа его экономической основы.

Поэтому, прежде чем непосредственно обратиться к современным тенденциям в области производства и распрост-

¹ Exchange, 1978, N 3.

² Who owns the media?, p. 191.

ранения фильмов на Западе, необходимо кратко очертить некоторые весьма специфические черты кинофильма как товара, отличающие его, с одной стороны, от других продуктов массового потребления, в частности связанных с использованием свободного времени, а с другой — от произведений традиционных искусств, которые, выступая как товары на капиталистическом рынке, как правило, при создании не требуют значительных материальных затрат.

Разумеется, и при социализме, и при капитализме характер и масштабы потребления кинофильмов зависят от платежеспособного спроса населения и соответственно от общехозяйственной конъюнктуры. Для того чтобы пойти в кино, купить или взять напрокат видеокассету, люди должны располагать определенными денежными средствами. При этом непосредственными конкурентами кино выступают другие товары и услуги рекреационной сферы, занимающие все более значительное место в бюджете свободного времени, — активные формы проведения досуга (туризм, занятия спортом и т. д.). Определяющую роль в связи с этим играет и само количество свободного от работы времени, и его распределение в течение недели, месяца, года. Все эти аспекты составляют предмет изучения социологии досуга, данные которой имеют существенное значение для понимания кинопроцесса.

Не останавливаясь на деталях, отметим, к примеру, что основную выручку кинотеатры в США получают в течение трех периодов — летом и в пасхальные и рождественские каникулы. Отсюда неравномерность спроса, порождающая при капитализме конкурентную борьбу за выпуск фильма на экраны в оптимальное время (борьба за кинотеатры между прокатными фирмами) и за лучшую программу (борьба между владельцами кинотеатров и объединяющими их фирмами за наиболее кассовые фильмы).

Для буржуазного общества характерен и механизм чрезвычайно острой внутренней конкуренции между каналами демонстрации кинокартин: кинотеатрами, различ-





- Накаленная антибуржуазным
- молодежным протестом
- общественная атмосфера принесла
- в конце 60-х годов неожиданную славу
- и коммерческий успех фильму
- Денниса Хоппера «Беспечный ездок»
- (в главной роли — Питер Фонда,
- на фото справа — с актером
- Джеком Николсоном).

ными формами телевидения и видеобизнесом. Несмотря на непрекращающиеся попытки добиться сотрудничества, на то, что разные каналы зачастую контролируются одними и теми же тесно связанными друг с другом компаниями, владельцы кинотеатров продолжают терпеть убытки от

распространения фильмов по телевидению и в форме видеозаписей. О конкретных проявлениях этой конкуренции мы подробнее скажем ниже. Пока отметим, что она также осложняет выявление закономерностей зрительского спроса.

Однако эти трудности общего порядка в какой-то степени могут быть преодолены традиционными методами экономического исследования. Главная же особенность кино состоит в том, что каждый фильм, по существу, уникален. Поэтому точно определить его коммерческий потенциал заранее невозможно. Здесь в большей мере может помочь интуиция опытного эксперта, нежели самый детальный и объективный анализ. Дело в том, что в любом обществе масштабы спроса определяются степенью соответствия между потребностями зрителей (точнее, тех или иных их групп) и индивидуальными характеристиками произведений, вступающих в непосредственную конкуренцию друг с другом. А поскольку, по известной мысли Маркса, в процессе производства создается не только предмет для субъекта, но и субъект для предмета, то и сами зрительские потребности в какой-то мере формируются репертуаром, поддаются манипуляции с помощью рекламы, прессы и т. д. Но сфера воздействия этих средств по сути своей ограничена, ибо поход в кино, включение телевизора или покупка видеокассеты остаются добровольным актом, частным делом потребителя. Отсюда и сложности, с которыми сталкиваются даже американские кинопромышленники, уделяющие столь значительное внимание маркетингу — изучению рынка и всем возможным формам рекламы, стратегии и тактике продвижения каждой картины к зрителю.

Как и в любой форме торговли произведениями искусства, между ценой, в конечном итоге определяемой совокупными коммерческими результатами распространения фильма, и затратами на его производство нет никакой прямой зависимости. И хотя наибольшие средства вкладыв-

ваются, естественно, в картины, от которых ожидается соответствующая отдача, нередки случаи головокружительного успеха дешевых картин. Например, в конце 60-х годов, в период подъема молодежного движения протеста, по экранам США и всего мира с триумфом прошел фильм «Беспечный ездок», финансировавшийся и прокатывавшийся на небольшие средства независимой компанией. Но... многочисленные попытки тут же повторить этот успех на базе той же тематики привели к плачевным в коммерческом плане результатам. С другой стороны, многие дорогостоящие постановки последних лет в прокате проваливались, хотя та или иная крупная монополия прикладывала максимальные усилия для привлечения зрителя.

Было бы глубоко ошибочным полагать, что масштабы успеха определяются художественным уровнем картины. Закономерность здесь несколько иного плана. Многие ныне классические произведения при первом выпуске на экраны зрителя не привлекали. Но, в отличие от «боевиков», они были более долговечны и приносили продюсерам доход на протяжении многих лет, а порой и десятилетий. Вместе с тем нередки случаи блестящего старта явно низкопробных картин, которые в дальнейшем не оставляли ни малейшего следа в истории кино. Таким образом, ни количественные, ни качественные показатели не могут сами по себе определить масштабы потенциальной аудитории.

Тем не менее на основе их сочетания, при учете данных опросов зрителей, социально-психологических характеристик, определяющих «дух времени» и его эволюцию, можно дать относительно обоснованный прогноз или даже рекомендации кинопроизводству, которые, разумеется, оправдываются далеко не во всех случаях. Отсюда и характеристика кино как бизнеса с повышенной степенью риска. В случае всеобщего успеха фильм может принести баснословную прибыль, в случае неудачи — не возместить даже одной сотой затрат на его производство и рекламу.

При всей уникальности каждого фильма как произведения киноискусства, при всей наглядно очевидной разнорядковости и разнородности текущего кинорепертуара статистические данные и социологические исследования дают основание для выделения трех групп картин по признаку их зрительского потенциала.

В первую группу входят фильмы, способные привлечь максимальную аудиторию, то есть всех тех, кто вообще когда-либо посещает кинотеатры, или рассчитанные на многократный просмотр основной подростковой и юношеской аудиторией. Появление каждого такого фильма становится общественной сенсацией, он намеренно выделяется из общего потока, образно выражаясь, потребителю должно быть стыдно, если он его не видел. Таких фильмов немного — это единицы, одинокими айсбергами возвышающиеся над океаном текущего кинопроизводства.

Вторую группу составляют картины, способные привлечь в кинотеатры только активную аудиторию, тех, кто часто ходит в кино и смотрит все фильмы подряд. В разных странах соотношение между всеми кинозрителями и их активным «ядром» бывает различным. У нас это соотношение составляет приблизительно один к пяти, в США — один к десяти. Фильмов, пользующихся успехом на этом «рядовом» уровне, значительно больше, чем сенсаций. Они интенсивно конкурируют друг с другом за оставшихся зрителей, и поэтому вполне удовлетворительный коммерческий результат здесь будет в несколько десятков раз меньше, чем в первом случае. К примеру, в списки «рекордсменов проката», регулярно публикуемые американским еженедельником «Вэрайети», включаются фильмы, которые дали более 4 миллионов долларов прокатных отчислений; подавляющее большинство картин оказывается в диапазоне от 4 миллионов до 10 миллионов, в то время как на долю «чемпионов» приходится более 100 миллионов.

Наконец, третья группа не носит универсального характера — это произведения, рассчитанные на специфические

группы аудитории и нуждающиеся в целевом продвижении не к зрителю вообще, а к конкретному зрителю, будь то национальные меньшинства, любители высокохудожественных интеллектуальных лент или жаждущие экранной (и всякой прочей) порнографии. Масштабы каждой из этих (и, разумеется, многих других) групп зрителей весьма различны, но в каждом случае их отличает конкретная определенность.

У истоков этой последней группы фильмов лежит характерный для современности феномен разнопорядковости вкусов, удовлетворяемых кинозрелищем. Одно дело — нью-йоркские или парижские эстеты, завсегдатаи международных кинофестивалей в Канне или Венеции (способные, кстати говоря, своими суждениями привлечь в кинотеатры Западной Европы довольно значительные контингенты зрителей), другое — настроенные на чистое развлечение отпускники, третье — приверженцы социально-критического, серьезного искусства и т. д.

Эта разноплановость вкусов в международном масштабе приобретает поистине фантастический диапазон, ибо национальные культурные традиции и пристрастия аудитории в разных странах и регионах не только различны, но зачастую и противоположны. Отсюда и трудности создания фильмов, рассчитанных на всех, и важность определения конкретного прицела той или иной картины — азы маркетинга, в области кино вызывающие наибольшие трудности.

Как мы убедимся в дальнейшем, на развитие западной кинопромышленности оказывают влияние все названные факторы. Именно в силу изначального расчета большинства лент на прокат в мировом масштабе здесь закономерности порождения и стимулирования спроса выступают наиболее выпукло и отчетливо, а необходимость их изучать и использовать в условиях постоянного и, безусловно, закономерного снижения кинопосещаемости становится очевидной. С другой стороны, растущая моно-

полизация кинорынка, характерная почти исключительно для деятельности крупнейших американских компаний, придает этим процессам еще более сложный и внутренне противоречивый характер.

Растущее многообразие форм создания и распространения фильмов, расширение их общей аудитории, дифференциация творчества и групп зрителей делают искусство экрана и при капитализме центральным видом искусства современности, по своему идейно-художественному развитию весьма сложным и противоречивым. Существенные аспекты этого развития рассматриваются ниже.

2. Механизмы экспансии «культурной индустрии» США

Уже упоминавшийся президент МПАА Джек Валенти как-то назвал руководимую им же Ассоциацию по экспорту кинофильмов (объединяющую все те же киномонополии) «малым государственным департаментом», ссылаясь на то, что «кинопромышленность — это единственная отрасль в США, которая может самостоятельно вести переговоры с иностранными правительствами»¹. А монополизация мирового капиталистического кинорынка крупными американскими компаниями приводит, как мы убедимся, к их почти безраздельному всевластью.

Производство фильмов при капитализме с точки зрения его экономической основы распадается на две далеко не равноправные части: с одной стороны, буржуазная кинопромышленность («система» в терминологии западного киноведения), с другой — так называемое «альтернативное» («параллельное», «подпольное», «маргинальное» и т. д.) кино. В свою очередь, каждая из этих форм внут-

¹ Valenti J. «The foreign service» of the Motion picture association of America.— The journal of the Producers guild of America, 1968, March, p. 2.

ренне неоднородна и в социально-экономическом, и в идейно-художественном плане. Вместе с тем в целом они не только противостоят, но и дополняют друг друга.

«Систему» объединяет коммерческая основа функционирования — фильмы здесь создаются для того, чтобы приносить возможно большую прибыль капиталистам, вкладывающим деньги в их производство. Наиболее ярко ее закономерности проявились именно в США.

Чтобы понять ситуацию, сложившуюся сегодня в американской кинопромышленности, надо напомнить два существенных переворота в ее истории, вызванные различными по своей природе факторами.

Первое — ужесточение антитрестовского законодательства по отношению к кинематографу в конце 40-х годов, когда Верховный суд США поддержал решение одного из судов низшей инстанции, подтвердив существование «двух сговоров, направленных на установление монопольных цен, — горизонтального между всеми ответчиками (крупными голливудскими киномонополиями. — *К. Р.*) и вертикального между каждым прокатчиком-ответчиком и его клиентами»¹. В результате была объявлена противозаконной практика проката фильмов «блоками», когда крупные компании вынуждали владельцев кинотеатров брать несколько неудачных картин вместе с той, которая им действительно была нужна, и, что для нас наиболее важно, киномонополии были вынуждены в течение 1948—1952 годов продать принадлежавшие им сети кинотеатров, сохранив за собой лишь права производственно-прокатных организаций, что в какой-то — весьма относительной — мере восстановило роль механизмов свободной конкуренции именно в тот период, когда в сфере кинопроката впервые возникли значительные трудности.

Второй из интересующих нас факторов — распространение телевизионного вещания — нанес сокрушительный удар кино именно в течение 50-х годов. Резкое падение

¹ Who owns the media?, p. 183.

посещаемости кинотеатров привело к уменьшению объема кинопроизводства с 450 до 200 (в среднем) фильмов в год (этому, безусловно, содействовало и то, что крупные компании уже не стремились «прокормить» собственные сети кинотеатров) и соответственно к падению доли кино в рекреационных затратах населения (см. таблицу 1). Правда, последнее отчасти вызвано тем, что рост

Т а б л и ц а 1

**Удельный вес расходов на посещение кинотеатров
в прямых рекреационных затратах населения США**

Вид расходов	1950 г.	1960 г.	1965 г.	1970 г.	1978 г.
Прямые расходы на отдых					
млн. долл.	11 147	18 295	26 298	40 653	91 244
%	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
Расходы на посещение кино					
млн. долл.	1 676	951	927	1 162	4 261
%	15,0	5,2	3,5	3,0	4,7

И с т о ч н и к. Терехова О. В. Индустрия досуга в США. М., 1983, с. 73.

цен на кинобилеты все же отставал от темпов роста цен на потребительские товары (см. таблицу 2).

Внутри страны преодолению кризиса киноиндустрии помогло все более тесное сотрудничество с телевидением. Сначала крупные компании стали предлагать телевизионным сетям и станциям коллекции своих старых фильмов, а затем перешли к систематической работе по съемке кинокартин по заказам телевидения, выступавших гарантией финансовой стабильности в условиях неопределенности перспектив каждой создаваемой на большие средства картины.

Благодаря этим мерам, а также переориентации кино-репертуара с дорогостоящих исторических боевиков, в ко-

Средние цены на кинобилеты в США

Годы	Цена (долл.)	Индекс цен на кинобилеты (1967 г. = 100)	Индекс потребительских цен (1967 г. = 100)
1948	0,36	29,5	72,1
1954	0,49	40,2	80,5
1958	0,68	55,7	86,6
1963	0,86	70,5	91,7
1967	1,22	100,0	100,0
1971	1,65	135,2	121,3
1974	1,89	154,9	147,7
1975	2,03	166,4	161,2
1976	2,13	174,6	170,5
1977	2,23	182,8	181,5
1978	2,34	191,8	195,4
1979	2,50	204,9	217,4
1980	2,69	220,4	246,8
1981	2,83	231,9	272,4
1982	2,93	240,1	289,1
1983	3,15	258,1	298,4

Рассчитано по: Who owns the media?
 Motion picture almanac, 1980 - 1984
 Variety, 1982 - 1985
 Economic indicators, 1981 - 1983

торых на первых порах видели главное противостояние против маленьких экранов, в сторону картин, непосредственно ориентированных на молодую аудиторию, составляющую основную массу активных кинозрителей, положение в киноиндустрии в начале 70-х годов удалось стабилизировать. К концу десятилетия в кинотеатрах возник даже острый дефицит кассовых фильмов, что привело к появлению бытующей и поныне практике бронирования фильма «вслепую», до его завершения, с уплатой прокатчику аванса и гарантированного минимума.

За указанное десятилетие изменился и характер самих киномонополий, и их взаимоотношения с «независимыми» продюсерами. Из автономных предприятий, имеющих штат не только производственно-технических, но и творческих

работников на долгосрочных, нередко кабальных контрактах, большинство крупных киномонополий превратились в филиалы различных конгломератов.

Так, еще в 1951 году — в самом начале экономических трудностей Голливуда — крупнейшая кинофирма «Юниверсал» была приобретена компанией «Декка рикордс», специализирующейся на звукозаписях. Десять лет спустя последняя вместе с «Юниверсал» была перекуплена «Музыкальной корпорацией Америки» (Эм-си-эй).

История Эм-си-эй сама по себе поучительна. Основанная в 1924 году, она первоначально специализировалась на агентских услугах, предоставляя оркестры для сопровождения танцев. С 1940 года, правдами и неправдами добиваясь согласия на представительство от крупнейших звезд американского кино¹, фирма начала «захват» Голливуда. В 50-е годы главным источником ее обогащения стали телевизионные сериалы. Решающую роль здесь сыграло предоставленное ей в порядке исключения на длительный период право выступать не только в качестве агента исполнителей, но и — через филиал «Ревю» — непосредственно продюсера телефильмов. После того, как корпорация порядком нагрела руки на этом, по существу, противозаконном расширении ее прав, в дело наконец вмешалось американское правосудие. В 1962 году по решению суда Эм-си-эй была вынуждена прекратить агентские операции², она и перекупила «Декку» и «Юниверсал», основав экономическое благополучие последней именно на поточной телевизионной продукции.

¹ Рассказывают, что благосклонности крупнейшей кинозвезды Бетт Дэйвис фирма добилась тем, что предоставила высокооплачиваемое место ближайшему другу ее мужа, долгое время остававшемуся без работы.

² Крупнейший «независимый» продюсер и режиссер Стенли Креймер в своих показаниях на суде подчеркнул, что без агентских услуг Эм-си-эй он просто не мог бы подобрать актеров для своих фильмов. Сказано это было год спустя после успеха «Нюрнбергского процесса», объединившего на антифашистской платформе плеяду крупнейших звезд американского и мирового кино.

В 1967 году фирма «Севен артс», основанная посредником по купле-продаже старых фильмов Элиотом Хайменом, приобрела «Уорнер бразерс», а два года спустя слилась с «Кинни нейшнл сервисиз» в корпорацию «Уорнер коммьюникейшнс» (платные автостоянки, похоронные бюро, кабельное ТВ, электронные игры, журнал и футбольная команда и т. д.).

В 1968 году финансист К. Керкорян купил фирму МГМ за 80 миллионов долларов, а затем продал значительную часть павильонов, в том числе знаменитый отдел костюмов, за 60 миллионов для того, чтобы покрыть расходы (110 миллионов) по строительству новой гостиницы в Лас Вегасе.

Разноплановость и выход за национальные границы коммерческой деятельности затронули и кинофирмы, непосредственно занимавшиеся кинопроизводством и прокатом. Так, львиную часть доходов фирмы «Уолт Дисней продакшнс» дают не фильмы, а увеселительные парки «Диснейленд» в Калифорнии и «Диснейуорлд» во Флориде.

О доле доходов от кино в совокупных доходах как самих кинофирм, так и контролирующих их конгломератов дает представление таблица 3. В таблице 4 для примера более подробно расшифровывается деятельность корпорации «Галф энд вестерн», филиалом которой является крупнейшая кинокомпания «Парамаунт». Характерно, что она фигурирует не самостоятельно, а в общей группе рекреационных предприятий.

В настоящее время, как и ранее, крупные кинокомпании обособлены от более мелких и объединены в Ассоциацию кинопромышленников Америки (МПАА), в состав которой (по данным 1983 г.) входят «Коламбия пикчерз», «Уолт Дисней продакшнс», «Метро-Голдвин-Мейер — Юнайтед артистс», «Парамаунт пикчерз», «XX век — Фокс», «Юниверсал пикчерз», «Уорнер бразерс», а также периодически две-три других менее именитых компании. Названные фирмы объединяют обычно в своих руках и про-

изводство, и прокат фильмов. Хотя кроме них в США зарегистрировано несколько сот корпораций, занимающихся производством и прокатом кинофильмов, именно они диктуют свои законы не только внутреннему, но и мировому капиталистическому кинорынку.

Несмотря на относительно небольшой удельный вес картин, выпускаемых киномонополиями, — как правило, менее половины национального кинопроизводства, — они обеспечивают около 90 процентов всей выручки кинотеатров и опосредованно — поступлений от других форм распространения фильмов. Вместе с тем неустойчивость финан-

Т а б л и ц а 3

**Выручка корпораций США, осуществляющих
производственную деятельность в области кино**
(по данным 1977 г.)

Корпорация	Общая выручка	Кинематография	
		Выручка (млн. долл.)	% от общей выручки
Эм-си-эй (включая «Юниверсал»)	877,6	512,2	58,4
«Уорнер коммьюникейшнс»	1143,8	353,2	30,9
«XX век — Фокс»	506,8	438,0	86,4
«Галф энд вестерн»	3643,0	334,0	9,2
«Коламбия пикчерз»	390,5	298,3	76,4
«Метро-Голдвин-Мейер»	293,0	139,2	47,5
«Уолт Дисней продакшнс»	629,8	118,1	18,8
«Американ интернейшнл пикчерз» (крупнейшая независимая компания)	51,1	49,2	96,3

Источник. Who owns the media?, p. 203.

Структура доходов корпорации «Галф энд вестерн»

«Галф энд вестерн индастриз»	100%
Рекреационные товары и услуги, включая «Парамаунт», «Мэдисон сквер гарден», «Феймус плейерз» и «Саймон энд Шастер»	14
Машины и оборудование, включая средства транспорта, станки, энергетику, металлообработку, инджиниринг, игральные автоматы	14
Предметы домашнего обихода, включая «Кайзер-Рот» и «Симмонс»	14
Потребительские и сельскохозяйственные товары, включая «Г+В Америкас», «Г+В продовольственные товары», «Консолидированные сигары» и «Шраффт кенди»	11
Целлюлозно-бумажная промышленность и оборудование зданий, включая компанию «Браун»	8
Запчасти для средств транспорта	4
Добывающая промышленность, включая «Маркетт», «Нью Джерси цинк», «Джерси миньер цинк»	14
Финансовые услуги, включая «Ассошиэйтс ферст капитал», «Провиденс капитал», «Интернейшнл иншуранс»	11

Источник. Anatomy of the movies. L., 1981, p. 26—27.

сового положения даже крупных кинофирм приводит к их частой перепродаже, о чем свидетельствует приобретение в 1982 году фирмы «Коламбия» компанией «Кока-кола». Что касается фирмы «XX век — Фокс», то на протяжении 80-х годов она уже дважды переходила из рук в руки.

Одновременно концентрируется и сам кинобизнес, пример чему — не столь давнее слияние старейших фирм «Юнайтед артистс» и «Метро-Голдвин-Мейер», точнее, вхождение первой в состав второй. Характерно, что филиалы по производству фильмов стали создавать крупнейшие телевизионные компании, например американская «Си-би-эс». О транснационализации говорит не только очевидная экспансия «индустрии развлечений» США практически во все регионы капиталистического мира (даже по официальным данным, большая часть американских фильмов снимается за пределами страны), но и развитие западноевропейской кинопромышленности, относительно

менее монополизированной. Так, французская фирма «Гомон» создала итальянский филиал, став, по существу, первой европейской транснациональной кинокорпорацией. Слияние кинобизнеса с большим бизнесом в ряде случаев приводит к сближению кинополитики с большой политикой. К примеру, в совет директоров фирмы «XX век — Фокс» были введены такие видные политические деятели, как Генри Киссинджер и Джералд Форд.

Идеологические процессы, сопутствующие монополизации, весьма сложны. Разумеется, для крупных конгломератов, приобретающих кинофирмы, последние суть источник прибыли и сверхприбыли. Но если это условие выполняется, «верховное» руководство, в отличие от традиционных голливудских магнатов, обычно не вмешивается непосредственно в вопросы кинопроизводства и тем более творчества, оставляя это право за специалистами. Учитывая повышенный риск кинодела, крупные корпорации обладают значительными возможностями маневрирования за счет перетока капитала из других контролируемых ими отраслей. Удар, который оказался бы роковым для самостоятельной кинофирмы, здесь может быть компенсирован за счет следующей успешной постановки. В то же время постоянно убыточное или даже недостаточно прибыльное кинопроизводство, конечно, приводит к очередной перепродаже, а то и к ликвидации кинофилиала.

В монополистическом секторе в целом господствует сугубо буржуазная продукция в самых разнообразных формах — от апологетики существующего строя и открыто антикоммунистических и антисоветских лент до разных видов зрелищ, отвлекающих массы от насущных социально-экономических и политических проблем. Примат коммерческой рентабельности приводит к преобладанию последней группы произведений, обладающих высокой степенью привлекательности для зрителей. Что касается антикоммунистической пропаганды, то ее грубые формы отдаются на откуп телевидению, комментирующему в ан-

тисоветском духе текущие события международной жизни, разжигающему страх обывателя перед «красной опасностью», а в игровых вариантах предлагающему дешевые «агитки». В продукции, предназначенной для кинотеатров, промышленники учитывают непопулярность прямых нападков на прогрессивные силы общества. Программный антикоммунизм, как мы убедимся, здесь включается как составная часть в основном в шпионские и приключенческие ленты, напряженный сюжет которых гарантирует сборы, а попутно и идеологическую эффективность.

Вместе с тем характерное для киномонополий ослабление прямого идейно-художественного контроля со стороны верховного руководства при безотказном действии экономических рычагов объясняет возможность создания в порядке исключения и произведений относительно прогрессивных, направленных против политики военно-промышленного комплекса, произвола властей, отражающих устремления творческих работников и отвечающих подлинным запросам демократической общественности.

Т а б л и ц а 5

**Средние затраты компаний — членов МПАА
на постановку полнометражного игрового фильма**

Годы	Млн. долл.
1941	0,40
1949	1,00
1972	1,89
1974	2,50
1976	4,00
1978	5,00
1980	8,50
1981	10,00
1982	11,30
1984	11,60

Источники: Motion Picture Almanac. N. Y., L., 1983, p. 33A;
Variety, 1984, 15 Febr.

Экономической особенностью большей части кинопродукции в рамках монополий является удорожание производства, главным образом за счет инфляции, а также из-за применения новой техники, в особенности электронных спецэффектов, играющих во многом определяющую роль в фильмах ужасов, катастроф, космических лентах и т. п. (см. таблицу 5). Приблизительно в той же пропорции растут затраты и на рекламу, нередко превышающие стоимость производства фильма.

Важно отметить, что для полной окупаемости картина должна собрать в прокате сумму, более чем в два с половиной раза превышающую бюджет производства.

Хотя в Западной Европе и Японии производство фильмов обходится относительно дешевле, расходы растут и здесь, поскольку конкурентоспособность продукции зависит от зрелищных эффектов. Отсюда все большее проникновение американского капитала в кино Западной Европы, широкое распространение совместного производства, охватывающего в настоящее время значительную часть фильмов развитых капиталистических стран.

Неизбежным следствием этой ситуации является изначальный расчет каждой готовящейся картины на максимальный охват зрителей как в стране производства,

■ *«Возвращение Джедай» — третий фильм из цикла «Звездные войны» — вышел на экраны в 1983 году. Выкрутасы приключенческого сюжета, легендарно-сказочные мотивы, мелодраматическая любовная интрига искусно маскировали зловещую сущность антикоммунистических планов милитаризации космоса (на снимке актеры Марк Хэмилл и Керри Фишер).*



так и в мировом масштабе, что вызывает особо осязаемую в монополистическом секторе идейно-тематическую унификацию, стремление нажить капитал на схемах, доказавших свою привлекательность для зрителя. Поэтому здесь и можно более или менее четко проследить чередование мод — картины об индивидуальном терроризме, фильмы катастроф, космическая волна, экранизации комиксов и т. п.

При этом отчетливая тематическая близость, запрограммированная экономическим механизмом, не означает столь же четкой идейной унификации. С легендарно-сказочными лентами из цикла «Звездные войны» соседствует открыто антикоммунистический «Кондормен» (выпущенный фирмой Уолта Диснея, он, по словам западного критика, рассчитан на детей от 5 до 7 лет, манипуляция сознанием которых уже началась) и отмеченные элементами гуманизма ленты С. Спилберга «Ближние контакты третьего рода» и «Инопланетянин», призывающие к взаимопониманию с инопланетянами и соответственно между людьми.

Поскольку дорогие картины могут окупиться только на международном рынке, они, как правило, лишаются четко выраженной национальной специфики и основываются на универсальных психологических механизмах, ориентируясь в первую очередь на молодежь.

С монополиями, прямо или косвенно контролирующими не только производство, но и прокат фильмов, связано большинство так называемых «независимых» кинопродюсеров. Их «независимость» носит чаще всего лишь формальный характер, ибо картины и снимаются при финансовом участии крупных компаний, и распространяются по их каналам, включаясь в политику монополий. Это взаимодействие можно наглядно проиллюстрировать на примере истории создания фильма «Звездные войны», «независимыми» продюсерами которого выступали Джордж Лукас и Гэри Курц.

- Февраль 1973 года — Лукас пишет краткое изложение «Звездных войн», а также три картины и несколько рисунков.
- Май 1973 года — После отказа «Юниверсал» и «Юнайтед артистс» Лукас и Курц подписывают договор на разработку проекта с фирмой «XX век — Фокс» и получают на эти цели 10 тысяч долларов.
- Сентябрь 1973 года — Лукас завершает полный сценарий, который принимается фирмой. Однако требуется дополнительная разработка специальных эффектов. Продюсеры и фирма договариваются о разделе доходов от продажи сопутствующих товаров.
- Июнь 1974 года — Лукас и Курц вкладывают прибыль от проката их предшествующей картины «Американские граффити» в разработку специальных эффектов.
- Апрель 1976 года — «Фокс» окончательно утверждает сценарий и определяет бюджет в размере 10 миллионов долларов. Основные съемки ведутся в тунисской пустыне и в джунглях Гватемалы и завершаются за четыре месяца. Комбинированные съемки макетов длятся год. Монтажно-тонировочный период — четыре месяца. Перерасход бюджета составляет миллион долларов.
- Май 1977 года — Премьера «Звездных войн» в Голливуде. За ней следует вы-

пуск в массовый прокат, и за девять дней прокатные отчисления составляют 3,5 миллиона долларов. За два месяца фильм покрывает все производственные затраты и расходы на рекламу, составившие в сумме 27 миллионов долларов.

Декабрь 1980 года — «Звездные войны» собрали со всего мира 510 миллионов долларов, к которым надо прибавить доходы от сопутствующей торговли. Только за один месяц 1977 года фирменных маек было продано на 100 миллионов долларов, а «интергалактической» жевательной резинки — на 260 миллионов.

Остается только добавить, что в 1980 году на экраны была выпущена вторая часть «Звездных войн» — «Империя наносит ответный удар», а в 1983 году — третья часть — «Возвращение Джедаев», которые тоже стали «чемпионами» проката. Возрождение на современном этапе принципа сериала в кино, безусловно, связано с тем, что продолжение пользовавшейся успехом картины гарантирует по крайней мере 60 процентов первоначальной аудитории, а иногда — правда, значительно реже — и превосходит ее.

Таков экономический механизм «боевика», вызвавшего весьма противоречивую реакцию в мире: от провозглашения фильма «пропагандой милитаризма» до утверждения его «революционной», чуть ли не антиимпериалистической направленности. Наиболее трезвые комментаторы недоумевали, как этот, по существу, детский кинокомикс мог привлечь к себе такое внимание не только массовой аудитории, но и критики. Ведь по своему

непосредственному содержанию история противостояния героев мрачной «черной звезде», поединки на лазерных мечах и поддерживающие то порок, то добродетель сверхъестественные силы не менее условны, чем образы традиционных волшебных сказок.

Однако вовсе не исключено, что на Западе в условиях антикоммунистической истерии «черная звезда», местонахождение которой однозначно определено вступительным титром: «Давным-давно в далекой галактике», может представляться массовой аудитории как центр «мирового коммунизма» — «империи зла», по известной формулировке президента США. Такая трактовка получает поддержку в телевизионной продукции и кинолентах, где в сходных космических приключениях злодеями напрямую выступают «агенты КГБ», а защитниками «невинности» — стопроцентные американцы из ЦРУ.

Что же касается «Звездных войн», то именно идеологическая немаркированность противоборствующих сил на экране гарантирует максимальную широту аудитории, в том числе и по экспортным каналам, а это, в свою очередь, делает не только возможным, но и вполне вероятным появление полярных по своей сути интерпретаций.

Далее вступает в силу «обратная связь»: с нарастанием антисоветизма в последующих картинах цикла возникает все больше актуальных «намёков», а перспектива милитаризации космоса узурпирует наименование «звездные войны», что, как не без оснований отмечали многие наблюдатели, приводит к облегченному — по типу «комикса» — восприятию массовым сознанием весьма зловещих по своей сути планов Пентагона.

Но вернемся к экономике. Другой аспект сотрудничества «независимых» с монополиями носит международный характер. Так, например, недавно умерший известный французский режиссер Франсуа Трюффо, по праву считавшийся мастером не богатых постановочно, а относитель-

но камерных сюжетов, в последние десятилетия начал работу над очередной картиной, только заручившись предварительной поддержкой одной из крупных американских компаний, как правило, «Юнайтед артистс» или «Уорнер бразерс».

Вместе с тем здесь есть и своя специфика. Отличительная черта этой, условно говоря, средне- или мелкобуржуазной продукции — ее дешевизна: фильм обходится в 10 раз, в 100, а то и в 1000 раз дешевле, чем «боевик», и соответственно легче и быстрее окупается, хотя, как правило, не может принести особого сверхнормативного дохода.

В идейно-художественном плане относительно дешевые картины, разумеется, в высшей степени неоднородны. Ими, как правило, начинают свой творческий путь молодые художники. Сам недостаток средств является не только препятствием, но и стимулом к поиску новых творческих решений, а диапазон таких решений здесь шире, чем в дорогой монополистической кинопродукции. Кроме того, произведения интеллектуального, философского, психологического плана чаще всего и не нуждаются в дорогостоящих экспедициях, роскошных декорациях или электронике.

С другой стороны, мелкая и средняя кинопромышленность является главным двигателем эскалации насилия и порнографии на экране, коль скоро она не боится оттолкнуть определенную часть аудитории. Правда, в некоторых капиталистических странах приняты законы, призванные затормозить распространение порнографических и «чрезмерно жестоких» картин (дополнительные налоги, ограничение сети кинотеатров, где они могут демонстрироваться, и т. д.). Хотя значение этих мер не надо преувеличивать, известный экономический ущерб продюсерам они наносят. Но тут в силу вступает закулисная игра, построенная на условности границ «чрезмерного» в области секса и насилия. К примеру, картина «Эмманюэль 2» (1977) долгое время во Франции не выпускалась, пока

наконец ее не признали «непорнографической» и допустили к показу без «дискриминации»¹.

Таким образом, и киномонополии, среднее и мелкое кинопроизводство с точки зрения идеологической внутренне разнопорядковы. О неоднозначности связей между производственно-экономической основой и идейно-творческой направленностью киноискусства свидетельствует и тот факт, что фильмы совместного производства с социалистическими кинематографиями создаются как в рамках монополизированного сектора буржуазной кинопромышленности (советско-американский фильм «Синяя птица» финансировался компанией «XX век — Фокс»), так и при участии относительно небольших фирм, не только кинематографических, но и телевизионных (примером тут может быть киноэпопея «Великая Отечественная»).

Вместе с тем, как уже отмечалось, «систему» в целом объединяет единый экономический закон — дорогие и дешевые фильмы создаются для того, чтобы приносить прибыль, будь то за счет показа в кинотеатрах, по телевидению или на видеоносителях. Отсюда и абсолютная неправомерность еще бытующего, к сожалению, в нашей критике деления западных картин на «коммерческие» и «серьезные». Не вдаваясь здесь в обсуждение весьма сомнительного термина «серьезный», подчеркнем, что *все* фильмы, создаваемые специально для показа за определенную плату в обычных кинотеатрах, в условиях капитализма являются коммерческими, это специфический термин экономики кинематографа, а потому использование его для оценки качества, уровня или идейной направленности произведения неправомерно, только вводит читателя в заблуждение.

¹ Проблемы «респектабилизации» порнографии, сопутствующие этим экономико-юридическим процессам, были проанализированы В. Е. Баскаковым в книге «Противоречивый экран» (М., 1980).

Экономическое единство монополистического, крупного, среднего и мелкого коммерческого кинопроизводства при капитализме способствует взаимопроникновению и взаимосвязи между различными секторами кинобизнеса, свободной миграции художников, произведений, жанрово-тематических особенностей. И тут и там дает себя знать идеологическое давление господствующего класса, откуда и происходит ведущее положение буржуазно-апологетических и реакционных картин при одновременном, весьма сложном и противоречивом, развитии прогрессивных тенденций.

Иные производственно-творческие особенности отличают другой важнейший сектор капиталистического кинопроизводства, который в западной литературе, как мы уже отмечали, принято называть альтернативным. При всей внутренней экономической и идейной неоднородности его характеризует одна общая черта — фильмы здесь создаются не для получения прибыли и соответственно, как правило, не для демонстрации в обычной киносети. Главная цель создателей может быть весьма различной — от стремления двигать вперед «искусство для искусства» до примата идейно-политического, пропагандистского воздействия в экранной агитации.

