

ИСКУССТВО



ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

1985/5

И.Е.Кокарев

США В ЗЕРКАЛЕ
ГОЛЛИВУДСКОГО ЭКРАНА



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ
ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ИСКУССТВО

5/1985

Издается ежемесячно с 1967 г.

И. Е. Кокарев
США В ЗЕРКАЛЕ
ГОЛЛИВУДСКОГО
ЭКРАНА

КОКАРЕВ Игорь Евгеньевич — кандидат философских наук, автор ряда работ о современном кино США.

Рецензенты: Ю. Б. Пищик, кандидат философских наук, ст. научный сотрудник Академии общественных наук при ЦК КПСС; Б. В. Михайлов, кандидат философских наук, ст. научный сотрудник Института США и Канады АН СССР; Савельев В. А., кандидат исторических наук, ст. научный сотрудник Института США и Канады АН СССР.

Содержание

Введение	3
Время кризисов	8
Ностальгия по «американскому веку»	15
Страхи и комплексы индивидуалистического сознания	26
От страха к ненависти	36
Консервативное наступление на «большое правительство»	43
Живительные силы демократических движений	47
Советуем прочитать	56

На 1-й стр. обложки:

юная актриса Джуди Фостер

На 4-й стр. обложки:

реклама голливудского фильма на фантастическую тему

Кокарев И. Е.

К60 . США в зеркале голливудского экрана. — М.: Знание, 1985. — 56 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»: № 5).
15 к.

Острейшие социально-политические конфликты в жизни современной Америки, которые привели к сдвигу вправо ее внутренней и внешней политики, ориентация империалистических кругов на гонку вооружений, на нагнетание международной напряженности, — все это так или иначе отражается на экране «нового Голливуда», овладевшего изощренной современной техникой манипулирования сознанием миллионов людей. Об этом рассказывается в брошюре, рассчитанной на широкий круг читателей.

4910020000

ББК 85.53 (3)

778И

Введение

В современную эпоху грандиозных социальных перемен и дальнейшего углубления общего кризиса капитализма буржуазная идеология стремится не упустить из-под своего влияния все стороны человеческой деятельности, борется за духовное господство над людьми. Эта борьба отчетливо проявляется в кинематографе США, который охватывает своим влиянием ежегодно почти полтора миллиардную аудиторию, не считая зарубежные кинорынки и телевидение.

Формирование общественного мнения осуществляется ныне монополизированной идеологической индустрией, частью которой является кинематограф. Но монополизация эта менее всего означает однообразие продукции. Наоборот, как и любое капиталистическое предприятие, работающее на коммерческой основе, кинобизнес в США стремится удовлетворить все вкусы, в то же время подводя их под общий знаменатель буржуазной идеологии. Зависимость от рынка создает превратные представления о его якобы абсолютной власти над идеологическим производством, которой любят прикрываться владельцы газет, телесетей, киностудий, выпускающих опасную для нравственного здоровья человека продукцию. Так, с одной стороны, фетишизируется рыночная демократия, а с другой — затушевывается скрытая механика буржуазной идеологии. Идеология эта, однако, надо признать, все еще обладает высокой способностью адаптации настроений недовольства, нарастающих в условиях кризиса капитализма.

В последние полтора-два десятилетия кинематограф США почти полностью перевооружился. Облик типично американского фильма стал другим. Нахлынули новые сюжеты и темы, что как раз внешне и выглядело как уступка зрителю, как погоня за ускользавшим от кинобизнеса рынком. Сначала кино резко качнуло влево вслед за взбунтовавшимся «антибуржуазным» поколением 60-х, потом началась коммерциализация «контркультуры», выхолащивание идеи протеста. А вскоре последовал и поворот вправо за недовольным теперь уже консервативным большинством Америки. Разрыв, таким образом, между кино и зрителем сократился, удовлетворенная аудитория вернулась в кинотеатры. Однако, идя навстречу зрителю, кинематограф продолжал служить прежде всего интересам правящего класса. Вот в этом-то и следует разобраться.

События в кинобизнесе разрывались стремительно. В середине 60-х на фоне застоя и неуклонного спада кинопосещаемости, возвестивших, казалось, конец кинематографического века, внезапно, где-то в стороне от столбовой дороги Голливуда возник «молодежный» фильм, отвергавший вместе с коммерческими штампами Голливуда ханжескую мораль старшего поколения.

Бунтари из студенческой среды восторженно приняли эти нестандартные, эпатажные, контркультурные, словом, «свои» фильмы-откровения: «Выпускник» (1967) Майка Николса, «Беспечный ездок» (1969) Денниса Хоппера, «Полуночный ковбой» (1969) Джона Шлесинджера, «Ресторан Алисы» (1969) Артура Пенна, «Вудсток» (1969), «Пять легких пьес»

(1970) Боба Райфелсона. Их оказалось немного, но молодежь, составлявшая тогда 80% посетителей зрительных залов, создала этим фильмам громкую славу нового искусства. И показала кинематографу выход из тупика, в который его завели муляжные «Бен-Гуры» и «Клеопатры». Жизнь стучалась в дверь американского кино. Тогда Голливуд и дал свой вариант «молодежного» фильма для «молчаливого» большинства — «Историю одной любви», эту слезливую мелодраму с модно причесанным бунтарем из семьи миллионера.

На волне нараставшего негритянского движения за гражданские права вырвался в начале 70-х разгневанный фильм пробудившейся черной Америки: «Хлопок прибыл в Гарлем» (1970) Осси Девиса, «Шикарная песня славного Сиутбека» (1971) Мелвина Вен Пиблза, «Шафт» (1971) Гордона Паркса, «Суперфлай» (1972) Гордона Паркса-младшего и другие. Хлынувшие на экраны буйные картины о торжестве черных над белыми, снятые черными режиссерами с черными актерами для черной же аудитории, смели со своего пути приглаженных чернокожих интеллигентов, сыгранных обаятельным Сидни Пуатье. «Черная» волна вызвала неистовый энтузиазм своего зрителя бунтарским духом черных персонажей, подчас не скрывающих свою активную неприязнь к белым. Очереди, с вечера выстраивающиеся за билетами на эти фильмы, состояли исключительно из черных. Белые боялись и фильма, и зала. Голливуд быстро усвоил и этот урок, пустив «черную» волну по рельсам привычных коммерческих штампов. И «черный»

фильм к середине 70-х исчез так же внезапно, как и появился.

Время между тем несло с собой новые и новые сюрпризы: появились режиссеры, обретшие известность благодаря «личным» фильмам, в которых звучал голос автора и действовали живые характеры. Кино разворачивалось лицом к жизни... Фильмы «Бонни и Клайд» (1966) Артура Пенна, «Крестный отец» (1972—1974) Френсиса Копполы и другие трансформировали традиционный гангстерский фильм весьма примечательным образом. Они переместили центр внимания со злодеяний преступного человека на зло, творимое самим обществом. «Крестный отец» показал изнутри семейный уклад гангстерских династий, серые будни подпольного бизнеса, вполне респектабельного в глазах местных политиков, его бухгалтерский подход к преступлению, его сходство с любой американской корпорацией. Коппола показал, что мафия, как и бизнес, неизбежно отнимает у человека нормальную жизнь: извращает нравственные принципы, нарушает душевное равновесие, способность по-человечески любить и чувствовать. Полицейский фильм «Серпико» (1973) Сидни Люмета, созданный по следам нашумевшего уголовного процесса, раскрыл механику взяточничества среди блюстителей порядка, превративших американскую полицию в звено организованной преступности.

Военные фильмы «Уловка-22» (1970) Майка Николса, «Военно-полевой госпиталь» (1970) Роберта Олтмана вместо прилива патриотизма вызывали волну отвращения к военным доблестям своих соотечественников. На фильме

Алана Пакулы «Вся президентская рать» (1976) о скандале в Белом доме у американского зрителя укреплялась решимость изгнать из правительства «плохих парней», превративших политику в грязное дело. В фильме «Телесеть» (1976) Сидни Люмета был похоронен миф о неподкупности и смелости американского телевидения: изображенная авторами телекомпания идет на любую авантюру, лишь бы поднять пресловутый рейтинг¹. И если для этого надо теперь поносить правительство, что ж, пожалуйста. Можно все вплоть до демонстрации акта самоубийства работника телестудии. Убийство и совершается в финальных кадрах, когда на глазах у телезрителей подставные лица из некоей «армии революционного освобождения» прошивают автоматной очередью чрезмерно осмелевшего комментатора, собиравшего на свои истерические откровения по поводу «сидящей по уши в дерьме Америки» рекордные аудитории.

И еще штрихи к портрету Америки 70-х. Сверхсовременный сумасшедший дом, в котором пациентов не лечат, а добивают палочной дисциплиной, — место, где происходит действие фильма «Пролетая над гнездом кукушки» (1975) Милоша Формана. Эта картина стала метафорой репрессивности всего американского общества. Психика специалиста по установке подслушивающих устройств из фильма «Разговоры» (1974) Френсиса Копполы не выдерживает тяжести его аморальной профессии, все шире исполь-

зуемой в «свободной» стране, и герой впадает в безумие, круша собственную квартиру в поисках скрытых микрофонов.

Гигантский грузовик, который пытается без видимой причины раздавить, загнать под поезд, свалить с моста маленькое авто в фильме «Дуэль» (1971) Стивена Спилберга, оказывается художественным образом безличных социальных сил, угрожающих рядовому американцу. В фильмах «Кандидат» (1972) Майкла Ритчи и «Нэшвилл» (1976) Роберта Олтмана звучит откровенная насмешка над «демократическими» выборами, где, как на ярмарке, цинично продают и покупают политических деятелей.

В «Трех днях Кондора» (1975) Сиднея Поллака, «Принципе домино» (1977) Стенли Крамера, «Паралаксе» (1974) Алана Пакулы обнажается зловещая техника политических заговоров, организуемых секретными разведывательными органами, властными до такой степени, что их жертвой или орудием против своей воли может стать любой гражданин от обывателя до президента США.

«В свадьбе» (1978) Роберта Олтмана вывернут наизнанку внешне добропорядочный и благопристойный средний американец. Вытащены на свет подтачивающие его существование пороки: моральная деградация, наркомания, похоть, подозрительность, алчность, лицемерие. В картине Боба Райфелсона «Почтальон всегда звонит дважды» (1981) показано восхождение беспринципных индивидуалистов к «американской мечте», пролегающее через убийства и преступления.

¹ Рейтинг — показатель популярности передачи у зрительской аудитории

В разгар антивоенного движения 70-х годов Артур Пенн выступил с фильмом «Маленький большой человек» (1970), а Ральф Нельсон — с фильмом «Голубой солдатик» (1970). В этих вестернах авторский гнев обрушивается не на стереотипных кровожадных индейцев, а на белых завоевателей, причем имеется в виду не столько историческое прошлое, сколько настоящее — позорная война во Вьетнаме.

Мюзикл «Кабаре» (1972) Боба Фосса обрел большую политическую емкость. Мнимая легковесность жанра не оказалась помехой для многопланового политического памфлета: этот фильм стал предупреждением об опасности фашизма в США. Изменился и детектив. В его основу легла политическая интрига. В лучших фильмах этого жанра — «Принцип домино», «Три дня Кондора», «Последние проблески сумерек», «Пропавший без вести» — под критический обстрел попадают ЦРУ и ФБР, секретные ведомства США.

Пожалуй, ни один период в истории американского кино не сравнится с 70-ми годами по критической силе, по проникновению в социально-политическую проблематику своего времени. Кино, которое в США всегда считалось непримиримым развлечением для всей семьи, стало вдруг средством внутривнутриполитической борьбы, остро реагирующим на главные социальные проблемы десятилетия. Привычное разделение кино на развлекательное (а значит, отвлекающее, аполитичное) и серьезное (социально-критическое) в значительной мере потеряло свой смысл. Ибо и то и другое так или иначе

затрагивало актуальную социальную проблематику.

Тогда, на рубеже 60—70-х годов, критические настроения буквально пронизывали все слои общества снизу доверху. И хотя у каждого из них на то были свои основания, недовольные голоса сплелись в столь мощный хор, что Голливуду уже не оставалось ничего другого, как подхватить минорные, панические настроения, сделав на них свой бизнес. Технические возможности кино «века информатики» позволили нагнать страху поистине шоковым эффектом: зрителя поражали компьютерные катастрофы и электронные чудовища, роботы, заменившие человека и сделавшие ненужным актерское мастерство перевоплощения. Именно эти творения массовой культуры 70-х негодующие американские критики называли «машинами для производства денег». Лишенные серьезного интеллектуального содержания, боевики вроде «Изгоняющий дьявола» (1973) Уильяма Фридкина, «Челюсти» (1975) Стивена Спилберга, «Звездные войны» (1977) Джорджа Лукаса стали своего рода визитной карточкой Голливуда 70-х.

Впрочем, фильмы типа «Звездных войн» не безобидны. Развлекательной подачей фантастических сюжетов они не только обеспечивают кассовый сбор, но вместе с тем исподволь готовят американского обывателя к спокойному восприятию катастроф, к мысли о том, что война — это совсем не страшно, даже если она «звездная». Ныне стараниями администрации США слова «звездные войны» приобрели зловещий характер.

Теперь, когда 70-е годы поза-

ди, становится более определенным смысл расхожего термина «Новый Голливуд». Как и само десятилетие, в котором особенно отчетливо проявились опасная для стабильности общества социальная поляризация, угроза растущей неуправляемости общества и прочие приметы США конца века, «новый Голливуд», втянутый в самую гущу политических конфликтов времени, оказался явлением многомерным, ускользающим от окончательных определений.

Ясно одно: в Голливуде произошли существенные изменения и в сфере организации производства, и в сфере продвижения и проката фильмов, и в самом содержании и эстетике фильмов. «Новая волна» в американском кино подняла его престиж как искусства, привела к утверждению новых принципов внестудийного, на арендных началах кинопроизводства.

Вместе с тем Голливуд вскоре принял участие и в возрождении консерватизма, в крутом повороте вправо в американской политике, который произошел к 80-м годам под влиянием дальнейшего углубления кризисных явлений в Соединенных Штатах и на Западе в целом. Говоря словами Ричарда Карлиса, главного редактора журнала «Филм коммент», Голливуд, «умело эксплуатируя принципы независимого кинопроизводства, успешно делал новые старые фильмы для искушенной, раздробленной и усталой аудитории...» Перемена оказалась столь быстрой, что исследователь «нового Голливуда» 70-х годов Джеймс Монако не удержался от недоумения: «Кто мог знать в 1969 году, — вопрошал он в 1979 году в своей книге об американском кино 70-х, — что

деятельность огромного числа «независимых» будет с такой легкостью контролироваться основными студиями — прокатчиками? Кто мог предвидеть, что «Беспечный ездок» и «Выпускник» приведут через 10 лет к «Звездным войнам» и «Супермену?»»

Что же произошло уже в «новом Голливуде»? С чего началось и чем прикрывалось в кино отступление социальной критики в сторону той идейно-культурной ориентации, которая вскоре получила название идеологии «нового консерватизма», а после 1980 года — «рейганизма» — по имени президента США, который провозгласил весьма опасный политический курс на «возвращение былого величия Америки» силой? В 80-х годах на экранах США свободно идут недопустимые с позиций Хельсинки и Мадрида картины «Возвращение в ад» Теда Котчева, «Охотник на оленей» Майкла Чимино, оскорбляющие достоинство наций и культивирующие расистское превосходство США над другими народами. Как это ни дико, в «Красном рассвете» Джона Милиуса американские мальчишки и школьники защищаются от советского десанта, сброшенного на американские города, провоцируя тем самым зрительный зал на агрессивную антисоветскую реакцию.

Чтобы понять внутреннюю логику поворота американского кино от либерально-реформистских критических позиций к мотивам правого популизма и возрождения традиционных ценностей американизма и предпринимательских инстинктов, следует обратиться к американской действительности, ибо Голливуд лишь отражает те опасные сдвиги, которые произошли в самой общественно-

политической жизни сегодняшней Америки.

Время кризисов

Характер кризиса, пережитого США в 60—70-х годах, определяется сочетанием взаимно усугубляющих друг друга факторов — снижением темпов экономического роста, крахом традиционных моральных ценностей, утратой исторической перспективы и распространением пессимизма, доходящего до апокалипсических настроений. «Десятилетие сомнений, неопределенности, смятения и напряженности» — так определили будущее ученые на крупнейшем форуме американских футурологов в 1971 году.

Кризис буржуазной цивилизации, крах «американской мечты» тогда в США признавали теоретики как левого, либерального, так и правого, консервативного толка. Его сравнивали по масштабам с эпохой Реформации, пережитой Западной и Центральной Европой 450 лет назад, когда в оболочке религиозных движений пробивала себе путь новая общественно-экономическая формация. «США — это империя и, как и все ранее существовавшие империи, наша тоже вошла в фазу заката», — признавал бывший советник президента Никсона известный журналист и политолог консервативных взглядов Кевин Филлипс.

Кризисную атмосферу, как мы уже видели, болезненно ощущало и по-своему передавало американское искусство, его симптомы в статьях и книгах суммировали встревоженные американские идеологи. «Неистребимое постоян-

ство бедности, упадка городов, безработицы, инфляции, вооруженных интервенций за рубежом, гигантского военного бюджета, кризиса транспортной системы, разрушения окружающей среды, малоэффективной, но все более дорогостоящей медицинской службы, непомерных налогов, беззащитности потребителей и трудящихся, растущего государственного долга, широко распространенной преступности на улицах и в учреждениях — с неизменностью и даже обострением всех этих социальных болезней окончательно разрушается наша вера в то, что с каждым днем мы становимся лучше и лучше, как нас хотели бы убедить». Так писал Майкл Паренти, либерально настроенный буржуазный ученый, автор книги «Демократия для немногих».

