

А. Кукаркин

Десятая муза
или
десятая жертва?

Об основных
тенденциях
в современном кино
Запада

Издательство
«Знание»
Москва
1966

Александр Викторович Кукаркин

Редактор *В. Мглентьева*
Худож. редактор *Л. Морозова*
Технич. редактор *Л. Дороднова*
Корректор *С. Ткаченко*
Художник *М. Бабичева*

fet^S

Сдано в набор 6/X 1966 г.
Подписано к печати 21/XI 1966 г.,
Изд. № 378,
Формат бум. 60×90¹/₁₆. Бум. л. 1,0,
Печ. л. 2,0. Уч.-изд. л. 2,52,
А 17285. Цена 6 коп.
Тираж 56 000 экз. Заказ 3127,
Издательство «Знание». Москва, Центр,
Новая пл., д. 3/4.

Типография изд-ва «Знание», Москва,
Центр, Новая пл., д. 3/4.

!

Признаком человеческого духа, в котором мы нуждаемся, является в первую очередь не талант, как своего рода подарок, но чувство ответственности.

*Швейцарский писатель
Макс Фриш*

I

Кино стало важным явлением общественной жизни, и современный мир уже немыслим без мира кино. Из всех видов массовой культуры, получившей в наш век бурное развитие, кинематограф занимает одно из ведущих мест.

Увеличение количества зарубежных фильмов на наших экранах углубило интерес советских зрителей к процессам, происходящим в кино капиталистического Запада. Этому же интересу способствуют и регулярно проводимые Московские Международные кинофестивали, и Недели национальных кинематографий различных стран, которые организуются на принципах культурного обмена.

Ежедневно на земном шаре выпускается чуть ли не десяток новых фильмов, и любой из них по-своему отражает политические и социально-экономические условия той или иной страны, движение идей, состояние нравственных и эстетических норм, представлений. Отражает и со своей стороны воздействует на формирование этих норм и представлений.

Каждый фильм служит конечным продуктом не только киноискусства, но и кинопромышленности. На Западе первостепенную роль играют механизмы финансирования и цензура. Важнейшее значение, разумеется, имеет личность художника — будь то кинодраматург, режиссер, актер или оператор, — которая проявляется в фильме во всем своеобразии и во всех противоречиях.

Следует учитывать также многоликость жанров с их спецификой и своей мерой условности. Все это необычайно затрудняет возможность сфокусировать мировой кинематограф в пучки однородных и ясных для изучения проблем. Но не исключает полностью. Только люди, зараженные вирусом агностицизма, отказываются от системы в рассмотрении лю-

бого явления. И здесь нельзя полагаться на случай, как это делал наивный добряк Дон Кихот, опускавший поводья на шею своего Россинанта. Не полагаясь на случай, то есть не ограничиваясь разговором о фильмах, бывших, скажем, у нас в прокате или на фестивалях, тем не менее придомится при- держиваться довольно жестких рамок — географических, хро- нологических, тематических. Очень многое из того, что оста- ется за их пределами, тоже имеет большое значение, но... нельзя объять необъятное. Тем более, что цель этой брошю- ры ограниченная: выявление общих тенденций, доминирую- щих в современном кино Запада,

Характер систематизации материала определяет и метод изложения. О кинематографе, где господствует драматургия событий, внешнего действия, и о кинематографе, где главен- ствует драматургия характеров или идей, говорить приходится по-разному. Степень глубины и стилистика объекта неиз- бежно сказываются на особенностях анализа этого объекта.; Выявлять ведущие тенденции помогают и существующие на- правления, и творчество отдельных художников, и конкрет- ные фильмы.

Один из фильмов и подсказал начало брошюры.

Итальянский продюсер Карло Понти выпустил недавно "картину «Десятая жертва», поставленную по рассказу аме- риканского писателя-фантаста Роберта Шекли. Непритяза- тельный по своему существу, этот фильм тем не менее при- обрел некое обобщающее значение. Не благодаря своему сю- жету или образной структуре, а из-за своих отличий от ли- тературного источника.

В рассказе Шекли с грустной иронией проецируются в будущее от- дельные законы, определяющие развитие на Западе современных общест- венных отношений. Вынужденные отказаться от ведения войн, угрожаю- щих всеобщим истреблением, «люди практического ума» начали искать новые формы, которые позволили бы сохранить в неизбылости заповеди агрессии и человеконенавистничества. Сначала восстановили бои глади- аторов — подлинные, с кровопролитием и криками беснующейся толпы, Потом узаконили убийства — на «строго индивидуальной основе»,

И все это прикрывалось мифами о том, что склонность к насилию, инстинкт насилия будит в человеке инициативу, приспособляемость, энер- гию, дух соревнования. Учредили специальный Департамент эмоциональ- ного очищения, и каждый, кто хотел совершить убийство, должен был отметиться в нем, после чего ему назначали Жертву. Записавшийся мог убивать сколько угодно, но после каждого убийства обязан был сам становиться Жертвой. Убив своего Охотника, он по желанию либо выхо- дил из «игры», либо записывался на следующее убийство. Десять удач- ных охот выдвигали гражданина в касту избранных. Отличие между Охотником и Жертвой заключалось в том, что первому сообщались все необходимые сведения о втором, начиная с имени и адреса, Жертва же информировалась только о дате выхода Охотника по ее следу, У некото- рых Жертв не выдерживали нервы, и они начинали стрелять в первого подозрительного прохожего, Ошибочное убийство или ранение наказыва- лось тюрьмой,

В мире вспыхнули сотни тысяч малых войн. «Люди практического ума» были довольны: многие фирмы целиком переключились на различные

виды обслуживания Охотников и Жертв. Прилавки книжных магазинов! заполнили книги-исследования: «Тактика охоты на людей», «Совершенствование засады», «Жертвы как социальная прослойка», «Охота в крупных городах» и множество других столь же ценных пособий.

Герой рассказа, американский служащий Стентон Фрилейн, с азартом предался новому занятию. На его счету уже было шесть удачных убийств; накопленный им опыт позволял неизменно выходить победителем и в тех случаях, когда он сам превращался в Жертву.

Став в -седьмой раз Охотником, он узнал, что на сей раз должен убить женщину. Проверив, нет ли тут ошибки, он приступил к ее преследованию. Но тут произошло неожиданное — Фрилейн влюбился. Он потерял душевное равновесие и напрасно призывал на помощь свой здравый смысл, вспоминал стихи, зазубренные еще на школьной скамье: «Ведь всякий, кто на свете жил, любимых убивал...»

После объяснения в любви и первого поцелуя Фрилейн открыл девушке, что является ее Охотником. «Подумай, что за рассказ услышат наши дети, — говорил он ей. — Как я приехал тебя убить, а вместо этого женился на тебе». Она все еще улыбалась Фрилейну, но теперь на него была направлена зажигалка, в доньшке которой виднелось черное отверстие, как раз достаточное для пули тридцать восьмого калибра. Каждая минута напряженной, лихорадочной, азартной жизни явственно проступила на ее недавно еще милом лице. «Теперь я смогу вступить в «Десятку!»», — ликующе воскликнула она, и это были последние слова, которые он услышал...

Рассказ Шекли мрачен, так как никто и ничто не противостоит в нем «людям практического ума». Это объясняется, возможно, ограниченностью цели: в концентрированном и иронически-условном виде показать пагубные следствия существующего сейчас в империалистических странах культуры насилия и жестокости. Такая цель обуславливает характер авторского мироощущения, и своим произведением Шекли противопоставляет себя («и хочет склонить к этому читателя) господствующим веяниям.

И вот итальянский продюсер Карло Понти выпустил' поставленный по этому рассказу фильм. Действие в нем перенесено из Нью-Йорка в Рим; герой-американец стал итальянцем (роль его исполняет Марчелло Матространи); второстепенный персонаж — женщина — осталась американкой, но заняла центральное место. Актриса Урсула Андрес играет неотразимую секс-бомбу; демонстрация сладостных прелестей ее внешности подменяет раскрытие горьких глубин подтекста рассказа Роберта Шекли. Переакцентировка образов поменяла местами преследователя и преследуемого, и если рассказ Шекли был озаглавлен «Седьмая жертва», то фильм стал называться «Десятая жертва». Прелестная Охотница совершает свои «подвиги» легко, с неотразимой грацией, настраивая на соответствующий, полуопереточный лад и зрителя. Вся стилистика кинокартины — стремительный ритм, смелый монтаж, мнимозначительная метафоричность отдельных кусков, использование ультрасовременной аксессуарной техники, мажорное и доходчивое музыкальное оформление, искусное использование ярких красок — выдержана в модном духе фильмов о Джеймсе Бонде. А финал картины превращает ее в откровенный бурлеск. Собственно, здесь три финала: сначала она убивает его, потом он вскакивает как ни в чем не бывало и пристреливает ее, затем они оба, живые и невредимые, сочтутся законным браком.

Кое-кто из зарубежных критиков усмотрел в «Десятой жертве» пародию, в частности на фильмы о Джеймсе Бонде. Возможно, это мнение справедливо. Но тогда надо признать, что жизненная пародия рассказа Роберта Шекли подменена в картине пародией всего лишь на кинематограф. И сравнение с литературным первоисточником выявляет всю сущность фильма: его примитивность (ибо как можно еще назвать выходящим идеями значительности рассказа?), его беспринципность (какой еще другой эпитет применим к той метаморфозе, какую претерпел замы-

сел Шекли?), его всеядность (как можно еще расценить избрание такой проблемы для постановки развлекательного боевика?).

Конечно, все эти черты не составляют исключительной «прерогативы» фильма «Десятая жертва» — в той или иной степени они свойственны значительной части коммерческого кинематографа Запада вообще. «Десятая жертва» — лишь типичный образчик. И далеко не худший образчик с точки зрения постановочного искусства. Но это как раз тот случай, когда справедливо выражение: чем лучше, тем хуже. Чем ловчее сделаны такого рода фильмы, тем большее число зрителей они привлекут, тем с большим успехом выполнят стоящие перед ними цели, открытые — доходность — и скрытые, суть которых: эскапизм, примирение и оглушение. Развлекательными их можно назвать лишь в кавычках. Это — фильмы пропагандистские, только прикрытые заманчивыми цelloфановыми одеждами.

Подобные прикрытия далеко не всегда позволяют с предельной четкостью выявить их подлинные цели. «Десятая жертва» дает возможность сделать это с бесспорной очевидностью.

Коммерческое кино — это прежде всего продюсерское кино; сценарист, режиссер, актеры по сути дела только служащие, выполняющие волю своего хозяина-предпринимателя. Показательно в этом отношении признание такого уважаемого режиссера, одного из зачинателей неореализма, как Витторио Де Сика. Ведя речь о вещах несравненно более крупных, чем «Десятая жертва», и отнюдь не несущих в себе какого-нибудь антигуманного заряда, он писал в сентябре 1965 года на страницах «Календарю дель пополо», что в последнее время ему «пришлось приспособливаться».

«Золото Неаполя», «Чочара», эпизод в «Бокаччо, 70», «Вчера, сегодня, завтра», которые я ставил для Понти, с неизменным участием Софии Лорен, — писал Де Сика, — имели большой коммерческий успех, но в них нет выдержанности, а главное души, которые были в моих первых работах. И это мучает меня. Это как раз те фильмы, которые я не должен был ставить».

Победой «практического здравого смысла» продюсера над творческим началом режиссера расценила часть итальянской прессы и другой фильм Витторио Де Сика «Брак по-итальянски». Отдавая должное актрисе Софии Лорен (ее игра была, как известно, отмечена на IV Московском Международном кинофестивале), многие критики тем не менее подчеркивали те показательные отклонения от пьесы Эдуардо Де Филиппо «Филумена Мортурано», за которыми «совершенно явственно торчат уши продюсера Карло Понти»: благополучно-сентиментальный финал, где наказывается эгоизм и вознаграждается самопожертвование униженных и оскорбленных; неуместная подчас демонстрация богатых внешних данных актрисы ради удовлетворения вкусов публики и бульварных журналов; подражательность нашумевшему фильму Пьетро Джерми «Развод по-итальянски», проявившаяся в изменении названия, в выборе героя (Мастрояни играет здесь почти в аналогичном гриме); в смешении драматизма с комедийным гротеском.

