А. КУКАРКИН

МИФЫ ЗАПАДНОГО КИНО

Издательство «ЗНАНИЕ»
Москва 1968

ВЕЛИКИЙ ИЛЛЮЗИОН

В одной из своих старых, очень старых книжек «Нат Пинкертон и современная литература», вышедшей в 1910 году, писатель Корней Чуковский поделился впечатлениями о нескольких просмотренных им фильмах. Он рассказал, в частности, содержание картины «Видение водолаза»: из раковины, лежащей на дне моря, вырастает роза, а из нее появляется женщина, одетая в трико и потряхивающая бедрами; из других раковин таким же путем появляются еще женщины; спущенный вниз водолаз кидается к дамам, но те превращаются в розы, и с горя он пляшет матчиш.

«Автору этой пьесы,— сокрушенно писал К. И. Чуковский,— дали такую безмерную власть: ты можешь повести нас на дно океана, ты можешь людей превращать в цветы, ты можешь цветы превращать в людей. И он — с такой безмерной властью — ничего другого не придумал, как свести на дно океана кафе-шантан!».

Эти слова в устах прославившегося потом сказочника особенно красноречивы: он сумел сразу оценить «безмерную власть» кинематографа и в то же время разглядеть его не менее безмерный порок.

Нет, заслуженно кинематограф со дня рождения стали называть «фабрикой грез»! Только в те далекие времена в это название вкладывался сравнительно безобидный буквальный смысл. Более того, ярко выраженную развлекательную направленность раннего кинематографа можно было даже как-то объяснить: кино еще не поднялось над уровнем зрелищного аттракциона, не превратилось в настоящее искусство.

В наши дни название «фабрика грез» сохранилось за мощной киноиндустрией, выпускающей ежегодно тысячи и тысячи километров коммерческой продукции. Об удельном весе развлекательных фильмов в кинематографах капиталистических стран можно судить по любопытной таблице, которую привела некоторое время назад английская газета «Дейли синема». Из этой таблицы видно, что, скажем, в 1960 году в кинотеатрах Англии демонстрировалось 414 картин, главным образом американского и английского производства. Из них 195 фильмов было уголовного и эротического содержания, 84 комедии и мелодрамы, 24 ковбойские, большая часть остальных — детективные, музыкальные, фантастические и т. д. Лишь 59 фильмов (из 414) отнесены к разряду «прочих».

В число этих «прочих» входят и считанные фильмы, которые как-то откликаются на те или иные проблемы современности. Тем мастерам западного кино, которые хотели бы своим искусством говорить людям правду, очень редко удается хотя

антагонизм идей, как бы осторожно и объективно вы ни подошли к этим темам...».

Общая картина кинопроизводства и кинопроката во Франции, Италия и других странах Запада мало чем отличается от картины, нарисованной английской газетой «Дейли синема». Как верно подметил известный французский режиссер Луи Дакен, в капиталистических странах «не существует цензуры только для фильмов о гангстерах, адюльтере или для «обнаженных представлений».

Вытесняя с экранов фильмы, которые тяготеют к изучению общества и человека, хозяева кинопромышленности Запада с помощью разносторонних средств пропаганды стремятся всячески обосновать свой курс на развлекательность. Излюбленный довод, применяемый ими при этом, может быть выражен в следующих словах: зрители бывают удовлетворены, если получают хотя бы на экране «компенсацию» за испытываемые в жизни ограничения и огорчения.

Американский публицист Г. Оверстрит писал в своей книге «Зрелый ум»: кинобизнесмены поняли, «что самый верный способ привлечь зрителей...— это дать им услаждающие их жизнь иллюзии. Кино стало крупным деловым предприятием, при помощи которого множество неудовлетворенных жизнью мужчин, женщин и подростков могли грезить об осуществлении своих надежд. Кинофильм не ставит своей задачей научить этих разочарованных людей двигаться вперед и предпринимать активные действия для решения стоящих перед ними проблем. Он задался целью дать им мечту, которая сама по себе была бы настолько увлекательна по сравнению с реальностью, что они снова и снова возвращались бы в кинотеатр, чтобы помечтать еще несколько часов. Эти прибыльные штампы стали настолько прочными, что даже серьезные романы и драмы, пройдя через мельницу кино, превращались в нечто совсем на них непохожее: они появлялись на экране в измененном виде, который должен был отвечать мечтам неудовлетворенного и незрелого ума».

В последние годы на Западе было модным течение в живописи, которое получило название «поп»-искусства (от слова

«популярное»). Английский художник Ричард Гамильтон расшифровал содержание, вкладываемое в этот термин: популярность, то есть расчет на самую широкую публику; недолговечность; без такого искусства можно обойтись; массовость Производства; живость, чувственность, изобретательность и эффективность изображения. Комментируя это определение «поп»-искусства, шведская газета «Стокгольмс тиднинген» писала осенью 1963 года, что оно воплощает все качества цивилизации «универсального магазина», подчиненной чисто потребительским целям, и что представители такого искуества «не считают себя духовными партизанами, которые борются против недостатков эпохи и общества».

Это «открытие» западных живописцев является, судя хотя бы по приведенным выше словам Г. Оверстрита, давнишним и азбучным правилом для тех кинематографистов, которые стремятся неукоснительно переносить зрителей из реальной жизни в некий вымышленный мир. Любопытно в этой связи Заявление видного американского киноведа Джильберта Селдеса, которое он сделал на страницах печати еще в 1956 году: «Мне хотелось бы думать, что кино столь любимо всеми потому, что оно является тонкой и сложной формой искусства, но я не могу этого доказать. И поэтому я предлагаю другое объяснение: кино любимо потому, что оно является лучшей формой беллетристики, в которой предвосхищаются все потребности зрителя прежде, чем он их осознает,— в каком-то смысле такой метод предполагает выполнение всей работы за зрителя, что доставляет ему в высшей степени приятное ощущение божественной свободы».

Конечно, было бы наивно отрицать значение так называемого развлекательного кино в происходящей битве идей. Вызываемое его фильмами «ощущение божественной свободы» от действительности, о которой образно писал Селдес, имеет чаще всего определенную и далеко не «божественную» подоплеку. Даже авторы официального проспекта «Кинематография Соединенных Штатов Америки», изданного Американской киноассоциацией и Ассоциацей кинопродюсеров, вынуждены были признать: «Фильмы под маской развлечения могут быть использованы в качестве и добрых и злых сил».

Вот именно, могут быть! А каким силам служит массовая продукция того же Голливуда, косвенно ответили сами составители проспекта. «Если миллионы девушек осаждают парикмахерские, желая сделать себе такую же прическу, как у актрисы Одри Хепберн, если мужчины охотятся за таким же материалом на пальто, какое носит Грегори Пек, если домохозяйки на всех континентах одинаково обставляют свои гостиные,— значит наши фильмы понравились»,— с удовлетворением констатируют они. И немного дальше приводят факт совсем иного рода, который проливает свет на истинное назначение развле-

нательных кинокартин, продуманно рассчитанных на обывательское восприятие и преклонение перед внешней позолотой: «О роли американских фильхмов в качестве **глашатая идеалов нашего общества** (подчеркнуто мной.— А. К.) неоднократно высказывались различные политические деятели. Очень типично следующее заявление, сделанное Стентоном Гриффисом, который после второй мировой войны был послом США в четырех странах: «Вы не можете себе представить, какую важную роль играли фильмы в моей работе. Я нисколько не солгу, если скажу, что во многих случаях добивался лучших результатов с помощью фильмов, чем с помощью дипломатии».

Сами не желая того, авторы проспекта не оставляют камня на камне от собственной лжи о том, что в голливудских фильмах «нет пропаганды и нравоучений», что в них делается весь «упор на занимательность». Быть глашатаем идеалов американского образа жизни — таково истинное назначение современной голливудской «фабрики грез».

В меру сил и возможностей не отстает от Соединенных Штатов в пропаганде буржуазного мышления, морали и нравов и остальной капиталистический мир. Как уже говорилось, там тоже стремятся делать основную ставку на кинопродукцию, замаскированную под развлечение. Мерцающие тени экрана призваны служить учителями вкуса, представлений о жизни, норм поведения. Вкуса, представлениий, норм — мещанских, порожденных буржуазной идеологией и самых распространенных на Западе.

Сказанное выше отнюдь не означает, что все развлекательные фильмы, создающиеся на Западе, только вредны.

Потребность в развлекательном кино как средстве отдыха огромна повсюду. Ведь соседствует с серьезной, «большой» литературой так называемая 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 вида литературы. Но, как известно, М. Горький умел ценить и их, хотя изображалась ими «жизнь насквозь бумажная».

Можно и следует отдавать должное также кинобеллетристике, не забывая о ее специфике, то есть подходя к ней без предвзятости и с соответствующими критериями. 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. 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 до-

ставить творческое удовлетворение подчас самым требовательным к себе художникам.

Этим — не говоря уже о власти чековой книжки — широко пользуются кинопредприниматели. 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 том числе и следующее: высокопрофессиональные развлекательные фильмы, не несущие в себе скрытого вредоносного заряда, настолько редки, что о них приходится говорить лишь как об исключениях.

Западные киноведы любят подчеркивать преемственность традиций развлекательной кинематографии. Так, американский кинокритик Эдвин Пановски писал в статье «Стили и средства киноискусства», что фильмы, выпущенные еще в 1900—1910 годах, наметили сюжеты и тематику современных художественных фильмов.

Это утверждение справедливо, но не совсем. Поскольку одна из задач коммерческой кинопродукции — извлечение прибыли и стремление угодить «всем вкусам», эта продукция боится подлинного новаторства и, не питаясь живительными соками многогранной реальной жизни, неизбежно вертится в ограниченном круге апробированных тем и сюжетных построений. «Душещипательная любовь» и секс, приключения всех родов и бездумное веселье — эти находки самого раннего кинематографа, заимствованные, как правило, из бульварной литературы, всегда составляли главное содержание буржуазного кино,— в этом американский критик прав. Но он умолчал о главном: об их идейной нагрузке. О культе крайнего индивидуализма, об идеализации существующих порядков — короче говоря, обо всем том, что в большинстве случаев кроется за мифом о безобидной развлекательности.

В борьбе за сохранение и усиление своего воздействия на зрителей развлекательное кино постоянно пытается приспосабливаться к новейшим модам в киноискусстве. То оно, например, временно брало на вооружение приемы документального фильма, которые способны придать какому-нибудь традиционному уголовному сюжету большую видимость жизненной достоверности, хроникальности; то оно пополняло свои стандартные приемы элементами стилистики итальянского неореализма; то оно широко использует иронический прием (о нем не раз будет говориться в дальнейшем). Но к какой бы мимикрии ни прибегала коммерческая кинопродукция Запада сущность ее не меняется.

Основная ставка на развлекательность выработала в западном кинематографе собственную мифологию. Мы рассмотрим ее сущность по ведущим жанрам и направлениям.

СМЕХ, НО НЕ ТОЛЬКО!

Начать разговор о видах развлекательной продукции западного кино правильнее всего, пожалуй, с комедии. Уж она ли, казалось бы, не квинтэссенция «чистой развлекательности»! Кроме того, этот жанр любят почти все, что обусловливает его особое значение.

Но истинная цена мифа о чистой развлекательности выявляется даже в таком веселом и «легкомысленном» жанре. «Смех есть радость и потому сам по себе — благо» — эти известные слова философа Спинозы буржуазный кинематограф чаще опровергает, чем доказывает их справедливость.

Зачинатель так называемого комического фильма в США, явившегося предшественником кинокомедии, американский режиссер Мак Сеннет следующим образом сформулировал задачи, стоящие перед комедией: «Важно только, чтобы зритель смеялся — он тогда не думает». В бесчисленных коротеньких фильмах самого Соннета комизм строился главным образом на несуразностях и алогизмах. Его картины были полны сцен, В которых лед таял от горячих объятий влюбленных, пушечный снаряд сворачивал в переулок вслед за бегущим человеком, стрелки стенных часов поднимались вверх при нападении грабителей на посетителей кабачка, изнывающий от жажды герой выпивал сразу целую лужу воды, один персонаж «впрыгивал» в живот другого, автомобили перескакивали через заборы и кусты и т. д.

Разнообразные эксцентрические трюки (или «гэги», как их называют американцы) представляли собой вставные номера и редко бывали связаны с сюжетом. Незабвенный мастер комедии Бестер Китон некогда в иронической форме воссоздал краткую историю комической, которую свел к шести основным периодам: 1. Период взрывов, когда на экране больше всего показывались взрываемые дома, бомбы и бикфордовы шнуры,; 2. Период «белого сыра», ознаменованный непременными бомбардировками актеров друг друга всевозможными предметами, тортами с кремом, тестом и особенно часто белым сыром. 3. Период «обыгрывания» полицейских. 4. Период увлечения автомобилями. 5. Период «купальных костюмов», когда многие молоденькие, хорошо сложенные девушки запасались купаль-

никами, брали железнодорожные билеты до Лос-Анджелеса и уже считали себя кинозвездами. 6. Период постепенного перехода к подлинной комедии, в которой осознали, наконец, что искусство требует нечто совсем иного, а именно — юмора.

Ранние комические фильмы не оплодотворялись какой-либо мыслью и действовали на зрителя как щекотка. Но при всей их пустоте и наивности в них можно было найти определенные положительные стороны.

В неистовом ритме проносилась в старых комических фантастическая пародия на жизнь; ее персонажи без устали дрались, падали, прыгали, бегали. Нелепые приключения и еще более нелепые поступки разительно расходились с обычными житейскими нормами и имели, так сказать, эффект «обратного действия»: показывая сдвиги, тем самым выявляли, утверждали норму· Киномаски первых комиков напоминали клоунские, в дальнейшем комическая выработала собственную галерею типов. Ее действующие лица воспроизводили в гротескном виде знакомые зрителям персонажи улицы. Лавочник, домохозяйка, полицейский, разносчик, пьяница, чопорная дама, неловкий франт сменяли друг друга, как в калейдоскопе. Все они были лишены какого-либо намека на психологичность, создавались одним мазком, наделялись одной характерной чертой, которая закреплялась за определенной профессией или социальным рядом. Как и большинство персонажей, почти все свои сюжеты, вернее, поводы для потасовок и кутерьмы ранняя комическая тоже черпала с улицы. В этом проявлялась (хотя и не всегда последовательно) ее демократичность.

«Комедия затрещин» Мака Сеннета получила в дальнейшем бурное распространение на новой технической основе. Жива она и по сей день. Одним из наглядных примеров может послужить выпущенная в 1965 году в Англии картина «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах». Стержень фильма — каскад алогичных нелепиц, которые расцвечивают простенькую фабулу, связанную с воздушными гонками из Лондона в Париж в 1910 году на приз в 10 тысяч фунтов стерлингов.

Если соотнести этот фильм со схемой развития старой комической, предложенной Бестером Китоном, то его придется поместить куда-нибудь в четвертый период, хотя место автомобилей здесь заняли допотопные аэропланы. Все остальное сохраняется почти в неизменном виде: та же бесшабашная «техника», втискиваемая сценаристом и режиссером во все фабульные поры; тот же вздыбленный мир нестрашных катастроф, веселых мордобитий, уморительных козней; то же главенство пантомимы над диалогом, несмотря на его перенесение с титров в фонограмму. И такое же блистательное отсутствие подлинного юмора, которое служило полстолетия назад основным препятствием на пути комической к комедии.

На закате своего жизненного пути известный французский поэт и кинорежиссер Жан Кокто пришел к заключению: «...Необходимо, чтобы гений ускользал от науки, которая ставит в зависимость от прогресса, иначе говоря от периодического превышения, уничтожения одного открытия другим. Нет. Я говорю о той неподвижной вибрации, о той царской дороге, на которой никто друг друга не обгоняет; о том черном солнце, при свете которого самые несвязные произведения видят умирание идолов»·

Усталой душе Кокто хотелось, чтобы искусство не устаревало, чтобы милые его юности ценности оставались нетронутыми на «царской дороге, на которой никто друг друга не обгоняет». Психологически Кокто понять можно. Но в тезисе э неувядании искусства из-за непричастности его к науке и общественному прогрессу звучат четкие декадентские нотки. Представители усталого, умирающего класса всегда стремились оторвать искусство от действительности, рассматривать его тем самым исключительно как безобидное творение художественного таланта. Теорию отражения им куда сподручнее подменять теорией «неподвижной вибрации», то есть некоей абсолютной самостоятельностью и топтанием на месте: пускай жизнь течет своим чередом, а искусство — своим, у них законы разные и первое не является источником второго. И каждый волен считать, что находится на «царской дороге», а что представляет собой «несвязные произведения».

Произвольные призмы субъективизма все же не могли полностью заслонить для Кокто хотя бы один объективный фактор — время. Но каким мрачным оно ему представлялось! Черным солнцем, безжалостно сжигающим вчерашних идолов и щадящим сегодняшние бездарности.

Неправда это. И эрудит Жан Кокто, несомненно, лучше многих других знал, что время не сжигает истинных художественных ценностей, что оно лишь меняет критерии их общечеловеческой значимости, ибо вчерашнее не в состоянии полностью удовлетворять сегодняшние потребности. Лаконичные марксовы слова: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка, или он становится ребячливым», куда глубже выявляют суть дела.

Кинематограф ведет свою летопись лишь несколько десятилетий. Есть что-то трогательное в привязанности многих зрителей к его детским годам. Это любовь почтительная, но в то же время чуть насмешливая и покровительственная. Даже тогда, когда на экраны выходят сборные программы лучших короткометражек Макса Линдера или Чарли Чаплина. «Комплекс синематики» здесь почти столь же силен, как и ощущение седой старины при чтении, скажем, средневековых фабльо (юмористических рассказов), хотя временной разрыв между ними исчисляется столетиями.

В этом нет вины корифеев «великого немого». По образному сравнению французского режиссера Жана Пьера Фея, из четырех тысяч иероглифов, составляющих алфавит кинематографа, на сегодня открыты всего триста. Сколько же десятков или даже единиц было известно тогда?

И тем не менее комическая дедовских времен смотрится внуками Даже имеет успех,— больший во всяком случае, чем некоторые этапные для немого кино фильмы, вроде «Нетерпимости» Гриффита. Даже имеет своих последователей.

Что же, может быть, Жан Кокто прав хотя бы частично, а избранные идолы прошлого «сохраняют значение нормы и недосягаемого образца» не только в известном смысле, как подчеркивал Маркс, а во всех отношениях? «Комплекса» же синематики вообще не существует, и он порожден предвзятостью, предубеждением?

Нет, это не так. И если современная английская комическая «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах» что-либо доказывает, то прежде всего именно неправомерность попытки взрослого кинематографа превратиться снова в ребенка. Потери здесь оказались неизбежными: естественная наивность стала искусственной, стилевое единство сменилось эклектизмом.

Боясь уронить свое «взрослое» достоинство, создатели фильма ведут себя так же, как многие из нас, когда попадают в детскую: не столько играют, сколько подыгрывают, не так уж часто позволяют себе роскошь покувыркаться, проделывая это стеснительно-степенно. Хотя и решенная карикатурно, героическая тема покорения человеком воздуха ничего, естественно, не доказывает «от обратного» — она не алогична по своей сути. Нелепые приключения и поступки действующих лиц, своенравное поведение как бы одушевленных «летательных аппаратов» не составляют органичного сплава с этой, отнюдь не нелепой, сутью. Отдельные же смешные находки остаются только удачным орнаментом. Зрители смеются, когда взбесившиеся аэропланы крушат сараи и ангары, хлопаются в лужи, гоняются по полю за удирающим человеком. Они смеются, когда любвеобильный летчик-француз в каждом пункте посадки завязывает интрижку с одной и той же девицей, носящей лишь, к удивлению самого донжуана, разные имена, которые соответствуют ее новой национальности, — Брижитт, Ингрид, Марлен, Франсуаз, Иветт, Бетти.

Смеешься сначала и над экзальтированным итальянским графом, вечно терпящим неудачи, но не унывающим от этого, и над торжественно марширующим безмозглым немецким полковником, который даже не умеет летать, но который твердо уверен, что всех победит, ибо «так приказал кайзер и так гласит инструкция». Смеешься, однако, не заливисто, а потом все чаще вообще замолкаешь. Отнюдь не от усталости, скорее от

возникающего чувства внутреннего протеста. Уж чересчур примитивна, груба и не оригинальна схема «национальных черт», без устали и однообразно обыгрываемая на протяжении всей картины. Кроме того, она неприкрыто лицеприятна. Летчик-англичанин, в отличие от других участников соревнований, не имеет не только отвратительных, но и милых недостатков; он образец джентльмена-спортсмена. Его младший (по тем временам) англо-саксонский собрат — благородный ковбой, то бишь рыцарь, который на самом финише отказывается от надежды занять первое место ради спасения незадачливого итальянца, терпящего очередную аварию на загоревшемся самолете. Правда, американец беден, но разве это недостаток? Это беда, и тем простительнее неудержимая тяга статного красавца к заветным банкнотам, которая одна и привела его на соревнования. И тем, конечно, блистательнее выглядит его самоотверженное отречение от приза. Но как может благородство остаться не вознагражденным? Тронутый до глубины сердца английский летчик отваливает американцу половину завоеванного им (а кем же еще — ведь картина английская!) куша... Вся эта патока под конец льется на полном серьезе, без всяких там алогизмов и «сдвигов».

Персонажи фильма, как это и положено в комической, создаются одним мазком, наделяются одной характерной чертой. Однако каждая такая черта закрепляется не за определенным социальным рядом, а за определенной национальностью. Подобное смещение (надуманное само по себе) не оставляет и следа от демократизма ранней комической; тем более, что последняя не ведала выборочности объектов для смеха и признавала как максимум только «симпатичных», но отнюдь не «голубых» героев,

Конечно, в старой комической постепенно выкристаллизовывались положительные персонажи. Еще до создания своих зрелых полнометражных лент Чаплин, например, почти начисто лишил своего постоянного героя Чарли каких-либо традиционных черт комедийного характера: он не был ни лицемером, ни трусом, ни хвастуном, ни скрягой, ни сластолюбцем, ни лентяем, ни мошенником, ни пьянчужкой (хотя даже обаятельный красавец Макс Линдер играл авантюриста и повесу). Тем не менее Чарли тоже не представлял собой ангела. Будучи реалистом, Чаплин уже тогда оценивал «жизненные явления единственно по их внутренней стоимости» (используя выражение Салтыкова-Щедрина) и подчеркивал в своем персонаже ограниченность его сознания, даже бедность мечты. Достаточно вспомнить ключевые сцены «Малыша» (сон и другие), чтобы сразу стало ясно, что такое подчеркивание необходимо было Чаплину, помимо всего прочего, для обвинения окружающего мира, который низводит человека до подобного состояния, ограничивает все его помыслы нуждами сегодняшнего дня —

едой, безопасностью. Но углублявшийся психологизм чаплиновского персонажа опрокидывал устои старой комической, уже тяготел к большой комедии.

Преодолев позже не одну вершину этой большой комедия и познав массу необескураживающих неудач, кинематограф з наши дни все чаще оглядывается назад и возводит из приемов комической параллельную пирамиду. Если судить по картине «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах», то попытка свелась к ребячеству, порожденному леностью мысли, быть может, отсутствием мысли вообще. Кризис тем, пригодных для беззаботного смеха, все же на Западе — реальность...

Приведенный пример относится к числу наиболее распространенных. Но, конечно, среди современных комических есть картины, которые каждый непредубежденный зритель отнесет к явлениям искусства. Возможно, к явлениям не новаторским, но во всяком случае новым. Эта новизна и в том, что к традиционным приемам добавился юмор, которого Бестер Китон не находил у комической в годы «великого немого», и в том, что зрителю здесь дано не только посмеяться, но и поразмыслить.

Возрождение комической на новой эстетической основе началось на родине Андре Дида и Макса Линдера (воистину история повторяется по спирали!). Очень осторожно, вкрадчиво вводил ее элементы в свои комедии Жак Тати; гораздо смелее и шире использовал их Пьер Этекс. Потом из Америки пришел четырежды безумный мир Стенли Креймера. Пришел — не то слово: ворвался, взорвался, рассыпался, загрохотал. В общем, как и положено американской комической, наследнице традиций Мака Сеннета. При переливе нового содержимого в старые меха оказалось нелегко соразмерить слагаемые, соблюсти чувство меры. Смущали не «многоплановость» и не лихость постановщика — им может не быть предела в этом жанре, — а скорее длинноты, иногда качество трюков, их перенасыщенность, из-за чего они приобретали подчас самодовлеющее значение, а ведущая мысль терялась, затушевывалась.

Необычайно различны все эти фильмы. Характерна в этом отношении реакция на них критики. При появлении, например, «Вздыхателя» писалось больше о средствах, которые использовал сценарист, режиссер и он же исполнитель главной роли Пьер Этекс, Все без исключения рецензенты отмечали поразивший их эпизод, где герой, сидя перед телевизором, механически наливает молоко в сахарницу вместо чашки, намазывает варенье на блюдце и откусывает от него кусочек, будто ест хлеб, и т. д. Но лишь некоторые из рецензентов вскрывали глубинную связь частного с целым, отдельного штриха с общим замыслом.

В ранней комической герой был неправильно движущимся манекеном, и зрители забавлялись его бурной жизнью иевпо-

над. У Этекса манекен становится субъектом и объектом смеха, он как бы метафорическое олицетворение доведенной до абсурда механичной и монотонной жизни. Его персонаж (как некогда у Бестера Китона) — предел безжизненности живого человека, он напоминает автомат. Но у всякого механизма в конце концов что-нибудь выходит из строя. Тогда все остальные части, продолжая действовать как будто абсолютно правильно и рационально, на самом деле совершают одну нелепицу за другой. Вроде этого увлеченного до умопомрачения телезрителя..

