



Нина Цыркун

«Новые правые» в Голливуде

Весной 1981 года на экраны Америки вышел фильм режиссера Дэниела Петри «Форт Апачи: Бронкс». Два на первый взгляд далеких понятия соединились в названии этой картины. С одной стороны, военное укрепление на Дальнем Западе США, в резервации, куда в 70-х годах прошлого века были согнаны тысячи индейцев племени апачи. С другой — один из печально известных районов современного Нью-Йорка, заселенный негритянской и пуэрто-риканской беднотой. Почему же авторы фильма сблизжают исторический форт Апачи с сегодняшним днем американской метрополии? Дело в том, что согласно официальной историографии форт Апачи был местом битвы, где натиск тысяч «свирепых дикарей» сдерживала кучка «самоотверженных» солдат. В соответствии с такой трактовкой реальных событий маленький форт в Аризоне становится символом «оплота западной цивилизации», противостоящего натиску «темных сил», враждебных «миссии белого человека».

В фильме Петри «фортом Апачи» называется не что иное, как полицейский участок, расположенный в Южном Бронксе. На подведомственной ему территории и разворачиваются события картины.

Главный герой — уже немолодой, опытный патрульный офицер Джон Мэрфи (эту роль играет Пол Ньюмен) вместе со своим юным помощником Корелли занимается наведением порядка в квартале. Оба они исполнены доброжелательности и сострадания к местному населению, а Мэрфи даже влюблен в пуэрториканку, медсестру Изабеллу, отвечающую ему взаимностью. Работа у полицейских нелегкая — улицы Бронкса изображены в фильме клоакой. На экране чередой проходят наркоманы и торговцы наркотиками, гомосексуалисты, проститутки, сутенеры, воришки... «Идеальный» герой Мэрфи противостоит этому миру преступности, нищеты, грязи и мерзости как живой символ «белой Америки». Без тени презрения или брезгливости выполняет он свой долг, всегда появляясь там, где нужна его помощь. Зритель впервые встречается с Мэрфи, когда он пытается догнать чернокожего мальчишку, стащившего женскую сумочку. Правда, погоня кончается неудачей — полицейский уже не так быстрог, как прежде, и воришке удается скрыться. Зато герой спасает от самоубийства гомосексуалиста, решившего броситься с крыши; обезоруживает на улице маньяка, угрожающего ему ножом; принимает ребенка у 14-летней девочки-пуэрториканки, которая рождает в грязном, переполненном людьми бараке. Таковы «нормальные» будни стража порядка в Бронксе, где самое светлое место — полицейский участок, в холле которого мирно играют цветные ребятишки. Как воплощенное безумие, знак бессмысленного слепого зла, поднимающегося со дна жизни, безнаказанно бродит по улицам района рыжеволосая негритянка-проститутка, одержимая маниакальной страстью убивать. Лишь когда ее жертвами становятся двое молодых полицейских, полиция принимает экстренные меры. Чтобы найти виновного, в участок свозят всех «подозрительных». Повальные аресты вызывают ответный гнев населения: толпа атакует полицию. Камера показывает черные и смуглые лица, искаженные дикой злобой, перекошенные от ярости. И полицейские, осажденные в своем участке, как некогда солдаты в форте Апачи, с трудом отбивают нападение «неразумных дикарей». Тут происходит событие, которое приво-

дит в негодование Мэрфи, противника неоправданного насилия: патрульный Морган сталкивается с крыши юношу, забравшегося туда на свидание со своей девушкой. Мэрфи бросается на него с кулаками...

В финале фильма героя подстерегает самый страшный удар. Изабелла, к которой Мэрфи питает привязанность, оказывается наркоманкой. Чтобы отомстить ненавистной полиции, торговцы наркотиками нарочно дают ей слишком большую дозу, и девушка погибает. Преступники врываются в больницу, берут заложниками врачей и пациентов, угрожают им оружием. И только здесь Мэрфи впервые пускает в дело пистолет. Проявив чудеса храбрости, он в одиночку одолевает негодяев, а потом, разуверившись в полезности своей профессии, идет к капитану, чтобы положить на стол полицейский знак. Однако на улице Мэрфи встречает мальчишку, укравшего сумочку, — того самого, которого он пытался догнать в начале фильма, — и устремляется в погоню. Чувство долга оказывается сильнее, чем ощущение бесплодности многолетних усилий: как бы ни были глухи к добру обитатели Бронкса, резюмирует фильм, ничто не может остановить «благородного белого человека» в осуществлении его миссии...

Показанный в фильме Петри район Нью-Йорка — действительно чрезвычайно неблагополучный. Но, конечно же, вовсе не потому, что сюда стекаются какие-то элементы, от рождения предрасположенные к преступлению. Бронкс — это одно из тех мест, где самый высокий в стране уровень безработицы, поскольку цветным в Америке еще труднее, чем белым, найти работу и гораздо легче ее потерять. Журнал «Юнайтед Стейтс ньюс энд уорлд рипорт» приводит данные, свидетельствующие об определенных закономерностях в социальной статистике: «лишний» процент безработных в стране — и на 4 процента увеличивается число преступников, попадающих в тюрьму, на 5,7 процента — число убийств, на 4,1 процента — самоубийств.