Более того, сам президент Картер, выступая по телевидению 16 июля 1979 года, употребил понятие «кризис веры», который «затрагивает самое сердце, душу и дух национальной воли и выражается в растущих сомнениях в смысле жизни и в утрате единства целей американского народа». Впервые, говорил он, большинство народа считает, что следующие пять лет будут хуже, чем нынешние; видит, что две трети избирателей даже не голосуют, что производительность труда сокращается, а готовность американцев делать накопления на будущее становится меньше, чем у всех остальных народов в мире. Растет неуважение к правительству, к церкви, к школам, к органам информации и к другим институтам. Раньше — до убийства Джона и Роберта Кеннеди и Мартина Лютера Кинга — американцы

были уверены, что в их стране проблемы решаются в кабинетах для голосования, а не с помощью винтовочных выстрелов. Раньше они верили в справедливость своей внешней политики, уважали президентскую власть, знали время, когда в ходу еще была поговорка «надежный, как доллар», и верили в то, что ресурсы США безграничны. Теперь это все в прошлом, печально констатировал президент.

Месяц спустя, выступая на XXII съезде Коммунистической партии США, который состоялся в Детройте в августе 1979 года, Генеральный секретарь партии Гэс Холл также резюмировал, что страна подошла к одному из критических моментов в своей истории. Коммунистическая партия США отмечала, что государственно-монополистический капитализм вступил в такой период своего развития, когда «обычные реформы почти ничего не дают, а антимонаполистические движения все еще не достигли уровня, на котором были бы в состоянии добиться более радикальных перемен». Массы «утратили веру в старую структуру власти, в том числе и в две традиционные партии, но все еще не прониклись доверием к новым политическим образованиям; большинство испытывает недовольство и не желает мириться с существующим порядком вещей, но все еще не знает, что нужно делать».

Большинство, о котором говорил Гэс Холл, это не либерально мыслящая интеллигенция Нью-Йорка и университетских центров, знакомая нам по произведениям прогрессивных американских художников. Это не антибуржуазно настроенные идола молодежи

новой эстрады, певцы контркультуры, не собравшиеся в долине реки Вудсток «дети-цветы». Это — лавочники, мелкие собственники, «синие воротнички» и фермеры, своим упорным трудом сохраняющие хлипкое благополучие, тающее под напором корпораций и монополий большого бизнеса. Это — американская глубинка, где процветают религиозность и невежество, расизм, нетерпимость, убежденность в справедливости частного предпринимательства и социального неравенства, святая вера в то, что «все рвутся к выигрышу и каждый использует при этом свои маленькие хитрости».

Это те люди, которые за год до упомянутых речей Картера и Холла выступили в июне 1978 года, на референдуме, проведенном в богатой Калифорнии, за ограничение налогов, поддержав так называемое 13-е предложение, знаменитое 13-е предложение, которым началось движение страны вправо. «Ни один из этих людей не поддержал договора Картера о Панамском канале», зато они требовали, «чтобы города сами решали свои проблемы», «чтобы государство перестало выбрасывать деньги на пособия проституткам, гомосексуалистам, тунеядцам и бывшим преступникам и чтобы радикальное снижение налогов было увязано с радикальным сокращением расходов на социальные нужды». Наконец, это ревностные читатели книжонок эпохи маккартизма вроде «Праведный путь в Америке: коммунистическо-еврейский заговор против наших Соединенных Штатов», где рассказывалось в подробностях о том, как «Ротшильды, Рузвельты и Гринблаты прибирают к рукам амери-

канскую экономику и американское правительство». Черты этого «молчаливого» большинства на рубеже 70-х годов точно передал Стивен Кинг в своем поразительном по тревожному предчувствию правой опасности романе «Мертвая зона», откуда мы процитировали несколько строк.

Вот это большинство в 70-е годы стремительно превращалось из «молчаливого» в «недовольное», по-своему осмысливавшее критический момент своей истории. Новая историческая реальность в значительной мере застала их врасплох, неподготовленными к переменам, происходящим в мире согласно объективному ходу истории. Видный советский ученый-американист академик Г. Арбатов в своей книге-интервью «Вступая в 80-е» об актуальных вопросах современных международных отношений не случайно сделал акцент на психологических и политических трудностях приспособления этой страны к новой эпохе. Стереотипы политического мышления прошедшей эпохи, свойственные правому крылу правящей элиты и распространявшиеся широкой сетью буржуазной пропаганды и массовой культурой, пришли в несоответствие с быстро меняющейся реальностью.

Психологическую болезненность перестройки общественного сознания Г. Арбатов справедливо усматривает в исключительности послевоенного периода, когда сложилась редкая совокупность неповторимо благоприятных для США условий. Америка оказалась после второй мировой войны самой богатой и могущественной державой мира, не испытавшей кошмара войны. У американского обывателя тогда и укрепились

иллюзии бесконечного экономического роста и вечного процветания — «просперити», родилась уверенность, будто бы в мире наступил «американский век», понимаемый как возможность и право все и всех купить, подавить или в крайнем случае уничтожить. О том, что подобная историческая ситуация была проходящей, а подобная идеология — бесчеловечной, многие американцы не догадывались. Такой порядок вещей казался им естественным и справедливым. Символом самодовольства и сытого, бездуховного благодушия той поры стала в массовой культуре ослепительная плоть Мэрилин Монро — «секс-бомбы» Америки 50-х годов...

Расставание с иллюзиями оказалось для страны делом чрезвычайно трудным, болезненным. Оно сопровождалось и до сих пор сопровождается в сфере обыденного сознания обострением социально-психологических чувств дискомфорта, раздражения, растерянности, активизацией разного рода социальных утопий, в том числе и консервативного реакционного толка.

Для американца это время представлялось ворохом неожиданных проблем, решить которые брались наперебой и левые, и правые, и демократы, и республиканцы, боровшиеся за власть в Белом доме. Между тем проблемы оставались нерешенными. Вот перечень проблем и степень их актуальности на 1973 год по мнению опрошенной группы американцев (в процентах)¹:

¹ Цит. по кн.: Петровская М. М. США: политика сквозь призму опросов. М., 1982, с. 133.

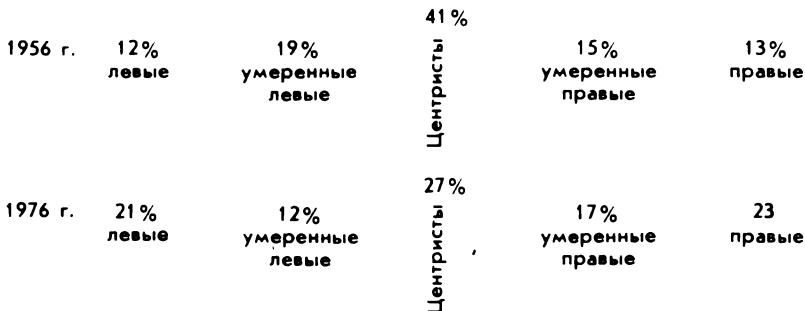
Инфляция в экономике	— 72	Нехватка энергии	— 10
Коррупция в правительстве	— 43	Образование	— 9
Преступность	— 17	Отчуждение (социальный надлом)	— 8
Наркомания	— 14	Расовая дискриминация	— 7
Несовершенство социального обеспечения	— 13	Положение престарелых	— 7
Загрязнение (экология)	— 11	Война в Индокитае	— 4
Налоги	— 11	Здравоохранение	— 3
		Жилищная проблема	— 2

Весь период неровной деятельности Картера на посту президента свидетельствовал о неспособности правительства демократов справиться с кризисом. Вакуум идей в демократической партии обнажил идейное банкротство либерализма и истощение ресурсов «нового курса». Под воздействием неудач либеральных реформ 60-х годов, под напором нарастания структурных напряжений в экономике и провалов американской политики на международной арене рузвельтовская коалиция в 70-х годах стала распадаться. Ряды избирателей, традиционно голосовавших за демократическую партию, редели. Да и вообще влияние партий на политический процесс слабело, партийные коалиции превращались в замки на песке, избирательная

система теряла доверие: в президентских выборах принимало участие чуть больше половины имеющих право голоса. Политологи отмечали растущую дезинтеграцию общества практически по всем важнейшим вопросам, таким, как инфляция и безработица, истощение ресурсов и милитаризация внешней политики, кризис городов и рост преступности и т. д.

Характерно, что тенденция идейно-политической поляризации общества проявлялась в этот период столь явно, что она нашла свое отражение даже в американских учебниках по политическим наукам¹.

¹ См.: Hillman R. To Govern America, N.-J., 1979, p. 214.



К полюсам политического спектра в 70-х годах передвинулась значительная часть недовольных. Влево — за счет новых отрядов демократических сил, включающих активную часть черных американцев, других национальных меньшинств, рабочих быстро индустриализирующегося Юга, женщин, особо ущемленных инфляцией пожилых американцев. А вправо — за счет радикализации так называемого среднего класса Америки, то есть тех, чье благополучие сложилось в удачные для США послевоенные годы и кто теперь вдруг ощутил, как при снижении темпов экономического развития оно съедается растущими налогами и инфляцией.

Таким образом, спад демократических движений в начале 70-х, обусловленный окончанием войны во Вьетнаме и уступками политики социального маневрирования, тем не менее не обещал спокойного десятилетия. Наоборот. Недовольство средних слоев, этой «новой мелкой буржуазии», нарастало, причем их политическое сознание быстро эволюционировало в сторону современного неоконсерватизма, наделенного теперь чертами респектабельности и интеллектуализма.

Активное расслоение общества стало столь очевидным, что в американском политическом лексиконе даже появился специальный термин — «балканизация Америки». Правда, размежевание по национальным и расовым, половым и возрастным, религиозным и региональным общностям, по секторам экономики и профессиям всегда было отличительной чертой американского общества. И называлось это политическим плюрализмом. Плюрализм был

частью стратегии правящего класса, препятствующего развитию в США классового сознания, боящегося, как огня, единства трудящихся и потому охотно сталкивающего интересы белых и черных рабочих, членов профсоюза и неорганизованных рабочих, женщин и мужчин, испаноязычных американцев и англоговорящих... Кризис же обострил конфликтные ситуации, нарушил неустойчивое равновесие временного консенсуса (согласия), во многом усилил борьбу «групп давления» за влияние на государственную политику и привел к разладу в перегруженном проблемами государственно-политическом механизме.

Находившийся в начале десятилетия в становлении гибридный тип неоконсервативного сознания привлек вчерашних либералов, разочарованных результатами собственных реформ и теперь готовых признать жизненность рыночных механизмов и негативные последствия бюрократического регулирования. В то же время этот новый консерватизм, в свою очередь, признавал необходимость частичного регулирования экономики и целесообразность «общества всеобщего благосостояния». Как писал один из идеологов неоконсерватизма И. Кристол, их идеалом является «консервативное общество благосостояния». Что, между прочим, не исключает, а предполагает одновременно и имперские позиции США в мире, то есть восстановление американского превосходства в военной, политической, экономической, идеологической областях международных отношений.

Превращаясь в важный фактор политической жизни, неоконсерва-

тизм активизировал и другие разновидности правой идеологии, именно традиционалистский, правопопулистский и либертаристский типы политического сознания. Влияние одного, другого и третьего все чаще можно обнаружить в фильмах 70-х, а тем более 80-х годов.

В чем же их сходство и различие? Как отмечается в исследовании ученых Института США и Канады АН СССР, для традиционалистского сознания свойственно видеть мир в моральных и религиозных понятиях, как борьбу сил Добра с силами Зла. Сегодня под Злом подразумевается моральная вседозволенность контркультуры, «коллективизм» и «коммунизм», а под Добром — «естественный закон» американских традиций, сословная иерархия, религия, патриотизм, семья и моральная добродетель (как тут не вспомнить «Звездные войны» с конфликтом «империи Добра» с «империей Зла»?)

Для правого популизма характерно чувство обиды, якобы нанесенной среднему американцу — мелкому торговцу, мелкому предпринимателю, квалифицированному рабочему, «забытому» правительством ради помощи «бездельникам» — неграм, национальным меньшинствам и белым беднейшим слоям. Неприязнь к ним, доходящая до ненависти, сквозит во всех фильмах, где обыватель поднимает руку на непокорную молодежь, на этих «беспечных ездоков» Америки, нарушающих сытый покой на улицах, где авторы рекомендуют насилие вместо законности в качестве средства борьбы с беспорядками и преступностью.

Что касается либертаристского

сознания, то оно «заиклилось» на идее разрушения государства, ибо либертарист, не способный понять историческую неизбежность перерастания домонополистического капитализма в капитализм государственно-монополистический, считает государство и его вмешательство в экономику величайшим злом.

А радикал-либертаристское сознание объясняет исторические изменения «заговором», «дьявольским заговором горстки банкиров и коммунистов, рвущихся к мировому господству». И собирается бороться с ним с помощью полуконспиративных, жестко дисциплинированных организаций вроде «общества Джона Берча»¹. Таких интонаций в американских картинах сегодня более чем достаточно.

В то же время массовые демократические движения в этот период отнюдь не исчезли с политической сцены Америки. Демократическая борьба за социальную справедливость 60-х годов дала свои плоды в активизации рядовых членов американских профсоюзов, в пробуждении массовой политической активности американских женщин, в небывалом размахе массовых выступлений за замораживание ядерных вооружений. Голос демократической Америки звучит в антифашистском пафосе «Джулии», в антивоенном призыве «Пропавшего без вести» и «На следующий день», в таких фильмах о рабочем классе, как «Норма Рэй», «Синие воротнички», «Силквуд», «Даниель» и т. д.

В 70-е годы проявила себя

¹ См.: Современное политическое сознание в США. М., Наука, 1980.

демократическая активность нового типа, сменившая массовые уличные выступления, бунты, демонстрации и другие формы гражданского неповиновения. Она выглядит как организация конструктивных действий граждан по месту жительства и понимается либерал-реформистами как реализация прямой демократии малых дел, как создание внутри существующего общества так называемых альтернативных, то есть децентрализованных, контролируемых снизу и «свободных от классовых отношений» институтов и механизмов.

Подобные утопические идеи (борьбы с монополиями) проникают только в региональное документально-публицистическое кино. И до коммерческого экрана практически не доходят.

В возросшей политической активности населения обнаруживаются корни такого характерного для рассматриваемого периода явления, как «расслоение» общенациональной киноаудитории. Она как будто взорвалась на множество сегментов — каждый со своими особыми критериями, часто несовместимыми идейными и моральными позициями. Дело доходило до столкновений по поводу отдельных фильмов не только на страницах печати, но и на улицах перед кинотеатрами.

Одна из самых проницательных критиков США Паулин Кэйл в числе первых отметила явление дифференциации национальной аудитории. Но поскольку ее интересовал не социально-политический смысл происходящего, а эстетическая сторона дела, то в этой тенденции она уловила прежде всего положительный для киноискусства смысл: художники ста-

новились творцами гораздо более дифференцированных по эстетическим качествам и нравственно-политическим позициям произведений. Им соответствовали разные зрители — умеренно либеральные и консервативные, леворадикальных и правопопулистских взглядов, сторонники демократа Макговерна и республиканца Никсона — все предъявляли к кино свои специфические требования, искали в нем трибуну для выражения своего мироощущения в эти переходные 70-е. В известном смысле кино оказалось отзывчивей философии и политологии в плане отражения зарождающихся, переходных типов личности, в которых выражали себя тогда разные тенденции общественно-политического развития Соединенных Штатов Америки. В этих переменах П. Кэйл видела положительные признаки «повзросления» американского кино, знак общего подъема кинематографической культуры, что, по ее мнению, было предпосылкой превращения кино в искусство, а именно с этим последним критик и связывала феномен «нового Голливуда».

Чтобы разобраться в непривычной пестроте «нового Голливуда», мало определить жанр и тему этих необычных для США картин. Надо постараться понять нередко нарочно нечеткую идейно-эстетическую позицию их авторов. Разобраться — значит, соотнести продукцию Голливуда с массовыми настроениями, бытовавшими тогда в обществе, с теми запросами, которым она отвечала, с теми типами сознания, у которых она нашла отклик и подкорректированной моделью которых так или иначе являлась. ~

Ностальгия по «американскому веку»

Возникновение «новой волны» в американском кино связывают с приходом в Голливуд представителей «нового поколения» американских режиссеров, окончивших ведущие киношколы при университете Южной Калифорнии, Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе и Нью-Йоркском университете. Действительно, почти все эти молодые режиссеры, ставшие в одну ночь знаменитыми новички пришли в кино после киношкол. Раньше учились киномастерству прямо на студиях, в подмастерьях у старших, кто-то из режиссеров прошел школу бродвейского театра. Позже кадры стал поставлять мир рекламы и телевидения. Теперь же профессии кинематографиста обучались по всем правилам, в университетах.

Отвечая на внезапно возросший спрос на кинематографические профессии, система образования быстро заполняла вакуум: на кинофакультетах преподавали историки литературы и театра, культурологи, критики, журналисты. С опозданием на полвека американцы осваивали опыт европейского кино — от Эйзенштейна и Бюньюля до Бергмана, Годара и Антониони. Правда, энтузиастов больше увлекала способность киноизображения замораживать кровь в жилах, чем проникать в глубины человеческого духа и тайны человеческого характера. По словам Лукаса, они интересовались шоковыми киноэффектами гораздо больше, чем местом кино в борьбе идей и в политике. Увы, это скажется на их фильмах, как только новички попадут в орбиту большого кинобизнеса.