Созданный Этексом образ-маска лишен психологизма только внешне. Эта ее «внешность» — источник, по сути дела, всей трюковой эксцентрики. Основой же тонкого и грустного (хотя и мозаичного и не всегда ровного) юмора Этекса служит актуальная для Запада проблема отчуждения. Ограниченность, односторонность, выхолощенность сознания этексового персонажа используются как средство обвинения окружающего мира, который враждебен личности, разрывает ее связи с себе подобными, замыкает в себе. Тема отчуждения проходит основой через многие сцены «Вздыхателя», а также «Йо-йо» и «Было бы здоровье». Можно сожалеть только, что эта тема решается Этексом главным образом в морально-этическом, а не в остросоциальном плане, из-за чего созданный им образ-маска не возвышается пока до подлинного символа болезненного разрыва между мечтой и действительностью, между должным *и* сущим, каковым был чаплиновский Чарли.

Более ярко выраженная общественно-социальная акцентировка фильма Креймера «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» обусловила особое внимание критики к его тематике. Картина абсурдности мира, одержимого маникальной страстью к обогащению, получилась достаточно впечатляющей. Головокружительный вихрь нелепиц, творимых чистоганом, как нельзя лучше соответствует фантастическому жонглированию жизненными нормами, которое свойственно комической. И что с того, что Креймер, отдав дань всем без исключения периодам увлечений ранней комической, которые перечислял Бестер Китон, полностью удовлетворился приемами полстолетней давности, откровенно наслаждается ими и даже просто цитирует их? (Его герои отплясывают в полураздетом виде, как это проделывали «купающиеся красавицы» Мака Сеннета, автомобили до отказа набиваются людьми, как это часто бывало у того же Сеннета, пьяные приводятся в чувство под душем, как то не раз случалось с веселым толстяком Роско Арбэклем-Фатти, и т. д и т. п.). Это обстоятельство можно просто отметить, но можно и сделать из него вывод: оно доказывает, что приемы ранней комической не отжили свой век, *то* они «работают» и сейчас.

Тем не менее вчерашнее не в состоянии полностью удовлег-

ворять потребности сегодняшнего дня, и фильм Креймера подтверждает также эту непреложную истину. То «безмятежное созерцание несоответствия вещей», которое, согласно оксфордскому словарю, есть суть иронии и которое было сутью стародавней комической, осталось в прошлом. На смену типичному и традиционному для комической «нонсенсу» у Креймера пришел горький и разящий юмор, пришла сатира, которая имеет точный адрес и больно кусает. Современная жизнь, как подчеркивает финский писатель Мартти Ларни, дает больше всего материала для сатиры, «и только сатира способна показать некоторые явления нашей жизни — особенно опасные, граничащие с безумием». Если пренебрежение этим велением времени прежде всего и привело к неудачной посадке великолепных мужчин на летательных аппаратах, то четкое следование этому велению позволило создателю «Безумного мира» обрести рациональное зерно. Мерилом успеха для комических фильмов выступает не столько степень мастерства оттеснения зрителя в сферу алогичного — быть может, более высокая у Пьера Этекса, чем у Стенли Креймера,— сколько степень показа оттеснения в ту же сферу человечности.

Во многом близка по своему характеру к «Безумному миру» датская эксцентрическая комедия «Соседи», показанная в Москве в дни V Международного кинофестиваля. Решенная несравненно более скромными средствами, она на чисто бытовом материале создает апокалипсическую и символическую картину глупой вражды людей, которая выгодна только торговцам разрушительными средствами.

К другой грани современной комической следует отнести картины, где непосредственная пародия на жизнь заменена пародией на искусство. Здесь традиции тоже очень богатые: одной из ведущих «специальностей» ранней комической было передразнивание других жанров кинематографа — исторического, мелодраматического, детективного, приключенческого. «Кармен» Чарльза Чаплина, «Три мушкетера» Макса Линдера, «Три эпохи», «Генерал» и «Шерлок Холмс-младший» Бестера Китона принадлежали в свое время к высшим достижениям комической, а в наши дни сулят немалый успех последователям.

Показанная на конкурсе IV Международного кинофестиваля в Москве американская пародийная комическая «Большие гонки» вызвала самые разноречивые отклики, от восторга до столь же темпераментного отрицания. Не вступая ни в какую полемику, хочу отметить лишь один бесспорный факт: освоив старые формы, постановщик Блейк Эдвардс по-новому решил пародийное задание. На первый взгляд от старых фильмов-пересмешников его отличает только своеобразная универсальность: здесь доведены до утрированной нелепости штампы и кинофантастики, и вестернов, и экзотических картин о путешествиях, и костюмных мелодрам, и даже самих комических. Здесь

гипертрофированы и действующие лица: супермен, напоминающий «белого клоуна» в цирке, злодей в облике «черного клоуна», предприимчивая «стопроцентная» американка, бурлескный монарх-самодержец...

Но не простое стремление к всеядности движет авторами «Больших гонок». Они не избрали для себя конкретизированный и ограниченный объект для насмешек — такой-то фильм такого-то режиссера, как это типично было для ранней комической. Их интересует в качестве объекта для пародии нечто более существенное и более злободневное: эстетические принципы, привитые западным зрителям вкусы, обывательский образ мышления, порождающий стандартную коммерческую кинопродукцию. Насмешка над всем этим — уже сравнительно более высокая ступень пародийной комической, в ней заключаются ее новизна и ее сила.

К сожалению, эта сила одновременно явилась источником и ряда существенных недостатков, о которых так много писалось,— перегрузок, длиннот, утери темпа, «ударности», лаконизма.

Остановившись на линиях развития современной комической и на отличающих их характерных чертах, я не ответил еще на вопрос, почему именно комической — и, по сути, только ей одной — оказалось под силу своеобразное «омоложение». Возможно, комической легче избежать одряхления, чем остальным развлекательным жанрам потому, что она ведет свою родословную от цирка, буффонады, фарса, то есть от искусства народного, демократического. Показательно, что несравнимо ярче выглядят те немногие комические, которые в той или иной степени содержат негативно-критические моменты в отношении власть предержащих, их образа жизни и образа мыслей.

Кроме того, нельзя забывать о здоровой основе самого смеха, который, как указывал Гоголь, «весь излетает из светлой природы человека». Его животворную силу оценили сейчас даже постановщики «чисто» приключенческих лент, детективов, мелодрам, которые стали широко использовать иронический прием в своих эскапистских безделках и побасенках. Авторская усмешка не всегда, конечно, спасает эти побасенки от банальности или пошлости, но она свидетельствует о стремлении коммерческого кино как-то подтянуться до требований времени, иронически взглянуть глазами «повзрослевшего» современника и на Фантомаса и даже на д'Артаньяна.

Комедия своими средствами состязается с действительностью и, как показал опыт, пока достигла в этом наилучших результатов. По сути дела, кинематограф обессмертил себя, начав с комедии Многие не случайно считают старую комическую лабораторией изобретательности и мастерства. Надо думать, что она стала ею не в последнюю очередь и потому, что

наилучшим образом «соответствовала» самому характеру зародившейся десятой музы-

Всякое произведение искусства условно. Уже хотя бы потому, что оно художественно, а значит, говоря словами Белинского, представляет собой «особый, замкнутый в себе мир». Мир, которого нет в действительности, который в отличие от жизни имеет начало и конец, в котором функциональны каждая встреча, каждая деталь. Но кино с его плоскостным изображением, монтажной сменой кадров, ритмов, планов, наплывоз и т. д., пожалуй, самый условный вид искусства. Кино остается таковым даже тогда, когда стремится максимально сохранить иллюзию достоверности. А кинокомедия к этому часто и не стремится, наоборот, взбирается на ходули гиперболы. Поэтому она наиболее условный жанр в самом условном виде искусства. В этом и кроется наилучшее «соответствие» комедия характеру кинематографа.

Бывали годы, когда каждый второй фильм, выпускавшийся в мире, был комедией. В нынешнем Голливуде этот жанр составляет четвертую часть всей продукции. Не включая, естественно, бесчисленной мультипликации, которая на протяжении всех прошедших десятилетий свято хранила и по-своему развивала многие мотивы и приемы старой комической. Среди массы комиков, появившихся за прошедшие десятилетия, были и приверженцы традиций комической. Но искусство таких комиков, начиная от американцев братьев Маркс и Стена Лоурела с Оливером Харди и кончая хорошо известным у нас англичанином Норманом Уиздомом («Приключения мистера Питкина в больнице»), не знаменовало собой возрождения комической, скорее свидетельствовало о ее упадке: оно строилось на почти неограниченном произволе и вовсе не «расчищало души человеческие от всякого хлама, оставшегося от прошлого», в чем Игорь Ильинский справедливо усматривает цель веселого жанра. Эти комики не поднимаются выше придворных шутов и, смеясь над пустяками, стремятся не задевать никого (кроме, естественно, антифашистских картин, выпущенных в годы войны).

В то же время в этих комедиях кроется идеализация буржуазного образа жизни, стремление приукрасить действительность, в которой в конечном счете «все образуется».

Еще заметнее эта тенденция проявляется в комедиях не эксцентрических, а бытовых, причем она оставалась (для массовой продукции) неизменной на протяжении всех десятилетий, и никакого «оздоровления» здесь не наблюдается.

В американской картине «Рагглз из Ред-Гэпа» вышколенный камердинер из аристократического лондонского дома не только носит лакейскую ливрею, но имеет и лакейскую душу. Однако стоило этому лакею попасть в США и познать прелести «подлинной демократии», как с ним происходит рази-

тельная перемена: в нем пробуждается человеческое достоинство и он, обладая природным умом, занимает видное положение в обществе.

Герой другой комедии — «Чудо на 34-й улице» — как будто представляет собой самого настоящего из всех настоящих американцев и никогда не ведал «чужеземной» лакейской доли. Он облачен в красный шелковый кафтан и такого же цвета шаровары, заправленные в сапоги, у него окладистая борода и белый с золотом колпак. Герой картины, которого наняли на рождественские праздники исполнять роль Санта Клауса — Деда-Мороза — в крупнейшем универсальном магазине Нью-Йорка «Мэйси», в жизни творит только добро окружающим. В конце концов все уверовали, что этот старик — действительно Санта Клаус. Но у него нет ни денег, ни власти, и помощь другим людям он оказывает через главу фирмы «Мэйси». Не трудно понять, кто же на деле является ангелом-хранителем простых американцев (тем более, что миллионер Мэйси выведен под собственным именем) и кому за пачку реальных банкнот делает рекламу бедный старичок, наряженный в сказочные одежды. Фильм «Чудо на 34-й улице» (именно здесь расположен магазин Мэйси) так понравился власть имущим в Америке, что его много лет подряд показывали на рождество по телевидению.

Конечно, не все западные комедии столь откровенно тенденциозны. Обратимся к более «безобидным» картинам, хотя бы из числа тех, которые демонстрировались на советских экранах.

В фильме «Кнопка и Антон» (совместная постановка Австрии и ФРГ) чрезвычайно осторожно затрагиваются волнующие широкую публику социальные проблемы. Маленькая Кнопка, дочь директора фабрики, дружит с Антоном, сыном бедной и больной официантки. Чтобы помочь Антону, девочка по вечерам надевает лохмотья и, удрав из дома, продает на улице спички. Честный же, храбрый и сообразительный Антон спасает дом фабриканта от ограбления. Узнав обо всем этом, легкомысленная мать Кнопки испытывает угрызения совести и решает оказать помощь матери Антона. Все «проклятые» вопросы не только затронуты здесь сверхосторожно, но и разрешены примиренчески в приторно-слащавой и явно надуманной концовке.

Можно, конечно, попытаться объяснить некоторые особенности комедии «Кнопка и Антон» тем, что это всего лишь «детский» фильм. Но таким объяснением уже нельзя воспользоваться, если обратиться, например, к сатире «для взрослых» «Семь грешников» (ФРГ).

...Небольшой старинный городок Западной Германии взбудоражен необычным происшествием — кражей на почте мешка с письмами. Особенно взволнованы семеро жителей городка,

которые доверили почте некоторые свои темные делишки и тайные, тщательно скрываемые пороки. Остроумно построенный сюжет заставляет с интересом следить за саморазоблачением наиболее уважаемых в городке граждан, старательно прикидывающихся непорочными святошами. Профессор Боргиус, автор знаменитого трактата «Добродетель — основа жизни общества», выписал себе из Парижа новую серию порнографических открыток. Благонравный семьянин инспектор Альтман отправил в письме очередной чек своей любовнице. Юрист Вальдфогель берет взятки с истца и ответчика. И так далее и тому подобное. Лишь седьмой член «лиги пострадавших», мойщик окон Оскар Блюме, личность с темным прошлым, не принадлежит к числу «отцов» города и к «сливкам» местного общества, а в письме его содержится всего-навсего план комнаты инспектора Альтмана, которого он задумал ограбить в компании с приятелем.

Все семь грешников объединяют свои усилия, чтобы разыскать пропавший на почте мешок с компрометирующими их письмами. Подозрение падает на скульптора Брука, который благодаря своему острому языку и непокорному характеру давно уже стал у всех бельмом на глазу. В дом Брука засылается сначала на правах воспитательницы его детей красивая дочь Альтмана, а затем темной ночью отправляется взломщик Оскар Блюме. Первая попытка приводит к неожиданным последствиям: скульптор и дочь инспектора влюбляются друг в друга. Вторая попытка приводит к ожидаемым последствиям: Блюме арестовывает полиция. Он выдает своих сообщников, и потрясенный полицейский комиссар спешит рассказать о раскрывшихся тайнах бургомистру городка. Благородному негодованию бургомистра нет границ: «Какие имена!.. Но мы будем действовать, невзирая на лица, господин комиссар. Исключений не будет!.. Это будет такой скандал, который нашумит на весь мир!».

Однако благие намерения бургомистра разоблачить и покарать грешников сразу исчезают, когда он узнает, что в их числе находится и корсетница Рита, написавшая приятельнице в рекламных целях о надувных бюстгальтерах, которые она делает жене бургомистра, чтобы придать восхитительную статность ее фигуре. Боясь раскрытия маленьких секретов своей супруги, бургомистр решает не только замять всю историю, но и подкупить скульптора Брука, чтобы все-таки раздобыть злополучный мешок: за солидный гонорар у него приобретается большая скульптурная группа, которая устанавливается на центральной площади городка. Перед церемонией открытия скульптуры Брук неожиданно находит у себя в саду мешок с письмами — его туда случайно забросили какие-то бродяги. Брук тайно относит мешок на площадь, и в час торжественной церемонии, когда со скульптуры падает покрывало, грешники видят желанный мешок на вытянутых вверх руках гипсовых фигур.

Оскар Блюме стаскивает мешок на землю, и все грешники набрасываются на него, словно хищники.

Драматургически фильм сколочен достаточно крепко, его режиссерские и исполнительские качества тоже не вызывают особых нареканий. Но мастерство создателя сатирического произведения предполагает не одно только умение пользоваться теми или иными приемами художественной выразительности. Для него необходимо правильно видеть жизнь, вскрызать сущность явлений, отличать главное, типическое от второстепенного, незначительного. В этом же фильме мы имеем дело с простым анекдотом, с частностями, с отдельными недостатками людей, в общем милых и симпатичных, хотя и заслуживающих, чтобы над ними беззлобно посмеялись. Несерьезность задачи, которую поставили перед собой авторы, их желание только слегка кольнуть, но — боже упаси! — не поранить сильных мира сего, проявились и в выборе материала, и в построении сюжета, и в образах.

Фильм «Семь грешников» принадлежит к числу произведений, где подлинная сатира, для которой обязательно отражение глубоких и социально значимых противоречий действительности, подменяется видимостью сатирического обстрела, холостой стрельбой.

В «Семя грешниках» проявилась скрытая, но совершенно определенная тенденция авторов примирить зрителя с существующим строем, несмотря на его изъяны и недостатки. Вовсе умалчивать о них трудно, так пусть уж лучше зритель добродушно посмеется над человеком-грешником — кто из нас не грешен! — чем задумается над грехами общества, «отцы» которого повинны отнюдь не в таком сравнительно безобидном лицемерии.

Приведенных примеров достаточо, чтобы убедиться, что к буржуазной комедии никак не применишь излюбленный тезис ее создателей: «Смех, да и только!» Будет правильнее сказать: «Смех, но не только!..».

А ЦАРИЦА-ТО ГОЛАЯ!

Если комедия — любимое детище коммерческого кино, то подлинной царицей его всегда была мелодрама.

Сколько зарубежных мелодрам насмотрелся на своем веку каждый из нас! И не так легко выбрать из этой массы какой-нибудь типичный образчик, особенно потому, что все мелодрамы во многом похожи друг на друга. Похожи хотя бы уже тем, что почти в любой из них действуют однотипные персонажи: обиженная судьбой героиня, преследователь-злодей, благородный защитник.

Вспоминается, в частности, американский фильм 1937 года «Мадам Икс», по образу и подобию которого была выпущена египетская картина «Неизвестная женщина». Поскольку фильм «Неизвестная женщина» был у нас в прокате и памятен советским зрителям, мы будем говорить здесь об этой копии,— голливудский подлинник был отнюдь не лучше.

В «Неизвестной женщине» присутствуют чуть ли не все непременные атрибуты мелодрамы. Есть тут и романтическая любовь с первого взгляда, и несчастная судьба героини, и способные выжать слезу у зрителя переживания. И судьбами людей правит здесь слепой случай: полиция случайно арестовывает героиню в доме у преступника; через двадцать лет адвокатом героини случайно оказывается ее собственный сын и т. д. Есть в фильме и нелогичность в поступках действующих лиц, отсутствие элементарных психологических мотивировок и убедительности: безмерно любящий свою жену герой сразу, без всяких доказательств, верит в измену и, даже не переговорив с ней, бросает ее; ни в чем не повинная героиня считает, что «опозорила» своего сына и потому не должна показываться ему на глаза; на суде, обвиненная в убийстве, она не хочет ни слова сказать в свою защиту, но под конец вдруг, по воле сценариста, меняет свое решение и рассказывает всю историю, не называя лишь имен.

Много в фильме сцен, рассчитанных на чисто внешний эффект: и эпизод шантажа, и сцена в суде, где «неожиданно» звучит: «Я — муж обвиняемой. А ее сын — этот адвокат, который случайно стал защитником своей родной матери». С не меньшей наивностью и прямолинейностью обрисованы и сами

характеры персонажей фильма: сверхблагородная, сверхчестная и сверхнесчастная героиня, преданная ей до гроба подруга, жестокий и страшный злодей и т. п.

Мелодрамы подобного типа не имеют ничего общего с реальной действительностью. А их откровенная мораль, гласящая, что благородство и честность всегда вознаграждаются, несет з себе великую ложь, ибо прямо противоречит принципам, на которых строится породившее такое искусство буржуазное общество.

Лживость морали и этических норм мелодрамы прослеживается во всех без исключения ее разновидностях, будь это фильмы из городской или сельской жизни, музыкальные картины, экзотические «колониальные» или библейские боевики.

Механическое деление героев на хороших и плохих, изображение преувеличенных чувств и эмоций (без всяких тонкостей и оттенков), слезливый сентиментализм — им до предела напичкан любой фильм такого рода — все это свидетельствует э том, что мелодрама рассчитана на «упрощенное восприятие», предназначена для «незрелого ума».

Жанр этот — специфичный для буржуазного искусства. Свои отличительные черты кинематографическая мелодрама унаследовала от театральной, которая зародилась около двух столетий назад. Вначале мелодрама в европейском театре имела известную прогрессивную направленность, поскольку она содержала в себе элементы протеста против феодальных форм классового угнетения и классовой несправедливости. После того, как буржуазия пришла к власти, мелодрама утеряла это социально-общественное звучание, ее содержание было сужено рамками семейных, личных, любовных отношений.

В кинематографе мелодрама быстро завоевала прочные позиции прежде всего потому, что даже ограниченный, индивидуалистический протест ее героев против той или иной житейской несправедливости создавал видимость демократической и гуманистической направленности. Пускай борьба за справедливость, которую вел герой такого фильма, неизменно носила личный и внесоциальный характер — она все же обеспечивала симпатии и сочувствие зрителей, безуспешно жаждавших встретить справедливость в окружавшей их действительности.

За десятилетия своего существования киномелодрама создала длинную галерею собственных героев и героинь, которым обыватели поклонялись с большей фанатичностью, чем древние греки олимпийским богам и богиням. Но если бы в этом густонаселенном целлулоидном Пантеоне провести конкурс по примеру, скажем, конкурсов красоты, то «мисс Мелодрамой» была бы избрана, без всякого сомнения, актриса немого кино Мэри Пикфорд. Ее фильмы могут служить неким олицетворением тех канонов и той морали, на которых строится почти любая мелодрама.

Мэри Пикфорд играла чаще всего роль «золушки» — бедной девочки-подростка, достигающей счастья скромностью, добротой, трудолюбием. Пуританская нравственность и вера в провидение всегда приводили ее к победе при столкновении с любой житейской несправедливостью.

Во всех мелодраматических фильмах с участием Пикфорд — как, впрочем, и любой другой актрисы или актера — такая победа достигалась легко, иначе ведь можно бросить тень на существующий строй жизни, на его порядки. Эту победу, как правило, приносил на своих крылышках Амур, который пронзал стрелами любви к бедной красавице сердце какого-нибудь богача (сколько раз та же Мэри заставляла жениться на «золушках» прекрасных, то бишь богатых принцев!). В других вариантах жертвами Амура — этого поразительного невежды в вопросах социального неравноправия — бывали дочка миллионера и предприимчивый, но безденежный юноша.

Коммерческое кино стремится угождать самым разнообразным вкусам своих многомиллионных зрителей. Одновременно с Мэри Пикфорд на экранах появился своеобразный женский вариант злодея — «вамп» Теда Бара. Чувственное лицо этой «роковой женщины» с страстным, магнетическим взглядом из-под тяжелых век изображалось на рекламе по соседству с черепом и скрещенными костями. Кино «открыло, что у человека есть пол» (Терри Рэмси), но сразу же использовало это «открытие» в извращенном, сексуальном плане с целью вызвать у зрителей повышенный, скандальный интерес. Эротизм фарисейски прикрывался здесь морализирующими финалами, которые гласили, что «грешная любовь ведет только к могиле». Как и положено по законам мелодрамы, в конце каждого такого фильма соблазнительница оказывалась наказанной, заблудший муж возвращался в лоно своей семьи и нарушенный было правопорядок восстанавливался.

Амплуа «золушки» и амплуа «вамп» были продолжены в дальнейшем полькой Полой Негри, шведкой Гретой Гарбо, немкой Марлен Дитрих и немалым числом других кинозвезд, снимавшихся главным образом в Голливуде.

Изобретенная некогда для посрамления злодейства и для воспевания добродетели, мелодрама постоянно претерпевала на Западе сильные изменения. Разница между ранними и современными киномелодрамами, конечно, большая (они стали, может быть, несколько менее наивными и прямолинейными), но основные их характерные черты — сентиментализм, изображение преувеличенных человеческих чувств и страстей, культ случая и рока как вершителей судеб людей и т. д. — остаются незыблемыми. Даже при переделке классических произведений мировой литературы буржуазные кинематографисты ухитряются все сводить к какой-нибудь тривиальной сентиментально-любовной истории. Так неоднократно случалось, например, с

романами «Анна Каренина» Толстого, «Мадам Бовари» Флобера, «Американская трагедия» Драйзера, «Добыча» Золя и т. д., из которых тщательно выхолащивалось их социально-общественное содержание. В результате они выглядели на экране до удивления бездумными, опошленными, пустыми.

Печать псевдоискусства лежит и на мелодрамах, которые ставят, бесспорно, крупные и талантливые режиссеры. Уильям Дитерле, один из самых опытных мастеров Западной Германии и Голливуда, где он проработал много лет, выпустил фильм «Сентябрьский роман», в котором играли такие превосходные актрисы, как американка Джоан Фонтейн и француженка Фрасуаза Розе. В фильме рассказывается о том, как инженер Дэвид Лоренс по дороге из Рима в Нью-Йорк встречается с молодой пианисткой Маниной и влюбляется в нее. Во время остановки в Неаполе они отправляются осматривать местные достопримечательности и опаздывают к отлету самолета. На следующий день влюбленные узнают из газет, что их самолет потерпел аварию, никто из пассажиров не спасся и они сами тоже числятся погибшими. У Дэвида есть семья, но он решает использовать необыкновенный случай и построить новую жизнь с любимой женщиной. Однако старой учительнице Манины, которую они случайно встречают, удается убедить их, что Дэвид должен вернуться к прежней жене. Кратковременная романтическая идиллия завершается «жалостливой» концовкой (расставанием героев) вполне во вкусе филистерствующих мещан.

«Сентябрьский роман» лишь подтверждает, что из всех существующих киножанров мелодрама, пожалуй, наиболее приспособлена к тому, чтобы вуалировать ничтожество мысли, мнимой значительностью изображаемых событий, явлений, характеров скрывать тот факт, что кинематографистам почти нечего или вовсе нечего сказать.

Во время одной из недель французского фильма советские зрители смогли посмотреть картины «Истина» и «Удары судьбы». Весь пафос первой заключался в доказательстве того, что легкомысленная героиня Доменика все же любила убитого ею Жильбера... Во второй рассказывалось о переживаниях стареющей женщины, ревнующей своего мужа к молоденькой учительнице. Пустоту содержания постановщики фильмов пытались чем-либо заполнить. В центре их внимания поэтому оказались ничем не примечательные образы героинь, на роли которых были приглашены крупнейшие «звезды» Брижитт Бардо и Симона Синьоре. И если обе картины все же можно было смотреть, то заслуга в этом главным образом актрис, внесших своей игрой хоть какой-то интерес в надуманные и банальные истории.