Авторы фильма «Форт Апачи: Бронкс» поначалу вроде бы подходят к разработке подлинных реалий действительности с либеральных позиций, сочувственно показывая этот богом

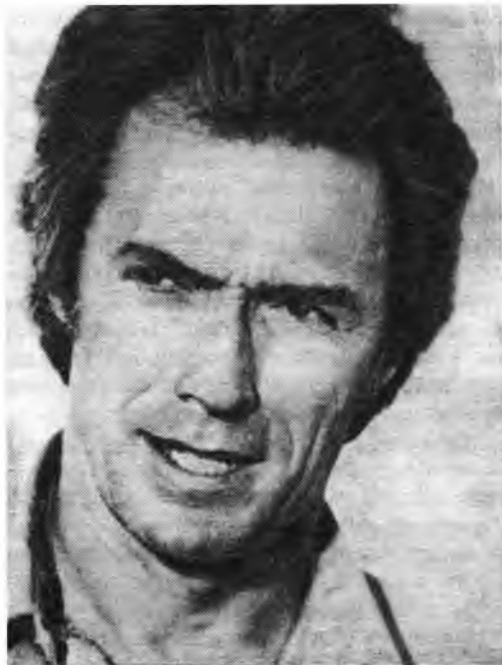
забытый район с двухсоттысячным населением. Они не скрывают, что условия жизни здесь ужасные, что дома полуразрушены и перенаселены, что дети ходят голодные, грязные и оборванные, а молодежи некуда себя деть. Но они не пытаются вскрыть социальные причины всех этих бедствий, они ни слова не говорят о безработице, о расовой дискриминации, не позволяющей их героям выбраться из трущоб, подняться со дна. В фильме как-то само собой подразумевается, что в своей бедности, необразованности и интеллектуальной неразвитости, ведущих к преступлениям, жители Бронкса повинны сами, а официальная Америка, представленная маленьким «фортом» — полицейским участком, — по-отечески заботится о них, но заботы наталкиваются на стену непонимания и озлобленности. И уж если полиция и идет на крайние меры, то только в тех случаях, когда ее провоцируют на это местные граждане с их «дикой невежественностью» и «агрессивностью».

Тут, кстати, нелишне напомнить, как фактически обстояло дело с защитой исторического форта Апачи. В 70-х годах прошлого века индейцы-апачи предприняли попытку вырваться за пределы отведенных им земель и, потеряв надежду отвоевать свои исконные территории, решили пересечь мексиканскую границу, чтобы уйти от «цивилизаторской миссии» белого человека. Жизнь в резервации стала к тому времени невыносимой. Тысячи людей были загнаны на тесный участок, где едва ли могли разместиться несколько сотен. Вынужденные заниматься непривычным для них трудом — земледелием, да еще на неосвоенных землях, они страдали от голода, потому что бизоны были истреблены белыми поселенцами, умирали от болезней, в том числе от холеры, завезенной теми же белыми иммигрантами... Попытка индейцев спастись, выжить была тогда жестоко пресечена. Прошло более ста лет, и официальная история США, хотя, может быть, и меньше теперь подчеркивает «кроважность свирепых дикарей», однако не склонна расстаться с легендой о доблестных белых американцах, не щадивших себя ради благополучия индейцев в соответствии с собственными представлениями об их счастье. Так, например, авторы книги «Отчизна отваж-

ных», рассчитанной на юного читателя, рисуют, в основном, трудности, с которыми пришлось встретиться белым, занимавшимся усмирением краснокожих. Они сетуют, в частности, на сокращение конгрессом ассигнований на содержание армии и уменьшение ее численности «всего» до 27 тысяч человек, на низкое солдатское жалование, а также устаревшее оружие¹, хотя войну приходилось вести против безоружных людей, против стариков, женщин, детей.

В фильме Петри «Форт Апачи: Бронкс» жизнь тысяч цветных и чернокожих ньюйоркцев, загнанных в гетто, не без сочувствия уподобляется жизни индейцев в резервации. Однако, мифифицируя ситуацию, подчеркивая нежелание местного населения пойти навстречу «цивилизаторской миссии» белых полицейских, авторы ленты обнаруживают подлинную направленность замысла картины — по существу расистской. Не случайно во время демонстрации ленты на экранах Нью-Йорка да и других американских городов представители негритянских и пуэрто-риканских общественных и религиозных организаций пикетировали кинотеатры с лозунгами «Расистскую стряпню долой с экранал», «Бойкотируйте расистов Голливуда!».

В 1961 году Дэниел Петри снял фильм «Изюминка на солнце», знакомый и нашему зрителю. Это рассказ о негритянской семье, решившейся поселиться в квартале для белых. В основу его легла пьеса известной негритянской писательницы Лорейн Хэнсберри, главную роль сыграл замечательный негритянский актер Сидней Пуатье. Тот, старый фильм Петри дышал гневом и болью, он был рожден искренним протестом против расового неравенства, а темнокорые герои его, показанные с теплотой и пониманием, вызвали сочувствие и уважение. Но прошло двадцать лет. Многие изменилось в Америке. С приходом к власти администрации Рейгана резко обозначился поворот вправо. На пути движения за гражданские права вырос часток кол новых препятствий. Начали широко распространяться идущие сверху идеи о том, что «черные получили слишком много», что об-



Клинт Иствуд — принявший эстафету от Джона Уэйна, защитник символов «американизма», «герой-одиночка», непобедимый «охотник-преследователь», утверждающий «законность» и «порядок» в обществе методом беззакония...

щество не несет ответственности за бедствия меньшинств и что в условиях экономических трудностей государству следует сократить расходы на социальное обеспечение. Это не могло не отразиться и на кинематографе.