Пока они не оторвались от студенческой скамьи и творили кино свободно на свои, часто собранные среди товарищей скромные личные средства, у них получались очень искренние картины на знакомом им материале. Таким материалом была их собственная жизнь, юность конца 50-х — начала 60-х годов. Участником студенческих волнений и антивоенного движения никто из них не был, но чувство горечи поражения «революции 60-х» коснулось и их сознания. На этой социально-психологической основе возникли грустные темы в стиле ретро, воскрешающие годы послевоенного «цветения», безмятежной Америки рок-н-ролла и автомобильного бума. Многим вчерашним «революционерам» хотелось вернуться к истокам биографии послевоенного поколения, к общему прошлому, в котором хотелось найти ответы на сегодняшние вопросы.

Так, почти одновременно за пределами Голливуда появились «Последний киносеанс» Богдановича, «Злые улицы» Скорсезе, «Американские зарисовки» Лукаса. Согретые теплом интимной близости к своим авторам, автобиографические герои этих исповедальных фильмов были восторженно встречены либеральной критикой: наконец в США утверждалось свое собственное «авторское» кино. И его сюжеты не были заимствованы у западно-европейцев. Они родились из духа времени, полного сомнений, тревог, разочарований.

Публика приняла новые имена сразу и безоговорочно. Богдановича сравнивали тогда с французским классиком Жаном Ренуаром, его картину ставили рядом с ше-

девром американского кино «Гражданином Кейном» Орсона Уэллса. Но ценность фильма, пожалуй, определялась не только тщательно выписанными типическими характеристиками провинциальной Америки 50-х годов. Богданович разглядел в недавнем прошлом, в грехах своей юности — внешне тихих и благодушных — гнилостные знаки распада «американской мечты». Вместо рекламного фасада «просперити» он дал жутковатую картину американского захолустья, из которого вытянули все соки промышленные центры страны, где когда-то энергичные люди теперь задыхались от бездуховности, поглощаемые болотом алчности, пошлости, бесцельного прозябания.

Та же скучная среда провинциального американского городка, те же подростки, распределяющие свое внимание между фильмами, танцевальными программами местной радиостанции и своими доступными подружками в «Американских зарисовках». Но если фильм Богдановича пессимистичен и обращен в еще более отдаленное прошлое с его мужественными героями вестернов (отрывки из которых то и дело мелькают на экране), то в «Зарисовках» явственно слышны нотки оптимизма. Этот фильм тяготеет к будущему, к грядущим 60-м. Герои его покидают застойную жизнь «страны апатии и невовлеченности ради страны радикальных действий», — объяснял Лукас в 1973 году после выхода фильма на экраны.

Картина пробуждала у зрителей воспоминание о душевном подъеме начала 60-х, возвращала их к истокам «критического десятилетия» Америки, побуждая снова

вернуться на путь надежды. Лукас говорил: «Я усматриваю в 50-х годах оптимизм. Тем более что это уже подступы к 60-м, то есть это эра Кеннеди, время моего возмужания, эра оптимизма, а не самодовольства. Это было время и Мартина Лютера Кинга». Да, это было начало пути тех, кто «последние 10 лет бились головами об стену и чьи мозги и кровь еще не высохли на тротуарах». Скромный фильм, снятый без декораций, менее чем за миллион долларов, принес за один год демонстрации 56 миллионов. Успех открыл для Лукаса неограниченные кредиты у больших студий, которые вскоре убедили новичка отказаться от «авторского» стиля и попробовать силы в многомиллионных постановках с использованием всех возможностей современной кинотехники. Так появились «Звездные войны»...

Богданович тоже не удержался на высоте «Киносеанса». Но по своему. Увлеченный историей американского кино, бывший кинокритик и автор книг о старых мастерах, похоже, задался целью воссоздать эстетику киноклассики своими следующими одна за другой стилизациями под ушедшие времена: «В чем дело, док?» (1972), «Бумажная луна» (1973), «Дэзи Миллер» (1974), «Долгая последняя любовь» (1975), «Никельодеон» (1976). Он приходит в режиссуру как будто специально для того, чтобы показать, как много словечек, жестов, способов выражения чувств и стереотипов поведения было заимствовано американцами из фильмов 30-х и 40-х годов.

Но стилизации без злободневных ассоциаций, без связи с ак-

туальной современной проблематикой, лишённые активного авторского отношения, все больше походили на искусство фокусника, жонглирующего застывшими реальностями вчерашнего дня. И «Долгая последняя любовь» — мюзикл об актрисе и певице 30-х годов Руби Киллер, и «Никельodeон» — комедия о первых шагах кинематографа побудили американских критиков, раздраженных неопределенностью авторской позиции режиссера, вынести жесткий приговор: «Питер Богданович, видимо, много знает о кинематографе. Он лично говорил со многими мастерами и создал впечатление, что усвоил их уроки. Но что он так и не узнал и к чему даже не проявил интереса, так это то, почему они так работают. Он страстно хочет делать фильмы. Но он бесстрастен ко всему остальному. Иными словами, он восхитительно, изумительно пуст. Это и есть синдром Богдановича».

Самым политически активным и, пожалуй, самым талантливым из молодых оказался Скорсезе, чьи первые кинематографические опыты были связаны с молодежным движением. Он участвовал в создании знаменитого кинодокумента о грандиозном фестивале хиппи в Вудстоке весной 1969 года. Скорсезе был тем человеком, который, проявив большое терпение, чувство кинематографического и музыкального ритма, смонтировал сточасовой киноматериал в увлекательную картину прокатных размеров — «Вудсток» (1970). Затем в составе группы молодых прогрессивных кинематографистов «Нью-Йорк синетракс коллектив» он участвовал в работе над фильмом о студенческой забастовке в мае 1970 года против

вторжения США в Камбоджу.

Его первый художественный фильм «Кто стучится в дверь ко мне?» был снят еще в 1965 году за 35 тыс. долларов, собранных родителями и друзьями. Он пролежал на полке 4 года — до тех пор, пока Скорсезе по настоянию прокатчика не доснял нудистскую сцену. Сделать это можно было единственным способом: остановить где-нибудь действие и вставить ее отдельным номером. «Как если бы вдруг во время демонстрации фильма порвалась пленка и вместо изображения оказался пустой экран. Это — сумасшествие», — говорил в раздирании сам автор.

Однако фильм заметил известный режиссер и продюсер, ас коммерческого кино Роджер Корман и предложил начинающему режиссеру испытать силы у него на площадке, где многие способные новички платили ему за производственную практику своим талантом. И в 1972 году Скорсезе за 24 дня снимает «Берту из вагона» — приключенческий фильм из эпохи «великой депрессии» о скитаниях бездомной девушки, разделившей судьбу тысяч безработных американцев, о ее любви к профсоюзному активисту, участвовавшему в безнадёжной борьбе с железнодорожными компаниями. Чутье не обмануло Кормана. Его протеже сумел использовать весь набор «эксплуатационных» элементов — азартную револьверную перестрелку, хлесткие сцены насилия с увечьем, «тонизирующий» секс. Но при этом выразил еще и левую политическую позицию, сделал ряд акцентов на социальном неравенстве и угнетении рабочих, с явной симпатией

обрисовал романтическую трагедию профсоюзного лидера, который, потерпев поражение в забастовках, в отчаянии переходит от профсоюзной деятельности к грабежу железнодорожных магнатов и кончает насильственной смертью, распятый на кресте немальными убийцами.

От дальнейших коммерческих соблазнов Скорсезе удержался и, следуя настоятельным советам лидера нью-йоркской школы американского «независимого» кино Джона Касавитиса, вернулся к работе над «личными», «авторскими» фильмами. Он находит небольшие средства для осуществления старого проекта, близкого по теме и духу первой работе. «Злые улицы» — это как бы продолжение автобиографического опыта в «Кто стучится в дверь ко мне?» с тем же актером Харвеем Кейтелем в роли повзрослевшего Чарли, с теми же полузабытыми мелодиями рок-н-ролла, с темными закоулками нью-йоркской «малой Италии», где прошло детство самого Скорсезе, полное жестокости и страхов.

Абсолютно антиголливудский, без традиционного крепкого сюжета, на рваном монтаже, скачущем вместе с дикими музыкальными ритмами, он с головой окунает зрителя в мир такой же бездуховный и бесперспективный, как в «Американских зарисовках» и «Последнем киносеансе», но полный хищного, злого насилия, неотъемлемого от той действительности, которую моделирует автор. Это главная черта воспроизведенного на экране реального мира, в котором персонажи жили с преступлением как с нормой.

Критики видели в картине Скорсезе следы стиля «синемаверите», почерк Годара, влияние Касавитиса, но скорее всего здесь не было заимствования. Художник искал то, что передавало дух и внутреннее содержание времени, в котором зрел бунт. Скорсезе не пытался делать политический фильм, но, как подметила П. Кэйл, он, «опираясь на свой опыт жизни в итальянских районах Нью-Йорка, выявляет столь насыщенную грязью и насилием среду, столь глубокое чувство безобразного, какие в американских картинах не встречались». Он с беспощадной откровенностью открывает мрачный, отягощенный сомнениями внутренний мир своего героя, противоречивую, двойную философию Чарли-католика, выросшего в среде гангстеров, разрывающегося между крестом и пистолетом. Выбор между судьбой гангстера и судьбой священника завершается выразительной сценой-символом: Чарли, еще не оставший от стрельбы, застывает в позе молящегося грешника...

Но если для раннего Богдановича, для Лукаса и Скорсеза обращение к годам своей юности было средством автобиографического исследования взаимосвязей прошлого и настоящего, то для хозяев Голливуда успех ретрофильмов открывал золотую жилу идеализации «доброго старого» капитализма. Большие студии бросились возрождать забытые боевики 30—40-х годов, с помпой готовили к прокату оказавшийся мертворожденным дорогостоящий костюмированный колосс «Великий Гэтсби» (1973) по роману Фрэнсиса Скотта Фицджеральда. Киноакадемия США осыпала в 1974 году «Оскарами» «Аферу»

Джорджа Роя Хилла — зрелищно изобретательную комедийно-трюковую стилизацию под прошлое о проделках веселых жуликов с участием таких блестящих актеров, как Пол Ньюман и Роберт Редфорд. Имена, голоса, мелодии эпохи больших джазовых оркестров стали главной приманкой в музыкальных картинах «История Бадди Холли» (1977), «Скотт Джоплин» (1977), «Смазка» (1978), «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977) и других, где старая музыка, собственно, и была основным героем.

На волне ностальгических эллегий Голливуд обращается к ретроспекциям своего собственного прошлого, обыгрывая мифы «золотого века» кино в картинах «День саранчи» (1975), «Никель-одеон» (1976), «Валентино» (1977), «Гэйбл и Ломбард» (1976), «Последний магнат» (1977). Кинокомпания «Метро-Голдвин-Майер» к своему пятидесятилетию выпускает ленту, смонтированную из старых мюзиклов под названием «Это развлечение!» (1976). Альбом киноцитат встречает такой теплый прием у зрителей, что к нему в дополнение тут же собирают второй: «Это развлечение, часть II» (1977). Бум ретро в кино и в музыке дал Д. Монако основания для вывода о том, что «в 70-х не было создано ни своего стиля, ни своей культуры, за исключением ностальгического направления».

Ностальгия по ушедшей молодости, собственно, не представляла собой вначале ни тип политического сознания, ни оформленную идеологию. Разлитая в атмосферу общественной жизни, она существовала в нюансах настроений, влияла на образ жизни и психологический тонус общества,

питала многие идеологические концепции, которые только еще формировались на разных концах идейно-политического спектра в ответ на переживаемый страной кризис. Одержимые идеей экономического роста, материальной ненасытностью, устремленные на волне научно-технической революции в «технотронное», «постиндустриальное» будущее, американцы как будто споткнулись на бегу, растерялись в нарастающем хаосе и, отвернувшись от несутящего ничего обнадеживающего будущего, затосковали по прошлому.

Несколько позже своим фильмом «Четверо друзей» Артур Пенн в 1981 году попытается заглянуть в прошлое и передать это грустное чувство погребенных надежд, когда к 30 годам все лучшее — надежды, энергия, свершения, вера в собственные силы — позади. И у четверых друзей не остается ничего, кроме щемящих воспоминаний. Как быстро прожита жизнь: кажется, вот только что были они, 60-е годы, годы их молодости, когда все кипело и бурлило вокруг. Трое мальчишек с одной улицы, из одного класса, влюбленные в одну девушку, мечтавшие о славе и успехе... Что стало с ними через 15 лет? Один из них отъезжал во Вьетнаме, другой — унаследовал родительскую контору похоронных принадлежностей, самый честолобивый из них чуть было не ухватил за хвост «американскую мечту» в виде дочери миллионера. Да не сладилось у него, не приняла богатая семья безродного студента. И потерпевший крах скиталец возвращается на ту же улицу своего детства, к своей первой

любви, которая свято верила когда-то, что в ней живет мятежный дух Айседоры Дункан, а теперь, отбродяжничав свое в коммунах хиппи, нянчила двоих детей раздобывшего владельца бюро похоронных принадлежностей.

Присмиревшие, потрепанные жизнью, рано поседевшие и отгоревшие, так и сидят они в финальной сцене фильма в общем кругу у костра, символизируя то ли конец их жизненного пути, то ли возвращение к началу, то ли прощание с эпохой, в которой они, говоря словами автора фильма, «как и многие американцы, чувствовали себя дезориентированными, неспособными понять, что же с ними со всеми случилось в это сумбурное десятилетие».

Между тем к середине 70-х ностальгические настроения перерастали в желание как-то действовать, восстановить утраченную систему ценностей, вновь обрести смысл жизни, веру в свою собственную судьбу. Все чаще рядовой американец стал противопоставлять большому бизнесу малый, количественному росту — качественный, научно-техническому прогрессу — прогресс личности, труду ради материального вознаграждения — труд ради творческого удовлетворения, моральной распушенности — семейные радости. Решение всех проблем многим, однако, виделось в чисто психологическом плане — в возрождении семьи, а не в бесплодных попытках политического изменения общества и его институтов.

За какие-то пять лет в середине 70-х годов около 10 миллионов молодых и квалифицированных американцев среднего достатка мигрировали из больших городов

северо-востока, отравленных вредными газами, шумами, уличной преступностью, инфляцией и безработицей, в южный пояс — в наиболее быстро развивающиеся районы Америки, где можно былр быстрому экономическому росту, как им казалось, противопоставить «качество жизни», карьере — содержательную жизнь без амбиций; вернуться, как констатировал журнал «Тайм», к «меньшим масштабам, большей простоте и неприязнительности в своей жизни».

«Тайм», опираясь на результаты опросов общественного мнения, проводившихся институтами Харриса и Янkelovichа, делал утешительные выводы, что «после долгих лет борьбы вокруг расовых проблем, наркотиков, секса, Вьетнама, «Уотергейта» и безработицы люди ищут покоя и нормальной жизни. В этих импульсах есть определенный отрезвляющий дух, последствия социальных взрывов 60-х, убежденность в том, что более скромные и спокойные домашние радости важнее, чем жажда наживы и амбиция». И действительно, та часть населения, о которой писал «Тайм», нашла психологическое псевдорешение своих проблем, сосредоточив свои усилия на личной психотерапии, на искусственном изменении индивидуального образа жизни. Образ жизни перекраивался в сторону упрощения, к идеализируемому теперь прошлому, где виделись и гармония с природой, и могучие характеры, и высокое «качество жизни». Так, в сфере быта давали о себе знать элементы нового традиционализма — утопической формы протеста против бюрократизации жизни, чрезмерной централизации госмонополистического капитализма. Люди

стремились вернуть себе утраченную свободу принимать самостоятельные решения, простоту жизни. Многим в виде идеала представлялось докапиталистическое прошлое с натуральным хозяйством и общинным коллективизмом.

Уставшие от безрезультатных «крысиных гонок» за успехом, от невыполнимых обещаний политиков, многие американцы теперь симпатизировали энтузиастам, которые настойчиво пропагандировали образ жизни, основанный на отказе от потребительской психологии и имперских притязаний представителей «сверхдержавы». Конечно, это была утопия — отказаться от высокой зарплаты, от дорогих машин, от карьеры и прочих символов успеха во имя просто интересной работы, человеческой теплоты в доме, добрососедских отношений между людьми и гармонии с природой, сохраняя при этом в неприкосновенности производственные отношения государственно-монополистического капитализма. Но эта утопия, во-первых, поддерживала иллюзию свободы выбора, а во-вторых, вполне устраивала правящую элиту, ибо она так или иначе отвлекала значительную часть энергии недовольства от организованной политической борьбы за переустройство общества в сферу частной жизни под различными лозунгами индивидуального внутреннего «самосовершенствования».

Принципы самосовершенствования конструировались путем заимствований из самых разных этических систем: в них вошли и когда-то действенные императивы пуританской этики, и идеалы «скромной жизни и высоких

помыслов» трансценденталиста середины XIX века Ралфа Уолдо Эмерсона, и натурализм его знаменитого современника — гуманиста Генри Дэвида Торо, и элементы философии Ганди, и осколки контркультуры. Вчерашний лидер «новых левых», либерал, нынешний деятель демократической партии Том Хэйден, разъясняя свою антимонополистическую платформу, призывал уже не к политическим действиям, а к этике некоего демократического и скромного образа жизни: «Индивидуальный вклад каждого американца в борьбу с инфляцией, — утверждал он, — заключается в выходе из мира сверхпотребления, в отказе от роскоши, в персональной этике бережливости, которую раньше насаждали в целях накопления капитала и экспансии, а сейчас рассматривают как единственный способ выживания в эпоху ограниченных ресурсов».