Каковы источники финансирования альтернативных форм кинопроизводства? Картины могут создаваться за счет так называемых «благотворительных фондов» крупнейших монополий. Вкладывая деньги в сферу «культуры», каковой признается наряду с другими видами искусства и киноавангард (но не коммерческое кинопроизводство, функционирующее как обычная отрасль буржуазной экономики), монополии все же остаются в выигрыше, поскольку получают налоговую скидку, зачастую превышающую размеры капиталовложений.

Возможен также и прямой меценат, то есть финан-

сирование творчества за счет «излишков» средств с целью «приобщения к искусству». Если крупный промышленник может себе позволить роскошь купить киномонополию, то капиталист помельче удовлетворится покровительством отдельному художнику¹.

«Культуртрегерство» крупного капитала преследует не столько экономические, сколько в первую очередь идеологические цели. «Как по мановению волшебной палочки, — справедливо отмечает американский марксист Майкл Паренти, — безжалостный промышленник превращается в щедрого филантропа, экспроприатор становится «лидером общества», попечителем наших социальных и культурных потребностей. Среди отзывчивой американской аудитории «Мобил ойл корпорейшн» больше известна как организатор «Театра шедевров», чем как бессердечный эксплуататор рабочих-нефтяников на Ближнем Востоке и в других районах мира... Карнеги помнят не из-за рабочих, которых он морил голодом, а за его Карнеги-холл, его фонд и его институт. Главная цель культурного господства капиталистов состоит не в том, чтобы дать нам прекрасные концерты и музеи, а в том, чтобы придать капиталистической эксплуатации видимость предопределенности свыше, чтобы народ научился не только принимать, но и восхищаться и ценить политическое и духовное руководство имущего класса»².

Весьма специфическое место, занимаемое альтернативными лентами в рамках художественного процесса, обусловлено и позицией буржуазного искусствознания, многие представители которого, следуя давней традиции, отказываются рассматривать как искусство коммерческое кино-

¹ История кино знает примеры, когда таким путем создавались и крупные произведения, например на рубеже 20-х и 30-х годов «Золотой век» Л. Бунюзля и «Вампир» К. Дрейера (в последнем фильме работодатель оставил за собой исполнение главной роли).

² Political affairs, 1985, March.

производство, делая исключения лишь для отдельных, специально оговариваемых случаев. Киноискусством в собственном смысле слова в этой системе взглядов будет только эстетское направление в альтернативном кино, где волей все той же буржуазии поощряются сугубо формальные поиски. То есть законы, диктующие правила игры в коммерческой сфере, здесь оказываются несущественными.

Несмотря на широкий диапазон исканий, обусловленный ослаблением экономического диктата, большая часть этой продукции несет на себе проклятие буржуазности, заключающейся в отрыве искусства от общественной жизни и его замыкании в башне из слоновой кости художнического своеволия. В этот подраздел сейчас чрезвычайно активно вторгается так называемое видеоискусство, то есть создание произведений на видеоносителях, которые, будучи дешевле киноплёнки, открывают широкие перспективы поиска новых технико-эстетических специальных эффектов.

Большая разнородность идейно-художественных тенденций характеризует третью форму финансирования альтернативного кино — кооперативы кинематографистов. Фильмы, созданные в складчину, естественно, чрезвычайно дешёвые, затем предлагаются от имени автора или кооператива для продажи или проката, но опять-таки не столько в сети коммерческих кинотеатров, сколько на фестивалях, в специализированных залах, в учебных заведениях, клубах и т. п. В таких кооперативах авторам предоставлена возможность не только экспериментировать, но и выражать свои политические взгляды в публицистических лентах.

Открытая политическая тенденциозность отличает произведения альтернативного кино, создаваемые на средства политических партий и профсоюзных объединений. Конечная цель этих игровых и документальных собственно агитационно-пропагандистских фильмов — прямое по-

литическое воздействие на аудиторию. Демонстрируются они соответственно на рабочих собраниях, политических митингах, партийных съездах и т. д. Их направленность определяется платформой соответствующей организации, откуда и здесь тоже идейная неоднородность продукции, коль скоро к средствам кино прибегают и коммунистические, и буржуазные партии, и весьма различные по своим позициям профсоюзные объединения.

Альтернативные фильмы, лишь изредка попадающие в коммерческий прокат, показываются, как правило, за пределами сети кинотеатров, хранятся в музеях, سینема-теках, архивах, демонстрируются в качестве сопровождения лекций в различных учебных заведениях (характерно, что при этом лектор-режиссер получает гонорар за лекцию, а не за показ своего фильма). Эта форма чрезвычайно распространена, к примеру, в США, где почти во всех крупных университетах созданы кинофакультеты. Многие представители «подпольного» кино живут в основном за счет доходов от лекций, а не от демонстрации своих, подчас весьма известных, лент.

Между «системой» и альтернативными формами кинопроизводства возникают порой и взаимосвязи, не отрицающие, однако, их различной экономической природы. Хороший пример в этом плане дает американский документальный фильм Г. Реджио «Суматошный мир» (1982 г.). Он создавался в рамках Института региональных исследований в Рочестере — некоммерческого исследовательского центра, деятельность которого финансируется за счет государственных и частных субсидий. И хотя стоимость его производства (работа над фильмом длилась семь лет и требовала применения сложной электронной аппаратуры) оказалась весьма значительной — около двух с половиной миллионов долларов, фильм не предназначался для выпуска в коммерческий прокат, и поэтому перспектива окупаемости на этапе творчества не учитывалась. Когда же фильм был окончен, выяснилось, что его

идейная актуальность и высокое художественное качество открывают известные перспективы распространения и на коммерческой основе.

Тут-то и вступил в игру Ф. Коппола, не имевший ни малейшего отношения к созданию фильма. Потерпев крупную финансовую неудачу — его дорогостоящий «боевик» «От всего сердца» (1981 г.) провалился в прокате и не вернул и десятой части расходов, — этот талантливый режиссер и предприимчивый делец стал **продавать свое имя** в рекламных целях. Таким образом, конечно, он косвенно высказывал свое одобрение и тем фильмам, которые предварял титр: «Френсис Форд Коппола представляет», тем самым резко повышая их коммерческий потенциал. Так некоммерческий по своей природе фильм Г. Реджио постфактум был включен в «систему».

На этом примере мы видим, что между открыто коммерческими и альтернативными формами кинопроизводства нет непроходимого барьера. Организационно-творческое взаимопересечение ясно выступает на примере телевидения, которое участвует в финансировании, а затем и демонстрации произведений всех рассмотренных групп. Но в теоретическом и практическом плане их разграничение необходимо прежде всего для того, чтобы учитывать специфику каждого сектора, а также особое положение относительно дешевых коммерческих фильмов и альтернативного кино, ибо для развития современного киноискусства они не менее, а подчас и более важны, нежели «боевики», господствующие в текущем кинорепертуаре на Западе, относительно лучше изученные.

Анализ характера, тенденций и перспектив кинопроизводства в США подтверждает ведущую роль американской кинопромышленности. Во-первых, продукции киномонополий благодаря значительным капиталовложениям и высокому профессионализму творческих и технических работников действительно удалось, как мы уви-

дим, завоевать значительную часть киноаудитории. Во-вторых, диверсификация американского кинопроизводства дала возможность удовлетворения специфических запросов различных групп зрителей, соизмеряя материальные затраты с потенциальным коммерческим успехом. Вместе с тем здесь очевидны и кризисные процессы — борьба за зрителя приводит к унификации монополистической продукции, с одной стороны, и к потаканию низменным инстинктам в жестокости и порнографии — с другой. Формируя своего зрителя, американские фильмы оказывают на него и развращающее воздействие, причудливо сочетающееся с растущей экономической эффективностью.

Что касается непосредственно экспансионистской политики киноиндустрии США, то она находит отражение в резкой диспропорции между экспортом и импортом фильмов США, связанной с высокой степенью монополизации кинорынка.

На внешний рынок крупнейшие кинокомпании выходят самостоятельно; более того, при пересечении национальных границ концентрация даже несколько увеличивается. Так, три фирмы — «Юниверсал», «Парамаунт» и «Метро-Голдвин-Мейер — Юнайтед артистс» — прокатывают фильмы во всем мире через базирующееся в Лондоне объединение «Юнайтед интернейшнл пикчерз» (Ю-ай-пи) — расширенный вариант существовавшей ранее «Синема интернейшнл корпорейшн», куда входили только «Юниверсал» и «Парамаунт». Остальные крупные компании выходят за рубеж самостоятельно.

При этом фильмы, созданные даже преимущественно на американские деньги в той или иной стране, в том числе и в странах с развитой кинематографией, пользуются, как мы уже отмечали, всеми льготами, определенными для национальной продукции, хотя прибыли получает зарубежная монополия.

Господствующее место американских картин — а точ-

нее, нескольких «боевиков» киномонополий, в соответствии с закономерностью концентрации зрительского интереса захватывающих львиную долю доходов, — обеспечивается и значительной емкостью внутреннего рынка США, и методикой маркетинга, в основе своей сводящейся к точному учету специфики отдельных стран и регионов мира. Руководители международных подразделений американских корпораций неоднократно подчеркивали и подчеркивают, что единого мирового кинорынка, подобного рынку других товаров, не существует. Здесь во многом господствует специфичность не только местных законодательств, степени развития кинопроизводства, но и историко-культурных традиций, психологического склада населения, естественно, в диапазоне от Австралии до Малайзии и Японии, от Южной Америки до Африки, да и в пределах самого западного мира чрезвычайно изменчивых. Отсюда важность целевого продвижения фильма на тот рынок, с которого он может взять оптимальный старт.

В современных условиях «вседозволенности» на западных экранах важен и учет строгости цензурных ограничений. Поэтому крупные фирмы снимают, как правило, несколько вариантов «рискованных» эпизодов с сексом и насилием и включают тот или иной дубль в зависимости от направления экспорта (сходная практика «смягчения акцентов» бытует и при переходе фильма с экранов кинотеатров на телевидение).

В капиталистическом мире американские фильмы полностью господствуют в прокате в англоязычных регионах и в странах с относительно неразвитой кинопромышленностью. Там, где традиционно сильна национальная кинематография (например, в Италии или во Франции), они, как правило, занимают устойчивое второе место по сборам вслед за национальной кинопродукцией, значительно обгоняя прочих конкурентов. Эта же закономерность — но с бóльшим разрывом между национальными и американ-

скими фильмами — сохраняется в развивающихся странах, применяющих сильные протекционистские меры, в частности, запрещающие или ограничивающие прямой выход зарубежных фирм на свой кинорынок. В некоторых странах с высоким уровнем кинопосещаемости, в особенности в Индии, пристрастие к национальной продукции обеспечивается и стабильностью традиционных вкусов, и просто неграмотностью основной массы зрителей. В целом же, по экспертным оценкам, американские фильмы занимают более половины экранного времени и дают около 50 процентов доходов от кинопоказа в мировом масштабе.

Причем эти данные есть основания считать заниженными по двум причинам. Во-первых, продукция независимых компаний, экспортируемая, как правило, традиционными методами, то есть через местных прокатчиков в каждой из стран, в итоговые цифры обычно не включается, так как отчисления от проката получает национальная фирма, которая рассчитывается с экспортером чаще всего на основе сочетания гарантированного минимума и процентов от чистого дохода (то есть прокатных отчислений за вычетом расходов по прокату).

Второе — здесь не учитываются и доходы американских компаний по фильмам, которые снимаются за рубежом, в частности, совместного производства.

И третье — в современных условиях, пожалуй, самое важное — распространение практики приобретения крупными американскими компаниями прав мирового проката фильмов зарубежного производства, в том числе даже тех из них, в финансировании которых они непосредственного участия не принимали.

Механизм американской экспансии можно проиллюстрировать на относительно недавнем примере Австралии, где методы киномонополий, первоначально стимулировавшие национальную кинопромышленность, в результате привели ее к весьма тяжелым последствиям.

До 1970 года австралийская кинематография самостоятельного развития практически не имела. В начале 70-х годов правительство страны приняло меры по стимулированию кинопроизводства. Его объем возрос с двух-трех фильмов ежегодно до 15—20 — к середине десятилетия. Австралийские фильмы завоевали признание на международных кинофестивалях, их режиссеры стали знаменитыми. Однако на мировом рынке их положение оставалось подчиненным. Тут-то и предложили свои услуги американские фирмы.

В середине 70-х годов фирма «Уорнер бразерс» приобрела права на мировой прокат фантастического детектива «Безумный Макс». Она уплатила австралийской фирме 800 тысяч долларов при затратах на производство 350 тысяч¹. Далее началось обсуждение стратегии продвижения фильма на мировые экраны. Около миллиона долларов прокатных отчислений он мог бы принести без особо пышной рекламной кампании при включении в текущий репертуар непервозкранных и специализированных кинотеатров. Однако его коммерческий потенциал представлялся более высоким, и было решено начать его эксплуатацию с Японии, где такого рода сюжет, по экспертной оценке, мог вызвать наибольший интерес. Расходы по рекламе только в одной Японии составили 2 миллиона долларов, доходы — 7 миллионов. В целом же прокатные отчисления фирме «Уорнер бразерс» превысили 20 миллионов долларов.

Следующий фильм «Безумный Макс-2» финансировался уже непосредственно американской компанией, стоил 4,5 миллиона долларов и принес значительную прибыль,

¹ Здесь и далее данные приводятся по выступлению одного из руководителей фирмы «Уорнер бразерс», М. Карлина, на симпозиуме по проблемам проката кинофильмов, проведенном в рамках I Международного кинофестиваля в Маниле в 1982 году.

хотя по национальной принадлежности по-прежнему считался австралийским.

К началу 80-х годов американская экспансия начала давать негативные последствия, главное из которых — экспорт талантов. И правительству Австралии срочно пришлось разрабатывать новые меры по стимулированию кинопроизводства, направленные уже и на то, чтобы ограничить меру американского участия.

Подобных примеров можно привести множество, и все они говорят об активных действиях киномонополий в международном масштабе, причем их финансовые результаты лишь в незначительной степени получают отражение в официальной статистике.

В сфере импорта зарубежных фильмов в США положение диаметрально противоположно. Здесь рынок почти полностью монополизирован крупными компаниями, довольно редко прокатывающими иностранные фильмы на своей территории. Исключение составляют лишь картины совместного производства, где это право специально оговорено в контрактах. Но и тут прокатная судьба картины остается незавидной, коль скоро действительно массовый зритель США предпочитает исключительно американские картины, или, точнее, англоязычные постановочные картины, сделанные по американскому образцу. Далеко не случайно поэтому, что в списке 100 крупнейших коммерческих успехов на рынке США и Канады нет ни одной зарубежной картины, а в публикуемых списках фильмов, которые принесли более 4 миллионов долларов прокатных отчислений, их буквально единицы — в соотношении 1 к 100, причем собранные суммы для крупной постановочной картины равносильны абсолютному коммерческому провалу. Даже такой весьма относительный успех объясним индивидуально — участием американской фирмы в финансировании и прокате, получением премии «Оскар» за лучший зарубежный фильм, исполнением главной роли крупной американской же кинозвездой или же облаго-

роженным политикой или философией европейским эротизмом.

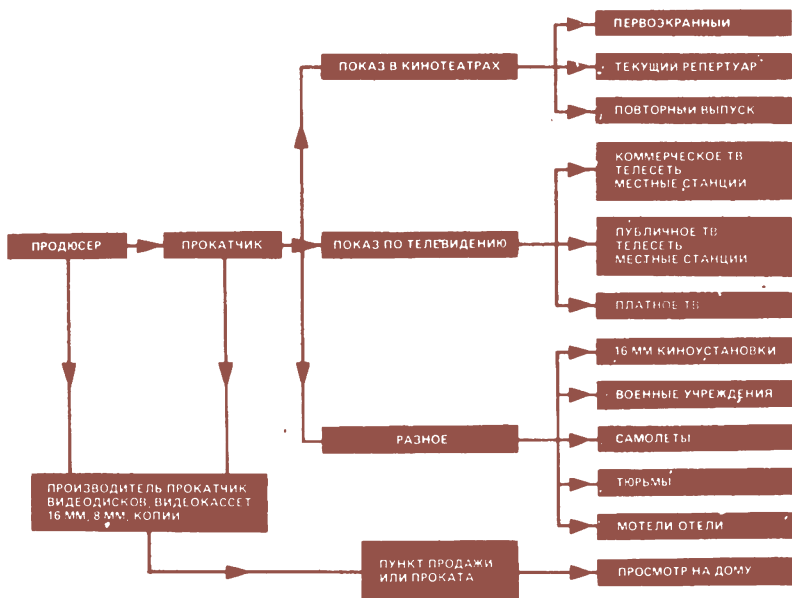
Правда, диверсификация форм распространения фильмов приводит в сфере импорта к новым явлениям. Об этом свидетельствует, к примеру, деятельность независимой прокатной фирмы «Продюсерс сэйлз организейшн». Созданная в 1977 году, она в 1984 году вышла на второе место по объему экспортно-импортных операций, уступая только гиганту «Ю-ай-пи». «Пи-эс-оу» специализируется на выпуске ориентированных на специфические группы аудитории картин, преимущественно высокого художественного качества, но относительно низкого традиционного коммерческого потенциала (в противном случае инициативу перехватили бы монополии, в рамках которых в последние годы созданы специальные небольшие подразделения «классических фильмов», специально занимающиеся прокатом именно такой продукции).

К реализации значительных резервов в области импорта зарубежных фильмов в США ведет и сотрудничество монополий «Коламбия» и «Гомон» (Франция), создавших в 1983 году совместную фирму «Триумф фильм» для продвижения французской продукции на американские экраны.

Однако, даже принимая во внимание эти новые факторы, коммерческие результаты зарубежных картин (а их в последнее время в США выпускается на экран немало — более 200 в год) остаются незначительными, что подтверждает вывод об односторонней экспансионистской политике американских киномонополий. Надежды на изменение ситуации связаны с развитием новых форм распространения кинофильмов, определяющих и новые принципы взаимоотношений между фильмом и его аудиторией.

3. Фильм и его аудитория: диалектика взаимодействия

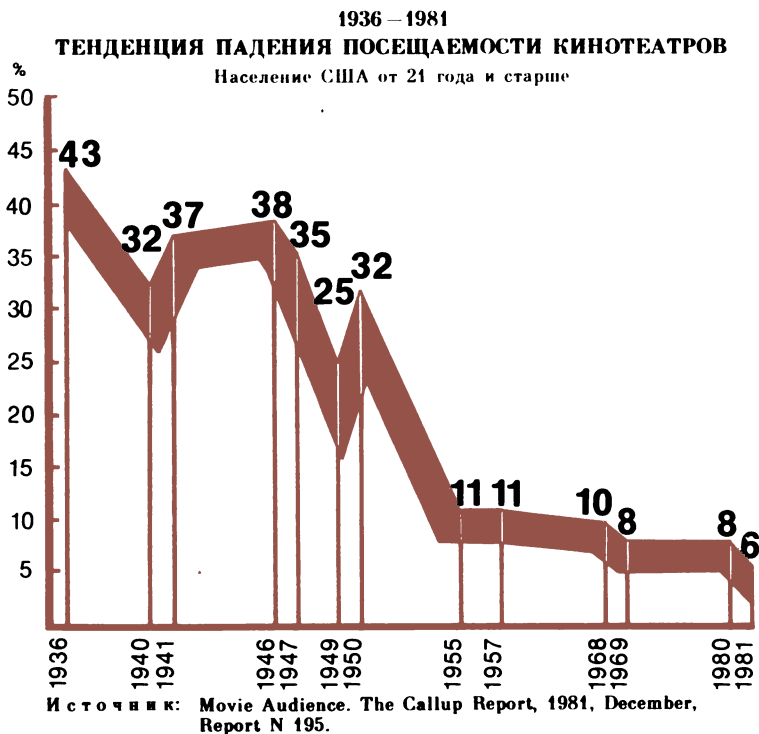
В области распространения фильмов положение еще сложнее, нежели в сфере производства. Имеют значение внутренние изменения и в структуре проката, и в демонстрации, и в продаже фильмов. В настоящее время в США продвижение фильма к зрителю можно представить в виде следующей схемы.



Основной формой остается коммерческая сеть кинотеатров, претерпевшая за последние десятилетия существенные изменения. Уже с 50-х годов постепенное падение кинопосещаемости (см. график, с. 70), сопровождающееся, как мы видели, непрерывным ростом цен на кинобилеты,

а также закрытием относительно дешевых залов на окраинах и в рабочих кварталах, привело к концентрации репертуара в дорогих перевозканных кинотеатрах.

В результате ядро киноаудитории стала составлять молодежь до 25 лет (см. схему, с. 71), преимущественно из обеспеченных слоев населения, — студенчество, интеллигенция, дети квалифицированных рабочих, мелкой и средней буржуазии. В связи с распространением видеоаппа-



1940 и 1981

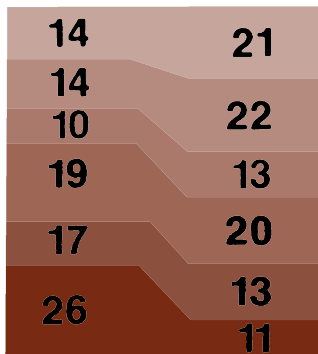
СОСТАВ КИНОАУДИТОРИИ ПО ВОЗРАСТНЫМ ГРУППАМ

Распределение по возрастным группам среди:

всего населения
13 лет
и старше

зрители

% 1940 %



13 - 18

19 - 24

25 - 29

30 - 39

40 - 49

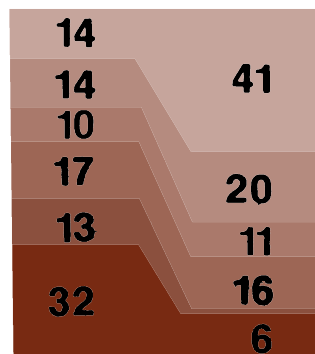
50 +

Распределение по возрастным группам среди:

всего населения
13 лет
и старше

зрители

% 1981 %



13 - 18

19 - 24

25 - 29

30 - 39

40 - 49

50 +

И с т о ч н и к: Movie Audience. The Callup Report.
1981, December.

ратуры в будущем можно ожидать нового перераспределения — оттока от кинозалов крупной и средней буржуазии, которая может себе позволить комплектовать коллекции более дорогостоящих видеозаписей. Что касается среднего и старшего поколения, то оно было отвоевано у кино телевидением еще в 50-е годы.

Таким образом, коммерческий успех фильмов, определяющий большую часть доходов кинематографии, по существу, зависит от относительно узкой прослойки населения. Даже в США, где популярность кинозрелища наиболее стабильна, количество ежегодных посещений

кинотеатров на душу населения (8) почти в два раза меньше, чем в СССР (14). Это не может не накладывать свой отпечаток на коммерческую кинопродукцию, при создании которой в первую очередь учитываются специфические запросы активных зрителей.

Создание произведений, прогрессивных по своей объективной направленности, отражает рост влияния передовых идей не только в среде творческой интеллигенции (в кино ей легко просто не дать слова), но и у киноаудитории, в какой-то мере диктующей свои условия кинорынку, особенно в периоды активизации массовых общественных движений.

Сокращение аудитории кинотеатров, вызвавшее, как мы увидим, новую волну признаний художественности кино, явившуюся косвенным итогом неожиданной «элитаризации» текущего репертуара, в известной мере стимулировало эстетические поиски в нетрадиционных направлениях, ранее заведомо нерентабельных. Среди крупнейших западноевропейских коммерческих успехов последних лет наряду с американскими и местными «боевиками» оказываются такие картины, как трехчасовая экранизация оперы Моцарта «Дон Жуан» (1979 г.) или демонстрирующаяся в советском прокате экспериментально-интеллектуальная лента Алена Рене «Мой американский дядюшка» (1980 г.).

В удовлетворительных результатах проката сложных для восприятия лент известную роль сыграла дифференциация сети кинотеатров, в особенности выделение специализированных залов, репертуар которых, во всяком случае по замыслу, программно определяется художественным уровнем произведений¹. В разных странах такого рода кинотеатры называются по-разному: «художественного фильма», «искусства и эксперимента» и т. д., но суть их одна: не вступая в конкуренцию с первоэкранными,

¹ В 80-е годы процесс специализации кинозалов начался и у нас.

они предоставляют возможности для распространения кинопроизведений (как правило, высокого качества), не могущих претендовать на широкий успех, но интересных для специфической аудитории. Нужно подчеркнуть, что цены здесь не ниже, чем в центральных кинозалах, коль скоро и эта сеть рассчитана на обеспеченные и образованные слои населения.

С другой стороны, выделен и ограниченный круг залов для демонстрации порнографических картин и лент с особо откровенной демонстрацией насилия (последнее касается, разумеется, только тех стран, где демонстрация подобного рода картин допускается в принципе; в рамках капиталистического мира и сегодня сохраняются весьма значительные различия в строгости общих и частных цензурных ограничений). В большинстве стран они подчиняются специальному юридическому и финансовому режиму.

Таким образом, структура буржуазного кинопроизводства, его деление на монополистическое, средне- и мелкобуржуазное получает отражение в системе коммерческого проката, хотя тут и нет полной эквивалентности. В кинозалах «искусства и эксперимента» демонстрируются и дорогие картины, прошедшие по общим экранам, и отдельные, наиболее знаменитые произведения альтернативного кино, и т. д. Здесь более эффективно работают косвенные формы рекламы, в частности, отзывы кинопрессы, нежели глобальные, баснословно дорогие рекламные кампании, сопутствующие «боевикам». В этой сети, как правило, чаще показываются кинокартины из социалистических стран, ибо их высокий художественный уровень, а также престиж уникальности и экзотичности способствуют успеху, не требующему особых дополнительных затрат на рекламу.

Кроме того, как мы уже отмечали, в связи с альтернативным кино существует так называемый некоммерческий или полукommerческий прокат фильмов по музеям и си-

нематекам, учебным заведениям, киноклубам. Здесь, разумеется, циркулируют в основном те произведения, которые не имеют существенного коммерческого потенциала, — эстетские ленты, фильмы прошлых лет, в особенности немые, и т. п. По сравнению с «рекордсменами проката» собираемая ими аудитория в десятки тысяч раз меньше.

Помимо кинотеатров важнейшую роль в распространении кинофильмов играет телевидение. В США оно в основном носит коммерческий характер, то есть существует за счет платы за демонстрируемую рекламу. Здесь киноленты периодически прерываются рекламными вставками. Если зритель хочет избежать этого неприятного эффекта, к его услугам дополнительный платный канал с непрерывным показом, кабельное телевидение, значение которого в распространении фильмов возрастает.

Очевидно, что по телевизионным каналам многие фильмы охватывают значительно более широкий круг зрителей, нежели при демонстрации в кинотеатрах, а соответственно и совокупное общественное воздействие оказывается если не сильнее, то, во всяком случае, шире. Поэтому цензурные рамки на телевидении в западных странах значительно жестче, нежели «вседозволенность» кинотеатров. Запрещение касается не только секса и насилия, но и многих прогрессивных социально-критических произведений, путь которых на малый экран весьма затруднен.

Отсюда и важное для понимания кинопроцесса деление функций между кино и ТВ — в кинотеатры зачастую идут смотреть то, что на малом экране просто не увидишь. Одновременно стремление к извлечению максимальной прибыли требует создания фильмов для любой аудитории, начиная с детей, способных привести в кинотеатры родителей. Кино и телевидение взаимно подкрепляют друг друга при выпуске киновариантов популярных телевизионных сериалов.

Интенсификации взаимодействия между различными формами экранного творчества в самое последнее время способствовали видеокассеты и видеодиски, представляющие собой самостоятельные и весьма доходные способы распространения фильмов и программ. И хотя, по расчетам специалистов, около половины коммерческих видеозаписей составляет порнография, другая часть в значительной мере остается в распоряжении киномонополий. Во избежание «видеопиратов» (перезапись фильма на видеокассету может быть произведена в любой киноаппаратной, а ее размножение трудностей не представляет) крупные фирмы, в частности американские, стали выпускать свои картины в продажу и прокат на видеокассетах одновременно с премьерными в кинотеатрах.

Новая форма распространения кинопроизведений привела к острым конфликтам между создателями фильмов и предпринимателями. Волна забастовок, прокатившаяся по Голливуду в начале 80-х годов, была вызвана требованиями творческих работников получать хотя бы часть дополнительных прибылей кинокомпаний за счет телевидения и видеорынка.

В настоящее время для многих картин видеоканалы оказываются важнее, чем сеть кинотеатров. Кроме того, ведется разработка проектов видеотеатров, где видеозаписи можно будет просматривать коллективно, как в кино.

Очевидно, что форма распространения непосредственно не влияет на содержание уже созданных произведений (хотя и затрагивает силу их художественного воздействия и отдельные выразительные компоненты). Однако охват новых слоев зрителей делает видеорынок важным фактором растущего разнообразия кинопроизводства и проката.

Так, принципиально изменилось соотношение в совокупном кинорепертуаре (имеются в виду не только кинотеатры, но и телевидение и видеокассеты) старых и новых

фильмов. Схематично положение можно представить следующим образом.

Первоэкранный выпуск, как правило, проводится в кинотеатрах. Одновременно могут быть выпущены видеокассеты и проведена телепремьера тех фильмов, в финансировании которых принимали участие телевизионные компании. Но, как правило, для показа по телевидению устанавливается определенный временной барьер — обычно более года, за который картина должна исчерпать круг кинозрителей. Вместе с тем все возрастающие потребности в аудиовизуальных сообщениях в связи с множественностью телевизионных и видеоканалов не только «съедают» фильмы выпуска последних лет, но и требуют все новой продукции для заполнения экранного времени (не надо забывать о том, что на Западе по многим телевизионным каналам программы идут круглосуточно). В результате зрителю предлагаются кинематографические ленты прошлых лет и значительная часть альтернативной продукции, так и не доходящей до кинотеатров. Ведь на домашнем экране зритель вполне примет картину, за которую не станет платить 5 долларов в кино или 50 — на видеокассете.

Одновременно социальный престиж киноискусства приводит подчас к стремлению коллекционировать значительные, знаменитые произведения, а главной доступной формой здесь являются видеозаписи, узкий круг потребителей которых требует более широкого репертуара, нежели сеть кинотеатров.

Но и последняя, в свою очередь, вынуждена перестроить репертуар. Быстрая смена поколений кинозрителей, рост их кинематографической образованности, в частности благодаря выдвиганию кино в ранг университетской дисциплины (мы уже говорили о роли студенчества в динамике кинопосещаемости), поощряют так называемый «повторный выпуск» не только в специализированных, но и в первоэкранных кинозалах. К примеру,

репертуар парижских кинотеатров последние годы в среднем на одну треть формируется из фильмов прошлых лет, а в летние месяцы их доля приближается к 100 процентам.

Вовлечение в кинопроцесс на Западе более или менее «старых» произведений, их активное, подчас определяющее воздействие на формирование представлений о кино как полноправном виде искусства, исторические свершения которого имеют непреходящее значение, стимулируют интерес к киноклассике. В кругах интеллигенции возникает также пристрастие к «раритетам», непризнанным шедеврам, а владельцы кинотеатров разыскивают в прошлом потенциальные коммерческие «боевики».

Это, безусловно, открывает новые возможности для пропаганды советских фильмов, которые в большинстве своем неизвестны массе западных зрителей и поэтому, независимо от времени производства, сохраняют эффект новизны, а в ряде случаев благодаря усилиям историков кино и критиков специализированных журналов приобретают заочно репутацию классических.

В этом круге проблем для нас главное не новая техника сама по себе, а тот немаловажный факт, что в современных условиях параллельно с кинотеатрами существуют другие способы «дойти» до западного зрителя и соответственно увеличить или изменить, расширить или конкретизировать аудиторию фильма — «дойти» до зрителя в другом качестве, в другом контексте (в частности, телевизионной программы), в другом месте, в другое время, в других условиях и т. д. Тем самым, разумеется, существенно меняется общественный резонанс произведения.

Наконец, особой формой распространения фильмов являются кинофестивали и специализированные киномероприятия. В формировании общественного резонанса искусства экрана их роль зачастую бывает определяющей, поскольку крупнейшие из них пользуются значительно большим вниманием как общей, так и тем более кинема-





- Два типа фильмов-сенсаций
- в рамках буржуазного коммерческого
- кинопроизводства: углубленный
- самоанализ творческого кризиса
- художника (Марчелло Мастоияни
- в фильме Федерико Феллини
- «Восемь с половиной» — слева)
- и мелодраматическая сказка о дружбе
- мальчика с пришельцем из космоса
- (кадр из фильма «Инопланетянин»
- Стивена Спилберга).

тографической прессы и средств массовой информации в целом, оказывающих прямое воздействие на круг людей, превосходящий количественно даже максимальную аудиторию кинотеатров, да и, пожалуй, число кинозрителей в целом.

Обращаясь к ключевым проблемам общественного резонанса произведений экрана, следует специально выделить несколько факторов, не имеющих прямого отношения к их созданию или демонстрации, но оказывающих существенное влияние на то, как и кем они воспринимаются. Отметим в этой связи, что сам термин «общественный резонанс» представляется удачным потому, что он акцентирует внимание на **взаимодействии** идейно-художественной направленности и содержания произведения с конкретной социокультурной средой.

Ведь резонанс произведения и степень его известности в решающей мере зависят от того контекста, в котором оно функционирует. Так, размеры фестивальной аудитории сами по себе несущественны. Важны сила воздействия самого факта включения в программу, критические отзывы, как положительные, так и отрицательные. Все это влияет на потенциальную аудиторию, подготавливая ее к определенному ракурсу рассмотрения произведения как «сенсации». Отсюда и ожесточенная закулисная борьба, которая непрерывно ведется вокруг наиболее влиятельных западных фестивалей, зачастую беспардонное давление крупных монополий и дискриминация, которой подвергаются произведения социалистического искусства.

Разумеется, закономерности здесь далеко не однозначны, не линейны. В игру вступают самые разнообразные силы, немаловажна роль демократической общественности, прогрессивно мыслящих представителей интеллигенции и т. д. Многое зависит от гибкости, умения приспособиться к специфике конкретной ситуации для достижения эффективного воздействия на аудиторию.

Для зрительской судьбы фильма на Западе важна своеобразная цепная реакция. Успех на международном кинофестивале в Канне или Венеции, как и премия «Оскар» в США, может стать решающим для возбуждения интереса массового зрителя. Результаты показа в кинотеатрах стимулируют продажу видеокассет, влияют на цены при предоставлении права показа по телевидению и масштабы телеаудитории и т. д., и все это воздействует на ближайшие и перспективные проекты будущих фильмов.

В плане идеологическом определяющая роль социокультурного контекста в интерпретации отдельных произведений киноискусства была нами показана выше на примере фильмов из цикла «Звездные войны». В результате использование того или иного произведения буржуазной пропагандой определяется не только (а зачастую и не столько) его непосредственным содержанием, сколько его включением в систему антикоммунистических кампаний против демократии и социализма.

В теоретическом плане именно взаимодействие специфических установок той или иной социокультурной тенденции с общими закономерностями художественного развития и их частным преломлением в киноискусстве и составляет существо проблемы. В современных условиях требуют учета и интегративные процессы взаимоперехода между формами коммуникации и, в частности, различными видами искусств.

Этот аспект особенно ярко выступает на примере трансформаций повествования — инсценировок, экранизаций, «новеллизаций» (написания романов по фильмам) и т. п. Ретрансляция рассказов об одних и тех же событиях включает и репортажи, и «дайджесты», и комиксы, и фотороманы в окружении разного рода критико-теоретических построений. Ее подлинный диапазон простирается от устного обмена мнениями до стихии западной журналистики, одна из главных установок которой —

создание новостей. При этом газетные хроники с легкостью превращаются в фильм или роман, вновь возвращаясь на полосы периодики в рубрике такого злободневного жанра, как художественная критика.

В этом многообразии форм идейно-политические и художественные течения проявляются по-разному, при этом или интегрируются официальной системой буржуазной пропаганды, или скрываются от нее в альтернативных и «подпольных» произведениях, вступают в острые столкновения между собой и борются за преимущественное влияние на общественное мнение, то есть отстаивают право искусства на социальную активность. Политические идеи, нравственные (или безнравственные) установки, те или иные общественные идеалы мигрируют со страниц книг и периодических изданий на экраны или сцены и обратно, а конечный эффект определяется их общественным резонансом во всех трансформациях. Разумеется, подобное положение вещей дает господствующему классу широчайшие возможности для эффективного и скрытого манипулирования сознанием масс.

