

Ю. Комов

«Бермудский треугольник», или Киноапокалипсис нового света

Письмо из Нью-Йорка

Если соединить на карте мира прямыми линиями Бермудские острова, юго-восточную оконечность Флориды и Пуэрто-Рико, получится треугольник, охватывающий часть Атлантического океана. Здесь, согласно утверждениям специалистов, занимающихся этим вопросом, лишь за последние тридцать лет бесследно исчезли десятки судов и самолетов. Растворились — как будто не было ни их, ни экипажей и пассажиров! Не мудрено, что загадка их исчезновения, объяснение которой еще не найдено, как и все таинственное, будоражит воображение людей. В США не так давно вышла книга Чарльза Берлица «Бермудский треугольник», сразу ставшая одним из бестселлеров 1975 года...

Конечно, не исключено, что успех, выпавший на долю книг, подобных «Бермудскому треугольнику» или выпущенным ранее полуфантастическим-полунаучным повествованиям писателя фон Даникена о космических пришельцах, якобы посетивших нашу планету в доисторические времена, сыграл некоторую роль в том, что американские продюсеры

разработали и осуществили в последние годы широкие планы постановки картин, рассчитанных на интерес зрителя к противоестественному, ужасному и необъяснимому, хотя столь же очевидно наличие здесь других причин, более глубоких и сложных, которых мы коснемся ниже. Пока же отметим тот факт, что 1974 год стал годом триумфов «фильмов-катастроф» на американском экране; шумным успехом пользовались они и в прошлом году.

Начнем с «прозы» катастрофического. Ирвин Аллен, постановщик картины «Многоэтажный ад», удостоенной в 1975 году трех «Оскаров», говорит, что два с половиной года посвятил подготовительной работе над фильмом. Лента рассказывает о пожаре в только что построенном 138-этажном небоскребе. Все перипетии драмы разыгрываются перед потрясенным зрителем в нарастающем темпе; к концу ленты, после гибели десятков людей, на экране — дымящаяся глыба огромного здания, правильная геометрическая фигура, чем-то напоминающая «черный обелиск», найденный людьми на Луне в книге Артура Кларка и фильме Стэнли Кубрика «2001 год. Космическая одиссея».

В «Многоэтажном аде» устрашающий обгоревший скелет некогда совершенного здания — олицетворения красоты, изящества, технического прогресса — играет роль сложного символа: это предупреждение, нацидание и, одновременно, — это в какой-то степени метафора современной жизни в США.

Один из руководителей пожарной службы Сан-Франциско, принимавший участие в работе над фильмом в качестве технического эксперта, полагает, что в «противопожарном смысле лента удалась»: мораль картины, по его мнению, — «не шуты с огнем». Это, так сказать, один уровень восприятия. Но и на этом уровне в американской печати прошла своеобразная дискуссия. Пожарный комиссар города Нью-Йорка, например, подверг сомнению «реальность» событий, происходящих в фильме (в основу ленты, кстати, легли два романа, пользовавшиеся на американском книжном рынке большим спросом, — «Небоскреб» Ричарда Мартина Стерна и «Стек-

лянный ад» Томаса Скортна и Фрэнка Робинсона; сценарий фильма написал Стерлинг Селлифант). Впрочем, в то же время он не преминул высказаться и за установку некоторого дополнительного оборудования на случай возможного возникновения пожара в двух, возвышающихся даже над небоскребами Манхэттена, башнях торгового центра (пожар в 110-этажной башне одного из этих центров все-таки однажды возник — как сообщала пресса, в операциях по тушению участвовало 136 пожарных, многие из них получили ожоги).

В Нью-Йорке редко затихает вой пожарных машин — такого, пожалуй, нет ни в одном городе мира: по статистике в 1974 году было зарегистрировано 51818 пожаров, треть из них, как утверждают, была вызвана умышленным поджогом. Но до выхода на экраны «Многоэтажного ада» многие считали, что в элегантных «оффисах под облаками» они в безопасности. Если же верить фильму, то на уровне десятого этажа возможности пожарной техники заканчиваются — «спасайся кто как может!». Можно поэтому понять негодование, в которое пришли те, на чьи деньги небоскребы сооружаются; они поспешили заверить общественность, что даже малейшая вероятность того, что случилось в картине, в реальных условиях иметь место не может...

После этого жаркого диспута вокруг «пожарной безопасности» разговор перешел на следующий уровень. Фильм ведь посвящен людям героической профессии — пожарным: об этом заявлено в эпиграфе. Если же смотреть шире, то картина вообще о людях, действующих в критических ситуациях, когда испытываются их выдержка, мужество, когда проверяется на прочность характер. «В катастрофе человек как на ладони» — вот позиция, обуславливающая замысел авторов.