Уступки режиссера, его согласие идти по проторенной дорожке при-
всли, по мнению кинокритика журнала «Кинема нуово», к искажению в

фильме духа эпохи и общественной среды, к превращению социальных и политических факторов, заставляющих зрителей размышлять, в простой предлог для смеха, к выхолащиванию высокой морали, простой и сильной эмоциональности «Филумены Мортурано». «Брак по-итальянски», указывал критик, как нельзя лучше отвечает желаниям Карло Понти, который гостю «пройти по трупам ради выпуска на экран очередной «фабрики миллиардов» или ради получения очередной премии «Оскара».

Вряд ли можно согласиться с такой суровой оценкой фильма. Благодаря таланту постановщика и исполнителей главных ролей он получился сочным и колоритным; может быть объяснимо и переосмысление режиссером пьесы Де Филиппо в трагикомическом плане. Но Критик прав в одном: отсутствие творческой /свободы, надо полагать, все же действительно вынудило Витторио Де Сика к известным компромиссам и здесь;

Наступившая эра продюсерской диктатуры рассматривается в Италии как важнейшая причина и одновременно как симптом кризиса современного национального кино. Видный прогрессивный киновед Уго Казираги отмечал в сентябрьском номере журнала «Календаро дель пополо» за прошлый год, что неореализм, рожденный антифашистским движением Сопротивления, представлял собой передовой отряд итальянской демократической культуры и возник исключительно «благодаря усилиям творческих и технических работников кино, а не благодаря продюсерам. Выйдя на историческую арену, наши крупные продюсеры совершили большую ошибку, следуя антинеореалистической политике клерикальных правительств, а позднее также ошибочно пытаясь соревноваться с американской кинематографией на ее же плацдарме, используя ее же рецепты (ставка на кинозвезд, на «зрелищность» и т. д.)». В результате всего этого, писал Казираги, итальянское кино не выходит из состояния перманентных кризисов.

Оснований для пессимистической оценки сегодняшнего положения итальянской кинематографии достаточно. За десятилетие, начиная с 1955 года, кинотеатры страны потеряли 136 миллионов зрителей. Из 10517 кинотеатров ежедневно открыты только 2350, остальные работают лишь по субботам и воскресеньям.

Сказанное выше в той или иной степени справедливо и по отношению к другим странам Западной Европы. В ФРГ посещение кинотеатров примерно за тот же период сократилось вдвое, во Франции — почти вдвое и т. д. Диктатура продюсеров, быть может, еще не везде получила одинаковое развитие, но ее результаты сказываются повсеместно. Италия — ведущая западноевропейская кинематографическая держава, и все процессы, происходящие там, приобретают лишь более завершенные формы. Тем более что почти две трети своих фильмов она выпускает совместно с Францией, и римский курс немедленно отражается в Париже.

Тот же Понти выступает рьяным проводником политики совместных постановок. В одной из его последних картин — «Леди Л.» — режиссура осуществлена англичанином Питером Устиновым, операторская работа — французом Анри Алеканом; в главных ролях заняты итальянка София Лорен, англичанин Дэвид Нивен и американец Пол Ньюмен.

Совместные постановки пришлось особенно по душе кинодельцам всех калибров из чисто утилитарных соображений: они позволяют с большой гибкостью лавировать в лабиринте тех или иных национальных налоговых законов, предоставляют благоприятные возможности для привлечения самых способных и прославленных творческих работников. И сейчас уже стало правилом, что, скажем, какой-нибудь английский режиссер снимает где-то в Латинской Америке фильм по французскому роману с участием американских, итальянских и немецких кинозвезд первой величины. В таких случаях трудно бывает даже определить национальную принадлежность картины. Чаще всего исходят тогда из национальности продюсера, руководствуясь, очевидно, тем, что, вопреки поговорке, деньги все же пахнут/ В последнее время фильмы нередко создаются также на средства международных синдикатов, и это служит завершающим аккордом в происходящих процессах монополизации западной кинопромышленности.

Именно западной, а не вообще кинематографии капиталистического мира. По числу выпускаемых фильмов Япония, например, давно опередила Соединенные Штаты и Италию. Даже в Турции выходит на экран ежегодно до двухсот картин, а на Филиппинах — около ста пятидесяти. Власть продюсеров в этих странах тоже достаточно велика. Но на этом, пожалуй, и кончается сходство. Во всяком случае кинопроизводство там не носит такого космополитического характера. Наоборот, оно рассчитано почти исключительно, как принято говорить, на «местное потребление», что в известном смысле представляет собой последнюю ставку в защите национального кинорынка.

Применение эпитета «космополитическая» в отношении определенной части западной коммерческой кинематографии оправдано, конечно, не только появлением первых международных синдикатов или мотивами, которые побуждают продюсеров широко прибегать к практике совместных, точнее — многосторонних постановок (сама по себе такая практика может быть и плодотворной). Когда фильм финансируется «своим» капиталом и создается в основном «своими» кадрами, это отнюдь еще не означает, что на нем лежит хоть какая-нибудь печать национальной принадлежности. В самом деле, что можно найти истинно английского, скажем, в фильмах о Джеймсе Бонде, кроме того, что их герой — агент британской разведывательной службы и что играет его шотландский актер Шон Коннери? С равным успехом эти картины могли появиться в Италии или в США (тем более что режиссером «Доктора Но» и «С любовью из России» был американец Теренс Янг).

Кстати, фильмы о похождениях Джеймса Бонда, поставленные по романам Флеминга, представляют собой законченный продукт всевластия кинопредпринимателей. Заручившись мощной финансовой поддержкой и имея опыт работы в коммерческом кинематографе, английские продюсеры Гарри Зальцман и Альберт Брокколи с умом выбрали для этой серии постановщиков (режиссером «Голдфингера» был Гай Хэмилтон, что, впрочем, ничего не изменило, даже в стилистике картины) и исполнителя главной роли.

Показательно мнение людей, продавших продюсерам свои способности, о герое, образ которого они воплотили на экране. «Джеймс Бонд — ужасающий тип, — писал, в частности, Теренс Янг в начале 1965 года в парижском еженедельнике «Нуэль обсерватер». — ...Поведение Бонда — это поведение фашиста, образцового гитлеровца из головорезов СС. «Его постоянные противники — люди другого цвета кожи или коммунисты; таким образом, он ко всему прочему расист, да еще и антикоммунист».

Исчерпывающая характеристика! Не отстает в такого рода признаниях от своего режиссера и Шон Коннери. В одном из интервью английским журналистам он заявил:

— Мне очень не нравится мой герой, лишенный элементарной человечности. Все в нем рассчитано. Он безжалостен, вокруг себя создает атмосферу, полную ненависти к человечеству... Зачастую, играя роль Бонда,

я испытывал дурноту от необходимости все время давить, бить, терзать, колоть, резать. А ведь в жизни и не прицелился даже в кролика.

До Бонда Коннери выступал в лондонских театрах в ролях Макбета и Вронского; после Бонда удачно снялся в психологической кинодраме «Холм». Тем не менее, когда его спросили, намерен ли он в будущем все же продолжать играть в этой серии, Коннери заявил:

— Да. Если мне платят миллион долларов за фильм и дают десять процентов доходов от проката, было бы глупо отказываться от съемок.

Коннери, несомненно, талантливый актер. Но у него весьма своеобразное представление об ответственности художника.

К сожалению, в этом он не одинок. Ибо разве могли бы в противном случае процветать продюсеры? Ведь пробавляться одними ремесленническими поделками вроде салонно-спальных фарсов, пустенских комедий, пошлых мелодрам, пышных суперколос сов на псевдоисторические и мифологические темы или бесталанных приключенческих лент стало для них равносильным банкротству.

Правда, такие поделки пачками продолжают еще появляться ежегодно на экранах Запада. В соответствии с «духом времени» они тоже все дальше отходят от всяких связей с традициями национальной культуры. Даже исконно американский вестерн перекочевал через Океан, и окариатуренные козбои теперь скачут перед объективами аппаратов по полям Европы. Даже целые страны по сути дела лишились собственной кинематографии. Так, в Австрии многие здравомыслящие люди с понятной горечью говорят, что хотя у них выпускаются фильмы, тем не менее австрийское кино не существует, а есть лишь беспомощные подражания худшим образцам кинопродукции США.

Но зрители проявляют все меньший интерес к такому псевдоискусству. Коммерческое кино, выработавшее свою своеобразную эстетику и породившее свои жанры, принципы режиссуры и игры, которые приспособлены к вкусам самой нетребовательной аудитории, постепенно стало недоходным. Этот, казалось бы, парадоксальный, а если вдуматься, закономерный факт, заинтересовал группу французских социологов, психологов и экономистов. На основании статистических данных они пришли к выводу, что у современных кинозрителей повысился общий интеллектуальный уровень.

Наиболее дальновидные продюсеры, чтобы избежать краха и не упустить контроля над самым действенным идеологическим оружием (из неореализма кинопредприниматели извлекли свои уроки), сделали новую и решительную ставку — ставку, прежде всего, на искусство драматургии, режиссуры и актерской игры, на приближение профессионализма развлекательного кино к «большому» кинематографу.

Ради завоевания престижа и в целях — не в последнюю очередь — «приручения» строптивых, но талантливых мастеров продюсеры идут иногда на зыпуск серьезных фильмов (никому не придет в голову назвать «Чочару» коммерческим боевиком). Но все же их главная цель сегодня — направить творческую мысль сценаристов и режиссеров на модернизацию традиционных развлекательных жанров путем поднятия их художественного уровня. В отдельных случаях это достигается и путем актуализации тематики (в допустимых, естественно, с точки зрения продюсеров пределах).

Примерами первого пути служат «Десятая жертва» и фильмы о Джеймсе Бонде. Большой успех последних не позволяет просто отмахнуться от них. Следует все же разобраться, какими средствами этот успех был достигнут. То, что картины о Бонде отдают дань холодной войне, ничего не объясняет. По признанию такого многоопытного продюсера, как американец Винсенг Шерман, «антикрасные фильмы обычно терпят фиаско». Неприятие народными массами идеологии антикоммунизма в самом деле неизменно отрицательно сказывается на кассовых сборах подобного рода продукции. И создатели экранного Джеймса Бонда постарались «смягчить» неумный антикоммунизм его литературного прототипа, во всяком случае прикрыть маской гротескной условности, На-

шлись буржуазные критики, которые поспешили на этом основании вообще выдать всю серию за некое невинное гротесковое зрелище.

Это, конечно, не так. Фильмы о Бонде прежде всего аморальны, ибо стирают границы между понятиями добра и зла. А культ «сильной личности», в каких бы формах он ни проявлялся, отвечает всем антигуманистическим стандартам индивидуалистической философии.

Но ирония действительно пронизывает ткань фильмов, и она-то, очевидно, накладывает отпечаток необычности, новизны на трактовку как самого образа супермена, так и его походов. Начать с того, что в столкновениях со своими противниками — таинственным доктором Но, вознамерившимся мешать американцам запускать ракеты в космос, или международным гангстером Голдфингером, придумавшим план радиоактивного заражения золотого запаса США ради поднятия курса на золото, которое он сам собрал в избытке, — во всех столкновениях с ними Джеймс Бонд терпит неудачу. Все его ухищрения разоблачаются врагами; поверженный и беспомощный, он не раз обречается на заклятие.

Сверхчеловек, наделенный всеми обязательными атрибутами — смелостью, решительностью, силой, ловкостью, обаянием — и вдруг терпящий поражения, — такого еще не бывало! И это уже интересно.