Следовательно, социальная роль искусства, его отдельных видов и произведений реализуется в конечном итоге благодаря общественному резонансу, в свою очередь определяемому многоканальной системой связей с идеологией и культурой.

Что касается факторов, непосредственно влияющих на общественный резонанс произведения, то здесь в первую очередь надо учитывать рекламу — самое сильнодействующее и массовое средство обработки потенциального зрителя. Реклама во многом обуславливает содержание восприятия — не секрет, что предварительная информация формирует первоначальную психологическую установку, значение которой трудно переоценить.

Эффект, предусмотренный в рекламе, во многом может изменить межличностное общение. Не случайно заведомо «провальный» фильм буржуазные кинопромышленники

выпускают одновременно в максимальном количестве залов, чтобы собрать как можно больше зрителей, пока слух не развеет рекламный миф. И наоборот, картина, вызывающая благожелательный отклик аудитории, часто выпускается без особого шума в одном кинотеатре, и лишь постепенно круг залов расширяется.

Поскольку для исследования кинопроцесса конечный эффект — воздействие на человека и общество — особенно важен, то этот фактор надо уметь выявить преимущественно по косвенным показателям — количеству зрителей, характеру откликов и т. п.

Самостоятельную роль играет и текущая кинокритика. Поскольку, как правило, издания рассчитаны на разные категории читателей, естественно, возникает разноречивость в оценках, приумножаемая субъективностью индивидуальных суждений. Критики, с одной стороны, формируют мнение зрителей, а с другой — отражают его. Поэтому в аспекте марксистско-ленинского анализа кинопроцесса их суждения репрезентативны не столько сами по себе, сколько как симптомы, каковыми являются и подробный анализ в специализированном издании, и развернутые дискуссии, и отклики воинствующих реакционеров. С точки зрения методологии важно определить и подлинную направленность произведения, и специфику взглядов того или иного автора. Материалы буржуазной печати требуют к себе вдвойне критического исследовательского отношения. Ибо кинокритика, по существу, уже переходный этап от эмпирики кинопроцесса к его осмыслению западными киноведами. Ведь их взгляды опосредуются идеологической ситуацией, в которую включаются работы по истории и теории кино, обобщающие, а во многом и искажающие движение киноискусства.

Какие же силы здесь вступают в действие? Какие системы связей соединяют кинопроцесс с художественным процессом в целом? Говоря об альтернативном кино, мы коснулись лишь одной стороны непосредственного

взаимодействия, но реально и коммерческое кинопроизводство — составная часть западного искусства, и возникающие здесь контакты не менее существенны, чем в киноавангарде. Наконец, как художественный процесс связан с социально-политическими и идеологическими процессами, оказывающими особо сильное влияние на массовое искусство кино?

Ответы на эти принципиально важные для марксистского обществоведения вопросы мы попытаемся дать в следующих главах, где будут рассмотрены закономерности и механизмы взаимодействия кинопроцесса на Западе с кризисными явлениями, характеризующими буржуазное политическое сознание, с различными по своей природе и структуре конкретными социокультурными и идеологическими течениями.

2

От философского кино к политическому

На протяжении последних 20 лет в практике, критике и теории искусства на Западе произошли весьма значительные изменения в понимании характера и функций художественного творчества. В частности, постепенная политизация как содержания, так и восприятия произведений экрана потребовала пересмотра традиционной для буржуазной философско-эстетической мысли трактовки киноискусства. Конкретные аспекты политизации западных экранов были глубоко и всесторонне проанализированы в некоторых работах советских киноведов. Несколько меньшее внимание уделялось внутренней противоречивости этих процессов, связанной с бесплодными попытками решить проблемы взаимодействия кино с политикой и идеологией, не выходя за рамки буржуазного сознания. Отсюда и неадекватность реальной расстановки классовых сил оценкам соответствующих явлений западными критиками и теоретиками, даже стоящими на относительно прогрессивных позициях. Как известно, В. И. Ленин особо отмечал, что «мы должны брать за основу не лица и не группы, а именно анализ *классового*

содержания общественных течений и идейно-политическое исследование их главных, существенных принципов»¹.

Исследуя кинопроцесс с этих позиций, мы обнаруживаем существенные противоречия практически во всех ключевых его узлах: субъективные намерения создателей не соответствуют объективному смыслу самих произведений, который, в свою очередь, получает превратное и тенденциозное истолкование в системе буржуазных средств массовой информации.

«Правящий класс управляет, но не совсем так, как он хочет, — отмечал Майкл Паренти. — Его воспитательные учреждения не вполне его удовлетворяют. Правители могут обеспечить лишь ограниченное прикрытие своим несправедливостям, и число серьезных уступок, на которые они могут пойти, тоже ограничено. И эти уступки становятся моментами уязвимости... Средства информации являются пропагандистской машиной имущего класса, но для того, чтобы они сохраняли доверие к себе, они должны уделять какое-то внимание реальному положению, в котором живет народ, они должны заниматься такими вопросами, как, например: почему налоги такие высокие? почему люди теряют работу? почему реки так загрязнены? почему мы находимся во Вьетнаме (Ливане, Сальвадоре, Никарагуа)?»² Последнее, очевидно, имеет отношение не только к журналистике вообще, но и к такой специфической форме идеологической борьбы, как искусство экрана.

1. Между «элитой» и «массой»

На примере кинематографа особенно очевидна методологическая уязвимость традиционной концепции «массовой культуры», сложившейся в буржуазной эстетике на-

¹ Ленин В. И. Под чужим флагом. — Полн. собр. соч., т. 26, с. 151.

² Political affairs, 1985, March.

шего века. Существенным элементом этой концепции является отрицание реалистической традиции, наиболее отчетливо сформулированное Хосе Ортегой-и-Гассетом. Этот крупный испанский философ-идеалист, будучи по своим политическим убеждениям антифашистом, в области эстетики был апологетом «элитарного» искусства. Признавая, «что в той или иной мере все нормальное искусство минувшего столетия было реалистическим», Ортега-и-Гассет отметил его ориентированность на непосредственно ощущаемое содержание действительности и обращенность к массовой аудитории. И та и другая черты, с его точки зрения, противоречат специфике «художественности» как таковой, поскольку ее критерием якобы является степень дегуманизации творчества. Отсюда и категорический вывод: «В ходе этого процесса (дегуманизации. — *К. Р.*) будет достигнута такая точка, когда человеческий элемент произведения искусства будет столь ничтожно скудным, что его едва можно будет заметить. Тогда мы будем иметь предмет, который смогут воспринять только те, кто обладает специфическим даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс людей. Это будет искусство касты, а не демократическое искусство... Новое искусство — это искусство для художников»¹.

Очевидно, что в подобной системе взглядов кинематограф автоматически становится наследником классической реалистической традиции по критериям и жизнеподобия и массовости. Характерная для ряда западных теоретиков абсолютизация этих черт кино, с одной стороны, затормозила процесс признания за кино права на звание искусства, а с другой — привела к априорно негативному истолкованию его общественной роли.

¹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. — В кн.: Современная книга по эстетике. М., 1957, с. 449—450.

Там, где материалистическая диалектика давала возможность показать динамику борьбы прогрессивных и реакционных тенденций, проследить сложные процессы самодвижения искусства экрана, буржуазная эстетика и социология в осмыслении художественной сущности и социальной роли кино культивировала периодически возрождавшиеся бесплодные антиномии.

В основе этого два, как нам кажется, в равной степени ложных допущения. В общей перспективе это — категорическое разграничение «массовой культуры» («культурной индустрии», «индустрии сознания» и т. п.) и «элитарного» творчества, якобы единственно способного создавать подлинные художественные ценности. На конкретном уровне киноискусство глобально, как единое целое, причисляется к «массовому» слою, и его оценка уже поэтому не может не быть отрицательной.

Изначальные истоки популярности кинематографа и силы его психологического воздействия действительно можно обнаружить в балагане, цирке, мюзик-холле, бульварной литературе, театральных фарсах и т. д. Возникнув как своеобразное зрелище, представление, кино следовало своему призванию быть самым массовым из искусств. Однако уже с первых сеансов обнаружилось одно из исходных противоречий его развития: родившись среди презируемых «низких» жанров, оно довольно быстро проникло в сферу «благородных» искусств: классического театра, серьезной, исторической литературы и т. д. Причем первоначально это были довольно искусственные «прививки благородства» (например, практика французской школы «Фильм д'Ар» или же теоретическое возведение кино в высшую касту в работах известного итальянского философа и искусствоведа Ричотто Канудо).

Тут опять-таки следует иметь в виду социальную диалектику развития кино. Первые развлекательные фильмы, следовавшие за представлявшими преимущественно сенсационный интерес съемками Люмьера и составлявшие

главный репертуар ярмарочных представлений, были популярным зрелищем, созданным мелкими предпринимателями с целью получения прибыли и с тогда еще не главной, «вторичной» задачей: отвлечь широкого зрителя от насущных политических и социально-экономических проблем. Наряду с этим появление «серьезных фильмов» было в те первые годы (хотя это может показаться спорным) своеобразным насильственным переводом кино на методы и задачи собственно буржуазного искусства, то есть в чем-то не столько художественным, сколько идеологическим регрессом.

С тех пор ситуация и в буржуазной эстетике, и в самом киноискусстве существенно изменилась.

Обратимся для примера к материалам дискуссии по проблемам современной культуры, проведенной в середине 70-х годов в редакции американского журнала «Комментарии». Начиная обсуждение, редактор журнала, наиболее консервативный из консерваторов, выражающих интересы правящих кругов США, Норман Подгорец с сожалением вспомнил о «добрых старых временах», когда любой интеллигент был абсолютно уверен в том, что такое «высокая культура» и что такое «китч». Ссылаясь на опубликованную в 1935 году знаменитую статью Климента Гринберга «Авангард и китч», Подгорец подчеркнул, что проведенный тогда анализ предполагал абсолютное отсутствие каких бы то ни было подлинных связей между «высокой» и «массовой» культурой. Авангард категорически противопоставлял себя любой форме массовости, как в художественном творчестве, так и в отношении к аудитории.

Участники дискуссии вынуждены были единодушно признать, что ныне положение совершенно иное. Авангард не только утвердился в «истеблишменте», но и практически существует на средства частных и государственных фондов, то есть субсидируется буржуазией. В свою очередь, массовые формы все чаще возводятся в ранг «вы-

сокого искусства», что косвенно обусловлено широтой демократических движений 60-х годов, против которых особенно активно выступают «новые» консерваторы. Выражая позиции последних, редактор «Комментарии» отмечает: «Это так называемое новое мироощущение (характерное для 60-х годов. — *К. Р.*), бывшее результатом традиций авангардистского мышления, приложило максимальные усилия для стирания граней между высокой культурой и массовой, или низкой, культурой, благодаря таким движениям, как «поп-арт», и возвеличиванию критикой популярных фигур, вроде ансамбля «Битлз» или ранее презируемых голливудских кинорежиссеров типа Говарда Хоукса»¹.

Эта, очевидно, вынужденная констатация все более тесного взаимодействия авангарда и китча маскирует реальный смысл происходящих изменений. «Новое мироощущение», впитав в себя лишь отдельные элементы авангардистской оппозиционности по отношению к буржуазной системе ценностей, опиралось на значительно более широкую социальную базу, включавшую интеллигенцию, студенчество, часть мелкой буржуазии, а также определенные слои рабочего класса, в особенности молодежи.

Антибуржуазный пафос весьма разнородных художественных тенденций требовал прежде всего демократизации культуры, а посему не мог не опираться на ее массовые формы, будь то популярная музыка, лозунги и листовки, «театр улиц» или кино. На рубеже 60-х и 70-х годов эти явления стали плацдармом ожесточенной борьбы между давшим им популярность, а частично и вызвавшим их к жизни движением протеста и господствующей буржуазной культурой, которая насильственно «коммерциализировала» и в конечном итоге обезвреживала новые веяния.

Сопутствовавшая этому процессу политизация творчества и восприятия потребовала кардинального пере-

¹ Commentary, 1974, December, p. 33.

смотря ряда традиционных для буржуазной эстетической мысли представлений. Разрушая водоразделы между «элитой» и «массой», художественная практика поставила под сомнение и отречение «высоколобой» эстетики от кинематографа, и обособление буржуазного киноведения от изучения социокультурного контекста развития искусства экрана. Здесь-то и вступили в силу механизмы динамики культуры, благодаря которым кино неожиданно поднялось по ступеням той же «вертикальной» иерархии. Критик-либерал Лайонел Триллинг, некогда выдвинувший понятие «враждебная культура», не случайно усматривает ключевую роль экрана в трансформациях ценностной ориентации общества: «Кино мне кажется здесь наиболее ярким примером: популярная форма, поднявшаяся из состояния низости и грубости (которое мы ныне вспоминаем с ностальгией) на самые высокие уровни культуры. Сегодня кино дает величайший эстетический опыт, и люди ссылаются на фильмы и детали из фильмов так же, как мы когда-то цитировали книги»¹.

Характерно, что к таким выводам приходят люди, очевидно сожалеющие об утраченной иерархии, с горечью замечающие, что протестующая молодежь заняла значительно более действенные и радикальные (хотя, разумеется, с марксистской точки зрения отнюдь не безошибочные) позиции, нежели ассимилированная капитализмом «враждебная» культура модернизма, и (любопытен сам параллелизм переходов) в системе ценностей нынешних студентов-гуманитариев кинокритика захватила место, некогда безраздельно принадлежавшее критике литературной.

Здесь нельзя не вспомнить о революционном переосмотре традиционных иерархий, предпринятом еще в 20-е годы советскими кинематографистами, в первую очередь Эйзенштейном. В своем творчестве и теоретиче-

¹ Commentary, 1974, December, p. 37.

ских прогнозах наши классики нового искусства опирались на действительную трансформацию идейно-художественной сущности и общественной роли кино в ходе социалистической культурной революции.

Относительный рост влияния киноискусства на Западе в современных условиях явился одним из следствий расширения революционно-демократического, антиимпериалистического движения, повышения социальной активности самых разных слоев населения. Однако в условиях капитализма процесс демократизации культуры не мог быть последовательным и завершенным. Буржуазные теоретики, оказавшись свидетелями трансформаций, которые уже нельзя было замалчивать, стремились придать им чисто негативный смысл утраты подлинных эстетических критериев.

Сочетание относительной стабильности «элитарного» стиля мышления с новыми явлениями в западном киноискусстве последних десятилетий привело к попыткам выделить в кинопроцессе «коммерческий» и «специфически художественный» слои. В этом отношении весьма характерна позиция французской исследовательницы киноискусства Анни Гольдман. Свою работу, озаглавленную «Кино и современное общество», она не случайно начинает со сравнения художественного (в первую очередь литературного) развития в прошлом и настоящем с кино 60-х годов. В частности, автор пишет: «Важен тот факт, что в Европе, в особенности во Франции (это движение начинается и в США), кино добилось (в 60-е годы. — *К. Р.*) значительно более «благородного» статуса, нежели в предшествующее тридцатилетие. Подлинный интерес так называемой «новой волны» состоит не столько в изобретении оригинальных форм, сколько в первую очередь в том, что ее представители поставили перед собой новую цель: сделать кино равным литературе или живописи, то есть не исключительно предметом потребления, созданным для развлечения масс и ради прибыли, но и средством позна-

ния и выражения, требования к которому были бы такими же высокими, как и по отношению к серьезной литературе или живописи, мало известным широкой публике и мало ценным ею, однако вовсе не озабоченным тем, чтобы ей нравиться».

Так возродилось разделение кино по принципу кальки с общекультурологических концепций, выносящих за рамки искусства «другое кино, количественно самое распространенное, более или менее открыто преследующее только коммерческие цели и подлежащее рассмотрению как предмет потребления наряду с мылом или зубной пастой, поскольку функции его сводятся к развлечению»¹.

Это категорическое противопоставление, иногда просматривающееся и в работах отдельных критиков-марксистов, кажется особенно уязвимым именно по отношению к экранному искусству. Ведь практика уже давно доказала, что художественное и подлинно массовое даже в условиях капитализма могут соединиться в лучших и наиболее прогрессивных (с точки зрения одновременно социальной и эстетической) произведениях. Однако своеобразие этого слияния редко анализировалось критиками, которые продолжали опираться на традиционную систему ценностей, разграничивающую только «низший» и «высший» уровни культуры.

На этой основе развивалось распространенное в западном киноведении направление интерпретационной критики², одной из определяющих черт которого явилось сознательно противопоставленное всей прочей кинопродукции рассмотрение произведений нескольких «избранных» режиссеров (в первую очередь Ф. Феллини, М. Антониони, А. Рене, Л. Бунюэля, Д. Лоузи, О. Уэлса, К. Сауры и

¹ *Goldmann A. Cinéma et société moderne. P., 1970, p. 16—17.*

² «Интерпретационная критика», основанная на попытке создания своеобразного словесного эквивалента художественному ряду, стремится, исходя из предполагаемого замысла (а то и психоанализа) автора, вывести некую «абстрактную сущность» произведения.

ряда других) главным образом как ярких примеров философского осмысления жизни. Тем самым высшие достижения западного кино вплоть до середины 60-х годов связывались подобной критикой преимущественно с воплощением на экране философских идей. Причем речь, конечно, шла о философии буржуазной, где ведущее положение принадлежало экзистенциализму, изначально предрасположенному к эстетской интерпретации. Таким образом, буржуазная идеология «перетягивала на свою сторону» больших мастеров западного кинематографа. Ей необходимо было препарировать их творчество в нужном направлении, так как подлинное идейно-художественное богатство их произведений не укладывалось в прокрустово ложе традиционных буржуазных ценностей.

Этот акцент на философии не только отражал (хотя и неполно) некоторые новые для искусства кино явления, но и, что более важно, соответствовал общепринятому представлению об иерархии культурных ценностей. Сближение ранее «неортодоксального» кинематографа с традициями искусствознания в широком смысле, на наш взгляд, и объясняет популярность подобного рода концепций.

Особо спорной представляется теоретическая основа этой концепции: сугубо философский аспект большинства рассуждений, обусловленный весьма специфической трактовкой понятия «идея», и — опосредованно — идейного содержания. Даже в социальных фильмах критиков интересовали преимущественно общие рассуждения и проявления подсознания автора. Многие важные, на наш взгляд, произведения критического реализма (например, картины Стенли Крамера или даже ранние произведения Франческо Роззи) в те годы замалчивались. Мастера социалистического (в том числе советского) кино также подразделялись на «авторов» и «неавторов». Работы «авторов» (будь то Эйзенштейн или Чухрай) рассматривались подробно, но столь же абстрактно, в отрыве от общего пути социали-

стического искусства. Будучи включенным в чуждую систему ценностей («элитарное» против «массового»), их творчество нередко противопоставлялось коммунистическим идеалам.

Подобная критика бессознательно, а чаще сознательно упрощала сложную взаимозависимость как между идеями различной природы, так и между идеями и порождающими их жизненными обстоятельствами.

Ведь в условиях засилья буржуазной реакции видные художники нередко были вынуждены маскировать свою социально-критическую позицию усложненными философскими аллегориями. Наиболее яркий пример в этом плане — творчество крупнейшего испанского режиссера Карлоса Сауры, фильмы которого «Кармен» и «Антоньета», созданные в начале 80-х годов, известны советскому зрителю. Характерно, что в последней из названных картин социально-политическое содержание — размышления об истории революционного движения в Мексике начала века и о судьбах женщин в буржуазном обществе тогда и теперь — публицистически вынесено на первый план.

Если же мы обратимся к творческому пути режиссера, то убедимся, что в годы господства в Испании франкизма он не мог себе позволить открыто выражать свои убеждения и использовал поэтому жанр притчи, позволявший объединить реализм воспроизведения жизненных ситуаций с их обобщенной символической интерпретацией. Первый фильм «притчевого цикла» — «Охота» (1965 г.), — построенный почти по классическому принципу трех единств, рассказывал о поездке на охоту трех сверстников, пятидесятилетних мужчин. Они принадлежат к одному кругу — буржуазии, составившей себе состояние с приходом к власти фашизма, на стороне которого, как нетрудно догадаться зрителю, они воевали. Их связывает кровавое прошлое, отголоски которого звучат в сегодняшних выстрелах. Жестко очерчены весьма различные характеры героев: неуверенный в себе, находящийся на грани

разорения Хосе, агрессивный и самоуверенный Пако и более пассивный, но одержимый апокалиптическими видениями Луис. Из обрывков разговоров зритель узнает лишь о том, что некогда Пако был беден, работал шофером грузовика, пока ему не помог Хосе. И вот теперь Хосе и его нынешний партнер по бизнесу Луис затеяли этот выезд на охоту в тщетной надежде на то, что этот ныне преуспевающий буржуа согласится помочь им деньгами.

Метафорический смысл задается уже первым кадром картины — голодные хорьки никак не могут вырваться из клетки. В такой же, но только воображаемой клетке оказываются герои. Сама атмосфера охоты — песок под солнцем, потная кожа, оружие и стрельба — создает ощущение опасности, ибо герои вскормлены насилием и являются его носителями и проводниками. Память о войне как бы незримо присутствует в их характерах и поступках, она возникает и воочию в останках солдата, которые они находят в пещере.

По мере развития сюжета обстановка все более накаляется, пока не наступает финальный катаклизм — герои убивают друг друга. В этой концовке — пусть несколько умозрительной и заранее предопределенной — заключено зерно режиссерской концепции: зло порождает зло и неизбежно ведет к гибели. «Охота» показала, что важными чертами дарования и творческой индивидуальности К. Сауры было умение сделать конкретные жизненно достоверные образы носителями весьма абстрактных идей, своеобразным олицетворением обреченности испанской буржуазии, способность незримой нитью через их подсказанные судьбы связать прошлое с настоящим.

Сохраняя верность своей тематике и творческим пристрастиям (знаменательно, что исходные идеи сюжетов всегда принадлежат самому Сауре, хотя при написании сценариев он сотрудничает с другими авторами), в каждой новой работе режиссер искал новые ходы, новые оттенки, усложняя проблематику и совершенствуя способы ее ху-

дожественного выражения. Ключевым моментом здесь стала объективация субъективного, когда на экране с равной степенью достоверности появляются и эпизоды, данные как действительность, и воспоминания, и плоды воображения персонажей. В результате обнажаются уродующие человека социальные и нравственные табу, выявляются связи личной судьбы с историей общества, страны, народа. Это своеобразное слияние, отмеченное в «Охоте» лишь пунктиром — в эпизоде грез одного из героев и в финале, как бы реализующем затаенную в них смертоносную силу, — в следующих фильмах режиссера проявляется открыто, что еще больше усложняет их структуру и позволяет показать тлетворное влияние франкизма на разные стороны жизни, прямо не называя главный источник зла.

Однако этот же прием мог превратиться и в самоцель, отрывающую воображение от реальности, как это произошло в фильме «Элиса, жизнь моя» (1977 г.), главные роли в котором сыграли Фернандо Рей и Дж. Чаплин. По своей конструкции это произведение наиболее уравновешенно, но одновременно и замкнуто, внутренне тавтологично. Его начинает и завершает один и тот же монолог о возвращении героини после долгого перерыва в связи с тяжелой болезнью отца в родной дом. Этот монолог читает мужской голос, но он оказывается, как это часто бывает у Сауры, многоступенчатым — и выражением чувств героини, которая едет к отцу, и строками из его романа-дневника, в котором он, сам того не подозревая, улавливает мысли дочери. Циклическая структура, смешение прошлого и настоящего, реальности и воображаемого обрачиваются причудливой игрой. Перегруженность общими рассуждениями, увлечение сугубо стилистическими изысками приводит к несвойственному Сауре отрыву психологических процессов от социокультурного контекста, духа истории, который пронизывал его предшествующие работы.

Однако не случайно испанская, да и западноевропейская буржуазная критика рассматривала именно фильм «Элиса, жизнь моя» как высшее достижение режиссера. С позиций буржуазного эстетизма, апологетики западного интеллектуального философского кино это действительно наиболее совершенное его произведение. Но с точки зрения внутренних законов сауровского реализма это был тупик, в какой-то мере свидетельствующий об исчерпании ресурсов той художественной системы, которую он последовательно разрабатывал, начиная с «Охоты».

Сила творческой индивидуальности Сауры состояла в том, что ему — одному из немногих во франкистской Испании — удавалось не только сохранить социально-критический заряд в своих фильмах, но даже обострить его в концентрированной символической форме, обусловленной конфликтной противоречивостью самой действительности. Правда, обманывая цензоров и власти, он одновременно рисковал оттолкнуть от себя и зрителя, далеко не всегда заинтересованного в расшифровке ребусов. Трудности коммуникации режиссеру удавалось (конечно, далеко не полностью и далеко не со всякой аудиторией) преодолевать и художественным темпераментом, и эмоциональной убедительностью, и психологической разработкой образов, и чуткостью к атмосфере проходящего времени, и умением передать часто рационально неуловимые нюансы, лучше всяких слов убеждающие чуткого зрителя в значимости и подлинности происходящего на экране.

Критики же стремились придать творчеству К. Сауры и Ф. Феллини, А. Рене, М. Антониони и других признанных мастеров исключительно философскую значимость. Это заставляло их настолько подробно рассматривать различные стороны философии режиссера и ставить их в соответствие такому количеству теорий прошлого и настоящего, что создавалось впечатление, будто данный художник в своих произведениях занимался исключительно иллюстрированием распространенных метафизических пред-

ставлений. Тем самым рецензенты иногда парадоксально приходили к недооценке ими же восхваляемых режиссеров, так как на избранном уровне максимального обобщения идеи редко бывают оригинальными.

В чрезмерном значении, которое придается философским идеям, слышатся отголоски гегелевской концепции иерархии развития мирового духа, в то время как реальная история идеологий (и фильмы последних десятилетий это в значительной мере подтверждают) есть процесс столкновения и взаимообогащения идей разных уровней, причем на главной арене борьбы выступают не только идеи философские, но и идеи политические, непосредственно связанные с историей современного капиталистического общества.

Историческое значение марксизма-ленинизма в том и заключается, что он стал целостной теорией общественного развития, «сняв» противопоставление философии и политики и создав базу для всестороннего подхода к художественному творчеству. А в самом искусстве он явился мировоззренческой основой метода социалистического реализма.

Свойственный же буржуазным идеологам абстрактно-метафизический подход к трактовке идейного содержания однозначно приводит к известной схематизации «главных идей времени», которые призван выражать художник. В качестве примера тут можно привести И. Бергмана. Что является наиболее важным в его произведениях для него самого? Как он сам неоднократно заявлял, анализ конфликта внутри религиозного мировоспитания. Но на фоне общего кризиса буржуазной идеологии конфликт этот объективно являлся лишь вторичным его проявлением. Действительная же чуткость шведского режиссера к биению пульса эпохи, в том числе и в известном советскому зрителю фильме «Осенняя соната» (1982 г.), проявляется в моментах для него самого второстепенных, а для «истории идей» основных. Не будем останавливаться



здесь на конкретном анализе его картин, лучшие из которых, в том числе и классическая «Земляничная поляна», относятся к 50—60-м годам¹. Подчеркнем только, что

¹ Отошлем читателя к изданным у нас сборникам: Ингмар Бергман: статьи, рецензии, сценарии, интервью. М., 1969; Бергман о Бергмане. М., 1985.



- *Психологические коллизии*
- *сквозь призму философского*
- *и политического кино: справа —*
- *Виктор Шестром и Ингрид Тулин*
- *в фильме Бергмана «Земляничная*
- *поляна», слева — финал фильма «Джо*
- *Хилл» (режиссер Бу Видерберг).*

бесспорное дарование позволило ему преодолеть ограниченность собственного мировоззрения, показать на экране с позиций гуманизма общечеловеческие проблемы, ярко отразить кризис буржуазного сознания, раскрыть новые глубины психологии людей. Именно этот вклад в мировую художественную культуру определяет интерес к его творчеству и советского зрителя.

Но вернемся к вопросу о неизбежных издержках следования в изучении кинематографа, условно говоря, вертикальному членению культуры на «высокую» и «низкую». Быть может, наиболее очевидными они становятся при обращении к крайней позиции на том же общем направлении, характерной для так называемой «авангардистской критики», примером которой может служить американский журнал «Филм Калчер» — почти официальный орган «подпольного кино». Его авторы, как правило, отрицают эстетическую значимость подавляющего большинства демонстрируемых в кинотеатрах и по телевидению произведений, все свое внимание уделяя экспериментальным фильмам, практически не доходящим до широкого зрителя, игнорируя и познавательную функцию искусства, и его социальную роль, сводя всю его сущность к абстрактно понятой эстетике. Основу этой концепции составляет практика авангардистского искусства XX века — как в кино, так и живописи, театре, литературе.

Разумеется, было бы ошибкой полностью отрицать эту тенденцию, в пределах которой при соответствующем истолковании могут быть плодотворными и внимание к художественной форме, и стремление сблизить разные виды художественной деятельности. Бесспорно и противопоставление этого кинематографа и этого рода критики буржуазному коммерческому кино.

Учет названных позитивных моментов делает еще более необходимым обращение к эволюции современного киноавангарда в более широкой исторической перспективе, причем не только художественной, но и политической.

Видный американский историк и теоретик этого направления П. Адамс Ситни подчеркивал: «Точное отношение авангардистского кино к американскому коммерческому фильму можно определить как радикальное отграничение. Они действуют в различных сферах, почти не оказывая значимого влияния друг на друга... В противовес этому (отсутствию свободы в системе коммерческого

кинопроизводства США.—*К. Р.*) молодые американские кинематографисты обратились к европейской авангардистской традиции. Но в отличие от художников и поэтов, создававших фильмы в 20-е годы, они после одной-двух безуспешных попыток найти финансовую поддержку не отказались от творчества, а продолжали работать, ориентируясь на картины друг друга и на окружающие их процессы в американской живописи, поэзии, балете»¹.

Противоречивость поисков «подпольного кино» США, включающего такие разнородные явления, как социальная критика, «сексуальная революция», пародии и многообразные коммуникативные и художественные эксперименты (вплоть до «развернутого» и абстрактного кино), казалось бы, бросает вызов какой бы то ни было унификации, поворачиваясь той или иной гранью в зависимости от позиции исследователя.

Однако узость сферы приложения теории киноавангарда наглядно проявляется в неудачных попытках ее использования, например, при анализе внутренней структуры репертуара кинотеатров, где более активно проявляются закономерности иного рода, свидетельствующие о взаимопроникновении элементов разных уровней. Это, в свою очередь, показывает ошибочность как глобально негативной, так и глобально позитивной трактовки кинопроцесса, произрастающей из одного корня — абсолютизации значения жизнеподобия и массовости.

На практике это оборачивается сектантством, предельным сужением эстетической функции кинематографа и фальсификацией подлинной истории киноискусства, поскольку исходным методологическим критерием служит не идейно-художественное богатство произведения, а только его формальная новизна как единственный источник процесса постоянного обновления. Чтобы убедиться в

¹ *Sitney P. A. Visionary film: the american avant-garde.* N. Y., 1974, p. VIII—IX.

этом, достаточно обратиться к общей схеме истории кино, которую можно обнаружить в работах критиков-авангардистов. Значимыми для них оказываются лишь следующие явления: ранние фильмы, американская немая кинокомедия и европейский авангард 20-х годов (к которому они безосновательно причисляют и советское кино этого периода), отдельные документальные и экспериментальные фильмы 30-х, 40-х, 50-х годов и, наконец, современное «подпольное» кино США. Из «коммерческих» режиссеров ими особо выделяются Эрих Штрогейм, Орсон Уэллс, Карл Дрейер и, по нескольким категориям сразу, Дэвид Уорк Гриффит. Вот, пожалуй, и все. «Исчезновение» немецкого «каммершпиля», французского «поэтического реализма», итальянского неореализма, современного «политического фильма», а с другой стороны — всего звукового советского кино и кинематографий социалистических стран говорит само за себя.

А каково реальное положение киноавангарда? «Картина современного американского поэтического и пластического кино... кажется мне решительно безрадостной... именно потому, что я разделяю убеждение лучших художников современности и прошлого в том, что в произведении искусства главное — содержание, диктующее технические и формальные его аспекты... Чтобы улучшить качество американских кинопоэм, поиски следует направить не в сторону технических новшеств, а в сторону более глубоких тем, большего проникновения в характер и драму современного человека»¹. Так писал главный редактор «Филм Калчер», журналист и режиссер Йонас Мекас в 1955 году. Следует признать, что в целом американский киноавангард не пошел в указанном им направлении (что не исключает отдельных успехов). Зато сам критик успел за 10 лет проделать достаточно значительный путь «назад», если судить по следующей цитате:

¹ Film culture reader. N. Y.; Washington, 1970, p. 26.

«О! Счастье! Радость! Экстазы бессмысленны, бесцельны, они составляют цель-в-себе; они несмысленны и лишены раздумий, не зарабатывают на хлеб и не пашут полей... «Ангажированность» правых и левых имеет целью изменить мир. Они его меняли с самого начала. И бог весть до чего довели. «Ангажированность» «бесполезного» художника в том, что он открывается миру, объемлет мир; вместо того чтобы пытаться изменить мир, он дает миру изменить себя»¹. И в данном случае это уже не критика, а высшая (хотя и парадоксально полемически заостренная) апология. Очевидно, что такого рода искусство не может представлять реальной опасности для капиталистического строя, даже если его приверженцы (как многие «независимые» кинематографисты и критики) придерживаются прогрессивных общественных взглядов. При таких условиях не следует удивляться, что авангардисты получают стипендии и премии Форда, Рокфеллера и Гуггенхайма. Столь же непроходимой оказывается и бездна между «подпольным» кино и Голливудом: один из ведущих экспериментаторов 50-х годов, Кортис Харрингтон, со временем стал средним коммерческим режиссером, специализирующимся на постановках детективов и «фильмов ужасов», апостолы «авангардизма» Энди Уорхол и Пол Морисси начали с конца 60-х годов ориентироваться на широкую аудиторию и стали вполне «кассовыми» режиссерами, тем самым опровергнув на практике все умозрительные схемы предпочтения².

Подводя итог нашего рассмотрения элитарного и массового кино, отметим, что в текущей кинопродукции Запада можно найти и элементы демократизма, порожденно-

¹ Film culture reader, p. 320.

² Тем не менее было бы ошибкой полагать, что «подпольное» кино чуть ли не полностью ассимилировано Голливудом. В условиях капиталистического строя художественный авангардизм (как обратная сторона коммерциализации культуры) — явление достаточно стабильное, отвечающее определенным общественным потребностям.

го приспособлением к массовому сознанию, и элементы прогрессивной, социалистической культуры. Последние можно обнаружить в произведениях отнюдь не общедоступного искусства, поскольку оно в какой-то степени занимает пусть непоследовательную, но в определенном смысле авангардную идейную позицию в капиталистической культуре. Однако чаще всего это будут только элементы, ибо капиталистические общественные отношения обеспечивают господствующее положение буржуазной культуры как в «низшем», так и в «высшем» слое. Именно столкновение двух культур на всех уровнях, во всех аспектах и придает идейным и творческим исканиям художников кризисный характер.

2. Противоречия политизации киноискусства

Как мы уже отмечали, в середине 60-х годов в истории киноискусства Запада произошел перелом, со всей своей очевидностью раскрывшийся к концу десятилетия в русле расширения и активизации антиимпериалистических движений.

Те художники, творчество которых дало основу для концепции «философского» кино, постепенно либо стали отходить на второй план (как Орсон Уэллс, Джозеф Лоузи, Робер Брессон и даже Федерико Феллини), либо стремились, как Ален Рене, Микеланджело Антониони или Жан Люк Годар, приспособиться к новой ситуации, что неизбежно породило ряд кризисных явлений.

Большинство мастеров-интеллектуалов стоит как бы вне общего процесса развития кинематографа. Они не являются главами школ, ни один из них не создал направления в киноискусстве, они оставались и остаются явлениями исключительными и на первый взгляд ни с чем не сопоставимыми. В тех случаях, когда представляется возможным установить ту или иную связь, она чаще всего

оказывается негативной: О. Уэллс, к примеру, противостоял Голливуду, а причисление А. Рене к «новой волне» было во многом искусственным. В этом сказывается специфика определенного этапа истории кино, который был обстоятельно исследован в работах советских киноведов. Творчеству ведущих мастеров западного интеллектуального, философского кино посвящены сборники переводных материалов, критические статьи и книги. И хотя не со всеми, порой излишне восторженными, оценками сегодня можно согласиться, несомненен весомый вклад названных выше режиссеров в развитие прогрессивной мировой культуры, как очевидна и сложность и противоречивость их выдающихся произведений, многие из которых известны и советским зрителям.