Нельзя не признать, что хотя индивидуальное «самосовершенствование» и утопия, но это утопия в целом гуманистической ориентации. И она на протяжении всего десятилетия продолжала стимулировать в какой-то части Америки поиск синтеза старых ценностей с новой технологией на основе возврата к здоровому образу жизни, к природе и физическому труду, к добрососедству мелких товарищеских кооперативов. Увлеченность «гигиеной духа» к концу десятилетия достигла такого размаха в США, что получила даже статус массового движения, известного под разными названиями: движение за «добровольное опрощение», «творческую простоту», «скромную жизнь», «экологический образ

жизни» и т. п. И хотя энтузиастов объединяли не организации, не партии, а порой лишь нравственное чувство изначальной ценности бытия человека, тем не менее вера в новую историческую перспективу, в которой «будет проложен мост между левыми и правыми, внутренним и внешним, Востоком и Западом, богатыми и бедными, мужским и женским началом», в 70-х годах влекла не тысячи — миллионы американцев.

Параллельно с добровольным опрощением интеллектуалов, увлечением бегом трусцой и медитацией в Соединенных Штатах продолжали существовать и «новая мораль», отвоєванная хиппи с боями в 60-х годах, и корневые устои пуританской морали, всегда сохранявшей свою силу и действенность в американской глубинке. На этот счет весьма язвительно высказался в 1976 году один из самых плодовитых и ярких художников десятилетия Роберт Олтман фильмом «Идеальная пара». Вот его сюжет.

Добропорядочный сорокалетний бизнесмен и беспечная девчонка из рок-ансамбля — эти два очень разных по стилю жизни, но одинаково одиноких человека нашли друг друга по брачному объявлению. Она представляет «новую мораль», он — «моральное большинство». В названии фильма — «Идеальная пара» — ирония по поводу явной несовместимости влюбленных, предлагающих друг другу каждый свою жизнь. Она — на чердаке, где живет, работает, репетирует весь ее ансамбль, все эти прекрасно уживающиеся вместе гомосексуалисты, лесбиянки, матери-одиночки, многодетные

супруги, словом, все существующие в 70-х годах в США и претендующие на признание варианты экспериментального семейного счастья. Он — в старинном замке, в котором многочисленные родственники трех поколений вынуждены подчиняться суровому деспотизму главы этой следующей пуританским традициям богатой семьи, следовать раз и навсегда заведенному ритуалу семейной жизни, ханжеским предписаниям и традициям, нелепость которых олицетворяет, например, неизменный воскресный концерт симфонической музыки, на котором должны присутствовать все члены семьи и которым дирижирует сам глава дома, стоя за пультом... перед стереофонической системой. Ни в той, ни в другой среде влюбленная пара долго удержаться не смогла. Полные иронии и сочувствия, смешные, сменяющие одна другую сцены фильма убеждают: симбиоз «новой морали» и «морального большинства» немыслим.

Что же предлагал Голливуд соотечественникам, тоскующим по прошлому? Начало нового десятилетия он ознаменовал поразительными по своей наивности кинообразцами «скромного семейного счастья» в духе прямолинейного рейгановского консерватизма. Среди таких образцов следует, пожалуй, отметить «Артур» (1981) Стива Гордона прежде всего из-за участия в нем «звезды» Лайзы Минелли и больших кассовых сборов (41,5 млн. долл.), а также «Нежное милосердие» (1982) тоже с известным актером Робертом Дювалем — фильм, отличающийся редкой дидактичностью моральных выводов.

Первый — комедия, в которой

благодаря искрометной игре талантливой актрисы сглаживается разительное сходство с только недавно выброшенными на свалку сентиментальными историями о «золушках». Новое здесь заключается в том, что сюжет построен не на чудесном вознесении девушки из народа от бедности к богатству, а, наоборот, на отказе наследного принца большого бизнеса от завещанных ему миллионов ради любви к бедной девушке и семейного счастья.

Второй образцовый неоконсервативный фильм 80-х годов показывает спившуюся «звезду» эстрады (его играет Роберт Дюваль), которого подбирает на пороге своего скромного одинокого мотеля хозяйка этого маленького придорожного бизнеса — симпатичная вдова с ребенком. Физический труд с лопатой в руках на свежем воздухе, вдали от копоты, суеты и соблазнов большого города, от перегрузок большого успеха и большого шоу-бизнеса приводит нашего героя в равновесие и восстанавливает его душевные силы настолько, что он уже оказывается способен на глубокое чувство (конечно, к находящейся поблизости вдове). Преимущества непритязательного быта настолько очевидны, что прославленный певец решительно отказывается от былой славы и пресекает попытки обнаруживших его местопребывание поклонников вернуть своего кумира на сцену.

Прославление скромных ценностей: семьи, ручного труда для собственного удовольствия, консервативного уклада провинциальной Америки малых городков, церкви, без которой немислима эта благопристойная

жизнь (герой, остепенившись, даже совершает обряд крещения и крестит своего приемного сына), пастора, объединяющего под сенью церкви всю соседскую общину, разбросанную в окрестностях этого маленького городка, — вот пропагандистская установка этого фильма. И ни слова о политике, о социальных проблемах, о войне и мире. Впрочем, вдова, ставшая женой бывшей эстрадной звезды, демонстративно отдает долг памяти на могиле своего мужа, погибшего во Вьетнаме, что тоже является неосомненной данью времени «консервативного возрождения».

Впрочем, и «Четверо друзей», и «Артур», и «Нежное милосердие» — все это было позже, когда пора сомнений и ностальгических воспоминаний завершилась натиском правых политических сил и приходом администрации Рейгана, официально провозгласившей начало неоконсервативной эры в Америке. А тогда, во второй половине 70-х, Голливуд только нащупывал тропинки от ностальгических настроений к реабилитации пошатнувшихся традиций и к укреплению духа наций на базе «незыблемых» основ американизма.

Немало помогли тогда в этих поисках путей восстановления дискредитированных идеалов пышные торжества по случаю празднования 200-летия со дня провозглашения Декларации независимости и создания Соединенных Штатов Америки. Официальные круги, конечно, не упустили возможность расцветить страну патриотическими лозунгами, воззвать к голосу предков и национальной гордости, напомнить о былом величии Америки,

а также развернуть атаку на «аморальное» наследие контркультуры и попытаться вновь высадить ростки «американской мечты» в ее традиционном облике «сделавшего-самого-себя» индивидуалиста.

В кинематографе от этой кампании по «восстановлению связей с прошлым» выиграл, кажется, только один человек, безвестный дотоле актер Сильвестро Сталлоун, сделавший карьеру на фильме «Роки», выпущенном с большой помпой в 1976 году. По всей видимости, эту бесхитростно традиционную картину не спасла бы даже шумная реклама (на которую бизнес выбросила втрое больше, чем на само производство картины), если бы не искусственно созданная на короткое время юбилея атмосфера патриотической эйфории. «Праздничная Америка, — писал историк Д. Лейб в сборнике «Американская история и американский фильм», — почти в одну ночь оставила позади «уотергейт», Вьетнам, стагфляцию и многие другие проблемы. Средства информации, которые так долго высвечивали негативные стороны американской жизни, теперь враз заговорили об упрямой упругости того, что принято было всегда называть «американской мечтой».

И «Роки» — фильм Джо Эвилдсена об успехе по старым рецептам — становится частью этих празднеств. Герой его, — работающий на местную мафию боксер-неудачник из предместья Филадельфии. Ему-то судьба и дает шанс в виде 150 тыс. долларов и общенациональной популярности за один-единственный, но эффектный бой на ринге в прославленном чемпионом, любимцем

публики. Опустившийся тридцатилетний боксер из местного клуба, невзрачный Роки, известный только разве что тяжелыми кулаками, которыми он в темных углах настигал должников мафии, принимает вызов расчетливого чемпиона, с помощью менеджера готовящего эффектное зрелище к национальному празднику. И свершается чудо. Неистово упорные тренировки преображают не только тело рано обрюзгшего громалы, но и его облик, душу. Его уже готова полюбить ранее неприступная продавщица из соседней лавки. И вот, наконец, зритель видит целеустремленного бойца для пятнадцати раундов изнурительного боя, посвященного 200-летию США, во время которого Роки не только не сдается, но даже ухитряется несколько раз послать чемпиона в нокдаун. Любовь, слава, деньги — все завоевано в один вечер. Прекрасный пример для молодежи, уставшей от экспериментов с «новой моралью» и жизнью на обочине «великой Америки»!

Взвинченные рекламой зрители восторженно встречают фильм: в апреле 1977 года, пять месяцев спустя после премьеры, он выходит в чемпионы кассовых сборов. Воодушевленный успехом прославившей его картины, С. Сталлоун (который был ее автором дважды — как сценарист и исполнитель главной роли) говорил интервьюерам: «Я верю, что страна в целом начинает изживать этот синдром всеобщего отрицания, эту нигилистическую хемингуэвскую позицию, согласно которой все в конце концов вянет и умирает».

Однако «Роки» все-таки оказался не в стремнине обществен-

ных настроений. «Политическая хандра» уставшего от неудач большой политики поколения вскоре отлилась в некую идеологическую формулу пассивного эгоцентризма, которую буржуазные теоретики и публицисты поспешили определить как «нарциссизм». Кристофер Лэш в книге «Культура нарциссизма» разъяснял ситуацию: «После политической сумятицы 60-х годов американцы занялись заботами о самих себе. Потеряв надежду улучшить жизнь каким-либо реальным способом, они обратились к психологии самоулучшения, к анализу собственных чувств, к изучению мудрости Востока, к употреблению «здоровой пищи», к «бегу трусцой». Аарон Стерн вторил ему книгой «Я: нарциссический американец», утверждая формулу бегства от политики в гедонизм и самосозерцательность.

Такая идеологическая трактовка десятилетия показалась кинобизнесу коммерчески привлекательной. Родилась идея тщательно подготовить и мощной рекламой вытолкнуть на рынок портрет нового «нарциссического» поколения. Опытный продюсер Роберт Стигвуд начал готовить «звезду», в которой бы персонализировалась смена эпох. Выбор падает на бродвейского танцора и телеактера Джона Траволту.

Другим компонентом успеха должна была стать музыка, уже не раз в последнее время доказавшая свою самостоятельную ценность на экране. Популярный вокально-инструментальный ансамбль — рок-группа «Би-Джиз» (импресарио — тот же Р. Стигвуд) готовит для будуще-

го фильма специальную музыку в новом стиле «диско».

Многомиллионная и многомесячная рекламная кампания, мифологизация имени Траволты, открытие тысяч дискотек не только в США, но и в разных странах, танцевальные конкурсы в стиле «диско», продажа миллионными тиражами альбомов «Би-Джиз» с музыкой из фильма — так подготавливался выход на экраны нарциссической «Субботней лихорадки».

Кумир девчонок в местном диско-баре, Тони Манеро, герой Траволты, — подсобный рабочий в магазине. Он ссорится с родителями, ненавидит работу, равнодушен к политике, циничен с подружками, азартен азартом самца в драках, в любви, в танцах и ссорах. Отчужденный, злой и запутавшийся, он живет лишь одной целью — победить на танцевальном конкурсе, подготовке к которому отдает все силы. Благоухая парфюмерией и вожаденно совершая перед зеркалом свой ежесубботний ритуал надевания вечернего костюма на холерное тело, он буквально иллюстрирует «нарциссизм». Однако его среда чем-то напоминает среду провинциальных подростков из «Американских зарисовок», только уже предающихся своим нехитрым развлечениям с каким-то безысходным, самоубийственным отчаянием, как бы заглядывающих с Бруклинского моста в зияющую бездну его пролетов.

Сразу после выхода картины были запущены в производство и вскоре поступили в прокат ее облегченные итальянские, французские, английские двойники — благо, что съемки такого сюжета были несложными: дискотека,

бар, пара танцоров и статисты в виде шумной компании друзей, подначивающих соревнующихся на танцевальном конкурсе. Стиль «диско» сразу вошел в моду: молодежь сменила-таки кое-где бунтарские джинсы на вечерний туалет для дискотеки. Но в неровном поведении, в сомнениях и комплексах героя «Лихорадки» кристаллизировались не только гедонизм и «нарциссизм» отбунтовавшей молодежи, но и горечь, сознание тупика, в котором оказалось уже другое поколение американцев. Герою Траволты явно недостаточно одних танцев и обожания девочек. Он спорит о смысле жизни с братом-священником, его влечет не танцующая, а читающая подруга. Так поколение 70-х начинало заново поиск смысла жизни...

Страхи и комплексы индивидуалистического сознания

В 1983 году на XIII Международном кинофестивале в Москве американцами были представлены среди прочих фильмы «И спотыкается бегущий» и «Фрэнсис». Один сделан крупнейшим художником-гуманистом Стенли Крамером, другой — начинающим самостоятельным путь в искусстве Грэмом Клиффордом. Оба предупреждают: нет, не просто приспособиться американцам к эпохальным переменам, велика сила привычки, страшно выглядит прорывающаяся вдруг нетерпимость разъяренного американского обывателя, обозленного на инакомыслящих, неудержима его агрессивность по отношению ко всему,

что мыслится как чужое, а значит, враждебное.

В фильме Крамера «И спотыкается бегущий» (1982) воспроизведена атмосфера глухого провинциального городка Америки, в котором происходит, казалось бы, немислимая в цивилизованной стране травля независимой свободомыслящей девушки, отступившей лишь на шаг от религиозного ханжества в сторону живого чувства. Богобоязненные горожане видят дьявола в молоденькой монашенке только потому, что она настаивает на том, что «гораздо важнее быть хорошим человеком, чем хорошим священником», и живет так, как думает. Крамер знает быт и нравы этих тихих уголков американской провинции, где новым веяниям и переменам, живому человеческому чувству упорно противостоит пуританское ханжество семьянинов, которые сами-то «во время ночных побоищ втихомолку ломают железом пальцы», где религиозная истовость прикрывает страх перед чем-то или кем-то другим, на них не похожим. Именно они бесцеремонно, с каким-то подлым наслаждением копаются в интимных подробностях чужой жизни, заглядывают с гаденьким любопытством в душу и постель этому другому, «расследуя» таким образом обстоятельства изверского убийства бескорыстно им же служившей героини. На подозрении обывателя оказались бескорыстие и любовь, понятые как дьявольское наваждение, способное сбить с «истинного пути» слабых, да что там слабых — даже совратить городского пастора, оплот их веры в незыблемость устоев.

Что касается Грэма Клиффор-

да, то он берет за основу своего фильма подлинную историю травли человека, осмелившегося мыслить и жить нестандартно. Человек этот — весьма известная в свое время актриса Фрэнсис Фармер, которая осмелилась еще в детстве выйти из заезженной колеи провинциальных мыслей, чувств и поступков, а позже — вырваться из тисков коммерческих стандартов милостивого в начале ее карьеры Голливуда. И собственная мать в воспитательных целях загоняет ее за это в сумасшедший дом...

Начинается «Фрэнсис» идиллическим детством здорового и счастливого ребенка на солнечном берегу океана среди природы, кукол, книг и молитв благодарения богу. Потом первое дерзкое проявление личности, оригинальный доклад школьницы на городском конкурсе, в котором она наивно и честно делает поразившее ее открытие: в этом мире нет бога! Иначе как объяснить его полнейшее равнодушие к человеческим бедам и страданиям, к обидам и несправедливости? Освистанная в родном городке, она, взрослая, находит единомышленников в искусстве. Становится актрисой, играет чеховских героинь, увлекается революционной Россией и, получив премию, вырывается в Москву вопреки истерическим заклинаниям матери, «истинной» американки и патриотки.

В разгар войны с фашизмом актриса самовольно нарушает контракт с Голливудом и, бросив коммерческую халтуру («я не могу кривляться в их фильмах, когда в Европе умирают люди!»), уезжает в Нью-Йорк, в бродвейский театр, отличавшийся в те военные



Кадр из фильма
«Фантастическое путешествие»

годы активными гражданскими и антифашистскими позициями. Ее кумир — драматург, декларирующий свои политические симпатии портретом Ленина и бюстом Бетховена на рабочем столе.

Перелом в судьбе Фрэнсис обозначен в картине точно. Травля начинается с того, что киноманьят произносит зловещую фразу: «Пора снять мягкие перчатки!» — и тянется к телефонной трубке. По его приказу шкодливый борзописец отправится в Нью-Йорк и возьмет у Фрэнсис провокационное интервью, которое вызовет скандал в прессе. Под тем же нажимом откажет в гастролях в Англию и расторгнет



Кадр из фильма
«Под планетой обезьян»

с нею договор ее любимый театр. Преданная и брошенная всеми в Нью-Йорке, Фрэнсис вынуждена будет вернуться в Голливуд, где над нею вдоволь поиздеваются, чтобы обломать строптивый ее характер. Родная мать, мечта видеть свою дочь «звездой», не умея постичь ее духовной высоты, стремления жить по внутреннему убеждению, отдает Фрэнсис в руки палачей в белых халатах — психиатров, готовых с помощью фармакологии снять «излишки» темперамента и самостоятельности у столь вызывающе ведущей себя личности. Скитания отчаянно сопротивляющейся Фрэнсис по психиатрическим лечебни-

цам вплоть до самых страшных, для буйнопомешанных (в одной из них пациенток насилуют солдаты близлежащей военной базы, имеющие доступ к несчастным с ведома администрации), заставляя вспомнить о нашумевшем в 70-х годах фильме М. Формана «Кто-то пролетел над гнездом кукушки», где бездушная машинерия стерильной лечебницы, не лечащей, а доканывающей хрупкую психику неуравновешенных людей, становится метафорой американской общественной системы. В фильме Клиффорда потрясает финал чудовищного «лечения»: измученную ослабляющими лекарствами и электрошоками, но не сломленную, рвущуюся на волю героиню подвергают операции лоботомии, навсегда разрушая эмоциональные и волевые центры ее мозга...