Однако структура фильма отвечает ему лишь отчасти.

...На экране — эффектно выхваченное из тьмы пылающее здание. Эффектно и правдоподобно — зал затаил дыхание — гибнут на экране живые люди: горящими факелами стремительно несутся они к гибели... Известно,



«Многоэтажный ад», режиссер Ирвин Аллен

что еще Маринетти в первом «Манифесте футуристов», увидевшем свет в 1909 году, поэтически воспел «красу разрушения». Что же касается авторов фильма «Многоэтажный ад», то им удалось нечто большее: они создали безотказно действующий на нервы эстетизированный кошмар, на который зритель охотно «клюнул». Тем более что правдоподобность происходящего на экране, в частности, трюки, выполненные в традициях Голливуда, но на новом, более высоком техническом уровне, не вызывают сомнений.

Ирвина Аллена называют сегодня «мастером катастрофы». Сорокавосемилетний кинематографист, знающий законы коммерческого кино, он с недавних пор стал специализироваться на картинах, основное назначение ко-

торых — произвести на зрителей «потрясающее» впечатление, внушить им ощущение страха и безнадежности, которое способно превзойти все, с чем им приходилось сталкиваться в реальной жизни. В 1972 году Аллен поставил фильм «Одиссея «Посейдона», считающийся теперь «классикой» «лент о светопредставлениях». Сборы от проката картины с лихвой перекрыли солидные расходы на ее постановку. И, как принято в американском кино, удача потянула за собой целую серию «продолжателей»: катастрофы превратились в приносящий прибыль товар на кинорынке.

В определенном смысле эти картины сродни «вымирающим» в силу своей малой рентабельности фильмам-гигантам. Основная разница состоит в том, что в «гигантах», как правило, эксплуатировалась история; в нынешних картинах — игра стихийных сил природы и достижения технического прогресса. А общего у них немало: в «Бен-Гуре», «Спартаке» и «Клеопатре», как известно, широко были заняты «звезды» (Ричард Бартон, Элизабет Тейлор, Чарлтон Хестон, Кирк Дуглас и другие), которые вносили в картину дополнительный, привлекательный для зрителя момент и были важной «деталью» киноловушки. Рассчитанные на тот же эффект, еще большими «звездными» скоплениями отличаются «картины-катастрофы»: в «Одиссее «Посейдона» занято восемь известнейших исполнителей, в картине «Многоэтажный ад» — десять, в «Землетрясении» — шесть. Сходство и в том, что, подобно «гигантам», «картины-катастрофы» стали долготренированными предприятием, которое эксплуатируется и, вероятно, будет еще эксплуатироваться — во всевозможных вариациях — в течение ряда лет. С ними уже связаны и некоторые новые побочные процессы. Так, они вызвали к жизни почти неслыханную в практике деловой Америки форму сотрудничества: «Многоэтажный ад» финансировали две соперничающие кинокомпании — «Уорнер Бразерс» и «20-й век — Фокс»; совместный проект обошелся им в 14 миллионов долларов. Но расходы уже многократно окупились — и сейчас Аллен собирается продолжать серию до тех пор, пока

«катастрофические» сюжеты будут приносить доход. «Моя сфера деятельности — кинобизнес, — говорит он, — а в этой игре, ни для кого не секрет, надо уметь делать деньги, иначе банки не станут финансировать следующий ваш проект. Так что выбор у нас один — делать деньги».

Аллен не скрывает, что взволнованная и сложная реакция критики и зрителей на «Многоэтажный ад» его несколько удивила, ибо он сам не вкладывал в картину какой бы то ни было особый смысл. «Я беру простых людей — мясника, пекаря, пожарника, — раскрывает секреты «творческого процесса» режиссер, — и ставлю их в чрезвычайные обстоятельства, для преодоления которых требуются сверхчеловеческие усилия и необыкновенный героизм. Зритель видит, что происходит на экране, и после просмотра у него остается уверенность, что и он мог бы так же. Зритель счастлив».

Итак, из учтенных уже нами трех уровней восприятия «фильмов-катастроф» к трактовке режиссера, кажется, ближе второй — люди в борьбе со стихией. Но смущает заключение Аллена: «зритель счастлив». В нем явно звучит уверенность человека, который полагает, что постиг «вкусы толпы». «Хлеба и зрелищ!» — римляне невозмутимы, когда сыты и на арене — гладиаторы. Так и в «обществе потребителей» — обыватель счастлив, если хотя бы на мгновение увидел себя героем. Зрелище снимает стресс ежедневной рутины. И чем он ужаснее, тем легче обывателю, по мысли Аллена, преодолеть трудности и повседневный кошмар буржуазного общества...