Нас в данном случае интересует другое: почему с конца 60-х годов развитие западного кино пошло не столько по пути, предначертанному «философским кино», сколько в противовес ему? Обратимся в качестве примера к шведскому кинематографу.

Представление о шведской кинематографии в мире — да и у нас в стране — в течение нескольких десятилетий, по существу, сводилось к одному имени — Ингмар Бергман. Мастера шведского кино зачастую определяли свое место в искусстве как бы «по отношению к Бергману». Однако положение изменилось в 60-х годах. Особое место в это время занял цикл фильмов, авторы которых провозгласили примат социально-политического подхода к трактовке жизненных проблем, необходимость жесткой реалистичности и бытовой заземленности стилистических решений. Своеобразным манифестом этого шведского варианта «нового кино» явился в 1963 году фильм Бу Видерберга «Детская коляска» (ассистентом оператора в этой картине был Ян Труэль, исполнителем главной мужской роли — Томми Бергрэн). На протяжении нескольких последующих лет движение это крепло и одновременно становилось более разноплановым, внутренне

противоречивым, включая помимо, бесспорно, прогрессивных работ Видерберга (советскому зрителю памятен его «Джо Хилл» с тем же Бергренем в заглавной роли) и реалистических эпических полотен Труэля весьма уязвимые сексуально-политические опусы Вильгота Шемана и пестрый поток лент менее известных кинематографистов.

Однако, подобно птице Феникс, в шведском кино — в условиях капиталистической кинопромышленности можно даже сказать «чудом» — вновь и вновь возрождается животворная традиция рабочего, пролетарского искусства, тесно связанного с борьбой трудящихся, с жизнью реальной, а не ее эстетизированным условным экранным обликом. Летом 1977 года около 70 актеров и актрис, музыкантов и технических сотрудников совершили турне по Швеции с музыкально-цирковым представлением, посвященным истории рабочего класса Швеции. Своеобразной боевой хроникой этого восхождения к истокам явился фильм «Шатер. Кому принадлежит мир?». Его создатели — молодые режиссеры Еран де Реес и Кристина Улофсон — привезли в Москву на XIII кинофестиваль свою новую работу — фильм «Художник», продолжающий размышления о роли рабочего класса в истории и роли искусства в духовном росте самого пролетариата.

История рабочего-художника Стига Дальмана, роль которого с глубокой внутренней сосредоточенностью играет Ханс Мосессон, рассказывается авторами на широком социальном фоне. Индустриальные и приморские пейзажи Гетеборга, рабочие цехи, жизнь и быт трудящихся, их повседневное угнетение и нерастраченная жизненная и творческая энергия составляют источник вдохновения живописца, произведения которого (в фильме использованы картины и рисунки Рагнера Шмида) посвящены товарищам по цеху, драматическим эпизодам их жизни и труда. Весь художественный строй картины, серо-бурая цветовая гамма свидетельствуют о специфичности искусства в этом контексте, демонстративном отказе от традиционной «кра-

сивости», зачастую подменявшей прямое вмешательство в жизнь. Недаром наиболее действенным созданием героя оказывается гротескная кукла, изображающая ненавистного мастера.

Авторы не упрощают жизненных конфликтов. В условиях духовного угнетения рабочий, рискнувший стать художником, может натолкнуться не только на репрессии хозяев, но и на насмешки коллег. Однако если двойственная реакция на импровизированную выставку в рабочей столовой побуждает художника сжечь свои картины, то финал фильма, безусловно носящий открыто символический характер, говорит о триумфе искусства, запечатлевшего подлинную жизнь. Пробравшись ночью в пустой цех и не обращая внимания на свистки встревоженной охраны, герой титаническими усилиями прямо на стене создает монументальную фреску, сводящую воедино мотивы и сюжеты его предшествующих полотен. Когда он наносит последний штрих, камера медленно отъезжает, раскрывая перед нами всю композицию, в которую органически входит уже не реальная, а живописная фигура самого художника.

Подлинная ценность этого фильма заключена не в отточенности деталей, не в следовании господствующим вкусам, то есть вкусам господствующего класса, а в новом эстетическом качестве, формирующемся в результате искреннего и действенного стремления режиссера стать выразителем чаяний и интересов народных масс. В этом состоит одна из наиболее плодотворных традиций шведского кино, некогда открытая «Детской коляской» и сегодня перешедшая к новому поколению кинематографистов. Именно эта традиция и сегодня является знаменательным явлением не только шведского, но и всего западного киноискусства, обновляя не только тематику, но и стилистику произведений, весь комплекс изобразительно-выразительных средств, подчиняя их задачам, которые не может и не хочет решать искусство пробуржуазное. И хотя

далеко не все идеи и мотивы в фильмах Кристины Улофсон, Ерана де Рееса и их единомышленников для нас приемлемы, не все им до конца удастся, нельзя не видеть в направленности их творчества развития прогрессивных традиций, в известной мере укрепившихся в искусстве Запада в результате весьма противоречивых и внутренне конфликтных процессов все большей «политизации» кино в течение 20 лет, отделяющих памятный дебют Бу Видерберга от фильма «Художник».

Наиболее ярким свидетельством коренных перемен в понимании целей и задач художественного творчества стала разгоревшаяся на рубеже 60—70-х годов в Западной Европе дискуссия по поводу политического фильма.

Рассмотрение темы «кино и политика» целесообразно начинать с социально-философского анализа кинорепертуара в целом. Именно такова позиция прогрессивных журналистов, для которых исходным принципом служит верное утверждение, что любой фильм, даже самый развлекательный, является проводником определенной идеологии. Наиболее последовательными в этом отношении оказываются критики-коммунисты, берущие на вооружение ленинскую теорию культуры. Анализ репертуара тем более необходим, что пристрастия широкого зрителя на Западе в значительной мере постоянны, а успех картины отнюдь не всегда служит признаком ее прогрессивности по существу: тут-то и важно не только отметить общественный резонанс произведения, но и вскрыть те особые причины, которыми можно объяснить его популярность.

Идеологическую роль кинорепертуара, предлагаемого западному зрителю, и обусловленность кинопроцесса характером буржуазного способа производства отмечают многие журналисты и киноведы. Так, например, подчеркивая значение социально-политической ситуации для развития кинематографа, французский критик-коммунист А. Сервони писал: «Тут можно выделить две тенденции. С одной стороны, тенденцию... к росту капиталистической

концентрации (в области производства и главным образом проката), а также к капиталистической интернационализации (все больше фильмов совместного производства). С другой — тенденцию к своеобразной реформистской идеологии, своего рода мелкому капитализму, более независимому, более благожелательному по отношению к свободе творчества, культурной функции искусства, противопоставляющемуся, таким образом, голливудским боевикам и крупным копродукциям преимущественно или даже исключительно меркантильного характера»¹. С этой второй тенденцией автор и связывал, к примеру, появление в конце 50-х годов французской «новой волны», более широко — сам феномен «взлета» философского кино. Как мы уже отмечали, в глазах буржуазной западной критики рубежа 50—60-х годов именно творчество мастеров-интеллектуалов наряду с давно уже получившими признание и завоевавшими право на свое слово в искусстве писателями, театральными деятелями, живописцами и музыкантами и определило главную тенденцию развития кино — изысканность образного строя и «интеллектуализацию», обращение к «избранному» зрителю, способному понять и оценить и сложность содержания, и совершенство формы.

На противоположном крыле репертуара кинотеатров капиталистических стран оказывались фильмы «меркантильные» и развлекательные. Они объявлялись недостойными внимания уважающего себя критика, хотя и пользовались подчас массовым успехом. Реальность общественной жизни, существовавшая здесь преимущественно в качестве фона основного действия, казалась идейно и политически нейтральной, поскольку главным в производстве оставалась устойчивая жанровая структура. Комедия и детектив, мелодрама и «вестерн» диктовали свои условия и авторам фильмов, и их зрителям. Наиболее яркое воплощение этого рода кинематограф нашел в голливудской

¹ Cinéma 72, N 163, p. 36.

кинопродукции. Разумеется, она отнюдь не была лишена идеологического смысла, поскольку в массе своей обслуживала и пропагандировала господствующую буржуазную систему ценностей. По существу, ту же роль играли и французские и итальянские комедии из жизни так называемого «среднего класса», то есть весьма обеспеченной буржуазии.

Вместе с тем было бы глубоко ошибочным полагать, что традиционной западной кинопродукции абсолютно чужда собственно социальная проблематика. Дело здесь, скорее, в расстановке акцентов, направляющих внимание зрителя в сторону конфликтов личного плана, подчас детально разработанной индивидуальной психологии.

В этом отношении характерен фильм французского режиссера Клода Соте «Простая история» (1978 г.; в советском прокате — «У каждого свой шанс»). Он рассказывает о женщине, которой скоро исполнится сорок. У нее взрослый сын, много друзей, интересная работа. Она независима, способна самостоятельно строить свою жизнь: идет на аборт, расстается с любовником, сходится с бывшим мужем, хотя и понимает, что у него теперь своя жизнь и менять ее он не будет, наконец, с радостью готова принять новое материнство. Такова схема основной сюжетной линии. В фильме, как видим, ставится актуальный (в том числе и политически) вопрос о женской эмансипации — проблема, в условиях капитализма далеко не решенная. Совершенная актерская работа Роми Шнайдер, убедительность ее партнерш, «проигрывающих» другие варианты женской судьбы, делает картину интересной и далеко не заурядной. Есть здесь и вопросы собственно социальные. Одному из друзей героини грозит увольнение. Он будет вынужден расстаться с привычным образом жизни, со своим загородным домом (тоже драма на уровне «среднего благосостояния»). Однако в конце концов выясняется, что до самоубийства его доводит не потеря работы и зарплаты (усилиями друзей они сохранены), а просто внезапно

нахлынувшая «метафизическая» тоска, которая, как и акцент на личной жизни героини, уводит от социального анализа вполне реальных проблем «больного общества».

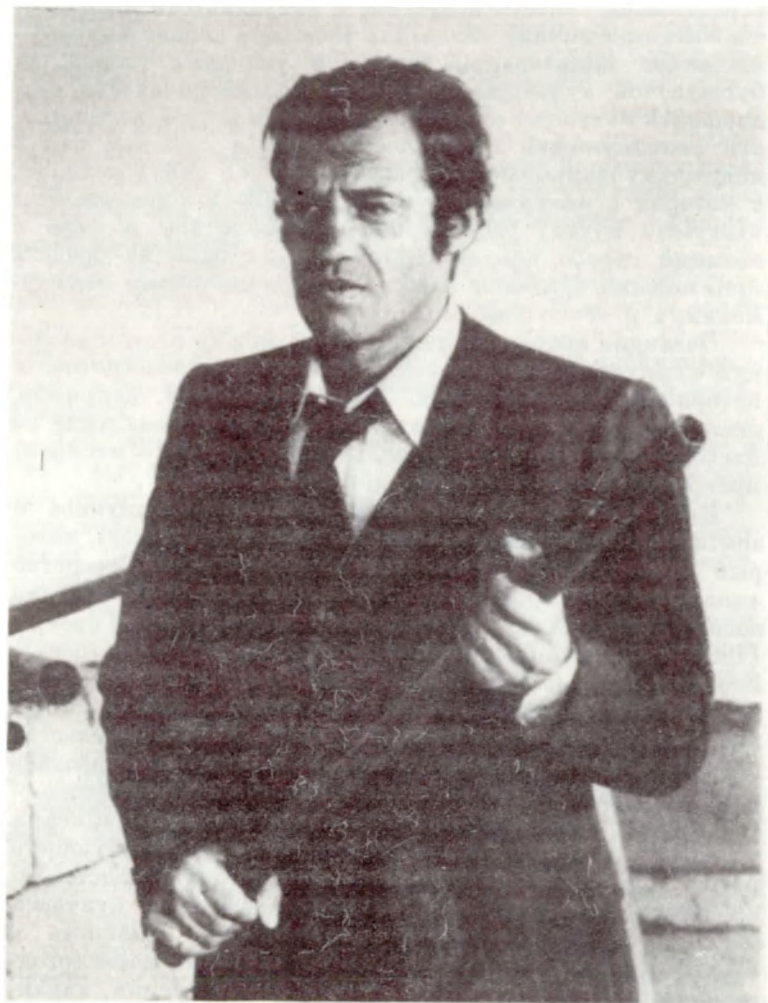
Не меньшей, а подчас еще большей противоречивостью отмечены те произведения, в которых политическая проблематика открыто выносится на первый план, особенно работы на время «сменивших вехи» мастеров философского кино.

В ряду политических фильмов нового образца «первой ласточкой» по праву считается картина Алена Рене «Война окончена» (1965 г.). Короткий визит в Париж испанского коммуниста давал возможность проследить на экране и за его личной жизнью, и за сугубо политическими дискуссиями, впрочем, весьма тесно переплетенными между собой. Так, к примеру, молодая француженка и помогает герою в трудную минуту, и позднее становится его возлюбленной, и оказывается связанной с группой молодых «революционеров», исповедующих терроризм как главный метод эффективной борьбы с буржуазией. В целом индивидуальные переживания, как и традиционная для Рене тенденция к философскому осмыслению событий, здесь были подчинены анализу политической ситуации. Этот анализ, основанный на пессимистическом представлении о слабости и разобщенности прогрессивных сил как в Испании, так и в парижской эмиграции, был в целом ошибочным, что показали последующие события — падение франкизма и вступление страны на путь демократизации общественной жизни. В качестве примера произведения, анализирующего реальные сложности социально-политической борьбы в современной Испании с прогрессивных позиций, можно привести фильм Хуана-Антонио Бардема «Семь дней в январе» (1979 г.), удостоенный Золотого приза XI Московского международного кинофестиваля.

Что же касается картины «Война окончена», то идейная непоследовательность авторов в сочетании с убедительностью ряда художественных решений и с плодотворным



■ *Насилие в мире капитала:*
■ *Жан Поль Бельмондо в фильме*
■ *Филиппа Лабро «Наследник» (справа)*
■ *и кадр из политического детектива*
■ *Коста-Гавраса «Дзета».*



стремлением связать искусство с актуальными идеологическими проблемами свидетельствовала о неоднозначности процессов политизации экрана в условиях господства буржуазной культуры. Источник противоречивости создавшейся ситуации состоял в принципиальной возможности использования политических тем и сюжетов как в поддержку социального прогресса, так и в целях реакции, с которой в конечном итоге смыкались и приверженцы «третьего пути», рассматривавшие политику в кино с позиций сугубо конъюнктурных — как одно из средств привлечения зрителей наряду с традиционными «суперменами» и «секс-бомбами».

Очевидна непосредственная связь между ростом значения политической проблематики в кино и конкретными историческими событиями. Так, во Франции, например, после «студенческой революции» 1968 года политика из пасынка прокатчиков (буквально за несколько месяцев) превратилась в их любимое детище.

Иногда новые веяния заставляют иных критиков и зрителей видеть даже тривиальные картины в свете, который сами авторы не могли предусмотреть. Соседство «полицейской серии», например, существенно исказило восприятие фильма Пьера Гранье-Дефферра «Героин» (1969 г.; в нашем прокате — «Тайна фермы Мессе»). Его герой (Жан Габен) по профессии «землевладелец», не принимающий законов давно уже победившего капитализма, категорически отвергая любое вмешательство властей, в одиночку расправляется с бандой торговцев наркотиками, осмелившихся посягнуть на его слабовольного внука. В накаленной политическими конфликтами стране он неожиданно превращается из воинствующего ретрограда в борца за справедливость. Источник подстановки очевиден: у героя Габена и современных бунтарей один враг — капитализм, их объединяет ненависть к властям, полиции, категорическое неприятие норм сегодняшней буржуазной жизни. Сложность ситуации, харак-

терная отнюдь не только для этой картины, состоит в том, что критическое отношение к государственно-монополистическому капитализму, «технократии», аппарату поддержания порядка свойственно не только прогрессивным силам общества (и выражающим их взгляды фильмам), но и консервативным элементам, уповающим на возвращение «добрых старых времен» свободного предпринимательства, а также воинствующим «ультра», проповедующим идею «правого» терроризма в противовес левым силам и буржуазной демократии.

Если «Героин» попал в списки «фильмов протеста» помимо или даже против воли авторов, то одновременно движение «политического фильма» породило великое множество картин, вполне намеренно и явно спекулирующих на неожиданной коммерческой ценности этой проблематики.

Так, чуткий к «духу времени» Клод Лелуш уже в 1967 году, дав герою фильма «Жить, чтобы жить» профессию политического журналиста, включает в картину эпизоды войны во Вьетнаме и обучения карателей в Конго. После 1968 года политика становится чуть ли не необходимой принадлежностью любого сюжета.

К примеру, Филипп Лабро вслед за несколькими американизированными детективными драмами снимает фильм «Наследник» (1973 г.), в котором политическая сверхзадача, хоть на словах она и отрицается, оказывается определяющей. Обходной маневр режиссера заслуживает того, чтобы на нем остановиться подробнее. Герой фильма — наследник крупнейшего состояния Франции — постепенно выясняет, что в гибели его отца повинен не кто иной, как его же собственный тесть. Где же тут политика, спросит читатель? Но в том-то и дело, что этот тесть — фашист, сотрудничавший с нацизмом, готовый на любое преступление ради того, чтобы перекупить акции газетного концерна и тем самым получить возможность воздействовать на общественное мнение, на что, по словам героя,



■ *Восточная экзотика, общинное бытие*
■ *«хиппи» как декоративный антураж*
■ *традиционной мелодрамы*
■ *(кадр из фильма Андре Кайата*
■ *«Дороги, ведущие в Катманду»).*
■ *Ставка на актуальность тематики*
■ *при полном игнорировании действи-*
■ *тельных проблем — отличительная*
■ *черта буржуазных спекуляций, ис-*
■ *пользующих «моду на политику» для*
■ *привлечения в кинотеатры молодежи.*

«правительство никогда не пойдет». Политический прицел картины определяется и тогда, когда выясняется, что отец героя придерживался «старомодного» принципа: «сначала Франция, а потом Европа», на котором, как известно, была построена внешняя политика Де Голля. Наконец, один из персонажей фильма, министр, без всякой на то сюжетной необходимости высказывает свои соображения по поводу «левой коалиции». Чем не политический фильм, тем более что венчает его классическое «политическое убийство»? Однако это откровенное решение слишком опасно, и Лабро тут же применяет обходной маневр, провозглашая устами одного из персонажей, что за выступлениями героя против международных корпораций и промышленников, сотрудничавших с нацистами, скрывается не политическая линия, а сведение личных счетов. Итак, перед нами политический фильм, заимствовавший формы и стилистику авантюрного, за который он себя и выдает.

Спекулируя на политизации, упрочил свою популярность ветеран французского кино Андре Кайят. В картине «Дороги, ведущие в Катманду» (1969 г.) он ухитрился затронуть чуть ли не все актуальные вопросы: социальные последствия майских событий, движение хиппи и наркоманию, паразитическое разложение буржуазии, контрастирующее с нищетой самых бедных слоев населения Индии и Непала, грабеж этих стран неокOLONIZаторами и даже такую проблему, как вынужденный характер участия людей в противных их совести действиях, диктуемых чаще всего сугубо экономической необходимостью. Вместе с тем фильм представляет собой своего рода набор «привлекательных» аттракционов. Его герой — участник майского бунта, абсолютно растерявшийся после его поражения. Буржуа над ним издеваются, мать-манекенщица предается разврату, а отец, якобы располагающий грандиозным состоянием, далеко — где-то в Катманду. Именно на его поиски (с целью получить у него деньги) он и отправляется. Все это кончается возвращением юного «бунтаря» к

бескорыстному труду на благо общины изгоев, которым он помогает рыть необходимые для жизни колодцы. Этот гуманистический финал призван, с точки зрения автора, служить символом его очищения — наконец-то он обрел свое место в жизни.

Все затронутые проблемы, если их рассматривать по отдельности, в основе своей подлинны. Но в том-то и суть этого типа произведений, что в конечном счете все сводится к «радующим глаз» или «хватающим за сердце» моментам, а для идейно-художественного анализа места не остается. В результате получается типично буржуазная мелодрама.

Эти и подобные им произведения оправдывают негодование режиссера Жака Риветта, который говорил: «Мне более всего отвратительно, когда с целью придания подобия политической или социальной значимости в сюжеты, вообще-то крайне субъективные, самым внезапным образом включаются рассуждения о Вьетнаме или революции»¹.

Таким образом, массовый кинематограф, буквально вынужденный к «политизации» самой обстановкой в мире, с одной стороны, отдавая дань моде, действительно обратился к новым и действительно важным общественным проблемам, а с другой, тут же выработал своеобразное противоядие, позволявшее «разрядить» то, что выставлялось как бомба, угрожающая взорвать буржуазное общество.

Те же механизмы, в еще более скрытой форме, можно обнаружить и в разнородной группе произведений, которые объединяются новой жанровой рубрикой «политический фильм», то есть фильм, тема и сюжет которого непосредственно связаны с политикой: с борьбой классов, проблемами государства и власти, международной жизнью.

¹ Jeune cinéma, 1969, N 36, p. 12.

В 1973 году критик Жан-Клод Мераль писал: «В течение последних лет (и особенно с 1968 г.) французское кино характеризуется все более массивным вторжением внешних признаков политики («Дзета», «Признание», «Все в порядке» и т. п. вплоть до «Покушения»¹). Это — достаточно новое явление, если учесть, что демонстрирующиеся в прокате фильмы ранее систематически избегали даже простого упоминания о политике»². Параллельно волна «политизации» (в самых разных и противоречивых формах) захлестнула экраны Италии, ФРГ и (в меньшей степени) США.

В перечне недаром первой упоминается картина режиссера Коста-Гавраса «Дзета» (1969 г.), рассказывающая (не называя ни страны, ни героя) об убийстве греческого депутата Ламбракиса. В этой экранизации романа Василиса Василикоса впервые была найдена «формула успеха» — политический сюжет обрабатывался по модели американского детектива, средства воздействия которого были разработаны до совершенства классическим приключенческим кинематографом. Вторая и, пожалуй, более важная часть этой «формулы» связана с обращением к зарубежной проблематике. Оно не случайно. Говорить о политике «где-то там» значительно проще и безопаснее, чем рассказывать о порядках в собственной стране. Именно поэтому «международная жизнь» и стала первым пробным камнем нового жанра.

Прогрессивность «Дзеты» в момент выхода на экраны, в том числе и в рамках внеконкурсной программы VI Московского международного кинофестиваля, вряд ли могла быть подвергнута сомнению. Некоторые критики, выступавшие лишь против «авантюрного» подхода к политике, в какой-то степени оказались правы. Однако уже следующая работа тех же кинематографистов — фильм

¹ В советском прокате — «Похищение в Париже».

² La revue du cinéma, 1973, N 270, p. 38.

«Признание» (1970 г.), действие которого происходило в Чехословакии на рубеже 40—50-х годов, — явилась свидетельством идейной двусмысленности подобного кинематографа. Хотя авторы и отрицали его антикоммунистический характер, по своей объективной направленности «Признание» оказалось противоположным «Дзете». Выявляя причины несоответствия результата декларируемым намерениям, критик-марксист Жан Патрик Лебель в своей книге «Кино и идеология» писал: «На уровне выражения «Признание» утверждает тот образ коммунизма, который уже давно насаждается господствующей идеологией, то есть показывает его как неистребимое метафизическое зло, подавляющее личность и роковым образом вынужденное приносить людям несчастье, и т. п. Скрытая аполитичность картины обнаруживается в ее отношении к «Дзете» — авторы с равной «убедительностью» (поскольку пользуются одинаковыми средствами) доказывают тлетворность фашистов и коммунистов, полковников и «сталинистов»... Причина этой непоследовательности в том, что Коста-Гаврас и его сценарист Семпрун помимо своей воли вынуждены следовать требованиям капиталистического производства и проката как специалисты в области политического фильма или, вернее, политического детектива. И в случае «Признания» они предоставили капиталистам именно тот продукт, которого от них ожидали»¹. Не следует забывать и о том, что в данном случае создатели «Признания» опирались на более давнюю традицию, нежели современный «левый» кинематограф. Ведь во времена не столь отдаленные единственными произведениями западного кино, которые по праву могли претендовать на звание «политических», были открыто антисоветские и антикоммунистические картины, пропагандировавшие идеи «холодной войны» — предтечи войны психологической.

¹ *Lebel J.-P. Cinéma et idéologie. P., 1971, p. 183—184.*

Уже один этот частный, но вполне показательный пример доказывает, что как интернационализация тематики политического фильма, так и политическое направление западного кинематографа в целом не поддаются единообразному истолкованию и не допускают поверхностного подхода. Во многих политических фильмах сложно сплетаются моменты позитивные и негативные, мировоззренческие и эстетические представления их создателей сталкиваются с принципиально новым содержанием, порождая произведения самобытные в своих плюсах и минусах, часто спорные или явно ошибочные и даже открыто реакционные по своей идейной концепции и выводам.

Несмотря на изменение пропагандистских форм, их приспособление к новой ситуации, позиции буржуазных идеологов, проповедующих антикоммунизм и антисоветизм, остаются прежними и в последние годы оказывают все более сильное влияние на кинопроцесс в западном мире.

Неудивительно и то, что оценка произведения часто зависит от национальной принадлежности, уровня подготовки и характера «политической практики» зрителя.

Приведем один пример. Французский режиссер-коммунист Паскаль Обье в фильме «Вальпараисо, Вальпараисо» (1971 г.) направляет острие сатиры против псевдореволюционеров и прославляющих их кинематографистов. В образе главного героя фильма угадываются одновременно Герберт Маркузе и Жан Поль Сартр, а режиссером — оппонентом Обье, безусловно, выступает Годар. На этом основании некоторые критики были склонны оценивать эту работу как, бесспорно, прогрессивную. Вместе с тем если в картинах из жизни героя действительно много острого и убедительного (были использованы отдельные положения из многочисленных интервью Маркузе), то общая концепция фильма, точнее, та объективная роль, которую он играет в современной политической борьбе, представляются несколько сомнительными. Обли-

чая «интеллектуалов», считающих, что революцию нужно делать где угодно, только не у себя на родине, режиссер недостаточно ясно подчеркивает позитивную альтернативу. Ведь отнюдь не каждый зритель поймет подлинное символическое значение финального эпизода, когда герой, стремящийся не опоздать на химерическое судно, которое наконец увезет его в Вальпараисо, пересекает толпу забастовщиков. С точки зрения автора, забастовщики воплощают истинно революционное начало, однако иной настроенный на сатирический, пародийный лад зритель выйдет из зала убежденным (и ничто в фильме его не опровергает), что эти рабочие — та же суeta суeta политического разглагольствования, свидетелем которого он был в течение полутора часов.

Эти недочеты видит и сам режиссер. «Если бы мне пришлось снимать фильм заново,— признается он,— я бы, безусловно, это сделал по-другому. Мы бы опять-таки шли по направлению критического кинематографа, и эта критичность обернулась бы против нынешнего построения «Вальпараисо». Мы бы исходили из той мысли, что, если стремишься к тому, чтобы фильм содержал в себе элементы политики, более того, чтобы он политически воздействовал, к его созданию также следует подходить политически»¹.

Фильм Обье в данном случае подводят и чрезмерное упрощение реального конфликта, и соседство сугубо буржуазного кинематографа, трактующего ту же тематику в комическом ключе. Такие картины доказывают одну удобную для обывателей «истину»: политикой занимаются только преступники и аферисты. Реакционность этой позиции очевидна. А ведь «Вальпараисо, Вальпараисо» у политически незрелой аудитории может вызвать сходную реакцию. Только конкретный анализ может объяснить противоречие в истолковании фильма Обье: «про-

¹ La revue du cinéma, 1973, N 260, p. 88.

хладное» отношение к нему прогрессивных журналистов Западной Европы и резкую критику в странах Латинской Америки.

Положение кинематографа, ориентированного на социальные проблемы, оказывается сложным и противоречивым. Обратимся для примера к произведениям прогрессивных художников, посвященным жизни и борьбе рабочего класса. В конце 60-х годов они уже не замалчивались прессой, а, наоборот, рассматривались как знаменательное явление современного искусства. При этом критики-коммунисты, как правило, с сожалением отмечали, что оно еще не получило полного развития.

Особенно ярко изменившаяся ситуация сказалась на культуре и искусстве Франции. В 1965 году был выпущен роман Андре Ремакля «Время жить», рассматривавший экономическую кабалу, в которую попадает рабочий капиталистического предприятия, стремящийся достичь стандарта «среднего благосостояния». Критический пафос произведения был несомненен. Однако пассивный крах героя несколько сглаживал социальную активность авторской позиции, вводя сюжет в привычное русло мелодрамы. Вместе с тем именно мелодраматичность способствовала широкому успеху как романа, так и его экранизации, созданной в 1969 году Бернаром Полем.

Известное «опоздание» кино по сравнению с литературой не случайно. Его истоки кроются не только в самом факте обращения к первоисточнику, но в строгом контроле промышленников над более массовым большим экраном и в большей зависимости от пристрастий аудитории. Только «мода на политику», сопутствовавшая повышению общественной активности, позволила, например, тому же Полю экранизировать в 1972 году роман Роже Вайана «Бомаск», изданный еще в первой половине 50-х годов. Наряду с обращениями к прогрессивной литературе в киноискусстве Запада создаются и оригинальные произведения на остросоциальные темы.

В качестве примера тут можно привести фильм Рене Аллио «Пьер и Поль», вышедший на экраны Франции почти одновременно с фильмом «Время жить». Замечательно, что здесь намеренно введен момент бунта, порожденного сразу несколькими обстоятельствами: смертью отца героя, внезапной переменой образа жизни и связанным с ней безнадежным увеличением задолженности. Так, данное, индивидуальное, субъективное выступает как результат объективных закономерностей социального развития. В финале картины герой, наконец осознав свое бессилие перед «обществом потребления», запутавшись в кредитах, в приступе ярости громит столь дорого ему обошедшуюся новую квартиру и стреляет в толпу. Трагическое напряжение действия помогает зрителю почувствовать, что этот безумец на самом деле понял безвыходность своего положения. А сопоставление такой концовки с «майской революцией» открывает горизонты еще более сильного общественного звучания фильма.

Сам Аллио так определял его смысл: «Вполне очевидно, что одним фильмом или даже десятком общества не изменить! Революции с помощью искусства не совершить, верно, однако можно отдельными произведениями искусства затронуть аудиторию, заставить ее обратить внимание на определенные проблемы. Горький не совершил революции в 1917 году, но тем, что он писал, он способствовал ее осуществлению»¹. Тем самым названные художники доказывают одновременно свою приверженность к социальной тематике и стремление работать в рамках буржуазного художественного производства, чтобы, по словам Б. Поля, «обращаться к максимальному числу зрителей»².

В интервью, откуда взяты эти слова, режиссер отмечает и неизбежную ограниченность такого подхода. Однако отрицать значение подобных произведений только на том

¹ Cinéma 69, N 137, p. 25.

² La revue du cinéma, 1973, N 270, p. 50.

основании, что они составляют часть официальной «системы», как это делают иные леворадикалы, вряд ли правомерно. Как справедливо отмечает Жан Патрик Лебель, «тот, кто с отвращением морщился по поводу фильма Бернара Поля «Время жить», обвиняя его в поверхностности эстетических эффектов и своеобразной сентиментальной демагогии, не принял во внимание специфическую для этого произведения идеологическую целенаправленность и не судил о нем в зависимости от... тех необходимых формальных и идеологических ограничений, которые автор открыто принял»¹.

В книгах, журналах, на сценах и экранах стран Запада отразились, опять-таки как косвенный результат «студенческой революции», и увлечение «революционностью» во что бы то ни стало, и анархо-синдикализм, и специфически перетолкованные западной интеллигенцией троцкистские концепции. При этом между различными группировками и даже внутри их не прекращались споры по поводу той или иной концепции, того или иного произведения.

В этой перспективе и следует рассматривать критику, бесспорно, отмеченного «левыми» перегибами фильма Кармица «Товарищи» (1970 г.) Боницером, одним из ведущих авторов журнала «Кайе дю синема», редакция которого в тот период уже тяготела к «левому» экстремизму. И все же, несмотря на крайность своих позиций, Боницеру удалось уловить основной изъян произведения: «Вообще энтузиазм по поводу «Товарищей» является ярчайшим примером политической мистификации, обманувшей как будто на этот раз абсолютно всех, если судить по реакции со всех сторон (что само по себе знаменательно), и это несмотря на чудовищную недосказанность, тем более принимая во внимание сюжет, — абсолютное отсутствие любой ссылки на рабочие профсоюзы, в то время как фильм якобы

¹ *Lebel J. P. Cinéma et idéologie*, p. 87.

посвящен рабочим проблемам: как бороться против угнетателей, чрезмерной интенсивности труда, мастеров, увольнений и т. д.»¹.

Но что же противопоставлялось творчеству Кармица на страницах того же журнала? Новое «неоавангардистское» политическое искусство, основанное на «деконструкции» и «дистанцировании».

Сравним для примера две картины 1972 года: «Ударом на удар» уже известного нам Кармица и «Все в порядке» Жана Люка Годара и Жана Пьера Горена. Обе они сделаны с позиций «левого» радикализма. Авторы выступают против Всеобщей конфедерации труда и Французской коммунистической партии, которые якобы отстали от современных требований рабочего движения, ибо отрицают «энергичные» методы забастовки (в обоих случаях — насильственный захват владельца предприятия).

На этом сходство кончается. Фильм «Ударом на удар» намеренно построен как почти документальная хроника забастовки. Кармиц и его сотрудники систематически акцентировали роль настоящих работниц (дело происходит на швейной фабрике) в создании этой картины. По их словам, работницы были соавторами съемочной группы почти во всем: от написания текста до актерского исполнения и критики отснятого материала. Но, подчеркивая это участие, Кармиц забывает об одном принципиально важном моменте — своей авторской концепции, основанной на ложных посылах. Его героиня с ходу утверждает неправомерность методов ВКТ и сразу примыкает к группе экстремистов. Необоснованность тактики ВКТ, базирующейся на переговорах без применения насилия, ничем не доказывается, а сами ее представители выведены достаточно карикатурно. Таким образом, по своей политической направленности, роли и месту в рабочем движении фильм по крайней мере

¹ Cahiers du cinéma, 1970, N 222, p. 35.

неубедителен, что является косвенным результатом влияния «левого» ревизионизма на антибуржуазные движения 60 — начала 70-х годов.

В советской литературе подробно анализировались сложные взаимоотношения, возникшие тогда между молодежным и рабочим движениями. Главные выводы сводились к тому, что попытки западных идеологов разных направлений противопоставить студенчество и интеллигенцию пролетариату могли привести (и приводили на практике) лишь к расколу в рядах антиимпериалистических сил, в то время как курс на создание единого фронта против буржуазных монополий был и остается теоретически верным и практически действенным. Вместе с тем реальная ситуация идеологической борьбы на Западе на рубеже 60—70-х годов отличалась кричащими противоречиями в позициях потенциальных, но непоследовательных союзников рабочего класса, односторонне отразивших принципиальные разногласия между марксистско-ленинским авангардом и правыми и «левыми» ревизионистами внутри самого рабочего движения.

Сила воздействия фильма «Ударом на удар» заключена не в ложной идейной послылке, а в точно подмеченных деталях, верно переданной атмосфере солидарности забастовщиц и редких для французского кино типажах (ведь недаром в большинстве ролей, не считая, естественно, представителей профсоюза, снимались непрофессионалы).

Однако именно документальность была поставлена автору в вину. Ей «еще более левые» критики противопоставляли экспериментальный характер фильма Годара, его намеренный выход за рамки правдоподобия, включение эпизодов, между собой логически не связанных и объясняемых только искусственным характером самого кинозрелища. «Все в порядке» по своему построению, как об этом свидетельствовали и критика и сам автор, не доходит до крайностей абстракции, свойственной его «подпольным» картинам. Тем не менее Годар не изменяет принципам

своей «новой» эстетики, хотя и приспособливает ее к условиям коммерческого кинематографа.