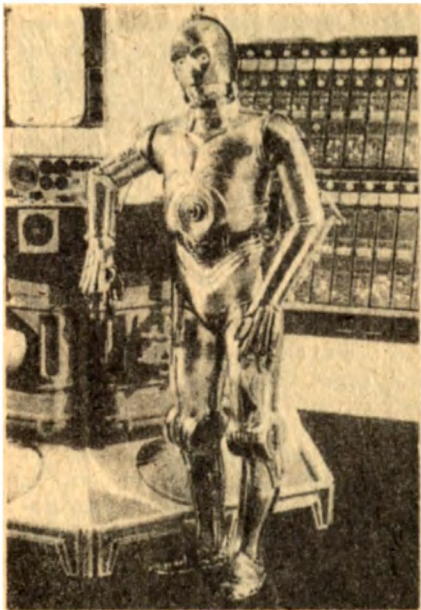
Еще в 1969 году Дэнис Хоппер в «Беспечном ездоке» и в 1970 году Джон Эвилдсен в «Джо» разглядели звериный лик нетерпимости американского обывателя, показали его реакцию страха на хиппи. В финале обеих картин сытые, самодовольные обыватели палят из винтовок по инакомыслящим, причем в последнем фильме, участвуя в уничтожении колонии хиппи, отец в числе прочих жертв расстреливает (случайно, правда) и свою собственную дочь.

Ненависть раздраженного обывателя к «длинноволосикам» 60-х годов была порождением страха перед весьма эпатазирующими проявлениями контркультуры с ее сексуальными, психоделическими, театральными и прочими «революциями». Но откуда эта нетерпимость десятилетия спустя, когда страна, казалось, уже притерпе-

лась ко всем вольностям и экстравагантным «стилям жизни», да и сами «контркультурники» поутихли, разочаровавшись в экзальтированных и театрально драматизированных формах протеста?

В начале 80-х годов четверо журналистов из влиятельной столичной газеты «Вашингтон пост» проанализировали результаты опроса 609 жителей маленького городка Сент-Джозеф в штате Миссури. В течение недели беседовали с прохожими, домохозяйками, бизнесменами этого отдаленного уголка Юга страны, о котором как-то один историк сказал: «Следует помнить, что настоящую американскую жизнь можно увидеть только в таких городках, как Сент-Джозеф». В беседах красной нитью проходила тревога. Люди опасались за будущее, нервничали, говоря о новых депрессиях, о войне. К 80-м годам появилась прослойка так называемых «новых бедняков» — разорившихся фермеров, мелких торговцев. По городу ходили рассказы о банкротствах, оживились воспоминания о толпах около кухонь с благотворительным супом, выдававшимся во времена «великой депрессии».

Ростки страха за свое благополучие, всегда имевшие прочные корни в почве капитализма, питающего зоологический эгоизм беспощадной борьбы за существование каждого против всех, очередной раз пошли в рост, когда ощутились первые признаки экономического кризиса 1973—1975 годов, как только начали таять сбережения у «молчаливого большинства». Уходящая изпод ног почва — плохой фундамент для оптимизма и уравновешенности психики. В среде, ранее



Кадр из фильма
«Звездные войны»

далекой от политики, нарастало ощущение неуправляемости всего общества, бессилия правительства, ширился ужас перед разгулом уличной преступности и упадком морали. По данным института опросов Л. Харриса в 1966 году, в разгар контркультурного бунта и «конфликта поколений» 29% американцев испытывало «чувства разочарования и отчужденности», а в 1972 году, когда пик волнений уже миновал, число таких людей возросло до 55%! Причем среди негритянского населения их оказалось и того больше: 68%¹. В начале прошлого десятилетия

¹ Цит. по кн.: Петровская М. М. США: политика сквозь призму опросов, с. 139.

17% американцев высказывало свое недоверие к институтам власти, а на рубеже 80-х годов эта цифра возросла до 40%.

В 1983 году журнал «Ньюсуик» воспроизвел некоторые результаты обработки данных переписи населения США, проведенной в 1980 году. По этим данным в начале нынешнего десятилетия более 30 миллионов американцев (или каждый седьмой) оказались ниже официальной черты бедности. Причем если среди белых неимущих оказалось 11%, то среди испаноязычных американцев их было 26,5, среди негров — 34,2, среди матерей-одиночек — 34,6% (необходимо учесть, что за минувшее десятилетие число матерей-одиночек возросло на 367%). Заметно увеличилось число одиноких, отчужденных от семьи и дома американцев. С 1970 по 1982 год их стало в целом на 75% больше, причем отмечено, что утроилось количество одиноких американцев до 25 лет, учетверилось число одиноких от 25 до 34 лет. К 1982 году в стране оказались 7,5 миллиона одиноких стариков. Число разводов увеличилось на 150,8%¹.

По сообщению другого уважаемого журнала, около 1 миллиона детей ежегодно убегает из дома, покидая свои семьи. Число самоубийств среди молодежи за десятилетие удвоилось и дошло до 2 тысяч ежегодно.

Затянувшийся упадок национального духа, обездоленность и отсутствие стимулов к энергичной жизни породили в общественной атмосфере настроения, близкие к панике, которые тут же активно

использовались различными политическими силами.

В 1982 году сложившуюся ситуацию журнал «Тайм» характеризовал так: «Спад — это слово уже кажется недостаточным для характеристики бесконечной сумятицы, сотрясающей мировую экономику. Все больше политических деятелей, экономистов испытывают навязчивые опасения, что дела выходят из-под контроля и ведут к серьезному развалу всей экономической системы».

И не удивительно, что Д. Монако, характеризуя духовные доминанты 70-х годов, отмечал, что «ностальгия — не единственный элемент мифологии 70-х, он лишь наиболее приятный». Главная же доминанта, по его мнению, — навязчивый страх, глубоко поразивший политически дезориентированное сознание американца. «Страх и месть — вот что все яснее вырисовывается на горизонте и больше говорит о коллективных комплексах, чем все браслеты на щиколотках и кожаные куртки».

Более того, параноидальные приступы на почве страха перед переменами Д. Монако считает основной причиной быстрого распространения массового спроса на очередное изобретение Голливуда, известное под названием фильмов-катастроф. Катастрофы в море, на земле, в воздухе, в космосе, гибельные столкновения человека с враждебными силами в виде акул-людоедов, реликтовых обезьян, мутантов, космических пришельцев привлекали внимание все расширяющихся кругов кинозрителей. Уверенно набирая популярность на протяжении всего десятилетия, фильмы-катастрофы стали той основой,

на которой укрепилось экономическое процветание «нового Голливуда».

Именно всепроникающее ощущение катастрофы, в которую ввергается, помимо своей воли и желания, рядовой американец, привлекли многомиллионные аудитории в 1972 году к «Приключениям Посейдона» — опытному образцу новой модели апокалипсического кинозрелища. Честь его открытия принадлежала даже не режиссеру Р. Ниму, а продюсеру Ирвину Аллену, ощутившему в сюжете о потерпевших кораблекрушение пассажирах океанского лайнера метафору душевного состояния своих соотечественников. Фильм, изображающий поведение людей в критической ситуации, принес своим создателям большой куш — 42 млн. доллара. Такой результат послужил сигналом для запуска серийного производства фильмов-катастроф. Тем более что модель обладала весьма ценным социально-психологическим свойством с точки зрения идеологов правящего класса: происхождение опасностей, угрожающих персонажам, здесь всегда внесоциально. Это обязательное условие игры, в которую вовлекли зрители первые фильмы-катастрофы. Игры, ставшей психотерапией «недовольного сознания», так как она прекрасно снимала накопившееся душевное напряжение, переключая внимание с истинного, но опасного для стабильности общества источника страхов, на вымышленный и безопасный. Игры, издавна известной под названием «выпускание пара»...

Кинобизнес сосредоточил на этой продукции свои основные силы. Средняя стоимость производ-



Кадр из фильма
«Планета обезьян»

ства фильма-катастрофы поднялась за счет технических трюков и зрелищных эффектов до 7—10 млн. долл. Для каждого из них разрабатывалась специальная стратегия рекламы, особые рекламные символы, сложная техника внедрения этих боевиков на кинорынок. И вот статистика доходов от фильмов этой модели¹:

¹ См.: Variety, Wednesday, January, 11, 1983, p. 16.

1970 г. — «Аэропорт»	— 45,6 млн. долл.
1972 г. — «Приключения Посейдона»	— 42,0 »
1973 г. — «Изгоняющий дьявола»	— 88,6 »
1974 г. — «Землетрясение»	— 36,2 »
1974 г. — «Аэропорт 1975»	— 25,8 »
1975 г. — «Челюсти»	— 133,4 »
1976 г. — «Предзнамено- вание»	— 28,5 »
1976 г. — «Кинг-Конг»	— 36,9 »
1977 г. — «Тесные контакты 3-й степени»	— 77,6 »
1978 г. — «Челюсти II»	— 55,6 »
1979 г. — «Пришелец»	— 45,0 »

В приведенном списке «Изгоняющий дьявола» и «Предзнаменование» представляют собой жутковатую разновидность модели фильмов-катастроф, которая сразу получила в литературе название демонологической. В ней отразилось характерное для этих годов усиление иррационализма и мистических тенденций в общественном сознании. В фильмах этого рода приближение катастрофы, катаклизма связывается с присутствием в мире сатаны, нечистой силы. Сюжеты с дьяволом — не новинка в кино. Но от традиционного гильоля в антураже средневековой сказки современный поп-мистицизм отличает естественность присутствия дьявола в сегодняшней повседневной жизни, его включенность, так сказать, в исторический процесс в качестве некоей надчеловеческой силы истории, под скрытым, но активным влиянием которой человечество неотвратимо идет ко вселенской катастрофе.

Религиозное истолкование кризисных явлений действительности получило в это десятилетие широкое распространение. Оно нашло питательную почву в тех же

настроениях растерянности и ожидания надвигающейся катастрофы. Всплеск религиозного фанатизма пришелся как раз на эти кризисные годы упадка национального духа и означал он болезненную форму отчуждения от общества. Паранойя выбивала наиболее слабых из равновесия и толкала уже на крайности — к входившим в моду интеллектуальным культам, к религиозному фанатизму, отсекавшему все связи с обществом, к озлобленности на весь мир, к ненависти, толкнувшей секту Мэнсона на дичайшее и кровавое убийство жены режиссера демонологических фильмов Романа Поланского актрисы Шарон Тейт вместе с гостями в их роскошном голливудском особняке. Фанатизм современных изгоев сделал возможным еще более немыслимое, поразившее весь цивилизованный мир одновременное массовое самоубийство в конце 1978 года 914 членов секты «Народный храм». В отличие от ностальгии паранойя порождала социальный утопизм другого, уже гораздо менее безобидного свойства...

Весной 1973 года Рэни Дэвис,

бывший активист антивоенного движения, член известной «чикагской семерки», созвал пресс-конференцию, чтобы объявить о том, что им найден «практический путь к осуществлению всех надежд 60-х годов, практический метод ликвидации нищеты, расизма, сексизма, империализма». Он провозгласил себя последователем «революционного» учения гуру Махарай Джи, духовного учителя культа «Миссия божественного света». Печальную эволюцию активного борца за социальную справедливость можно было бы рассматривать лишь как личную трагедию человека слабой воли, если бы такая эксплуатация стремления растерянного человека к миру и справедливости не привела к появлению 50 тысяч последователей Махарай Джи в США и созданию 480 филиалов этого культа в 38 странах мира, охватывающих миллионы людей.

Культы, как показывают американские социологи Дж. и М. Рудины, привлекают людей морально опустошенных, одиноких, с ослабленными социальными связями, когда человек, например, находится между работой и учебой или теряет работу, утрачивает связь с близкими, переживает личный кризис, словом, когда психика находится в неуравновешенном состоянии. Они собирают обильную жатву в период кризисов, безработицы, инфляции, социальной дезориентации.

Растерянные, капитулировавшие перед враждебной им действительностью, дезориентированные в социальном пространстве люди интуитивно ищут общность, в которой можно было бы обрести опору, избавиться от проклятия никчемного собственного бытия.



Кадр из фильма
«Легенда об оборотне»

Нередко они стоят перед выбором: братство культа или самоубийство. И культы зовут их: «Мы любим тебя. Мы — одна семья. Покинь этот греховный, обреченный мир и присоединяйся к нашей общине». Более того, почти все культы создают видимость социальной критики, так как выражают недоверие к главным институтам общества, осуждают и военно-промышленный комплекс, и большой бизнес, и правительство.

Культы отбрасывают знания, науку как «дьявольское наваждение», изолируют своих последователей от внешнего мира, от их собственного прошлого, рвут связи с семьей, с друзьями, с культурой. Людям внушается, что внешний мир — это власть сатаны и тотального зла, что мир обречен на гибель, и что спасение можно найти только здесь, ибо культ автоматически переносит их на сторону Абсолютного Добра, которому суждено уцелеть в борьбе с Абсолютным Злом. Доктор Джон Кларк-младший, который рабо-



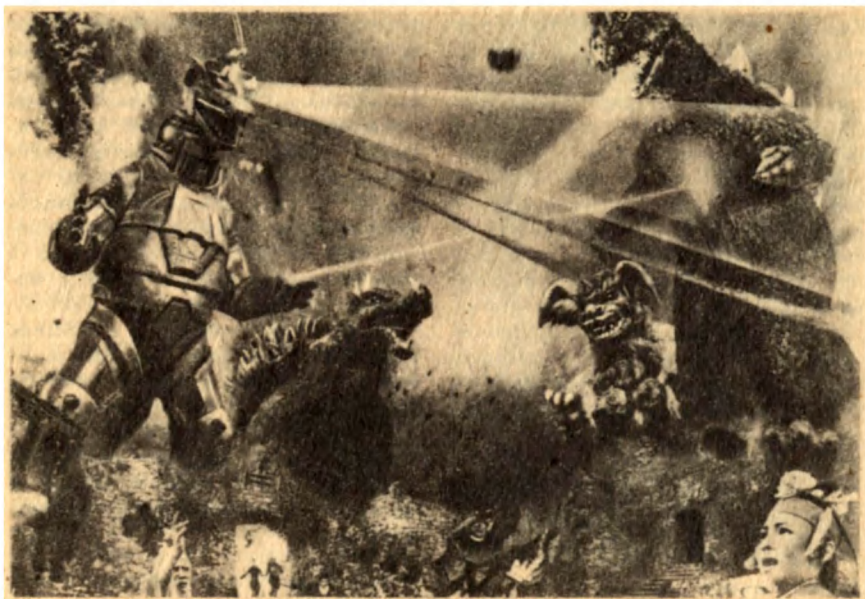
Кадр из фильма
«Годзилла на острове монстров»

тал с бывшими членами культов в клинике при Гарвардской медицинской школе в течение 6 лет, пришел к выводу: «Они быстро тупеют в искусственном климате культа, их способность выражать свои мысли снижается и сводится к примитивным стереотипам. Они оживляются лишь тогда, когда обсуждают свои культовые темы. Быстро теряют представление о текущих событиях в мире. При малейшем давлении замыкаются, становятся немняемыми, цепенеют. Их язык теряет метафоричность, иронию, словарь резко сужается». В конце 70-х годов в США действовало 36 религиозных телестанций — «электронных церквей» фундаменталистов, 1300 религиозных радиостанций, десятки молитвенных программ, охватывающих в сумме до 100 мил-

лионов человек каждую неделю.

Так пришел час кинематографического дьявола. На всем протяжении десятилетия, начиная с «Ребенка Роз-Мари» Романа Поланского и «Изгоняющего дьявола» Уильяма Фридкина, выстроились в длинный ряд оккультные фильмы, эти современные фильмы ужаса. Чего стоят одни только их названия: «Гонки с дьяволом», «Семя дьявола», «Дьяволицы», «Предзнаменование», «Колыбель зла», «Он жив!», «Наваждение» и пр.

В такой «подготовленной» аудитории вполне мог показаться научно обоснованным конец света, вычисленный по Библии Дэвидом Зельтцером в его зловещей книге



«Предзнаменование», тут же использованной режиссером Ричардом Доннером для постановки в 1976 году одноименного фильма. Ну чем не сюжет для боевика: в семье американского дипломата появляется на свет ребенок, который задыхается при родах, а вместо него слуги дьявола в белых халатах подкладывают ничего не подозревавшей матери антихриста в обличье ангелоподобного дитяти. Отсюда и пойдут все беды...

И все это подается под видом художественной литературы. Ведь господин Зельтцер — не шарлатан, не служитель культа. Он — интеллигент, современный западный писатель. Но в его книге политические авантюры США на Ближнем Востоке преподносятся как осуществление ветхозаветных пророчеств Апокалипсиса. Вот

Кадр из фильма
«Годзилла против
космического монстра»

как начинает он свою книгу: «Пробил шестой час шестого дня шестого месяца. Тот самый миг, который должен по Ветхому завету изменить мировую историю. Войны и катаклизмы минувших веков были лишь репетициями, своего рода проверкой, готово ли человечество к великой перемене. Во времена Цезаря люди веселились, глядя, как христиан скармливают львам; когда пришел Гитлер, ликовали в то время, как в печах крематориев евреев превращали в обугленные головешки. Демократия в наши дни исчезла, в жизнь людей прочно вошли наркотики, затмившие разум, в немногих странах, где еще позволялось молиться, объявили, что Бог мертв.