Можно вспомнить также бывшие у нас в прокате французский фильм «Разбитые мечты» с современной «золушкой» в

качестве центрального персонажа, американский «Самый маленький бродяга» со смехотворно-идиллическими образами губернатора и его больной дочери, голландский «Ребенку нужна любовь», английский «Слезы сирот» и многие другие.

Все названные выше фильмы отличаются друг от друга по фабуле, но они схожи в одном — в стремлении или заинтриговать зрителя любовными переживаниями, или вызвать у него чувство жалости какой-нибудь трогательной историей о беззащитной девушке, ребенке или несчастном животном. Испытанные и безошибочно действующие на нетребовательных людей приемы! Только на нетребовательных, ибо при желании нетрудно разобраться в их фальши. Любовь в мелодраме, как правило, исключает духовный мир героев и ограничена простым физическим влечением. Что касается мелодраматической «жалостливости», то она лишь унижает человека, так как вызывается состраданием к физической, нравственной или социальной ущербности героя. И хотя в финале судьба этого героя в большинстве случаев устраивается и он полностью или частично добивается своих целей, неполноценность его остается, а жизнь изменяется к лучшему только благодаря добросердечию и благородству богатых покровителей.

Буржуазные кинематографисты, естественно, не обольщаются возможностью полностью обмануть всех зрителей. Расчет у них иной и гораздо более простой: деньги в кассы кинотеатров все же будут уплачены, люди отвлекутся от действительно жизненных проблем. Заодно зрители проглотят и солидную дозу успокоительного лекарства: не так уж плох мир, в котором они живут, в нем есть правопорядок, в нем торжествует справедливость, он наказывает плохих и награждает хороших... Ради всего этого и используются драматургическая изобретательность, мастерство актеров и режиссеров, привлекаются в помощь постановочная зрелищность, красота пейзажей, вещей, музыки.

Некоторые мелодрамы приобретали и вполне заслуженную популярность благодаря искусству режиссуры и актерской игры. Приведу один показательный пример. Пьеса Р. Шервуда «Мост Ватерлоо» была экранизирована в Соединенных Штатах трижды — в 1931, 1940 и 1956 годах, но только одна из этих экранизаций (вторая) стала определенным явлением в кинематографе.

Сюжет «Моста Ватерлоо» представляет собой заурядную сентиментальную историю, варианты которой не раз встречались в различных мелодрамах. Образы героев наивно-романтичны, лишены психологической глубины и динамики развития.

Действие происходит в годы первой мировой войны. Юная и бедная балерина Майра Лестер знакомится во время воздушной тревоги с блестящим аристократом Роем Кронином, носящим, несмотря на свою молодость погоны капитана. Они влюб-

ляются друг в друга с первого взгляда, и Рой делает Майре предложение. Случайности не дают влюбленным сразу обвен-; чаться, и на следующий день Рой уезжает на фронт. Провожая его, Майра опаздывает в театр и лишается места. Вместе со своей подругой Китти она долго и тщетно ищет работу. Неожиданно приходит известие о гибели Роя. Майра тяжело заболевает. Отчаяние, голод и необходимость лечения Майры вынуждают ее преданную подругу Китти выйти на панель. После выздоровления Майра тоже становится проституткой.

Спустя несколько лет Майра случайно встречает на вокзале Роя, известие о гибели которого было ложным. Он по-прежнему хочет жениться на ней. Майра, естественно, скрывает от него свою позорную профессию. Любя Роя, но считая себя теперь недостойной его, добродетельная проститутка кончает самоубийством.

Естественно, что подобная мелодраматическая история, где почти все строится на случайностях, роке, одноплановых и неправдоподобных статичных характерах, не сулила постановщикам и исполнителям главных ролей крупного успеха. Дважды — в 1931 и 1956 году — произошло даже еще более худшее: полный провал. И только однажды путы мелодраматического сюжета если не оказались полностью сброшенными, то во всяком случае были сильно расслаблены и позволили зрителям увидеть определенные и подлинные человеческие чувства.

Произошло это благодаря умелой режиссуре Мервина Ле Роя, имевшего опыт в постановке остросоциальных фильмов («Маленький Цезарь», «Я — беглый каторжник»), и прежде всего благодаря талантливому исполнению роли Майры английской актрисой Вивьен Ли. Насколько это оказалось в их силах, они постарались поднять заурядную мелодраму до уровня психологической драмы. Правда, образ героини раскрывался только в любви, но Вивьен Ли, не претендуя на создание сложного человеческого характера (для этого в сценарии не было необходимого материала), сумела все же убедительно показать не жертвенность, обреченность несчастной проститутки, а целостность натуры, благородство чувств человека, которому враждебен окружающий мир и который не желает даже во имя счастья поступаться совестью, достоинством. Своей игрой она значительно углубила образ, придала событиям другой смысл; по сути дела, превратилась в соавтора фильма. Рассказ о несчастной любви трансформировался в конфликт человека со средой. А это уже одна из ведущих тем прогрессивного искусства, в частности, критического реализма. Узкие рамки мелодрамы оказались здесь, таким образом, достаточно широко раздвинутыми, и, быть может, немногого не хватило, чтобы поставить под сомнение вообще правомерность отнесения второй экранизации «Моста Ватерлоо» к этому жанру.

Картина «Мост Ватерлоо» с Вивьен Ли отмечена достоин-

ствами, которые тщетно было бы искать в мелодрамах, поставленных, казалось бы, даже на гораздо более социальном материале. В английском фильме «Дорогая» режиссера Джона Шлезингера, показанном на IV Международном кинофестивале в Москве в 1965 году, обличение на первый взгляд — 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» — налицо. Но жест повисает в воздухе, не получив точки опоры, а заявка на социальное исследование оборачивается тривиальным адюльтером.

«Мятежным негероем 50-х годов» назвала в свое время английская критика Джо Лэмптона, центрального персонажа рохмана (и одноименного фильма) «Путь в высшее общество». Это определение обусловливалось теми типическими чертами, которые содержал в себе его характер: утратив общественный идеал, презирая 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, развращена. 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 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.

Характерно, что наряду с сохранением слегка модернизированных, но все же традиционных форм мелодрамы, те или иные штампы этого жанра ныне все чаще привносятся в картины, казалось бы, совсем неподходящего содержания. Если в фильмах «Сентябрьский роман», «Удары судьбы» или «Дорогая» эти штампы прикрываются тонким слоем сомнительного психологизма, то в сотнях других они сами служат прозрачным кружевом для секса и эротизма. Как известно, «сексуального жанра» нет, и порнографические эпизоды вводятся преимущественно в сюжеты мелодрам и комедий.

После Теды Бары эротизм пустил в буржуазном кино необычайно обильные и глубокие корни. «Расцвет» его совпадал обычно с какими-либо потрясениями в жизни буржуазного общества. Во время экономического кризиса 30-х годов подлинной властительницей экранов США была актриса Мей Уест. В фильме с ее участием «Путь в общество» проститутка из деревенского кабачка становится аристократкой, живущей во дворце. Пресловутая пуританская буржуазная мораль оказалась вывернутой наизнанку. Ради чего? На этот вопрос ответил один из журналистов тех лет, давший красочное описание «сексуального психоза», связанного с Мей Уест:

«Вечерами, когда бледное нью-йоркское небо, зажатое в кулаки небоскребов, темнеет и словно поднимается над душным каменным городом, когда потные, крикливые толпы устремляются в ночные притоны, танцевальные залы, кинотеатры и бурлески, над всей этой похотливой судорогой капиталистического города, над чадным облаком пьяных испарений в световых рекламах вспыхивает имя Мей Уест... Она в центре внимания «большой» и желтой прессы, и в дни всеобщей забастовки в Сан-Франциско репортеры, захлебывающиеся в восторженных словах, успокаивали внимание стопроцентных американцев описанием шкуры белого медведя, что лежит на по\у в приемной Мей Уест и «оттеняет темперамент хозяйки». Мей Уест властвует над умами. Мей Уест отвлекает внимание от голодных смертей, безработицы, разорения фермеров, угрозы фашизма».

Ту же неприглядную роль играют и современные уест, имя которым уже — легион. Соперничая друг с другом в границах раздевания актрис, подобные фильмы в то же время нередко сохраняют слезливый сентиментализм в сюжете, восхваляют необыкновенную чувствительность и благородство своих героев, не смущаясь, что ими бывают и бандиты, и девицы легкого поведения («Грехи молодости», «Вызов», «Рыжая Джулли», «Сезон для страстей» и т. д.).

Таков путь полной деградации, проделанный царицей буржуазного экрана — мелодрамой. Если на первом этапе развития в кино этого жанра чаще встречались герои «голубые и высоконравственные», го теперь чашу весов заметно перевешивают герои тоже «голубые», но... безнравственные. И непристойное оголение героинь современной киномелодрамы как бы символизирует обнажение всей фальши ее морали. Перефразируя известное восклицание из сказки Андерсена, воистину можно сказать: «А царица-то голая!».

Любопытно, что на Западе делаются попытки как-то объяснить подобную «эволюцию», найти причины наступившей моральной анархии. Несколько лет назад американская газета «Крисченс сайенс монитор»» пустилась по этому поводу в длинные рассуждения, смысл которых сводился к следующему: человек устал от гнетущей атмосферы военной истерии, от религиозного ханжества, и ему якобы «хочется» видеть героев, лишенных каких бы то ни было моральных устоев.

Конечно, легче всего обвинять во всем человека. Но тогда газете следовало бы добавить, что аморальная продукция пользуется на Западе известным спросом лишь из-за многолетней искусственной прививки людям соответствующих вкусов, нравов, этических норм. И в этой прививке мелодрама — во всех своих проявлениях и со всей свойственной ей гибкостью — сыграла далеко не последнюю роль.

ФЛИРТ С КЛИО

Кто эта Клио, имя которой стоит в названии главы? Одна из девяти сестер-муз — муза истории. Ей подвластны седая античность и рыцарские средние века, жизнерадостная эпоха Возрождения и «куртуазный» XVII век, богатое событиями XIX столетие и только-только перешедшее в ее ведение начало века XX. Широким веером событий и имен раскидывает она перед поклонниками свои богатства. Но лишь очень немногие из таких поклонников подходят к Клио с «серьезными намерениями».

Это отчетливо можно наблюдать на материале западного кино, в котором исторический, или, вернее, псевдоисторический жанр всегда пользовался большим успехом, а за последние годы стал одним из ведущих.

Из древнего Египта («Египтянин») зрителей стремительно переносят в XVI век, ко двору английской королевы Елизаветы I («Молодая Бесс»), из эпохи наполеоновских войн («Дезире») в начало XX века («Вильсон»), от рассказа о знаменитом художнике XIX века Гогене («Любовь к жизни») к истории весьма заурядного джазиста («Повесть об Эдди Дучине») и т. д.

Но, несмотря на различие эпох, костюмов, имен, суть всех этих фильмов одна и та же. В их основу кладутся те же законы построения мелодрамы, о которых уже говорилось в предыдущей главе. Обычный мелодраматический сюжет развертывается здесь лишь на материале более или менее отдаленной эпохи.

Конечно, и в этом жанре были свои исключения. На одном из них стоит остановиться подробнее, тем более это исключение связано тоже с именем замечательной актрисы Вивьен Ли, создавшей здесь, по общему признанию, свою лучшую роль. Кроме того, фильм «Унесенные ветром», о котором идет речь, представляет собой во всей истории коммерческого кино своего рода беспрецедентный случай.

Фильм был поставлен в 1939 году по одноименному роману Маргарет Митчел, о которой американская печать писала, что ее имя после выхода романа в 1936 году стало одним из самых популярных в Соединенных Штатах наряду с именами прези-

дента Рузвельта и летчика Линдберга (за три года ее книга выдержала 49 изданий только в США).

Экранизация «Унесенных ветром» была задумана продюсером и режиссерами в духе красочного, постановочного супербоевика. Об этом говорил уже подбор актеров и прежде всего факт приглашения на центральную мужскую роль кумира Голливуда тех лег Кларка Гэйбла. Что касается Вивьен Ли, то главная роль Скарлет досталась ей, можно сказать, случайно, так как в то время она была еще почти неизвестной актрисой.

И вдруг этот боевик в отличие от бесчисленного количества других добросовестных или менее добросовестных экранизаций популярных литературных произведений, поставленный к тому же далеко не самыми талантливыми режиссерами, побил все рекорды мирового успеха и принес продюсеру за несколько первых лет непревзойденную до сих пор в истории Голливуда сумму дохода в 34 миллиона долларов. Фантастическая судьба картины дала основание одному американскому журналисту назвать ее «голливудским Сфинксом».

Объяснить успех фильма одной лишь блестящей игрой Вивьен Ли нельзя; корни этого успеха лежат в самом историческом материале, перенесенном на экран без существенных изменений со страниц романа. Материал же этот глубоко своеобразен: внешне облаченный в реакционные одежды, он обладает вместе с тем колоссальной внутренней взрывной силой — силой широкообобщающей и реалистической. Не случайно руководители Коммунистической партии США не раз использовали образ героини Скарлет О'Хара в качестве символа и олицетворения наиболее хищнической части американской буржуазии.

Действие в «Унесенных ветром» происходит в период гражданской войны в США. Однако эта справедливая война против рабства освещена и в романе и в фильме «Унесенные ветром» через судьбы и переживания людей, принадлежащих не к лагерю участников освободительной войны, а к противоположному лагерю защитников обреченной историей системы. Эта внешняя косность, идеологическая реакционность произведения, очевидно, и прельстила прежде всего постановщиков фильма или притупила их бдительность, во всяком случае они не увидели противоречий между субъективными предпосылками, симпатиями автора и объективным звучанием романа.

История литературы и искусства знает немало примеров подобных противоречий. Например, политические предрассудки Бальзака — сторонника наследственного монархического принципа — заставляли его видеть в дворянстве образцовое общество, верное принципу чести, а не принципу денег, хранителя великих культурно-исторических ценностей Франции. Однако эти консервативные субъективные взгляды не помешали Бальзаку в своих произведениях объективно идти, как пи-

сал Энгельс, «против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков», видеть «неизбежность падения своих излюбленных аристократов», описывать их «как людей, не заслуживающих лучшей участи».

«Унесенные ветром» как будто посвящены всего лишь воссозданию жизни молодой женщины в период накануне, во время войны Севера против Юга (1861—1865) и в первые послевоенные годы. Однако в реалистических образах произведения, в живых описаниях отдельных событий раскрываются отношения больших общественно-исторических сил, настроения классов и классовых прослоек, отражены проблемы американской истории.

Все это создает впечатляющую картину исторической эпохи. Односторонность автора, определяемая идеализированным изображением отношений между рабами и рабовладельцами, полным замалчиванием освободительного движения среди негров и прогрессивной роли Севера в этой войне, в известной мере уравновешивается правдивым и ироническим раскрытием духовного убожества, пустого бахвальства рабовладельческой аристократии и показом явной обреченности рабовладельческого строя.

Но даже не это главное. Подлинное значение «Унесенных ветром» может быть понято, только будучи рассматриваемо в надлежащей социальной перспективе, то есть с точки зрения исторических судеб американской гражданской войны XIX века.

Война взорвала устои феодально-рабовладельческого строя на Юге страны, распространила на все штаты политическое и экономическое господство буржуазии. Однако республиканцы Севера после войны постепенно теряли свои прогрессивные традиции, предавали забвению лозунги и заветы президента Линкольна. В годы, когда создавались «Унесенные ветром», они олицетворяли собой наиболее реакционное и послушное орудие монополий. К слепой и жестокой власти капитала автор относится резко критически, усматривая в ней первопричину социальных уродств и язв, разъедающих современное общество. И хотя у американского монополистического капитала в 30-х годах XX века были качественно другие политические вожди и лозунги, пришедшие на смену Линкольну и его реформам, автор смотрит на северную буржуазию периода гражданской войны в перспективе ее последующего исторического развития, выявившего весь низменный, грубо утилитарный характер «нового» общества. В этом смысле в «Унесенных ветром» дается художественными средствами объективно правильная характеристика буржуазии. В судьбах героев произведения, и прежде всего в судьбе Скарлет, с большой силой раскрывается разлагающее и порабощающее влияние денег на людей, которые превращают их в алчных маньяков-стяжателей. «Унесенные ветром» показывают уродливость общественной жизни, по-

рождаемой буржуазными отношениями, вскрывают гнилостность общества, лишенного здоровых нравственных устоев, распад семьи, с которой срываются трогательно-сентиментальные покровы, замененные отвратительными принципами купли-продажи, низменных денежных расчетов.

Разоблачая и решительно отвергая буржуазное общество со всеми присущими ему пороками, писательница Митчел в то же время не увидела других движущих социальных сил истории. Будучи не в состоянии противопоставить отрицательному ничего положительного, она обращается в поисках за сравнениями и противопоставлениями к истории. Именно этим объясняется идеализация ею давно унесенных ветром истории феодально-рабовладельческих отношений.

Скорбя о «рыцарской» рабовладельческой аристократии, искренне любя своих героев — выходцев из этой среды, Митчел как художник-реалист одновременно показывает их неприспособленность к жизни, их обреченность. В конце концов большинство из них — всего лишь живые мумии, у которых нет никакого будущего. Другие герои, в частности Скарлет, под влиянием событий превращаются в буржуазно развращенных людей. Последующая судьба их всем нам хорошо известна: именно из них образовался черносотенный отряд демократической партии США — так называемые «южные бурбоны».

В свете всего сказанного очевидны основные достоинства и недостатки произведения. Именно скрытая реалистическая сила обеспечила необычайную популярность сперва роману, а потом и фильму. Именно в ней заключен секрет «голливудского Сфинкса». Если бедность сценарного материала помешала немного позже «Мосту Ватерлоо» до конца освободиться от пут мелодрамы и не позволила ему подняться до уровня настоящей, высокохудожественной психологической драмы, то богатство сценарного материала полностью смогло здесь сыграть свою благотворную роль. Полностью, ибо постановщики отнеслись к первоисточнику без предвзятости.

Говорят, что исключение лишь подтверждает правило. Фильм «Унесенные ветром» не только делает это — он также как бы оттеняет всю грубую и прямолинейную мелодраматическую направленность, свойственную буржуазному историческому жанру в целом. «Линия» в этом жанре одна-единственная для всех стран и для всех периодов развития кино.

Уже самые первые в мировой кинематографии исторические фильмы несли в зародыше отличительные черты и пороки жанра, полностью сформировавшегося в 20—30-е годы. Показательным был, в частности, фильм «Убийство герцога Гиза», выпущенный во Франции в 1908 году и пользовавшийся в свое время немалой известностью. В течение двадцати минут, которые длился этот фильм, на экране происходили следующие события (как их описал критик-современник Адольф Бриссон).

...Герцог Гиз вырывается из объятий Маргариты де Нуармутье, чтобы попасть в западню,— король Генрих III уже расставил наемных убийц на его пути. Король переходит от одного убийцы к другому, проверяет их шпаги, пробуя остроту кончиком пальца. Появляется герцог, смелый, с решимостью во взоре, с гордой осанкой. Едва он переступает порог королевской комнаты, куда его коварно заманили, как восемь рук хватают свою жертву и закалывают. Убийцы с облегчением вздыхают: дело сделано. Подходит Генрих, довольный и боязливый. Он велит унести труп. Убийцы с трудом утаскивают огромное тело герцога.

Не надо обладать особым воображением, чтобы без труда представить себе всю эту примитивную цепь событий в основе, скажем, дешевой уголовной мелодрамы, в которой «благородный» бандит и «подлый» бандит враждуют между собой из-за красотки или из-за власти над преступным миром,— для этого потребовалось *бы* только изменить имена действующих лиц, а одежду, декорации и аксессуары (шпаги и прочее).

Таким образом, псевдоисторизм буржуазного исторического фильма проявился уже в период зарождения жанра. Эта его отличительная черта, полностью сохранившаяся и в дальнейшем, обусловлена двумя важнейшими обстоятельствами.

Во-первых, возродив в какой-то мере наихудшие особенности поэтики романтизма, такой фильм рассказывает о любом историческом персонаже главным образом, а иногда и исключительно лишь как о частном лице, игнорируя его общественную деятельность и подменяя историческую тему абстрактно-моральной. Название одного из самых известных западных историко-биографических фильмов «Частная жизнь Генриха VIII» английского режиссера Александра Корды очень точно отражает характер содержания произведений подобного рода. Подмена фактов вымыслом, а социальной истории — интимной жизнью (преимущественно монархов и правителей), изображение исторического лица в «ночном колпаке и домашних туфлях» являются принципами буржуазного историко-биографического жанра («Королева Христина», «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса», «Виктория Великая», «Сердце королевы» и т. п.). Как уже говорилось, исторический колорит легко создается здесь при помощи соответствующих декораций и костюмов, служа лишь фоном для развертывания какого-нибудь банального сюжета.

Даже те фильмы, которые не относятся к разряду развлекательных «костюмных» мелодрам, а преследуют, казалось бы, несравненно более серьезные цели, не показывают правильно эпоху и ее представителей. На II Международном кинофестивале в 1961 году в Москве демонстрировалась американская картина «Восход солнца в Кампобелло», посвященная Франклину Рузвельту. Богатство исторических событий, связанных с

именем бывшего президента США, открывало перед авторами неограниченный выбор тем, ассоциаций, обобщений, выводов. На деле же фильм оказался длинным рассказом о прикованном к креслу больном отце добропорядочного провинциального семейства. Значительная историческая правда подменена в картине ничего не говорящим и никому не нужным мелким бытовым правдоподобием.

Здесь мы подходим ко второй важнейшей причине псевдоисторизма буржуазного исторического (или биографического) фильма. Если первая заключается в том, что подлинный историзм приносится в нем в жертву внешней занимательности и что громкие имена используются в спекулятивных целях, з качестве «острой приправы» к надоевшим зрителям обычным мелодраматическим сюжетам, то вторая причина значительно более глубокая. Речь идет о тенденциозном и весьма целеустремленном искажении исторической правды.

В развлекательных безделках о королях и принцессах за ширмой мелодраматической сентиментальности кроется всегда презрение к народным массам, а часто прячется и тема вины последних во всех несчастьях «благородных героев». В тех картинах, где находят уже непосредственное отображение социально-политические события эпохи, все революционные движения неизменно *рисуются* в самом неприглядном виде. Так, в голливудском фильме «Мария Антуанетта» поносилась Великая французская революция, в «Распутине и императрице» содержалась беспардонная клевета на русский народ и т. д.

Даже в один из наиболее значительных и интересно сделанных исторических западных фильмов «Вива Вилья!» («Капитан армии Свободы»), правдиво показывавший тяжелое положение крестьян и сумевший передать пафос восстания мексиканского народа в начале XX века, искусственно введены мотивы личной мести. В нем подчеркнута жестокость восставших и, главное, их неспособность править страной после захвата власти. Все это привело к искажению образов вождей революции, к ложному толкованию ее причин и характера.

Стремление доказать бессмысленность и варварство революционных движений значительно откровеннее проявилось в другом американском фильме «Вива Сапата!», поставленном в 1952 году и посвященном еще одному эпизоду той же мексиканской революции. Образ национального героя Мексики Эмилиано Сапаты, который, по свидетельству историков, «никогда не сдавался, никогда не терпел поражения, никогда не прекращал борьбы», в этом фильме искажен до предела: он примитивен и звероподобен, а достигнув победы, сам отказывается от власти, так как не имеет никакого представления об элементарных государственных делах.

У наших зрителей еще свеж в памяти образ Спартака, созданный обаятельным американским актером Керком Дугласом.

Симпатии и актера и постановщика фильма Стенли Кубрика явно на стороне легендарного героя, чье имя давно стало нарицательным. Но сама драматургия образа построена таким образом, что уже ничьи усилия не в состоянии предотвратить искаженное восприятие его с экрана. Достаточно перечислить только некоторые отступления от исторической правды, чтобы разобраться в характере авторской тенденциозности.

Согласно фильму Спартак с детства был рабом, гнул спину на каменоломне и случайно попал в качестве неопытного ученика в школу гладиаторов. На самом деле Спартак уже был храбрым воином, когда римляне вторглись в его страну; плененный, он быстро стал одним из первых среди самых грозных гладиаторов. В фильме Спартак терпит поражение на арене и случайно остается в живых; столь же в общем случайно он становится предводителем восставших гладиаторов, ибо мало чем отличается от других невежественных и темных рабов. История же рисует нам куда более возвышенный облик этого народного вождя античного мира. Он славился не только необыкновенной отвагой, но и боевым искусством, редким природным умом, талантом великолепного организатора масс. Спартак тщательно готовил восстание; преуспев в этом, он затем создал дисциплинированную, мощную армию, с которой сумел на протяжении трех лет громить легионы «непобедимого» Рима. Экранный Спартак, как отмечалось, лишь волею судеб становится во глазе стихийно восставших рабов, а став полководцем, так и не смог превратить в профессиональную армию подчиненные ему *необученные* орды. Мученический конец Спартака на кресте воспринимается как логический апофеоз его мученической жизни. Такой Спартак достоин сочувствия, но не восхищения, ом вызывает даже жалость, но отнюдь не преклонение. Ореол страстотерпца уничтожает всякий намек на образец для подражания. Что ж, ведь Спартак был «всего лишь» раб, и разве мог Голливуд упустить возможность подчеркнуть это? Миф о роке, о судьбе, о предопределении — что угодно, только не героика народного восстания или революции...

В нужном направлении «переосмысливаются» на экране и романы писателей-классиков. В то время как в своем «Соборе Парижской богоматери» Виктор Гюго поднимал людей из народных низов до трагических высот и высмеивал знать, в американской экранизации этого произведения происходит, наоборот, идеализация верховной власти. В финале картины умирающему предводителю нищих «благоразумный» поэт говорит, размахивая королевским указом: вот, ты не хотел меня слушать, поспешил и прибегнул к силе, подняв бунт, поэтому а гибнешь, а король Людовик сам все решил справедливо,..