Убивать Бонда его противники намереваются каждый раз не каким-нибудь «банальным» способом, а с применением новейшей техники. Например, разрезать лучом лазера или взорвать вместе с водородной бомбой. Это смешно, но еще смешнее, что Бонд выходит невредимым из всех немислимых передряг. Более того, он все же в конце концов одерживает верх над бесчисленными супостатами, располагающими вооружением, какого не имеют армии некоторых крупнейших держав мира. И всего лишь благодаря содействию хрупкой красотки, которая оказалась не в силах противостоять магнетическому влиянию его мужского совершенства...

Многих зрителей могут забавлять комедийные условности, так сказать, второго плана, лежащие на самой поверхности. Телохранитель Голдфингера носит чудовещную шляпу, поля которой, подобно ножу, гильотины, срезают голову не только человека, но даже мраморной статуи. И такими; буффонадными реквизитами заполнен чуть ли не каждый кадр. С насмешливой улыбкой, но и с любопытством знакомятся зрители с секретными автомобилями Бонда: катапультирующееся сиденье, буферы: пилы, скрытые; в колпаках колес выдвижные буравы, которые продырявливают шины рядом идущей машины, пулемет, выпускающий из багажника очереди...

Часть зрителей просто следит за всем нагромождением событий с единственным желанием узнать, что же может еще случиться дальше...

А кинозритель — таких тоже немало — должен получить удовольствие от разгадывания шарад-метафор. Спасаясь, например, из подземелья, куда его заточил доктор Но, Джеймс Бонд взламывает находящуюся под том решетку, первое же прикосновение к которой вызывает вспышку яркого огня; затем он долго ползет по трубам, где бьют потоки воды. Пища для ума не без весты какая, но авось удовлетворение от собственной догадливости («Ага! Это означает, что Бонд прошел через огонь, воду и медные трубы!») польстит какому-нибудь нетребовательному тшеславию.)

Итак, блюдо чуть ли не на все вкусы. Одни раскусят его, другие проглотят, толком не разобравшись. Но деньги в кассу они уплатят и заодно впитают, нравятся им это или нет, изрядную порцию циничных дифирамбов насилию и жестокости, культу «сильной личности» и «героя» холодной войны, не рассуждающего и готового на все.

Это тоже своего рода искусство — суметь приготовить такое блюдо. Но в самой природе коммерческого кино кроется разъедающий недуг: раз найденное тут же становится объектом лихорадочного бума, копируется и тиражируется в бесчисленных вариантах. Десятилетия истории коммерческого кино — это десятилетия эксплуатации и выхолащивания кинематографических находок. Нет сомнения, что такая же судьба ожидает и нынешнего экранного кумира Джеймса Бонда. Собственно, эта судьба

уже сворачивается: недавно выпущен четвертый фильм о его похождениях («Шаровая молния»), намечается экранизация еще семи романов Флеминга; одновременно десятки фильмов-близнецов запущены в производство продюсерами и телевизионными компаниями США, Италии и других стран.

Очередной конвейер штампов заработал на полную мощность. Если отвлечься от фильмов о Джеймсе Бонде и им подобных и попытаться выявить некоторые господствующие тенденции в современном коммерческом кино вообще, то и здесь можно сделать, несмотря на его разнобразность, определенные, а часто и схожие выводы. Ибо штампы — эти своего рода продюсерские клейма — господствуют отнюдь не только в фильмах антигуманистически-тенденциозных, но и в картинах «чисто» развлекательных.

Сегодня зрителю все труднее преподнести всерьез бездумные приключенческие или мелодраматические истории. Тем не менее потребность в развлекательном кино как средстве отдыха существует. Ведь соседствует с серьезной, «большой» литературой беллетристика. Она породила своих героев, и д'Артаньян или Шерлок Холмс остаются неизменными спутниками уже ряда поколений. Далеко не все писатели-беллетристы становились классиками этого вила литературы. Но, как известно, М. Горький умел ценить и их, хотя и изображалась ими «жизнь насквозь бумажная».

Следует отдавать должное и кинобеллетристике, не забывая о ее специфике, то есть подходить к ней без предвзятости и с соответствующими критериями. Конечно, в лучших своих образцах такие фильмы не только развлекают, но и украшают жизнь, обогащают ее эстетически, способствуют в определенной мере расширению кругозора зрителей, поскольку по-своему тоже отражают реальность. Однако эти случаи редки и представляют собой исключение. Чаще развлекательные картины интересны преимущественно благодаря тому мастерству, которое демонстрируют в них драматург, режиссер или актер. Способность остаться мастером там, где важны лишь внешние эффекты и фабульные хитросплетения, где легко скатиться к простому ремесленничеству, может доставить творческое удовлетворение подчас самым требовательным к себе художникам.

Этим — не говоря уже снова о власти чековой книжки — широко пользуются продюсеры. На наших экранах шли десятки развлекательных картин; особенно много их бывало на Московских Международных кинофестивалях и Неделях французского и итальянского кино. Внимательный зритель мог сделать некоторые заключения. В частности, об особой роли иронического приема. Им пользуются теперь не только в комедиях, но нередко и в «чисто» приключенческих лентах, типа «Фантомаса» и «Человека из Рио», или мелодрамах вроде датского «Милого семейства». Авторская усмешка над собственными побасенками не всегда спасает фильм от банальности или пошлости, но она все же подкупает зрителей и свидетельствует о стремлении коммерческого кинематографа как-то подтянуться до возросшего уровня аудитории. К тому же добротный профессионализм, скажем, Луи де Фюнеса в «Фантомасе» или Жан-Поля Бельмондо в «Человеке из Рио» повышает в общем-то невысокую цену этих безделушек, где жизнь изображается «насквозь кинематографическая».

Таким образом, ирония — отличительная черта многих картин нынешнего коммерческого кино. Используется она с разной степенью умения. Но, как бы то ни было, именно ирония нередко становится тем универсальным ключом, который открывает кошельки людей разных возрастов и профессий.

Было бы ошибкой считать использование иронического приема достоянием только коммерческого кино. Честь его открытия принадлежит Чаплину, который еще в годы первой мировой войны овладел иронией как средством обличения пороков капиталистической системы (постепенно она переросла у него в бичующую сатиру), в дальнейшем иронией ши-

роко пользовались многие другие корифеи киноискусства, в частности Реме Клер, называвший Чаплина ОБОИМ учителем. Трагикомическое восприятие и изображение действительности этими мастерами имели глубокое обоснование и прежде всего диктовались характером эпохи. Максим Горький как-то метко заметил, что империалистический мир представляется ему чудовишной трагикомедией. Трагическое в этом мире связано с теми страданиями, которые он несет людям, комическое — с изжившей себя формой жизни, устаревшими нормами, моралью, общественными институтами.

В наше время этот двойственный характер капитализма (проявляется особенно отчетливо. Не удивительно, что все большее число настоящих художников органически сочетается в своих произведениях высокий драматизм с элементами иронии, сарказма и сатиры, хотя и ведет разговор о вещах наисерьезнейших: о войне и мире, о фашизме и демократии, равно как о бедности и социальной несправедливости, о воспитании молодежи и косности нравов, о враждебности буржуазного общества человеку. Если обратиться к итальянскому кино последних лет, то «Поход на Рим» и «Журналист из Рима» Дино Ризи, «Все по домам» Луиджи Коменчини, «Бум» Витторио Де Сика или «Они шли за солдатами» Валерио Дзурлини продолжают некоторые лучшие традиции критического реализма и, пятаясь живительными соками действительности, развивают эти традиции. Показательно, что к трагикомедии обратился и такой «серьезный» деятель неореализма, как автор «Дорог и надежды» и «Машиниста» Пьетро Джерми, снявший замечательные трагикомические фильмы «Развод по-итальянски» и «Соблазненная и покинутая».

Бойкие продюсеры с готовностью накинудись на открывшуюся золотосную жилу, изгоняя только при этом высокий драматизм и сатиру, а оставляя, как дань времени, одну более или чуть менее добродушную иронию. Иногда же они используют принятую зрителями тематику и форму изложения для прямых фальсификаций, всячески камуфлируя реакционные идеи, поскольку «в лоб» за них агитировать стало трудно. Так появился, например, фильм «Успех», где под видом разоблачения жажды наживы содержится призыв к смирению и пассивности. «В социологическом плане, — писал рецензент журнала «Чинема нуово», — это фильм очень примечательный: при всей ничтожной своей художественной ценности он представляет собой ярчайший образец того, как можно демагогически извратить подлинные проблемы, над решением которых в наше время бьется лучшая часть итальянской кинематографии».

Такие примеры можно найти в коммерческом кино и других стран. К ним относится, в частности, французская картина «Вива, Мария!», где обычное остроумие постановщика Луи Маля целиком направлено на сей раз на создание бурлескного эротико-увеселительного зрелища на тему революции.

Поскольку в связи с фильмами «Успех» и «Вива, Мария!» зашла речь о своеобразных способах использования коммерческим кинематографом злободневной тематики, то надо оговориться, что стремление к ее «актуализации» наблюдается не в одних лишь подобного рода фарсовых фальсификациях, но даже и во многих развлекательных безделках. И это тоже дань времени, один из путей приспособления к требованиям современного зрителя. Даже в такой «легкой» французской картине, как комедия «Мсье» (с Жаном Габеном в главной роли),¹ содержится умеренное обличение буржуазных нравов.

Сложнее обстоит дело в английском фильме «Дорогая» режиссера Джона Шлезингера. На первый взгляд, обличение здесь — основная цель. Рассказываемая в фильме история молодой женщины как будто служит иллюстрацией к словам одного из персонажей картины: «Лондон — это город, который перерабатывает добро в зло». А начальные и заключительные кадры, в которых показаны рекламные стенды журнала «Идеальная женщина» с помещенными в нем портретом и собственным рассказом

героини о том, как она из низов выбилась в «высшее общество», предстают неким сатирическим обрамлением всего повествования.

Жест сделан. Заявка на очередную вариацию снискавшего некогда популярность фильма «Путь в высшее общество» по роману Джона Брэйна — налицо. Но жест повисает в воздухе, не получив точки опоры, а заявка на социальное исследование оборачивается тривиальным адультером.

«Мятежным негероем 50-х годов» назвала в свое время английская критика Джо Лэмптона, образ которого был создан Джоном Брэйном. Это определение обуславливалось теми типическими чертами, которые содержал в себе его характер утратив общественный идеал, презируя образ жизни, к которому сам стремится, он в своей погоне за буржуазной обеспеченностью расплачивается душевной опустошенностью, и его драма становится драмой прежде всего социальной.

Героиня фильма «Дорогая» Диана Скотт тоже мечется, но лишь в поисках увлечений. Она сменяет многочисленных любовников, но ни разу истинно человеческое чувство не входит в ее сердце. У нее тоже нет идеала, однако не только общественного, но и личного: она просто пуста, цинична, развращенна. Для Дианы путь «наверх» усыпан розами — ее любят прекрасные люди, будь то репортер английского телевидения или итальянский принц. Конфликты же, происходящие в фильме, — это конфликты не социальные, а скорее постельные. Итальянский принц стар, Диане скучно в его роскошном замке; она готова вернуться к более молодому репортеру, но не любовь движет ею, и тот отправляет ее обратно в замок.

На этом кончается вся история взбалмошной женщины с характером статичным и неглубоким, формируемым не жизнью, а авторским (или продюсерским?) стремлением показать побольше пикантной «клубнички». Если в фильме и есть элемент осуждения, то он относится исключительно к образу героини, не касаясь общества, перерабатывающего, как это декларировалось, добро в зло. На деле оказывается, что в самой Диане нет добра, что она сама — носительница зла. В результате широковещательная ироническая рамка из рекламных стендов журнала «Идеальная женщина» обрамляет собою несоответственно узкое содержание, всего лишь частную деталь, не несущую какой-либо мысли и обобщения. Даже самое беглое противопоставление фильма «Дорогая» хорошо известной у нас картине «Путь в высшее общество» показывает, по какой колее идет «актуализация» тематики в коммерческом кино. Такая же или почти такая же трансформация происходит и в других случаях, а подражательность нередко проявляется уже в названиях. Стоило выйти знаменитой «Сладкой жизни» Феллини, как на экраны хлынули ее обесцвеченные копии и вариации; «Жгучая жизнь», «Бурная жизнь», «Неустроенная жизнь» (Италия), «Приятная жизнь», «Семейная жизнь», «Частная жизнь» (Франция), и так без конца.