Расизм, воинствующий национализм, как и вообще ненависть к «чужакам» — родовые признаки праворадикального сознания, традиционно ориентирующегося на миф о «естественном превосходстве» белых американцев над цветными. В свое время журнал реакционнейшего «Общества Джона Берча» привел следующее соображение насчет национальной исключительности американцев: «Ведя свою родовую историю от всех народов мира, американцы вместе с тем отличны от них; они образуют особую породу... Необходимо помнить, что каждый, кто решал переселиться в Америку,

¹ Carroll J. A., Faulk O. B. Home of the Brave. A Patriot's Guide to American History. N. Y., 1976, p. 224.

должен был обладать предприимчивостью, агрессивностью... иначе говоря — определенной генетической основой... Трудности переселения служили своеобразным фильтром, который, говоря попросту, отделял мужей от юнцов, а говоря серьезно — отбирал отважнейших»².

Несколько десятилетий подряд идеалы «правых» на голливудском экране представлял прежде всего Джон Уэйн, актер и режиссер, удостоенный специальной золотой медали с надписью «Джон Уэйн — Американец», которую присудил ему конгресс США. Прославившись еще в 30-е годы своими ролями в вестернах, Уэйн почти полвека был экраным символом «бравого стопроцентного американизма».

По взлетам и падениям популярности Джона Уэйна можно проследить колебания политического маятника в стране: взлеты, как правило, приходились на те моменты истории, когда на авансцену выходили приверженцы «жесткого курса», «сильной власти», официального «уропатриотизма» и оголтелого антикоммунизма; падения совпадали с усилением позиций демократических сил, с нарастанием антивоенного, антирасистского движений. В конце 40-х годов, в эпоху разгула маккартистской «охоты за ведьмами», Уэйн стал одним из основателей «Союза кинопромышленности в защиту американских идеалов», ставившего целью разоблачение «коммунистического заговора» в Голливуде. Во время войны во Вьетнаме он отправился с «патриотической» миссией в Юго-Восточную Азию, а потом поставил лживый фильм «Зеленые береты», прославлявший американских «защитников свободы». Однако в бурные 60-е годы он ощутил заметный спад своей популярности у зрителей. Агрессия США вызвала все более активный протест во всем мире и в самой Америке. Становилось ясно, что куда ближе к истине такие фильмы, как «Возвращение домой» Хола Эшби или «Гости» Элиа Казана, показывающие, как война калечит души и тела людей. Уэйн поставил красноречивую точку в своей творческой биографии фильмом «Стрелок». В этом последнем своем фильме он сыграл снайпера, который умирает не столько

от болезни, сколько от сознания собственной ненужности в мире, где он не находит больше ни признания, ни сочувствия. И все же Уэйн не терял надежды на воскрешение тех «ценностей», защите которых посвятил всю жизнь. «Настанет день, — любил повторять он интервьюерам, — когда либеральные доктринеры обнаружат, что маятник качнулся в другую сторону»³.

К сожалению, сегодня мы вынуждены констатировать, что эти предсказания сбылись. К концу 70-х годов быстро начало затухать леворадикальное движение, уступая место набирающему силу «движению к контрреформации» — правой идеологии, требующей усиления репрессий против демократических сил и всякого инакомыслия, настаивающей на вооруженном насилии как на методе осуществления внешней и внутренней политики государства. Тогда-то в кино и заговорили о «возрождении принципов Джона Уэйна». А эстафету от него принял Клинт Иствуд, утвердившийся в ампулу защитника символов «американизма».

Правые круги в США охотно спекулируют на «патриотической» символике — тут и звездно-полосатый флаг, и колокол свободы, и бело-головый орел, и фигуры отцов — основателей нации. Одна из самых известных террористических групп правых радикалов называет себя «минитменами» — так именовалось гражданское ополчение времен войны за независимость. Все это используется для пропаганды «национального единства» перед лицом внутренней (классовая борьба) и внешней («коммунистическая агрессия») опасности, якобы стоящей под удар существование нации. Антикоммунизм — главнейший атрибут праворадикального сознания, муссирующего ветхий миф о «руке Москвы», о «международном коммунистическом заговоре». Демократические движения внутри страны рассматриваются правыми как слепое орудие «коммунистов и либералов», а когда буржуазное государство под напором народной борьбы вынуждено идти на некоторые уступки массам, это осуждается как свидетельство его слабости. Отсюда и нападки на

² American Opinion. Apr. 1976. p. 26—27

³ Crawford A. Thunder from the Right. N. Y., 1980, p. 80.

буржуазную демократию, которая якобы скрывает эффективность карательных органов.

Спекулируя на реальном недовольстве масс условиями своей жизни, будто бы защищая интересы «маленького человека», правый радикализм стремится выдать себя за «народное» течение. Но, демагогически заявляя о стремлении выступать от имени и во имя народа, «новые правые», в сущности, отстаивают права «сильной личности» и «сильной власти». Не случайно вместе с подъемом правого радикализма активизируется его ударный отряд — ку-клукс-клан. Наиболее вольготно ку-клукс-клан всегда чувствовал себя на Юге. Но с приходом к власти кабинета Рейгана, как свидетельствует журнал «Тайм», он активизировался и в таких «неожиданных» местах, как кампусы элитарных университетов северо-востока, Гарварда и Корнуэлла, всегда кичившихся своей расовой терпимостью, считавшихся оплотом либерализма⁴. Нынешний главарь клана — мелкий бизнесмен из Луизианы Уилкинсон — делает упор на военную подготовку, сугубую милитаризацию. При этом, действуя террористическими методами, правые продолжают декларировать свою приверженность принципу «закона и порядка», разумеется, так, как они его понимают.