Фильм прочитывается как бы в трех планах: исповеди художника (устаами своего героя Годар объясняет, почему он когда-то принял решение уйти из официального кинематографа и почему теперь вновь решил вернуться), фарса на тему о забастовке (кульминационный момент тут составляет эпизод, когда хозяину упорно не дают возможности попасть в туалет) и символического разрушения «общества потребления», воплощенного в эпизоде разгрома большого универсального магазина самообслуживания. В целом все художественные приемы призваны шокировать зрителя, взбудоражить его и заставить усомниться как в собственной разумности, так и в разумности всего буржуазного миропорядка. Однако цели этой автор не достигает.

В фильме «Все в порядке» существенную роль играет и другой мотив, занявший, пожалуй, ведущее место в последующих кинематографических и телевизионных работах Годара, — своего рода исповедническая интонация, самоанализ растерянного мелкобуржуазного сознания, обостренно ощущающего противоречия собственной позиции и деятельности, доведенного рефлексией до грани творческого и политического бессилия. Кстати, это замечают даже леворадикальные теоретики, разделяющие принципиальные заблуждения Годара.

Следовательно, конкурирующие «левые» направления — традиционное и «неоавангардистское» — смыкаются в политических заблуждениях авторов. И это для режиссеров, выходцев из мелкобуржуазной среды, неудивительно. А крайности и сектантская позиция иных кинематографистов приводят к абсолютизации формальных аспектов творчества, отрывая их от реалистической основы.

Бесплодные попытки категорического отказа интеллигенции Запада от любой формы сотрудничества с «систе-

мой» во многом объясняются ощущением «всемогущества» буржуазной идеологии, ибо «система» обладает главным козырем — господствующим положением в капиталистическом обществе.

Более того, акцентируя и выдвигая на первый план те стороны движения протеста, которые свидетельствуют о его слабостях и идейно-политической непоследовательности, буржуазная пропаганда умело поддерживает и стимулирует антикоммунистические и антисоветские настроения. Ведь метафизическая и стихийная оппозиция любой форме общественной организации и совместной деятельности людей легко приводит западную молодежь, не получившую соответствующей закалки в классовых битвах первой половины нынешнего века, в борьбе против фашизма, к огульному отрицанию опыта и исторического значения реального социализма, мирового коммунистического движения, единственно способных разрешить подлинно революционным путем кричащие противоречия антагонистического общества. Антикоммунистические и антипролетарские тенденции в рамках политического фильма особенно отчетливо проявились в коммерческом кинопроизводстве, прямо финансируемом буржуазией, и стали важной составной частью психологической войны.

Таким образом, само движение «политического фильма» изначально было неоднородно: во-первых, оно способствовало развитию и укреплению позиций тех художников, которые стремились и стремятся поднимать в своих произведениях важные проблемы современности, во-вторых, породило многочисленные буржуазные спекуляции на политике, в-третьих, вызвало скороспелое цветение всякого рода экстремистских группировок, утверждающих устарелость искусства вообще и необходимость разрушения «традиционного кино» на алтаре псевдореволюционности.

3

На волне неоконсер- ватизма

Углубление общего кризиса капитализма, межгосударственных противоречий, рост агрессивности политики реакционных кругов Запада, в первую очередь США, вызвали в странах капитала далеко не однозначные последствия.

Обострение внутренних конфликтов и международной напряженности привело к своеобразной поляризации сил в буржуазном обществе, значительно более четкому, чем ранее, разграничению позиций по основным социально-политическим вопросам, в первую очередь по вопросу о войне и мире. Это размежевание в специфических формах коснулось и сферы художественной культуры. С одной стороны, реакционные круги на Западе настойчиво вовлекают кинематографистов в антикоммунистические и антисоветские кампании, используя силу экрана для распространения ретроградных взглядов. С другой — многие представители творческой интеллигенции активно включаются в антивоенное движение. Отстаивая гражданские права в борьбе против информационного империализма и шоу-бизнеса, они в своих произведениях становятся выразителями антиимпериали-

листического протеста, охватывающего все более широкие слои буржуазного общества.

В духовной жизни Запада эти две, по сути полярные, тенденции, разумеется, не выступают «в чистом виде». Преломляясь в художественном творчестве, диалектика идейно-политической борьбы зачастую приводит, как мы видели и выше, к феноменам внутренне противоречивым и неоднозначным. Тем важнее бывает выявить идейные доминанты, силовые поля в художественном процессе, в частности в кино. С этой точки зрения особого внимания заслуживает усиление позиций идейно-политической реакции, крайне правых сил в рамках господствующей буржуазной культуры.

1. Контрнаступление реакции

Идейно-политический, духовный кризис буржуазного общества находит свое выражение в усилении идеологической борьбы. «Повороту вправо» в сфере политики сопутствует развернутая идеологическая кампания, имеющая своей целью дискредитировать прогрессивные силы, расколоть антиимпериалистическое движение.

В связи с этим активизируется деятельность буржуазных идеологов, противопоставляющих идеям социального прогресса разного рода реакционно-утопические теории, направленные, в частности, на «религиозно-нравственное обоснование» капитализма. Это перенесение акцентов буржуазной пропаганды с экономики и политики на религиозную мораль далеко не случайно.

Политике империализма противостоят реальности современного мира: укрепление социалистического содружества, рост национально-освободительных движений, обострение классовой борьбы в странах капитала. В этих условиях точкой опоры идеологии империализма становятся отходящие в прошлое религиозно-этические взгляды.

Поставив перед собой цель установить барьер на пути прогрессивных изменений в мире, вернуть себе роль вершителей судеб народов, реакционные круги, прежде всего в США, стремятся изобразить себя защитниками «добродетели», на которую якобы посягают враждебные силы, в первую очередь, конечно, коммунисты. Расчет на «моральную риторику» вместо реалистической оценки соотношения сил на международной арене нашел отражение в антисоциалистических кампаниях по защите «прав человека» и по «международному терроризму». Четкая формулировка идеологической подосновы очередного витка гонки вооружений была выдвинута администрацией США. Сторонники этой формулировки пугают американцев тем, что русские «не верят в бога, у них нет религии» и для них «нравственно только то, что содействует успеху социализма»¹. Из этого делался вывод, что американцы должны быть готовы к войне во имя защиты бога и нравственности, к новому «крестовому походу» против прогрессивных сил.

Немаловажную роль в идеологическом контрнаступлении реакции играют «новые» консерваторы, выдвигающие в качестве основной причины кризиса, переживаемого буржуазной цивилизацией, «культурные противоречия капитализма».

Кто такие неоконсерваторы и за что (точнее, против чего) они борются?

Неоконсерватизм, или «новый» консерватизм, как его нередко называют, — это реакционное буржуазное идейно-политическое течение, сформировавшееся в 70-е годы в развитых капиталистических странах, в первую очередь в США и ФРГ, в качестве реакции на расширение антиимпериалистических движений и как результат кризиса буржуазно-либеральных и леворадикальных концепций. Неоконсерватизм, выражающий интересы крупной буржуазии, характеризуется программным антикоммунизмом,

¹ Цит. по: Правда, 1981, 5 февраля.

в ряде случаев, например в ФРГ и Италии, он смыкается с неофашизмом. Во Франции к неоконсервативным позициям близки так называемые «новые философы». Пытаясь противодействовать распространению антибуржуазных социальных движений, взглядов и настроений, многие неоконсерваторы ратуют за установление жесткого репрессивного режима, выступают против демократии, за «обуздание» широких народных масс. Особое внимание они уделяют проблемам культуры.

Если верить на слово самим неоконсерваторам, то их главным врагом является «новый класс», под которым понимается интеллигенция в целом — все работники умственного труда, деятели науки и культуры. Их оппозиционные настроения, их так называемая культура протеста и объявляются главными, если не единственными, феноменами, которые якобы вызвали кризис, переживаемый буржуазной цивилизацией.

Культура протеста при этом трактуется ее правыми критиками чрезвычайно широко. К ней причисляются без всякого разбора политические демонстрации и произведения прогрессивного социалистического искусства, акции «левого» терроризма, наркотические действия, «сексуальная революция», течения религиозного обновленчества и т. д. Действительно, в последние десятилетия на Западе борьба пролетариата и студенческие волнения, массовые антивоенные выступления и движение за эмансипацию женщин, мелкобуржуазное бунтарство и расовые беспорядки нередко сливались в один бурный поток, потрясающий до основания все здание государственно-монополистического капитализма. Одно воспоминание о «бурных 60-х» вызывает у апологетов буржуазии поистине священный ужас.

Как представители буржуазной интеллигенции, неоконсерваторы наиболее остро переживали тот факт, что «зерно измены» дало столь богатые всходы в их же собственном «интеллектуальном» кругу. Хотя неоконсерваторы и были склонны преувеличивать масштабы «катастрофы», у их

апокалипсических видений были и некоторые реальные основания. Ведь в общественной практике (далеко не адекватно отраженной «левой» и правой социологической теорией) культура протеста включала множество разнородных социальных движений и умонастроений, форм поведения и художественного творчества, которые объединяло лишь неприятие буржуазного образа жизни, бюрократической организации, «массовой культуры», отражавшее духовный голод и оскудение, испытываемые разными слоями общества в условиях господства реакционной буржуазной культуры. При этом и молодые бунтари, и поддерживающие их представители интеллигенции, как правило, превратно истолковывали причины, характер и цели своего протеста, подменяли классовую борьбу конфликтом поколений, а социальные преобразования — «культурным противостоянием». В результате к культуре протеста стали относить явления, не только глубоко различные, но зачастую и полярные в социально-политическом и идейно-художественном плане. Не без участия буржуазных средств массовой информации среди этих разнородных тенденций предпочтение стало отдаваться идеологам, враждебно относящимся к коммунистическим партиям и рабочему классу, опыту реального социализма, и феноменам, весьма далеким от какой бы то ни было подлинной революционности, в особенности порнографии и наркомании, общественным явлениям, уводящим движение протеста в тупики мистицизма, «левого» сектантства и терроризма. В глазах целого ряда буржуазных теоретиков и, пожалуй, что особенно важно, в сознании западного обывателя молодежное движение нередко представало исключительно как наркотически-мистическое асоциальное явление.

Доля истины в такой трактовке, конечно, была, что подтверждается и идеологическим обоснованием так называемой контркультуры.

«Действительный смысл идей мелкобуржуазных пророков «новой всемирной революции», — писал В. Арсланов, —

обнаруживается в том, что они, несмотря на субъективные намерения, подобно правым авторам, «не заметили» демократического начала в студенческом протесте. Превратные формы, в которых он нередко проявлялся, они приняли за его содержание».

Хочется добавить, что правые авторы, в первую очередь неоконсерваторы, это начало как раз заметили. Не случайно одними из их важнейших общеполитических постулатов стали критика «эксцессов демократии», якобы присущих современному буржуазному обществу, требование более жесткого ограничения «растущих притязаний», а точнее, и без того урезанных капитализмом прав и свобод человека. Настойчивость нападок неоконсерваторов на контркультуру свидетельствует и о том, что в ее недрах вызревали существенные элементы демократической, подлинно антибуржуазной культуры, не замечать которые значило бы преуменьшить значение прогрессивных тенденций в культуре современного Запада.

В связи с этим даже собственно «контркультура» представляется не одномерным монолитом, а ареной борьбы неразвитых, подавляемых и извращаемых изнутри демократических и социалистических элементов против реакционной империалистической культуры, сохранившей и здесь свое господствующее положение благодаря буржуазной собственности на средства духовного производства. И если для марксистов особое значение имеет именно прогрессивная сторона культуры протеста, ибо, как подчеркивал В. И. Ленин, «мы из каждой национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре»¹, то буржуазия, естественно, стремится к противоположной расстановке акцентов. Она заинтересована в выпячивании мистического озарения, «эстетиче-

¹ Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу. — Полн. собр. соч., т. 24, с. 121.

ского нигилизма» и апологии «левого» терроризма как тупиков движения протеста, его мелкобуржуазного самоотрицания, одобренного изрядной долей антикоммунизма. Новая консервативная волна показывает, что эти же явления важны для господствующего класса и в противоположном ракурсе, будучи особо уязвимыми объектами морализаторской критики.

Заостряя внимание на действительных слабостях движения протеста 60 — начала 70-х годов, неоконсерваторы осуществляют сознательную мистификацию, сводят широкий антимонополистический фронт к одному «новому классу», который — в обход острейших экономических и социально-политических проблем — можно обвинить в «моральном разложении» чуть ли не всех слоев буржуазного общества.

Вернуть капиталистическому миру былую стабильность, подорвав влияние «нового класса» и восстановив в своих правах исконные устои буржуазного общества — его религию и мораль, — такова главная идеологическая цель неоконсерваторов. За нею скрывается и вторая, сугубо практическая цель: захватить ключевые посты в правительстве, администрации, учебных заведениях, чтобы диктовать свою волю нации.

Формирование новой «лояльной интеллектуальной элиты» — результат сближения монополий и готовых к сотрудничеству с ними деятелей культуры. Именно эта часть западной интеллигенции и составила ядро неоконсервативного движения, призванного придать идеологии монополистической буржуазии интеллектуальную респектабельность и по возможности широкий общественный резонанс. С этой целью были мобилизованы ресурсы университетской науки, художественного творчества, средств массовой информации.

Подкуп интеллектуалов зачастую носил прямой и неприкрытый характер. Так, американский политолог И. Кристол, известный своими связями с ЦРУ, советовал

руководству фонда Форда не давать денег для поддержки той деятельности «нового класса», которая угрожает существованию корпораций, и, напротив, поддерживать тех, кто верит в сохранение сильного частного сектора¹.

Добившись места под солнцем, неоконсерваторы в качестве своего главного оппонента не случайно избрали антибуржуазно настроенную интеллигенцию, обвинив ее в попытках подорвать устои буржуазного общества. Американский историк-либерал П. Стейнфелс замечает в этой связи: «В отличие от левых диагностиков тех же болезней (современного буржуазного общества. — *К. Р.*), неоконсерваторы отказываются признавать роль капиталистических организаций в создании кризисной ситуации... Кризис, с которым мы столкнулись, носит в первую очередь культурный характер: наши убеждения расслабились, наша мораль размякла, наши представления о приличиях извратились»².

Идеологический смысл этой мистификации более чем ясен: любой ценой «оправдать» капитализм, антинародную политику правящих кругов и возложить всю ответственность за «язвы капитализма» на оппозиционно настроенных деятелей культуры. Такой подход, вызывающий в памяти гонения на «красных» и «розовых» интеллектуалов, организованные комиссией по расследованию антиамериканской деятельности в мрачные годы маккартизма, получает в системе взглядов неоконсерваторов и свое теоретическое обоснование. Отрицая определяющую роль экономического базиса по отношению к элементам надстройки, неоконсервативные теоретики, в первую очередь Д. Белл, вводят в оборот ложный тезис о принципиальной «разобщенности» сфер экономики, политики и культуры при капитализме. Эта разобщенность, по Беллу, и порождает нестабильность современного буржуазного общества, причем

¹ The new republic, 1979, Sept. 1—8, p. 26.

² Esquire, 1979, Febr. 13, p. 27.





■ В фильме Майка Николса
■ «Выпускник» (с Кэтрин Росс
■ и Дастином Хоффманом в главных
■ ролях) нашли яркое выражение
■ неприятие буржуазного образа жизни,
■ раскованность и оптимизм
■ бунтующей молодежи.
■ Эти важные черты «духа 60-х»
■ и сегодня вызывают негодование
■ реакционных защитников
■ «бога и нравственности».

основные тлетворные импульсы исходят не от экономики и политики, а именно от культуры.

Лозунги «нравственного возрождения», набожности и восстановления патриархальных связей отца с сыном и индивида с племенем, провозглашаемые как база «новой общественной философии», на деле оборачиваются воинствующим антикоммунизмом и проповедью консервативных идеалов, призванных приспособить государственно-монополистический капитализм к новой неблагоприятной ситуации, и являются безнадежной попыткой противостоять росту антиимпериалистических настроений различных слоев буржуазного общества¹.

Каково же место киноискусства в этой новой расстановке акцентов? С одной стороны, традиционный Голливуд и «коммерческое» кино Запада в значительной своей части справедливо рассматриваются как проводники буржуазной идеологии и системы ценностей.

С другой — в рамках «официального» кинопроизводства капиталистических стран создавались и создаются произведения, в которых, как мы видели, роль демократических элементов и гуманистического, антибуржуазного пафоса оказывается ведущей. В качестве примеров достаточно привести (ограничиваясь Голливудом) такие фильмы, как «Нетерпимость» Д. Гриффита (1916 г.), «Гроздь гнева» Д. Форда (1940 г.), «Гражданин Кейн» О. Уэллса (1941 г.), вплоть до известных советскому зрителю фильмов С. Крамера («Нюрнбергский процесс», 1961 г., «Принцип Домино», 1976 г.) или С. Поллака («Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», 1969 г., «Три дня

¹ Интересно вспомнить, что ярко выраженные элементы морального и политического консерватизма были присущи, например, взглядам и творчеству таких признанных корифеев кино США, как Дэвид Уорк Гриффит или Джон Форд. Правда, в своих лучших произведениях силой реализма, который, по известному высказыванию Энгельса, проявляется даже независимо от взглядов автора, они достигали значительных глубин постижения жизни и вершин художественного обобщения.

Кондора», 1975 г.) и других прогрессивных художников экрана, творчеству которых посвящена следующая глава.

Поэтому, несмотря на общий поворот вправо, консервативные идеалы воплощались на экране и в преломлении через призму гуманистической проблематики. Приверженность к идеалам абстрактно понимаемого гуманизма подчас побуждала и талантливых художников выдвигать в качестве позитивной альтернативы царящему ныне в странах капитала духовному кризису «неиспорченное прошлое», вымышленный Золотой век. Тем самым они, иногда помимо своей воли, оказывали поддержку и политическому консерватизму, антикоммунизму и антисоветизму, не случайно выступающим под удобной маскировкой борьбы за «нравственное усовершенствование».

Неоконсерватизм в киноискусстве и в политике знаменует попытку возврата на охранительные позиции после тех потрясений, которые буржуазная цивилизация пережила на рубеже 60-х и 70-х годов.

Эти потрясения нашли отражение и в киноискусстве. Не случайно начало «нового американского кино», или «нео-Голливуда», против которого ведет борьбу неоконсерватизм, датируют, как правило, 1967 годом — годом выпуска двух фильмов: «Выпускник» Майка Николса и «Бонни и Клайд» Артура Пенна. Помимо своих индивидуальных особенностей (как художественных, так и концептуальных) они знаменовали нарушение традиционных запретов: в финале картины Николса молодой выпускник, отбиваясь крестом, уводил из церкви свою возлюбленную буквально из-под венца, но уже не до (как было бы раньше), а во время церемонии бракосочетания; гангстеры Бонни и Клайд в своем противостоянии полиции, совершая налеты на банки, выступали скорее как положительные герои, жертвы несправедливой социальной системы, нежели как носители социального (или даже метафизического) зла, как это было в традиционных гангстерских фильмах, в том числе и классических произведениях рубежа 20—30-х годов.





- *Гангстеризм как порождение*
- *буржуазного мира, трагедия жертв*
- *узаконенного насилия —*
- *таков социальный смысл фильма*
- *Артура Пенна «Бонни и Клайд»,*
- *положившего начало моде «ретро»*
- *в западном искусстве (исполнители*
- *заглавных ролей Фэй Данауэй*
- *и Уоррен Битти в кадрах из фильма).*

О глубокой переориентации массового сознания свидетельствует и эрозия, которой подвергается в этот период самый устойчивый и традиционный из американских кинематографических жанров — «вестерн». Тут можно сослаться на творчество Артура Пенна. Его «Погоня» (1965 г.), прямо связанная с указанной выше тенденцией

к пересмотру отношений между обществом и преступником (характерно, что от литературной и сценической первоосновы Хортона Фута фильм отличает именно «идеализация» преступника), представляет собой не только осовремененный, но и «перевернутый вестерн» — шериф защищает преступника от «честных» граждан и терпит поражение. В «Маленьком большом человеке» (1970 г.) разрушению изнутри подвергается вся мифологическая система «вестерна», вплоть до разоблачения национального героя США генерала Кастера. Сходные тенденции к критике основных ценностей, носителем которых выступал классический «вестерн», можно обнаружить на протяжении двух последних десятилетий и в произведениях многих других мастеров — от «традиционалиста» Дж. Форда («Чейенская осень», 1964 г.) до Р. Брукса («Профессионалы», 1966 г.) или К. Дугласа («Отряд», 1975 г.).

Последний фильм — режиссерская работа известного американского актера, исполнившего и главную роль, — для нас особо интересен прямым выходом на острые политические проблемы. Ее герой — шериф, выставивший свою кандидатуру на предстоящих выборах в сенат, — отдает все силы поимке знаменитого преступника. Возглавляемый им отряд наемников (это тоже излюбленная тема нового «вестерна») позволяет ему добиться цели. На один вечер шериф становится героем в глазах жителей маленького городка и произносит зажигательную речь, в то время как эти наемники без особых усилий соблазняют дочерей и жен «рядовых» горожан. Однако на следующий день преступнику удастся захватить в плен шерифа и «перекупить» отряд, который и без того был озабочен невеселыми перспективами службы в охране железнодорожной компании в случае избрания их руководителя в сенат и его переезда в Вашингтон. Переломным оказывается тот момент, когда отряд наемников начинает грабить жителей с первоначальной целью собрать деньги, необходимые для освобождения шерифа. Тут-то большинство его членов и осознает

материальные и моральные «преимущества» нарушения закона перед служением ему. Мир преступления, как зеркальное отражение мира политики, обладающий при этом большей привлекательностью в глазах зрителей в силу независимости от «истеблишмента» и свободы выбора, противостоит бессилию обывателей, сознанием которых легко манипулируют сами обстоятельства, при всех случаях оказывающихся в проигрыше, в том числе и как поборники традиционной нравственности.

Главным приемом, определяющим неоконсервативную стратегию, была, как мы уже отмечали, подмена реального оппонента — массового движения протеста — его искусственной моделью, абсолютизирующей наиболее уязвимые и наглядно одиозные моменты. Именно с такой постановкой проблемы мы имеем дело и в книге Д. Белла, который отрицает социально-политические корни радикализма и сводит его к вариациям мироощущения, и притом не вполне оригинальным: «Хотя новое движение и было крайним, оно не было ни смелым, ни революционным. На самом деле оно представляло собой лишь простое распространение гедонизма 50-х годов и демократизацию либертинизма, который был уже давно достигнут отдельными прослойками передовых высших классов. Точно так же, как политический радикализм 60-х годов последовал за крахом политического либерализма предшествующего десятилетия (вот это верно. — *К. Р.*), психоделические (наркотические) крайности — в сексуальности, обнаженности, извращениях, наркотиках и роке — и контркультура последовали за вымученным гедонизмом 50-х годов»¹. Далее происходит легкая подстановка — радикализм отбрасывается, а рассматриваются только психопатологические крайности.

Первым плацдармом столкновения, точкой пересечения культуры протеста и неоконсерватизма явились поэтому

¹ *Bell D. The cultural contradictions of capitalism, p. 73—74.*

не принципиальные вопросы внешней или внутренней политики, а комплекс социально-психологических процессов, допускающих и стимулирующих тенденциозно-морализаторскую трактовку. В результате на передний план вышла проблема насилия — безусловно, одна из самых злободневных в жизни буржуазного мира.

Если в предшествующий период буржуазный кинематограф в основном рассматривал правонарушения как порождение общественного устройства, то неоконсерватизм культивирует рассмотрение преступления как аномалии, результат ущербности отдельных индивидов либо человеческой природы вообще. Главным методом борьбы с преступностью объявляется индивидуальное насилие, то есть прямое нарушение закона. Отсюда и апология насилия, характерная не для умеренных консерваторов, а для крайних «ультра» и обладающая в кинематографическом варианте преимуществом наглядной убедительности.

Тут небезынтересно вспомнить о бывшем футболисте Бьюфорде Пассере, герое трех популярных песен-баллад, романа-бестселлера У. Р. Морриса «12 августа» и фильма Фила Карлсона «С высоко поднятой головой» (1973 г.). Будучи по своей собственной инициативе избранным шерифом округа Мак-Нейри (штат Теннесси), Пассер использовал любые средства в борьбе с окружающей «гнилью» — проституцией, азартными играми, контрабандой и т. п., сокрушая всех и вся огромной двухметровой дубиной. По возвращении из США французская журналистка Клер Клузо писала: «Жизнь, легенда, фильм и мифология взаимопроникают. Ибо фильм («С высоко поднятой головой». — *К. Р.*) представляет собой подслащенную версию жизни Бьюфорда Пассера, что кажется невозможным, учитывая разгул насилия на экране. Но об этом узнаешь... увидев Пассера во плоти и крови, как я сама его видела в северном квартале Буффало, где он рекламировал свой фильм и одновременно самого себя. Дамы в слезах рвались пожать руку Бьюфорду, своему герою, который после

шести хирургических операций едва мог говорить, поскольку челюсть у него была искусственная. Как можно устоять перед полицейским, восемь раз расстрелянным, семь раз зарезанным, явившимся свидетелем убийства собственной жены? Именно это и используют те, кто хочет видеть Пассера губернатором штата Теннесси, да и он сам, не скрывающий своих стремлений — политических или... полицейских, что в данном случае одно и то же»¹.

Бьюфорду Пассеру так и не удалось осуществить свои честолюбивые замыслы. Он погиб при невыясненных обстоятельствах, не успев сыграть самого себя в заключительной части трилогии, посвященной его судьбе, — фильме Джека Старрета «Последняя глава. С высоко поднятой головой» (1977 г.). Но смерть одного «служителя порядка» отнюдь не означает конца тенденции, которую он столь ярко представлял.

Проблема индивидуального насилия действительно имеет в США давние истоки («вестерн» и эпоха завоевания Запада) и устойчивые традиции. В качестве доказательства приводим суждение автора либерального толка Ханны Арендт: «Америка в силу исторических, социальных и политических причин в большей степени склонна к насилию, чем любая другая страна». И далее: «Насилие — взятие законопроизводства в свои руки — является в Америке... следствием фрустрации властей»².

На первом этапе фрустрация, иными словами, ощущение гнетущего напряжения, тревоги, отчаяния, гнева породили тенденцию к реабилитации столкновений ФБР и полиции. В связи с этим «Бонни и Клайду» может быть противопоставлен «Диллинджер» (1973 г.) Джона Милиуса, посвященный не столько знаменитому гангстеру, сколько гимну во славу захватившего его агента ФБР. Эта картина

¹ Ecran 74, N 24, p. 18.

² Values americans live by. N. Y., 1974, p. 323.

знаменует возвращение на новом витке спирали к традиционным концепциям 50-х годов, напоминая, в частности, панегирик Эдгару Гуверу в «Истории ФБР» (1959 г.). В сугубо охранительном романе (написанном бывшим полицейским Джозефом Вэмбо) «Новые центурионы» (1971 г.) и в поставленном по его мотивам одноименном фильме (1972 г.) в основу сюжета положена мысль, что лучше случайная смерть невинного человека от руки полицейского, нежели смерть самого полицейского, патетически названного «новым центурионом». Перед лицом этого открытого прославления «сил закона и порядка» нельзя не напомнить принципиальную ленинскую оценку буржуазной полиции. В. И. Ленин писал: «Будучи отделена от народа, образуя профессиональную касту, составляясь из людей, «натасканных» на насилии против беднейшего населения, из людей, получающих несколько повышенную плату и привилегии «власти» (не говоря о «безгрешных доходах»), полиция в каких угодно демократических республиках неизбежно остается, при господстве буржуазии, ее вернейшим орудием, оплотом, защитой»¹.

Идеологические цели апологетики «вернейшего оплота буржуазии» очевидны. С критикой полиции дело обстоит сложнее.

Так, в фильме «Буллит» Питера Йейтса (1968 г.) и в книге Питера Мааса «Серпико», экранизированной в 1973 году Сиднеем Люметом, полицейский-одиночка, самоотверженно выполняющий свой долг, служит не символом, а антитезой подкупному полицейскому аппарату, покрывающему влиятельных преступников. Это, безусловно, критика слева.

На первый взгляд и лента Дона Зигеля «Грязный Гарри» (1972 г.) сходится с этими картинами в том, что в ней

¹ Ленин В. И. Позабыли главное (Муниципальная платформа партии пролетариата). — Полн. собр. соч., т. 32, с. 25.

герою противостоит полиция. Но преступник выбирается совсем иной — убийца-психопат, да еще молодой, вроде бы бунтарь, и мешает его уничтожить не коррупция, а само законодательство: в середине фильма схваченного убийцу отпускают на свободу, так как он признался под пыткой («грязный» Гарри любой ценой должен был узнать, куда он скрыл похищенную девушку, которую, впрочем, все равно спасти не удастся) и оружие у него найдено в результате взлома помещения без соответствующего ордера, то есть эти (в глазах зрителя, конечно, неопровержимые) доказательства не имеют силы перед судом. Иначе говоря, закон покровительствует преступнику. И когда в конце фильма герой невзирая на закон все-таки его убивает, финальный жест — отказ от полицейского значка — звучит как вызов «несовершенному» законодательству и оправдывает переход на позиции, в сущности, того же «суда Линча».

Однако «грязному» Гарри Каллагэну (в исполнении одного из популярнейших ныне на Западе актеров-режиссеров — Клинта Иствуда) не удалось покинуть ни полицию, ни экраны. Кинопромышленники угадали ту роль в политической борьбе, которую ему и ему подобным суждено сыграть. Все так же оказываясь не в ладах с законом и со своим руководством, этот «неоконсервативный герой», которого иные обозреватели не без основания называют фашистом, придерживается прежних методов, а фигуры его противников обретают подчас и более социально конкретные очертания. В одном из последующих появлений Гарри на экране ему приходится бороться с террористической организацией, преимущественно состоящей из молодых людей, называющих себя «революционерами».

В основе его характера и поведения остается насилие, ставшее не только излюбленным материалом искусства, отстаивающего консервативные идеалы, но и его эстетическим кредо. Эффект «эстетики насилия» базируется на неизбежности однозначной психофизиологической реак-

ции на убийства, изнасилования, надругательства над человеком. Чем более подробно и натуралистично показывается жестокость, тем выше сила воздействия.

Авторы, как правило, не оставляют зрителю ни малейшей свободы морального выбора, что было столь свойственно сугубо интеллигентскому подходу, характерному для культуры протеста. Инстинктивное неприятие жестокости неумолимо побуждает аудиторию к солидарности с силами реакции, якобы единственно способными восстановить справедливость.

Не случайно также, что в центре многих произведений этой направленности оказывается изнасилование — наглядное осуждение «сексуальной революции», а то и жестокая расплата за нравственную раскованность.

Так, в фильме Лэмонта Джонсона «Губная помада» (1978 г.) жертвой изнасилования становится манекенщица, профессия которой в том и состоит, чтобы возбуждать желание многомиллионной аудитории рекламных панно. Насильник — молодой музыкант, «любимый учитель» совсем еще юной сестры героини (обеих сестер играют внучки Хемингуэя), увлекающийся опытами цветомузыки. Разумеется, правосудие и тут оказывается на страже разврата — присяжные охотнее верят выдвинутой обвиняемым версии об извращенности манекенщицы, которая якобы «сама этого хотела».

Чтобы окончательно и бесповоротно дать героине моральное право взять на себя функции судьи и палача, авторы заставляют музыканта наброситься и на младшую сестру. Усугубленное и этим актом вандализма нервное напряжение зрителей может наконец найти естественную разрядку в эпизоде, когда героиня в ярко-красном платье срывается прямо с очередной рекламной съемки и в упор расстреливает «интеллигента». А под занавес за кадром звучит голос женщины-прокурора, требующей оправдания обвиняемой во имя (цитируем!) «закона и порядка».

Разумеется, было бы глубоко ошибочно сводить к этой тенденции любое обращение к теме насилия. Не случайно ее обертоны часто звучат в Западной Европе иначе, нежели в США, что опять-таки свидетельствует об идеологической обратимости сходных структур. Это подтверждает, в частности, фильм «Поруганная честь Катарины Блюм» (1975 г.), демонстрировавшийся на советских экранах. Героиня — молодая, ничем не примечательная домработница — влюбляется в террориста, за которым наблюдает полиция, и проводит с ним ночь. Наутро в квартиру врываются полицейские, ее личная жизнь становится объектом фальсификации со стороны «желтой прессы». Чувствуя собственное бессилие и бессилие своих друзей, она находит только один выход — убивает журналиста, столь беспардонно использовавшего «свободу печати», и вновь встречается с возлюбленным, но уже в тюрьме. Это произведение (его тема, безусловно, навеяна акциями «левого» терроризма) выдающимся явлением делает точно найденный образ главной героини — не революционерки и «профессиональной» экстремистки, а рядовой женщины, которую сама жизнь сталкивает с необходимостью выбора пусть политически неправильного, но психологически точно обоснованного.

Теперь сравним Катарину Блюм с героем картины Майкла Уиннера «Жажда смерти» (1974 г.), «мирным» архитектором, который после злодейского нападения на жену и дочь объявляет войну преступному миру и становится «любимцем публики». Как этот наступательный оптимизм супермена далек от безнадежного жеста доведенной до крайности домработницы! Старательное соблюдение «правил игры» — архитектор никогда не наносит первый удар, хотя чаще всего провоцирует нападение — служит обоснованием этой действительной апологии насилия.

Тема насилия, как мы убедились, стала излюбленным плацдармом кинематографической разработки идеологии

и эстетики неоконсерватизма. Это произошло не случайно. Неоконсерватизм, как движение репрессивное по своему существу, замкнулся на радикальном механизме запрета, антидемократической процедуре навязывания окружающим идей о законе, порядке и справедливости, свойственных тому или иному кругу приверженцев «традиционных» ценностей (отсюда и существенные разночтения в понимании этих ценностей — от гуманистических идеалов, которые не могут не вызвать сочувствия, до ретроградных представлений «ультраправых»). А это значит, что этическая проблематика отходит на второй план, но все же не исчезает.

2. Иллюзия любви

Начавшаяся в Голливуде «Выпускником» эрозия пуританизма затронула не только молодежь, но и другие слои населения (в том числе так называемый средний класс). Она соответствовала двум разным, хотя и взаимозависимым, тенденциям буржуазной цивилизации: отчуждению человека от человека, кризисным поискам новых, подлинных контактов между людьми и сугубо потребительской ориентации общества, где «плотские наслаждения» становятся предметом купли-продажи. Причем речь в данном случае идет отнюдь не только о проституции, представляющей тяжелое наследие «классического» капитализма. Тут есть и множество других явлений. Приведем только один пример. В 1969 году на экраны США был выпущен фильм «Боб и Кэрл и Тэд и Алиса», рассказывающий о двух молодых супружеских парах. Более «передовые» Боб и Кэрл после пребывания в «терапевтической» группе «коллективного психологического общения» уже не скрывают друг от друга обоюдные измены и провоцируют на взаимную откровенность своих друзей. Герои, однако, останавливаются на этапе «обмена женами», ибо, объединившись вчетвером под одним одеялом,

обнаруживают, что психологические барьеры оказываются подчас сильнее «благих» намерений. Эта картина режиссера Пола Мазурского (позднее запятнавшего себя постановкой антисоветской ленты «Москва на Гудзоне», 1984 г.) полным отсутствием непристойности и скабрёзности как в изображении, так и в характеристике отношений между персонажами совсем не соответствовала своей скандальной рекламе, акцентировавшей только модный момент «обмена женами». Но вот в 1975 году в «Нью-Йорк таймс» появляется следующее рекламное объявление крупнейшей американской авиакомпании «Истерн»: «Поезжайте в отпуск с Бобом и Кэрл, Тэдом и Алисой, Филом и Энн!» «Как далеко мы ушли от «13 полезных добродетелей» Франклина»¹, — сокрушается, приводя этот действительно наглядный пример, Д. Белл.

Таким образом, в 60-е годы задача приверженцев «традиционных» ценностей значительно усложнилась: перемены игнорировать стало уже невозможно. И тогда в буржуазной «массовой культуре» поднялась волна «неоромантизма», представленная в начале 70-х годов целым рядом литературных, театральных и кинематографических произведений.

Акцент на личной жизни, который иногда служил своеобразной эмоциональной поддержкой (как герою, так и читателю или зрителю) в определении своего места в социальных конфликтах, тут приобретал обратный аспект — уход от декларируемой современности в сферу «вечных» чувств.