Мораль подобной концовки была совершенно очевидна. Не менее красноречивы также те «поправки», которые были сделан

ны и при экранизации Голливудом другого романа Гюго «Отверженные». Историческое и социальное содержание этого прославленного произведения оказалось полностью выхолощенным, а революция 1830 года изображалась как... протест парижских студентов против жестокого обращения с каторжниками!

Не избегли общей участи даже такие, казалось бы, совсем безобидные фильмы, как многочисленные биографические картины о композиторах, музыкантах, певцах. Типичным образчиком может служить известный советским зрителям фильм «Великий Карузо». Акцентировка на тривиальной любовной истории вместо раскрытия образа замечательного итальянского тенора — это только один из недостатков. Другой заключается в нарочитом искажении жизненных фактов. В фильме говорится в основном о годах пребывания Карузо в США, хотя он попал туда уже в зените своей славы. Экранный Карузо преисполнен восхищения Америкой, он то и дело восклицает: «Какие удивительные тут люди!», «В Америке люди очень приветливые!», «Какие в Америке милые, добрые, чуткие люди!». Его возлюбленная тоже не может нахвалиться: «Америка прекрасная, великая страна! У американцев открытая душа и доброе сердце». Заключительные кадры создают впечатление, что Карузо и умер в Америке. Здесь все, от начала до конца, неправда. В США итальянский певец был объектом жестокой эксплуатации со стороны театральных дельцов. Измученный и больной, он разорвал все кабальные контракты и в 1921 году возвратился в Италию, где в том же году умер в возрасте 48 лет. Очень слаб фильм в художественном отношении; его украшают только великолепный голос Марио Ланца, исполнявшего роль Карузо, и умело подобранная классическая и народная музыка.

Псевдоисторизм буржуазного исторического и биографического фильма нашел свое законченное выражение в современном увлечении библейской и мифологической тематикой. Оказывается, куда проще иметь дело просто с легендами, чем с фактами — хотя бы и с беззастенчиво перевираемыми фактами прошлого. «Десять заповедей», «Бен-Гур», «Содом и Гоморра», «79-й год после рождества Христова», «Саломея», «Подвиги Геракла» и прочие сверхбоевики («колоссальные котлеты», как называют их итальянцы) на протяжении уже ряда лет выбрасываются на международный рынок непрерывным потоком студиями США, Италии и других стран.

«Народ создает мифы, которых он заслуживает; в известном смысле, он сам создает для себя своих героев» — это хитроумное изречение английского журнала «Филмз энд филминг» призвано оправдать увлечение библейскими легендами и античной мифологией, поскольку там будто *бы* только и можно найти образцы для подражания.

Но воскрешение на экране Бен-Гура, Геркулеса, Голиафа,

Самсона и бесчисленного количества других персонажей из древних преданий говорит только об одном: буржуазное киноискусство боится современности, не хочет и не может создавать образы реальных героев, которых народы действительно заслуживают. Оправдывая свое название «фабрики грез», западное кино стремится вместо этого ошеломить людей пышными зрелищами восточных богатств, неги и эротики, кровавых сражений и сверхъестественных подвигов, увлекательных приключений и диковинных чудес. На сооружение помпезных декораций, на оплату самых модных кинозвезд и многотысячных массовок не жалеются никакие средства. Американский журнал «Ньюсуик» метко назвал недавнее достижение Голливуда в производстве «колоссальных котлет» — «Клеопатру» — «самым дорогим в истории снотворным»: она обошлась в 40 миллионов долларов! По подсчетам журнала, это составляет более половины средств, вложенных в Принстонский университет, это превышает общую цифру расходов правительства США при Джордже Вашингтоне, это в 18 раз больше стоимости шедевра Рембрандта «Аристотель, созерцающий бюст Гомера»...

Характерно, что особенно бурное развитие флирт буржуазного кинематографа с Клио всегда приобретал в наиболее тяжелые для западных идеологов и пропагандистов дни. Причину этого раскрыл еще в период экономического кризиса 30-х годов историк-консультант фильма «Частная жизнь Генриха VIII» Филипп Линдсей, который откровенно писал: «Нам слишком близко пришлось сейчас столкнуться с корявой, пошлой действительностью... Мы идем в кино для развлечения, для вдохновения, для радости, а выходим оттуда возмущенные и немного пристыженные нашей культурой. Надо, чтобы нам показывали великие достижения прошлого... Вот для чего нужны нам исторические фильмы... Они вернут нам чувство чести и порядочности, окрасят нашу тусклую жизнь... сейчас нам дозарезу нужна романтика».

Эти слова были написаны тридцать лет назад, но они объясняют многое, происходящее и в современном западном кино. Они не могут, естественно, дать ответа только на один вопрос: почему в 30-х годах, наряду с массой бутафорских костюмно-исторических мелодрам, на экранах все же появлялось немало исторических и биографических фильмов (например, «Великая иллюзия» Ренуара, «Юный мистер Линкольн» Форда, произведения Дитерле «Жизнь Эмиля Золя», «Хуарец» и другие), которые поднимали большую тему критического реализма — тему отношений личности и общества, а в 50-х и 60-х годах подобных картин почти совсем нет (единичные исключения только подтверждают правило)? Ответ на такой вопрос тщетно было бы искать и в нынешних высказываниях буржуазных кинодеятелей, хотя он и вполне закономерен. Истина здесь скрыта, очевидно, в том, что в 30-х годах капиталистические

страны переживали в первую очередь кризис экономический, а в наше время — идеологический и политический, вызванный образованием и укреплением мировой социалистической системы. Сейчас хозяева западного кино уже не могут позволить своим мастерам быть правдивыми и объективными даже в оценке фактов прошлого, поскольку ход событий реальной истории необычайно поучителен и свидетельствует о том, что силы прогресса в конечном счете всегда одерживают верх.

ПОД МАНЯЩИМ ПОКРОВОМ РОМАНТИКИ

На экране — раздолье диких степей, таинственные расщелины каньонов, причудливые контуры холмов на горизонте. Невозмутимый покой прерий нарушается лишь размеренным стуком подков одинокой лошади. Насладившись красотой пейзажа, зрители с удовольствием смотрят на статного всадника, составляющего как бы одно целое с конем. Широкополая шляпа. Мужественное лицо, опаленное жарким солнцем. Вокруг шеи небрежно повязан платок. Узкие джинсы украшены кожаным поясом, на котором висят патронташ и тяжелый кольт. Оставляя за собой облако пыли, всадник скачет к небольшому городку...

На всех парах мчится трансатлантический экспресс. Рядом с ним во весь опор несется выбивающийся из сил всадник. Его с хохотом и гиканьем преследует отряд индейцев. Неожиданно всадник приподнимается на стременах и прыгает на подножку проходящего мимо вагона. Поезд, грохоча, уносится вдаль..-

По пустынной улице маленького городка медленно движется катафалк. Возница боязливо оглядывается по сторонам: каждую секунду может раздаться выстрел. Неожиданно на сиденье рядом с возницей вскакивает человек с невозмутимым лицом, кошачьими движениями и зоркими глазами. Он без промаха стреляет по тем окнам, из которых высовываются дула карабинов...

От первых же таких кадров уже веет романтикой, *все* сулит приключения. Теперь зрители будут неотрывно следить за развитием событий — за бесконечными сражениями с бандитами или индейцами, за динамичными погонями и перестрелками, за робкой любовью героя к красивой девушке.

Не беда, что ловкий и сильный красавец-ковбой грубоват и неотесан. Ему ничего не стоит сказать своему товарищу: «Не лезь за платком, сморкнись в рукав»; вежливо сообщить врагу: «Перестаньте жрать вашу курицу, мистер, сейчас будем драться»; огорченно ответить любимой девушке, запретившей ему говорить о браке до тех пор, пока он не вернет украденныз деньги: «Первый раз в жизни крою туза дамой».

Не нужна особая культура там, где в живых остается только тот, кто стреляет быстрее противника, где без пистолета

нельзя выйти за порог и где каждый может полагаться только на себя.

Ковбойский фильм несет в себе совершенно определенные и неизменные пропагандистские установки. Он представляет собой своеобразный гимн индивидуальной «предприимчивости» и индивидуалистическому мировосприятию, которые лежат в основе основ буржуазного образа жизни. Причем ковбойские картины умело идеализируют эти основы, накидывают на них манящий покров романтики. Убогая философия подобного рода фильмов в наиболее лаконичной форме выражена в следующей фразе видного американского пропагандиста, автора книги «Магия и миф в кино», Паркера Тейлора: «Америка, помимо всего прочего, эта земля «открытых прерий» и «одиноких козбоев». Тейлор не случайно взял слова «открытых прерий» и «одиноких ковбоев» в кавычки,— они имеют в контексте смысл «открытых возможностей» и «предприимчивых одиночек», Такое обобщенное символическое содержание вкладывается в один из самых, казалось бы, несерьезных и безобидных развлекательных жанров западного кино. (Любопытно, что мифы о ковбоях были сочинены много лет спустя после того, как перевелись настоящие пастухи прерий. Не менее интересен также тот факт, что из 35 тысяч ковбоев, насчитывавшихся в 1865—1890 годах, 5 тысяч составляли ...негры!)

Очень часто в качестве героев ковбойского фильма выводятся самые обыкновенные бандиты — «потрошители поездов», «охотники за дилижансами» и т. д. Как это ни покажется странным, даже люди подобных неблаговидных «профессий» всячески идеализируются: на путь преступлений они встают из-за какой-либо роковой случайности, наделяются чертами сентиментальности, а под конец нередко «перевоспитываются» под влиянием мудрых советов духовного пастыря или любви к смазливой поселянке. Облагораживаются на экране и образы реально существовавших грабителей (бесчисленные серии о Джесси Джеймсе, Билле Киде, братьях Дальтон), и тогда подобные произведения причисляются к разряду... биографических наряду с картинами о государственных деятелях, музыкантах, актерах и т. д., о которых уже шла речь.

Ковбойский жанр в целом вообще претендует на историчность, именно в этой связи объясняется непонятное, на первый взгляд, стремление к идеализации в нем бандитизма. Дело в том, что почти всегда действие в ковбойских фильмах происходит в XIX веке, овеянном легендами о переселенцах, которые первыми ступили на целинные земли «дикого Запада» североамериканского материка (от английского слова «West» — «Запад» — и произошло второе название жанра ковбойских фильмов—вестерн). Среди пионеров-завоевателей было несметное число авантюристов, которые, пользуясь царившим беззаконием, занимались налетами и ограблениями, самоуправства-

ми и убийствами. Безжалостное же истребление коренного населения — индейцев — носило организованный и массовый характер.

Эта одна из самых мрачных страниц в летописи колониальной агрессии Соединенных Штатов всеми способами «высветляется» и героизируется. Не говоря уже о многочисленных писаниях американских историков, упомянем четырехтомный труд президента США Теодора Рузвельта (1901—1909) «Завоевание Запада», в котором возводились в степень национальной традиции грубая сила, бесчеловечная жестокость, право грабежа, шовинизм. Если сам президент приложил руку к славословию «крестового похода» на Запад, то можно понять, какая важная роль отводится художественной литературе и кино в обелении и романтизации истории американской колониальной экспансии.

Лишь в очень немногих произведениях эта история трактуется сравнительно правдиво. К их числу относится знаменитая серия романов Фенимора Купера «Кожаный Чулок», герой которой, честный охотник Натти Бумпо, наблюдая победное шествие на Запад безжалостных пионеров-завоевателей, с горечью восклицал: «Куда идет Америка и чем кончатся махинации и измышления ее народа, одному богу известно!».

Кстати сказать, во всех многочисленных экранизациях «Кожаного Чулка» Голливуд беззастенчиво фальсифицировал его направленность, неизменно превращая это классическое произведение в типичный рядовой вестерн.

В любом таком вестерне настоящая жизнь переселенцев, охотников, скотоводов или даже золотоискателей с ее тяжелым трудом, удручающим однообразием, постоянными лишениями и вместе с тем подлинной поэзией борьбы с природой и трудностями — эта жизнь отметена начисто. Все внимание сосредоточивается на том, что может придать фильму наибольшую занимательность и одновременно сослужить службу пропаганде идеологии американского империализма.

Воспевая колонизаторов, вестерны в то же время выставляют индейцев в самом неприглядном свете: коварными, бесчестными, недоразвитыми, одним словом, зверьми в человеческом облике. Белые — шерифы, военные каратели, сверхблагородные ковбои — противопоставляются им всеми способами.

В качестве примера можно было бы сослаться, скажем, на недавний фильм «Случай в Дакоте», где идеалист-сенатор пытается примирить белых и краснокожих, но гибнет от рук неблагодарных «дикарей», подтвердив своей смертью правоту главного героя, который призывает к их поголовному истреблению как «неполноценной» расы. В фильме 1966 года «Поед I-нок в Дьябло» герой уже в первых кадрах натыкается на труп человека, поджаренного на медленном огне индейцами; в дальнейшем жестокие апачи устраивают засаду кавалерийскому от-

ряду белых, который спасается только благодаря случайности.

Однако вряд ли стоит здесь много говорить о наихудших образцах, думается, что более показательным может явиться фильм, снискавший славу «удачного» вестерна. Одним из самых известных в этом смысле фильмов является «Юнион Пасифик» режиссера Сесиля Де Милля, выпущенный в ознаменование 70-летия открытия трансатлантической магистрали.

Фильм начинается широковещательным вступительным титром: «Постройка Тихоокеанской железной дороги, соединившей два океана, это дело рук народа молодого, сильного, непобедимого, народа, который завоевал при ее помощи необозримые пространства легендарного дикого Запада». Оданко следующая за такой громкой заявкой стереотипная сюжетная канва пролегает далеко в стороне от изображения «молодого, сильного, непобедимого народа». В основе фабулы лежит всего лишь борьба непременного «голубого» положительного героя (шерифа) против столь же непременного отрицательного персонажа (содержателя притона), подосланного конкурирующей железнодорожной компанией вредить строительству. Во все острые моменты рядом с шерифом появляется привлекательная дочка машиниста, с упоением наблюдающая за перипетиями бесконечных драк и выражающая свое восхищение победителем истинно девичьим восклицанием: «Это настоящий мужчина!».

Во всем, что происходит в фильме с главными героями, мало смысла. Он отчетливо проявляется только в сценах, когда вступают в действие индейцы. В ходе строительства железной дороги, названной Юнион Пасифик, представители ее хозяев вступают в переговоры с вождями сильного племени, через территорию которого прокладываются пути. Индейцы обещают не мешать строительству и не трогать белых, если те сами не будут трогать их. Проходит какое-то время, н по построенному участку дороги мчится первый поезд. За окнами вагонов виден скачущий на коне молодой индеец, который радостно хохочет, пытаясь обогнать неведомое чудовище. Белые в поезде насмехаются над наивным дурачком. Один ИЗ них говорит: «Держу пари на пять долларов, что попаду с первого раза». Пари принимается, раздается сухой треск выстрела, и подстреленный юноша валится с лошади.

Заключенное соглашение нарушено самими белыми. Но какое это имеет значение для авторов, когда они в последующих кадрах показывают нападение индейцев «а поезд! Дико размалеванные и искаженные лица «краснокожих дьяволов», их вопли и безжалостность призваны вызвать у зрителей чувства отвращения я страха.

В конце концов подоспевший в последний момент отряд белых спасает чудом уцелевших главных героев, которые отчаянно сражались втроем против окруживших их полчищ. Но прежде чем привести все к благополучному концу, создатели филь-

ма красочно рисуют варварство и невежество индейцев, опьяненных своей победой над пассажирами поезда. Из вагонов, разбившихся при крушении, они выбрасывают ящики с товарами, швыряют на землю мебель, которую везли с собой колонисты. Один с увлечением ломает детские игрушки, другой привязывает штуку материи к хвосту лошади и гонит ее. На крышах вагонов пляшут фантастические фигуры, размахивая размотанными полотнищами материи. Татуированный индеец с недоумением рассматривает кружевные панталоны. Его сосед приспосабливает своей лошади вместо седла женский корсет,— он не знает, что это такое и что надо с ним делать.

Высмеять, унизить одних, облагородить и оправдать других — такова нехитрая и откровенная задача подобных вестернов.

Иногда место индейцев занимают представители других национальных меньшинств, в частности мексиканцы,— характер фильмов от этого не меняется. Правда, предпринимались, хотя и чрезвычайно редко, попытки соблюсти минимум исторической справедливости в изображении народов, которых изгоняли со своих земель и истребляли. Но и в этих случаях туземцы ставились в такие условия, когда их конечная гибель оказывалась неизбежной из-за того, что они осмелились поднять руку на белого человека. Показательным примером в этом отношении служили образ и судьба Хоакина Муриэтта, главного героя фильма «Робин Гуд из Эльдорадо» («Мститель из Эльдорадо»).

Подводя итоги всему сказанному, необходимо отметить весьма широкий идейный диапазон жанра вестерн: от «безобидного» романтизирования предприимчивого ковбоя-одиночки до пропаганды колониализма и проповеди расовой ненависти. Это лишь подчеркивает идеологическое значение вестернов.

Анализируя идеологию многих ковбойских боевиков в статье «Вестерн и американское право», западногерманский журнал «Фильмкритик» пришел к следующим выводам: «Мифы, которые питали и питают поток вестернов, взяты из духовной и политической сферы Америки, этой прагматической и нетерпимой страны... Уже в первых — «меланхолических» — вестернах мы столкнулись с такой интерпретацией истории и таким примитивным мировоззрением, которые в конце концов стали врагом любого прогресса. В настоящее время фетишизация силы в вестерне соответствует вполне определенным тенденциям политики США, а именно: упрощенной оценке происходящих в мире событий и наивно-рискованной мечте об их быстром и победоносном завершении в собственную пользу... Тезис «я должен это сделать потому, что я так хочу» провозглашается в каждом вестерне. Право героя вестерна — в его силе...».

Выпуску ковбойских фильмов в Голливуде уделяется особенное внимание — иногда их количество достигало восьми-девяти

десятков в год! К созданию вестернов часто привлекаются лучшие актерские и режиссерские силы. Практически почти все крупнейшие кинорежиссеры США ставили ковбойские картины; в них играли самые популярные киноззезды мужского пола (от Уильяма Харта, Дугласа Фербенкса и Гарри Купера до Генри Фонда, Спенсера Трэси и Грегори Пека), а из актрис встречаются такие имена, как Марлен Дитрих, Ширли Темпл, Мей Уест, Ширли Маклейн и другие.

Привлечение «звезд» первой величины к участию в вестернах объясняется также чисто рекламными целями: из-за частой реакционности своего содержания и удручающего однообразия формы ковбойские фильмы нередко терпят полный кассовый провал. Сильные кинематографические стороны этих картин — острые, динамичные сюжеты, лаконичность и простота, выразительный пейзаж, впечатляющее изображение массовых сцен, напряженность финальных кадров — быстро превратились в художественные штампы. Вестерны не только строятся на одних и тех же сюжетных схемах, но в них используются одни и те же, раз найденные, стандартные приемы. Ковбойские фильмы пекутся буквально, как блины, и стали синонимом дурного вкуса.

Вестерн — жанр специфически американский. Однако в наше время он «поселился» и в Европе, в частности в ФРГ, Испании, Италии. На III Международном кинофестивале в Москве летом 1963 года был показан вне конкурса первый западногерманский вестерн «Сокровища Серебряного озера». По бездарности и мелодраматической пошлости его создатели превзошли своих заокеанских учителей. Согласно данным журнала «Фильм-эхо», в картине участвовали три тысячи статистов и примерно столько же лошадей, было произведено 15 тысяч выстрелов. Есть в фильме и непременные индейцы, и непрерывно похищаемая красотка. Содержание же сводится к тому, что «благородные» ковбои стремятся раздобыть клад, покоящийся на дне озера, а «неблагородные» — помешать им в этом и присвоить клад себе. И все это накручено ради того, чтобы под маской развлечения незаметно протащить культ «сверхчеловека».

В Италии наибольшую известность приобрели вестерны, носящие красноречивые названия: «За горсть долларов», «Кольт — мой закон», «Красотка Миннесоты», «За немного большую сумму долларов» и т. д. Итальянская газета «Паэзе сера» писала об одном из наиболее ретивых постановщиков этих суррогатов: «В вестернах, поставленных Серджио Лионе, пули метко поражают моральные устои, все доброе в душе человека».

Было бы, конечно, неверно думать, что за все прошедшие десятилетия не было снято ни одного действительно значительного вестерна, представляющего определенную художественную ценность,— чересчур много крупных мастеров работало над

фильмами этого жанра. В годы немого кино, помимо некоторых фильмов с участием знаменитого Уильяма Харта, выделялась картина Джеймса Крюзе «Крытый фургон». Голливудский сценарист Роберт Шервуд назвал ее «единственной великой эпопеей, которую дал американский экран». В какой-то мере столь высокая оценка обоснована. Крюзе сумел добиться действительно эпического звучания отдельных сцен, в которых показывались огромные пространства прерий с движущимися по ним цепями неуклюжих фургонов, песчаные бури и снежные бураны, рисовались суровые и скупые портреты переселенцев, изображались повседневные трудности нескончаемого, полного опасности пути. Но существенная часть фильма выпала из этого реалистически-эпического стиля, вобрав в себя непременные атрибуты почти каждого вестерна: дешевую мелодраматическую историю с банальным любовным романом и тривиальные битвы с индейцами.

В период звукового кино одним из самых интересных вестернов был «Дилижанс» («Путешествие будет опасным») Джона Форда (1939). Постановщик стремился дать здесь психологическую обрисовку образов, отойти от обычных схем, делящих их на добродетельных героев и стопроцентных злодеев. Фильм отличают также хороший ритм, мастерский монтаж, юмор, умелая операторская работа. К сожалению, и автор «Дилижанса» отдал дань трафаретам в изображении коренного населения.

Зато необычное для вестерна «миролюбивое» звучание придал своему фильму «Большой край» (1958) режиссер Уильям Уайлер. Углубленная и тщательная разработка характеров подчинена здесь доказательству одной мысли: в человеческих отношениях драки «ничего не доказывают», ничего не могут решить. Они приводят лишь к глупому петушиному фанфаронству и бессмысленным поступкам.

Несколько выпадает из общего плана по своему идейному звучанию, а также режиссерскому и актерскому мастерству и известный советским зрителям фильм «Великолепная семерка» (1960) Джона Старджеса. Достаточно вспомнить хотя бы один из начальных эпизодов фильма: расисты городка не дают похоронить на местном кладбище умершего старика только потому, что он индеец; двое ковбоев, возмущенные происходящим, добровольно вызываются доставить тело на кладбище; по дороге катафалк обстреливают из засады, а по прибытии на место его встречает целая группа вооруженных «цивилизованных арийцев». Завязывается перестрелка, но ковбои, рискуя жизнью, рассеивают их. Как разительно отличается все показанное здесь от изображения белых и индейцев в картине «Юнион Пасифик»! А если учесть, что проблема борьбы с расизмом сейчас является чуть ли не первоочередной для американского народа в связи с непрекращающимися погромами и убийствами негров, то этот эпизод приобретает даже злободневное значение.

Правда, вся сцена решена в традиционном для ковбойского жанра стиле, с непременными скачками, засадами, лихими стычками и т. д., что накладывает на нее печать некоторой несерьезности. И в дальнейшем фильм сохраняет характер раздвоенности. Внешне основной сюжетный конфликт развертывается по привычной схеме борьбы «хороших» бандитов против «плохих». Внутренний же конфликт построен на противопоставлении людей труда и людей паразитического ремесла. Это позволило авторам вскрыть социальную природу героя вестерна, обычно полностью игнорируемую, и показать душевную опустошенность «романтического» бандита, его тоску по земле, от которой он оказался оторванным злой волей судьбы. И вместе с тем, показывая это, фильм остается во многом верным псевдэромантическим традициям типичного вестерна. Здесь то же небывалое благородство и необыкновенная жестокость, а главное — та же идеализация в конечном счете «стропроцентного американца» (в лице прежде всего главного героя Криса — бескорыстного, умного, безоглядно храброго).

Появление время от времени в массе однотипных по содержанию в форме вестернов отдельных относительно значительных произведений не означало раньше, не означает и теперь, что жанр в целом может оздоровиться. *Для* этого требуется в первую очередь подлинная народность и историчность, то есть качества, которые органически чужды западному развлекательному кинобизнесу.

J

В ПОГОНЕ ЗА ЗОЛОТЫМ ТЕЛЬЦОМ

Само слово «кинематограф» указывает на связь этого искусства с кинетикой, то есть с динамикой, движением. Не удивительно, что фильмы, построенные на динамичных сюжетах, на быстрой смене событий и острых положений, получили особенно широкое распространение. Такие сюжеты органичны для кино, и оно располагает для их воплощения почти безграничными возможностями. Киноаппарат делает зрителей как бы соучастниками увлекательных путешествий в неведомые страны, очевидцами смелых подвигов, свидетелями необыкновенных происшествий, нередко полных тайн или фантастики. Многообразие фильмов приключенческого жанра неисчерпаемо, а их доходчивость и популярность не имеют себе равных. Тем более, что активные, сильные человеческие характеры, раскрывающиеся в непосредственном действии, вообще всегда привлекают симпатии зрителей, и малейшая удача здесь окупается сторицей.

Ковбойские картины, о которых говорилось выше, представляют собой лишь разновидность этого жанра, притом весьма специфическую. Ограничиться ими в нашем разговоре, естественно, нельзя; это было бы равносильно, скажем, тому, как если бы кто-нибудь захотел свести все безалкогольные напитки к одной кока-коле. Есть напитки повкуснее кока-колы, и есть приключенческие фильмы, которые способны захватить воображение зрителей куда сильнее, чем однотипные повествования о похождениях ковбоев.