Авторы «картин-катастроф» сегодня уже не пользуются избитыми приемами, наводняя экран вампирами, убийцами-маньяками и прочим устаревшим кинохламом, — так было раньше. Сегодня они, по-прежнему оперируя гиперболами «необычного», старательно и тонко «заземляют» происходящие на экране катастрофы. Их герои не бороздят и просторы неведомого космоса, не отправляются на поиски сокровищ Атлантиды. Они ближе зрительному залу, чем герои «Космической одиссеи» или «Бен-Гура». «Я не ставлю филь-



«Одиссея «Посейдона», режиссер Ирвин Аллен

мов об астронавтах или хирургах, делающих фантастические операции, — откровенничает Аллен, — потому что их не так много, чтобы заполнить весь кинотеатр. Зато в стране 2 миллиона 600 тысяч пожарников, и у каждого из них — жены и друзья, и все они пойдут на мою картину».

Согласно логике Аллена, не удивителен успех и его «Одиссеи «Посейдона» — сколько людей ежегодно путешествуют морем, доверяясь красавцам лайнерам! А в «Одиссее «Посейдона» такой корабль опрокинут вверх дном гигантским морским валом. На протяжении всей картины одна за другой погибают группы пассажиров, пытающихся спастись, но лишь единицам это удается. Ведомые героем Джина Хэкмана (одного из самых популярных сейчас в США актеров), они, теряя силы, стараются пробиться на поверхность через лабиринты ставшей беспомощной громады корабля, медленно погружающегося в пучину. Сотни людей — женщин, детей, мужчин — находят свой конец в океане. Крохотный мирок роскошного туристского аттракциона в буквальном смысле поставлен с ног на голову. Смещенными оказываются все обычные представления — поначалу происходящее кажется нереальным, и зритель почти уверен в благополучном и скором исходе: в

конце концов, первые изступительные жертвы уже принесены в прологе. Но кошмар продолжается...

В 1912 году, столкнувшись с айсбергом, затонул печально известный «Титаник». Погибло полторы тысячи пассажиров, только немногим удалось спастись. Эта трагедия давно нашла свое отражение в кино. А в фильме «Джаггернаут»* английского режиссера Ричарда Лестера, работающего сейчас в Соединенных Штатах, гибнет огромный пароход «Британик». Отдает приказы с капитанского мостика персонаж, которого играет Омар Шериф, ему помогает герой Дэвида Хеммингса, а спасательными операциями руководит человек, созданный воображением Ричарда Хариса. Опять — «звезды» и опять катастрофа...

Создатели «фильмов-катастроф» нередко отталкиваются от сенсационных событий реальности, хотя это и не является для них главным. В 1974 году на экраны Америки вышла картина Джека Смайта «Аэропорт-75», рассказывающая о трагедии в воздухе: это уже «надстройка» над «Многоэтажным адом»; парящее в вышине сотворенное руками человека чудо современной техники, авналай-

* Одно из воплощений бога Вишну; в переносном смысле — неумолимая безжалостная сила, уничтожающая все на своем пути и требующая слепой веры от тех, кто ей поклоняется.

нер, самый безопасный, согласно статистике, вид транспорта, неожиданно сталкивается в воздухе с маленьким спортивным самолетом. Командирская рубка сильно повреждена. Часть экипажа гибнет в момент столкновения, а оставшийся в живых пилот слепнет. Управление лайнером вынуждена взять на себя стюардесса, которую инструктируют с земли по радио. В воздухе и на земле начинается сложная борьба за жизни двухсот пассажиров «боинга»... Зрители невольно вспоминают март 1974 года, когда на трассе Париж—Лондон разбился гигантский ДС-10 и 346 человек погибли—рекорд в списке авиатрагедий. Самолет находился на высоте 12 тысяч футов, когда вырвало дверь в багажном отделении. В результате мгновенной потери давления в отсеке рухнула находившаяся над ним секция пассажирского салона, и машина потеряла управление...

«Аэропорт-75» занял 12 место в списке самых кассовых «боевиков» года: картина принесла студии «Юниверсал», поставившей ее, более 12 миллионов долларов. Не мудрено, что «Юниверсал» и сейчас продолжает снимать картины на темы воздушных катастроф. Следующий ее фильм — «Гинденбург» — о гибели гигантского дирижабля. А «Парамаунт», возможно, будет делать картину о происшествии с бомбардировщиком, который в 1945 году врезался в самое высокое тогда сооружение в мире «Эмпайр стейтс билдинг» в Нью-Йорке.