«Хочется верить, — сказал интервьюеру Клинт Иствуд, — что всякий раз, когда я открываю на экране пальбу, это идет на пользу простым людям»⁵. Пальбу ему приходится открывать часто — таково амплуа этого актера, прославившегося в начале 60-х годов участием в «спагетти-вестернах», где действие происходило на Диком Западе, а съемки производились в Италии. Актерское дарование Иствуда — весьма среднего уровня, и своих поклонников он приобрел главным образом за счет внешних данных — высокий рост, широкие плечи, чеканный профиль, уверенный и невозмутимый взгляд на неподвижном лице — типичная фигура вестернского героя-одиночки, стремительного и непобедимого охотника-преследователя. На внешней фактуре исполнителя построил свой фильм «Грязный Гарри» (1972) режиссер Дон



Солдат морской пехоты, он же одинокий охотник, для которого война — всего лишь разновидность охоты (Роберт де Ниро в фильме «Охотник на оленей»).

Сигел, пригласивший Иствуда на главную роль. Здесь он сыграл полицейского, который, не сумев доказать виновность преступника законным путем, вершит «правосудие» от своего имени и своими руками. Преступник и вправду внушал отвращение — это был убийца-маньяк, настоящее животное, не способное вызвать жалость. Но маленькая, однако весьма существенная деталь: на экране несколько раз мелькала крупная пряжка ремня, которым был перепоясан этот человек, а на ней — знак пацифистского движения. Этим нечистоплотным намеком исподволь указывалось на его причастность к «контркультуре» с ее проповедью антимилитаризма. Таким образом создатели фильма оправдывали произвол, совершаемый героем Иствуда, облакая его в одежды гуманизма, неусыпной заботы о «маленьком человеке». Фильм принес Иствуду широкую известность. За ним последовала

⁴ "Time", Dec. 1980, p. 32.

⁵ Crawford A. Op. cit., p. 80.

обойма картин, сделанных по сходной модели: «Убойная сила пистолета «Магнус» (1973), «Вонтель» (1976), «Вызов» (1977). В них актер изображал защитника «справедливости», которому приходится бороться не только с кровавыми злодеями (зачастую «политически подозрительными»), но и с излишне либеральным законодательством, этим злодеям потворствующим. Свое политическое лицо Иствуд обнаружил достаточно ясно: в марте 1983 года «Правда» сообщила о диверсионных вылазках американцев в Лаос с территории Таиланда; один из участников диверсии признался, что операцию финансировал, в частности, Клинт Иствуд, действовавший с благословения американских властей.

В начале 80-х годов правые в Голливуде активизировались, почувствовав наступление благоприятного момента. Критика буржуазного государства справа становится все более распространенной в кинематографе. Примером может служить фильм малоизвестного режиссера Гарольда Беккера «Луковое поле» (1981).

Действие картины происходит в 1963 году, когда в стране нарастало движение протеста, бурно взорвавшееся событиями 1968 года — момента, к которому приурочен финал ленты. Этот пятилетний период национальной истории выбран не случайно — сюжет построен так, чтобы скомпрометировать «либеральные настроения», охватившие тогда США.

Итак, о чем же фильм? Освобожденный из тюрьмы молодой негр Джимми Смит попадает в «семью» некоего Грегори Пауэлла, профессионального бандита. Хотя Смит у не слишком нравятся порядки в «семье», где безраздельно властвует Пауэлл, он не в силах противиться его воле и соглашается участвовать в подготовленном им ограблении. Но по дороге преступников останавливает патрульная машина с двумя полицейскими. Один из них — Ян Кэмпбелл, бывший студент-медик, выходец из интеллигентной семьи, любитель играть на волынке. Другой, Хэтгинджер, — тоже недоучившийся студент-агротехник, покинувший колледж, чтобы посвятить себя благородной миссии борьбы с преступностью. Им, однако, не удастся справиться с бандитами, и они

станутся их пленниками. Пауэлл решает разделиться с узниками. Он в упор стреляет в Кэмпбелла. В это время второй полицмен, Хэтгинджер, успевает скрыться. Удирает от своего патрона и Смит, невольный соучастник преступления.

Вскоре, однако, и Пауэлл, и Смит попадают в руки полиции, у которой есть все доказательства их виновности. Казалось бы, немедленно должно восторжествовать правосудие, но... Тут-то авторы и демонстрируют, как губительны для общества плоды либерализма, как государственные органы попустительствуют преступности и излишне заботятся о правах преступников. Пользуясь мягкотелостью следователя и судейских, ограниченностью прав следственной части и прокурорского надзора, Пауэлл надолго затягивает разбирательство дела. Наконец, суд выносит убийце и его сообщнику смертный приговор. Но, набравшись за время привольной жизни в камере предварительного заключения юридических сведений, Пауэлл берет защиту в свои руки, загоняет правосудие в тупик и добивается существенного смягчения приговора. В финале он, уютно устроившись в заваленной книгами комнате, ничуть не напоминающей тюремную камеру, дает консультации соседям-заключенным, которые нерешительно мнут в дверях, внимая его словам.

Итак, убеждают авторы «Лукового поля», государству не хватает сил для борьбы со злоумышленниками. Полицейские, завербованные из «волынщиков» или «мирных пахарей», не способны справиться со своими обязанностями, здесь нужна иная, крепкая рука. Важное и другое. Уголовника Пауэлла в фильме наделяют именно теми пороками, которые принято отождествлять с издержками «контркультуры». Традиционной фигуре киногангстера они обычно не свойственны. Здесь и склонность к сексуальным извращениям, и пренебрежение семейными узами, и даже приверженность к «евангелию от Фрейда» — на суде Пауэлл объясняет свой путь к преступлению отсутствием в детстве материнской ласки. В конце фильма он и внешне неотличим от какого-нибудь университетского лидера «но-

вых левых» — сутуловатая фигура, кольчужный свитер, потертые джинсы, длинные волосы, очки в стальной оправе. Можно представить себе, что, едва освободившись из заключения, он встанет под знамена «бунтующей молодежи», которая тоже начисто лишена пиетета по отношению к закону, к полиции...