В самом деле, разве может оставить кого-нибудь безучастным оживленный на экране герой английских народных баллад Робин Гуд, отважный борец за справедливость? Или герои любимых с детства книг Александра Дюма, Джека Лондона, Жюля Верна? Фильмы бывают сделаны с большим или меньшим мастерством, но притягательная сила образов этих книжных друзей настолько велика, что люди всех возрастов всегда с удовольствием ждут новой встречи с ними. Тем более, что кино позволяет воочию увидеть, как облаченные в доспехи рыцари сражались на турнирах, как крестьяне расправлялись в Шервудском лесу со своими притеснителями-феодалами, как мореплаватели, терпя бедствия и кораблекрушения, сохраняли

силу духа и наперекор жестоким стихиям достигали своих целей.

Вспомним один из таких фильмов — «Капитан Блад» («Остров страданий»), поставленный по популярному роману Рафаэля Сабатини.

...В темную штормовую ночь прискакавший всадник поднимает доктора Блада с постели, чтобы тот оказал помощь раненым: невдалеке только что произошло сражение между войсками двух претендентов на английский трон. Питер Блад не сочувствует ни одной из сторон в очередной междоусобице, которыми была полна история Англии XVII века, так как понимает, что кто бы ни победил в борьбе за власть, тяжелая судьба простого народа все равно не изменится. Однако верный своему долгу врача он следует за гонцом. За помощь, оказанную «бунтовщикам», Блада арестовывают и несправедливо приговаривают к смертной казни, которую заменяют продажей в рабство на плантации острова Барбадос в Карибском море. Во время плавания, проходящего в невыносимых условиях, и последующих лет каторжной жизни на острове этот высокий и стройный человек со спокойным, мужественным лицом служит моральной поддержкой для всех униженных и оскорбленных.

Неожиданно Бладу представляется возможность изменить свою судьбу: на остров нападают испанские пираты, и отважный врач вместе со своими товарищами по несчастью захватывает их корабль. Лишенный родины, он сам вынужденно становится пиратом. Обретенная свобода и новая «профессия» не изменяют благородную натуру Блада. Он не только показывает чудеса храбрости в битвах с врагами и в стычках с другими пиратами, но и остается истинным патриотом, ненавидит самодуров-правителей, защищает слабых и женщин, а по отношению к своему экипажу проявляет себя бескорыстным и верным другом, чем завоевывает всеобщую любовь.

Не удивительно, что такой романтический герой легко приобретает симпатии зрителей.

Но удача не всегда сопутствует постановщикам приключенческих картин. Советским зрителям известны, например, итальянская киновариация бессмертной эпопеи Гомера о странствиях Одиссея (оригинальное название картины «Улисс»), американский фильм «Приключения Гекльберри Финна», французская экранизация «Трех мушкетеров». Это все — далеко не лучшие образцы с точки зрения художественного мастерства. Однако они достаточно типичны, чтобы им тоже уделить необходимое внимание-

В «Странствиях Одиссея» героический эпос превращен в приключенческую мелодраму, в которой, помимо любовных страданий и утех, основной упор сделан на внешние зрелищные эффекты: морские бури и кораблекрушения, ристалища и танцы, чудеса земные и чудеса божественные, то есть на всем

том, что у Гомера служило лишь средством *для* раскрытия образов хитроумного Улисса, верной Пенелопы и других героев, чьи имена стали нарицательными. Еще Лессинг метко заметил, что Гомер, описывая какой-нибудь щит, изображал не щит, а бесподобного мастера, его создавшего. В фильме же происходит как раз наоборот. Поэтому, несмотря на актерские старания таких опытных профессионалов, как Керк Дуглас и Сильвано Мангано, за «щитом» физической силы одного и женственной красоты другой почти не видно живых людей. Во всяком случае видно не намного больше, чем в циклопе Полифеме: все внимание зрителей оказывается прикованным к его единственному глазу — настоящему, живому, расположенному посредине лба и правдоподобно моргающему! Точно таким же «ведущим атрибутом» служат у главных героев подчеркнутая мужественность Дугласа и волнующее обаяние Мангано.

Обеднение образов героев произошло и в двух других упомянутых фильмах. Не говоря уже о том, что в «Приключениях Гекльберри Финна» вообще отсутствует Том Сойер, сам благонравный экранный Гек даже отдаленно не напоминает твеновского. Нет в картине и того широкого изображения социальной действительности провинциальной Америки, которое наполняет живительными соками знаменитый роман. В результате фильм получился попросту скучным, и он вполне закономерно не имел успеха у зрителей.

Французская картина «Три мушкетера» смотрелась, конечно, лучше. И тем не менее она является всего лишь фехтовальным зрелищем. Из романа заимствованы только самые эффектные сюжетные ходы, от живой же ткани человеческих отношений мало что осталось. Экранный д'Артаньян даже лишен своего острого гасконского ума и довольствуется одной ловкостью; остальные персонажи еще более схематичны. Фильм не передает кипучего биения жизни отдаленной эпохи, составляющего отличительную черту романа Александра Дюма.

Как отмечалось, эти три фильма не принадлежат к числу удач западного развлекательного кино. Даже ограничивая наши воспоминания только «фехтовальными зрелищами», можно противопоставить последней экранизации «Трех мушкетеров» старые картины с участием Дугласа Фербенкса, хотя у них тоже были свои и весьма существенные недостатки. Можно вспомнить также (в дополнение к «Капитану Бладу») звуковой фильм о Робин Гуде с Эролом Флинном в главной роли — и актерам там было что играть, и режиссеру было что сказать зрителям, ибо тема борьбы за справедливость (пускай отнесенная к «безопасным» феодальным временам) была здесь тоже ведущим лейтмотивом, а не использовалась в качестве какого-то побочного элемента для прикрытия полной бессодержательности. В отличие от фильмов, где живым было что угодно — живой глаз циклопа-людоеда или живая шпага д'Артаньяна,—

но только не те *бездумные* манекены, которые выведены действующими лицами, в картине «Приключения Робин Гуда»: созданы более яркие и убедительные романтические характеры, чьи поступки могли будить благородные чувства, зажигать стремление к подвигу-

Уделив внимание сравнительно удачным с художественной точки зрения и менее удачным приключенческим фильмам пропорционально их удельному весу в западной развлекательной кинопродукции, подробнее приходится остановиться на третьей категории картин этого жанра, которые занимают ведущее место в количественном отношении. Если фильмы вроде «Странствия Одиссея» или «Три мушкетера» представляют собой дешевый, но внешне красиво преподнесенный товар, не вредящий душевному здоровью потребителей, то о другом, самом распространенном типе картин, последнего отнюдь не скажешь.

Суть дела заключается в том, что сами критерии положительного героя на Западе бывают разными. Персонажи приключенческих фильмов далеко не всегда отличаются настоящим благородством характера, чувств и мыслей. Во многих случаях они могут служить образцом только хорошей физической тренированности и ловкости. Именно на последних качествах держится вся «неотразимость» образа пресловутого Тарзана, чему в немалой степени способствует также необычность обстановки, в которой развертываются его похождения.

Все детство и юность провел он в африканских джунглях, найденный и вскормленный гигантской обезьяньей самкой. Он играл на вершинах деревьев с человекоподобными антропоидами и сражался на лесных прогалинах с самыми страшными зверями. Он вырывал руками куски из трепещущего тела добычи и вонзал крепкие зубы в сырое кровоточащее мясо в то время, как его лохматые товарищи рычали вокруг него и дрались друг с другом за свою часть добычи. Ловкий, сильный и смелый, вооруженный лишь ножом, он вступал в единоборство со львом и другими обитателями джунглей и всегда выходил победителем.

Но все это составляет только внешний рисунок образа Тарзана. Человеческие же его качества, если вдуматься, совсем не симпатичны.

Охота и убийства были самыми большими радостями в его первобытной жизни. Убивал он с веселым смехом, чаще всего, чтобы добыть пищу, но иногда убивал просто так, для удовольствия, чего не делает никакое животное. А очень скоро он нашел для себя еще более интересное занятие: охоту за людьми. Конечно, за черными людьми. Ведь недаром его звали Тарзаном, что в переводе с обезьяньего языка на человеческий значит «Белая Кожа»...

Таков краткий портрет знаменитого «героя». С 1918 года по наше время выпущено более полусотни фильмов о при-

ключениях Тарзана (последний из них — «Тарзан и мальчик из джунглей» — был снят в 1968 году). Авторы заимствовали его образ из многотомной «Тарзаниады» романиста Эдгара Берроуза, но с двумя немаловажными изменениями.

Прежде всего экранный Тарзан превращен в существо еще более примитивное, чем он выведен писателем. Для того чтобы его совсем не коснулись следы цивилизации, потребовалось даже отходить от сюжетов Берроуза и придумывать новые, варьирующие единый мотив: <идеальный человек», сотканный из стальных мускулов и железных нервов, появляется только в результате «естественного отбора». Для такого отбора лучше всего и приспособлены джунгли, где царят законы и права сильного.

Во-вторых, в фильмах зн чительно усилен культ «благозвучного злата». Тарзан непрерывно занят поисками то бесценного кладбища слонов, то запрятанных кладов и сказочных сокровищ.

Отдавая основную дань культу силы и денег, фильмы о Тарзане вместе с тем всячески идеализируют первобытные инстинкты (самосохранения, истребления и т. д.) и противопоставляют их уму культурного человека. Авторы наделяют Тарзана также безошибочным расовым «чутьем». Правда, иногда среди белых — не столько для «объективности», сколько для обострения ситуаций — тоже оказываются негодяи, причем вооруженные до зубов, но и над ними Тарзан одерживает победы, демонстрируя свое несравнимое превосходство.

Идейную направленность фильмов о Тарзане раскусить не трудно. И показательно, что та или иная вредоносная начинка содержится в большей части западных приключенческих фильмов, на каком бы разнообразном материале они ни строились. Только иногда реакционная идеологическая тенденциозность бывает искусно спрятана за внешней занимательностью сюжета и романтизированными образами героев, а в других случаях она преподносится совершенно откровенно.

Таковы, например, английские фильмы о похождениях пресловутого детектива Джеймса Бонда. (Хотя детективному жанру в целом будет посвящена специальная глава, об этом очередном «сверхчеловеке» есть смысл поговорить здесь.) Большой успех картин о Бонде за рубежом не позволяет просто отмахнуться от них, а заставляет все же разобраться, какими средствами этот успех был достигнут. То, что фильмы о Бонде отдают дань холодной войне, ничего не объясняет. По признанию такого многоопытного продюсера, как американец Винсент 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» неуемный антикомму-

низм его литературного прототипа, во всяком случае прикрыть маской гротескной условности. Нашлись буржуазные критики, которые поспешили на этом основании вообще выдать всю серию за некое невинное гротесковое зрелище.

Это, конечно, далеко 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 на самом деле пронизывает ткань фильмов, и она-то, очевидно, накладывает отпечаток необычности, новизны на трактовку как самого образа супермена, так и его похождений. 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 неизменно терпит неудачу. Все его ухищрения разоблачаются врагами; поверженный и беспомощный, он не раз обрекается на заклание.

Сверхчеловек, наделенный всеми обязательными атрибутами — смелостью, решительностью, силой, ЛОЕКОСТЬЮ, 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 немыслимых 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 вмешательству 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 чудодейственную шляпу, поля которой срезают, подобно ножу гильотины, 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 секретами автомобиля Бонда: катапультирующее сиденье, буферы-пилы, скрытые в колпаках колес выдвижные буравы, которые продырявливают шины рядом идущей машины, пулемет, выпускающий из багажника очереди...

Насть зрителей просто следит за всем нагромождением со-

бытий с единственным желанием узнать, а что же может еще случиться дальше.

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

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, нравится им это или нет, изрядную порцию циничных дифирамбов насилию и жестокости, культу сильной личности и героя холодной войны, не рассуждающего и готового на все.

Фильмы о приключениях Джеймса Бонда снимаются но романам Яна Флеминга, который в следующих словах дал аттестацию своему герою: это — «своеобразный христианин, так сказать, пилигрим, совершающий паломничество. Он взбирается на Гору Трудностей и сражается с Гигантом Отчаяния, а кончает поглощением икры с шампанским и получает красивую деву»-

Недвусмысленная и исчерпывающая характеристика! Такого «героя» уже никак не назовешь романтичным, благородным или бескорыстным. Скорее наоборот. И воспевание подобных персонажей в буржуазном кино производится гораздо чаще, чем людей типа доктора Блада. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться хотя бы с теми аннотациями, которые регулярно помещаются в западной прессе на все выходящие фильмы и которые коротко, но достаточно ясно раскрывают их содержание. Вот некоторые, случайно попавшиеся аннотации, напечатанные в американских газетах под рубрикой «Развлечения»:

«Капитан пиратского корабля» — Танжер! Сингапур! Майорка!.. Там каждый мужчина в совершенстве владеет стилетом, а каждая женщина — повод для убийства...

«Подозрительное ранчо» — там любой преступник чувствует себя в полной безопасности; герой может пить сколько ему заблагорассудится, предать женщину и из-за угла убить мужчину — конечно, за приличную плату.

И так далее и тому подобное.

Можно возразить, что это фильмы самого низкого пошиба, нечто вроде киномакулатуры. Согласимся с этим. Но они существуют, а их ежегодное производство достигает внушительной цифры. Впрочем, по своей вредоносной, часто антигуманистиче-

ской направленности от них мало чем отличаются и фильмы широко известные, выходящие даже с продолжениями, то есть серийные. Таковы фильмы о Тарзане. Такова же некогда популярная на Западе серия картин о Флеше Гордоне, представлявшая собой экранизацию комиксов Алекса Реймонда, которые помещались в изданиях реакционного американского газетного треста Уильяма Херста •

Как и Тарзан, Флеш Гордон олицетворяет собой некоего сверхчеловека — он необыкновенно силен, необыкновенно храбр, необыкновенно ловок, необыкновенно удачлив. Похождения его тоже необыкновенны и переносятся с тесной Земли в необъятное межпланетное пространство. Только там может во всю развернуться этот «сверхчеловек», побеждая марсиан или страшилищ с вымышленной планеты Манго («Полет Флеша Гордона на Марс», «Флеш Гордон покоряет Вселенную» и т. п.). !

Из комиксов же был перенесен на экран еще целый ряд персонажей современной американской мифологии, в частности Супермен (то есть Сверхчеловек). Он появился сначала в бесчисленных мультипликационных короткометражках («Электрическое землетрясение», «Барабаны в джунглях», «Арктический гигант», «Механические чудовища» и т. д.), а затем и в игровых полнометражных фильмах. Одним из его противников стал так называемый Атомный человек. Вот как журнал «Кинематограф уикли» передавал содержание фильма «Атомный человек против Супермена»:

«Необыкновенная приключенческая мелодрама о фантастической битзе между Суперменом и Атомным человеком — великолепным, но зловещим ученым, который терроризирует общество чудовищными средствами уничтожения и разрушения. Супермен вместе с двумя приятелями-репортерами берется за солидное вознаграждение расследовать деятельность Атомного человека и его сообщников, грозящих стереть с лица земли город Метрополис. После серии ужасных приключений Супермен разоблачает Атомного человека и одерживает верх над всеми врагами».

Хотя в картинах о Флеше Гордоне, Супермене и Атомном человеке постоянно фигурируют межпланетные ракетопланы, космические вибраторы, смертоносные лучи, роботы, всевидящее «атомное око» или всеслышащее «электрическое ухо», их даже с самой большой натяжкой нельзя назвать научно-фантастическими. Ведь сила научной фантастики заключена в выражении идей своего времени, которые она показывает уже воплощенными в действительность, в прозорливости видения от*

* Комиксы — серии газетных или журнальных сюжетных рисунков комедийного или приключенческого характера, объединенные постоянным героем; предназначаются в основном для юношества,

дельных черт облика человека будущего. Но мысли, высказанной французским писателем лауреатом Гонкуровской премии Жаном-Луи Кюртисом, лучшие научно-фантастические произведения «ценны не своим описанием марсиан или необыкновенных машин, но скорее тем искусством, с которым они ставят очень древний вопрос: о месте человека во Вселенной».

В Супермене и его сородичах нет ничего человеческого; их отличают массивный подбородок, жестокие глаза, холодная гримаса вместо улыбки, у них самые примитивные чувства и запросы, а духовный мир отсутствует полностью. Сильные мышцы и кулак являются воплощением всей их «привлекательности». Что касается устрашающе преувеличенных достижений техники, которыми напичканы картины, то они призваны лишь облегчить создание необычных ситуаций.

Фильмы подобного рода относятся к наихудшим образцам обычного авантюрно-приключенческого жанра. При этом их объединяет одна общая характерная черта: вся соль похождений героев заключается в том, чтобы начать с пустыми руками, а кончить обладанием золотым тельцом и девичьим телом.

Мотив златоискательства является ведущим не только в низкопробных фильмах, но очень часто и в картинах, стоящих относительно на более высоком художественном уровне (например, «Морской ястреб» или «Королевские пираты», «Капитан Кид» и др.). Тот же мотив звучит нередко и в фильмах, казалось бы, совсем не подходящих для этого по своему содержанию. В американской приключенческой драме «Легенда затерянных» (1958) некий богобоязненный итальянец Боннар отправляется в Ливийскую пустыню на поиски пропавшего священника-миссионера. Однако эта «благородная миссия» почти сразу же превращается в очередную погоню за спрятанным сокровищем. В экранизации романа А. Конан Дойля «Затерянный мир» (1962) характеры неистового профессора Челленджера и его товарищей оказались лишенными одной из своих самых положительных черт — бескорыстного служения науке. Находка учеными россыпи алмазов из случайного эпизода в их увлекательных странствиях превратилась в апофеоз всего путешествия.

Столь же неожиданно — и в то же время закономерно для западного приключенческого фильма — врывается мотив обогащения в фильм о маленьком английском мальчике «Сэмми отправляется на юг», который был показан в Москве на III Международном кинофестивале летом 1963 года.

Начало фильма сугубо реалистическое: в ноябре 1956 года английские самолеты бомбят египетский город Порт-Саид; под развалинами дома гибнут родители десятилетнего Сэмми; оставшийся в чужой стране бесприютным сиротой, ребенок переживает тяжелую драму (авторы не упускают тут случая взвалить вину за страдания мальчика на «жестоких» арабов)...

Превосходны натурные съемки Африки, которую Сэмми с детским безрассудством решил пересечь с севера на юг в поисках своей тетки. Но чем дальше наивный мальчик отходит от развалин своего дома и чем глубже проникает в африканские джунгли и саванны, тем дальше многоопытный режиссер Александр Маккендрик отходит от жизненной правды и глубже погружается в дебри кинематографических условностей и красивостей.

Услозны прежде всего африканские города и селения, в которые попадает бравый мальчуган,— здесь уверенно хозяйничают белые дельцы и покорно служат им чернокожие туземцы, как будто все происходит не в наши дни, а десятилетия назад. Условны те пять тысяч миль, которые удалось прошагать Сэмми несмотря на не меньшее количество тысяч подстерегавших его опасностей· Лоск красивости наведен на большинство английских и американских туристов, принимающих трогательное участие в судьбе малолетнего героя. Неправдоподобно сентиментален алмазный браконьер, посвятивший свою жизнь обогащению и оставляющий несметное богатство в наследство Сэмми. И, наконец, самое характерное — образ главного персонажа, в котором, как в фокусе, собраны все условности и красивости фильма. Этот голубоглазый и белокурый ариец не по-детски сметлив, самоуверен, практичен и предприимчив — некая уменьшенная модель англо-саксонского сверхчеловека! Он может сразить леопарда, обшарить карманы мертвеца, чтобы раздобыть его кошелек, заставить хитрого вора отдать украденные деньги... В общем, все может. А получив наследство, мечтает о собственных алмазных копях. Заключительный эпизод фильма, где Сэмми, гордо накинув на плечи шкуру убитого им леопарда, заявляет своей найденной и восхищенной тетке: «Я куплю алмазную шахту, буду пить виски...» — воистину бесподобен!

Так, беззастенчиво спекулируя на естественной любви зрителей к остросюжетному повествованию, создатели западных приключенческих фильмов «попутно» протаскивают на экран буржуазную мораль, индивидуалистические представления о счастье и успехе, венцом которых являются деньги и еще раз деньги.

ПРЕСТУПЛЕНИЕ ОСТАЕТСЯ НЕРАСКРЫТЫМ

В сером полумраке раннего утра на кривой и невзрачной улочке происходит автомобильная катастрофа. Тело владельца сгоревшей машины изуродовано до неузнаваемости, но полиция по номерному знаку быстро устанавливает его имя — Жоан Эзморис. Более того, выясняется, что он был убит до аварии ножом в спину и что несчастный случай — всего только ловкая инсценировка. Допрос людей, близко знавших погибшего, и особенно трех любивших его женщин, которые явились как бы тремя различными «зеркалами», заставляют полицейского инспектора прийти к выводу, что Эзморису из-за расстройства финансовых дел было выгодно выдать себя за мертвого. Инспектор расставляет ловушку и ловит Эзмориса. Дальнейшее расследование показывает, что тот при самозащите случайно убил какого-то бандита, а затем втащил его труп в свою машину. В конце концов Эзмориса оправдывают...

В общем, довольно банальная уголовная история, рядовой детектив, который для запутывания сюжета построен по известной формуле: не убийца, а убитый виновен. Зрителям предлагалось только восхищаться действиями представителя властей, опытного инспектора, раскрывшего преступление.

Однако так ли это, действительно ли было раскрыто преступление в португальском фильме «Три зеркала», содержание которого мы здесь вкратце напомнили (он шел на наших экранах несколько лет назад)? Разве Эзморис заслуживал оправдания?

Допустим, что он нечаянно убил бандита, защищая собственную жизнь. Но ведь ему потребовалось во что бы то ни стало исчезнуть, выдать себя за покойника! Кто, кроме преступника, может в этом нуждаться (политические мотивы здесь полностью исключаются)?

Эзморис был финансистом, бизнесменом, и авторы не пожалели красок на его портрет. Он обладал и незаурядной силой воли, и решительностью, и умением расположить к себе людей. Но все свои способности он использовал только в целях обогащения. Одна из его очередных деловых операций — создание дутой нефтяной компании, которая должна была выкачивать не черное золото из недр земли, а хрустящие банкноты из

карманов доверчивых вкладчиков,— по стечению обстоятельств потерпела неудачу. Чтобы избежать разорения и избавиться от неприятностей, Эзморис и прибегнул к инсценировке автомобильной катастрофы.

По всем нормальным человеческим законам Эзморис был стопроцентным уголовным преступником, отнюдь не меньшим, чем бандит, приревновавший к нему свою возлюбленную и покусившийся на его жизнь. Создатели картины поведали зрителям о финансовой деятельности Эзмориса, но сделали это с олимпийской невозмутимостью, даже восхищаясь порой этой «сильной личностью». Они не раскрыли суть истинного преступления и не осудили бандита-бизнесмена, потому что должны были бы тогда одновременно осудить общество, породившее его, а также извращенные законы, по которым оно управляется.

По той же самой причине остаются до конца нераскрытыми преступления — во всяком случае их истоки — не только в тех западных фильмах, где выводятся бандиты-финансисты, но и в тех, где действуют бандиты обыкновенные. Такие фильмы, как известно, особенно широко распространены в буржуазном кино, и конкуренцию с ними не выдерживают картины любой другой разновидности приключенческого жанра, о которых говорилось в (предыдущей главе и к которым обычно причисляют также фильмы «про бандитов и про сыщиков». Показательна уже сама мотивировка преступлений, даваемая обычно в уголовных и детективных произведениях.

— Есть в моей крови что-то такое, что делает для меня невозможной жизнь в рамках государства и общества, где существуют силы, перед которыми должна склониться моя сила. Вот почему я стал главарем банды преступников.

Эти слова, вложенные немецким писателем Норбером Жаком в уста доктора Мабузо, главного персонажа некогда известного романа и многочисленных фильмов о похождениях кровавого убийцы, могли бы послужить эпиграфом для большей части уголовно-детективных произведений. Взять ли, к примеру, картины об американских гангстерах Аль-Капоне, Диллингере или о французском бандите Пепе ле Моко — везде зарубежные зрители сталкиваются с той же самой философией: неукротимой, сильной личности тесно в рамках обыденного человеческого существования и, не найдя своему уму и своей воле созидательного применения, она приходит в столкновение с другими людьми и установленными ими законами.

В фильмах может рассказываться о «подвигах» убийцы-одиночки или убийцы-организатора крупной шайки, терроризирующей целые города, однако почти в каждом случае дается одно и то же психологическое объяснение мотивов преступлений. Очень редко западные кинематографисты отходят от подобной традиции и пытаются доискаться подлинных, то есть социальных истоков преступности.

К числу сравнительно правдивых произведений принадлежит фильм «Бурные двадцатые годы», известный у нас под названием «Судьба солдата в Америке». Уже сама завязка в нем необычна: действие начинается на фронтах первой мировой войны, в одном из подразделений американской армии. Ее солдаты, как сообщается с горькой иронией в титрах, «верили, что сражались за демократию». В воронке от бомбы укрываются от обстрела и знакомятся друг с другом три будущих главных действующих лица: Эдди, Джордж и Ллойд, юрист по образованию.

По возвращении домой бывшие солдаты сталкиваются с дороговизной, безработицей, полным равнодушием к их судьбам. Наивная вера в американскую демократию оказывается растоптанной. Честный и добродушный Эдди Бартлет, убежденный трезвенник, вынужден заняться бутлегерством — тайным производством и продажей спиртных напитков, запрещенных в США в 20-х годах на основании так называемого сухого закона. Благодаря своей энергии и отчаянной храбрости Эдди добивается успехов на новом поприще и становится во глазе целого подпольного предприятия. Ему удается привлечь к «работе» адвоката Ллойда и убедить его в правильности своего нового жизненного кредо: «Самый верный путь тот, который дает деньги».