Остановимся подробнее на одном из первых и наиболее наглядных проявлений этой «новой» тенденции — повести Эрика Сигала «История любви» и ее экранизации режиссером Артуром Хиллером, появившихся на культурном рынке США в 1970 году.

¹ Bell D. The cultural contradictions of capitalism, p. 71.





Порок и добродетель: Боб и Кэрл, Тэд и Алиса из одноименного фильма с бокалами в руках скрепляют договор об «обмене женами», который они не смогут привести в исполнение из-за неожиданно проснувшегося нравственного чувства, противостоящего моде на безнравственность.

Слева — Жан Луи Трентиньян в морализаторской притче Клода Лелуша «Мужчина и женщина».

Сразу поясним, что интересоваться нас будет не столько это произведение само по себе, сколько феномен его общественного резонанса, секрет зрительского успеха и силы психологического воздействия. Ведь именно в специфическом сочетании конкретных идейно-тематических и художественных особенностей фильма с убеждениями, вкусами и пристрастиями различных групп зрителей, их жизненным и эстетическим опытом и состоит один из существеннейших механизмов использования конвейера грезов в психологической войне. Не следует забывать и о том, что эта заурядная мелодрама собрала в кинозалах, пожалуй, большую аудиторию, нежели все произведения интеллектуального философского кино, вместе взятые.

Вызвав — почти мгновенно — настоящий фурор среди читателей и некоторое недоумение литераторов, книга продержалась два года в списке бестселлеров (из них около десяти месяцев — на первом месте). Ее тридцатидвухлетний автор, впервые выступивший на поприще беллетристики (ранее он писал исследования по античной литературе, преподавал этот предмет в Йельском университете, а в свободное время пробовал заниматься киносценариями), стал одним из самых популярных писателей в Америке; с другой стороны, пять крупных литературных критиков пообещали «подать в отставку», если «История любви», как предполагалось, будет выставлена на соискание Национальной премии.

В подобных обстоятельствах появление одноименного фильма (как выяснилось, автор сперва написал сценарий и лишь слегка переработал его, чтобы издать в виде повести) не могло пройти незамеченным. Экранная «История любви» стала быстро настигать «чемпионов проката» — картину «Унесенные ветром» и знакомый нашему зрителю фильм «Звуки музыки»; однако, будучи выдвинута на соискание сразу семи премий Американской киноакадемии, она получила лишь один «Оскар», да и то второстепенный: за музыку, написанную французским компози-

тором Франсисом Лаи... Кассовые сборы тем не менее были рекордными.

Что же вызвало редкий коммерческий успех этого произведения? Может быть, его увлекательное содержание?

Как утверждает Сигал, в основу сюжета положена подлинная история, рассказанная ему одним из его бывших студентов, жена которого скоропостижно скончалась от лейкемии.

...Итак, Оливер Баррет IV, наследник богатейшего бостонского банкира, студент Гарвардского университета, будущий юрист и заядлый хоккеист, знакомится с Дженни Кавиллери, изучающей музыку в женском колледже Редклифф, библиотекой которого, к счастью, разрешено пользоваться и гарвардским студентам. Он сказочно богат — она бедна: дочь булочника, да еще иммигранта-итальянца. Далее события развиваются, «как в кино»: герои становятся любовниками, а когда Оливер узнает, что Дженни собирается уехать на годовую стажировку в Париж, то делает ей предложение. После холодного приема у родителей Оливера и радушной встречи с отцом невесты Дженни и Олли, пренебрегая посредничеством церкви и мэрии, сами говорят друг другу случайные слова на тему «любви и верности», а залогом законности бракосочетания служит присутствие свидетелей. Если отца Дженни только огорчает сама церемония (он хотел бы видеть венчание дочери в католической церкви), то Оливер Баррет III вовсе не дает сыну своего благословения и с этого дня лишает его финансовой поддержки. Для счастливых героев начинается хождение по мукам. Оливеру отказывают в стипендии (ведь его отец — миллионер), и Дженни вынуждена в ожидании лучших времен давать уроки музыки. По прошествии трех лет герой получает место в нью-йоркской адвокатской конторе, супруги переезжают на новую квартиру и могут наконец подумать о ребенке. Но тут-то и выясняется, что Дженни неизле-

чимо больна — она медленно умирает от белокровия. Чтобы помочь жене, герой готов на все: он обращается к отцу с просьбой дать ему денег (Дженни нужна самая лучшая больница), а в кульминационный момент даже начинает молиться, хотя его атеизм подчеркивался на протяжении всей картины. После смерти жены Оливер в холле больницы сталкивается с только что обо всем узнавшим банкиром. Происходит трогательная сцена примирения (как того хотела Дженни). Герой вновь вспоминает ее слова: «Любить — это значит никогда ни о чем не жалеть», а затем дает волю чувствам и рыдает в объятиях отца. Вслед за ним рыдают и зрители.

Этот краткий пересказ раскрывает явную трафаретность интриги, которая сама по себе, очевидно, не может объяснить популярность книги и фильма (но зато вполне обосновывает их неприятие как литературной, так и кинематографической критикой). Каковы же в таком случае реальные корни, «тайна» этого успеха?

Дело в том, что лишённые эстетической ценности, по сути своей антиреалистические, и фильм и повесть, как оказывается при внимательном рассмотрении, переполнены самыми разнообразными реалиями — и художественными, отсылающими к родственным моментам других произведений, и жизнеподобными, взятыми из самой американской действительности, хотя они даются в совершенно специфической обработке, допускающей даже противоположное прочтение одной и той же детали. Последовательный анализ различных «уровней» фильма раскрывает, как использование привычных стереотипов сознания «среднего американца» позволяет создателям фильма, с одной стороны, избежать какой-либо определенности и подробной детализации в трактовке материала, а с другой — добиваться полной иллюзии достоверности и жизненности изображаемого.

Такое манипулирование восприятием аудитории начинается уже при установке его на определенный жанр.

Выведение финала в пролог — единственное отступление от хронологии — органично сопутствует жанру мелодрамы (по некоторым свидетельствам, этот сюжетный ход не был придуман самим Сигалом, а подсказан редактором), ибо только оно придает идиллии необходимый оттенок горечи. Ведь слезоточивая сила фильма заключена отнюдь не в конфликте героя с отцом, а в неизбежности драмы в конце. «История любви» предстает как попытка возрождения «чистого жанра» мелодрамы, познавшего свой час славы и в кино, в первую очередь в американских фильмах 30-х годов как один из существенных способов эмоциональной акцентировки. В ход пускаются не одиночные «выстрелы» так до конца и не раскрытых чувств героев, а тяжелая артиллерия художественных прецедентов, в значительной мере и объясняющая силу воздействия фильма.

Однако только этим воздействие избранного жанра не исчерпывается. Недаром известный английский киновед Том Милн выдвинул следующее предположение: «Вероятно, одного только утверждения романтики — даже такой слащаво-абсурдной, как эта, — достаточно, чтобы явиться манной небесной для общества, уставшего от реалий Вьетнама, проблемы черных, студенческого движения протеста и экстравагантности хиппи»¹. Критик верно усматривает второй козырь Сигала — намеренно выпяченный контраст между традиционной мелодраматичностью придуманной истории и реальной жестокостью современности. Однако Милн упускает из виду, что противопоставление это выражается не только в противостоянии фильма жизни, но и внутри самого произведения. Своеобразие «Истории любви» в сравнении с другими боевиками состоит в сознательной акцентировке актуальности не самих событий, а их антуража, жизненной среды. В этом смысле метод Сигала оказывается родственным излюб-

¹ Monthly film bulletin, 1971, Apr., p. 79.





■ | Эли Мак-Гроу и Райан О'Нил в фильме
■ | Артура Хиллера «История любви»:
■ | «вечные» чувства Дженни и Олли
■ | в противовес насыщенному
■ | противоречиями современному миру.

ленному приему Клода Лелуша, в своих фильмах «Мужчина и женщина» и (как мы видели, еще в большей степени) «Жить, чтобы жить» искусно монтировавшего тривиальную любовную интригу с модными автогонками или вставными стилизованными под хронику кадрами тренировки карателей в Африке. Если в Европе такого рода сочетания появлялись в коммерческих фильмах достаточно часто (особенно в последние годы), то более консервативный Голливуд по традиции охотнее делал ставку на масштабность исторических событий или откровенную экзотику. Пресыщенный такими зрелищами, американский зритель поэтому особо остро отреагировал на нестандартность — в этом контексте — фильма Хиллера и Сигала (вспомним, что «Мужчина и женщина» пользовался в США небывалым для европейского фильма успехом).

Итак, подкрепив свою шаблонную историю «авторитетными» художественными стереотипами, Сигал придает ей все черты реального происшествия (откуда и рекламный упор на подлинность первоисточника) и начиняет ее хорошо известным ему студенческим жаргоном и не всегда безобидными ругательствами (во всяком случае, многие из них в буквальном переводе на русский язык нецензурны). Стилистически живописный язык героев создает противовес мелодраматичному стилю и одновременно усиливает его: какова должна быть сила характера Дженни, если она даже в преддверии смерти не теряет чувства юмора, и как сильны должны быть переживания, чтобы заставить циника молиться и рыдать!

То, что картина может восприниматься двояко — еще и как обличение нравов молодежи, объясняется главным приемом Сигала: при фактическом обходе актуальных кризисных проблем современной Америки максимальная затушеванность авторского отношения к событиям. Это позволяет бесконечно варьировать трактовки (часто вплоть до противоположных), тем самым давая удовлетворение чуть ли не любой аудитории.

Проблемы нравственности, выдвинутые на первый план, составляют лишь часть той «модели» американского общества, которую предлагает «История любви». Подступом ко второму, социальному аспекту оказываются вопросы религии. Соприсутствие в разноплеменном населении США людей различных религиозных убеждений само по себе создавало сложности. Об этом в интересующем нас произведении упоминается только вскользь: католицизм семьи невесты как бы «сбалансирован» протестантизмом семейства Барретов. Куда более автора интересует глобальное противопоставление традиционной религиозности и атеизма молодежи. Эрик Сигал здесь не придерживается им же прокламированной «непредвзятости»: молитва «безбожника» Оливера должна наглядно обнаружить шаткость позиции атеизма. Гибель ни в чем не повинной молодой женщины, которая у иного религиозного художника (вспомним хотя бы Бергмана) пробудила бы сомнение в справедливости или самом существовании бога, в картине Сигала оборачивается доказательством незыблемости веры.

Следующий уровень противопоставления героев, уже собственно классовый, дан в форме различия в материальной обеспеченности (других критериев разграничения авторы фильма, как и правящие круги США, не признают). Эрик Сигал опять-таки умело использует художественный прецедент — сказку о Золушке. В «Истории любви» Дженни — бедна, Оливер — богат. Но богатство его оказывается недолговечным; американская Золушка утрачивает иллюзии и вынуждена до поры до времени сама зарабатывать на жизнь своему Принцу. Заметим проходя, что бедность ее отца-булочника, впрочем, тоже относительна и обнаруживается только в сравнении с богатством банкира. Автор в данном случае ориентируется на определенного читателя — массового читателя США, то есть главным образом представителей среднего класса. Он отыгрывает сразу три козыря: непопулярность миллионеров (отец





- Бунт и конформизм. Контрастные прототипы героев «Истории любви»: легендарный Джеймс Дин в фильме Николаса Рея «Бунтовщик без идеала» и слащаво-добродетельная Дорис Дэй в «Разговоре на подушке» Майка Гордона.

пытается урезонить сына, лишая его материальной поддержки), конечное примирение (тут зритель вспоминает о том, что Оливер Баррет III не такой уж, в сущности, плохой человек, а его первоначальное условие сыну — подождать с браком до завершения образования — вообще-

то, если не учитывать специфических обстоятельств, может показаться и разумным) и, главное, специфически американское представление о преуспевании.

Характерно, что, отказавшись от помощи отца, молодой Баррет все же добивается относительного благосостояния. Это ставит его в один ряд с остальными self-made men — «людьми, которые сами себя сделали» — классическим мифом капиталистической Америки, охотно выдающей себя за «страну равных возможностей». Поместив своего героя в этот «классический ряд», автор может себе позволить умолчать обо всех прочих явлениях имущественного и классового неравенства как о «несущественных».

Теперь нужно рассмотреть еще один вопрос, сыгравший в успехе «Истории любви» немаловажную роль, аспект, связанный с «бунтом молодежи».

Бунтарство имеет достаточно прочную традицию в американском искусстве. Стоит вспомнить Джеймса Дина, уже в середине 50-х годов сыгравшего в известном фильме Николаса Рэя роль «бунтовщика без идеала». Но бунт героя Дина, не будучи целенаправленным, был хоть как-то обоснован — он не мог принять лицемерия, ханжества и продажности старшего поколения и, не находя выхода, энергично восставал против его жизненного уклада в целом. Не будет преувеличением сказать, что за прошедшие 15 лет причины и цели молодежного движения протеста сделались и более определенными, и более резко, интенсивно выраженными. А вот Оливер Баррет IV не только не приобрел идеала, но «забыл» и первопричину бунта. Он уже не знает, против чего бунтует. Недаром основные причины и проявления подлинного движения протеста — война во Вьетнаме и связанные с нею антиправительственные демонстрации — упоминаются единожды и лишь вскользь (один из друзей героя возвращается из Вьетнама, а самому Оливеру предлагается в качестве первого самостоятельного дела выступить на процессе о разгоне демонстрантов полицией, но он вынужден отказаться, так как

не может покинуть Дженни, дни которой сочтены). Однако, несмотря на все это, бунтарство героя подчеркивается буквально на каждом шагу, хотя сколько-нибудь социально значимых объектов проявления этого бунтарства в фильме найти невозможно.

Трактовка бунта молодого поколения обнаруживает основную направленность «Истории любви»: образы современных Ромео и Джульетты, Олли и Дженни, несут в зрительный зал проповедь социального и политического конформизма.

Так, с точки зрения одной писательницы, «смерть героини вызывает у родителей в зрительном зале чувство удовлетворения: строптивость нынешней молодежи не доведет ее до добра»¹. А вот, с виду противоположное, мнение другой американки: «История любви» — это первая попытка перебросить мостик через пропасть, разъединяющую два поколения: она не только дает старшему поколению возможность понять младшее, но и помогает молодым людям познать самих себя... Эта повесть пробудила во мне симпатию к молодым, и я чувствую, что стала лучше их понимать»².

Сущность авторского метода очевиднее всего обнаруживается в финале. Ссылка на подлинную историю в данном случае не более чем отговорка: произведение искусства тем и отличается от реального события, что в нем нет ничего непреднамеренного, а всякая жизненная случайность оборачивается художественной закономерностью.

Слишком осторожный и расчетливый, чтобы прибегнуть в данном случае к однозначности, Сигал основной акцент делает на непредвиденности, необоснованности, несправедливости этой смерти, откуда и возникает мелодраматический эффект. Каков источник этого зла? «Случай», —

¹ Америка, 1972, № 184, с. 21.

² Там же.

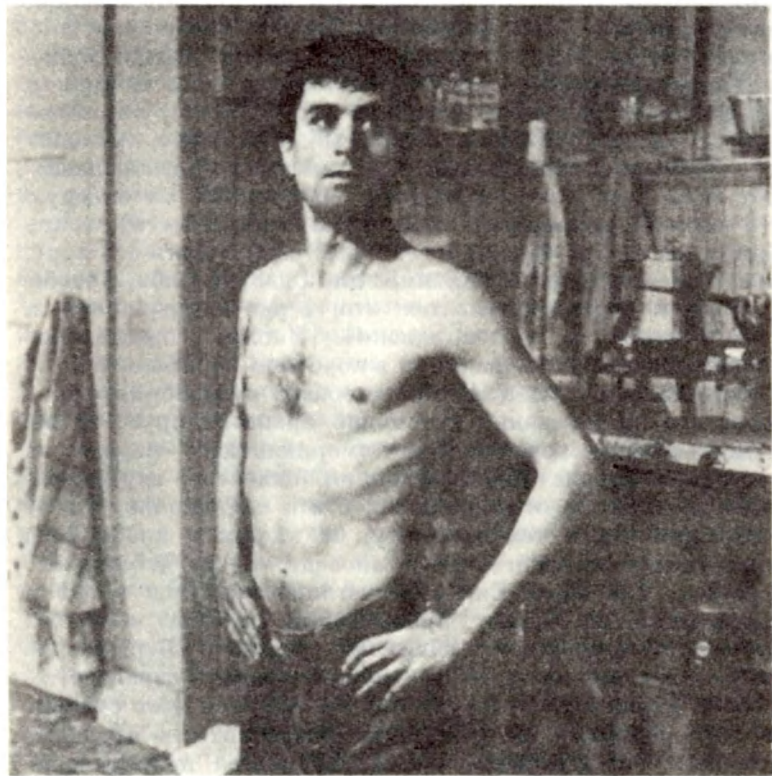
отвечает Сигал, а случайность, как известно, неподотчетна. И в данном случае зло в первую очередь впрямь выступает не только как неподвластное, но и как независимое от человека или общества явление. Множественность возможных решений, таким образом, становится принципиальным приемом автора, завоевывающего самую широкую аудиторию, ориентирующегося сразу на несколько уровней и стереотипов восприятия.

Теперь допустим, что «История любви» не заканчивается смертью Дженни. У нашей пары рождается ребенок, которого они нарекают либо Оливером Барретом V, либо (в приливе «антиконформизма») именем клоуна Бодзо, как в запальчивости предлагает Дженни. За этим ребенком появляется следующий, затем, возможно, еще один, и герои живут долгие годы счастливо. Что бы раскрыл перед нами такой вариант?

Во-первых, фильм мгновенно вышел бы из жанра мелодрамы и обернулся комедией, ибо в пределах его фабулы нет ничего специфически драматического (ведь конфликт с отцом легко преодолевается преуспеванием сына), а комического — с избытком, в отличие, например, от фильма «Мужчины в ее жизни» (где хэппи-энд лишь чуть-чуть смягчает «трагические» выкрутасы сюжета). Ошибочно предполагать, что в варианте «розовой» комедии «История любви» оказалась бы вовсе лишена симпатии зрителей (хотя во всех рецензиях настойчиво подчеркивается ее слезоточивая функция). Наше допущение приводит к вполне определенному и специфически американскому подразделению жанра кинокомедии, в котором в 50—60-е годы прославилась белокурая Дорис Дэй. (Похожей именно на нее непременно стала бы героиня черноволосой Эли Мак-Гроу, если бы... не умерла.) Действие таких комедий происходит в среде «среднего класса»; героями их являются не молодые влюбленные, а супружеские пары со стажем, родившие нескольких детей и проживающие в изящных коттеджах. Партнерами

Дорис Дэй оказываются попеременно «стопроцентные американцы» — Рок Хадсон или Джеймс Гарнер, а режиссируются фильмы этой популярной серии обычно коллегами Артура Хиллера — Майклом Гордоном или Норманом Джюисоном. В центре подобных картин может оказаться любой частный конфликт, который неизменно приходит к счастливому завершению. Фильмы этого типа продлевают экранную жизнь «среднего американца» за опасную (в смысле возможной утраты занимательности) грань супружества, но не для того, чтобы обнаружить его крах, как в пьесах Тенесси Уильямса или Эдварда Олби, а чтобы утвердить благоденствие тех, кто твердо придерживается «американского образа жизни». Вполне сознательное использование этой традиции в коротком пересказе супружеской жизни героев «Истории любви» и выдает автора — ведь его произведение подспудно пропагандирует то же самое мифическое единство американского народа на «среднем уровне» благосостояния, единство, перебрасывающее мостики от национальности к национальности, от темперамента к темпераменту, от класса к классу под аккомпанемент евангельской заповеди «Возлюби ближнего своего». Так Эрик Сигал расчетливо коснулся в одном небольшом по объему произведении многих «больных мест» американского общества (кризиса буржуазной морали, национального и имущественного неравенства, бунта молодежи и т. д.), лишив их конфликтного существа и «доказав», что они легко разрешимы в пределах «общего благоденствия», кроме, разумеется, непредвиденных болезней. При этом наиболее острых вопросов и крайних ситуаций (война во Вьетнаме, расовая дискриминация и т. д.) он, естественно, напрямую не коснулся.

Анализ различных пластов, на которых построена «История любви», на наш взгляд, еще раз доказывает, что не следует недооценивать могущество воздействия идеологических «мифов», если для создания иллюзии —



■ *Насильственное насаждение*
■ *нравственности в фильме Мартина*
■ *Скорсезе «Таксист»: ветеран войны*
■ *во Вьетнаме (Роберт де Ниро)*
■ *с оружием в руках «спасает»*
■ *из гнезда разврата двенадцатилетнюю*
■ *проститутку (актриса Джоди Фостер).*



иллюзии актуальности, иллюзии прогрессивности, иллюзии бунта и иллюзии благоденствия, а в конечном счете и иллюзии любви — мобилизуются все средства: от традиционных жанровых приемов до стереотипов «массовой культуры», технических возможностей кинематографа и рекламной мощи прессы и телевидения.

Вместе с тем «неоромантизма» было явно недостаточно для возрождения «пуританской морали». В области нравственности «новому» консерватизму приходилось отвоевывать территорию, оккупированную, как мы видели, отнюдь не исключительно культурой протеста.

В связи с этим особый интерес представляет своеобразная попытка симбиоза нравственности, политики и насилия в известном фильме Мартина Скорсезе «Таксист» (1976 г.). Его герой (ветеран войны во Вьетнаме) становится в силу своей профессии свидетелем разложения, царящего ночью в большом городе. Кратковременный неудачный роман с участницей предвыборной кампании очередного кандидата «истеблишмента» толкает таксиста на путь индивидуальной борьбы со злом, что объясняется европеизированными экзистенциалистскими мотивами (вот где, на перекрестке неоконсерватизма, объединяются «философское» и «политическое» искусство). После не реализованного покушения на бравого кандидата вооруженный до зубов ветеран единолично врывается в притон и «спасает» двенадцатилетнюю проститутку. Акция героя приобретает характер насильственного спасения поруганной морали, открытого навязывания собственных представлений, вполне соответствующих идеалам «пуританской этики».

Так, в противовес «сексуальной революции» консервативная реакция вновь выдвигает насилие как главное средство поддержания не только пошатнувшейся нравственности, но и «закона и порядка».

В критике «нового класса» неоконсерваторы, как мы видели, главную ответственность за «моральное разложе-

ние масс» возлагали на творческую интеллигенцию. В центре полемики оказалась сфера искусства, специфика которого позволяла придавать нравственным и религиозным постулатам эмоциональную убедительность, широко распространять их. При этом тактические приемы, используемые для пропаганды неоконсервативных взглядов в социокультурной теории и художественной практике, отличаются своеобразной «подстановкой оппонента», искусным камуфляжем, в результате создается иллюзия интеллектуальной и эмоциональной убедительности весьма сомнительных аргументов. По словам того же Стейнфелса, неоконсерваторам часто удавалось добиваться победы лишь благодаря тому, что они объявляли критикуемую тенденцию «логически связанной с различными формами экстремизма или недостаточно устойчивой против них»¹. Меры против загрязнения окружающей среды якобы ведут к тоталитаризму, женская эмансипация — к упадку семьи, гражданское неподчинение — к Уотергейту, терпимость по отношению к контркультуре — к Джонстауну², а роман Э. Л. Доктороу «Рэгтайм» — к терроризму.

Парадокс состоит в том, что современные приверженцы идей греховности человека, прирожденного неравенства, воинствующего антидемократизма и апологии «элитизма» для достижения поставленных целей вынуждены опираться отнюдь не на «элитарные» формы творчества, а на суррогаты, единственно способные служить широкому распространению консервативных настроений.

¹ Esquire, 1979, Febr. 13, p. 30.

² Джонстаун — религиозная община, созданная в Гайане группой американцев, эмигрировавших из США, под предводительством проповедника Джонса в знак протеста против пороков буржуазной цивилизации. Коллективное самоубийство членов общины осенью 1978 года, организованное не без участия ЦРУ, вызвало глубокое возмущение общественности США и других стран. Чтобы использовать волну протеста в своих классовых интересах, буржуазная пропаганда объявила трагическую судьбу обитателей Джонстауна результатом происков коммунистов.

Правда, стремясь выставить себя защитниками гуманизма от «варварства контркультуры», неоконсерваторы паразитируют на подлинных культурных ценностях. Признаками «консервативной реставрации» под их пером выступают и обращение к классической музыке, опере, балету, и возрождение канонических драматургических жанров, в первую очередь мелодрамы, и даже вообще, по словам художественного критика Х. Креймера, «вкус к ясности и согласованности, к красоте и определенности, к повествовательности, мелодичности, патетичности, романтическому очарованию... словом, вкус к искусству, которое доставляло бы удовольствие и не ставило бы моральных проблем»¹. В этом обширном перечне, ставящем чуть ли не все достижения культуры на службу узкоконъюнктурным тактическим целям, любопытно отречение от «моральных проблем» — весьма парадоксальное в контексте моралистической риторики неоконсерватизма. Однако противоречие тут только внешнее. На самом деле отрицается лишь такая постановка «моральных проблем», которая противоречит устоям буржуазной морали.

Что же касается попыток укрепить эти пошатнувшиеся устои, то здесь искусству, проповедующему консервативные идеалы, предоставлены самые широкие возможности. В борьбе за «нравственность» неоконсерваторы спекулятивно используют и общественное значение идеалов гуманизма, и естественное стремление людей к добру и красоте. Даже записанное в Декларации независимости США в числе основных прав человека «стремление к счастью» беззастенчиво направляется против политических противников.

Атака на инакомыслящих может носить как прямой, так и глубоко завуалированный характер. Например, фильм Роберта Бентона «Крамер против Крамера» (1979 г.) на первый взгляд далек от политики и вполне

¹ The New York Times, 1976. May 23, p. 1.

благороден по замыслу. Он даже может показаться чрезвычайно простым, почти примитивным. Значительный зрительский успех этого произведения во многих странах мира, обилие присужденных Американской академией премий «Оскар» (в том числе за лучший фильм 1979 г.) можно было бы объяснить «неразвитостью эстетического вкуса» массовой аудитории и действительно характерным для американской кинопромышленности преклонением перед коммерческим потенциалом картины (хотя «Оскар» не только следует за популярностью, но во многом и стимулирует ее), объявляя его тем самым недостойным серьезного искусствоведческого анализа.

Однако фильм этот, как и феномен его успеха, далеко не так прост и однозначен. Он многими нитями связан именно с современной социокультурной ситуацией на Западе, его смысл и значение — как художественное, так и социальное — не могут быть правильно поняты без обращения к той среде, где он создавался и на которую был первоначально рассчитан. Характерно, что при изменении условий восприятия — в частности, в контексте социалистической культуры — на первый план выходят далеко не те черты произведения, которые являются основными, например, для американского зрителя. Поэтому социальный анализ в данном случае не только желателен, но и необходим.

Сюжетная схема этой драматической комедии кажется удивительно знакомой, хотя мы вряд ли найдем здесь точный прототип. Картина рассказывает о том, как от героя (его нюансированно и с тонкой иронией играет крупнейший американский актер Дастин Хоффман, удостоенный за исполнение этой роли премии «Оскар») уходит жена, оставляя его с шестилетним сыном на руках. Непосредственное содержание фильма и составляют трогательные до слез попытки отца найти общий язык с сыном, научиться заботиться о нем так, как это раньше делала мать: готовить завтрак, водить в школу, не задерживаться

на работе и т. д. Очевидных аналогий у этого сюжета две. Одна — чисто бытовая: мужчина пытается заняться хозяйством, у него это получается неловко и смешно — такого рода эпизодов в мировом кино более чем достаточно. Вторая аналогия глубже — по существу, это перевертыш традиционной истории соблазненной и покинутой матери-одиночки. Только в роли мелодраматического злодея (не по своему характеру, а именно по архитипической сюжетной функции) здесь выступает не мужчина, а женщина, не обманщик-соблазнитель, а законная жена.

Чем же вызвана такая неожиданная, но знаменательная перестановка акцентов? Стремлением по-новому подать безотказно действующую старую схему, в оригинальном ракурсе показать тяжесть женской доли (как трудно герою всюду успеть, как благородна его готовность ради ребенка пожертвовать не только свободой, но и успешной карьерой!) и тем самым призвать к устойчивости семьи? Благородные побуждения, как и у всякой мелодрамы, здесь оказываются не просто на поверхности, а прямо публицистически заостренными. Этот очевидный гуманистический пафос картины заслуживает поддержки и вполне оправдывает сам факт ее показа в советском прокате.

Однако в процессе «Крамер против Крамера» — жены против мужа — есть и второй, весьма существенный, хотя и скрытый, мотив. Мотив этот связан с определенной идеологической ситуацией, характерной не только для США, но и для буржуазного мира в целом, а именно с проблемами женской эмансипации, равноправия, само требование которого в антагонистическом обществе носит в известной мере антибуржуазный характер. Именно весьма завуалированная, но от этого не менее действенная атака на женское движение и составляет полемическое ядро картины — ядро, которое может остаться непонятым и незамеченным без обращения к породившей это движение социокультурной ситуации.

Действительно, в условиях господства буржуазии женщина поставлена в неравноправное положение: получает меньшую зарплату за тот же труд, является заведомо подчиненным звеном буржуазной семьи и т. д. Сами условия существования побуждают «слабый пол» к протесту, причины и смысл которого далеко не всегда адекватно отражаются адептами воинствующего феминизма.

Не вдаваясь здесь в социокультурные проблемы, требующие специального анализа, отметим, что идеи женского движения не случайно особо широкое распространение получили в среде творческой интеллигенции, где для действительного равноправия почва была наиболее благоприятной. Проблемам эмансипации посвящались и посвящаются десятки фильмов, которые снимаются практически во всех концах света — от Франции, Испании, Швеции до Мексики, Марокко, Ганы. Кстати говоря, женская проблематика была далеко не последним фактором, способствовавшим международному успеху такой нашей картины, как «Москва слезам не верит».

Из обилия западной феминистской продукции выберем один наиболее характерный пример, имеющий прямое отношение к ленте Р. Бентона. В 1976 году на экраны США вышла картина «Незамужняя женщина», поставленная уже известным нам режиссером Полом Мазурским. Брошенная мужем ради молодой возлюбленной, ее героиня, роль которой блестяще сыграла Джилл Клейбур, училась самостоятельности. Преодолевая ощущение катастрофы, вызванное уходом мужа, без которого ранее она жизнь себе просто не представляла, не очень молодая, обремененная дочерью-подростком, теперь уже незамужняя женщина обретала финансовую и личную независимость (не случайно именно в сфере искусства) и в финале не только отказывалась выйти замуж за своего нового возлюбленного — художника, но и отвергала вернувшегося с повинной бывшего супруга — прежнее буржуазное существование ее уже не устраивало.

При всей схематичности пересказа очевидно, что именно эту картину избрали в качестве мишени создатели фильма «Крамер против Крамера», чутко уловив социальный заказ консервативных кругов Америки. Тень «незамужней женщины» как бы фатально нависает над героиней интересующей нас ленты. Ведь ее уход из семьи вызван не супружеской неверностью, а стремлением обрести самостоятельность и экономическую независимость, обрести утраченную личность (в соответствии с американскими стандартами психическое равновесие предполагает услуги психоаналитика, которого не без оснований считают дополнительным членом чуть ли не каждой буржуазной семьи). И то, что именно такая современная героиня, скупо, но точно очерченная Мерил Стрип (также удостоенной премии «Оскар» за лучшее исполнение женской роли, заметим, премии второстепенной), перенимает функции коварного соблазнителя, вызывая если не ненависть, то по крайней мере неодобрение зрителя, само по себе знаменательно. Ее неизбежный нравственный крах символизирует тлетворность идей эмансипации, которые, как не без доли демагогии и с изрядной порцией мелодрамы доказывает фильм, могут привести только к незаслуженным страданиям мужа, сына, а в конечном счете и самой героини.

О том, что успех фильма «Крамер против Крамера» далеко не случаен и не единичен, свидетельствует появление в американском критическом лексиконе новой жанровой формулировки «male weepie», которую условно можно перевести как «мужская слезоточивая мелодрама», идеально соответствующая его специфике. А если вспомнить, что год спустя главной премии «Оскар» был удостоен фильм Роберта Редфорда «Обыкновенные люди», в финале которого отец и его (на сей раз взрослый) сын не без помощи психоаналитика обретали наконец взаимопонимание, изгнав истеричку-мать, делавшую их несчастными, социально-политическая направленность подобных худо-

жественных вариаций в контексте роста влияния консервативных тенденций в общественной жизни современного Запада станет вполне очевидной.

Так наглядно и эмоционально убедительно «разоблачается» движение женщин за гражданское равноправие в США, где оно далеко еще не достигнуто.

Это связано и с общей закономерностью искусства, выражающего идеалы «нового» консерватизма: социальные проблемы там всегда остаются как бы на периферии, будучи скрытыми от разума воспринимающего, но оказывая несомненное влияние на его подсознание.

Как явления современной капиталистической культуры и идеологии, произведения, подобные «Истории любви» и «Крамер против Крамера», глубоко закономерны: ускоренное развитие «политического фильма» неизбежно должно было породить тенденцию к утверждению традиционных буржуазных ценностей в качестве ценностей «вечных», к возврату к «стабильным», по сути глубоко консервативным буржуазным формам и жанрам художественного творчества. Перед лицом разрастающегося движения протеста официальная пропаганда выдвинула концепцию «молчаливого большинства», а Эрик Сигал написал сценарий «Истории любви». В обоих случаях шли на сознательную мистификацию, выдавая желаемое за действительное, следуя характерному для идеологической политики империализма методу, который в социологии получил название «манипулирование массовым сознанием».

Сочувствуя героям «Истории любви», проливая слезы над судьбой несчастных Дженни или Крамера, зрители, как им кажется, черпают новые душевные силы из источника прекрасного, великого и вечного чувства. Но это очищение иллюзорно, ибо оно приводит к мещанскому самоуспокоению, убеждает в возможности всеобщего благоденствия. И достигается это прежде всего тем, что реальный мир Америки, кризисный, нестабильный, со-

трясаемый социальными и экономическими катаклизмами, получает консервативно-охранительное отражение на экране.

Нетрудно заметить, что в охранительной расстановке акцентов, в критике пороков капитализма «справа» средства массовой информации и массовые виды искусства оказались значительно более активными, чем в пропаганде идеалов контркультуры. «Эстетика насилия» над аудиторией, получившая в последнее время весьма широкое распространение, усилила эмоциональное воздействие и способствовала внушению представлений, которым разум мог и противиться. Что бы ни говорили неоконсерваторы, возлагая на искусство ответственность за «развращение» общества, в условиях господства буржуазии средства массовой информации остаются ее верными слугами.

3. Экранные призраки антикоммунизма

Объективный политический смысл реакционной и утопической программы неоконсерваторов, выходящий далеко за пределы полемики между различными группировками буржуазной интеллигенции, особенно отчетливо проявляется в их позициях по вопросам внешней политики. Эти защитники частной собственности, религии и морали считают, что победа «добродетели» может быть гарантирована только растущей военной мощью США. Они выступают против разрядки напряженности, всячески пропагандируют экспансионистские планы ЦРУ, являются верными апологетами антикоммунизма и антисоветизма.

Амбиции нынешней вашингтонской администрации, натолкнувшись на сопротивление трудящихся, вызванное обострением социально-экономических и идейно-политических противоречий империализма, привели к перенесению акцентов буржуазной пропаганды с трудно

поддающихся регулированию внутренних проблем на проблемы международные, где противодействие политике США и их союзников по НАТО можно было легко, просто, доходчиво и однозначно объяснить «присками коммунистов» — традиционного врага «свободного мира». При этом действительным источником милитаризма, гонки вооружений, антикоммунистической истерии была, разумеется, не мифическая «советская угроза», а стремление господствующего класса противодействовать социальному прогрессу, опираясь в первую очередь на военно-промышленный комплекс.

Обратимся для примера к нескольким лентам, прямо или косвенно касающимся агрессии США во Вьетнаме и объединяемым политической реакционностью трактовки этой чрезвычайно болезненной для американского общества тематики.

Далеко не случайно выпуск в конце 60-х годов уже упоминавшегося престижно-постановочного фильма Джона Уэйна «Зеленые береты», посвященного восхвалению «цивилизаторской миссии» американских войск специального назначения во Вьетнаме, сопровождался громким скандалом. Конфликт был заложен уже в самой сюжетной структуре: «левый» журналист, скептически относившийся к американскому военному вмешательству, в финале убеждался, что эскалация военных действий не геноцид, а благородная душеспасительная миссия.