Эти фильмы объединяют, конечно, не только склоняемое в заголовках слово «жизнь», но и некоторые, хотя и заглушенные, критические мотивы, стремление показать различные стороны жизни людей в капиталистическом мире. Беда даже лучших из них в подражательности, поскольку подлинное искусство всегда самостоятельно. Однако в их числе есть и спекулятивные упражнения, порожденные самими грязными целями. К ним относятся фильмы Якопетти «Собачья жизнь» и «Собачья жизнь № 2». О последнем итальянская критика писала, что это «не протест, а пристрастие к мерзости», к «ненасытной страсти, к садизму, извращениям, неустойчивостям». Наряду с этим «Собачья жизнь № 2», культивирующая всяческую патологию на азиатском и африканском «материале», служит средством убеждения в абсолютной правильности расистских теорий и в закономерности классового порабощения».

Появление обесцвеченных или уродливых экранных поросят у феллиниевской «Сладкой жизни» — факт не единичный. Успех у зрителей всех стран японского фильма «Расемон», в котором Акира Куросава удачно использовал прием показа одних и тех же событий с различных точек зрения действующих лиц — прием, найденный впервые двадцать лет до

того Орсоном Уэллесом в «Гражданине Кейне», — сразу же породил массу подражаний. Успех жанра киноальманаха, разработанного итальянским режиссером Алессандро Блазетти в начале 50-х годов, привел к выпуску бесчисленных фильмов-сборников новелл. Правда, в этом жанре плодотворно работали и продолжают работать многие виднейшие представители мирового кинематографа всех направлений, но это обстоятельство не стирает, естественно, клейма подражательности с появившихся одновременно чисто ремесленных «омнибус-фильмов», как их иронически называют.

Коммерческое кино существует в значительной мере благодаря паразитическому использованию открытий серьезного киноискусства. И если настоящие художники постоянно бьются над поисками новых форм и новых средств, способных наилучшим образом воплотить то или иное глубокое содержание, то коммерческое кино алчно ухватывается за те же формы и средства, чтобы влить в них уже разжиженное или извращенное, а чаще — свое собственное тривиальное содержание. Говоря, в частности, о фильмах из отдельных новелл-эпизодов, режиссер Луиджи Коменчини писал в январе прошлого года на страницах «Унига»:

«Нынче трудно снимать фильмы. Прежде всего нет хороших сюжетов. Сюжеты, которые пишутся сегодня, годны лишь для фильмов из эпизодов. И это понятно. Мы развратили зрителя, превратили его в наркомана. А что такое наркоман? Это человек, который хочет как можно быстрее получить порцию волнующих его эмоций. Вот фильм из эпизодов и представляет ему такую возможность, сводя иной раз ценную тему к масштабам комикса».

Так размениваются одна за другой монеты в крупной игре, непрерывно ведущейся на западном кинорынке. Крупной, поскольку коммерческие фильмы составляют по крайней мере девять десятых всей находящейся в его обращении продукции.

О путях приспособления коммерческой кино к требованиям времени и вкуса зрителей, о его конформизме можно говорить много. Эти пути по-своему отражают изменения, происходящие в общественной жизни Запада. Такая реакция только подтверждает наличие идеологической начинки, определенной — большей или меньшей — тенденциозности почти в любом, казалось бы, подчас самом безобидном, киноразвлечении. Коммерческий кинематограф завлакивает сознание зрителей розовой вуалью, подменяет пищу для ума суррогатом, стремится к стандартизации мышления и вкуса; для него показательно выхолащенное восприятие каждого нового слова в киноискусстве. Политика подлинных хозяев коммерческого кино, преследующих общие классовые и частные кассовые цели, не позволяет западной кинобеллетристике в массе своей стать средством здорового отдыха, тонкого эстетического воспитания, областью свободного применения художественных талантов. Встречающиеся исключения не могут существенно отразиться на общем выводе. Объективные условия для претворения в жизнь этих важных задач имеются только в социалистических странах. К сожалению, этому виду массового искусства у нас еще уделяется неправомерно мало внимания.

И

Коммерческому кино противопоставляют на Западе обычно кинематограф, который называют то «серьезным», то «проблемным», то «интеллектуальным». Отсутствие единого обобщающего термина не случайно; оно в какой-то степени является следствием необычайной многоплановости, разнообразности явления, неизмеримо более значительного и противоречивого, чем коммерческое кино, хотя количественно оно не идет ни в какое сравнение с ним.

Родоначальником «интеллектуального» кинематографа даже буржуазное киноведение считает фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Так, английский журнал «Сайт энд саунд» подчеркивал в 1962 году, что «в этом фильме родился интеллектуальный, собственный язык кино». Подобных признаний было сделано множество за те 40 лет, что прошли после появления этого произведения. Однако, отдавая должное его новаторству в смысле кинематографического мастерства, буржуазные критики старались «не замечать» главного: не только громадного революционного пафоса «Потемкина», но и его реализма, подчиняющего себе все остальное.

Непосредственная же практика киноискусства Запада показывает, что реалистический метод стал ведущим в творчестве многих его мастеров. Исторические события нашего века и углубление антагонистических противоречий капиталистического общества вынудили наиболее вдумчивых и честных художников, включая и тех, кто не стоял на передовых позициях, отходить от субъективизма и освещать те или иные животрепещущие вопросы современности, ставить их правдиво, а иногда и давать на них ответы. Условия жизни и творчества таких художников, повседневное влияние отравляющей идеологии буржуазного индивидуализма осложняли освобождение их от старых взглядов, тормозили процессы переоценки ими ценностей и переход к четким представлениям об обществе, об истинной свободе личности, о подлинном гуманизме.

Большинство даже самых талантливых художников оказалось не в состоянии давать изображение действительности в ее революционном развитии. Испанский поэт Селайи справедливо заметил в связи с этим: «Мы, современные поэты, почти все вышли из рядов буржуазии. И печать эту нелегко вытравить... Оттого-то я и называю себя поэтом переходного времени. Мне думается, что самая насущная наша задача — преодолеть, перейти классовый барьер... В каждом из нас скрыто иррациональное зерно буржуазного происхождения, буржуазной культуры. Мы не в состоянии почувствовать это, но оно дает о себе знать в самые неожиданные мгновения, в самых неожиданных условиях».

Все более разочаровываясь в капиталистической действительности, большинство западных деятелей культуры не идет дальше развития критических тенденций и не воздействует еще силой художественного примера на распространение и утверждение новых представлений об обществе, о человеке, о красоте, о подвиге, о труде, о морали.

Силой такого примера обладали и обладают положительные образы лишь искусства социалистического. Многие эти образы — будь то Чапаев, Павка Корчагин, великий гражданин Шахов или Мересьев — стали символами эпохи, а то, что прототипами этих символов явились реальные люди, — это факт беспрецедентный во всей истории мировой художе-

ственной культуры. Характерна одна деталь: вообще во всей многовековой литературе и искусстве прошлого обобщающее, символическое звучание приобретали чаще всего образы отрицательные, даже сатирические (вспомним шекспировского Шейлока, бессмертную галерею типов Гоголя или Салтыкова-Щедрина). Положительные же образы оказывались поднятыми до уровня символа, способного наиболее концентрированно выразить сущность явления или темы, как правило, только в тех случаях, когда источником их служила не жизнь, а мифология (Прометей), народная легенда (Робин Гуд), романтическая фантазия (некоторые герои Байрона, Гюго и т. д.). Объясняется это тем, что любое эксплуататорское общество глубоко враждебно гуманистическому началу высокого искусства. Лишь в период своего заката оно бывало способным — как это ни звучит парадоксально — вдохновить художника на создание символической положительной, но все же не героической, а трагикомической фигуры (вроде средневекового рыцаря Дон Кихота или образа «маленького человека» капиталистического мира, увековеченного Чаплиным).

Все сказанное никак не снижает значения критического реализма. Отражая коренные конфликты эпохи, сознательно или бессознательно обостряя негативное отношение к буржуазной идеологии и буржуазному укладу, подрывая устойчивость империализма и выражая протест против него широких демократических масс, мастера критического реализма оказывают большую поддержку народам в их борьбе за мир и социальную справедливость, выступают соратниками социалистического искусства.

В послевоенном искусстве и литературе Запада зародилось примечательное и качественно новое, по сравнению с критическим реализмом, направление неореализма, значение которого заключалось в выработке своей своеобразной эстетики, в ином политическом осмыслении действительности. Именно поэтому термин «неореализм», несмотря на его условность, утвердился и приобрел права гражданства. Основное отличие его от критического реализма заключается в стихийном восприятии идей социализма, и прежде всего идей человеческой солидарности, единения эксплуатируемого народа.

Однако восприятие идей социализма неореализмом оставалось зачастую стихийным, до конца не осознанным. Великолепно показывая следствия общественных противоречий капиталистического мира, он не раскрывал их социальных причин. Поэтому генеральная тема неореалистического искусства — тема народа — рассматривалась им преимущественно в морально-этическом плане, а не в свете его революционно-преобразующей миссии,

Другой органический недостаток неореализма крылся в самом кредо его эстетики. Видный деятель и теоретик неореализма Чезаре Дзаваттини (создавший вместе с Витторио Де Сика «Похитителей велосипедов» и многие другие фильмы) как-то заявил журналистам в ответ на обвинения в том, что его произведения только критикуют капиталистическую действительность и никогда не указывают путей выхода: это — не задача «художника как такового, с него достаточно — и это уже немало — дать почувствовать необходимость, я бы сказал, неотложность, искать их».

Это, действительно, немало, но и не достаточно. Отказ искать пути выхода привел к слабости, туманной неопределенности положительной программы неореализма, к недооценке значения художественного отражения организованной революционной борьбы. Лишь в нескольких фильмах (например, в «Повести о бедных влюбленных» Карло Лидзани, поставленной по одноименной повести Васко Пратолини) были выведены образы сознательных борцов-коммунистов.

Неореализм не вырос на пустом месте. Он развивал лучшие традиции критического реализма; на него оказало несомненное влияние советское кино (что неоднократно подчеркивали сами представители неореализма). Тем не менее отсутствие четкого понимания закономерностей и перспектив современного развития человеческого общества нередко приводило неореалистов к безысходности. Это же послужило препятствием на их пути к социалистическому искусству и определило в целом характер неореализма как течения переходного. Тулик безысходности мог и должен был завести одних художников к идейному и творческому кризису; дальнейшее логическое развитие социальных мотивов могло и должно было привести других к конкретизации своих прогрессивных позиций, к преодолению барьера, о котором говорил Селайн. Так в дальнейшем и произошло.

Постепенное расслоение неореализма началось еще где-то на рубеже 50-х годов. Появились «розовые» неореалистические картины (вроде «Хлеб, любовь и фантазия»), эпигонские произведения, имитирующие лишь приемы неореализма, но лишённые его социально-демократической сущности, открытые спекуляции. Участились случаи сближения режиссеров-неореалистов с коммерческим кино.

Вместе с тем дальнейшее развитие социальных мотивов логически обусловило конкретизацию другими мастерами прогрессивных позиций. Не только продолжали выходить фильмы, полностью выдержанные в духе неореализма («Генерал делла Ровере» Росселини), но стали пробивать себе дорогу произведения, углубляющие его политическую и социальную направленность. Несомненное достижение современного прогрессивного киноискусства Италии — намечающееся стремление к новому осмыслению общественных процессов и к поискам героя, смело вторгающегося в эти процессы. Например, в фильме «Товарищи» Марио Моничелли сделана попытка показать организованную борьбу пролетариата. Интерес представляет группа фильмов, поставленных в манере «документальной реконструкции». У нас хорошо известен лучший из них — «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя, где путем тщательного восстановления подлинных фактов создана впечатляющая картина народной борьбы с фашизмом. Другой подобный же фильм — «Битва в Алажире» Джузеппе

текорво — завоевал в сентябре 1966 года главный приз на Международном кинофестивале в Венеции.