Везде, от Лаоса до Ливана брат восстал против брата, отцы против детей. Каждый день гремят выстрелы и взрывы в школьных автобусах и на рыночных площадях. Штудировавшие Библию видели, как расставленные по местам библейские символы предвещали наступившие события. Великая Римская Империя восстала из праха в виде Общего рынка, евреи обрели обещанную им землю обетованную с образованием государства Израиль. В совокупности с растущей нехваткой продовольствия во всем мире, с развалом мировой экономической системы все это означало больше, чем простое совпадение фактов. Скорее, это был тайный заговор событий, предсказанный в Книге Апокалипсиса». Такая вот художественная литература...

Грегори Пек, изображающий в фильме блистательного дипломата, по ходу действия «прозревает» настолько, что уже видит трагедию Белфаста, Ливана, Анголы в библейской интерпретации, возвращение евреев в Сион понимает как второе пришествие Христа, а перспективу ядерной войны воспринимает как святую неизбежность — Армагедон. Подобная чушь, заметим, преподносится уже без всякого юмора, свойственного американскому кино, всегда смягчавшего многие банальности сюжета, наивность персонажей и пошлость средней кинопродукции. Экранный поп-мистицизм рассказывает свои сказки всерьез. И всерьез их воспринимают взрослые и, что удивительно, образованные люди, образование которых оказывается бессильным дать им рациональное объяснение исторического хода событий. Уже на что легковесен журнал «Гол-

ливуд рипортер», но и тот отважился на здравый анализ: «Такие фильмы становятся все более популярными, по-видимому, из-за того, что дают зрителю возможность удрать от действительности и увериться в том, что акты насилия и оскорбления личности вызываются силами, не подчиняющимися воле человека. Добро и зло рисуются в религиозных понятиях, и, по мере того как общество становится все более сложным, зритель как бы ищет козла отпущения, чтобы свалить на него всю ответственность. Насколько это полезно, вопрос спорный, но со времен «Изгоняющего дьявола» сатана вошел в фильмы с мстительным упорством».

От страха к ненависти ..

Нельзя обойти и еще одно социально опасное, негативное порождение синдрома страха и паранойи в общественных настроениях 70-х: немедленное оживление сил ультраправых, которые стремились навязать американскому обществу свой путь преодоления тупика, в котором оказалась страна. В числе предлагавшихся ими мер — категорическое требование «закона и порядка», твердой власти для борьбы с «излишками демократии», под которыми понимались и «чрезмерные» притязания черных американцев, и выступления беднейших слоев, и требования профсоюзов, и «новая мораль», поощряющая наркоманию, гомосексуализм, уличные беспорядки и распад семьи. Смысл этой пропагандистской тактики «чем

хуже, тем лучше» раскрыт в новой программе Коммунистической партии США: «Идеологи правящего класса открыто говорят о «неуправляемости» демократии, демонстрируя тем самым свое намерение выбросить ее на свалку и осуществлять управление в случае необходимости с помощью грубой силы»¹. И грубая сила не замедлила появиться. Сначала, правда, на экране для испытания реакции на нее общественного мнения. Речь идет о жестоких, но «справедливых» блюстителях порядка — «антигероях», появившихся на экранах Америки в начале 70-х годов.

В 1971 году внимание публики привлекает полицейский-садист по имени Попай из жесткого, или, как говорят в Америке, «мужского» фильма Уильяма Фридкина «Французский связной». Основанный на документальном очерке Робина Мура о крупнейшей в истории нью-йоркской полиции операции по ликвидации банды торговцев наркотиками, этот городской вестерн, по выражению Паулин Кэйл, был важен не только утверждением стиля так называемой «докудрамы» (документальной драмы), но и тем, что открывал дорогу целому поколению стражей закона, «творящих самые страшные беззакония... для пользы дела».

Прибыль от проката «Французского связного» составила 26 млн. долл. и подтвердила тем самым, что значительная часть публики проявляет солидарность с решительно нарушающим закон агентом из отдела по борьбе с нарко-



Исполнитель роли Каллахена
в фильме «Грязный Гарри»
Клинт Иствуд

тиками. Когда Попай по ходу действия «осаживал» негров, в зале оживлялись те, кто не прочь был к нему присоединиться. Когда он останавливал на улице машину и вышвыривал из нее хозяина, чтобы самому сесть за руль, коротко объяснив: «Полиция!», немало зрителей разводили руками — а как иначе наведешь порядок? «Французский связной» стал фильмом года, получив поддержку у Американской киноакадемии в виде сразу пяти «Оскаров»...

И тут же на экраны выходит «Грязный Гарри» (1972) Дона Сигела. Сцены насилия здесь уже не являются эпизодами, они составляют саму основу фильма, создающего ореол праведника и рыцаря вокруг полицейского, вос-

¹ Новая программа Коммунистической партии США (одобрена XXII Национальным съездом Коммунистической партии США). США: ЭПИ, 1983, № 2, с. 123

ставшего против «слишком деликатных и либеральных» законов, оставляющих без защиты детей и женщин. Когда прощальным жестом презрения к «слишком либеральным» законам Гарри швыряет свой полицейский жетон в воду, где плавает труп убийцы, зрителю остается только подхватить авторскую идею: законы написаны слабохарактерными простофилями... Гарри снимает свой жетон потому, что «не признает закон, он — сторонник линчующей справедливости»¹.

Сочувственный отклик получили у обывателя фильмы «Сила пистолета» (1973), «Седьмое небо» (1973), «Смеющийся полицейский» (1973) о блюстителях порядка, которые не могут допустить, чтобы люди безнаказанно находились на свободе только потому, что против них не собрано достаточно улик. Так с благословения напуганной публики постепенно наращивались нетерпимость и жестокость в городских вестернах. «Жажда смерти» (1974), «Луковое поле» (1979), «Истребитель» (1981), «Форт апачей, Бронкс» (1981), «Жажда смерти II» (1982)... Это лишь часть фильмов, которыми на американском экране все более утверждается воинствующая бездуховность. В героях этих фильмов уже нет и следа от американского фронта, воплощенного в сильных, но добродетельных героях Купера, Фонды, Стюарта, Гэйбла, Трейси. Злоба вместо мужества, фанатизм вместо воли, подозрительность вместо уверенности, ненависть вместо доброты — вот душевные качества нового антигероя, профессионала-истребителя, которого привет-

ствует не на шутку встревоженный за свою безопасность «средний класс». Без друзей, без семьи и любви, неудачник среди победителей, с тлеющими углями гнева против всех, он призван расчищать от преступности «авгиевы конюшни» американских городов, «наводить порядок» в стране.

Таков «киногерой» ультраконсерваторов и правых, которые привели в Белый дом Рональда Рейгана, быстро покончившего с «мякотелостью» в вопросах внутренней и внешней политики. Его жестокости в борьбе за «национальное единство», «здоровую мораль» и индивидуализм побаиваются даже в его же лагере умеренные консерваторы, видящие идеал общественного устройства в образе как раз такого правительства, «которое меньше правит», оставляя как в былые времена свободу гражданскому обществу и рыночным механизмам. Потому и возмущается правым радикализмом критик Дэвид Дэнби: «Его цель — и это становится очевиднее с каждым фильмом — не охранять закон, а убивать преступников, не привлекать их к судебной ответственности, а просто уничтожать». И, говоря о популярном современном типе киногероя, вопрошает: «Как мог такой сукин сын, фигура, действия которой начисто лишены всякого благородства, как мог он стать одним из популярных героев массовой культуры?»

В книге «Дружелюбный фашизм», написанной в начале 80-х годов профессором политических наук Нью-Йоркского университета Бертрамом Гроссом, на этот вопрос дан ответ. В ней рассмотрен один из возможных путей развития Америки, на котором такие «су-

¹ На экране Америка. М., Прогресс, 1978, с. 285—286.

кины сыны» не только мыслимы, но и необходимы. Проследивая консолидацию сил правых в современном американском обществе и их нежелание приспособливаться к меняющимся внутренним и внешним условиям, Б. Гросс указывает на опасную правозкстремистскую тенденцию вырождения буржуазной демократии в разнovidность скрытого, как он называет его, «дружелюбного фашизма», путь к которому лежит через репрессии, не совместимые с демократией. «Дружелюбный фашизм» американского типа, сказано в книге, можно определить как общество наркоманов, движимое сексом, где господствует увлечение психотерапией и культурами.

Таким образом, считает американский ученый, к тоталитаризму ведут и религиозный фанатизм, и «гигиена духа», и другие формы социально-политической апатии, словом, всякое массовое поведение, «которое направляет социальную напряженность по безопасным каналам и тем самым способствует подчинению населения растущей власти безликой олигархии». Между прочим, Б. Гросс подчеркивает особую роль в усилении угрозы для демократии в США современной монополизированной индустрии духовного производства. «Для современного капитализма манипуляция информацией стала изощренным искусством и быстро прогрессирующей наукой... Контроль над умами путем манипулирования информацией стал столь же важным, как и террор, пытки и концлагеря». Нетрудно убедиться, что замечание в полной мере относится и к кинематографу...

Синдром параноидального страха, вползавшего разными путями в сознание среднего американца,

все дальше отрывался от действительных своих корней и все упорней связывался официальной пропагандой с «угрозой извне». Отвлекая от внутренних проблем, правящий класс навязывал американцам «красную опасность», насаждал антисоветизм, призывал к «миру с позиции силы».

Для этого надо было сначала освободить общественное сознание от всяких воспоминаний о Вьетнаме, от тягостного «вьетнамского синдрома» — смеси чувств вины за эту «грязную» войну, стыда за понесенное поражение и отвращения к самой мысли о возможности новых «вьетнамов». Изжить этот синдром старались усилением антисоветской пропаганды, нападками на разрядку и запугиванием «советской угрозой». «Ястребы» Пентагона и правые политики пересматривали и оценку самой войны во Вьетнаме, все смелее обвиняя в поражении политиков.

Особую роль в этой пропагандистской кампании сыграл в 1977 году антивьетнамский по своему духу фильм Майкла Чимино «Охотник на оленей». Он как бы снимал с нации угрызения совести в связи с неблагоприятной ролью США во Вьетнаме, вызывая сентиментальные чувства сострадания к трем приятелям-добровольцам, которых безжалостно перемолола жуткая мясорубка этой войны. Пройдя сквозь сожженные напалмом вьетнамские джунгли, через кошмар плена и панику бегства из осажденного Сайгона, трое рабочих парней из Питтсбурга выросли у Чимино в невинных страдальцев и патриотов. Трагичностью своих судеб, верностью мужской дружбе и национальному флагу они должны были вызвать у зрителей прилив

патриотизма. В то же время противная сторона, увиденная глазами затравленных пленных, должна была возбудить у зрителей чувство отвращения к вьетнамцам как к тюремщикам, наркоманам и убийцам.

Реакционный политический смысл «Охотника» был сразу замечен мировой общественностью, как и то, что «Оскара» — высшую награду Американской киноакадемии — вручил режиссеру известный расист Джон Уэйн (невзирая на демонстрации протеста кинозрителей). Журнал «Эсквайр» назвал эту фальшивку «самым правдивым фильмом о Вьетнаме», журнал либерального направления «Нью стейтсмен» обрушился на него статьей «Почему «Охотник на оленей» — ложь». Писали и спорили о фильме много, но при всем разнообразии идейных позиций большинство оценило его как порождение реакционного шовинизма, инспирируемого справа. «Охотник на оленей», — писал позже в «Нью-Йорк таймс» критик Л. Гэлб, — был переходным фильмом, в котором реализовалась попытка увязать ад вьетнамской войны с самозабвенным патриотизмом»...

Преодоление либерального «вьетнамского синдрома» осуществлялось далее как будто по плану научно разработанной пропагандистской кампании. Теперь в полюбившиеся публике городские вестерны вводилось небольшое новшество — на борьбу с преступниками, с разгулом насилия на улицах поднимается теперь не полиция (ее чиновники только роются по своим кабинетам в досье и валяются в постелях со случайными женщинами), а суровый и справедливый ветеран

вьетнамской войны, этот новоявленный герой, человек дела, обладающий уникальной выучкой, хладнокровием, волей и полным равнодушием ко всем соблазнам гражданской жизни.

В картине Тэда Котчева «Первая кровь» (1983), широко демонстрировавшейся в США и охотно продаваемой за границу, Сильвестро Сталоун, заменивший, по всей видимости, в американском кино почившего в бозе реакционера Джона Уэйна (который в свое время снял политически непристойный панегирик в адрес боевых подразделений особого назначения — фильм «Зеленые береты»), с большим чувством играет своего героя, жертву несправедливой общественной враждебности — молчаливого, замкнутого на воспоминаниях ветерана вьетнамской войны. Одетый в пятнистую куртку защитного цвета, он неприкаянно блуждает по стране, тая в себе огромную, всесокрушающую разрушительную силу. Фильм полон презрения ко всему гражданскому, он таит скрытую обиду за этого благородного, бесстрашного, умелого бойца, которому до сих пор не нашли достойного применения и которого издевательски шпыняют самодовольные, откормленные полицейские. Выведенный издевательскими изощрениями, Рамбо (так зовут героя Сталоуна) голыми руками разнесит полицейский участок и уходит от погони в лес, где, наконец, чувствует себя хозяином положения в сравнении с беспомощной толпой горожан-преследователей. Он действительно неуязвим, этот супермен из форта Брэг, и остановить его, спасти городок от полного разрушения может только один человек, суровый полковник Пен-

тагона, его бывший наставник и командир. Ему-то и плачется, как обиженное дитя, в конце концов присмиривший Рамбо: «Вы послали меня на войну, подготовили к этому аду в джунглях для того, чтобы теперь весь этот сброд называл меня убийцей стариков и детей? Я их не трогал, я просил оставить меня в покое, они первые пролили кровь! Я не понимаю их гражданской жизни...» И полковник, как заботливый отец, увозит его туда, где его место, — в форт Брэг, к другим таким же «героям», ждущим приказа...

Такова манипуляторская механика переориентации общественного сознания от болезненного самобичевания, свойственного либералам конца 60-х — начала 70-х, к воинственному консерватизму 80-х. Вот ее главные элементы: сначала внедрялась идея, что война, конечно, зло, но те, кто там вынужден был воевать и умирать, не были преступниками. Затем появился ветеран — герой мирного времени, изгой, жаждущий справедливости. Параллельно, как короткие вспышки памяти, в фильмах встраивались сцены варварских пыток во вьетнамском плену, чтобы утвердить мнение, будто бы вьетнамские коммунисты — «это не крестьяне, борющиеся за независимость, а дикие животные». Далее стало как-то «само собой» утверждаться, что война — хорошая школа мужества для настоящих мужчин, там вырабатывается утраченный в городских удобствах бойцовский характер, умение силой защитить себя от «агрессии».

Этот мотив начал звучать еще в пору, когда во Вьетнаме лилась кровь (фильмы «Рожденные терять», «Инцидент» и др.). Но тогда

он не получил отклика в общественном сознании.

Теперь же он обрел победные ноты, возвещая конец эпохе либерального идеализма, призывая к грубой простоте жестоких принципов индивидуализма в таких по первобытному жестоким псевдоисторических колоссах, как «Экскалатор» (1981) Бурмана и «Конан-варвар» (1982) Милиуса, где в антураже древних легенд восстает во всем своем кровавом блеске и величии культ силы и ницшеанской воли к власти.

Параллельно с восстановлением престижа армии общественному сознанию снова начал прививаться патологический антисоветизм. Сложные процессы, которые происходят в современном мире, в международных отношениях, все чаще объясняются в сфере массовой культуры и пропаганды «мировым коммунистическим заговором», резко возросшей «советской угрозой». Не в фантастическом боевике, не в фильме ужасов, а в выступлении на открытии ежегодной конференции Международного института печати 10 мая 1976 года Нельсон Рокфеллер доверительно поучал профессионалов: «Делается попытка создать на земном шаре советскую империю, над которой никогда не будет заходить солнце... Эта новая форма империализма включает идеологические, дипломатические, экономические, финансовые, политические и военные структуры и взаимоотношения, которыми в существенной степени руководят и командуют из Москвы».

Понятно, что в кино можно позволить себе значительно больше. И Голливуд себе позволяет, благо, что заявления ультраконсерва-



Кадр из фильма
«Конан-варвар»

тивного правительства Рейгана и его реальная политика в 80-х годах дали все основания для разгула антисоветизма, шовинизма и реваншизма. «Эра неуверенности в себе позади», — заявил президент в одном из выступлений. Теперешняя администрация стремится сплотить нацию идеей реванша, и послушные средства массовой коммуникации укореняют в сознании американцев восприятие каждого нового локального конфликта как неизбежного шага единой глобальной стратегии защиты жизненных интересов США.

И тот же Милиус от иносказательного языка древней легенды в фильме «Конан-варвар» открыто переходит к провокационному реваншизму «Красного рассвета», который начинается сенсационным

сообщением: «Уже пали Гондурас и Сальвадор. В Мексике — революция: страна перешла в руки левых. Куба и Никарагуа увеличили до предела численность своих армий. НАТО самораспустилась. Соединенные Штаты остались в одиночестве!» Далее следует кровавый боевик о том, как советско-кубинско-никарагуанские парашютисты захватывают США и только в маленьком американском городке ушедшие в партизаны жители в конце концов наголову разбивают вероломного врага. Как писала ослуженная этим фильмом корреспондентка итальянской газеты «Паззе сера»: «Самое невероятное — это поразительная глупость и наивность сюжета, ко-

торые должны были вызвать улыбку даже у школьника. Сюжет настолько глупый, что я на протяжении двух часов не переставала надеяться на то, что это просто карикатура, что какая-то реплика, ироническая сценка вот-вот все поставит на место. Тщетная надежда!.. «Красный рассвет» — это не только гимн жестокости, насилию, философии «око за око», это попытка изобразить истребление советских людей, которые насиловали женщин, убивают детей и общаются между собой лишь с помощью абсурдных штампов... Перед глазами проходит вереница эпизодов и образов, которые подвергают суровому испытанию мою европейскую оптимистическую веру в культуру, в прогресс и в возможность изменить человечество убеждением в необходимости мира. Нет, это, должно быть, кошмарный сон! На протяжении кошмарных 2 часов 10 минут — столько продолжается демонстрация этого пропагандистского шедевра неонацистской псевдокультуры — мне непрерывно швыряют в лицо то, что называется «рейгановской Америкой»¹.