Однако даже традиционная приключенческая закуска и обилие слезоточивых благодеяний «зеленых беретов» не смогли предотвратить бурю негодования в разгар антивоенного протеста.

Почти одновременно была выпущена картина «Рожденные неприкаянными» (1967 г.), которая осталась практически незамеченной. И дело тут не только в том, что сама война здесь оставалась «за кадром». Просто консервативный пафос в дешевой продукции фирмы, работавшей преимущественно по заказам Пентагона, воспринимался

как само собой разумеющийся, естественный. Ограниченный резонанс картины, рекомендованной для показа новобранцам, попросту не доходил до тех слоев населения, которые были более чем озабочены моральной деградацией нации, обрушившей свое военное могущество на небольшую независимую страну в Индокитае. А между тем по четкости идейной направленности «Рожденные неприкаянными» отнюдь не уступали «ура-патриотическому» творению Уэйна, поскольку главным героем здесь оказывается «зеленый берет», правда уже демобилизованный, но отнюдь не раскаявшийся. Главными оппонентами и этого «консервативного героя» оказывались не только «длинноволосые» (уже известная нам уголовная модификация бунтующей молодежи), но и (пожалуй, даже в первую очередь) мягкотелые обыватели, те самые, которые боятся «сильнодействующих средств» в борьбе как с внутренним, так и с внешним врагом. В этой дешевой, серийной и мало на что претендующей картине сливаются воедино внешняя и внутренняя стороны консервативной политической концепции, тем более характерной, что она является постоянной чертой американской (да и не только американской) идеологической системы, сохраняющей свою стабильность и в периоды подъема движения протеста, и не случайно поддерживается военно-промышленным комплексом.

И все же, несмотря на распространенность подобного рода картин (особенно на телевидении), в сфере дорогостоящих престижных произведений после «Зеленых беретов» «грязная война» напрямую не появлялась на экранах целое десятилетие (пять лет приходилось на период после ее официального окончания — Парижских соглашений 1973 года). И даже когда консервативная Америка оправилась от потрясения, источником которого для нее был не позор агрессии, а позор поражения, возвращение вьетнамской темы в центральные кинотеатры было предельно далеко от традиции наступательного оптимизма.

По иронии судьбы выпуск фильма «Охотник на оленей» в 1978 году почти совпал по времени со смертью Джона Уэйна. В мире эта картина вызвала не меньшую бурю негодования, нежели в свое время «Зеленые береты». В США, однако, она получила довольно широкую поддержку, была удостоена нескольких премий «Оскар», в том числе и как лучший фильм года, и сразу стала в ряд этапных эпических полотен. Более того, Вашингтон и Пентагон подвергли ее резкой критике за «пацифизм».

Режиссер картины Майкл Чимино утверждал, что он стремился сделать в первую очередь антивоенное произведение, показать «вообще», как любая война калечит людей. На деле же произошла существенная переакцентировка. История «стопроцентных американцев» русского (!) происхождения, изуродованных в буквальном и переносном смысле опытом Вьетнама, приобретала отчетливо антикоммунистический характер, коль скоро «хорошие парни» (возвращение уэйновского стереотипа) показывались жертвами «кровожадных вьетнамцев». Облик героического народа, борющегося за независимость, искажался в угоду сразу двум сугубо буржуазным канонам, стимулирующим страх обывателя: перед «красными» (грядущей «империей зла») и перед якобы угрожающей «цивилизованному Западу» тотальным уничтожением «восточной расой» — стандартными злодеями тысяч шпионских книг и фильмов.

В этом контексте оправдания режиссера, ссылавшегося на гуманистический пафос трагедии героев (трагедия их противников осталась, естественно, за кадром), выглядели весьма неубедительно, коль скоро фильм попал в фарватер сразу нескольких могучих и реакционнейших потоков господствующей культуры, которые предопределяли его восприятие как расистского, антикоммунистического и прославляющего «американизм» (завершался он пением гимна «Боже, храни Америку»). И все же драматический накал, далекий от казенного патриотиз-

ма, дал многим критикам если не основание, то моральное алиби для поддержки этой картины, как основанной на связи отдельных мотивов с действительно прогрессивными лентами, обнажавшими бесчеловечный характер «грязной войны» (о них пойдет речь в следующей главе).

Двойственность, внутренняя противоречивость авторской концепции, принимавшая в «Охотнике на оленей» подчас даже патетический характер, в первую очередь благодаря дарованию режиссера, а также исполнителя главной роли Роберта де Ниро, внутренне убежденных в правоте своей неправо́й позиции, в ряде последующих картин свидетельствовали скорее о демагогическом стремлении привлечь кинозрителя и дать иллюзорное удовлетворение людям различных, даже противоположных политических убеждений.

Примечателен в этом плане детективно-приключенческий фильм «Ночные ястребы» (1981 г.) с Сильвестром Сталлоне в роли нью-йоркского полицейского, преследующего злодея-преступника по прозвищу Вульфгар, который представляет собой своеобразный собирательный образ «врага свободного мира». В свойственной Голливуду манере, избегая прямолинейной связи с определенными политическими силами, авторы тем не менее характеризуют его как «международного террориста», бывшего участника ирландского освободительного движения. Венцом его биографии оказывается то, что он выпускник Московского университета Дружбы народов имени Патриса Лумумбы. А это напрямую адресует зрителя к антисоветской кампании по поводу «международного терроризма».

Кто же выступает оппонентом этого антиамериканского «коктейля»? В первом варианте сценария герой Сталлоне был просто полицейским без четко очерченной биографии. «Но с изменением атмосферы в стране изменился и сценарий, — пишет Р. Греньер. — В версии, кото-

рая вышла на экран, ему было дано прошлое, и какое прошлое! Бывший лейтенант американской армии во Вьетнаме. «Пятьдесят два официально удостоверенных убийства вьетнамцев»... Я не могу описать оживление, которое царило в зале при виде одного из величайших киноидолов Америки, мужественного, атлетически сложенного, играющего героя, который убивал врагов своей страны во Вьетнаме и вернулся обратно гордым»¹.

Пример экранной проекции войны во Вьетнаме убедительно показывает, что идейно-политические акценты не раз менялись, следуя барометру международной политики и массовых общественных настроений. Подтверждение этого вывода дает и эволюция западных фильмов о шпионаже.

Так, в 60-е и частично в 70-е годы в лентах этой тематики, казалось бы обреченных на открытый антикоммунизм, возобладала концепция «равной» враждебности человеку противостоящих разведывательных центров Запада и Востока (своеобразной предтечи свойственного даже определенным кругам антивоенного движения представления о «равной» ответственности за гонку вооружений СССР и США). Этапным с этой точки зрения явился ныне уже почти классический роман Джона Ле Карре «Шпион, который пришел с холода», экранизированный в 1966 году американским режиссером Мартином Риттом. Его герой — агент английской разведки — гибнет, убедившись в том, что он был обманут своим же руководством. А единственным человеком, вызывающим у него сочувствие, оказывается запрограммированная жертва его миссии — сотрудник контрразведки ГДР.

В этой своеобразной концепции, свойственной далеко

¹ Grenier R. Updating James Bond — Commentary, 1981, June, p. 70—71.





- *Роберт Редфорд — идеальное*
- *воплощение стопроцентного*
- *американца — играет героя,*
- *вступившего в неравную борьбу*
- *с ЦРУ в фильме Сиднея Поллака*
- *«Три дня Кондора».*

не только названному произведению, источником зла становится само по себе соперничество между государствами, приносящее безжалостно в жертву людей, которых читатель и зритель успели понять и полюбить. И хотя здесь чаще всего сохраняется мрачный образ мира социализма как «тоталитарного» общества, нарушающего «права человека» (именно укрепление антикоммунистических установок делает эту продукцию приемлемой для власти иму-

щих), основная вина ложится на «своих». Социалистические страны, как противник «свободного мира», в борьбе против разведчика-одиночки ведут себя коварно, но правомерно: их ответные удары следуют негласным законам «тайной войны». А вот обман «своего» агента выступает в глазах аудитории открытым предательством, не имеющим морального оправдания, ибо мотивируется оно не проникновением в штаб-квартиру вражеского ставленника (этот нередкий мотив возвращает нас в русло традиционных шпионских конструкций), а некими «высшими интересами», выступающими по отношению и к герою, и к зрителю как враждебная, тлетворная сила. Эмоциональная действенность этих произведений умножается активизацией недовольства аудитории условиями собственного существования в капиталистическом мире, закономерности которого остаются для нее чуждыми и непонятными.

Конечно, приведенная выше схема лишь условно объединяет по принципу сюжетно-тематической близости большую группу шпионских фильмов, весьма различных по конкретным мотивам и их сочетаниям, не говоря уже о художественном качестве. Нам хотелось бы подчеркнуть устойчивость этой весьма специфической конфигурации, сохраняющей психологическую убедительность в чрезвычайно широком идейно-политическом диапазоне: от произведений открыто реакционных, где антикоммунистические мотивы продолжают главенствовать, до, безусловно, прогрессивных, вообще оставляющих за кадром «главного врага». И хотя в последнее десятилетие первый тип количественно, безусловно, преобладает, демократические тенденции в известной мере сохраняются. Об этом свидетельствует известный советскому зрителю фильм С. Поллака «Три дня Кондора» (1975 г.) — история сотрудника ЦРУ, выискивающего в детективных романах основу для реальных диверсионных операций. Окружающие его люди безжалостно уничтожены только

потому, что одна из его «находок» действительно будет реализована штаб-квартирой в Лэнгли. Очевидно, что основной пафос этого произведения направлен против провокаций ЦРУ.

На противоположном полюсе программного антикоммунизма оказывается прославление «рыцарей тайной войны». Так, герой фильма «Огненный лис» (1982 г.) американский военный летчик Гант (в исполнении Клинта Иствуда) направляется в СССР для того, чтобы похитить новую модель военного самолета, давшего фильму название. Как и положено в картине авантюрного жанра, в финале ему это удастся. И неудивительно: русские показаны здесь в традициях «холодной войны» жестокими и недалекими. Таким образом, прямая антисоветская направленность ленты сомнения не вызывает. Знаменательно и другое — преследующие героя кошмарные воспоминания о злодеяниях, совершенных им во Вьетнаме. «Вьетнам постоянно тяготит его,— пишет в этой связи датский критик Петер Шепелерн.— Но именно потому, что он осознает свою — и американскую — вину, он выше остальных. Последний кошмар посещает его, когда он в конце прячется на базе и стоит в душе. Именно приятие вьетнамской вины очищает его, так что он выходит из-под душа морально возрожденным и захватывает самолет, а следовательно, и военное господство»¹.

Эта весьма своеобразная милитаристская перелицовка катарсиса в соответствии с канонами буржуазной «массовой культуры» призвана «цементировать» антисоветизм чуть ли не всей историей европейской художественной культуры.

Образ «врага» — и в этом, пожалуй, для нас главное — претерпевает существенные изменения и в угоду духу времени. Обратимся для примера к экранным судьбам

¹ *Schepelern P. Koldkrig, desillusion, og underholdning.*— *Kosmorama*, 1983 N 163, s. 17.

небезызвестного агента 007 Джеймса Бонда. События в фильмах этого цикла носят настолько откровенно условный характер, что многие западные авторы поддаются искушению объявить их «чистым развлечением», не имеющим отношения к политике. Однако это далеко не так. Хотя главное внимание зрителя, конечно, сосредоточено на «роскошных» драках, «романтических» эпизодах и прочей сопутствующей мишуре, то, чему она сопутствует, — борьба Бонда против «врагов» — отнюдь не становится от этого нейтральным.

Уже известный нам критик-консерватор Р. Греньер сетует на то, что фильмы о Бонде в свое время отошли от железобетонного антикоммунизма автора романов о нем Яна Флеминга. В 60-е годы — при сохранении антикоммунистических обертонов — в экранизациях не случайно появился мотив некой «третьей силы». В фильме «Вы живете только дважды» (1967 г.) злодей стремится захватить власть после того, как «сверхдержавы» взаимно уничтожат друг друга, откуда необходимость сотрудничества Бонда уже не только с ЦРУ, но и с традиционным врагом — русскими. Эта трансформация, вызывающая негодование неоконсерватора, не без оснований рассматривается им как материализация разрядки в некогда программно антикоммунистическом жанре.

Но вот стрелка политического барометра вновь повернулась в сторону конфронтации. Как отреагировали на это создатели «бондианы»? В одном из недавних фильмов этой долгоиграющей серии, «Осьминожка» (1983 г.), современная политика, переплетаясь с традиционной экзотикой, эротикой и уголовщиной, прямо выходит на поверхность. Главный злодей в фильме — молодой генерал Орлов. На заседании в Кремле он бахвалится всемогуществом своих войск в Европе (тем самым подтверждая пропагандистский миф о советском «военном превосходстве») и стремится убедить окружающих в необходимости немедленного нанесения первого удара. Ему противостоит старый генерал,

подчеркивающий оборонительный характер советского оружия и (вновь фальсификация) утверждающий, что предложения НАТО вполне приемлемы.

Поскольку мирные установки побеждают, Орлов вынужден прибегнуть к провокации — отправить с цирковой труппой, переезжающей из ГДР в ФРГ, тщательно замаскированную атомную бомбу. Ее взрыв во время выступления и должен стать предлогом и оправданием для решающего удара.

Если к этому «джентльменскому набору» добавить, что Орлов тайно перепродает драгоценности из «художественного фонда» Кремля (именно в этом его посредницей и партнершей выступает соблазнительная «осьминожка» и ее девичий коллектив, разумеется помогающий Бонду в последний момент обезвредить дьявольскую машину), то авантюрно-политический симбиоз предстанет во всей своей неприглядности.

С точки зрения механизмов сочетания экономической и идеологической экспансии знаменательно, что эта картина из цикла, формально относящегося к кинематографии Великобритании (тем более что герой — англичанин), но частично финансируемого и тем более распространяемого американскими компаниями, в основном была снята в Индии.

«Радужа глаз» экзотикой, любовными играми, зрелищем хорошеньких девушек, побеждающих мрачных головорезов, и т. п., фильм в политическом плане проводит архисовременные и архиважные стереотипы самой реакционной буржуазной пропаганды.

Принцип вписывания политических проблем в занимательный авантурный сюжет чрезвычайно характерен для произведений, рассчитанных на массовую аудиторию. На волне увлечения погонями и перестрелками авторы одновременно укрепляют в сознании и подсознании зрителя соответствующие буржуазные идеологические установки.





■ *Экранные призраки антикоммунизма:*
■ *Клинт Иствуд (слева)*
■ *в роли американского агента,*
■ *похищающего советский военный*
■ *самолет «Огненный лис»*
■ *в одноименном фильме; кадр*
■ *из картины «Голдфингер»*
■ *(в центре на коленях*
■ *агент 007 Джеймс Бонд*
■ *в исполнении Шона Коннери).*

Характерно, что в последние годы активизация антикоммунизма затронула и те разделы развлекательного кинематографа, которые ранее намеренно сохраняли внешнюю обособленность от политики.

Прямая связь между интересами монополистического капитала и взглядами неоконсерваторов очевидна даже для западных авторов, стоящих на буржуазно-либеральных позициях. Не случайно посвященный неоконсерватизму специальный номер журнала «Эсквайр», редакцию которого трудно заподозрить в симпатиях к коммунизму, открывался в качестве эпиграфа классическими строками К. Маркса и Ф. Энгельса: «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями»¹.

«США пытаются навязать международному сообществу свои претензии на некую исключительность и особое предназначение в истории,— подчеркивал М. С. Горбачев в своем докладе в честь 40-летия Победы над фашизмом.— Только этим и можно объяснить их имперские заявки на «зоны жизненно важных интересов», на «право» вмешиваться во внутренние дела других государств, «поощрять» или «наказывать» суверенные страны и народы в зависимости от прихоти Вашингтона»². Выполняя заказ правящих кругов, идеологи неоконсерватизма, буржуазные средства массовой информации, реакционные кинопроизведения призваны дать морально-психологическое основание экспансионистской внешней политике, сделать ее приемлемой для максимально широких слоев населения как в США, так и за их пределами.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология.— Соч., т. 3, с. 45.

² Горбачев М. С. Бессмертный подвиг советского народа. Доклад на торжественном собрании в Кремлевском Дворце съездов, посвященном 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, 8 мая 1985 года. М., 1985, с. 27—28.

Однако, невзирая на могущество пропагандистского арсенала империализма, ввести в заблуждение мировое общественное мнение не удастся. И тот факт, что неоконсервативная идеология, выражающая интересы правящей элиты, сегодня оказывается вынужденной защищаться, отвоевывать утраченные позиции даже в цитадели империализма — в США по-своему свидетельствует об углублении духовного кризиса капитализма и неуклонном росте влияния идей мира и социализма на умы и сердца миллионов людей.

4

Прогрессивное киноискусство в борьбе

Как мы убедились, консервативные настроения и установки в основном насаждаются в западном киноискусстве «сверху» — проведением в жизнь политики монополий и империалистического государства. Реакционные круги опираются, разумеется, и на определенные группы творческих работников.

На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС было отмечено, что наряду с активизацией ультрареакционных сил в сегодняшнем капиталистическом мире есть и другие тенденции, другие политики, реалистически учитывающие положение на международной арене, выступающие за мирное сосуществование государств с различным общественным строем, за расширение взаимовыгодного сотрудничества, прежде всего в решении глобальных проблем современности.

В процессе осознания ситуации в мире роль средств информации и массовых видов искусства, в первую очередь кино, также очень велика. Влияние экрана на разум и чувства людей определяется не только злободневностью самого содержания произведений, но и имманентно

присущей искусству способностью убеждать, формировать духовный мир личности.

Какие же механизмы обеспечивают постоянство, а в последние десятилетия даже расширение прогрессивных тенденций в западном кино, несомненно наиболее контролируемом — в силу его массовости и влияния — виде искусства?

1. Новые социальные движения и «новое кино»

Стимулирование экономики в интересах монополий, безусловно, соответствует интересам и крупных кинокорпораций. Однако одновременно «рейганомика» нанесла ущерб некоммерческим киноорганизациям, резко сократив их финансирование из государственного бюджета. Это касается и Национального фонда по помощи искусствам, и Американской академии кинематографических искусств и наук (ежегодно присуждающей премии «Оскар»), и Американского киноинститута, и большинства высших учебных заведений, имеющих кинофакультеты. Отсюда и недовольство творческих работников, еще более обострившее и без того натянутые отношения с кинопромышленниками.

Нельзя забывать и о политическом аспекте проблемы. В Голливуде, более чем где-либо, живы воспоминания о гонениях на мало-мальски прогрессивных художников во времена «охоты за ведьмами». Нынешняя ситуация слишком напоминает те мрачные для американского кино годы. Ощущение этой непосредственной угрозы также не способствует популярности государственной политики. Определенную роль в поддержке прогрессивных тенденций играют противоречия внутри господствующего класса, в частности противостояние реалистически мыслящих политиков нынешнему авантюристическому внешнеполитическому курсу. Не менее, а, пожалуй, более важны

механизмы конкуренции, погони за зрителем, дающие демократической аудитории сильнейшие рычаги непосредственного воздействия на кинопроцесс.

Конечно, было бы ошибкой считать, что цифры кинопосещаемости — и соответственно суммы прибыли кинопромышленности — определяются непосредственно народными массами. Высокие цены на кинобилеты и конкуренция телевидения — мы это уже отмечали — привели к тому, что кинозалы стала заполнять в основном молодежь, принадлежащая к относительно обеспеченным слоям общества. Однако в современных условиях и эти слои оказываются все более подверженными антибуржуазным настроениям, они ощущают на себе давление монополий и угрозу ядерной катастрофы. Более того, их идейные позиции особо подвластны конъюнктурным изменениям. Поэтому-то западный кинематограф, даже в тех случаях, когда он далеко не адекватно отражает социально-политическую борьбу, остается чутким барометром общественных настроений, в частности новых социальных движений на Западе непролетарского (или, точнее, не только пролетарского) характера.

От антивоенного, молодежного и женского движений, борьбы за гражданское равноправие национальных меньшинств вплоть до организаций квартиросъемщиков против произвола домохозяев — все эти разнородные, в политическом плане слабо оформленные, но достаточно мощные потоки, выражая массовые общественные настроения, способны оказывать значительное влияние и на кинопроцесс.

Причем давление это сильно особенно благодаря экономическому механизму популярности и в монополистическом секторе кинопроизводства, коль скоро именно его продукция рассчитана на самый широкий успех, не ограниченный национальными рамками. Отсюда и острые идейные противоречия, нередко пронизывающие крупные американские картины.

Яркое свидетельство внутренней конфликтности произведения, в основе своей прогрессивного, дает, например, американский фильм «Красные» (1980 г.) режиссера Уоррена Битти, поставленный по мотивам биографии Джона Рида и Луизы Брайант. Сегодня, когда за океаном вновь в моде железобетонная формулировка «Лучше быть мертвым, чем красным», создание фильма под названием «Красные» с героем-коммунистом уже представляет собой акт незаурядного гражданского мужества. Еще большим «святотатством» в глазах консерваторов выглядит очерченный несколькими точными штрихами собирательный образ Великой Октябрьской социалистической революции, в соответствии с книгой Рида представленной как результат всенародного освободительного движения, как вдохновляющий пример для трудящихся Америки.

Прогрессивность этой трактовки в контексте буржуазной культуры отчетливо выступает при сравнении фильма Битти с лентой Ф. Шеффнера «Николай и Александра» (1971 г.). В этой последней история пропущена сквозь призму мелодрамы, члены царской семьи представлены «невинными жертвами» жаждущих крови большевиков, а Ленин клеветнически показан мрачным фанатиком, который и сам-то не очень понимает, почему все-таки революция победила.

В фильме «Красные» основатель Коммунистической партии появляется всего в нескольких эпизодах, но при этом воссоздается основное: на экране — вождь великой революции, находящийся в самой гуще народных масс. Уже одно это не могло не вызвать громов и молний со стороны реакционеров и врагов ленинизма.

Однако во второй части картины интонация существенно меняется. Мелодраматическая пружина сюжета — бурный роман Рида с Луизой Брайант — переплетается с реалистическим и достоверным, хотя и не бесспорным, показом трудностей коммунистического движения в США на рубеже 10-х и 20-х годов, постепенно переводя фильм

в минорную шкалу. Повторный приезд Джона Рида в СССР показан как крах его надежд. В обход исторической правды герой и его страсть (личная и общественная, политическая) представлены как жертвы «бюрократизации». Чрезвычайно сильный эмоциональный эффект финала — последней встречи влюбленных после долгой насильственной разлуки и смерть героя — укрепляет буржуазного зрителя в его предубеждениях против Советской России. Этот итог, вполне соответствующий реакционной пропаганде, и сделал фильм приемлемым для Вашингтона.

Но против этого фильма тут же восстала консервативная печать, обвинив его авторов в политической близорукости, в пособничестве коммунистической пропаганде на экранах США.

«Красные» — картина внутренне противоречивая, и противоречивость ее обусловлена давлением киномополий и влиянием буржуазной пропаганды на творчество крупного художника.

Что касается мелкой и средней буржуазной кинопромышленности, различных альтернативных форм производства фильмов, то здесь антибуржуазные общественные настроения выражались еще более очевидно и открыто и привели к формированию так называемого «нового кино», программно противостоящего по своим идейно-художественным установкам продукции киномополий, в первую очередь голливудских.

Его мастерам было присуще стремление использовать все возможные каналы непосредственного общения со зрителем — один из главных законов творчества, претендующего на активную социальную роль. При этом перед западными кинематографистами, несмотря на все ограничения, раскрывается весьма широкий спектр проблем, подлежащих рассмотрению, и возможных художественных форм, обращенных как к различным группам зрителей, так и к широкой общественности.

Действенность механизма влияния аудитории на кинопроцесс не случайно получает подтверждение во внутренней структуре произведений экрана, все чаще включающих в число ключевых сюжетных пружин такой фактор, как общественное мнение. В результате в центре внимания авторов и зрителей неожиданно оказываются не привычные гангстеры и полицейские, а журналисты. Эта переакцентировка связана с повышением роли средств массовой информации в современном мире, с борьбой прогрессивных сил за новый информационный международный порядок. «Роль и влияние средств массовой информации... исключительно велики, — отмечал кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, секретарь ЦК КПСС Б. Пономарев. — Коммунистическая и демократическая печать в мире капитализма выдерживает огромный натиск реакционной пропаганды, но держится стойко, выражая и защищая кровные интересы рабочего класса, трудящихся, дело мира»¹. Идеологическая борьба в сфере информации, непосредственно формирующей общественное мнение, правомерно находит все большее отражение на киноэкранах.

Обратимся к частному, но в этом плане весьма показательному примеру. В 1979 году на международном кинофестивале в Канне демонстрировался американский фильм режиссера Джеймса Бриджеса «Китайский синдром». Скроенный по отточенным канонам политического детектива, он был лишен столь необходимых на этом сугубо буржуазном мероприятии примет престижности — экзотики, эстетских изысков, программной грандиозности или психопатологических глубин. Тем более неожиданной была восторженная реакция аудитории.

В чем же было дело? Картина рассказывала о том, как телерепортеры случайно оказались свидетелями непо-

¹ Пономарев Б. Современная обстановка и роль демократической печати. — Коммунист, 1983, № 17, с. 19.

ладки в атомном реакторе, репортаж о котором они снимали. И хотя катастрофу удалось предотвратить, было ясно, что погоня за прибылью неминуемо приводит к сокращению необходимых мер предосторожности, угрожая жизни миллионов людей. Гражданский пафос авторов картины и в особенности актрисы Джейн Фонда, убедительно сыгравшей роль телекомментатора Кимберли Уэллс, и Джека Леммона в роли Джека Годелла, одного из руководителей атомной станции (он был удостоен премии за лучшее исполнение мужской роли), придавал этой вымышленной истории характер актуально звучащего предупреждения. Особенно запоминался один из финальных эпизодов, когда Годелл угрозой взорвать реактор стремится добиться возможности сказать правду телезрителям Америки.

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

Фильм этот позднее демонстрировался и во внеконкурсной программе Московского международного кинофестиваля, и в кинотеатрах нашей страны. Для нас он интересен и своим содержанием, и общественным резонансом, ярко раскрывающим не только и даже не столько роль и функцию профессии репортера в общественной жизни, сколько использование этого нового образа на киноэкранах Запада.

Главное различие между журналистом и детективом в том, что при той же цели расследования — узнать истину — меняется его результат. Действие в детективе завершается обычно раскрытием преступления, обнажением всех его механизмов. Журналистика в этом ракурсе имеет

своей целью разоблачение преступников перед лицом общественности — тайное должно быть не только обнаружено, но и обнародовано. Отсюда и особое социальное значение деятельности средств массовой информации, и источник ее своеобразной мифологизации, дань которой, безусловно, отдает и западный экран.

Магическая иррациональная вера в «свободу слова», ежедневно и ежечасно опровергаемая практикой буржуазных средств информации, находит особо весомую опору в одностороннем истолковании событий, исключительных по своему общественному резонансу, каким в США стал, к примеру, Уотергейт. Его интерпретация массовым сознанием умело сводилась к идее всеислия прессы как гаранта демократии в «свободном мире». Маскируя закулисные интриги, политическое соперничество и давление различных «лобби», которые сделали в конечном итоге возможным и само журналистское расследование, и публикацию его материалов, буржуазная пропаганда акцентировала лишь один хотя и весьма существенный, но далеко не главный момент этого громкого скандала: два молодых репортера из газеты «Вашингтон пост» Карл Бернштейн и Боб Вудвард добились беспрецедентной отставки самого президента США! Это ли не свидетельство всевластия демократии и всеислия прессы?

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





- Западная журналистика между
- критикой и апологией: слева — кадр
- из фильма Феллини «Сладкая жизнь»,
- раскрывшего механизм разрушения
- личности в погоне за сенсацией;
- справа — центральные
- персонажи восхваляющей
- «свободную прессу» картины
- Алана Пакулы «Вся президентская
- рать» у входа в редакцию газеты
- «Вашингтон пост», в которой были
- опубликованы разоблачительные
- материалы по делу «Уотергейт».

Святая вера режиссера в этот миф тем более парадоксальна, что в 1974 году он поставил картину «С поправкой на параллакс» о преступной организации, специализирующейся на политических убийствах, секрет которой так и остается нераскрытым. Журналист Джо Фрейди (его тоже играет «звезда» — Уоррен Битти), ведущий расследование, в финале сам попадает в ловушку и гибнет, не только не опубликовав материалы своих поисков, но так и не добравшись до истинных виновников гибели десятков людей. Хотя в основе сюжета лежал роман Лорен Сингер, реминисценции убийства Джона Кеннеди звучали достаточно отчетливо: ведь тогда комиссия пришла к выводу об «отсутствии конспирации», а теперь зрителю предлагается модель «тотальной конспирации», априорно неразоблачимой, так как она необходима сильным мира сего, перед которыми, естественно, журналисты бессильны.

На встрече с советскими кинематографистами в Москве в 1983 году Алан Пакула объяснял, что «Параллакс» был задуман как предупреждение о том, что далеко не все в современной Америке становится достоянием общественного мнения, в то время как «Вся президентская рать» явилась ответным апофеозом гласности.

Это принципиальное противоречие между двумя картинами одного режиссера по-своему симптоматично. Парадокс диалектической взаимосвязи между кино и журналистикой в том и состоит, что по отношению к общественной жизни они выступают не только как «зеркало», но и как составная часть. Поэтому несостоятельно объективистское представление об их принципиальной непричастности к социальным конфликтам. Силовые поля классового общества неминуемо проходят через систему информации, а во многом и формируются благодаря ей. Об этом также свидетельствует западный кинематограф.

Приведем один недавний и весьма показательный пример — французский фильм 1982 года «Тысяча миллиардов долларов». Его постановщик — ветеран Анри Верней, ис-

полнитель главной роли — рано ушедший из жизни Патрик Деваэр. Значительно более трезвый и реалистичный, нежели американские гимны всесилюю прессы, фильм опять-таки в форме детектива показывает диалектику идейно-политического и экономического противоборства в современной Франции.

...Благодаря анонимному телефонному звонку Поль Кержан — репортер вымышленного журнала «Трибюн» — узнает, что политический деятель Жак Бенуа-Ламбер якобы получил крупную взятку за согласие продать транснациональной компании «Ж.Т.И.» французскую фирму. Когда после публикации разоблачительной статьи появляется сообщение о самоубийстве Бенуа-Ламбера, журналист начинает подозревать, что его выступление было лишь подготовленной провокацией, призванной придать правдоподобие официальной версии, в то время как на самом деле Бенуа-Ламбер был убит — он ничего не собирался продавать и именно этим мешал всесильной корпорации. Собирая доказательства этой грандиозной махинации, герой теряет покровительство своего журнала, опять-таки рискует не только карьерой, но и жизнью — своей и сына, — однако все же доводит дело до конца. Его новый — действительно разоблачительный — материал будет опубликован, но только не в «Трибюн», а в провинциальной газетке, где он работал в юности. Потратив на этот исключительный номер весь годовой запас бумаги, ее редактор надеется наконец реально использовать данное газете право продаваться по всей территории Франции. Каким будет реальный резонанс и конечный результат этой публикации, зрителю остается неизвестным. Важно другое: вернувшись к истокам, к «доброй старой» Франции, якобы не отравленной ядом заокеанских капиталов, Поль обретает подлинное счастье — свободно говорить правду, а заодно и сблизиться с женой и ребенком.

Эта в чем-то консервативная и по сути своей идеалистическая сюжетная схема, очевидно, отражает попытку опре-

деленных кругов французского общества противостоять натиску США и сверхкрупного капитала (отсюда и название «Тысяча миллиардов долларов»), опираясь на «возврат к истокам» — традиционализму как образу жизни, так и образу мыслей. В реальности, конечно, провинциальность не может противостоять могущественной корпорации, бессильна она и перед эволюцией нравов и обычаев, распространяемых все теми же информационными монополиями. Но, подчеркнем это еще раз, экран вновь предлагает некую идеальную схему, расходящуюся с жизнью, но дорогую сердцу массовой аудитории.

Как легко убедиться, положение аутсайдера никогда не может быть абсолютным. Журналист — не только призрачный, но и, как правило, причастный свидетель. Правда, сам феномен социальной апатии, безразличия, сформированного систематическим наблюдением за человеческими страданиями, может стать специальным предметом художественного исследования. В конце 60-х годов американский режиссер Хаскел Уэкслер снял фильм, который так и назывался «Холодным взглядом» (он в свое время демонстрировался вне конкурса на одном из московских международных кинофестивалей). Его герой — тележурналист, вовлеченный в водоворот бурных столкновений полиции и бунтующей молодежи в августе 1968 года, в период съезда демократической партии в Чикаго, вынужден постепенно пересмотреть свою позицию стороннего наблюдателя. И не случайно: социальные катаклизмы Америки конца 60-х годов не допускали невмешательства. Так, телевизионный репортаж со вписанным в него игровым сюжетом стал наглядным свидетельством борьбы против узаконенного насилия.

Влияние прессы, как и кино, на Западе во многом опирается на механизм популярности, основанной на сенсации. Погоня за успехом, даже более, чем поиски истины, подогревала молодых и честолюбивых разоблачителей Уотергейта. Стремление увеличить число читателей, слу-

шателей, зрителей приводит порой к обнародованию материалов, не отвечающих интересам власть имущих. Но если одной стороной этого процесса является усиление влияния демократической общественности на средства массовой информации, то второй, не менее, а подчас и более важной стороной оказывается гиперболизация установки на сенсацию, попирающей писанные и неписанные законы человеческого общежития. Буржуазная «свобода слова» чревата его всевластием — всевластием вольной или невольной лжи, а то и специальным созданием реально кровоточащих зрелищ, вписываемых в систему кинематографии или телевизионного вещания.

Об этой последней опасности предупреждают французские режиссеры Бертран Тавернье и Ив Буассе в своих — пока еще — фантастических лентах «Преступный репортаж» (1980 г.) и «Цена риска» (1982 г.). В первом из них в форме своеобразной притчи рассказывается о превращении предсмертной агонии в прибыльное зрелище. Репортеру Родди (американский актер Гарви Кейтель), в глаз которого вмонтирована микроскопическая телекамера, дается задание следить за героиней Катрин, которой сообщают, что она смертельно больна. На самом деле источником демонстрируемых зрителям мучений являются якобы обезболивающие таблетки, предписанные врачом-соучастником. Эту махинацию разрушают подлинные чувства, постепенно связывающие героев друг с другом. Осознавая безнравственность собственной миссии, Родди, дабы прервать прибыльный репортаж, вынужден ослепить себя, а Катрин, узнав правду, кончает жизнь самоубийством, которое, с ее точки зрения, единственно может разоблачить дельцов от телевидения.

Сюжет картины Буассе — демонстрация действительных убийств как предмет телевизионного «шоу». От военных репортажей и повседневного насилия над личностью к искусственному программированию жестокости — таков прогнозируемый путь экранных зрелищ в погоне за при-

былью. И в том и в другом случае авторы акцентируют уже не случайную, «без злого умысла», а произвольную бесчеловечность средств массовой информации. Ведь названные фантастические ситуации уже сегодня имеют на Западе более чем реальные прототипы и аналогии. Не только «желтая», но зачастую и вполне «почтенная» пресса прибегает к фальсификациям, беспардонно вторгается в личную жизнь, препарирует социально-политические конфликты в дорогие сердцу обывателя «лакомые кусочки». «Желтая» пресса тоже имеет своих жрецов и первосвященников, есть у нее и свои кинематографические традиции. Этапным свидетельством о деградации личности в погоне за сенсационностью стала «Сладкая жизнь» Феллини, буквально взорвавшая экраны мира на рубеже 50-х и 60-х годов и не потерявшая своей актуальности и сегодня, как о том свидетельствовала демонстрация этой ныне классической ленты в рамках ретроспективы фильмов режиссера на XIII международном кинофестивале в Москве.