Расслоению неореализма способствовали и внешние обстоятельства: раскол антифашистских сил, наступление реакции, а с другой стороны — общий рост политического сознания итальянского народа.

Происшедшее расслоение, которое имело своим следствием как осязаемые потери, так и новые завоевания, привело к тому, что неореализм с его специфической тематикой и стилистикой практически перестал существовать в качестве единого течения. Тем не менее он внес существенный вклад в сокровищницу мирового киноискусства, и роль его выходит далеко за пределы тех или иных хронологических границ.

Что касается кинематографии большей части остальных стран Западной Европы, то ее процессы напоминали собой некий сколок с итальянского кино. Сначала дало о себе знать непосредственное влияние неореализма, затем возникло подобие нескольких самостоятельных национальных школ, которые были окрещены французской «новой волной», английским «свободным кино» и т. д. Мастера, которых причисляли к этим школам или течениям; могли быть объединены в них с неизмеримо большей степенью условности, чем неореалисты. По несколько запоздалому признанию органов печати и кинокритиков, любящих лапидарные названия, это объединение оказалось искусственным.

Режиссеры художественного и документального кино, которые олицетворяли собой эти «школы» (Трюффо или Шаброль во Франции, Рейсц или Ричардсон в Англии), как и неореалисты, создали немало значительных произведений «переходного» искусства. Однако процессы расслоения начали происходить здесь еще быстрее, чем в Италии. Общий же характер этих процессов был аналогичен расслоению неореализма, что позволяет не останавливаться на них специально.

Таким образом, для эволюции современного западного киноискусства показательно размежевание сил. Это закономерно. И не менее закономерно, что столкновение мировоззрений, творческих методов, художественных форм в киноискусстве капиталистического мира, раздираемого мучительными противоречиями, происходит не однолинейно, не укладывается полностью в какие-либо рамки. Наряду с фильмами, в которых со всей определенностью выявляются исходные идейные позиции, существует другое киноискусство, где наблюдается чрезвычайно сложное переплетение объективности с субъективизмом, реализма с иррационализмом, оптимизма с пессимизмом. Борьба этих противоречивых тенденций происходит в данном случае не между направлениями, а в самом творчестве того или иного художника. Непосредственными причинами, обусловившими такое раздвоение их сознания, послужили утеря надежды на близкое социальное обновление своей страны, питавшее в первые послевоенные годы неореализм, и — как реакция на это — усилившееся влияние идей индивидуализма, в частности экзистенциализма.

По распространенному мнению, для значительной части современного западного киноискусства характерно дробление

на «индивидуальности». Уго Казираги писал осенью прошлого года в «Календарю дель пополо»:

«Конечно, нынешние наши индивидуальности в какой-то степени являются продуктом неореализма и нет среди них никого, кто мог бы от него отречься. Однако ясно, что на смену новаторству и совместной борьбе тех времен, на смену изумительному энтузиазму, который для того далекого времени был так типичен, теперь пришли индивидуальные взлеты, находки, иногда даже гениальные, но не способные оказать решающего влияния на общее положение, «накалить атмосферу» до того предела, который был достигнут в период расцвета неореализма».

Казалось бы, такой относительный спад не обусловлен современным развитием общественных отношений. Хотя технические достижения позволили улучшить бытовые стороны жизни в ряде западных стран, приглушить проблемы нищеты и безработицы, человеку от этого стало легче не намного: материальные эрзацы счастья еще четче выявили неистребимую бедность духовной сферы. Погоня за внешним благополучием, сведение всех ценностей жизни к ценностям холодильника или машины превратили многих в мещан. Не вещи стали служить им, а они превратились в их рабов. Опутанные невидимыми цепями, некоторые люди острее ощутили потерю своей индивидуальности, свое внутреннее одиночество, отчужденность от общества и вместе с тем — еще большую зависимость от него. Герой романа швейцарского писателя Макса Фриша «Штиллер» с понятным гневом обрушивается на своих современников:

«Что вы, черт возьми, деляете с вашей так называемой свободой? Когда это становится хоть немного рискованным, вы не менее осторожны, чем какой-нибудь немецкий верноподданный. В самом деле, кто может себе позволить иметь жену и детей, семью и все, что полагается, и одновременно свободное мнение не только в мелочах? Для этого нужны деньги, столько денег, чтобы уже не нуждаться ни в заказах, ни в клиентуре, ни вообще в благорасположении общества. Но тот, кто имеет столько денег, что может позволить себе действительно свободное мнение, как правило, согласен с господствующими условиями».

Гневным пафосом своего героя Фриш выражает зреющий на Западе протест против обесчеловечивания человека, растущую тревогу за распад общества на изолированные составные элементы. Ничто не может прикрыть этого духовного неблагополучия.

Явившись своеобразным отражением в кино давно начавшихся процессов распада буржуазного общества, отчуждения и расщепления личности, восхождение на экранном небосклоне «звезд-индивидуальностей» со своим собственным кругом тем, своей поэтикой, стало, таким образом, фактом знаменательным и социально значимым. Особенно если учесть, что стремление вскрыть скальпелем пороки буржуазного мира не всегда ограничивается одним безадресным, а значит и беспредметным сетованием. В отдельных случаях подобное стремление приводит к обвинениям конкретного виновника — самой среды. В этом заключается сила романов того же Фриша и лучших фильмов современных западных кинематеров. Однако законы искусства моделируются законами

жизни. И если, по словам Казираги, сегодняшние индивиду-альные взлеты не могут заменить собой новаторства и энту-зиазма той совместной борьбы, которую вели неореалисты, то тому есть чрезвычайно серьезные основания. Равно как и тому, что взлетов стало меньше, а поле деятельности скаль-пеля неуклонно сокращается.

В. И. Ленин отмечал в «Философских тетрадах», что исто-рия развивается по спирали. Не проводя абсолютно ника-ких аналогий в значении и в характере творческих методов, можно заметить, что скажем, распад импрессионизма в 80-х годах прошлого века вызвал появление плеяды живописцев, которая, при всем многообразии индивидуальностей и отсут-ствии «единого знаменателя», имела общие отличия от своих предшественников, и прежде всего — свою разобщенность. Некоторые из них были талантливы, как Ван Гог или Гоген, другие были не столь одарены, но все они без исключения решительно выступали против реакционной сущности окру-жающего мира. И тем не менее их творчество несло на себе печать трагической двойственности. Сохраняя известную,, большую или меньшую, преемственность с импрессионизмом, эти живописцы в своей творческой практике противопостав-ляли себя ему.

Как и постимпрессионисты, современные постнеореалисты разобщены, их мировосприятие трагически раздвоено, а соз-даваемые ими произведения открыто противостоят платформе неореализма (хотя некоторые из них в свое время были его крупнейшими деятелями). Самый типичный представитель постнеореализма Микеланджело Антониони, который, наряду с Федерико Феллини, стал именем чуть ли не нарицательным, выразил свое кредо в следующих словах: «Мне казалось го-раз до важнее не столько анализировать взаимоотношения между героем и средой, сколько остановиться на самом герое, заглянуть в его душу».

Воспевание людской солидарности, исследование взаимо-отношений человека с окружающей средой сменилось у Ан-тониони и у других постнеореалистов темой замкнутости и душевного одиночества. Конечно, одиночества не человека «вообще» — такого в природе не существует, — а человека, не способного на «коммуникабельность», болезненно переживаю-щего отход от старого мира и не обретшего связей с новым миром. Рассмотрение такого человека как «замкнутой мона-ды», исключительное внимание к его душевным переживания-ям крайне сузили кругозор художника, вынудили его заняться анализом того, кого он знает лучше всех, то есть фактически самого себя, «Мои фильмы автобиографичны, — признался Антониони, — но не в буквальном, «бытовом» смысле, а в смысле передачи интеллектуального опыта». А когда тот же Антониони, отдавая на заре своего творчества дань преемст-

венности с неореализмом, попытался в фильме «Крик» вывести образ рабочего, то потерпел фиаско. Дзаваттини рассказывал, что после просмотра «Крика» он сказал режиссеру: «Оставь в покое рабочий класс. Не навязывай рабочим своей психологии. Они другие. Ты их не знаешь».

Феллини не делал таких попыток, и большинство персонажей его последних фильмов — это персонажи-предлоги, с помощью которых он раскрывает свое внутреннее «я». «Прежде всего мне нравится говорить о самом себе», — заметил он как-то в беседе со студентами. Это тоже не означает, что все феллиниевские персонажи автобиографичны. Суть дела здесь в другом: они отражают «атомизацию» его собственной личности. Даже в такой обличительной монументальной фреске, как «Сладкая жизнь»¹, уже было немало персонажей-предлогов, и в первую очередь сторонний наблюдатель, не способный ни на какое действие, журналист Марчелло. А в последующих фильмах — «Восемь с половиной» и «Джульетта среди призраков» — сведение критической тенденции обличения буржуазного общества к узкопсихологическому мотиву самообличения продолжало развиваться, и лишь отдельные эпизоды, детали, аксессуары напоминали о прежней авторской многогранности. В этих фильмах порвались даже тонкие нити, связывавшие людей друг с другом, скажем, в «Мамынькиных сынках», — осознание ими общности вины.

В искусстве не существует мелкотемья, бывает только мелкое решение темы. Это полностью доказывает творчество Феллини. Казалось бы, частная, глубоко личная тема сначала была поднята благодаря исключительному мастерству (которое предполагает вольный или произвольный отбор типического) до общей темы кризиса буржуазного индивидуализма как нормы практического поведения личности. В этом заключалось социальное значение его лучших произведений. И не только его, но и Антониони, и других постнеореалистов. Именно это обстоятельство не давало оснований рассматривать их фильмы как произведения асоциальные.

Однако затянувшиеся процессы «самовыражения» не могли не иссушить источника, каким бы глубоким он ни был, неизбежно привели к перепевам, ко все большему отходу от реализма к фрейдизму. А это не замедлило жестоко отомстить за себя: в фильме «Джульетта среди призраков» феллиниевская палитра заметно поблекла, и никакое пиршество красок (не самокритическое ли чувство вынудило режиссера прибегнуть к цвету?) оказалось не в состоянии заставить ее засверкать по-прежнему.

«Призраки» же, которые мучают Джульетту и которые призваны олицетворять моральные пороки разлагающегося общества, остались ино-

¹ Теоретический орган Итальянской коммунистической партии журнал «Ринашита» писал о ней в феврале 1960 года: «Сладкая жизнь» приобрела значение также и политического события... Конечно, изображать и решительно разоблачать итальянское буржуазное общество следует с иных позиций, однако надо признать, что режиссер сделал первый большой шаг по этому пути».

сказательными иероглифами, говорящими больше о душевных переживаниях стареющей и покинутой мужем женщины, чем о социальных болезнях ее окружения. С. А. Герасимов расценил авторскую интонацию как «яростное отвращение против агрессивности буржуазности», но эта тема получила здесь (по сравнению, в частности, со «Сладкой жизнью») мелкое решение, что не могло не огорчить поклонников таланта художника.

Еще в 1954 году Феллини выпустил свой знаменитый фильм «Дорога», в котором впервые переосмыслил один из лейтмотивов неореализма: начиная с «Похитителей велосипедов», его герои часто находились на перепутье своих жизненных судеб, а калейдоскоп встреч с различными людьми, несмотря на их внешнюю случайность, выявлял общность судеб париев общества, их жизненную неустроенность. Это были «мечты на дорогах» и даже «дорога надежды».