На календаре был 1984 год. Эта рейгановская Америка бесновалась в зрительном зале, когда ревностные христиане-Милиусы потрошили безбожников коммунистов, награждала медалями участников вторжения на Гренаду, открывала памятник неизвестному солдату, погибшему во Вьетнаме, а осенью выбирала нового президента США. Им снова стал Рональд Рейган...

Консервативное наступление на «большое правительство»

Результатом нараставшего в течение 70-х годов кризиса политической системы Соединенных Штатов было повсеместное распространение недоверия ко всем социальным институтам общества — от системы образования и суда до полиции, ЦРУ и Белого дома. Это недоверие фиксировалось не только опросами общественного мнения. Оно нашло выражение в неуклонном падении числа американцев, принимающих участие в голосовании на выборах в различные органы власти, в первую очередь президента США, в росте числа так называемых «независимых» от двух основных буржуазных партий избирателей. Естественно, что первейшим объектом критики, особенно среди «недовольного большинства», все чаще становилось федеральное правительство. Уже слишком явно предвыборные обещания расходились с реальной политикой.

И тем не менее корни антиэлитистских настроений следует искать не только и не столько в преступлениях очередной вашингтонской администрации или в observance от народа государственной бюрократии, сколько в истоках политической истории и социальной психологии американской нации. Как отмечал советский социолог Ю. А. Замошкин, в США «традиционный индивидуализм стимулировал в человеке негативное отношение к бюрократии и авторитарной власти, ко

¹ Пэззе сера, 1984, 24 августа.

всякому их вмешательству в его частную жизнь»¹.

На живучесть традиций гражданского самоуправления и фетишизации свободного рынка и полагались перешедшие в наступление на либеральный курс правые силы США.

Пока в демократической партии царил разброд, а обыватель был политически дезориентирован поражением во Вьетнаме, «уотергейтом», провалами внутривнутриполитического и внешнеполитического курса Картера, убедительно продемонстрировавшего истощение либерализма, «новые правые» из республиканской партии усилили нападки на «чрезмерно дорогостоящее и неэффективное», «плодущее бездельников» и «безответственное» правительство демократов. Целью неоконсерваторов было в области внутренней политики осуществить частичный демонтаж государственного монополистического капитализма, вернуться к стихии рыночных отношений, к свободному предпринимательству; в области внешней политики — восстановить военную мощь Америки, укрепить пошатнувшиеся позиции американских транснациональных монополий на мировых рынках.

Наступление правых разворачивалось поэтапно, со строгим учетом динамики массовых настроений. Критика в адрес государства наращивалась по линии опасности, связанной с чрезмерной властью бюрократии, плетущей заговоры за спиной народа.

Различные сенсационные разоблачения «свободной прессы, этого «сторожевого пса демократии», как-то: сведения о заговоре ЦРУ с

целью убийства президента Кеннеди, неоднократные скандальные сообщения о причастности ЦРУ к фашистскому перевороту в Чили и правительственным переворотам в других странах, знаменитая публикация журналистом Элсбергом секретных документов Пентагона о закулисных махинациях правительства во время войны во Вьетнаме, «утечка информации» о подкупе должностных лиц или о существовании общенациональной системы подслушивания частных телефонных разговоров и слежки за частными лицами и т. п. — может быть, потому и стали тогда просачиваться в печать, что все это были камни правых в огород либералов, их «чрезмерно самостоятельного правительства», действующего «за спиной народа».

Одним из первых в «новом Голливуде» уловил пробивающееся русло социальной критики талантливый новичок Стивен Спилберг. Он был тогда еще за пределами большого кинобизнеса и подрабатывал на телевидении по ходу учебы в государственном университете Южной Калифорнии, где изучал вначале не кино, а английскую филологию. Там он и снял небольшой, с одним актером, но весьма многозначительный по смыслу телефильм под названием «Дуэль» (1971). Далекий, казалось бы, и от политики и от коммерции художественно-аскетический сюжет о дуэли двух автомашин на безлюдном шоссе, этот телефильм сначала был правильно прочитан кинокритиками Англии, добившимися его проката в кинотеатрах. Думал ли тогда начинающий 23-летний режиссер, что он вступает своим скромным дебютом в большую политику? Вряд ли его амбиции простира-

¹ Замошкин Ю. А. Личность в современной Америке. М., Мысль, 1980, с. 81.

лись так далеко. И тем не менее в «Дуэли» ему удалось сконцентрировать в понятной многим метафоре, уже тогда овладевающий человеком Запада страх перед анонимными безличностными силами, управляющими жизнью миллионов людей, странами, миром.

Фильм вызвал большой резонанс, а молодой режиссер — интерес к себе со стороны больших студий. Последовали соблазнительные предложения. Следующий фильм «Шугарленд экспресс» (1973) Спилберг уже снимал в Голливуде. В этом фильме опять дорожная погоня, однако все положительски заземлено. Его герои, лишенные судом родительских прав за непристойное поведение, вступают в открытую схватку с полицией. Они, похитив служебную машину вместе с полицейским, мчат из тюрьмы, где сидел один из них, через всю Америку к своему ребенку, вызывая восторг у телезрителей и зевак — жителей американских городков, мимо которых несется вся компания: отчаянные родители на угнанной машине с пленным блюстителем порядка и шумная погоня, сопровождаемая вездесущим телевидением. Сочувственно реагировал и зал: симпатии зрителей были на стороне родителей несмотря на то, что отец был уголовником, а мать — женщиной сомнительной репутации. Иначе и не могло быть. В конфликте родительских чувств и бездушной законности зал стоял на стороне чувств.

Еще больше неприязни к институту власти сквозит в картине Сидни Люмета «Жаркий день после полудня». Фильм снимался в 1975 году. Люмет живописует трагикомическую ситуацию, в ко-

торую попали два непутевых парня, взявшихся от безысходности грабить банк и теперь не знающих, что делать с захваченными заложниками. Толпа зевак, окруживших банк, стоя за цепью полицейских, дает советы незадачливым грабителям. Добровольцы добывают им обед из соседнего ресторана, и вообще вся обстановка напоминает солидарность простолудинов в фильмах итальянского неореализма. Диссонансом врываются в эти миролюбивые отношения профессионалы — агенты ФБР, которые хладнокровоно обрывают мир и согласие, а с ними и жизни горе-террористов точными выстрелами из снайперской винтовки.

Апофеозом негативного отношения к президенту и политикам из Белого дома стал фильм «Вся президентская рать» Алана Пакулы — уголовно-политическая хроника «уотергейта». Снятый в оперативном порядке по одноименной книге журналистов — «разгребателей грязи» Боба Вудворта и Карла Бернштейна в 1976 году, этот политический фильм по свежим следам скандального судебного разбирательства и позорной отставки президента Никсона становится бестселлером: он дал 77 млн. долл. за год демонстрации.

Еще продолжалось сенсационное уотергейтское расследование преступных действий должностных лиц из администрации Никсона, под его руководством тайно вредивших перед выборами конкурирующей демократической партии рассылкой фиктивных писем, засылкой шпионов, электронным подслушиванием, когда на экраны вышел фильм Френсиса Копполы «Разговоры». Снятый спешно, в

промежутке между двумя частями «Крестного отца», без больших постановочных эффектов и затрат, как болезненная фантазмагория тайн, взаимных подозрений, недомолвок, заговоров, подслушивания, подсматривания, фильм, что называется, поспевал к столу, так как попадал в эпицентр сотрясавшего нацию политического скандала, за что и был премирован на Каннском фестивале. Неплохо он был принят и американской критикой. Не касаясь межпартийной борьбы республиканцев и демократов, либеральный фильм Копполы, отстаивающий неприкосновенность «частной жизни», в тот момент вполне устраивал и «новых правых» своей антиэтатистской направленностью.

В 1977 году под еще не успешными увянуть лозунгами картеровской избирательной кампании за честное, контролируемое народом правительство выступил и режиссер Роберт Олдрич. Десятилетие своей работы в Голливуде известный мастер отмечает сеющим тревогу фильмом «Последние проблески сумерек». Тревога возникает по поводу бессилия самого президента США против заговора в Белом доме. Куда дальше: даже отчаянные усилия террористов во главе с мятежным генералом американской армии, захватывающих пусковые шахты ядерных ракет, чтобы добиться от президента США опубликования секретных документов Совета национальной безопасности о тайных антисоветских целях войны во Вьетнаме, приводят только к бессмысленной гибели президента, чья воля все равно не выполняется заговорщиками.

В 1979 году Холл Эшби, известный своими прогрессивными взгля-

дами режиссер, снимает киногоротеск «Будучи там», в котором вершители политики из Белого дома настолько теряют ориентацию в управлении страной, что их советником становится принятый ими за пророка случайно попавший в дом финансового воротилы — друга президента — умственно неполноценный старик-садовник, не умеющий читать, писать, считать и вообще в течение всей своей долгой жизни ни разу не выходивший из внутреннего двора на улицу.

В 1980 году, в год президентских выборов, когда Рейган первый раз боролся за место в Белом доме с Картером, так и не выполнившим обещания «открытого президентства», выходит известный советскому зрителю фильм Дж. Конвэя «Ангар 18». Здесь в фантастическом сюжете об НЛО показано, как ради успеха избирательной кампании аппарат президента, который заботится только о своей карьере, по-прежнему готов на любое преступление ради своих корыстных целей. Белый дом идет на сокрытие от общественности не только отрицаемого официальными лицами факта приземления на территории США «летающей тарелки», что путало бы всю стратегию обработки избирателей, но и, не колеблясь, на тайное уничтожение ее вместе со всеми свидетелями: научной лабораторией, космонавтами, охраной...

Так современная технология манипулирования массовыми настроениями позволила хозяевам «нового» Голливуда вставить и прогрессивные, демократические по замыслу авторов картины в цепь, которая помогала правым вытянуть на поверхность общественного сознания из его темных

глубин упомянутый антиэтатизм американцев. А позже, уже в 80-х годах закрепить его рейгановский вариант, выражающийся в представлении, будто либеральное государство, подавившее традиционный американский индивидуализм, и реальный социализм в СССР — это почти одно и то же. Страх перед пугалом «советского тоталитаризма» — вот дополнительный стимул рейгановского консерватизма, побуждающего мечтать о государстве, «которое меньше правит», толкающего американцев к отчаянной защите индивидуальных свобод, к утопическим надеждам на возвращение домонопольистических отношений и структур в современной Америке.

«Америка возвращается!» — было лозунгом избирательной кампании Рейгана 1984 года. «Америка превыше всего!» — гремели фанфары Олимпийских игр в Лос-Анджелесе. «Американцы снова чувствуют себя хорошо!» — показывали опросы общественного мнения. Рейган уверенно оседлал коня экономического подъема, начавшегося с 1982 года, и на какое-то время преодолел национальный комплекс неполноценности. Теперь можно было продолжать пинать бюрократов, политиканов и администрацию разного ранга, и маленький человек в борьбе со всеми этими представителями государственных институтов выходил победителем. Не жалким анонимным клерком (как десяток лет назад в «Дуэли»), а энергично-волевым героем, излучающим чувство собственного достоинства, в фильме Сидни Поллака «Без злого умысла» (1982). И как бы не опутывала его своими липкими щупальцами прес-

сы, федерального бюро расследований, налогового бюро местная власть, пытавшаяся использовать этого хозяина небольшой транспортной конторы в своих целях, герой Пола Ньюмана уверенно и красиво выходил победителем из нечистоплотной головоломной интриги с представителями суда и прокуратуры.

Нет смысла упрекать известного прогрессивного художника С. Поллака в уступках консерватизму. В стране многое переменялось за истекшие десять лет. В сознании средних слоев некоторый просвет в экономическом кризисе прочно связался (не без усилий пропаганды и массовой культуры) с возрождением национального духа, с торжеством традиционных ценностей, с победой гордого индивидуализма. Насколько долговечна эта ситуация — вопрос открытый. Но пока она сохраняется, художник, работающий на рынок, с ней вынужден считаться...

Живительные силы демократических движений

В «мужском» фильме Сэма Пекинпа «Конвой» (1978) стычка шоферов грузовиков дальних перевозок с вымогателем-полицейским, с которой начинается изнурительный и опасный автомарафон с преследованием, быстро вырастает в яркую демонстрацию солидарности водителей. Типичный для динамичного американского кино «chase-road film» — дорожный фильм-погоня перерастает рамки канона: его акценты смещены на рождение из чувства справедливого гнева в кризисной ситуации спайки простых людей на их способность к коллективному сопро-



Актриса Салли Филдс

тивлению, к взаимопомощи и стойкости. Пусть это сопротивление стихийно, но грозная колонна грузовиков, несущаяся все удлиняющейся лентой по бесконечным дорогам Америки, похожа на колонну танков, которым не страшны ни патрульные машины, ни вертолеты полиции. И их опять, как в фильме Спилберга отчаянных родителей, от души приветствуют простые американцы. Но теперь сочувствие, более того, восторженную поддержку жителей встречают не пара обреченных беглецов, а сплоченные в могучий кулак рабочие Америки.

О солидарности «синих воротничков» — рабочего класса Америки — и другой фильм, уже прямую посвященный классовой борьбе, борьбе текстильщиц Юга США за создание профсоюза у себя на предприятии. Речь идет о нашу-

мевшей «Норме Рэй» (1979) Мартина Ритта — картине, снятой по следам драматических событий в местечке Роанук Рэпидс в штате Сев. Каролина на текстильных фабриках «Дж. П. Стивенс и К°», где много лет предприниматели всячески препятствовали созданию профсоюза текстильной промышленности. Здесь из среды малограмотных текстильщиц выдвинулась энергичная Кристал Ли Саттон, дочь потомственного рабочего, умершего в 1969 году от профессионального заболевания легких. Она осмелилась агитировать работниц за создание профсоюза на одном из семи заводов Дж. П. Стивенса в Роанук Рэпидс, была за это уволена, но борьбы не прекратила... и победила.

Редкий случай, и потому о Кристал Ли написаны статьи, книга, сделаны телепередачи, до сих пор она много разъезжает по стране и выступает перед рабочими. Теперь вот появился фильм, в котором героиня американского профсоюзного движения, выведенная под именем Нормы Рэй, вдохновляет на борьбу братьев по классу. Фильм собрал большую прессу и не только кинематографическую, но прежде всего прессу профсоюзов. Резонанс был столь значительным, что фильм получил награду на ряде фестивалей, а Салли Филдс, игравшая героиню, массу предложений на новые роли. Газета американских коммунистов «Дэйли уорлд» писала о фильме: «Хотя профсоюзное движение на Юге не всегда так успешно, как в этом фильме, все же он — хороший урок организации... Он учит: союз белых и черных рабочих необходим... Объединившиеся рабочие непобедимы в борьбе с управляющим и полицией... Толь-

ко в единстве рождается сила и способность к отстаиванию собственного достоинства».

Тему рабочего сопротивления монополиям развивает картина «Силквуд» (1983) Майкла Николса тоже по реальному прототипу и тоже о женщине. Это фильм-исследование случившейся в 70-х годах трагической гибели 28-летней лаборантки Карен Силквуд, попытавшейся предать гласности данные о смертельной опасности, которой ее фирма, работавшая с радиоактивным плутонием, подвергала рабочих и служащих. Здесь, как и в предыдущем фильме, в центре повествования характер решительной, социально активной женщины, живущей общественными интересами. Хотя героиня этого фильма не так последовательна в своем поведении, как Норма Рэй, но самим фактом своего существования на экране она подтверждает важную общественную тенденцию: в ряды борцов за социальную справедливость все решительней вливаются американские женщины.

Когда-то в начале 70-х годов Джейн Фонда решительно отказалась от голливудских предложений на роли, которые, по ее мнению, унижали женское достоинство, и на некоторое время ушла из кинематографа. Она заявила в печати: «Я начала понимать, какую роль играет кино в формировании наших мыслей, чувств и стереотипов. И стала внимательней относиться к сценариям, которые мне присылали. И почти в каждом из них обнаруживала фальшь и ложь... Многие считали мой отказ от работы безумием. Но в 1972 году я твердо решила не делать в кино того, к чему я привыкла раньше, даже

если мне придется вообще его бросить. Я сочла для себя неприемлемым делать то, во что не верю...»

В этом решительном заявлении — не только характер актрисы. В нем дух времени, то новое отношение к жизни, которое разбудило в американской женщине исторически обусловленное изменение ее положения в обществе в связи с расширением ее доли участия в общественном производстве, в связи с ростом участия женщин в политической жизни страны, в антивоенном, рабочем движении, в борьбе за гражданские права.

Участие женщин в местных движениях, в женских организациях, борющихся за поправку к конституции о равноправии, охватывает по официальным данным более 10 миллионов женщин и рассматривается многими исследователями в США как этап перехода к более широкой политической активности, к профсоюзной деятельности в частности. Во всяком случае близость к профсоюзам такой организации, как «Коричневые легкие», созданной бывшими текстильщицами, страдающими профессиональными заболеваниями, несомненна.