Использованные в фильме приемы — окарнирование противника, отождествление ординарной уголовщины с политическим инакомыслием весьма характерны для стратегии правых. В попытках сколотить «единый фронт» они использовали страх рядового американца перед ростом преступности. На своих политических противников правые взваливают ответственность за рост насилия и даже за международный терроризм.

Именно на эту тему сделан фильм Брюса Мэлмута «Ночные ястребы» (1981).

Концепция фильма элементарна: политический экстремизм — порождение коммунистического и национально-освободительного движения (недаром в фильме Мэлмута герои носят славянские, арабские, ирландские имена), а бороться с ним можно лишь средствами того же террора, ужесточая карательные меры.

Сюжет «Ночных ястребов» так же примитивен. Авторы демонстрируют кровожадную жестокость террористов, возглавляемых неким Вулфгаром, мужество полицейских.

...Инспектор Интерпола Хартман узнает о намерении Вулфгара устроить террористическую акцию в аэропорту Нью-Йорка. Под руководством Хартмана сержанты американской полиции Дик Да Силва и Мэтью Фокс проходят специальную подготовку и получают инструкции не щадить преступников. Группу Вулфгара удается выследить, но по вине Да Силвы, не решающегося открыть огонь в вагоне метро, где могут пострадать пассажиры, бандит ускользает от преследователей. «Что с тобой, — спрашивают сержанта его коллеги, — ты ведь убил во Вьетнаме пятьдесят два человека, иначе почему, думаешь, пригласили именно тебя?» Гуманность Да Силвы приводит к печальным последствиям: подружка Вулфгара убивает инспектора Хартмана, а затем, взяв заложников, добивается освобождения полит-



Насилие, возводимое в ранг религиозного обряда: Трэвис (Роберт де Ниро) готовится к своей «очистительной жертве» («Таксист»)

заключенных, связанных с ирландской повстанческой армией. А когда Да Силва расправляется с террористкой, Вулфгар в отместку грозит убить жену полицейского. И тут, отбросив сомнения, Да Силва стреляет в Вулфгара...

Любопытный факт: в сценарии ничего не говорилось о том, что главный герой — участник агрессии во Вьетнаме, повинный в гибели более полусотни человек. Но ситуация изменилась, начали раздаваться призывы к изживанию «вьетнамского синдрома», и, быстро сориентировавшись, Мэлмут «модернизировал» сюжет. А рядом с Да Силва из «Ночных ястребов» на экране появляется еще один «доблестный» герой — бывший летчик Митчел Гэнт, персонаж Иствуда из поставленной им самим ленты «Огненный лис», ас, готовый «защищать интересы Америки» уже не в небе Вьетнама, а... в Советском Союзе, куда он пробирается со шпионским заданием.

Примечательно, что, комментируя выход на экраны фильма Иствуда, один английский киножурнал рекомендовал его «разве что наиболее горячим поклонникам актера»⁶. Не будем и мы подробно останавливаться на этой малохудожественной и фальшивой поделке, тем более что о ней уже достаточно написано. Но один нюанс стоит отметить. Как и многие его реальные собратья, «отличившийся» во Вьетнаме герой «Огненного лиса» Гэнт сперва страдает именно от последствий «вьетнамского синдрома». Его преследуют тягостные воспоминания, мучает бессонница. Все это, однако, мгновенно проходит, когда он узнает о доверенном ему важном задании: проникнуть на территорию СССР и выкрасть новый стратегический самолет. Иствуд ясно дает понять, каким способом можно избавиться от горького похмелья позорной войны и воспрянуть от гнетущих сомнений — надо устремиться на «подвиги» во имя Америки, против ее «главного врага» — коммунизма.

Начиная с печально известного «Охотника на оленей» Майкла Чинино (1978), в Голливуде все чаще делаются попытки вызвать сочувствие к «честным американским парням», которые всего-навсего добросовестно выполняли во Вьетнаме свой воинский долг, за что и расплачивались страданиями, а иногда и жизнью. Фильм Теда Котчффа «Первая кровь» вышел на экран в 1982 году, когда на Арлингтонском кладбище была воздвигнута гранитная стена — памятник американским солдатам, погибшим во Вьетнаме. Скорбная эта акция для многих связана с болью и стыдом, но для иных — с гордостью. Так же противоречив и фильм, где искусно смешаны эти чувства. Главную роль — бывшего «зеленого берега» — сыграл Сильвестр Сталлоне, вознесенный в ранг «звезды» в 1977 году после гигантского успеха фильма «Рокки», где он снялся в роли боксера, которому усердие и счастливый шанс приносит осуществление «великой американской мечты». Довольно быстро обнаружилось, что Сталлоне истово исповедует «сто-процентный американизм» и в жизни. «Я —

человек правого фланга»⁷, — заявил он журналистам. Именно он сыграл борца с «международным терроризмом» Да Силву в «Ночных ястребах».