Как подчеркивала наша и зарубежная прогрессивная критика, «Дорога» Феллини была «дорогой в никуда». Выпуск этого фильма знаменовал собой прежде всего, что сам Феллини вступил тогда на перепутье. Отсутствие идейного компаса и определило все последующие творческие зигзаги. В той же беседе со студентами Феллини сказал, что ему «не хватает веры», что ему нечего подсказаты своим героям, «потому что и самому себе я ничего сказать не умею». (Значительно позже, давая свои комментарии фильму «Восемь с половиной», в котором он поставил знак равенства между реальностью внешнего мира и реальностью духовной жизни, даже стихийными силами подсознания, ради иллюзорных поисков вневременной и внесоциальной истины, Феллини скажет корреспонденту газеты «Стамп», что этот фильм представляет собой «нечто среднее между бессвязным психологическим сеансом и беспорядочным судом над собственной совестью».)

Три года спустя после феллин невоской «Дороги» вышел «Крик» Антониони, где прозвучал тот же мотив перепутья, но в аккордах типично антониониеских. Своё название фильм получил оттого, что в финале героиней, не выдержавшей одиночества, бросается с башни, а женщина внизу испускает дикий вопль страха. Непосредственное же его содержание вполне оправдало бы название «Дорога». Здесь произошло дальнейшее и более законченное переосмысление того же самого неореалистического мотива. Встречи людей у Антониони не только случайны, но и непрочны, недолговечны; распад всяческих связей — человеческих, любовных — возведен в степень фатальной закономерности, а стремление убежать от своего одиночества и от себе подобных неизменно оказывается бесплодным. Неореалистическая тема народа решена у Антониони тоже по-своему: тоска всегда у него безлика, молчалива, бездеятельна, равнодушна.

В дальнейшем Антониони необычайно развил модное бесфабульное сюжетосложение, однако, как никто другой, сумел использовать изображение внешнего мира в качестве проекции внутреннего мира усталого и сломленного человека. Этому служит буквально каждый эпизод. В «Приключении» — небрежно разбитая редчайшая античная ваза, уютный и продуваемый пейзаж, замедленный ритм действия, таинственное, не получающее своего разъяснения, исчезновение девушки. В «Ночи» — невеселый праздник в доме миллионера в честь... лошади его дочери, композиции стерильного архитектурного модерна и безжизненных, захламленных городских пустырей. В «Затмении» — лихорадочная, многоголосая биржа, неоднократно повторяемый пошелый через стекло окна или двери, как бы символизирующие собой отсутствие взаимопонимания между влюбленными, бочка с водой и груда кирпичей, которые остаются как грустное напоминание на своих местах после ухода любовников. В «Красной пустыне» — унылый индустриальный фон и холодный, урбанизированный быт, метафоричность цветовых гамм и бессильный, анемичный эротизм.

Любая проходная деталь и каждый основополагающий художественный прием — все строго выверено здесь и рассчитано с точностью высшей математики. Ибо самая мелкая подробность, жест, еле приметное движе-

ние, та или иная вещь, фиксируемая аппаратом, аллегоричность сцены или пейзажа, — это единственное, что дано подметить зрителю, из чего он должен делать выводы. При этом необычайно возрастает значение актерской игры — одна фальшивая интонация способна была бы уничтожить всю филигранную постройку. Неореалисты часто привлекали непрофессионалов из опасения, что актер со своими навыками лишь разрушит естественность воссоздаваемого реалистического быта; Антониони стремится использовать квалифицированных актеров так, как будто они являются непрофессионалами.

Ясная образность режиссерской речи находится в гнетущем несоответствии с мотивировочной смутностью поведения и душевных ходов выведенных персонажей. Педантичная рационалистичность стили только подчеркивает томящую иррационалистичность сознания героев (точнее — антигероев). Это подчеркивание проведено целеустремленно и через него *выявляется социальное зерно антониониевских произведений. В мире больших материальных возможностей люди безволие и с безразличным стоицизмом существуют в духовной нищете, даже в пустоте — без идеалов, без каких-либо душевных потребностей. Безволие и пустота их рассматриваются как некая норма существования — другим в современном мире и быть нельзя. Им не для чего жить, они на грани гибели, их психика болезненно надломлена. Из фильма в фильм все фатальнее становится распад всяческих людских связей, углубляется анализ человека, потерпевшего душевное крушение.

В «Красной пустыне» (эпиграфом к которой могли бы стать слова Кафки: «К кому взывать в большой пустыне мира?») образ такого человека доведен до химически очищенного состояния: героиня фильма просто ненормальна из-за пережитой ею автомобильной аварии. Кинометафоры предыдущих фильмов стали здесь откровенным клиническим случаем. Круг замкнулся, последняя точка поставлена — Антониони исчерпал свою тему. И его теперешний уход в коммерческое кино только доказывает это.

Произведения Антониони, как и творчество других постнеореалистов, суммарно представляют собой, конечно, определенный этап в развитии киноискусства, в обогащении его языка, в мастерстве проникновения во внутренний мир человека. Но эстетизация психологического анализа, как это справедливо отмечалось на I Международном фестивале «Нового кино», который состоялся летом прошлого года в городе Пезаро, неизбежно приводит к концентрации внимания на стиле и его возможностях. «Таким образом, истинным героем этого нового кино оказывается стиль», что служит «предвестником общего и сильного оживления формализма, являющегося типичным средним продуктом» современной культуры капитализма. Все это «представляет собой составную часть общего движения буржуазной культуры, направленного на отвоевывание тех участков, которые она утратила в борьбе с марксизмом и связанной с ним возможностью революции». Правящий класс «пытается вновь навязать поэтам * псевдогуманную задачу: возрождение мифа формы и осознание ее технических возможностей».

Примат формы над содержанием как конечный итог деятельности постнеореалистов выявляется не только на примере творчества Антониони или Феллини. Если первый отточил до предела свое искусство в фильме «Красная пустыня» для изображения клинического случая, а второй предстал в картине «Джюльетта среди призраков» преимущественно в роли сказочника с необузданной фантазией, то, скажем, Лукино Висконти в «Туманных звездах Большой Медведицы» свел основную коллизию к кровосмесительной сексуальности, питающейся фрейдистскими комплексами. Изобразительное решение отдельных кадров подчас поражает здесь самого взыскательного зрителя и заставляет вспомнить о лучших сценах в прежних прославленных фильмах Висконти, но чудовищное нарушение баланса содержания и формы лишь еще отчетливее говорит о декадентском влиянии,

Сам Висконти некогда иронизировал (критикуя «Сладкую жизнь»), что одно срывание одежды и обнажение язв не очень уж дорого стоит и **что** от этого никто не умрет. Тем более, что буржуазия обожает, когда ей таким вот способом показывают, до чего она ужасна. Это, по словам Висконти, лишь лезть навыворот: выходит, если она больна, то при смерти вся вселенная, уж, во всяком случае, вся Италия. А Италия не при смерти. Страшным судом буржуа не испугаешь. Попробуйте, покажите забастовку — вот этот фильм запретят без всяких разговоров..

В «Туманных звездах Большой Медведицы» Висконти даже не поднялся до уровня «срывания сдежд и обнажения язв», что сам когда-то признавал недостаточным. В этом фильме он противопоставил себя себе же как автору патетических неореалистических произведений «Земля дрожит», где вывел образ бунтаря Валастро, и «Рокко и его братья», в заключительных эпизодах которого создал хотя и штриховой, но все же портрет-обещание рабочего и революционера Чиро, как бы формулировавший весь социологический итог авторских размышлений.

«Звезды-индивидуальности» постнеореализма все больше становятся звездами туманными. Определившиеся тенденции внушают самую серьезную тревогу прогрессивной общественности Италии. Они рассматриваются ею в качестве характерных и распространенных тенденций современности, причем не только в среде кинематографистов, но вообще в части интеллигенции.

Этим тенденциям пытаются ныне дать осмысление и оценку даже в художественных произведениях. Один из последних фильмов Карло Лида* зациклился на «Горькая жизнь» проникнут довольно мрачной символикой: герой фильма Бьянки едет в Милан с целью взорвать небоскреб, где помещается правление Кончерна, в шахтах которого погибли его земляки-горняки; в конце картины Бьянки, после долгих поисков работы, попадает в рекламное агентство и украшает тот самый небоскреб, который некогда собирался уничтожить. Судьба этого героя — честного и способного человека, полностью решимости «взорвать башню из алюминия, стекла и бетона — олицетворение бесчеловечной власти капитала», но превратившегося в исполнителя воли своих врагов, — была расценена газетой «Унита» как типичное отражение судьбы части поколения итальянской интеллигенции.

При анализе того или иного явления важно установить его преемственность — тогда яснее становятся его облик и новые черты. Тема отчуждения человека была сквозной в буржуазном искусстве и литературе не только нашего века, но и прошлого. Максим Горький еще в 1909 году писал в статье «Разрушение личности»:

«Современный изолированный и стремящийся к изоляции человек — это существо более несчастное, чем Мармеладов, ибо поистине некуда ему идти и никому он не нужен! Опьяненный ощущением своей слабости, в страхе перед гибелью своей, какую ценность представляет он для жизни, в чем его красота, где человеческое в этом полумертвом теле с разрушенной нервной системой, с бессильным мозгом, в этом маленьком местище болезней духа, болезней воли, только болезней?... Чем отзовется безнадежно больной на радостный зов жизни? Только стоном».

В дальнейшем стон постепенно превратился в вопль отчаяния и страха. В этом нашла свое отражение неизмеримо возросшая враждебность буржуазного общества человеку. Но субъективно гуманистическое начало творчества выразителей идей отчуждения в конечном счете выливается в неверие в человека (а значит объективно в антигуманизм). Разоблачая специфическую систему общественных отношений, эти художники отождествляют ее со всем миром, а их личное внутреннее «я» вырастает в некое космическое «мы». Борьба же с алогизмами окружающей среды исключительно demonstra-

дней этих алогизмов — значит попасть в собственный капкан, расставленный для врага. На деле такие художники теряли одну за другой свои позиции и становились певцами абстрагированной тоски и отчаяния.

Абстрагированной, потому что она утверждает примат внутренних переживаний над многогранностью реальной жизни и не выдерживает проверки этих переживаний объективными критериями, которые включают в себя не одни симптомы болезни, но и признаки здоровья, утверждающиеся новые ценности. Борьба человека за себя, за свое право быть человеком происходит не в сфере призраков, бесплодных мечтаний, психологического самобичевания, а в совершенно реальной и материальной обстановке. Впрочем, уже само разделение на такие сферы и их противопоставление искусственно, и собственная деятельность художников начисто отвергает возможность подобного разделения: любое творчество автоматически включает их в те же общественные процессы и в ту же общественную борьбу, которые они пытаются исключить из своего сознания.

Сегодняшнее положение определенной части западного киноискусства характеризуется все более частым отходом от реалистического мышления и видения не только итальянских постнеореалистов, но и некоторых крупнейших кинодеятелей других стран. Творчество, например, шведского режиссера Ингмара Бергмана (с его лучшим, самым тонким и умным произведением «Земляничная поляна», где «некоммуникабельность» героя расценена не только как его беда, но и как вина, недавно смогли познакомиться советские зрители) чрезвычайно разнообразно и не менее значительно, однако общий конечный вывод остается тем же самым. В своих последних картинах Бергман пришел к мрачным итогам.

Например, его фильм «Молчание» — это беспрецедентное во всей истории мирового кино скопиче физиологических извращений, переданных с отталкивающим натурализмом, который практически выводит этот фильм за пределы искусства. Натуралистические подробности нередко встречались в картинах самых различных мастеров, в том числе и реалистов, но они никогда не были у последних самодовлеющими, служили у них не основой образности, а одним из средств — причем далеко не всегда самым удачным — для выражения протеста против наиболее омерзительных сторон окружающей жизни, сущности деградирующего миропорядка. Но, как заметил один поэт, «лишь в чувстве меры искусство приметно». Это драгоценное чувство меры изменило Бергману. И если обосновано мнение, что фильмом «Молчание» он хотел потрясти, заставить содрогнуться общественное сознание «сытой и благодушно застывшей» Швеции, то своей цели вряд ли достиг — ведь мифического Страшного суда буржуа действительно не боится.