«Новый Голливуд» не остался в стороне от этого движения, но постарался свести его политическое содержание к моральным конфликтам, к семейным проблемам и феминистским лозунгам, призывающим создать «новый» стиль жизни и женскую культуру, которые якобы способны «подорвать самые корни капитализма» путем борьбы с «мужским шовинизмом».

Одним из вызывающих феминистских фильмов прошлого де-



Кадр из фильма
«Пять легких пьес»

сятилетия в «новом Голливуде» была работа Ламонта Джонсона «Губная помада». Не свободная от коммерческой эксплуатации броской внешности актрисы Марго Хэмингуэй и от двусмысленных сцен, отдаляющих ее от публицистической цели, картина тем не менее обращает к зрителю вопрос: «Что превращает женщину в объект сексуального преследования?» И отвечает: «Во всяком случае не она сама». На суде, где выясняются обстоятельства изощренного изнасилования героини — модели для модных журналов, адвокат насильника обвиняет девушку в ухищрениях, которые якобы она предпринимает специально, чтобы соблазнять мужчин.

И его подзащитный не виноват, наоборот, он сам — жертва сексуальной агрессивности этой женщины. Защитник же пытается развести профессию и личную жизнь пострадавшей. Суд, однако, осуждает не профессию, а женщину, и оправдывает насильника. Финал картины, к сожалению, типично ковбойский. Если закон беспомощен оградить женщину от унижений и насилия, она сама должна прибегнуть к самозащите: выстрелом из карабина, припасенного на такой крайний случай в багажнике автомобиля, героиня испол-

няет приговор, который не осмелился вынести суд присяжных...

Не удивительно, что критик Молли Хаскелл в вышедшей в 1974 году книге о трансформации образов женщин в голливудском кино построила концепцию перемен, выразившуюся в самом названии книги — «От благоговения к изнасилованию». Тогда, в начале 70-х годов взору критика открывался бесчисленный ряд примеров исчезновения сентиментально-романтической любви, торжества насилия и секса. Пожиная плоды отчаянной смелости контркультуры, беспринципная массовая культура спешила придать эмансипации товарный вид, понимая ее как свободу эксплуатировать порнографию и жестокость. Так что М. Хаскелл имела достаточно оснований для вывода: «Сейчас киноиндустрия относится к женщинам так же, как относилась к неграм — или пощечины или холодное презрение».

Но уже во второй половине десятилетия положение заметно изменилось. Под влиянием растущего авторитета массового женского движения героини американских фильмов становились гораздо более полноценными личностями, выходили за рамки второстепенных, служебных ролей. В этом смысле явлением в 1977 году стал фильм Фреда Циннемана по воспоминаниям Лилиан Хэллман «Джулия». Он обжигает страстной ненавистью к фашизму, вломившемуся в жизни двух молодых женщин, втянутых обстоятельствами в героическую борьбу антифашистского подполья в Европе 30-годов.

Нестандартны героини и в таких разных фильмах, как «Телесеть» (1976) Сиднея Люмета, «Китайский

синдром» (1978) Джона Бриджеса, «Алиса, которая здесь больше не живет» (1975) Мартина Скорсезе, «Три женщины» (1976) и «Идеальная пара» (1979) Роберта Олтмана, «Анни Холл» (1977) Вуди Аллена, «Незамужняя женщина» (1978) Пола Мазурского.

Во всех этих картинах через женскую судьбу, женский характер авторы ищут общечеловеческие, гуманистические ориентиры жизни. Впрочем, в темах сугубо феминистских — о «новой чувственности», о свободной любви, об «открытом браке» и «равноправной семье» к началу 80-х годов наступление неоконсерватизма уже дало о себе знать: и в фильме «Кramer против Крамера» и в более поздней, картине Артура Хиллера «Автора, автор!» и в некоторых других пробиваются ноты недовольства «чрезмерной» эмансипацией. И тем не менее в целом можно сказать, что женские образы 70-х годов взяли на себя общечеловеческую проблематику американского кино.

С женским движением тесно смыкается либерал-реформистское течение, ратующее за децентрализацию мегаинститутов современного корпоративного капитализма, за демократическое самоуправление, за применение тактики «опоры на собственные силы» и «прямой демократии» на местах. Альтернативный образ жизни, «альтернативная» экономика, «альтернативные» институты — вот те новые формы антимонополистических действий, которые в 70-х годах пришли на смену массовым движениям протеста 60-х. Их называют по-разному: «новое движение граждан», «новый популизм», «гражданская революция»,

«местные движения», «движение соседских общин», «движение защиты общественных интересов». Суть же их заключается в активизации таких традиционных для США ячеек общества, как церковный приход, местный клуб, соседская община, товарищеский кооператив. Под лозунгом «опоры на собственные силы» решение социальных и экономических проблем разукрупнялось, переносилось с федерального уровня на местные структуры власти, на самодеятельность населения в защите своих интересов.

Движение соседских общин, пожилых американцев, женских групп, местных групп гражданского действия начиналось еще в 60-х годах в загнивающих коммунальных хозяйствах городских гетто. Это был ответ на кризис городов, в которых обветшали жилой фонд и коммуникации, до опасных пределов загрязнилась среда обитания, где закрывались школы и больницы из-за скудости муниципального бюджета и непомерных тарифов на коммунальные услуги, где неудержимо росли безработица, преступность, наркомания и социальная дезинтеграция. Именно здесь, на этом скромном социальном пространстве в «послевьетнамскую эру» как бы заново разрывталось массовое демократическое сопротивление рядовых американских граждан корпоративному капитализму.

Оно примыкает к движению за «добровольное опрощение», за «экономический образ жизни», но идет от пассивного индивидуализма с его упором на «гигиену духа», к реализации теории «малых дел». Соседские сообщества создают отряды добровольцев по борьбе с уличной преступ-

ностью; общинные советы по контролю за расходованием статей местного бюджета, за экономическим развитием региона; местные комитеты граждан, следящие за охраной окружающей среды; местные группы защиты интересов потребителей (под руководством известного, на всю страну своими антикорпоративными судебными исками юриста Ральфа Нэйдера). В некоторых случаях на местах создаются заемные фонды для борьбы со спекулянтами жильем, возникают небольшие соседские кооперативы и другие альтернативные формы коллективной собственности вроде мелких предприятий бытового обслуживания, принадлежащих самим служащим и направляющим прибыль на нужды общины.

Об этих тенденциях в общественно-политической жизни Голливуд предпочитает умалчивать. О них рассказывают с помощью кинокамеры сами участники, создающие на местах собственные киногруппы. Они снимают на весьма скромные средства бесхитростные документально-публицистические фильмы, касающиеся проблем собственного региона или посвященные какой-то социальной проблеме или конкретной событию. Примером такой киногруппы, созданной в 1972—1973 годах в западной части Чикаго, может быть «Картемкин коллэktiv», на счету которого целый ряд фильмов, посвященных соседским общинам Чикаго и их борьбе с упадком городского коммунального хозяйства: «Мы живем в Клифтоне» (1974), «Все мы вместе сильней» (1975), «История чикагского центра материнства» (1976) и др.

Среди известных работ «независимых» регионалов можно назвать фильм «Округ Харланд, США» Барбары Коппл и Харта Пэрри о забастовке кентуккских горняков, которая началась в июле 1973 года и продолжалась, сопровождаемая жесточайшими схватками с наемниками, полицией, хозяевами больше года. Все тринадцать месяцев Барбара Коппл находилась с бастующими, в их семьях, участвовала в стычках со штрейкбрехерами, собирала по крупницам уникальные свидетельства героической стойкости, солидарности рабочего класса. Этот фильм, открыто выразивший классовую позицию авторов словами песни «На чьей стороне вы, парни?» снимался на средства, собранные среди сочувствовавших бастовавшим, пожертвованные различными общественными и церковными организациями. Он вышел на экраны в 1976 году и сразу стал известным не только в США, но и за их пределами.

Оставили след в общественном сознании США и такие картины, как «С детьми и флагами» Лорей Грэй о сидячей забастовке 1937 года на заводах «Дженерал моторс» в городе Флинт, штат Мичиган; «Все, чем вы хотите стать» Джейн Брандон о моральном и экономическом угнетении американских женщин, «Вы находитесь на земле индейцев» Джорджа Стонэй о трагическом положении индейцев на острове Корнуэлл, разделенном пополам между Канадой и США; «Аттика» Синды Файерстоун о кровавой бойне в тюрьме города Аттика, штат Нью-Йорк, где восставшие против бесчеловечного обращения заключенные четверо суток удерживали двор тюрьмы и 35 заложников;

«Мужская компания» Уилла Робертса — антимилитаристский фильм о человеконенавистнической направленности подготовки рядового состава на военных базах США, и многие другие.

На I общенациональном фестивале региональных фильмов, проходившем в 1979 году в Солт-Лэйк-Сити, штат Юта, премию и награду 1 тыс. долларов среди других награжденных получил фильм «Собственность» Пэнни Аллена. Он снимался на натуре, в обветшавшем гетто города Портленда, штат Орегон, где жители, объединившись в соседские коммуны, пытались спасти свои жилища и кварталы от окончательного разрушения.

На дискуссиях, проходивших во время фестиваля, ставшего первой попыткой собрать вместе всех некоммерческих кинематографистов, работающих «ради идеи», а не ради прибыли, главной темой были трудности проката этих фильмов. Ибо пока единственный путь к зрителю ведет через владельцев кинотеатров, которыми, как правило, являются большие голливудские студии. Пэнни Аллен предупреждал своих коллег: «Если наша цель — Голливуд, то регионального кино больше не будет». Все сходилось на том, что время социально значимого, мобилизующего массы кинематографа пришло, но для того, чтобы он работал, то есть выполнял свои задачи политической агитации и организации масс, необходима альтернативная система проката — некоммерческого в своей основе и рассчитанного на социально активную массовую аудиторию.

Пока в системе проката безраздельно господствует Голливуд,

сотни граждански мыслящих кинематографистов не в состоянии ни добиться финансирования своих проектов, ни продать уже готовые картины прокатчикам. Им говорят: «Политические фильмы плохо продаются на рынке, нельзя смешивать идею и развлечение, публика не может думать и смеяться в одно и то же время». Дэвид Талбот и Барбара Шотлин, исследовавшие положение инакомыслящих в Голливуде, приводя эту типичную для кинобоссов аргументацию, делают неутешительные выводы: «Такая культурная политика означает, что оппозиционные идеи как правило, вытесняются на периферию общественного сознания. Даже когда прогрессивные кинематографисты добиваются поддержки больших студий, под непреодолимым давлением сверху они вынуждены согласиться на выполнение ряда условий. Эти условия — скажем, требования фокусировать внимание на фигуре динамичного героя, изображать социальный конфликт в психологических и моральных категориях, решать проблемы упрощенно и однозначно — позволяют руководству придавать фильму такое политическое значение, которое никак не входило в намерения художника».

Характерно, что первый фильм о беспрецедентном по размаху выступлении масс против угрозы ядерной войны — за замораживание ядерных вооружений, которыми в США ознаменовалось начало нынешнего десятилетия, был создан вне стен Голливуда. Фильм «В наших руках» снимался 40 съемочными группами, созданными из добровольцев во главе с Робертом Ричтером и Стенли Варновым (последний принимал

участие в создании гигантского фильма-отчета о фестивале хиппи 1969 года «Вудсток», а позднее работал с М. Форманом над антивоенным мюзиклом «Волосы»).

Съемки этого финансировавшегося более чем 350 местными антивоенными организациями и частными лицами фильма начались еще в период подготовки демонстрации в разных концах страны и продолжались длительное время после нее, фиксируя ее политические и гражданские последствия. Одни группы следовали за демонстрантами от мест их жительства до места сбора в Манхэттене; другие снимали отдельные колонны; третьи — трибуну в Центральном парке; группа под руководством уже снискавшей себе репутацию мужественного бойца за интересы трудящихся Барбары Кбппл (автора знаменитой картины о забастовке горняков «Округ Харланд, США») снимала совещания организаторов; еще группа снимала общие планы с арендованного для съемок вертолета. На экране ощущается впечатляющая мощь народной воли: волна за волной накатывается по улицам Нью-Йорка прилив демонстрации. Ярко видны разные слои населения: члены профсоюзов, «седые пантеры», феминистки, жители зажиточных пригородов, негры и другие этнические группы, религиозные общины, уличные актеры, студенты... Длинные планы этих нескончаемых людских потоков монтируются с выступлениями доктора Бенжамина Спока, актера и певца Пита Сигера, Джеймса Гэйлора, Риты Марлей и многих других видных общественных деятелей страны, при-

соединившихся к антиядерному движению. В фильме немало интервью с простыми американцами, а также с людьми, приехавшими на демонстрацию из-за рубежа, с жертвами атомной бомбардировки в Хиросиме и Нагасаки.

В последнее время в ответ на агрессивную политику администрации Рейгана в Центральной Америке вышли сделанные независимыми кинематографистами антивоенных организаций публицистические фильмы «Сальвадор: еще один Вьетнам» (1981), «Сальвадор: народ победит» (1981), «Решено победить» (1981), «Америка на переходе» (1982) и ряд других, где интервенция США в страны Центральной Америки рассматривается как преступление против народов. Все они демонстрировались на Международном кинофестивале в Чикаго, на Американском кинофестивале в Нью-Йорке, а некоторые даже были выдвинуты на «Оскара» — премию Американской киноакадемии.

Протест против авантюрной политики правящих кругов США в Центральной Америке оказался в 80-х годах столь массовым, что большие кинокомпании сочли рентабельным финансировать и прокатывать такие антипентагоновские картины, как «Пропавший без вести» (1982) Коста Гавраса и «Под огнем» (1983) Роджера Споттисвуда. И в той и в другой картине бесцеремонное вмешательство секретных и военных ведомств США во внутренние дела стран Центральной Америки от Чили до Сальвадора и Никарагуа рассматривается сквозь призму частных судеб, попавших там в переплет американцев.

И действия эти оценивались как преступление, как зло, причиняющее непоправимый ущерб авторитету Соединенных Штатов в глазах цивилизованного мира.

В ответ на «антиамериканские выпады» Голливуда пресса и официальные лица тут же поспешили восстановить «демократическое равновесие мнений», обрушившись на режиссеров с обвинениями в подтасовке фактов. Утверждалось, например, что специальным расследованием было доказано, будто посол США в Чили не знал о том, что ЦРУ готовит антиправительственный путч и что режиссер не имел права бросать тень на официальных лиц, представляющих США в этой стране. Дело, говорят, дошло до суда, но не в нем, конечно, был смысл, а в том, чтобы очернить фильм, утопить в дискуссиях, создающих видимость демократии, суть вопроса и тем самым блокировать нежелательный политический эффект произведения.

Каким может быть этот нежелательный для правящих кругов эффект, дал понять несколько позже другой фильм. Показанный по телесети «Эй-Би-Си» 11 ноября 1983 года, фильм Николаса Майера «На следующий день» всколыхнул, как писала пресса, всю Америку. Противостоять этому антивоенному фильму-фантазии о ядерном возмездии, обрушившемся на США в результате политической напряженности в Европе, официальный Вашингтон готовился заранее. И тем не менее, несмотря на все предварительные и последующие заградительные меры, фильм настолько поразил воображение американцев, что зрелище гибели в ядерном взрыве солнеч-

ного городка Лоуренс в штате Канзас произвел эффект бумеранга и буквально вышиб нацию из равновесия. «Для большинства из 100 миллионов американцев, которые смотрели этот телефильм, он уничтожил миф о том, что в ядерной войне можно выжить и победить», — цитировала «Нью-Йорк таймс» слова конгрессмена Эдварда Маски. И добавляла: «Картина предоставила платформу для объединения сил противникам ядерной политики нынешней администрации».

Что еще может быть более убедительным подтверждением действенности кинематографа?..

• • •
Разумеется, сложнейшие идейно-художественные процессы, происходящие в современном американском кино, не исчерпываются нашими наблюдениями. Нам хотелось лишь подчеркнуть, что их истоки в обострении социальных, экономических и иных противоречий американского буржуазного общества. Отсюда и новые формы борьбы прогрессивных и реакционных тенденций в американском кинематографе, и общая его политизация, придавшая фильмам черты актуальности и проблемности, и ориентация на дифференцированную, расколотую идейно-политическими разногласиями аудиторию, удерживаемую, однако, в границах пестрых разновидностей буржуазной идеологии.

Советуем прочитать

Об идеологической работе КПСС. Сборник документов. Изд. 2-е, доп. М., 1984.

Арбатова Георгий, Олتمانс Виллем. Вступая в 80-е... М., 1983.

Петровская М. М. США: политика сквозь призму опросов. М., 1982. Современное политическое сознание в США. М., 1982.

США: консервативная волна. М., 1984.

На экране Америка. М., 1978.

Игорь Евгеньевич Кокарев

США В ЗЕРКАЛЕ ГОЛЛИВУДСКОГО ЭКРАНА

Главный отраслевой редактор В. П. Демьянов

Редактор Л. Ю. Ильина

Мл. редактор О. А. Васильева

Оформление И. Л. Рогачевского, Г. И. Комзоловой

Художественный редактор М. А. Гусева

Техн. редактор Л. А. Солицева

Корректор В. И. Гуляева

ИБ № 7250

Сдано в набор 22.01.85. Подписано к печати 26.03.85. А09237. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага офсет. № 2. Гарнитура журнально-рублиная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 3,25. Усл. кр.-отт 6,96. Уч.-изд. л. 3,97. Тираж 62 490 экз. Заказ 1440. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 857105. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание““.



СЕРИЯ

ИСКУССТВО