Знакомство зрителя с Джоном Рэмбо, героем фильма «Первая кровь», происходит в тот трагический для него момент, когда он теряет последнего друга, вместе с которым воевал. Друг погибает от рака — ему пришлось распылять над полями Вьетнама тот самый «оранжевый порошок», от которого на долгие годы омертвела почва, от которого и сегодня продолжают умирать люди. Никого уже не осталось из компании Рэмбо, да жив ли и он сам? Ожесточившись на войне, в условиях мирной жизни он чувствует себя неприкаянным, а во всех окружающих видит врагов. Поэтому когда он появляется в одном из провинциальных городков, облик его внушает подозрение местному шерифу Тизлу. Для него Джон, с его мрачной физиономией и нескрываемой антипатией к ближним, гость нежелательный — мало ли что у такого на уме. Джону советуют убраться подальше, он отказывается и попадает под арест по обвинению в бродяжничестве. Показывая грубое обхождение властей с «героем» войны, авторы как бы упрекают Америку в неблагодарности к «защитникам свободы». А ведь Рэмбо и без того настрадался от «свиристого врага» — зрителю крупным планом демонстрируют шрамы на теле Джона, в его сознании всплывают сцены «варварского насилия» над ним в лагере для военнопленных. Вызвав сочувствие к Рэмбо, как к жертве войны, фильм далее пытается вызвать и восхищение им, рассказывая о тех «подвигах», что суждено ему повторить уже на родной земле.

Не желая сдаваться, Джон, не задумываясь, применяет навыки, которым обучился в армии. Ему удается бежать в горы, где густой лес напоминает ему тропические джунгли, пробуждает инстинкт охотника-убийцы...

Полиция вызывает на подмогу полковника Траутмена, бывшего командира Рэмбо. Именно Траутмен учил когда-то этого человека

⁶ Screen International, London, 1982, N 351, p. 20.

⁷ Grenier R. Summertime Visions. — "Commentary", 1982, Aug., p. 66.

Сильвестр Сталлоне (слева) — «стопроцентный американец» — в фильме «Рокки».



убивать, учил побеждать врага во что бы то ни стало. Теперь Траутмен дает властям нужные советы, но в глубине души он уверен, что его ученик — отличный солдат — превосходит своих противников и сможет в одиночку осилить и полицейских, и присоединившихся к ним национальных гвардейцев.

Напоминая о заслугах Рэмбо перед страной, о медали, выданной ему конгрессом, Траутмен пытается примирить шерифа и бродягу, но Тизл упрямится, не желая складывать оружие перед ненавистным пришельцем. Поединок заканчивается обоюдным поражением: шериф смертельно ранен, ранен и Рэмбо, его война окончена.

Таким образом, в фильме «Первая кровь» зрителя сперва обезоруживают жалостью к преследуемому «всей полицейской ратью» герою вьетнамской бойни, а потом исподволь внушают ему, что хотя война и сделала Джона убийцей, но стране нечего стыдиться таких людей — скорее, она должна гордиться настоящими парнями, которые где угодно могут за себя постоять. Возникающие в затуманенном сознании Рэмбо сцены насилия, которому он якобы подвергался во Вьетнаме, переме-

жаются с эпизодами его травли зарвавшимися полицейскими. Этот монтажный ход наводит на мысль, что, сражаясь в одиночку против зла в своей стране, Рэмбо, должно быть, и во Вьетнаме отстаивал идеалы добра и справедливости. Недаром и полковник Траутмен, один из тех, кому можно было бы предъявить счет за искалеченную душу этого солдата и за бесчинства, которые творила на вьетнамской земле американская военщина, выступает в фильме не как ответчик, а как благородный третейский судья. К тому же он своим выучеником явно гордится.

Пытаясь исцелить американцев от негативного отношения к вьетнамской авантюре, Голливуд использует целый набор специфических приемов. Об этом пишет, например, французский критик Анн-Мари Бидо в журнале «Синема». Она отмечает, что в целом ряде американских фильмов — «Охотник на оленей», «Таксист» и других — воспроизведение актов насилия, совершаемых не в массовом масштабе, а персонажем-одиночкой, и не на поле боя, а в мирной жизни, служит как бы прививкой, приучает зрителя не испытывать ужас перед кошмарами войны. Бо-

лее того, продолжает Бидо, когда насилие уподобляется в фильмах религиозному ритуалу, мистериальному обряду, оно приобретает уже не пугающий, не отталкивающий, а «очищающий» характер⁸. Так, например, прежде чем устроить кровавую баню сутенерам, которые держат в своих лапах малолетнюю проститутку, Тревис из фильма «Таксист» (тоже, кстати, припоминающий по этому случаю свое вьетнамское прошлое) обрывает голову, как это делали воинственные ирокезы, вступая на тропу войны. Миф утверждает, что пролитая кровь искупает вину. И в «Таксисте» Тревис, усеявший свой путь трупами, но проливший и свою кровь, становится чуть ли не национальным героем. Истекает кровью и одичавший от ненависти Рэмбо, тоже выдвигаемый авторами на амплуа борца за справедливость. В этом смысле название фильма «Первая кровь» звучит по-своему символично.

Ани-Мари Бидо пишет также: для того чтобы зрители спокойно относились к перспективе новой военной катастрофы, кинематограф показывает кровавое насилие в его самых примитивных формах, рисует войну, далекую от современных, «технологических», способов ее ведения. Тем самым создатели фильмов рассчитывают найти опору в глубинных слоях человеческого сознания, рассчитывают на отклик якобы глубоко укоренившегося в каждом человеке инстинкта первобытного охотника-дикаря⁹. Наблюдения французского критика, как нам кажется, во многом относятся к деятельности сценариста и режиссера Джона Милиуса, дебютировавшего в начале 70-х годов.