Неблаговидное занятие постепенно превращает Эдди в настоящего гангстера. Он совершает со своими подручными вооруженные налеты на торговое судно и таможенный склад с целью захвата импортного вика, нелегально ввезенного в США; убивает главаря соперничающей шайки бутлегеров; вступает в союз с бывшим фронтовым другом Джорджем, ставшим к этому времени циничным негодяем.

Достигнув высшей точки процветания, Эдди неожиданно терпит моральный и финансовый крах. От него отворачивается Ллойд, не пожелавший все же заниматься бандитским ремеслом; от него уходит девушка, которую он искренне полюбил; его предает Джордж, захотевший сам встать во главе предприятия. Разразившийся же в 1929 году экономический кризис и отмена вскоре сухого закона привели Эдди к полному банкротству. Нищий и опустившийся, он топит свое поражение и горе в вине, пока его не убивают парни Джорджа...

Смерть настигла Эдди на церковной паперти. Этот символический кадр выглядел наивным и даже немного смешным, как и всякая дань избитым идейным и художественным канонам буржуазного кино. Немало в картине и других штампов, свойственных рядовым уголовным драмам. Но успех произведения у зрителей объяснялся прежде всего тем (не говоря здесь об умелой режиссуре и хорошей актерской игре), что оно показывало, а главное, осуждало условия жизни, которые неизбежно порождают преступления и преступников. Выбор Бартлетом

жизненного пути, его возвышение и падение явились образным отражением некоторых типических черт и закономерностей буржуазного строя. Преступность естественна для этого строя, где человек человеку — враг и конкурент в борьбе за место под солнцем,

Фильм «Бурные двадцатые годы» был поставлен в 1939 году, однако его актуальность для наших дней не уменьшилась, а еще больше возросла: газеты всего мира полны тревожных сообщений о небывалом усилении гангстеризма на Западе. В тех же Соединенных Штатах количество преступлений за последние шесть лет удвоилось и растет почти в семь раз быстрее, чем численность населения. Социальные истоки преступности косвенно вынужден был признать даже президент США Джонсон, который в послании конгрессу от 8 января 1964 года писал о безработице и бедности миллионов американцев как о важнейшей национальной проблеме и отмечал «неспособность обеспечить нашим согражданам благоприятные возможности развивать свои способности». А в феврале 1967 года президент Джонсон вынужден был выразиться еще более конкретно: «беззаконие... неуклонно растет и захлестывает каждую улицу, каждый переулок в каждом населенном пункте». Преступный промысел занял в Соединенных Штатах место, которому может позавидовать любая другая из сфер капиталистической деятельности: по доходности он уступает только... сталелитейной и нефтяной промышленности. Населению страны этот промысел обходится примерно в 15 миллиардов долларов ежегодно.

Резкий рост организованной преступности происходит и во многих других странах. В международных масштабах действуют банды, специализирующиеся на контрабандной торговле наркотиками, подлогах, выпуске фальшивых денег. Созданная Международная организация уголовной полиции (Интерпол) имела в 1966 году картотеку на 300 тысяч преступников и приметы подозреваемых 930 тысяч лиц. Как тут не вспомнить слова Карла Маркса: «Должно быть, есть что-то гнилое в самой сердцевине такой социальной системы, которая увеличивает свое богатство, но при этом не уменьшает нищету, и з которой преступность растет даже быстрее, нежели количество населения».

Гангстеризм как неотъемлемая составная часть общественной жизни капиталистического мира непосредственно влияет, естественно, на развитие и распространение соответствующей тематики в кинематографе. Однако характер и смысл трактовки этой тематики в большинстве случаев таков, что истинный круг социальных проблем сильно сужается а грубо искажается.

В одних случаях в уголовных фильмах открыто пропагандируется торжество буржуазной законности и правопорядка, всесокрушающая сила и мудрость которых призваны оправдать

существование огромного полицейско-чиновничьего аппарата (а попутно и замаскировать его настоящее предназначение — охрану интересов правящих классов). Именно такова идейная сущность, как мы видели, португальской картины «Три зеркала». Двойников ее не перечесть. Им противостоят лишь немногие единицы. Из известных нашим зрителям исключений, помимо фильма «Бурные двадцатые годы», можно вспомнить также французскую картину «Веские доказательства» режиссера Кристиана Жака (с участием Марины Влади, Бурвиля и Пьера Брассера), где в какой-то степени разоблачаются лживость и несправедливость буржуазного правосудия.

Во многих случаях, однако, защита существующих правзпорядков проводится в более завуалированной форме, чем з «Трех зеркалах». Полностью игнорируя социальные истоки изображаемых преступлений, такого рода фильмы объясняют их исключительно особенностями натуры, психики определенной категории людей, не вскрывая опять же корни такой психика. (О моральных выродках в данном случае речь не идет, поскольку они выступают героями не уголовно-детективных произведений, а всевозможных фильмов ужасов.) Их тенденция прямо противоположна направленности фильма «Бурные двадцатые годы: обелить общество и взвалить вину на человека. Нередко эта задача решается почти незаметно для зрителя, как, например, в картине «Джи-мены», что в переводе с английского значит «сыщики».

...С экрана несется страстная речь в защиту интересов изобретателя, которого обманули хозяева треста, уплатившие ему вместо положенных миллионов всего пять тысяч долларов. Киноаппарат отъезжает от оратора; видна скромно обставленная контора с запыленными кодексами законов на письменном столе и несколькими пустыми стульями, перед которыми, оказывается, и расточает для тренировки свое пламенное красноречие адвокат Дэвис. Характер речи, добродушный юмор сцены, обаяние внешнего облика актера и его поведение, мимика — все это призвано сразу же вызвать симпатии зрителей к главному герою (его играл тот же актер Джеймс Кегни, который исполнял роль Эдди Бартлета). Дэвис не имеет клиентов и сидит без работы. Зашедший к нему приятель советует ему поступить полицейским агентом в департамент юстиции, где он сам служит. Дэвис не принимает этого предложения, но, когда гангстеры вскоре убивают его приятеля, он меняет свое решение, чтобы отомстить за погибшего.

В дальнейшем выясняется, что Дэвис рос сиротой, детство провел в ньюйоркских трущобах вместе с неким Легетом, который прославился позднее в качестве главаря шайки бандитов, грабящей банки. Образование Дэвис получил благодаря материальной помощи крупного гангстера, был в близких отношениях с танцовщицей из кабаре, которая стала затем возлюблен-

ной ближайшего помощника Легета — Бреда Коллинза. Все эти обстоятельства известны в полицейском управлении и там некоторые с недоверием отнеслись к новому агенту. Но Дэвис сумел делами доказать свою искренность и лояльность. Большая часть фильма посвящена поискам таинственного убийцы приятеля Дэвиса, которым оказывается Легет, показу дерзких налетов гангстеров и решительных действий полиции, приведших к аресту сначала Легета, а затем и его преемника — жестокого и звероподобного Коллинза. Чуть ли не всеми своими успехами полиция обязана уму, необычайной отваге и находчивости Дэвиса. Более того, он спасает своего шефа, подставив себя под пули Коллинза. Полученное ранение вознаграждается сторицей: подвиг помогает ему завоевать любовь сестры шефа, до того непреклонной.

Создателей фильма, видимо, нисколько не смущали неправдоподобная прямолинейность в изображении положительных и отрицательных персонажей, примитивность объяснений их поступков. Не смущали, ибо они знали, что нетребовательный зритель на все это не обратит внимания, будучи заинтересован напряженным и стремительным развитием сюжета, искусно поставленными сценами драк, перестрелок и автомобильных погонь, любовной интригой, эстрадными выступлениями полуобнаженных красоток.

Внешняя занимательность призвана прикрыть также убожество основной мысли фильма. И Дэвис и Легет росли в одних и тех же неблагоприятных условиях, но один стал честным, а другой нет. Значит, дело заключается просто в натуре того или иного человека, общество же предоставляет ему возможность выбора лучшего пути. Несмотря ни на какие трудности, каждый может при желании преуспеть в жизни, только люди с порочными склонностями становятся преступниками — такова нехитрая мораль фильма.

Эта мораль противоречит правде жизни, противоречит направленности лучших реалистических произведений западной литературы и искусства, даже некоторым признаниям государственных деятелей, в частности приведенному выше высказыванию президента США. Но что из того! Если правда жизни не соответствует пропагандистским целям — тем хуже для правды!

Стремление к оправдыванию порочных преступных основ устройства капиталистического общества, в котором, по выражению Ф. Энгельса, «ни один человек не разберет, где кончается честная нажива и где начинается мошенничество», приводит некоторых западных кинематографистов иногда вообще к абсурду: к своеобразной идеализации, к романтизированию бандитизма, изображению его в качестве «всего лишь» одного из возможных способов обогащения. Герой таких фильмов всегда наделяется приятной внешностью, элегантно одевается, пользуется успехом у женщин. Его облик может заставить зрите**

лей прийти только к одному заключению: кто не решается на преступление или даже на убийство ради достижения богатства и власти, тот не мужчина, вообще не человек, а какой-то жалкий и смешной слизняк.

Особенно часто, скрыто или откровенно, отстаивается право на преступление в так называемых психологических уголовных драмах, отличающихся главным образом тем, что их герои не являются преступниками-профессионалами. В фильме «Двойная страховка» рассказывается, как красивая женщина завлекает молодого страхового агента и вместе с ним совершает убийство своего мужа, предварительно дважды застраховав его жизнь. Зритель следит, как они продумывают, тщательно разрабатывают свой план и подготавливают себе алиби; он делается очевидцем всех деталей убийства, «сопереживает» с убийцами все сомнения, опасности и тревоги.

Примерно таким же хитроумным способом построены фильмы «Почтальон всегда звонит дважды», «Женщина в окне» и множество других. И мало толку в том, что в финале скороговоркой говорится о возмездии,— ведь любой человек на Западе знает (хотя бы из газет), сколько преступлений остается нераскрытыми. Постигшее киноубийц возмездие воспринимается просто как неудача, несчастливая случайность, зато натуралистически воспроизводимые методы и техника убийств, ограблений, похищений детей, подделки ассигнаций и документов, угона автомобилей, обращения с оружием, обеспечения алиби, обмана полиции вполне могут служить наглядным пособием и руководством для начинающих преступников.

Самым, пожалуй, курьезным примером в этом смысле может послужить следующий случай. В 1962 году на английские экраны вышла детективная комедия под названием «Господа взломщики считают своей честью...», в которой рассказывалось, как некий отставной полковник с несколькими своими бывшими сослуживцами совершил колоссальное ограбление банка. Это ограбление проходило без сучка и задоринки, а перипетии его весело обыгрывались во всех мельчайших деталях. Криминальная комедия имела большой зрительский успех и даже такая респектабельная газета, как лондонская «Таймс», удостоила ее похвалой: «С такого рода «крими» мы можем мириться. В нем есть остроумие и очарование, он смотрится без обычного угнетающего чувства. То, за что платят три шиллинга при входе, может произойти с каждым из нас по возвращении из кино домой...».

Через год после выхода фильма отставной майор британских военно-воздушных сил Брюс Рейнольдс счел своей честью взломать с несколькими помощниками сейфы почтового экспресса Глазго—Лондон, хранившие два с половиной миллиона фунтов стерлингов. Это «великое ограбление века» разом отучило англичан смеяться над подобными историями; «Тайме» же

могла лишь выражать сочувствие Скотланд-Ярду, который долго не находил никаких следов преступников.

Но... горбатого могила исправит. Погоня за сенсациями и прибылями вновь замкнула порочный круг: в 1967 году английский продюсер и актер С. Бейкер начал съемки картины «Ограбление», где в точности воспроизводятся все детали знаменитого преступления. Полтора года добивался Бейкер разрешения на создание фильма, и настойчивость оказалась вознагражденной — ему позволили даже использовать всю «натуру», включая помещения самого Скотланд-Ярда..,

Так появится очередная экранная инструкция для потенциальных уголовников. Но еще важней, бесспорно, другая сторона дела: смакуемые для остроты зрительских переживаний детали ограблений, убийств и т. д. легко переходят в моральный план, отравляя души миллионов людей. Такие фильмы о преступлениях сами играют преступную роль, воспевая извращенные крайности индивидуализма, которые не признают никаких общечеловеческих законов, норм поведения и морали.

От фильмов, где главными героями выступают преступники, мало чем отличается в этом смысле большая часть картин, где в центре внимания находятся сыщики, детективы. По меткому замечанию английского кинокритика Р. Менвелла, «детективы не что иное, как вывернутые наизнанку гангстеры».

Чтобы четче выявить сложившиеся ныне особенности (и пороки) этого жанра, вспомним в нескольких словах предысторию современного детектива. По сути, истоки его лежат в народных преданиях, легендах и сказках, которые передавались из поколения в поколение, прельщая одновременно остротой мысли и поэтичностью. Таковы, например, легенда об Архимеде, необычным способом доказавшем нечестность придворного ювелира, или знаменитые арабские сказки «Тысяча и одна ночь», в которых содержится немало разгадок всевозможных тайн. Писатели-классики Бальзак («Темное дело», «Блеск и нищета куртизанок»), Гюго («Отверженные»), Достоевский («Преступление и наказание») фактически положили начало социальному и психологическому детективу, хотя их произведения выходили, конечно, далеко за рамки оформившихся позднее канонов жанра. Особую роль в этом формировании сыграли Эдгар По и Артур Конан Дойль. Они создали образы сыщиков, которые занимались своим делом из любви к искусству и в действиях своих неизменно проявляли сочувствие к невинно пострадавшему человеку, какое бы общественное положение он ни занимал. Другой их привлекательной чертой были великолепные аналитические способности, питавшиеся обширными и глубокими знаниями в самых различных областях.

Бульварная детективная литература, а вслед за ней и коммерческая кинопродукция наследовали от этих традиций только внешнюю сторону — сюжетную занимательность. Что касается

содержания образов героев, то ум был заменен простой находчивостью, знания — не имеющей границ самоуверенностью, гуманность — пренебрежением к социальным «низам» и нередко расизмом. Сохранив в отдельных случаях противопоставление частного сыщика полиции, более поздние создатели детективных произведений использовали это не столько для насмешек по адресу официальных представителей властей (что показательно для того же Конан Дойля), сколько для прославления инициативы и всепобеждающей энергии предприимчивого индивидуума. От непритязательности, аскетизма, фанатической влюбленности в свое занятие, которые составляли неотъемлемые черты характера Шерлока Холмса, не осталось и следа. Ремесло сыщика-любителя чаще всего служит лишь источником дохода, разновидностью бизнеса. Так, герой серии фильмов о «Тонком человеке» Ник Чарльз владел аппартаментами и вел образ жизни под стать преуспевающему дельцу-хмиллионеру. Герой другой серии, японец Мото, выступал уже как высокооплачиваемый агент американской секретной службы (в известном смысле он явился как бы предтечей англичанина Джеймса Бонда). Мото распространял свою деятельность чуть ли не на весь мир, а по количеству пролитой им крови он мог подчас заткнуть за пояс любого гангстера.

Фильмы последних лет о шпионаже нередко пропитаны ядом холодной войны. И не только картины о Бонде. В фильмах «Великая опасность» и «Вор», например, рассказывается о разоблачении американской разведкой ученых-атомников, снабжающих секретными сведениями потенциального врага, а кто этот враг — догадаться, разумеется, нетрудно.

Конечно, не все теперешние картины детективного жанра столь обнажают свою сущность. Многие фильмы делаются более хитро и тонко, однако идеологическая направленность их меняется не так уж сильно, а воздействие на зрителей зато оказывается неизмеримо большим. Парижский еженедельник «Франс обсерватер» опубликовал по этому поводу еще в ноябре 1961 года статью Габриэллы Ролэн, которая заканчивалась так:

« — Шпионаж? Я все пропускаю мимо ушей,— доверительно сказал мне один из любителей этого жанра.— Конечно, в этих произведениях преувеличивают, но все же дыма без огня не бывает.

Его скептицизм и его вера в равной мере пугают меня. Он не смеет ни за что ручаться. Он не выбирает. Он спит».

Габриэлла Ролэн посвятила свою статью только шпионским фильмам, то есть наиболее тенденциозным образчиком детективного жанра. Более широкие наблюдения сделал известный английский писатель Аллан Силлитоу. В одной из своих газетных статей он вскрыл основную направленность буржуазных детективных произведений. «Это очень популярный вид беллетри-

стики,— писал он,— и читатель получает удовольствие, вникая в перипетии охоты за преступником (врагом общества). Уютно устроившись в кресле и находясь в полной безопасности, он всем сердцем на стороне представителей власти..,; Гангстер или бандит нападает на общество не из политических соображений, а из корысти. Но отношение читателя дает почву для политических выводов. Читатель на стороне властей, он приемлет установленные законы общества — так определил направление его симпатий и антипатий автор».

Все сказанное в полной мере относится и ко многим западным детективным фильмам. Определяя симпатии и антипатии зрителей, их авторы раскрывают частное и затушевывают общее: раскрывают преступления, совершенные тем или иным человеком, и затушевывают преступную вину буржуазного общества, его институтов, законов, морали. Почти любой детективный (или уголовный) фильм дает в этом смысле «почву для политических выводов».

ЗЕРКАЛО СТРАХА

Кино стало важным явлением общественной жизни, и современный мир уже немыслим без мира кино. 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.

Из массовой кинопродукции особенно активны в этом отношении фильмы, которые развлекательными можно назвать только в кавычках. Речь идет о так называемых «черных фильмах», ставших неотъемлемой и чрезвычайно характерной частью культуры крупнейших капиталистических стран. Об их распространенности говорит тот факт, что в отдельные годы они составляли до 50 процентов всей продукции Голливуда.

Для того чтобы добраться до истоков этой серии, следует обратиться чуть ли не к самым истокам киноискусства. Кино родилось на Западе во время перехода ведущих капиталистических стран к своей последней, империалистической стадии развития. В родственном виде искусства, театре, европейские экспрессионисты во главе со Стриндбергом объявили в этот период открытую войну реализму как «устаревшей форме». Тот же Стриндберг в предисловии к одной из своих пьес писал, что в ней «может происходить все что угодно: все допустимо и вероятно. Время и место безразличны. На бледном фоне действительности воображение рисует и ткет новые узоры; это смесь воспоминаний, пережитого, свободной фантазии, несообразностей и импровизации». Другой видный экспрессионист — драматург и художник Оскар Кокошка декларировал: «Мы должны внимательно прислушиваться к нашему внутреннему голосу... Мы должны... забыть все законы; только наша душа есть подлинное отражение Вселенной».

Все деятели этого течения в театре откровенно подчеркивали его крайний субъективизм, вызывающе противопоставляли себя и своих героев обществу, внутренние переживания человека — объективным явлениям и закономерностям жизни. Их манифесты не расходились с практикой. Темами и содержа-

нием пьес А. Стриндберга, В. Газенклевера, П. Корнфельда и многих других часто являлись сновидения, психоанализ, «комплекс Эдипа», психические расстройства, садистские жестокости, убийства. Постановки этих произведений нередко приближались к сюрреалистическому методу «свободных ассоциаций».

Кино как искусство молодое вначале — примерно, первые два десятилетия своего существования — стойко сопротивлялось разлагающему влиянию театрального экспрессионизма. В обстановке творческого подъема, поиска и эксперимента работали пионеры кино над этим новым, не до конца понятым еще средством художественного воздействия на людей. Однако по мере того, как выпуск кинокартин становился одной из отраслей капиталистической промышленности, фильм из произведения искусства все в большей степени превращался в товар. Об этом хорошо говорит устами героя своего романа «Что подгоняет Сэмми?», посвященного Голливуду, Бадд Шульберг: «В конце концов фильмы перевозятся в жестяных банках. По существу, у нас — консервное дело. Наша задача — суметь добиться того, чтобы каждая партия товара давала прибыль». Как и всякий вид товара, буржуазное кино познало стандартизацию и конвейерный способ производства.

Установившееся господство псевдореализма в массовой кинопродукции стран с развитой кинопромышленностью подготовило восприятие ею реакционных веяний из смежных искусств и прежде всего — из театра. Но где, в какой стране кино впервые должно было оказаться наиболее восприимчивым к болезни? Конечно же, в Германии! Ибо в мировой войне 1914—1818 годов потерпела поражение не только ее армия, но и ее дух, ее доктрина.

И в 1919 году появляется фильм «Кабинет доктора Калигари» режиссера Роберта Вине. «Неудовлетворенному и незрелому уму» мелкобуржуазного интеллигента поверженной Германии казалось, что мир опрокинулся, что он жесток, бессмыслен, что впереди его ждет только хаос. (Не удивительно, что самой модной в Германии в этот период безысходности и пессимизма книгой стал «Закат Европы» Шпенглера.) Растерянный, напуганный войной и революцией, немецкий интеллигент готов был воспринимать окружающую его действительность как нечто противоестественное, чудовищно жестокое, где люди потеряли всякий здравый смысл и рассудок, способность правильно судить о вещах и правильно относиться к себе подобным. Отражая мироощущение этого интеллигента, Роберт Вине населил мир своего фильма маньяками, убийцами, сомнамбулами. «Кабинет доктора Калигари» показывает настоящее светопреставление: нормальные люди оказываются сумасшедшими, сумасшедшие — нормальными. Чтобы заставить зрителя увидеть мир глазами умалишенного, режиссер разрушил реали-

стическую форму киноискусства, деформировал окружающую героев среду. Ни одного плана в фильме не было снято на натуре, все они снимались в причудливо сконструированных и освещенных павильонах с ломаными линиями и искаженной перспективой, где ни улица, ни дом, ни комната не были похожи на самих себя, а напоминали какие-то иллюзорные видения человека, находящегося в бреду,

«Кабинет доктора Калигари», несмотря на непопулярность у широких масс немецких зрителей, положил начало целой эпохе экспрессионизма в германском кино. Последователи Роберта Вине чаще всего отказывались от павильонного конструктивизма, чтобы их фильмы были менее рафинированными и более понятными зрителям, но стремились к той же необычности сюжета, к постоянному показу насилий всех видов, психопатологии. Как и их театральные единомышленники, они ратовали за полный произвол в творчестве. Зигфрид Кракауэр в своей книге «От Калигари до Гитлера» проследил, однако, в этом произволе определенные тенденции: игнорирование морали, признание неотвратимости судьбы, культ сверхчеловека, прославление мании безраздельного господства тиранов, которые противостоят простым смертным, мечущимся в мире хаоса, беззакония, пороков, неуправляемых темных инстинктов и страстей.

Один из американских сценаристов 20-х годов, Уиллард Кинг Брэдли, придумал особый термин: «симфония в сером». Вернее, не придумал, а ошибочно перевел вступительный титр к немецкому фильму «Носферату» (1922), где постепенное нагнетание фантастических образов, ужасов и преступлений создавало атмосферу «леденящего дыхания потусторонности»: мрачные горные ландшафты, катафалк вместо экипажа, возница-призрак, развалины замка, ночные тени, вампир, холодное бушующее море, мертвый корабль с черными парусами, длинные гробы, батальоны крыс, разносящих эпидемию чумы... Однако общий «цвет» картины, несмотря на все ее безрадостные, погребальные мотивы, действительно был серый. Он обусловливался причудливым смешением темных красок со светлыми, черного с белым и даже розовым: всем показываемым в фильме ужасам противостояла романтическая пара влюбленных, с помощью которых авторы доказывали мысль о том, что «любовь и свет разгоняют страшных призраков тьмы».

Почти одновременно с «Носферату», поставленньш Фридрихом Мурнау по роману Б. Стекера «Дракула», на экранах Германии появились фильмы «Доктор Мабузо — игрок», «Ванина», «Тени», «Руки Орлака», «Кабинет восковых фигур» и множество других, до предела нашпигованных безумием и фантастикой, жестокостью и страхом. Немецкие сценаристы, режиссеры, операторы, художники и актеры использовали все доступные им тогда средства для того, чтобы превратить кино-

объектив в нечто, могущее быть названным скорее киносубъективом.

Наибольшее влияние на германских экспрессионистов оказала идеалистическая неотомистская (неофомистская) эстетика, которая, слегка подновив заветы средневекового схоласта Фомы Аквинского, игнорировала зависимость человека от окружающего мира, искажала законы воспроизведения действительности в художественном творчестве. Согласно неотомисту Жаку Маритену, написавшему в 1920 году работу под красноречивым названием «Искусство и схоластика», доставляемая искусством радость состоит не в «акте познания действительности или в акте соответствия с тем, что есть, она не зависит... от правдивости изображения»—человека волнует то «новое создание, своеобразное существо», которое «есть плод духовного сочетания, где деятельность художника сливается воедино с пассивностью данной материи». Природа пассивна, она лишь препятствие или стимул для того, чтобы открывать в действительности, в вещах «невидимый дух», «некую истину», которую ведает только человек-творец. Последний абсолютно свободен поэтому от объективных законов. Если художнику, говорит Маритен, «угодно изобразить даму с одним только глазом или с четвертью глаза, никто не станет отрицать за ним права на это: все, что мы имеем право требовать — и в этом весь вопрос,— это чтобы в данном случае даме было вполне достаточно этой четверти глаза... Целостность и соразмерность не имеют абсолютного значения и должны рассматриваться только относительно цели произведения, которая состоит в том, чтобы форма сияла в материи».