Конечно, не всегда анархическое противопоставление человека и общества «вообще» в творчестве «звезд-индивидуальностей» приобретает такие законченные формы. В одном из последних фильмов французского режиссера Жан-Люка Годара «Альфавиль» рассказывается об угрозе неофашизма, воплощенного в мрачных, хотя и несколько наивных, образах фантастического тоталитарно-технократического государства,

Актуальное и даже символическое звучание приобрела картина испанского режиссера Луиса Берланги «Палач», где показываются роковые последствия малейшей сделки человека со своей совестью. Эта картина решена в том же жанре трагикомедии, о достижениях которой уже говорилось.

Положение художественной интеллигенции в капиталистическом мире — и, пожалуй, прежде всего деятелей киноискусства — за последнее время сильно осложнилось. Тем не менее некоторые ее представители ищут возможности освещать в своих произведениях животрепещущие проблемы действительности.

Особенно примечателен в этой связи отход от общей вырисовывавшейся линии «звезд-индивидуальностей» талантливого французского режиссера Алена Рене. Начав с блестящей и гневной документальной картины «Ночь и туман» о гитлеровских концентрационных лагерях, он поставил затем фильм «Хиросима, моя любовь», где соединил воедино документальные эпизоды хиросимской трагедии и антивоенных демонстраций в современной Японии с «потоком сознания», скрупулезным анализом внутренних переживаний двух людей. Этот фильм выделяли философские размышления о неразрывной связи больших судеб мира с маленькими Судьбами отдельных людей, о месте и ответственности человека в жизни, о сущности понятий свободы и любви.

Однако уже здесь прозвучал мотив страха перед реальностью мира: прошлое не только властно утвердилось в духовном существовании героев, предупреждая о будущем, но парализовало их волю, их силы перед лицом настоящего. А двойственность художественной формы наметила то иррационалистическое, субъективное восприятие действительности, которое получило крайнее решение в следующей картине Рене «В прошлом году в Мариенбаде».

Поставленная по сценарию апостола современного французского «антиромана» Роб-Грийе, эта картина стала образцом «дедраматизации» в кино. В ней нет действия, ее персонажи не имеют имен и характеров, их взаимоотношения нарочито неопределенны, сами они запутались и во времени, и в пространстве, и в собственном сознании — они не могут отличить реальность от внушения, не знают, что произошло и происходит на самом деле, а что является плодом их фантазии. Персонажи скользят, как призраки, в огромном, вычурном и мрачном отеле, напоминающем тюрьму, или в замершем пространстве парка, который легко просматривается насквозь и в котором они тем не менее умудряются безнадежно заблудиться.

Символика великолепных, но холодных декораций, с ее миром мрамора, массивных колонн, черных зеркал, позолоченных карнизов, темных картин, тяжелых портбел, неподвижных статуй, пустых пьедесталов и геометрически высаженных, аккуратно подстриженных кустарников и деревьев, равно как и символика анонимной богатой толпы бездельников, бесстрастно занимающихся светскими развлечениями и бессвязными разговорами передана мастерски и до обаятельности очевидно. Как произведение изобразительного искусства «Мариенбад» — уникальное явление в кино. Но оно уникальное и по своему выражению концепции отчужденности, когда люди ничего не находят даже в самих себе, кроме отдельных неясных ощущений. Они скорее порождение сновидений, чем отражение несовершенной действительности. В их существование нельзя верить, а потому их символика — в отличие от символики фона — ничего не говорит; они воспринимаются только как фрагменты изобразительного фона. В результате субъективный авторский подход в передаче субъективных состояний потерпел неудачу.

И вот после такой крайности, как «Мариенбад», Ален Рене вновь возвратился к проблемам реального мира. Он выпустил недавно фильм «Война окончена», герой которой, беженец из Испании, должен сделать выбор: встать ли ему на путь борьбы против сил реакции или остаться «вне схватки». Он не участвовал в войне в Испании (действие в фильме

происходит в наши дни во Франции), для него война осталась там, на родине, — отсюда и название картины. Но после колебаний и размышлений он избирает в конце концов путь активной борьбы. «В фильме «Война окончена», — заявил Ален Рене, — затрагиваются проблемы, имеющие отношение в наше время к каждому человеку. Мой герой Диего — человек действия и весь устремлен в будущее, впрочем, как и сам фильм».

Появление подобного произведения — факт знаменательный, говорящий о том, что иногда художник, пораженный, казалось бы, тяжелейшей болезнью, может все же подняться с одра формализма и тем самым перестать быть глухим к голосу времени.

К сожалению, такие случаи пока еще редки. Гадать же, к чему в дальнейшем приведут логика жизни и логика развития самосознания того или иного художника, — занятие совершенно бесплодное. В общей оценке положения западного киноискусства приходится исходить из непреложной очевидности господствующих тенденций. А в целом сегодняшнее творчество ряда «звезд-индивидуальностей» представляет собой малоутешительную картину.

Решающей проблемой искусства всегда была и есть проблема выбора героя. Замыкание в кругу или отрицательных героев, или антигероев различных мастей многими крупнейшими художниками современного кино Запада красноречиво выдает ограниченность их мировосприятия, характер критики ими буржуазного общества как критики, ведущейся изнутри этого общества. Именно здесь отчетливее всего пролегает граница, отделяющая их от художников социалистических. Очень хорошо сказал в беседе с журналистами о своем замечательном фильме «Сделано в Италии» Нанни Лой: «Режиссер вправе критиковать. Мы ставили своей задачей правдиво показать недостатки общества, в котором мы живем... Но мы, как видите, не страдаем пессимизмом. Верим в человека, верим в итальянского рабочего. Верим в то, что он сумеет найти выход».

Вряд ли можно полагать, что другие художники легко и безболезненно относятся к невольному самоограничению в выборе героев. Все честные кинемастера чаще или реже, но стремились вырваться из Дантова круга. Однако показательно, что их поиск положительного героя, способного вдохнуть надежду, послужить «лучом света в темном царстве», тоже, как правило, крайне ограничен. Человечность, высокие душевные качества, «золотое сердце» упорно выискиваются ими в самом буржуазном обществе по принципу, так сказать, антитезы, «доказательства от обратного» — в среде его изгоев: проституток («Ночи Кабирии» Феллини, «Жить своею жизнью» Годара), уголовников («Дыра», «Не прикасайтесь к добыче» Жака Беккера) и т. д. Всех этих положительных персонажей объединяет одна общая черта — жертвенность, обреченность на поражение в их отчаянной попытке в одиночку противостоять законам капиталистических джунглей. Ни сам художник, ни зрители не верят, что такие доложительные герои, несмотря на всю их человеческую привлекательность, сумеют найти выход. Их человечность служит все той же цели обличения бесчеловечного образа жизни. А их жертвенность — это своеобразное отражение чувства собственной жертвенности, которое пронизывает — отдают они себе в этом отчет или нет — сознание самих художников.

Тем не менее образ героической личности, образ героя с большой буквы (не в нашем понимании, конечно) существует в западном кино. Только чаще всего не в реалистических произведениях, а в романтических, точнее — псевдоромантических. И здесь общий «тон» задает Голливуд.

III

О кинематографе Соединенных Штатов еще ничего не говорилось в этой брошюре. Объясняется это тем, что его развитие во многом опередило по времени процессы, проис-

ходящие или только намечающиеся ныне в западноевропейском кино. Самое краткое (и потому неизбежно упрощенное) ознакомление с общим характером этого развития может все же помочь осветить контуры того будущего, к которому идет сейчас, по всей видимости, кинематография ряда остальных стран Запада,

Кино занимает особое положение в США. Считалось даже, что влияние Голливуда внутри страны сильнее влияния церкви, школы, прессы, демократической и республиканской партий, а что за рубежом его фильмы успешно выполняют роль «эmissаров» государственного департамента.

С конца 40-х годов Голливуд вступил в полосу затяжного кризиса. Видимой и непосредственной причиной тому послужила начавшаяся конкуренция телевидения, которое вскоре лишило его половины зрителей. Правда, натиск телевидения происходил не только в США, но и во всех странах, однако там кинематограф пострадал от этого значительно сильнее. Обусловливалось это крайней степенью монополизации американской культуры: Голливуд и новая телевизионная индустрия контролируются разными финансовыми и промышленными группами, а это привело на первых порах к особенно ожесточенной схватке за прибыли. Постепенно все же произошло взаимное приспособление двух гигантов (сейчас Голливуд выпускает 90 процентов всей телевизионной продукции, кроме хроники); одновременно кино обогатилось техническими нововведениями — различными системами производства сначала широкоэкранных, а затем широкоформатных и панорамных фильмов.

Тем не менее симптомы кризиса — сокращение количества картин, потеря миллионов зрителей, усиление относительно мелких продюсеров, независимых от «большой восьмерки» киномонопольей, — еще долго не исчезали. Тогда стало очевидно, что важнейшей, хоть и скрытой, причиной кризиса явилась не столько конкуренция телевидения, сколько выпуск плохих фильмов — чаще всего лишенных оригинальности и боящихся, как огня, реальной действительности. Низкое качество общей массы голливудской продукции особенно было заметно на фоне достижений итальянского неореализма и неустанных творческих поисков других лучших западноевропейских мастеров (фильмы социалистических стран имеют крайне ограниченный доступ на американские экраны). Сокращение внутреннего кинорынка сопровождалось еще большим сокращением внешнего рынка.

Несмотря на это, ни традиционная тематика американского кино, ни его специфическая стилистика не претерпели существенных изменений: Голливуд оказался самым консервативным организмом. Недоумевать по этому поводу не приходится. Власть продюсеров, объединившихся в тресты и финансируемых крупным капиталом, в Соединенных Штатах давно почти не ограничена. То обстоятельство, что в американской кинопромышленности параллельно с монополиями всегда существовали относительно независимые производственные компании как в самой кинотоллице, так и вдали от нее, мало что меняло в общей расстановке сил.

Значительная часть «независимых» преследует лишь финансовые цели и фактически придерживается тех же идейных и художественных позиций, что и их коллеги, находящиеся на службе большого кинобизнеса. Кроме того, демонстрирование картин мелких кинопроизводственников почти всегда осуществляется крупными прокатными фирмами, благодаря чему те имеют косвенный, но эффективный контроль над продукцией аутсайдеров. О системе цензуры, многоголовой и хитро построенной, говорить уж не приходится.

Всевластие кинотрестов еще десятилетия назад привело к отсеиванию жанров, исследующих общество и человека, к целеустремленному развитию развлекательной продукции. Не случайно за Голливудом чуть ли не со дня его рождения прочно закрепилось наименование «фабрики

грез». Только в периоды политических и экономических кризисов, которые потрясали всю страну, обострили внимание американского народа к социальным проблемам и ослабляли могущество кинотрестов, художники обретали возможность чаще обращаться к вопросам, диктуемым жизнью. В годы первой мировой войны и сразу после ее окончания, во второй половине памятных 30-х годов, в период второй мировой войны и сразу после ее окончания было создано наибольшее количество значительных реалистических произведений, прославивших американское кино, — от фильмов Чаплина и Штрогейма, «Большого парада» и «Толпы» Кинга Видора до «Гроздьев гнева» Джона Форда или «Лисичек» и «Лучших годов нашей жизни» Уильяма Уайлера.

На протяжении ве все остального своего долгого творческого пути даже такие корифеи, как Форд, Уайлер и Видор, вынуждены были непрерывно выпускать коммерческие боевики, А наиболее принципиальные художники, вроде Штрогейма, попросту изгонялись из Голливуда. Как известно, такая же судьба постигла в конце концов, несмотря на его исключительную популярность, и Чарльза Чаплина.