Хотя этот человек никогда не призывался на военную службу, он с гордостью носит данную ему журналистами кличку «генерала Милиуса». Впрочем, он предпочитает называть себя «дзен-фашистом», соединяя в этом понятии пристрастие к восточным религиям и явную приверженность идеологии нацизма.

Свою идейную позицию Милиус заявил уже

в первом своем фильме «Диллинджер» (1973), где выступил как сценарист и режиссер. Возродив легенду об известном гангстере 30-х годов, он с упоением показал противоборство двух «сильных личностей» — бандита и полицейского. Та же тема «сильной личности», поставившей себя на службу «сильному государству», прозвучала и в следующей его картине — «Ветер и лев» (1975), прославлявшей экспансионистскую политику президента Теодора Рузвельта. Приложил он руку и к созданию сценария для картины «Грязный Гарри».

Главная мысль, пронизывающая творчество Милиуса, заключается в том, что современный человек, что бы он там о себе ни воображал, несет в себе варвара. Причем варварское, дикарское начало, по мнению этого «дзен-фашиста», является не только доминирующим, но и более всего соответствующим природе и назначению человека.

Те, кто видел на Московском кинофестивале 1979 года фильм Коппола «Апокалипсис сегодня», помнят, наверное, странный ритуальный танец, который исполняет лейтенант Уиллард, готовясь к встрече с безумным полковником Курцем. Это символический танец японских самураев «кэндо» («путь меча»), который ввел в сценарий Милиус, один из его авторов. Он любит повторять, что в жизни, как и в искусстве, руководствуется самурайским феодальным кодексом «бусидо». «Меч, знак могущества и храбрости, — душа самурая» — гласит японская пословица. Милиус изучил «кэндо»¹⁰, где меч рассматривается как главное средство формирования личности. Культ оружия стал фундаментом его идейной позиции, что воплотилось в его последней работе — фильме «Конан-варвар».

Действие картины разворачивается в некоем условном, весьма отдаленном прошлом и в столь же условной стране, на «перекрестке мира», где сходятся пути разных рас и народов. Воинственное племя пришедших с во-

⁸ Bidaud A.-M. La "nouvelle virilité" du cinéma américain contemporain. — "Cinéma", Paris, 1980, N 253, p. 24.

⁹ Ibidem, p. 24.

¹⁰ Как известно, некоторые положения теоретиков «кэндо» были приняты империалистическими кругами Японии, поддерживавшими с их помощью милитаристский дух в стране накануне второй мировой войны.

стока змеепоклонников разрушает селение, где живет маленький Конан, убивает его родителей, а самого забирает в плен. Враги похищают также чудотворный меч, выкованный отцом Конана. Идут годы, мальчик, выросший в неволе, превращается в могучего красавца, привыкшего испытывать наслаждение от ловкого удара, которым можно разозлить голову противника, от ликования зрителей, прославляющих его на поединках гладиаторов. Восточные мудрецы посвящают его в таинства своей магии — и он становится неким идеальным воплощением «дзен-фашизма». Недаром рецензент английского журнала «Мансли филм буллетин» не без сарказма отметил, что это произведение Милнуса име-

ло бы грандиозный успех в гитлеровской Германии. Действительно, образ главного героя — великана с хорошо развитой мускулатурой (на эту роль был приглашен западногерманский культурист Арнольд Шварценеггер) — точно отвечает идеалу «белокурой бестии» — сверхчеловека, не отягощенного раздумьями, не отравленного интеллигентской рефлексией, легко пускающего в ход и кулак, и меч. Вероятно, не случайно враги Конана поклоняются змее, символу мудрости. Мудрость варвара — сила, а все прочее — от лукавого.

Враг Конана, Тулса Дум, пришедший с востока темнокожий тиран и деспот (в этой роли снялся известный негритянский актер Джеймс Джоунз), воплощение коварства, зло-



*«Сильная личность»
и «сильная власть» —
идеалы «новых правых»
(Арнольд Шварценеггер
в фильме «Конан-варвар»)*

козненности, беспощадности — всех смертных грехов. Но Конан, разумеется, торжествует: на Горе Власти он отрубает голову непобедимому Тулсе Думу и кладет конец культу змеопклонства. Вместе с ним торжествуют и те ценности, которые он защищает, тот кодекс язычника, от лица которого выступает и сам создатель фильма. Конан, говорит он, озабочен «самой сутью жизни», он всегда «обуреваем стремлением убивать, вонзая свой нож в чужую плоть, обгагрив лезвие кровью и вспарывая внутренности»¹¹. И потому эмблемой фильма становится меч отца Конана, оружие предков — понимай: самое ценное, что нам от них досталось. С этим мечом любит позировать перед репортерами и сам Миллиус.

Возрождение в «Конане» на самом примитивном уровне мифа об охотнике-преследователе объясняется не только стремлением авторов «равнелечь публику: здесь в структуру мифа интегрируется война как разновидность охоты. Первобытный охотник, внушает фильм зрителю, неистребим в каждом из нас; тонкая культурная оболочка не может совладать с напором инстинктивных импульсов, рвущихся наружу. И этим снимается всякая ответственность за любое проявление варварства — преступление, насилие, убийство, снимается чувство вины за любое злодеяние.