Немецкие кинематографисты-экспрессионисты, зараженные упадочническими настроениями своего времени, применили на практике подобные эстетические теории. Но будущего у этого экстравагантно-субъективного направления быть не могло. Как и всякое чистоформалистическое течение, оно с самого начала оказалось пораженным недугом патологической искусственности, претенциозности в поисках необычных тем и художественных решений, которая быстро привела к кризису сюжетов, персонажей и приемов, рождавшихся лишь в человеческой фантазии. Спустя примерно четыре года после своего появления немецкий экспрессионизм в кино (почти одновременно с экспрессионизмом в театре) стал гаснуть, чахнуть и выходить из моды. Объявленный же устаревшим реализм начал шаг за шагом вновь завоевывать ведущие позиции, черпая свои силы в бесконечном многообразии жизни. «Безрадостная улица» (1925) Г. Пабста и «Последний человек» (1924) того же самого Ф. Мурнау, метавшегося из одной крайности в другую, особенно наглядно подчеркнули скудость и никчемность всяких формалистических вывертов по сравнению с правдивым отображением действительности.

Судьба различных антиреалистических течений, возникших в 20-х годах в других буржуазных странах по заразительному примеру Германии (в частности, французского «Авангарда»), нас интересовать не должна. Здесь надо отметить лишь те явления в западной кинематографии, которые внесли определенные, качественно совершенно новые моменты в развитие «серых фильмов», родоначальником которых был немецкий экспрессионизм, на их пути к следующему этапу — к «черной серии».

Над модернизацией экспрессионистского наследства немало потрудились создатели массовой продукции Голливуда. Формалистическая заумь не получила распространения в кино Соединенных Штатов, и по вполне утилитарным причинам: она не понятна многим зрителям, а поэтому не сулила барышей дельцам-продюсерам, особенно настороженно относящимся к каким-либо экспериментам.

Зато тематику «серых фильмов» Голливуд безотлагательно взял на свое вооружение, дав новому жанру название «гиньоль». Он даже повторял некоторые сюжеты, уже разработанные немцами (о том же вампире Дракуле-Носферату). Одна за другой выходили на экран мистические драмы с ожившими покойниками и призраками, картины о похождениях убийц-маньяков, врачей-преступников и т. п. («Блуждающий мертвец», «Поцелуй смерти», «Труп исчезает», «Призрак» и т. д.).

В целях усиления воздействия подобных фильмов на зрителей голливудские режиссеры (всегда относившиеся презрительно к «детским» приемам экспрессионистов) стремились в максимальной степени сохранить видимость правдоподобия второстепенных персонажей и обстановки действия. «Заземляя» свои фильмы ужасов, они широко прибегали к помощи реалистических, вернее, натуралистических деталей — цель их использования не имела ничего общего с художественной образностью, а состояла лишь в фотографическом копировании предметов быта, одежды, манеры поведения и т. д. в качестве «документального фона».

Сравнительно больший, чем во всех других капиталистических странах, успех мрачной, пессимистической кинопродукции в Соединенных Штатах первой половины 30-х годов следует объяснить в первую очередь социально-общественными причинами.

Как и кайзеровская Германия, Америка до первой мировой войны была самой молодой и экономически бурнорастущей капиталистической державой. Если поражение Германии в войне разрушило иллюзии многих немцев о безоблачном будущем, которое сулили им глашатаи империализма, то участие Соединенных Штатов на стороне победившей коалиции, обогащение и усиление их международного влияния облегчило подобным же заокеанским глашатаям возможность привить миллионам

простых американцев веру в исключительность пути развития их страны, в несокрушимость американского оптимизма. Не случайно символом стопроцентного американца стал в послевоенные годы жизнерадостный и жизнедеятельный, но бездумный Дуглас Фербенкс. Экономический кризис, начавшийся в 1929 году, сильно подорвал у народа веру в «американский образ жизни». Чтобы отвлечь зрителей от опасных мыслей о социальных и политических проблемах, Голливуд использовал буквально все: от увеселительных кафешантанных ревю до спекуляции на господствующих пессимистических настроениях. И созданное на голливудских студиях злобное искусственное чудовище Франкенштейн превратилось в олицетворение пределов автоматизации, которая, по мнению некоторых наивных людей, послужила причиной массовой безработицы.

Однако, как уже показал опыт европейской кинематографии, тот или иной вид идеалистического суррогата не в состоянии долго выдерживать борьбу с реалистическим искусством. В период кризиса трудящиеся классы отказывались от прописанной им Голливудом кинодиеты, и в одном только 1933 году из-за падения сборов вынуждена была закрыться примерно треть действовавших в стране кинотеатров. Тогда хозяева Голливуда начали постепенно сдавать свои позиции и все больше допускать на экраны фильмы совсем другого плана. Вторая половина 30-х годов проходит под знаком заметного роста реалистических тенденций. Вехами на пути развития критического реализма в американском кино явились такие замечательные произведения, как «Новые времена» Чарльза Чаплина (1936), «Гроздья гнева» Джона Форда (1940), «Лисички» Уильяма Уайлера (1941).

Конечно, массовая продукция Голливуда оставалась верной себе, и ее создатели продолжали разработку традиционных тем и сюжетов как в эти годы, так даже и во время второй мировой войны. По справедливому замечанию австралийского публициста А. Мэндера, хозяева американской кинопромышленности стремятся угождать прежде всего вкусам наименее развитой, наименее сознательной части зрителей. «Низкопробные голливудские фильмы,— писал он,— за несколько лет могут так испортить вкусы публики, так одурманить ее сознание, что она уже не будет способна воспринимать что-нибудь лучшее».

Привитый американским зрителям вкус дал возможность Голливуду в годы войны выпускать на каждый реалистический антифашистский фильм десятки картин, представлявших собой всего лишь беззастенчивую спекуляцию на актуальной военной тематике. Эта тематика использовалась в них лишь как приманка, как отправная точка для развертывания обычных сюжетов приключенческих, детективных, любовных и псевдопсихологических драм («Касабланка», «Пять гробниц на пути в Каир» и др.). Только теперь подобным сюжетам придавалась

более мрачная окраска: события самой жизни военного времени были мрачны и жестоки,— как же могли голливудские производственники не использовать это в качестве некоей «эмоциональной новинки»?..

Существенную эволюцию в годы войны и в самые первые послевоенные годы претерпевает особенно интересующий нас жанр гиньоль. По своим приемам фильмы этого жанра уже полностью приближаются к той категории картин, которые получат название «черных». Показательным образчиком может послужить фильм Роберта Сьодмака «Спиральная лестница» (1945), рассказывающий о маньяке-убийце, который считает своим долгом истреблять всех «неполноценных» людей.

В картине Сьодмака сравнительно мало событий, все внимание уделяется созданию мрачной атмосферы. В самом начале показывается крупным планом глаз неизвестного преступника; киноаппарат как бы сквозь его зрачок снимает переодевавшуюся в комнате отеля женщину, затем видны сведенные судорогой руки жертвы, которую душат... Все дальнейшее действие происходит во время страшной грозы с раскатами грома и зловещими вспышками молнии — гроза служит целям нагнетания тревоги и страха. Сквозь гнущиеся от ветра заросли возвращается домой героиня фильма немая девушка Элен, работающая служанкой в богатом и респектабельном доме Уорренов. Ее пугает неожиданный шорох, но это оказывается всего-навсего безобидный заяц. Хлынувший ливень заставляет девушку почти бежать. Невдалеке от подъезда дома притаился у дерева закутанный в плащ человек. Он наблюдает, как приближается Элен, как она ищет в сумочке ключ, как она роняет его, наклоняется и с отчаянием шарит в лужах. Вспышки молнии освещают его мрачную фигуру. Он выходит из своего укрытия и крадется по направлению к девушке. Но ключ, наконец, найден, и та устремляется к двери.

Войдя в дом, героиня своим неожиданным появлением пугает пожилую служанку и заставляет ее истерически вскрикнуть. Ветер распахивает окно; служанка испуганным голосом говорит девушке: она помнит хорошо, что заперла его. Выходит из комнаты в коридор. На освещенных белых стенах тень человека приобретает причудливые очертания. Споткнувшись о собаку, служанка с криком падает на пол. Опять видны бесшумно крадущиеся ноги. Зрачок неизвестного преступника, показанный крупным планом, смотрит на Элен, как прежде в отеле на убитую девушку. Эта параллель дает понять, что теперь охотятся за героиней.

В спальне лежит прикованная болезнью к постели старая хозяйка дома Уорренов. Она предпочитает разговаривать в одиночестве со шкурой тигра, но только не с людьми. На столике у ее кровати спрятан револьвер. Со всех входящих в комнату, даже со своих двух взрослых сыновей, она не спускает

подозрительно загадочного взгляда. Исключение делается ею только для Элен, которую она уговаривает немедленно покинуть дом.

...«Потусторонняя» музыка, мрачный подвал, гулкие шаги на железной спиральной лестнице, неровный свет свечи. Вновь зрачок неизестного убийцы, в его призме — деформированная фигура секретарши Бланш, в которую влюблены оба брата Уоррены. Спина убийцы заслоняет от зрителя всю Бланш, видны лишь две скрюченные руки жертвы, судорожно дергающиеся на фоне свисающей со стен паутины. По какому-то поручению уезжает из дома садовник, сиделка уходит, отказавшись от работы из-за постоянных придирок больной старухи, пожилая служанка напивается до беспамятства, младший из братьев Уорренов заперт в чулане Элен по подозрению в убийстве Бланш. Героиня в ужасе мечется по пустым комнатам в поисках старшего брата Уоррена, которому полностью верит. Снова зрачок преступника, снова «потусторонняя» музыка. Зритель понимает теперь, что убийцей является старший брат, внешне добропорядочный профессор Уоррен. Он охотится за своей жертвой, настигает ее на лестнице, начинает душить. В этот миг раздается выстрел: больная старуха, все же поднявшаяся со своей постели, убивает собственного сына. Застрелив его, она умирает на той же лестнице. Героиня в смертельном ужасе кричит: пережитый страх заставил ее обрести голос...

Сюжет «Спиральной лестницы» типичен для гиньоля, но ряд черт выделяют его из этого жанра. И дело, конечно, не только в том, что некоторые приемы фильма (например, многократное обыгрывание человеческого глаза) заставляют вспомнить формалистические и субъективистские кредо экспрессионистов. «Спиральная лестница» отличается от гиньоля прежде всего тем, что ставит своей целью не просто увести зрителя с помощью необычного и занимательного действия от реальности, а ввергнуть его в удручающую сознание и чувства атмосферу, заронить в душу семена неуверенности, страха перед жизнью, недоверия к людям. И эта задача разрешается с тем большим эффектом, что преступником оказывается не какое-то чудовище или выродок, от которого можно все ожидать, а самый, казалось бы, положительный и почтенный персонаж. Он стоит выше подозрений для всех окружающих лиц, и в силу этого своевременное разоблачение его практически невозможно.

«Спиральная лестница» была одной из первых картин, проникнутых мироощущением «черного» направления. Однако упадочническая, безысходно мрачная философия подобных одиночных фильмов не соответствовала настроениям народных масс, и их частичный успех объяснялся почти исключительно скандальной новизной. Переход же к их серийному выпуску оказался для голливудских реакционеров возможным лишь некоторое время спустя. Ибо «черная серия» как таковая была вызвана к

жизни не второй мировой войной, носившей на основном своем этапе справедливый антифашистский характер, а знаменательными событиями послевоенных лет, разрушившими иллюзии, которые питали простые американцы в годы борьбы с фашизмом.

Смену господствовавших настроений в Соединенных Штатах правдиво и убедительно показал Уильям Уайлер в своем знаменитом фильме «Лучшие годы нашей жизни» (1947). Очевидно, эти качества картины и обусловили ту весьма прохладную встречу, которую ей оказала большая пресса Америки, хотя она и была признана лучшим фильмом года и пользовалась огромным успехом у зрителей. Очень скоро «Лучшие годы нашей жизни» вообще были сняты с экрана, подвергшись надолго фактическому запрету: в соответствии с начавшейся в стране широкой антидемократической и милитаристской кампанией произведения критического реализма должны были уступить место человеконенавистнической пропаганде. (Сам факт появления фильма Уайлера можно объяснить только в свете едкого, но меткого замечания, сделанного как-то выдающимся американским актером Полем Муни: из трехсот выпускаемых ежегодно кинокартин три или четыре неизбежно выйдут хорошими, как бы ни старались сделать их похожими на все остальные.)

«Черным фильмам» была отведена важная роль в человеконенавистнической пропаганде, которой усиленно занялся Голливуд. После второй мировой войны Соединенные Штаты превратились в ведущую державу капиталистического мира, в его цитадель. Однако образование мирового социалистического лагеря, повсеместный рост прогрессивных сил вызвали безрассудную реакцию со стороны американских монополий, задумавших повернуть колесо истории вспять. Подчинив себе после смерти Ф. Рузвельта почти полностью государственный аппарат, они взяли открытый курс на подготовку новой войны. Во внутриполитической жизни страны это означало решительное наступление на остатки гражданских свобод и яростную кампанию против всякого проявления прогрессивной, демократической мысли. Суд над рядом кинодеятелей Голливуда в 1947 году и изгнание оттуда многих лучших сценаристов, режиссеров, актеров явились лишь одним из проявлений небывалой истерии тех лет.

Эта истерия нанесла Соединенным Штатам непоправимый урон. За рубежом она была воспринята прежде всего как свидетельство страха, охватившего американские реакционные круги, как признание ими своей внутренней слабости. В самой стране она породила отчаяние, атмосферу безысходности и пессимизма. Эти настроения усиливались также рядом других обстоятельств; на некоторые из них справедливо указывал в своей книге под красноречивым названием «Кризис американского

духа» профессор одного из ньюйоркских колледжей Лео Гурко:

«После окончания войны Соединенные Штаты втянулись в холодную ожесточенную борьбу против Советского Союза... Не одна Россия вызывала беспокойство. В глубине нашего мозга таился страх перед новым экономическим кризисом... Чем выше был уровень национального дохода, который держался на инфляции цен и зависел от нашей финансовой помощи Европе и военных расходов, тем значительнее казалась высота, с которой в один печальный день он мог упасть». Подходя далее к еще одной, не менее серьезной причине «утраты традиционной самоуверенности» и «психической травмы» определенной части американского народа, Л. Гурко писал: «Широко распространенным заблуждением еще в 1920-х годах была уверенность, что все проблемы могут быть решены накоплением достаточных денежных средств. События, происшедшие начиная с 1929 года (имеется в виду экономический кризис.— А. К,), поколебали эту точку зрения. Американцы сейчас богаче и сильнее в материальном отношении, чем любая нация на земле, и все же у нас теперь нет уверенности, что одно это... может решить все стоящие перед нами проблемы».

От «кризиса духа» в годы после второй мировой войны не спасло Америку, как некогда, во времена войны 1914—1918 годов, и ее участие на стороне победившей коалиции. Воистину уже не «серые», а «черные» времена настали для капиталистической системы! Особенности этих времен наложили свою печать на всю культуру Соединенных Штатов, в том числе и на ее кинематографию. Возобладавшее в ней направление могло быть действительно названо «черным». (Вслед за США оно получило распространение также в Англии, Франции и некоторых других странах.)

В фильмах этого реакционного направления нет никакого идеала, для героев отсутствует какой-либо выход из замкнутого порочного круга преступлений, жестокостей, психических и физиологических извращений. «Черная» атмосфера становится в фильмах выразителем мировосприятия их авторов. При создании ее используются различные художественные приемы. Как показала «Спиральная лестница», анализ приемов сам по себе, безусловно, тоже мог бы привести к интересным выводам о корнях генеалогического дерева «черного» фильма, о наследственности, преемственности, модернизации тех или иных средств выразительности, о смещении в «черой серии» приемов, характерных для обычной уголовной, детективной драмы, для гиньоля, для фантастических и приключенческих произведений, для экспрессионистских, абстракционистских и прочих вывертов в театре, живописи и т. д. Здесь же важно подчеркнуть, что не отдельные художественные особенности прежде всего делают «черный» фильм черным, а его отношение к действи-

тельности, его мировосприятие. Именно поэтому «черная серия» представляет собой не жанр, а течение, направление в современной буржуазной кинематографии. Тем более, что известны не только «черные» драмы, но и «черные» комедии, которые существенно отличаются своими настроениями даже от довоенных уголовных «комедий» с патологическим юмором.

Если говорить о натурализме деталей и жестокости «черного» фильма как об одной из его отличительных особенностей, то следует заметить, что такого рода элементы часто оказываются привнесенными в картины совсем другого характера, подчас в картины подлинно реалистические и социально значимые. Навеянные несомненным влиянием «черной серии», эти болезненные элементы подобно особо жизнестойким микробам проникают даже в такие, в целом здоровые организмы кинопроизведений, как, например, хорошо известная у нас «Плата за страх» французского режиссера Анри Клузо (сцена на нефтяном болоте и т. Д.). Под влиянием «черной» моды чертами невероятной жестокости наделяются часто фильмы для детей, в частности, мультипликационные картины. Американский кинорежиссер Джон Хаусман с горечью воскликнул несколько лет назад:

«Я помню время, когда Дисней и его менее удачливые подражатели показывали на экране шаловливые проделки пчелок, птиц и разных мелких зверюшек. Преобладающим тоном было чувство радости жизни... Теперь все изменилось... Мультфильмы превратились в кровавое поле сражения, на котором одичавшие и безжалостные создания преследуют и калечат друг друга или с садистской яростью разрывают на части».

Для того чтобы составить представление о типичных, средних образчиках «черной серии», нет необходимости даже излагать их содержание — для этого достаточно воспользоваться кинорекламными объявлениями, которыми пестрели американские журналы и газеты:

«Грубая сила». Душераздирающая садистская драма из жизни доведенных до отчаяния заключенных и их побег из тюрьмы. От начала до конца — оргия неослабевающей жестокости, заснятая во всей ужасающей реальности.

«Звоните по номеру .11-19». Умопомрачительная драма о психопате-убийце.

«Д. О. А.» История таинственного убийства... Ужасающе напряженная, неистовая реалистическая драма. Решительно не *для* слабохарактерных.

«Ганноверская площадь». Захватывающая мелодрама безумия и убийства-

«Дом чудовищ». Оргия наслаждений для любителей острых ощущений и ужасов.

«Надругательство». Драма, изображающая мучительные последствия преступного нападения на молодую девушку...

Жестокость и смерть выступают в «черных» фильмах в качестве главных героев. Апологеты «черного» направления, признавая этот факт, пытаются оправдать его ссылками на традиционность темы жестокости и смерти даже для классического искусства. Действительно, в драмах и особенно в трагедиях прошлых лет и веков нет недостатка в человеческих страданиях и насильственных смертях, вызванных местью, гневом, любовью или роком. Но классики старались представить это не как закономерность жизни, а как несчастный случай и чаще всего скрывали смерть за кулисами. Действие же продолжалось и жизнь шла своим чередом. В «черных» фильмах все обстоит наоборот. Преступление рассматривается как обыденное явление, как действие, доступное каждому и нередко приносящее убийце деньги, любовь, восхищение окружающих.

Известный французский писатель Андре Моруа, с горечью говоря о людях, которые находят удовольствие унижать человека в своих произведениях, писал в январе 1967 года: «Они стремятся внушить абсолютно пессимистическую философию. «Мир абсурден»,— утверждают они. Но что это значит? Мир таков, каков он есть. Сам по себе он лишен воли. Роль человека в том и состоит, чтобы разобраться в фактах, предлагаемых ему жизнью, организовать их и построить более справедливый мир. Конечно, природа лишена «нравственности»; конечно, в лесах водятся дикие звери, а в городах встречаются жестокие люди; конечно, природа создает беспорядок, а не порядок. Оставьте ей участок земли — природа превратит его в джунгли. Только человек может создать сад. Предоставьте ей детей — природа превратит их в животных. Только человек может сделать из них людей.

«Черных» авторов нашей эпохи можно упрекнуть в том, что они постоянно твердят человеку о его диких инстинктах, о его комплексах и лжи и никогда не говорят о его высоких нравственных качествах, которые существуют, о счастье и мужестве... Ведь дайте ему поверить в могущество воли (что соответствует действительности), и он пустит ее в ход... Добродетели являются необходимым условием существования всякой цивилизации. Каков бы ни был государственный строй, он не может быть прочным, если нельзя рассчитывать на честность и порядочность соседа. Страна, где допускается, а тем более проповедуется насилие, обречена. Тому примером — крушение Гитлера».

Говоря о «черной серии», следует из общей массы грубо штампованных картин, выбрасывавшихся на экран ежегодно многими десятками (что уже говорит об их низком качестве, а значит, и второстепенном значении), выделить фильмы, в которых задача отравления умов и развращения душ зрителей разрешается с большим постановочным мастерством, а иногда и драматургически более тонко, умно и незаметно. К числу

самых профессиональных «черных» фильмов относятся в первую очередь послевоенные произведения режиссера Альфреда Хичкока. Переехавший из Англии в США в 1939 году и прославившийся бесчисленными постановками «психологических детективов» Хичкок своими фильмами быстро стяжал себе славу «декадента № 1» Голливуда. Уводя зрителей в мир подсознательных инстинктов, интимных переживаний и мнимозначительных конфликтов, Хичкок благодаря своему отточенному мастерству подает реакционную философию в увлекательной форме, полной напряженного действия и неожиданных поворотов. *Для* создания мрачной атмосферы и психологизации героев он прибегает к скрупулезной обработке каждой детали, не останавливается перед сюрреалистическим декоративно-художественным оформлением.

Чрезвычайно характерно, что отдельные мастера «черного» направления как в США, так и в западноевропейских странах использовали в своих целях не только жанры гиньоль или детектив, но и психологическую драму. По своим художественным приемам, близким к реалистическим, последняя, естественно, резко отличается от первых, но тем сильнее ее тлетворное воздействие. Чтобы нагляднее проследить эволюцию «черного» направления, стоит несколько подробнее остановиться на другом фильме того же самого режиссера Роберта Сьодмака, поставившего в свое время «Спиральную лестницу». Речь идет о картине «Крысы», снятой им в Западной Германии. Поскольку это единственный демонстрировавшийся в Советском Союзе фильм, в котором нашли воплощение некоторые типические черты мироощущения «черной серии», то придется остановиться на ней подробнее — личное знакомство читателей с произведением не сможет заменить никакой пересказ сюжета.

Фильм «Крысы» был поставлен по одноименной пьесе Герхардта Гауптмана, и самое беглое сравнение его с этим литературным первоисточником сразу же раскрывает всю «механику» авторского замысла.

Лучшие произведения Гауптмана, как известно, согреты светлой любовью к человеку, пронизаны пафосом гуманизма и социального обличения, оплодотворены большими и глубокими проблемами. В драме «Крысы» (1910) проявилась вся ненависть писателя к ограниченному и жестокому буржуазному мещанству, губящему простых людей. Он не случайно назвал свое произведение трагикомедией; то, что происходило в те годы в верхах Германии, с треском и шумом готовившихся к войне, казалось ему жалкой и отвратительной комедией, а то, что переживал германский народ, представлялось подлинной трагедией. Драматурга глубоко волновали судьбы своего поколения; он не мог предугадать пути развития современного ему, общества, но отчетливо видел грозившую ему смертельную опасность. И в его пьесе крысы неустанно грызут прогнившие

стены и пол бывшей кавалерийской казармы, в которой развертывается действие и которая недвусмысленно олицетворяет собой кайзеровскую империю.

Автор экранизации «Крыс» Иохен Хут и режиссер Роберт Сьодмак перевернули и перетрясли все до неузнаваемости. Еще бы: драма Гауптмана в неизмененном виде могла бы кого угодно натолкнуть на отнюдь нежелательные исторические аналогии я параллели! А Хут и Сьодмак ставили перед собой (или кто-то поставил перед ними) совсем другие цели. Для достижения их они перенесли действие в наше время и превратили гауптмановскую трагикомедию о вильгельмовской Германии в мрачную драму... о всем современном роде человеческом!

Вспомним главных героев, второстепенных действующих лиц и эпизодических персонажей кинокартины. Вот молодая женщина Паулина Корка; чтобы разыскать своего возлюбленного, ей необходимы деньги и документы, и она соглашается продать ожидаемого ею ребенка другой женщине. Вот эта другая женщина, хозяйка прачечной Анна Йон; она не может иметь детей и боится, что потеряет мужа; только этот страх, а не любовь к детям, заставляет ее желать во что бы то ни стало ребенка; воспользовавшись длительным отъездом мужа, она выдает чужого младенца за своего. Вот брат Анны, бездельник и циник Бруно, способный на убийство. Вот старый артист Хассенройтер, считающий, что сцена — единственное место на этой гнусной земле, где еще живут возвышенные чувства. Вот истасканная, внушающая отвращение проститутка Кноббе. Вот ее двенадцатилетняя дочь, уже пытающаяся соблазнить взрослого мужчину; вот участники новогодней вечеринки в ресторане — все омерзительные, похожие скорее на обезьян, чем на людей...

Ни одного светлого пятна нет в фильме. И когда ребенок Паулины вступает в жизнь на чердаке, среди развешенных старых и пыльных театральных костюмов Хассенройтера, то зритель невольно задается вопросом: что может ждать его в этом холодном, бутафорском мире? А что ждет в будущем всех героев фильма? Зрители узнают об этом: ложь, обман, шантаж, противоестественны» сделки с совестью, борьба инстинктов с разумом и победа первых, преступления, убийство, жалкая смерть...

Кто же виноват во всех несчастьях, происходящих в жизни героев кинокартины? Может быть, первопричина всех бед — возлюбленный Паулины? Но зрители не знают о нем абсолютно ничего, не знают даже, почему он ее бросил, не зная же, не могут и судить его. Может быть, виновата сама Паулина, согласившаяся продать ребенка, а потом пожелавшая даже силой вернуть его? Но авторы показывают вынужденность ее первого поступка и естественность второго; убийство же ею Бруно было совершено при самозащите. Может быть, виновата Анна Йон? Но она хотела только удержать около себя мужа.