Основная ставка на развлекательность, отмеченную всеми родимыми пятнами коммерческого кинематографа, выработала в американском кино собственную мифологию. Пожалуй, самым полным олицетворением ее положительного романтизированной начала явился герой вестерна, который был поднят до уровня киносимвола благородства, неустрашимости, неподкупной честности, рыцарства — иначе говоря, чуть ли не всех самых дефицитных в американской действительности человеческих качеств. По сути дела, облик того же самого персонажа можно без труда разглядеть в чертах почти любого другого голливудского «героя», будь то шпион или гангстер, Чингисхан или Тарзан. Очень редко их мниморомантический ореол как-то впечатляет благодаря профессионализму постановщика и исполнителей; чаще же всего он просто тошнотворен — хотя бы уже из-за своей конвейерной заштампованности.

Наряду с развлекательной продукцией из голливудских фабрик **выходят** фильмы, питаемые ненавистью и безысходностью, проповедующие члеловеконенавистнические идеи и сеющие семена морального антимира, — фильмы «черные», милитаристские, расистские, антикоммунистические. Для них характерно, наоборот, отсутствие всякого положительного начала. Мракобесие и клевета не могут скрыть этого отсутствия хотя бы самой кудей позитивной идеики. «Вся беда в том, — жаловался на страницах американской печати профессор социологии Клинтон Роситер, — что у нас нет своего Маркса, нет учителя, которого мы бы почитали как глашатая истины». Империалистическая Америка переживает тяжелейший кризис идей. Голливуд в качестве самого типичного и многогочерчивого представителя ее культуры наиболее отчетливо выявляет духовную нищету общества, потерявшего истину.

Было бы несправедливостью в отношении американского народа, американской культуры замалчивать или приуменьшать значение гражданского и творческого подвига тех прогрессивных кинематографистов, которые неустанно, преодолевая огромные трудности, продолжают создавать произведения, противостоящие деградирующим ценностям Голливуда.

Известный историк Герберт Аптекер писал в 1963 году: «В Соединенных Штатах долларовая бумажка встает перед нами как мощное препятствие творческой деятельности. Но соблазн этой бумажки преодолим — ведь не удалось же купить всю американскую интеллигенцию! Наоборот; лучшие ее представители борются за свою честь, за право на творчество. Они знают, что демократия, а не тирания, равенство, а не расизм, мир, а не война служат художнику, И что художник должен служить им».

Это так. И имя, например, Стенли Креймера, равно как имена многих западноевропейских прогрессивных мастеров, о которых упоминалось или не упоминалось в этой брошюре, заслуживают глубокого уважения, а их произведения — специального и обстоятельного рассмотрения.

Сейчас уже становится возможным применение обобщающего термина

на «западная кинематография» без выделения Голливуда в качестве особого ингредиента, хотя сравнительно недавно это представлялось бы неправомыслием. Несмотря «а пережитый тяжелый кризис и свой консерватизм, американское кино не только «выжило», но за «последние три-четыре года смогло перейти в контрастную стадию по всем фронтам. Растет выпуск и экспорт его продукции. В 1963 году, по данным газеты западногерманской кинопромышленности «Фильм-эхо», американские фильмы собирали в шести странах «Общего рынка» 37,7 процента всего дохода кинопромышленности, в то время как Франция, Италия, ФРГ, Голландия, Бельгия и Люксембург, вместе взятые, получили лишь чуть больше. Следующий, 1964 год, который для американского кино явился, по оценке Кинга Видора, «чем-то вроде пустыни», принес тем не менее дальнейшее изменение этого соотношения в «пользу США. Такая тенденция продолжается и по сей день. По данным департамента торговли США, американские фильмы «занимают от 40 до 60 процентов всего экрановремени мирового кинорынка» (без учета, очевидно, социалистических стран).

Одновременно богатые американские киномонополии исподволь прибирали к рукам производственные и прокатные компании западноевропейских государств. В конце 1965 года журнал «Филмз энд филминг» вынужден был, в частности, констатировать:

«Прискорбным фактом является то обстоятельство, что британское кинопроизводство постепенно исчезает. Работа на студиях идет полным ходом, но большая часть фильмов финансируется американскими компаниями». (К числу таких фильмов относятся, кстати сказать, и картины о Джеймсе Бонде).

Совсем недавно перестала существовать крупнейшая итальянская прокатная фирма Де Лаурентиса, которая продала свои права американской фирме «Дир». Это означает, что на прокате итальянских фильмов в самой же Италии теперь смогут наживаться американцы, а главное — что многие режиссеры вынуждены будут отныне ставить те картины, которые придутся по вкусу нозым хозяевам. Де Лаурентис был не только «столпом» итальянского проката, но часто выступал и в роли продюсера. Эту роль он сохраняет, но должен считаться теперь с требованиями заокеанских прокатчиков. Его производственная программа на 1966 год говорит сама за себя: она включает три вестерна, исторический «боевик» в постановке американского режиссера Джона Хьюстона, несколько фильмов совместного итало-американского производства и документальную картину о Вьетнаме, которую поручено ставить редактору буржуазной газеты «Мессаджеро» А. Перроне, известному своими проамериканскими взглядами.

Усиленное проникновение американского капитала в кинематографию Западной Европы — не просто бизнес, коммерция. Это также политика, и большая политика. Показательно, что она нацелена в первую очередь на те страны, в которых относительно сильно развиты демократические тенденции в кино.

Иначе обстоит дело с ФРГ, кинематография которой, по признанию одного из редакторов мюнхенского журнала «Фильм» Ульриха Грегора, «не сумела с достаточной резкостью и отчетливостью отмежеваться от своего прошлого». Практика совместных постановок картин в ФРГ тоже осуществляется часто, голливудских фильмов на ее экранах демонстрируется тоже много, однако американцы не очень-то стремятся установить здесь свой контроль над кинопроизводством — их вполне устраивает существующее там положение дел. А каково это положение, убедительно показали немецкие журналисты Хаак и Кесслер в книге «Политика против культуры». Они подсчитали, что подавляющая часть западногерманских фильмов служит психологической подготовке к новой войне. Только до конца 1963 года в ФРГ было выпущено 737 милитаристских картин, посвященных «возрождению германской солдатской чести», «подвигам» вермахта во второй мировой войне.

Западная киноиндустрия — важнейшая индустрия сознания, и доли-

тика Сказывается в работе любого винтика её сложного механизма. «Голливудизация» основной части кинематографии Западной Европы — в прямом и переносном смысле слова — это совершенно реальная угроза. Ее цели обнажены, а проявления многогранны: от непосредственного финансового и идеологического контроля над производством и прокатом, от параллельного полного подчинения (по американскому образцу) творческих работников «собственным» продюсерам до усиления демагогической пропаганды о несовместимости политики и искусства (на удачку которой попадает еще немало честных художников) и до насаждаемого культа развлекательного кинематографа, призванного отвлекать от «проклятых» вопросов жизни (будто отвлечение не политика!). В официальном проспекте «Кинематография Соединенных Штатов Америки», изданном в 1958 году Американской киноассоциацией и Ассоциацией кинопродюсеров, выработана даже своеобразная теоретическая платформа, которая призвана обосновать подобную установку. В этом проспекте говорится:

«Мало найдется людей, готовых оспаривать тот факт, что кино стало одним из величайших благ человечества. Как средство развлечения оно принесло много радости, счастья и здорового отдыха бесчисленным миллионам зрителей... Фильмы являются драматической формой выражения. Драма, как на сцене, так и на экране, всегда трактует о чем-то необычном, единственном в своем роде, отличном от жизненного опыта большинства людей».

Гибкая формула отвлекательных целей кинематографа, который должен будто говорить только о чем-то «отличном от жизненного опыта большинства людей», и призвана оправдать подмену реального человека псевдоромантизированным или каким-либо другим искусственным манекеном.

Конечно, понятие «реализм» никогда не охватывало собой полностью понятия «искусства». Но реализм всегда оставался его столбовой дорогой. И не в последнюю очередь благодаря своей безграничной перспективности и неисчерпаемости. Скачущий же сейчас и гикающий на экранах Запада герой вестерна способен затянуть зрителя своим длинным лассо лишь на однообразную и узкую тропинку, ведущую в бесплодную страну надуманных проблем. На ту же тропу уводят зрителя и его модернизированные сородичи типа Джеймса Бонда.

«Голливудизация» современного западноевропейского кино сказывается также в том культе силы и жестокости, которым пропитаны, например, некоторые произведения даже такого серьезного режиссера, как Жан-Люк Годар (влияние американского «черного» жанра на его фильмы «На последнем дыхании» и «Маленький солдат» он сам признавал).

Сфера кино неразрывно связана с общими вопросами идеологии и политики. Это учили монополисты США, стремящиеся ныне к прямому или опосредствованному господству над «неустойчивой» кинематографией Западной Европы. Они готовы в отдельных случаях финансировать и подлинные произведения искусства, будь то блестящий «Том Джонс» (Англия) по одноименному роману Генри Филдинга или фильм «Поезд», повествующий об одном из эпизодов французского движения Сопротивления. При выпуске собственной коммерческой продукции американские продюсеры, несмотря на свой консерватизм, тоже пошли в последнее время на известные «уступки» зрительским вкусам и стали иногда использовать модную ироническую подачу тривиальных мелодраматических сюжетов (например. «Путь, который надо пройти») или комедий (показанные на IV Московском кинофестивале «Большие гонки»). Они способны учитывать совокупность различных обстоятельств и не всегда быть теперь так уж грубо прямолинейными, если это служит достижению главной цели. Добиваются же они ее с упорством, деловитостью и цинизмом, свойственными их собственным кинофаворитам. Но цинизм появляется и торжествует только там, где испытывается голод разума и чувств, где «царит ничто».

Это приоткрывает завесу над тайной, казалось бы, немислимого еще недавно возрождения и усиления могущества Голливуда. Когда мастера неореализма владели умами зрителей на Западе, тогда никакой супершпион не мог выдержать соперничества, скажем, с «Машинистом» Джерри. Самые «серьезные» фильмы пользовались огромной популярностью и приносили больший доход, чем коммерческие «боевики». Это же относится и к лучшим произведениям постнеореализма. Так, «Сладкая жизнь» Феллини в одних Соединенных Штатах дала четыре миллиона долларов прибыли. Расслоение неореализма, разобщенность постнеореалистов, их все более одностороннее, пессимистическое и монотонно-усложненное выражение своих идей, чуждых большинству людей, сильно сократили зрительскую аудиторию и постепенно образовали тот вакуум, который и поспешили заполнить на свой лад кинодельцы.

Киноискусство называют десятой музой. Сейчас над кинематографом Запада угрожающе, как никогда прежде за всю его историю, нависла опасность полностью превратиться в десятую жертву того циничного мира, где властвуют корыстные интересы денежного мешка, реакционная пропаганда, узкие политические интересы господствующего меньшинства.

Творчество ряда крупнейших западных режиссеров и актеров говорит о том, что далеко не все художники готовы в дальнейшем уступать свои позиции, что, несмотря на труднейшие условия, они стремятся развивать прогрессивные традиции, здраво оценивать окружающий мир и свое место в этом мире. Характерно в связи с этим высказывание постановщика известных фильмов «Розы для господина прокурора», «Ярмарка», «Мужская компания» Вольфганга Штаудте (ФРГ), который недавно заявил журналистам: «Я считаю, что кроме стремления к творческому поиску режиссер должен чувствовать свою политическую и общественную ответственность».

Как бы развивая эту мысль, итальянский режиссер Нанни Лой сказал в беседе с корреспондентом газеты «Советское кино»: «Нашему поколению выпало жить и творить в необычайную эпоху — эпоху освобождения человеческого духа, в эпоху освобождения людей. Дорога к прогрессу трудна необычайно. Но она ведет к положительной цели. Мы же, интеллигенция, сознавая это, должны использовать наши возможности каждый в меру своих способностей, чтобы помочь формированию нового человека, нового общества. Это тяжело, я понимаю... Но отступать мы не имеем права. Мы обязаны идти вперед, освобождаясь от приспособленчества, индивидуализма, формализма, рассказывая яснее и проще о человеке, его жизни».

В нашу эпоху, когда народные массы берут свою судьбу в собственные руки и активно определяют ход общественного развития, только те художники останутся или станут подлинными властителями дум, которые будут создавать искусство народное, служащее прогрессу человечества,