Даже выдавших виды американских журналистов шокирует обстановка рабочего кабинета Миллиуса, стилизованного под армейский командный пункт. В нем мебель из тростника (память о Вьетнаме), на стенах — тактические карты, на полке — книги по военной истории, всюду развешаны ружья, мечи, охотничьи трофеи. Его помощники входят и выходят, щелкая каблуками и отдавая нацистские приветствия. Съемочная группа называется «Команда-А» — полевое обозначение «зеленых беретов». Вот что пишет один из интервьюеров «генерала Миллиуса». «На стене его кабинета висит большая фотография атомной бомбы. Его спрашивают о ней. «Ах, бомба! — восклицает он, и лицо его загорается. — Я просто люблю бомбу. Она для меня

нечто вроде религиозного тотема. Она как чума в средневековье или нашествие монголов. Это рука господня, которая достанет вас где угодно. Ядерная угроза заставляет держаться на плаву»¹². Но бомба нужна Миллиусу не только для «душевного комфорта». Однажды он недвусмысленно заявил, что зрелище военных кораблей под американским флагом заставляет его сердце трепетать от гордости за «американское военное присутствие».

Не мудрено, что сегодня творчеству Миллиуса обеспечивается в Голливуде «режим наибольшего благоприятствования».

«Есть нечто невыразимо привлекательное в войне, — говорит он. — Люди любят напряженность. Человека неудержимо влечет к ней, как мотылька к свету»¹³. Так что, если верить Миллиусу, в человеке живет не только страсть убивать, но и неодолимое стремление к гибели. Нетрудно распознать в этой смеси дешевого самолюбования с восхвалением грубой силы отчетливый политический подтекст. Выступая на творческой дискуссии в рамках XIII Московского международного кинофестиваля, крупнейший итальянский писатель Альберто Моравиа высказал мысль о том, что «хороший фильм о войне не может не быть одновременно и антивоенным фильмом, ибо ненависть к войне и насилию — в природе человека. Не случайно, отметил он, в картине «Апокалипсис сегодня» именно эпизоды, эстетизирующие войну, являются наиболее слабыми в художественном отношении. Кстати, добавим мы, эти эпизоды появились в фильме как раз благодаря Миллиусу, соавтору сценария. Его коллеги настаивали на более определенной антимилитаристской направленности фильма. «Я, — признается Миллиус, — придерживался другого мнения»¹⁴.

●
Говорят, что история учит тому, что ничему не учит. Но, думая о своем будущем, люди вновь и вновь обращаются к ней, ищут аналогии и извлекают уроки. Что станет с Сое-

¹² Ibidem, p. 37.

¹³ Pye M., Myles L. The Movie Brats. N. Y., 1979, p. 176.

¹⁴ Ibidem, p. 176

¹¹ Honeycutt R. Millius the Barbarian. — "American Film", May 1983, vol. VII, N 7, p. 35

диненными Штатами, если верх здесь окончательно одержат правые. Об этом размышляют авторы документального полнометражного фильма «Атомное кафе» К. и П. Рэфферти и Дж. Лоудер. Смонтированная из материалов кинохроники 40—50-х годов, эта лента дает впечатляющую картину деятельности буржуазной пропагандистской машины по «промывке мозгов», показывает в действии ее механизм в период «холодной войны» и разгула маккартизма. Авторы фильма подробно исследуют процесс преднамеренного оболванивания нации, породивший в американцах страх перед «советской угрозой», шпиономанию, подозрительность, боязнь высказывать критическое мнение, атрофию политического мышления. Одновременно экран выявляет причины, побудившие подлинных хозяев США, представителей монополистического капитала, культивировать в стране панические настроения перед лицом мифического «коммунистического заговора». Причины эти, как свидетельствует хроника, заключаются в страхе, который испытывают реакционные круги перед силами прогресса в самих Соединенных Штатах и за рубежом, в неприятии ими тех глубоких перемен, которые принесла миру победа над фашизмом, в попытках оправдать бесчеловечность атомных бомбардировок японских городов, поддлестнить рост военных расходов, истощающих бюджет рядовых граждан.

Конечно, Америка сегодня не та, что была несколько десятилетий назад, и те способы «промывки мозгов», которые были в ходу тогда, сегодня менее эффективны. Но угроза справа не перестает от этого быть реальной, она лишь приобретает новые формы, стремится замаскировать себя «человеческим лицом».

Автор книги «Дружелюбный фашизм» американский публицист Бертрам Гросс, исследуя это явление, отмечает, что не следует думать, будто рекрутирующий с «правого фланга» своих сторонников фашизм будет похож на тот, каким он был в 30-е годы в Германии. Это, пишет он, будет «фашизм с улыбкой», «дружелюбный фашизм», «нарядный и привлекательный», как витрина модного

магазина на Мэдисон-авеню. И тем он опаснее...

Обращаясь к фактам недавней истории, авторы фильма «Атомное кафе» апеллируют к общественному мнению. Их лента — весьма актуальное предупреждение людям, не желающим быть вновь обманутыми. И в этом своем стремлении авторы не одиноки: несмотря на все колебания политического маятника, в американском кино никогда, даже в самые тяжелые времена, не переводились художники смелые, честные и реалистически мыслящие. Однако опасность, которую представляет сегодня правый радикализм — в жизни и в искусстве, — нельзя недооценивать.

Прикрываясь фальшивыми человеколюбивыми лозунгами, спекулируя на реальных проблемах, раздирающих американское общество, привлекая к сотрудничеству популярных актеров и режиссеров, не всегда сознающих меру своей ответственности перед зрителем, «новые правые» воплощают на экране наиболее реакционные и антигуманистические догмы буржуазной идеологии, сея в умах людей зерна взаимной ненависти, жестокости, исповедуя милитаризм и антикоммунизм.