А ее брат Бруно, собиравшийся убить Паулину, но поплатившийся сам жизнью? Нет, он только боялся разоблачения своей сестры.

Никто конкретно не виновен в фильме и вместе с тем виновны все. «Трудно решать, кто здесь виноват,— говорит в заключительных кадрах муж Анны Карл Йон.— Одно только дитя Паулины не знает ничего и ни в чем не виновато. И за него отвечаем мы все. Куда мы его приведем, фрейлин Паулина? К чему — к добру или злу? Теперь это от нас зависит». Сентенция Йона, выступающего в картине как бы сторонним наблюдателем, снова подчеркивает ответственность исключительно самих этих людей за все с ними происходящее. Человек порочен по своей натуре; люди, как крысы, грызут и грызут здание своей судьбы, своего благополучия и счастья. И если это здание еще не рухнуло окончательно, то благодаря таким мощным подпоркам, как существующие государственные институты. *Для* этого в конце фильма сделан ясный намек на благополучную развязку; «гуманная» полиция и «справедливый» суд сумеют во всем разобраться. Уверен и спокоен в полицейском участке Карл Йон: дело попало в надежные руки. Как подтверждение этому звучит данное полицейским комиссаром разрешение Паулине уйти из участка, чтобы наконец-то прижать к исстрадавшемуся сердцу чуть не потерянного навсегда ребенка.

В пьесе Гауптмана Все обстоит как раз наоборот. В страданиях и трагедиях простых людей — таких, как рабочий Пауль Йон, его жена Анна Йон, кончающая жизнь самоубийством, или пылкий студент Шпитта (его образ вообще отсутствует в фильме), мечтающий о прекрасном мире братства людей,— повинны социальные условия, существующий строй. Зритель знает, кого любить и кому сочувствовать, а кого надо ненавидеть и против кого бороться. Простой человек здесь не унижен, не превращен в крысу,— он возвышен, обладает «золотым сердцем», хотя оно и не приносит ему счастья. Зато процветает директор придворного театра Хассенройтер, восклицающий над колыбелью новорожденного: «Кайзеру нужны солдаты!.. Ха-ха! Чудесный продукт! Восемь фунтов десять граммов свежего национально-германского мяса!»

Вряд ли есть необходимость проводить еще какие-либо параллели между пьесой и фильмом — замысел авторов последнего совершенно ясен. И этот замысел полностью удался бы, если бы сценариста и режиссера не «подвела» исполнительница главной роли артистка Мария Шелл. Ее реалистический талант почти незаметно сместил акценты в образе Паулины, хотя ни сюжетные перипетии, ни вложенные в уста героини реплики не давали к тому никаких оснований. В полном соответствии с драматургическим материалом актриса играет роль придавленной жизнью, мечущейся в порочном круге безысходного страха

и отупения молодой женщины. Она ничтожна и безвольна; ее согбенная фигура, ее неподвижное лицо и пустые глаза говорят, что душа у нее мертва, что она ходит, ест, пьет, тоскует по отданному ребенку и в слепом отчаянии борется за него, повинуясь лишь природным инстинктам. Ни любви, ни симпатии такой человек не может вызывать у зрителей. Но вот, всего только два-три раза на протяжении фильма, ее губы и глаза трогает улыбка — удивительно светлая, чистая, чудодейственно преобразующая застывшую маску лица. И живой труп сразу становится живым человеком. Мы понимаем, что совсем еще недавно Паулина была сердечной, очаровательной и, может быть, даже веселой девушкой, что она чужая среди всех этих человекоподобных крыс, что она всего-навсего жертва. Так возникают подлинный драматизм и трагичность образа — образа сложного, полного глубокой внутренней борьбы. Человечностью своих чувств и перенесенных страданий героиня невольно развенчивает миф о порочной сущности человеческой природы, и ее образ придает несколько более светлую окраску всему фильму. Но это, конечно, не снимает общей тенденциозности экранизации пьесы Гауптмана.

Именно эта тенденциозность подтверждает глубокую правду слов Уильяма 3. Фостера, сказанных им в книге «Сумерки мирового капитализма», о том, что почти все фильмы, которые обрекают людей на гибель или убийство, на чувство собственной беспомощности, обреченности и безысходного пессимизма,— все это призвано ввергать зрителя в состояние духовного паралича, невосприимчивости к окружающему миру, безропотного подчинения ему.

Такого рода насилие над человеческой психикой, как бы ни были благоприятны для этого общественно-политические условия, не может культивировать долго даже самое изощренное искусство. Духовный яд подобного искусства стал претить не только широким массам зрителей, но даже тому «разбитому поколению» молодых людей, которые впитали его чуть ли не с молоком матери и представители которого не раз выводились в качестве героев «черного» фильма. Один из признанных лидеров американских «битников»[1] писатель Джек Керуак с гневом воскликнул однажды:

«Да будут прокляты те, кто думает, будто разбитое поколение означает преступление, правонарушение и аморальность... Да будут прокляты те, кто верит в атомную бомбу, кто вериг в ненависть и наполняет наши книги, экраны и дома всей этой мерзостью; воистину проклятие тем, кто делает злобные фильмы о «поколении разбитых», где ужасные «битники» насилуют кротких домохозяек!»

Изменившееся повсеместно на Западе уже в 50-е годы от-

[1] Производное от английского «beat» — пришибленный, прибитый.

ношение к «черному» фильму сбило моду на него и заставило перестраиваться его создателей. Фильм «Крысы» представляет собой в этом отношении показательный пример: наивно, конечно, было бы думать, что режиссер Сьодмак не заметил несоответствия актерской трактовки роли героини Марией Шелл сценарному замыслу образа. В конце концов даже ножницы монтажера могли ведь убрать человечные улыбки актрисы! И то, что этого не было сделано (как знать, может быть, в актерской удаче Шелл в какой-то степени повинен и сам Сьодмак), свидетельствует о гибкости и новом подходе одного из крупнейших мастеров «черного» фильма к своему ремеслу.

Все вышесказанное не означает, конечно, что «черные» фильмы отошли уже в прошлое. Нет, они продолжают существовать и поныне, претерпев лишь определенные изменения в господствующей тематике. Психопатология все чаще и чаще заменяется «добрым старым» гиньолем, где страшные чудовища, белокурые красавицы-убийцы, обглоданные скелеты, убийственные лучи и прочие страсти мелькают на экране как в калейдоскопе. Каждая смена направлений в искусстве накладывает, однако, известный отпечаток на содержание и форму даже самых традиционных жанров. То же самое произошло и с современными фильмами ужасов: их «цвет» стал более темным, чем некогда, в 30-х годах. «В фильмы ужасов вошла новая разновидность дьявольски утонченной ненависти к человеку,— сокрушенно писала летом 1966 года канадская газета «Торонто дейли стар».— Пытки стали показываться во всех деталях с клинической точностью. Общепринятым стало изображение крупным планом кровоточащих ран и всевозможных увечий». Уже сами названия таких фильмов дают им красноречивую характеристику: «Тайна кричащего черепа», «Ночь оборотня», «Смерть подкрадывается через подметку», «Нашествие людей с летающих тарелок», «Операция «Страх», «Три лица страха», «Коктейль для трупа»... Белый экран на Западе порой напоминает теперь собой саван. Из серии в серию переходят «новые» антигерои — Сатаник, Садик, Дьяболик, Барбарелла, Криминал, конкурируя с возрожденными Франкенштейном, Дракулой и даже неким Фу-Манчу, «который поражал зрителей до войны и который снова появился в кинотеатрах, еще более жестокий, чем прежде» (из рекламы английской фирмы «Хаммер филмз», специализирующейся исключительно на выпуске серийных и несерийных ужасов).

Особенно широко использует для демонстрации модернизированных в «черном» духе гиньольных произведений телевидение. Американский журнал «Ньюсуик» отмечал в статье под заголовком «Сумасшествие за деньги», что фильмы, наполненные всякого рода страхами, занимают основное место в «развлекательных» телепередачах. А другой журнал, «Знаменитые чудовища кино» (надо же затеять такое издание!), пророчест-

вовал: «Может быть, не так уж далек тот день, когда витамины будут заменены вита-монстрами... а самый обычный аспирин—таблетками, называемыми страх-пирином».

Страх... В разных видах и очень часто глядит он с экранов капиталистического мира, отражая, как в зеркале, искаженное ужасом перед ходом истории лицо этого мира. Но, как показывает опыт, реакционные течения буржуазного кино из-за своей грубой тенденциозности и откровенного антигуманизма в конце концов неизбежно дискредитируют себя. Нет сомнения, что такая)же судьба ожидает и вошедший в моду гиньоль, возрожденный на новой технической и идейной основе. Вита-монстры не заменят витамины, а их производителям не помогут никакие мифические таблетки страх-пирина.

«НОВЫЙ ЛАОКООН»

О массовой кинопродукции Запада можно написать еще многое, ибо она почти бесконечна по километрам накрученной пленки. И всякая точка здесь неизбежно выглядит многоточием, олицетворяющим непрерывно растущий фантасмагорический ком этой пленки. Однако как у самой кинопленки имеется определенная основа (называемая триацетатцеллюлозой), так имеется собственная основа и у зрелищной продукции. О ней говорилось во вступительной главе этой книжки, некоторые обобщающие выводы читатель смог сделать и из последующего разговора о конкретных направлениях, жанрах, произведениях. Тем не менее кое-что добавить к сказанному необходимо.

Существует предание, что к первому опыту в области искусств человека еще в доисторические времена побудила любовь. Возможно, это было и не так: никому доподлинно этого знать не дано. Но разве тут важна буквальная достоверность? Куда большее значение имеет другое: концентрированная образная мысль. А мысль эта прекрасна и глубока. Искусство как порождение любви (понимаемой в самом широком смысле) — это ли не высший пьедестал почета, на который только могло возвести его благодарное человечество?

Очевидно совершенно, что к зарубежному коммерческому кино чаще всего приходится подходить совсем с иными критериями. О природе и характере этих критериев написано множество горьких и гневных слов, делались не раз попытки и образного их выражения. Приведу пример.

В одном западном журнале как-то был помещен аллегорический рисуно.к: из маленькой бобины длинной лентой вьется кинопленка, опоясывая собой многократно земной шар. Рисунок этот отнюдь не претендовал бы на оригинальность, если бы на последнем витке лента не переходила в извивающееся тело змеи, увенчанное зловещей головой. А это было уже необычно. Здесь — своя мысль, свое отношение.

По выражению древнего автора, изображение змеи «есть великий и отвращающий символ». Какую же отвращающую оскомину сумел набить кинематограф художнику!

Никто из советских людей не может разделять такого отношения к кино: мы воспитаны на другом искусстве, чистом и

человечном, ставшем самым любимым. Вряд ли кто из нас согласится со столь беспросветно мрачной оценкой и западного кино в целом. От фильмов Чарльза Чаплина и Рене Клера до картин итальянских неореалистов и американца Стенли Креймера — сколько замечательных произведений видели мы на наших экранах!

Очевидно, все дело в пропорциях. У нас идут, как правило, прогрессивные фильмы капиталистических стран (когда их, конечно, нам соглашаются продать, что бывает далеко не всегда), и незначительное число сравнительно лучших развлекательных картин. На Западе же настоящие произведения искусства утопают в необозримом потоке малохудожественной массовой продукции и изрядном количестве откровенно реакционных, антигуманистических фильмов (не попадающих, естественно, в наши (кинотеатры вообще).

Но если отвергаешь что-то, то почти всегда возникает внутренняя потребность найти более приемлемое решение. Когда мой знакомый молодой художник увидел описанный выше рисунок, он сразу же предложил свой контрвариант. Его читатель и видит на обложке этой книжки. Насколько опыт оказался удачным — судить не берусь и своего мнения навязывать не хочу (в данном случае оно ведь не беспристрастно). Сопровожу лишь этот рисунок несколькими пояснительными словами.

Многим известен, наверное, античный миф о Лаокооне, увековеченный в скульптуре древнегреческих мастеров Агесандра, Афинодора и Полидора. Лаокоон предостерегал троянцев от огромного деревянного коня, оставленного им греками накануне решающего сражения. Троянцы не прислушались к предупреждению и высмеяли опасения своего соплеменника, за что жестоко поплатились: группа греков, спрятавшись в чреве коня, сумела проникнуть в неприступную Трою и предрекла тем самым ее падение. Трагической оказалась и судьба самого мудрого патриота: покровительница греков богиня Афина Паллада выслала из моря змей, которые задушили Лаокоон а и его сыновей. Их гибель в кольцах змей и получила необыкновенно выразительное отображение в скульптурной группе, сохранившейся с I века до нашей эры.

Мифы древней Греции были глубоко поэтическими образами, служившими, по мысли Карла Маркса, почвой и арсеналом греческого искусства. Для Гомера и других поэтов античности мифологические образы не носили отвлеченно-аллегорического характера, а были живыми, конкретными существами, наделенными собственной биографией. Они отражали в себе объективный мир, раскрывали его различные стороны.

С течением времени произведения античного искусства, естественно, потеряли для большинства людей эту свою конкретность. Историческая же изменчивость эстетических воззрений привела к новому их восприятию. Та же скульптура «Лао-

коон» представляется в наши дни как некий абстрагированный, но реалистический образ человека, опутанного враждебными ему силами и ведущего с ними борьбу.

Массовая кинопродукция Запада имеет множество непосредственных и опосредствованных связей с мифологией — только не с античной, а с современной, буржуазной. Наверное, эти связи и подсказали художнику, оформителю моей книги, сюжет рисунка в шутку названного им «Новым Лаокооном».

Эти связи показательны не только для кинематографа, но и для всей так называемой «массовой культуры» Запада. Французский социолог Ролан Барт выпустил десять лет назад специальную книгу-исследование «Мифология», в которой на конкретном материале убедительно доказывал, что подчас самое ничтожное явление или событие в духовной жизни Запада пропитано буржуазным мировоззрением и идеологией. Р. Барт пришел к выводу, что основная структура этой идеологии — миф, который сводит сложную, исторически и социально обусловленную сущность каждого явления к предельно упрощенному символу.

Главным таким мифом, мифом № 1, служит усиленно распространяемое представление о некоем абстрактном человеке, принадлежащем более природе, чем обществу. Все люди рождаются и умирают, питаются и любят, мечтают и страдают; в своем «естестве» они одинаковы, их чувства — универсальны.

Каким истинным целям служит этот пропагандистский трюк современных мифотворцев? Ларчик открывается без особого труда. Когда буржуа был молод и дерзок — было это лет полтораста-двести назад,— он кричал о своей социальной специфичности и сдирал покровы с феодальных и даже религиозных мифов. Сейчас он стыдливо помалкивает о своей классовой сущности и скромно рядится в тогу «просто человека».

Столь же обманчива и оболочка сотворенной им зрелищной «культуры» для народа. «Массовая культура» не является культурой класса или группы...— утверждает социолог Ван ден Хааг.— Она является культурой почти каждого человека сегодняшнего дня». И ссылается при этом на ее унифицированность и доступность, на свойственное ей правдоподобие.

Что ж, буржуазное мифотворчество без труда укладывается в рамки псевдореалистического произведения. Предельно реальный фон смешивается здесь, как в коктейле, с продуктами самой безграничной фантазии. А поскольку буржуазный миф никогда не различает объективное от субъективного, игнорирует реальные причинные связи и создает произвольные, порождения фантазии искусно выдаются за истинные реальности. Тем самым любой современный буржуазный миф может играть — и играет — роль амортизатора, призванного смягчать ушибы от столкновения с действительностью. Место же раскрытия

противоречий этой действительности занимает реабилитация капиталистических отношений, норм, морали, институтов.

Так, например, развлекательное кино часто питает своих зрителей «полупридуманными преданиями», то есть мифами, которые когда-то иногда бывали действительностью. Вспомним вестерны: из тысяч переселенцев единицы на самом деле меняли лохмотья на богатство, но так случалось в прошлом столетии, а какое это имеет отношение к сегодняшнему дню? Или любовные мелодрамы: скромненькая девушка своей душевной чистотой и силой чувств завоевывает сердце талантливого и бедного юноши, раньше отданное коварной миллионерше-соблазнительнице, и вместе с ним трудом праведным начинает новую династию бизнесменов, молниеносно идущей от грязной прачечной до фабрики и гигантской монополии или от покосившегося ранчо до процветающей фермы. Что ж, сладки «предания старины глубокой», когда счастливый случай иногда на самом деле оказывался рядом и ловкий человек мог им воспользоваться. Но ведь теперь заманчивый пирог не только разделен — подобраны даже крошки. Так о чем же хлопочет продюсер, без устали пускающий гулять по экранам все ту же скромненькую девушку и талантливого юношу-счастливчика? О поддержании мифа.

Рассматривая характерные черты мифологии, сложившейся в области массовой, или коммерческой, кинопродукции, французский журнал «Эспри» писал в июне 1960 года: человек, лишенный свободы в труде и в творчестве, «стремится найти решение своих проблем в отдыхе, дружественных и любовных отношениях, улучшении своего благосостояния, потребления. В этом смысле любовное, сентиментальное, личное содержание фильма может рассматриваться как ведущий миф устремлений коллектива. Но... мифология кино также является **идеологией,** комплексом представлений, который одновременно отражает и скрывает проблемы каждого. Кино предлагает **идеологию счастья, то есть что-то меньшее, чем практический рецепт счастья, что-то большее, чем утешительный миф...** Кино заполняет и поддерживает грезы бегства от действительности внутри современного досуга. Оно придает форму мифам культурной жизни и направляет их, но в особом направлении: герои кино не являются героями общественной жизни перед лицом личных проблем. Эти герои частной жизни есть новые **образцы культуры.** Эги «образцы культуры» и пытаются занять место традиционных образцов, семьи, школы, социального класса, иначе говоря, нации. Социологически установлено, что в отличие от театра кино в равной степени посещается различными классами. Это означает, что мифы и образцы кино распространяются в одинаковой степени на различные слои общества... Мифы и образцы, например, американского кино распространяются по всей поверхности земного шара».

Другой миф, созданный проповедниками и практиками «массовой культуры», заключается в следующей мистификации: они утверждают, что продукция этой «культуры» всего лишь отвечает реальным запросам широких кругов населения.

О том, что далеко не всегда только спрос рождает предложение,— а тем паче в духовной сфере,— очевидно в наши дни для каждого здравомыслящего человека. «Если мне скажут,— писал австралийский публицист А. Мэндер в книге «От шести вечера до полуночи»,— что мечтающий о наживе коммерсант ставит себе целью «выполнить заказ публики», я таким ответом не удовлетворюсь. «Заказ публики» не возникает сам собой, его внушает реклама. Пусть даже вкус к определенному роду фильмов со временем прочно укоренится, факт остается фактом: этот вкус благоприобретенный, потребность, которая была искусственно привита и вошла в привычку».

Из множества фактов, свидетельствующих о неправомерности чрезмерно мрачного отношения к духовным запросам западной аудитории, приведу один. Итальянское телевидение иногда практикует письменные опросы зрителей, а затем по балльной системе выводит оценки публики по отдельным передачам. Во время опроса, проведенного осенью 1967 года, наивысшую оценку итальянских телезрителей получил цикл советских фильмов, которые показывались в течение нескольких недель. «Баллада о солдате» Г. Чухрая и «Летят журавли» М. Калатозова получили соответственно 84 и 82 балла, опередив наиболее популярные спортивные обозрения, музыкальные шоу и даже знаменитую «Партитиссиму» — своего рода музыкальный конкурс, в котором принимают участие Клаудио Вилла, Далида и другие звезды эстрады. Сравнительно высокие оценки — более 70 баллов — получили фильмы «Сорок первый», «Мир входящему», «Чистое небо». Наряду с этим цикл американских картин под общим названием «Голливуд — фильмы-ревю» прошел с самой низкой оценкой (от 62 до 68 баллов). Римская газета «Паэзе сера» писала в этой связи, что итальянская публика отнюдь не требует одних только развлекательных зрелищ и что она живо реагирует на интересную инициативу, на произведения, представляющие настоящую культурную ценность.

Подобные факты заставляют сделать определенные поправки в утвердившихся представлениях о чрезвычайно низких вкусах основной массы западных зрителей. И уж во всяком случае правильно соразмерить долю вины в распространенности таких вкусов. Быть может, впервые это сумел сделать еще А. В. Луначарский, который на вечере народного синематографа (так сперва называли кинематограф) в Париже, состоявшемся в марте 1914 года, со свойственной ему проницательностью говорил:

«Кто является господином и владыкой синематографа? Конечно, капиталистический предприниматель. Народный синема-

тограф обещает забавлять, поучать и эмансипировать. Капиталист тоже готов забавлять, если это приносит ему доход; он делает это с таким же усердием, с каким продает любой товар, с каким отравляет массы алкоголем. Но поучать? Это уже сомнительно для капиталиста. Он не настолько глуп, чтобы в жажде наживы легкомысленно отпускать оружие, которое может быть повернуто против него. Во всяком случае, когда эта поучительность носит характер эмансипирующий — это уже совсем не 'ко двору капиталисту-антрепренеру. Нет, он постарается делать обратное: развлекая, он постарается интеллектуально принижать и развращать массы».

А. В. Луначарский уже тогда выявил главное: определяющим моментом в проблеме развлекательного кино является его классовое содержание. Все остальное по сути дела только «форма».

Мифологическая форма массовой кинопродукции Запада легко объяснима: когда отсутствуют идеи, их заменяют идолами и иллюзиями, грезами и мечтой. Но не той мечтой, которая ведет вперед, а которая, по выражению Ленина, «бьет в сторону». Капитализм, не имея ясных целей, пытается посредством рекламных красивостей создать некий призрачный мир. «Химера этой страны счастья,— с горечью писал известный английский писатель Джон Пристли,— это, пожалуй, все, что нам осталось».

Современная буржуазная мифология во всех ее обличьях и проявлениях — красноречивый симптом духовного кризиса капиталистического общества. Это не значит, что мифотворцы делают свое дело без всякой цели и смысла. Об этих целях еще давно говорил А. В. Луначарский. А вот как сформулировал их совсем недавно — в ноябре 1967 года — шеф боннского идеологического центра Ганс Ян: «Облегчить человеку процесс мышления до такой степени, чтобы в конце концов совсем выключить мышление».

Древние мифы интересны и поучительны как дань далекой истории. Современные западные мифы, отключающие или отравляющие сознание, могут быть интересными, но они не поучительны, наоборот, подчас просто вредны. Особенно когда зритель идет смотреть развлекательный фильм, побуждаемый не только естественной жаждой к отдыху, а стремлением обрести хоть что-то противостоящее реальной жизни, что-то существующее вне ее.

К счастью, «массовая культура» не сделала сознание всех людей на Западе управляемым. Она стремится к этому, но этого нет сейчас и никогда не может быть в будущем. Ибо, как ни велико давление этой «культуры» на сознание народных масс, в них живет неистребимое стремление к подлинной, а не к ремесленнической культуре. Это стремление — самое естест-

венное явление; на нем строится вся эстетика прекрасного в жизни и прекрасного в искусстве.

Нельзя забывать и колоссальную роль, которую играет в противоборстве с «массовой культурой» прогрессивная, демократическая культура. Это искусство и литература ближе трудящимся массам, чем «массовая культура», прежде всего потому, что они — не досужий созерцатель истории, а ее подлинный творец, потому что они — не синоним мещанина-обывателя, а его антагонист. И в игнорировании этого кроется главная ошибка всех теоретиков и практиков «массовой культуры». Исследуя массовое сознание, они избрали «эталон» отнюдь не самый типичный, а лишь желаемый, угодный, наиболее удобный для их хозяев. Так, подлинные вдохновители «массовой культуры» — этой гигантской фабрики грез и иллюзий — сами становятся в конечном счете жертвой собственного уродливого детища.

Здесь необходимо, кроме того, провести линию разграничения между западным и советским зрителем. Сам строй, образ и уклад жизни в капиталистическом мире, характер воспитания людей способствуют сохранению нездоровых предрассудков, привычек, мещанских вкусов непосредственно в жизни и соответственно вырабатывают потребительское восприятие искусства. Советский зритель, воспитанный на совершенно других принципах, видит, как правило, в искусстве источник познания и эмоциональных переживаний, он ищет в нем импульс для размышлений, то есть относится к нему творчески, а не как к простому руководству для слепого подражания. К сожалению, это правило не всегда распространяется на «развлекательные» картины, где отсутствует видимая пища для мысли. Хорошо служа в некоторых случаях целям отдыха, что обусловливает их понятную популярность, фильмы подобного рода также требуют от зрителя известного умственного напряжения, внутренней работы, а главное — определенных знаний о характере коммерческого кинематографа Запада.

Дать читателю хотя бы минимум таких знаний и ставил своей целью автор этой книжки.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Великий иллюзион 3
Смех, но не только! 8
А царица-то голая 21
Флирт с Клио 30
Под манящим покровом романтики . . 40
В погоне за золотым тельцом . . . . * 48
Преступление остается нераскрытым • . 58
Зеркало страха 63
«Новый Лаокоон» 86

Александр Викторович КУКАРКИН

МИФЫ ЗАПАДНОГО КИНО

Редактор Н. Ф. **Яснопольский**

Художник **Н. И. Калинин**

Художественный редактор **Л. С. Морозова**

Технический редактор **Е. М. Лопухова**

Корректор **С. Н. Князева**

А 03068. Сдано в набор 11/VI 1968 г» Подписано к печати 10/VII 1968 г. Формат бумаги 60×90/16. Бумага типографская № 3. Бум. л. 3,0, Печ. л. 6,0. Уч.-изд. л. 5,88. Тираж 75 000 экз. Издательство «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4. Заказ 1690. Типография изд-ва «Знание», Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4, Цена 18 коп.