В начале 70-х годов другой знаменитый итальянский режиссер — представитель более молодого поколения — Марко Беллоккио в фильме «Об убийстве на первую полосу» обнажил саму механику дезинформации, показывая, что в условиях обострения молодежного движения протеста правящему классу выгодно запугать обывателя образом бунтаря — насильника и убийцы, выставить его в роли чудовища. Режиссер не случайно главное внимание уделял, казалось бы, сугубо технической стороне дела: кто от кого получает указания, как формируется общественное мнение, как расследование переводится в нужное русло и т. д. Пружиной действия оказывается и столкновение прожженного главного редактора реакционера Бидзанти (его одиозную фигуру резкими, острыми штрихами обрисовывает Джан Мария Волонте) с молодым репортером, сохранившим наивную веру в правдивость печатной информации. На самом же деле обнаружение подлинного преступника (им оказы-

вается замученный комплексами и патологической набожностью поборник порядка и нравственности — этих крайних камней консервативной стратегии) уже не может изменить ситуацию и восстановить справедливость. Традиционный образ журналиста как гаранта гласности и демократии оборачивается в реальности и отражающем ее экране в свою противоположность.

С этой точки зрения примечательна и западногерманская картина «Свинцовые времена», поставленная в 1981 году Маргаретой фон Тротта. В основу сюжета положена подлинная история террористки Гудрун Эннслин, якобы покончившей с собой в тюрьме в конце 1977 года. Тогда ее сестра Кристиана приложила немало усилий, чтобы доказать, что на самом деле ее сестру убили.

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

которую газеты столь усердно скрывали. Так трагедия Марианны и ее сподвижников может послужить уроком новым поколениям борцов за свободу.

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

Верность прогрессивным традициям, столь очевидная в творчестве не только фон Тротты, но и Фолькера Шлендорфа, Райнера-Вернера Фассбиндера, Александра Ключе, Вернера Херцога и других представителей так называемого нового западногерманского кино, в иных формах проявляется и в других национальных школах. Важно подчеркнуть, что в данном случае речь идет не только о верности художника раз избранному пути, но и о постоянстве переломных тенденций, переходящих от одного поколения к другому.

Близкая названным работам демократическая направленность характеризует и творчество уже известного нам французского режиссера Бертрана Тавернье. Его первый самостоятельный фильм «Часовщик из Сен-Поля» (1974 г.; он демонстрировался на одной из недель французского кино и у нас) был отмечен стремлением навести мосты взаимопонимания между вчерашними и сегодняшними молодыми бунтарями и старшим поколением, отнюдь не тотально обуржуазившимся. Эта экранизация романа Жоржа Сименона «Часовщик из Эвертона» (в фильме

действие перенесено в родной город Тавернье — Лион), сценарий которой был написан — факт тоже примечательный — старейшими французскими сценаристами Жаном Ораншом и Пьером Бостом, рассказывала о том, как уже немолодой, вполне благополучный часовщик Мишель Декомб внезапно узнает, что его семнадцатилетний сын совершил преступление — убил шпика, по вине которого юная возлюбленная сына была уволена с завода. И герой, образ которого точно и глубоко создает Филипп Нуаре, постепенно понимает, что юношу толкнуло на преступление острое ощущение социальной несправедливости, стремление отомстить хотя бы одному представителю ненавистного «порядка» угнетателей. Спокойная эпическая манера повествования, отсутствие бьющих по нервам кадров (для которых, казалось бы, сюжет давал определенные основания), художническая чуткость к атмосфере времени, к малейшим психологическим деталям, умение показать разнообразие индивидуальностей и далеко не простой характер взаимоотношений между людьми в кризисной ситуации, актуальность темы и диалектичность ее решения сразу привлекли внимание к режиссеру.

Эти черты присущи и его картине «Неделя отпуска», сделанной спустя шесть лет. И дело не только в том, что в кадре снова Лион, что в одном из эпизодов неназойливо, но примечательно появляется Ф. Нуаре — часовщик из Сен-Поля — и рассказывает о том, что его сын уже пять лет как в тюрьме. Главное, скорее, в специфическом срезе французского общества, к которому обращается режиссер, и в отличии подхода Тавернье к трактовке материала от приемов, характерных для продукции, господствующей на экранах Франции. Действительно, западное кино (причем далеко не только низкопробное) приучило зрителей к ситуациям исключительным, будь то подвиги Бельмондо или Делона либо фарсовые трюки Луи де Фюнеса или Пьера Ришара. Законы жанра (детектива, мелодрамы, комедии),





- *Сила кинематографического реализма:*
- *«Неделя отпуска» Бертрана Тавернье.*
- *В главной роли скромной лионской*
- *учительницы Лоранс Кюзр,*
- *сохраняющей верность*
- *гуманистическим принципам своей*
- *благородной профессии,—*
- *актриса Натали Бай (на фото*
- *справа — с Филиппом Нуаре*
- *и Мишелем Галабрю).*

особенно во французской продукции, настолько господствуют над реальностями самой жизни, что приобретают самодовлеющий характер, как, впрочем, и изощренные психологические коллизии и метафизические рассуждения в так называемом философском интеллектуальном кино.

История простой лионской учительницы французского языка и литературы Лоранс Кюэр в «Неделе отпуска» не только лишена всех традиционных штампов, но и напрямую противопоставлена им. Переживаемая героиней нервная депрессия не носит вселенского характера, как у метров-интеллектуалов, а лишь позволяет более пристально взглядеться в себя и окружающих. Ее профессия, на западных экранах весьма редкая, не предполагает головокружительных приключений и эксцентрических гэгов (хотя комические элементы в фильме есть), но, по образному выражению одного из критиков, касается каждого француза, ибо каждый если не преподавал, то учился, учится или будет учиться.

Даже советского зрителя, достаточно хорошо знакомого с французским кинематографом, не может не удивить в фильме Тавернье непривычный будничный облик этой страны, далекий от стереотипов «красивой жизни». А ведь так, как живут Лоранс и другие персонажи фильма, живет большинство французов. Их заботы — учеба, призвание, воспитание детей, материальная обеспеченность, бытовые трудности — заботы повседневные. Размеренный ритм провинциальной жизни, далекой от парижской суеты, предрасполагает к размышлениям, которые требуют спокойствия и глубины чувств.

Проблема образования и воспитания, которой посвящает этот фильм французский режиссер (в написании сценария принимала участие учительница Мари Франсуаза Анс), не сводится к быту. Как одна из ключевых в определении путей развития общества, его духовного потенциала, взаимосвязи поколений, она волновала и волнует художников самых разных стран. Показывая во вспышках воспоминаний отношения Лоранс с учениками, типичные конфликты и противоречия, цитируя строки из сочинений школьников, режиссер пронизывает свое произведение в целом верой в человека, в способность людей к взаимопониманию, что придает ему социально-философский ха-

ракти, не оторванный от повседневной жизни, а глубоко укорененный в ней.

Сходные черты свойственны и циклу исторических картин режиссера. Так, фильм «Следователь и убийца» (1976 г.), действие которого происходило в самом конце XIX века, пронизывала тема Парижской коммуны. Основанная на подлинных фактах, картина рассказывала историю ареста, осуждения и казни психически неполноценного убийцы-маньяка, дело которого было использовано в политических целях на волне наступления реакции и растущего шовинизма. Точный выбор актеров (Мишель Галабрю — «божий анархист» Бувье, его исторического прототипа звали Ваше, и Филипп Нуаре — следователь, добивающийся осуждения обвиняемого ради собственного продвижения по службе) и здесь позволил придать конфликту психологическую глубину и многоплановость, не укладываящуюся в однозначные схемы. Что же касается социально-политической позиции автора, то о ней ярко свидетельствовал финальный титр: «Между 1893 и 1898 годами сержант Жозеф Бувье убил 12 детей. За тот же период более 2500 детей младше 15 лет были убиты в шахтах и на прядильных фабриках!» — и звучащая с экрана песня «Коммуна в борьбе», утверждающая надежду на падение режима эксплуататоров. Консервативная критика не случайно обвиняла режиссера в «политической тенденциозности» — социально-исторический подход к рассмотрению проблематики принципиально отличает его творчество от характерной для буржуазного кино фиксации на психопатологических мотивах.

И другой пример. Молодой австралийский режиссер Ричард Лоуэнштейн в своем полнометражном игровом дебюте «Обречен на забастовку» обращается к воспроизведению на экране первой в Австралии победной забастовки шахтеров. В прологе мы видим на экране Уотти и Агнесс Дойгов — супругов, которые в те далекие годы были ее застрельщиками. Он был членом коммунистической партии,

она состояла в религиозной организации «Армия спасения», пока не пришла к выводу о том, что должна непосредственно участвовать в той борьбе, которую вели муж и его товарищи.

Эта картина вышла на экраны в 1983 году, почти одновременно с забастовкой английских горняков, и тем самым приобрела более актуальное звучание.

Знаменателен сам по себе факт обращения молодого режиссера к столь давней и, казалось бы, давно забытой истории, открытая и прямая поддержка позиций коммунистов.

По своей производственно-художественной специфике названные выше фильмы совсем не похожи друг на друга. И все же в идейно-политическом плане произведения «нового кино» свидетельствуют о том, что реалистические принципы и прогрессивные политические устремления в современном киноискусстве Запада не утратили своих позиций и продолжают полемику против искажений и фальсификации реальности.

Лучшие западные ленты свидетельствуют об укреплении прогрессивных демократических тенденций, протестующих против насилия над человеческой личностью, ее безжалостной нивелировки и манипуляции массовым сознанием, одним из могущественных орудий которого был и остается буржуазный кинематограф.

Таким образом, нарастающие трудности борьбы прогрессивных сил в киноискусстве, как и относительное укрепление их позиций, в конечном итоге зависят не только от субъективных факторов, но и от объективной социально-экономической и политической обстановки в мире.

Кинематографисты, как и другие слои буржуазного общества, не могут не быть обеспокоены загрязнением окружающей среды, инфляцией, безработицей, ростом преступности и другими «язвами капитализма», особенно ощутимыми изнутри этой обреченной общественной системы.

Надо подчеркнуть, что речь в данном случае идет не о позициях отдельных деятелей кино — на студиях работают разные люди, придерживающиеся подчас противоположных политических убеждений, — а о массовых общественных настроениях, объединяющих прогрессивных кинематографистов и демократическую общественность. Именно это объективное единство интересов различных общественных движений позволяет оказывать успешное противодействие политике империализма в международном масштабе, в том числе и его экранной агрессии.

2. Против фашизма и милитаризма

В последние годы на экранах Запада особое, ключевое место заняли фильмы антивоенной тематики. Они явились одновременно катализатором и результатом могучего общественного движения, направленного против гонки вооружений и охватившего самые разнородные социальные слои и группы. Характерно, что в самом киноискусстве, как и в общественных настроениях, антимилитаристские тенденции были тесно связаны с антифашистской традицией. Вопросы войны и мира, как мы видели, стали ареной ожесточенной идеологической борьбы. В ее экранной проекции столкнулись защитники социального прогресса и империалистической реакции, в отдельных произведениях сказались слабости и непоследовательность взглядов талантливых, субъективно честных, но недостаточно идейно вооруженных западных кинематографистов, в том числе и представителей «нового кино».

Категорическое неприятие фашизма, «колониальных войн», современного милитаризма явственно звучало в рамках движения за политизацию киноискусства. Именно это движение, многих аспектов которого мы уже касались, привело к росту значения документалистики, к настойчивым попыткам найти в прошлом ключ к настоящему.

За последние годы количество монтажно-репортажных фильмов в большинстве стран Запада значительно увеличилось, в первую очередь за счет телевизионных картин. В их основе поэтому чаще всего остаются методы тележурналистики, эффективные, но отмеченные основными недостатками буржуазных «масс-медиа».

Вместе с тем сам факт развития западного документального (в том числе и репортажно-монтажного) фильма знаменателен тем, что он обращает внимание все большего числа зрителей на проблемы развития общества. То, что чаще всего это делается с позиций пусть непоследовательных, но все же прогрессивных, также не может остаться незамеченным. Именно поэтому вклад документалистов в современное искусство экрана столь значителен.

Интерес к опыту истории оказывается свойственным не только документальному, но и игровому кино.

Наряду с собственно историческим жанром историзм как метод подхода к проблематике стал свойствен и некоторым художественным фильмам, трактующим на первый взгляд сугубо интимные сюжеты. В фильме «Последнее метро» рассказ о трудной судьбе парижского театра в эпоху оккупации позволяет режиссеру Франсуа Трюффо затронуть многие важные для него проблемы. Руководитель труппы, скрывающийся от нацистов в подвале театра, продолжает через посредников вести репетиции, давать указания актерам — одним словом, творить. Идея неистребимости творчества во враждебном окружении (его воплощением в фильме служит сатирический образ фашиствующего журналиста Даксия, принимающего благородную позу «покровителя искусств», якобы находящегося над схваткой), причудливые переключки реальной жизни актеров и их сценических ролей делают этот фильм логическим продолжением размышлений Трюффо о значении искусства в современном мире. Вместе с тем, несмотря на открытый антифашизм общей концепции, автор в извест-

ной мере абстрагируется от острых социально-политических коллизий эпохи. Приметы времени здесь служат чаще лишь фоном основного действия.

В своеобразном «психологизме», свойственном отнюдь не только названному произведению, кроется весьма опасная тенденция асоциального объяснения политических по своей сути явлений. Она отчетливо проявилась в фильме Луи Малля «Лакомб Люсьен» (1974 г.). Это история пятнадцатилетнего деревенского парня, чуть ли не по воле случая в годы оккупации ставшего «полицаем». Авторы подчеркивают, что на путь сотрудничества с фашистами тугодума Люсьена толкает роковое стечение обстоятельств. Ведь прирожденная жестокость в его характере причудливо сочетается с детской незащищенностью. Горький итог фильма — трагедия нереализованных возможностей человека, который мог бы оказаться и в рядах движения Сопротивления, а не будь войны, раскрыться совершенно иными гранями — жить и любить. Но и в этом весьма тонком реалистическом этюде просматривается стремление психологически понять, почти оправдать если не фашизм как социальный феномен, то данного конкретного фашиста. А в сочетании с другими лентами, где эта тенденция выражена куда прямее и откровеннее, «Лакомб Люсьен» объективно сближается с политической реакцией, хотя это и противоречит намерениям создателей фильма. С такого рода метаморфозами в процессе политизации западного экрана, порожденными непоследовательностью идейных позиций художников, мы уже не раз сталкивались.

Они далеко не случайны. Стремление исказить подлинную социально-политическую сущность фашизма, подменить ее вариациями на «вечные» темы ущербности самой человеческой природы, попытки объяснить человеконенавистническую идеологию психологическими комплексами отдельных индивидов характерны для многих работ, появившихся на Западе в последние десятилетия, — работ исторических, литературных, театральных, кинематогра-





- Антифашизм — принципиальная
- позиция прогрессивных художников
- Запада: Жерар Депарье и Катрин
- Дeneuve в фильме Франсуа Трюффо
- «Последнее метро» и кадр
- из автобиографического фильма
- Федерико Феллини «Амаркорд».

фических. Общим для них оказывается подрыв прогрессивной антифашистской традиции, носителями которой в кино выступало и выступает киноискусство социалистических стран, в особенности советское. О подлинном масштабе и значении антифашизма в современном мире ярко свидетельствует поистине всемирный успех двадцатисерийной киноэпопеи «Великая Отечественная», демонстрировав-

шейся в кинотеатрах и по телевидению многих стран мира. Эту картину, созданную в 1977—1978 годах на Центральной студии документальных фильмов под руководством Романа Кармена, только в США просмотрело более 30 миллионов зрителей.

Открытый и последовательный антифашизм отмечают и работы многих прогрессивных художников Запада, в частности такие современные ленты, как «Амаркорд» Ф. Феллини (1974 г.), «XX век» Б. Бертолуччи (1979 г.), «Христос остановился в Эболи» Ф. Рози (1979 г.) по автобиографической книге К. Леви, а также целый ряд фильмов, созданных в последние годы в Испании, США, Франции, ФРГ и других капиталистических странах.

Особенно яркий и показательный пример в данном случае — норвежский фильм «Награда», удостоенный серебряного приза XII Московского международного кинофестиваля. Эту работу отличает сочетание чрезвычайной идейно-политической актуальности проблематики со строгостью, почти аскетичностью стилистического решения.

Избранная тема обусловила тот большой интерес, который режиссерский дебют Бьерна Льена вызвал сначала в Норвегии, а затем и за ее пределами. «Встреча с забытыми годами» — так назвал рецензию на этот фильм критик крупнейшего норвежского киножурнала «Фильм и кино» Ян Бродаль. Свой анализ он не случайно начал с современных дискуссий, связанных со временем оккупации страны немецко-фашистскими войсками.

Период второй мировой войны был сложным и тяжелым не только для норвежского народа. Дилеммы — борьба или предательство, сопротивление или коллаборационизм, антифашизм или пособничество, вольное или невольное, человеконенавистнической идеологии — не одно десятилетие волнуют художников разных стран. И если сегодня для молодого поколения Запада эти годы могут представляться «забытыми», то повинно в этом не прогрессивное искусство, а политика крупной буржуазии, стремящейся

замаскировать свое далеко не безупречное прошлое, извратить социально-политические корни и идейную направленность фашизма. В конечном итоге фальсификация опыта истории прокладывает путь для возрождения неофашизма, тревожные симптомы которого ныне явственно ощущаются в капиталистическом мире.

Вторгаясь в самое сердце этой жгучей проблематики, молодой норвежский режиссер (он же и автор сценария) начинает с банальной повседневности, на первый взгляд далекой от какой бы то ни было политики. Два алкоголика тщетно пытаются купить спиртное — пьяным в магазинах его не продают. Когда же наконец, уговорив случайного прохожего, на последние деньги удается достать заветные пол-литра, происходит «непоправимое»: старший из собутыльников, выходя из подворотни, сталкивается с каким-то благопристойным господином — и бутылка разбивается о тротуар. В последовавшую за этим стычку вмешивается полиция и арестовывает нетрезвого зачинщика. Такова завязка, но выводит она сюжет в совершенно иное русло.

Причиной драки была отнюдь не разбитая бутылка. На улице столкнулись два бывших друга. Рабочие-строители, они в годы оккупации избрали диаметрально противоположные пути в жизни. Один — Рейнар (актер Рольф Седер) — отказался сотрудничать с фашистами и вступил в движение Сопротивления. После освобождения судьба его сложилась неудачно. На здоровье сказались превратности военных лет, он расстался с женой, стремившейся к спокойной жизни и мещанскому уюту, лишился работы и в конце концов пристрастился к спиртному.

Второй — Сверре (актер Йоахим Кальмейер) — при немцах стал предпринимателем, на строительстве барачных скототеней сколотил капитал. После войны, как выясняется в дальнейшем, он отделался легким испугом, удачно женился на дочери какого-то влиятельного лица и теперь всеми уважаемый директор фирмы. Неожиданное столкновение про-

буждает воспоминания о прошлом не только у каждого из них, но и у окружающих.

Сопоставление судеб героев — безработного и преуспевающего буржуа — наглядно показывает, кому отдается предпочтение в нынешней капиталистической Норвегии, на ком держится эксплуататорский строй и кому приносит несчастье. В фильме не демонстрируются зверства фашистов, нет там и эффектных боевых эпизодов. В прошлом и настоящем события и споры подчеркнута будничны. Речь идет не о героях и злодеях, а об обычных людях, их повседневных заботах и стремлениях, их силе и слабости перед лицом испытаний.

Бытовая заземленность как бы служит противовесом детективному построению сюжета. Молодая журналистка Унни (актриса Тоне Даниэльсон), случайно оказавшаяся свидетельницей первой встречи, решает проверить обоснованность обвинений Рейнара и собрать материал для сенсационной статьи. Сам ее персонаж невольно вызывает в памяти целую серию экранных журналистов-правдоискателей, о которых мы уже говорили.

Норвежский режиссер сознательно приобщает свою работу к этой привычной для западного зрителя традиции. Он действительно многому научился в Американском киноинституте в Лос-Анджелесе. Свидетельство тому и профессионализм работы с актерами, и умение ни на секунду не ослаблять интереса зрителей к происходящему. Вместе с тем Бьерн Льен далек от пассивного копирования заокеанских образцов. Ему удается как бы разрушить изнутри их утешительную пригаженность. Установке на зрелищность молодой кинематографист противопоставляет строгий реализм, искусственным нагромождениям исключительных событий — спокойное повествование, наконец, финальной победе «добра и справедливости» — горькое разочарование умудренного опытом скептика. Расследование приводит журналистку не к каким бы то ни было исключительным фактам биографии коллаборациониста.

Послевоенные газеты рассказывают о десятках крупных промышленников, сотрудничавших с фашистами и сохранивших свои капиталы и влияние в обществе. Героиня понимает, что судьба этого директора фирмы была не исключением, а правилом, и гнев безработного сопротивленца был направлен не только против бывшего друга, но и против всей системы, защищающей пособников фашизма. Справедливость этого гнева у журналистки не вызывает сомнений. Взаимосвязь прошлого и настоящего требует придания гласности событиям, свидетельницей которых она стала.

Но тут в силу вступают рычаги посильнее. В дело вмешивается жена промышленника, и благодаря ее связям скандала удастся избежать. Журналистке дают другое, более «срочное и почетное» задание. И хотя героиня не отрекается от своих убеждений и не принимает компромиссных решений суда и редакции, в равной мере подчиненных господствующему классу, перспективы дальнейшей борьбы весьма неутешительны.

Однако фильм далеко не пессимистичен. Для авторов важен не столько событийный, сколько нравственный итог воздействия событий на персонажей и соответственно на зрителей. Именно благодаря последовательности авторской позиции стержневой фигурой фильма оказывается не предприниматель, биография которого расследуется, а безработный. По существу, мы становимся свидетелями его нравственного возрождения. Вступив в борьбу не за бутылку, а за идею, герой вновь обретает человеческое достоинство. Невзирая на неблагоприятные обстоятельства, моральная победа остается за ним. Рольф Седер чрезвычайно тонко показывает противоречивость характера и смену настроений своего героя, причудливую смесь уже привычного пораженчества и стойкости, принципиальности в главных вопросах жизни. С этой точки зрения особо важны его взаимоотношения с сыном, который только теперь понимает нравственную правоту отца, подлинные пружины его

несложившейся жизни. Сын и журналистка Унни — представители молодого поколения, перед глазами которого, быть может, впервые столь явственно предстала реальность оккупации и послевоенного времени.

Связывая коллаборационизм прошлого с господствующей идеологией настоящего, авторы фильма через глубоко индивидуальные и своеобразные человеческие судьбы раскрывают важнейшие закономерности исторического процесса. Неприятие «тихой реакции», «мирного вrastания» в неофашизм сделали картину «Награда» крупным произведением прогрессивного западного искусства и весьма актуальным предостережением тем кругам, которые и сегодня готовы развязать новую войну.

Примеры последовательного реалистического художественного исследования прошлого мы найдем и в современном кино США. Так, в 1983 году режиссером Сиднеем Люметом была экранизирована «Книга Даниэля» Э. Д. Доктору (фильм называется просто «Даниэль») — романное повествование, основанное на знаменитом политическом процессе супругов Розенбергов, павших в начале 50-х годов жертвами антикоммунистической кампании и казненных на электрическом стуле по обвинению в шпионаже в пользу Советского Союза.

Хотя имена главных героев и изменены, но сама история достаточно хорошо известна в США и за их пределами, чтобы не оставалось ни малейших сомнений относительно реальных прототипов.

Сила и книги и фильма коренится в усвоении уроков стиля «ретро», ибо события эти, драматические сами по себе, показаны глазами детей обвиняемых. Особо сильное эмоциональное впечатление производят эпизоды, показывающие страдания детей, оказавшихся во враждебном и роковом для их родителей мире, сложности современных взаимоотношений брата и сестры. Безумие и смерть молодой героини — активистки антиимпериалистического протеста — постепенно приводит главного героя фильма Да-

низя к постижению подлинного смысла трагедии родителей и сестры, смысла в первую очередь политического, который побуждает его принять участие в антивоенном движении.

В этом плане фильм сближается с собственно антимилитаристской традицией в киноискусстве Запада.

С начала 70-х годов в американских фильмах периодически появляются ветераны войны во Вьетнаме, не вдохновленные (как в более ранних «Неприкаянных» и более поздних «Ястребах»), а раздавленные войной. При этом прямо разоблачавшие агрессию документальные картины замалчивались, и только в 1974 году широчайший общественный резонанс получила лента Питера Дэвиса «Сердца и умы», где публицистически сопоставлялись военная хроника и демагогические выступления политических вождей США.

С новой силой битва за правду о Вьетнаме вспыхнула в 1978 году, когда прогрессивные кинематографисты противопоставили «Охотнику на оленей» фильм «Возвращение домой». Его создатели — продюсер Джерри Хеллман, режиссер Хэл Эшби, исполнители главных ролей Джейн Фонда и Джон Войт — объединили свои усилия, практически отказавшись от гонораров во имя показа «Возвращения домой» как личной и национальной трагедии. Картина, неожиданно даже для ее создателей, имела значительный зрительский успех. Обличительный пафос был созвучен не только убеждениям, но и драматическому личному опыту миллионов американских семей, павших жертвами правящих кругов и военно-промышленного комплекса.

Интересно и другое. Ленты Хэла Эшби и Майкла Чимини, дававшие, по существу, полярные оценки «грязной войне» и ее последствиям, поделили между собой почти все премии «Оскар» того года. Как мы уже говорили, лучшим фильмом был назван «Охотник на оленей», но «Возвращение домой», хотя и лишенное поддержки официальных кругов, также получило признание кинематографистов.

Полемика с антивьетнамской направленностью ленты Чимино была продолжена и развита Френсисом Фордом Копполой в его монументальном «Апокалипсисе сегодня» (1979 г.). «Политика силы» была показана здесь в ее подлинном неприглядном облике. Особенно красноречивы были кадры расстрела мирных жителей, разгула насилия армии профессионалов, оснащенных современной боевой техникой. И хотя режиссеру не удалось столь же ярко воплотить на экране жизнь и борьбу вьетнамцев, его фильм, несомненно, явился важной вехой в развитии антивоенного кино Запада.

Однако финал картины, отдающий дань сомнительным мотивам трагического господства белого «полубога» над неразвитыми туземцами, свидетельствовал о внутренней противоречивости авторской концепции — характерной черте многих западных фильмов, в основе своей прогрессивных, но испытавших влияние тех самых тенденций, против которых вполне искренне, но без достаточной идейной зрелости выступают их авторы. В современных условиях эта противоречивость не уменьшается, а скорее усугубляется обострением международной обстановки, накалом идейной борьбы и давлением буржуазной пропаганды.

И все же приведенные примеры подтверждают, что и сегодня неоконсерватизму, буржуазной культуре в целом противостоит культура демократическая, имеющая собственные традиции, ибо все, что было в искусстве движения протеста 60-х годов подлинно антибуржуазного, художественно ценного и плодотворного, отнюдь не исчезло на рубеже 70-х годов, а продолжает жить и ныне. Более того, передовая интеллигенция Запада укрепляет свои позиции в союзе с другими отрядами антиимпериалистических сил. Ведь подлинное искусство и реалистически мыслящие представители интеллигенции сохраняют приверженность идеалам социализма, мира и реального гуманизма, интересам духовного роста человека и прогресса человечества.

Ярким и актуальным предостережением прозвучала на XIII Московском кинофестивале документальная лента молодой американки Джоан Харви «Америка: от Гитлера до ракет МХ», состоящая из интервью представителей различных слоев американского общества, высказывающих свое отношение к нынешней гонке вооружений.

В Обращении участников этого кинофестиваля, подписанном группой ведущих мастеров мирового кино, говорилось: «Мы призываем вас, уважаемые коллеги, своими фильмами и личным участием в движении миролюбивых сил укреплять в людях веру в победу разума и добра, непоколебимо противостоять всем тем, кто насаждает дух милитаризма и агрессии»¹.

¹ Правда, 1983, 21 июля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В противовес прогрессивным силам, использующим литературу и искусство для распространения передовых идей, создания правдивого, реалистического образа современной действительности, агрессивные круги активно ведут психологическую войну, разжигают расовую и национальную ненависть, воинствующий антикоммунизм и милитаристский психоз. И кинематограф в силу своей наглядной достоверности в руках реакционеров превращается в орудие растления масс, манипулирования их сознанием.

В условиях обострения международной напряженности и идеологического противоборства между социализмом и капитализмом могучий социальный протест в странах капитала, охватившее всю планету антивоенное движение вынуждают защитников обреченного строя гибко маневрировать, приспосабливаться к неблагоприятным обстоятельствам, к быстро меняющейся экономической и социально-политической конъюнктуре. Сохраняя верность своей антикоммунистической и антисоветской стратегии, буржуазные идеологи ищут новые пути к умам и сердцам зрителей, новые тактические уловки, делающие, по сути, буржуазно-апологетические и пропагандистские произведения приемлемыми даже для антиимпериалистически настроенных аудиторий. Особенно четко механизмы этой актуализации, новейшие модификации, вызванные к жизни доктри-

ной психологической войны, обнаруживаются в продукции голливудской «фабрики грез». Ведущими в кино и культуре Запада в целом остаются реакционные тенденции.

На конкретных примерах мы могли убедиться, что неспособность империализма разрешить нарастающие социальные конфликты и противоречия привела к обострению кризисных процессов и в сфере духовной культуры, в частности в кино. Против реакционных сил все более активно выступают различные антиимпериалистические движения, несущие в себе пафос гуманизма и защиты человеческой цивилизации от угрозы ядерного уничтожения.

События последнего десятилетия, нашедшие отражение и на экранах, показывают, что политике империализма противостоят реальности современного мира: укрепление социалистического содружества, рост национально-освободительных движений, обострение классовой борьбы в странах капитала. Новым фактором идейно-политического кризиса капитализма явилось и углубление противоречий в среде западной интеллигенции, все большая часть которой выступает в оппозиции по отношению к господствующему классу, к политике реакционных кругов. И хотя эта оппозиция, как мы видели, далеко не всегда носит последовательный характер, она представляет существенную угрозу власти монополий, коль скоро затрагивает те слои общества, которые способны оказывать весьма существенное влияние на убеждения миллионов людей. Важное место в этом плане принадлежит и кинематографистам.

Исследование диалектики идейно-художественного развития современного западного киноискусства подтверждает необходимость рассмотрения художественного процесса в исторической перспективе не как механической суммы того или иного набора произведений, а как сложной системы, развивающейся в результате взаимодействия внутренних (производственных, коммерческих, художественных) и социокультурных факторов. При этом особо важную роль играет выявление не только специфических черт

каждого произведения, творческой индивидуальности художника, но и совокупности «внешних связей», в конечном итоге определяющих динамику идейно-художественных процессов.

В целом структурные сдвиги, характеризующие современный кинопроцесс на Западе, как и обострение противоречий в его недрах, свидетельствуют, с одной стороны, об углублении идейно-политического, духовного кризиса капитализма, а с другой — о консолидации прогрессивных сил в борьбе за мир и социальный прогресс. Если вся налаженная машина буржуазной пропаганды не в силах помешать появлению прогрессивных произведений киноискусства даже в центре монополистической кинопромышленности — Голливуде, если диктат монополий в производстве и распространении фильмов, давление, оказываемое на прессу и другие средства массовой информации, издательства, публикующие работы о кино, не способны подавить прямое выражение недовольства политикой господствующего класса, демократическую культуру в разных странах и регионах мира, значит, и в массовом искусстве кино растет влияние передовых сил. В силу внутреннего кризиса буржуазной культуры кинопроцесс на Западе становится все более подверженным воздействиям извне как составная часть мирового кинопроцесса, в котором укрепляются позиции социалистической идеологии, находящей яркое выражение и на экранах.

«Понимание монополистической культуры показывает, — отмечал Майкл Паренти, — насколько трудно бороться с капитализмом на его родной почве, но... это единственная почва, которая у нас есть, и мы должны использовать любую платформу, которую можем получить. В то же время мы должны продолжать создавать альтернативу монополистической культуре — альтернативное образование, радио, газеты, школы и искусство. Но такая «контркультура» должна базироваться на альтернативной политике и политической партии, чтобы она могла противостоять

реальностям классовой борьбы, а не уклоняться от нее, избегать превращения в культурную экзотику и внутреннюю миграцию»¹.

Убедительными свидетельствами консолидации прогрессивных кинематографистов на позициях борьбы за мир и дружбу между народами явились московские и ташкентские международные кинофестивали, проходившие последние годы с неизменным успехом, несмотря на противодействие реакционных кругов Запада. В своих выступлениях на пресс-конференциях и в рамках творческих дискуссий видные деятели мирового кино обличали культурную экспансию империализма.

Проведенный анализ показывает, что сфера искусства экрана сегодня больше, чем когда-либо ранее, связана с глобальными социально-политическими и идеологическими процессами. Их многомерность и сложность прямо и косвенно отражаются в острых противоречиях, характерных для современного буржуазного кино и киноведения. Исследование этих противоречий на теоретико-методологической основе научного коммунизма позволяет раскрыть социальную сущность кинематографического процесса, маскируемые и мистифицируемые идеологами капитализма, дать объективную картину идейно-политической борьбы в сфере художественной культуры.

¹ Political affairs, 1985, March.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава первая. БИЗНЕС ПРОТИВ ТВОРЧЕСТВА	19
1. Кино: искусство и товар	21
2. Механизмы экспансии «культурной индустрии» США	40
3. Фильм и его аудитория: диалектика взаимодействия	69
Глава вторая. ОТ ФИЛОСОФСКОГО КИНО К ПОЛИТИЧЕСКОМУ	85
1. Между «элитой» и «массой»	86
2. Противоречия политизации киноискусства	106
Глава третья. НА ВОЛНЕ НЕОКОНСЕРВАТИЗМА	132
1. Контрнаступление реакции	133
2. Иллюзия любви	154
3. Экранные призраки антикоммунизма	182
Глава четвертая. ПРОГРЕССИВНОЕ КИНО-ИСКУССТВО В БОРЬБЕ	198
1. Новые социальные движения и «новое кино»	199
2. Против фашизма и милитаризма	221
Заключение	234

Разлогов К. Э.

Р17 Конвейер грез и психологическая война. Кино и обществ.-полит. борьба на Западе. 70—80-е годы. — М.: Политиздат, 1986. — 238 с., ил.

Что сегодня на экране западного кино? Боевик? Мелодрама? Или серьезное социальное исследование? Что по ту сторону экрана? Как кино-бизнесмены плетут сети своей экономической стратегии и тактики, как грызутся из-за Ваала не на жизнь, а на смерть. Как между крайностями неоконсерватизма и неоавангардизма прокладывают свой нелегкий, но прямой и честный путь прогрессивные художники Запада. Об этом — предлагаемая читателю книга. В ней он познакомится с широкой панорамой западного киноискусства, наиболее известными кинопроизведениями.

Рассчитана на широкого читателя.

Р 0804000000—024 209—86
079(02)—86

85.37
778И

Кирилл Эмильевич

Разлогов

КОНВЕЙЕР ГРЕЗ

И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ВОЙНА

Заведующий редакцией Л. И. Греков

Редактор В. В. Негодин

Младший редактор О. П. Осипова

Художник Г. Д. Расторгуев

Художественный редактор В. А. Бондарев

Технический редактор Н. К. Капустина

ИБ № 4738

Сдано в набор 30.07.85. Подписано в печать 08.01.86.
А 00004. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага офсетная. Гарнитура
«Обыкновенная новая». Печать офсетная. Усл. печ. л.
10,50. Усл. кр.-отт. 21,53. Уч.-изд. л. 11,26. Тираж 150 тыс.
экз. Заказ 927. Цена 50 коп.

Политиздат. 125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.
Ордена Ленина типография «Красный пролетарий».
103473, Москва, И-473, Краснопролетарская, 16.



В психологической войне против стран социализма, всех прогрессивных сил важная роль отводится буржуазному кино, телевидению и видеобизнесу — гигантскому конвейеру грез, манипулирующему сознанием масс, создающему превратный, фальсифицированный образ действительности. Передовые художники экрана успешно противостоят империалистической реакции, отстаивают идеалы свободы, мира и гуманизма.

50 коп.

Конвейер грез и психологическая война

Конвейер грез работает с полной нагрузкой.

У этого конвейера стоят сценаристы и режиссеры, актеры, операторы и художники, специалисты самых различных профессий. А управляют им кинобизнесмены, буржуазные идеологи и политики.

Но почему он то и дело дает перебои, нередко работает вхолостую!

Потому что ему противостоят прогрессивные силы Запада.

И они отвоевывают зрителя, которого не устраивают больше грезы, и не только мещански-мелодраматические, но и насаждаемые в политике. Борьба творчества против бизнеса, борьба за зрителя разворачивается и в предлагаемой читателю книге.

ПОЛИТИЗДАТ
1986