Итак, вырисовывается схема: реальные трагедии (о них американец читает каждый день в утренней газете) и их «крупный план» на экране. Расчет на зрелищный шок, подготовленный ранее усвоенной информацией. Однако дело этим не ограничивается, его суть — и проще и сложнее. В плане социальной психологии «фильмы-катастрофы» эксплуатируют страх американского обывателя перед будущим. Создатели картин, подобных «Многоэтажному аду» или «Аэропорту-75», сознательно и довольно безошибочно ориентируются на настроения неуверенности, тревожного ожидания, которые захватили сегодня многих людей капиталистического мира, не только в

США. Эти настроения порождаются самой буржуазной действительностью, всеобщим, постоянно углубляющимся кризисом капиталистической системы, девальвацией традиционных буржуазных «ценностей», нарушением относительной стабильности «общества потребления», резким ухудшением экономической конъюнктуры. В политической, общественной и деловой жизни США эти явления проступают, возможно, наиболее отчетливым образом. Здесь и энергетический кризис, чрезвычайный, как показывает опыт, не только снижением уровня производства и ростом безработицы, который за ним неизбежно следует, не только ростом цен и непрекращающейся инфляцией, но и кризисными ситуациями в различных районах планеты, опасными для дела мира, создаваемыми не без вмешательства реакционных кругов США. Здесь и разоблачение закулисной деятельности государственных учреждений, в частности — ЦРУ. Разве можно полагаться на защиту со стороны официальных институтов, если их руководство, используя деньги налогоплательщиков, идет на такие акции, которые прямо нарушают не только общепринятые нормы взаимоотношений между странами, но и законы, действующие внутри самой страны?! Прибавьте сюда проблемы, порой принимающие масштабы настоящего бедствия, с которыми сталкиваются большие города (совсем недавно многомиллионный Нью-Йорк едва-едва избежал банкротства), опасное загрязнение окружающей среды, катастрофический рост преступности (в Вашингтоне, например, человек, появляющийся после шести-семи часов вечера на улице, может считать себя чуть ли не героем, а в Центральном парке Нью-Йорка не все отваживаются прогуливаться даже днем...), распространение наркотиков, деятельность левацких и правоэкстремистских террористических групп, чьими жертвами нередко становятся люди, не имеющие никакого отношения ни к политике, ни к большому бизнесу, — и вам станет понятно, почему картины ужасных катастроф, уносящих десятки и сотни жертв, инсценировки стихийных бедствий, осуществленных с раз-



«Землетрясение», режиссер Ирвин Аллен

махом, с затратой миллионов долларов — и на постановку и на рекламу, — пользуются таким успехом у зрителя в США.

Важно, однако, подчеркнуть, что «фильмы-катастрофы» по своей идейной направленности отнюдь не рассчитаны на то, чтобы люди в зрительном зале, воспитанные на страхе и желающие испытать во время сеанса страх больший, чем приходилось испытывать им до сих пор, задумались над причинами и источниками социального зла, существующего в самой жизни. Наоборот: катастрофы на экране всегда происходят в результате действия стихийных, неконтролируемых в социальной силе, а потому, говорят авторы таких картин, зрителям не стоит ломать себе голову над тем, как избавиться от тревоги и неуверенности, порождаемой окружающей действительностью. Лучше ненадолго забыться, пережить эмоциональное потрясение, а потом, выйдя из зала, почувствовать, что за его пределами все-таки поспокойнее, не все столь ужасно, как было только что в кинотеатре... Уводя человека в область стихийно неумолимого, фантастического, пререального, «фильмы-катастрофы» выполняют своего рода «социальный заказ» «общества потребления»: снижают активность человеческой мысли, отвлекают от главного. Кто-то из участников постановки «Многоэтажного ада» однажды пошутил: «Мы прошли уже все

огни и воды, и если завтра наступит конец света, у кого, как не у нас, лучшие шансы выжить?..» Что ж, доля истины в этой невселой шутке, есть: зритель «картин-катастроф» — наблюдатель, но не человек действия, он не склонен что-либо предпринимать, дабы «конец света» не наступил...

Что-то не так в мире «всеобщего благоденствия», нарушен ритм: пульс то частит, то пропадает. И американская киноиндустрия пытается и примениться к новым условиям и приспособить их для собственных целей. Кинобизнесмены присматриваются к «заказчикам», рядовым американцам, учитывая их настроения, отраженные в прогнозах киностатистики. Специалисту, работающему на обеспечение кассового успеха ленты (стихийность зрительского восприятия в США — это риск, по возможности учтенный в смете), необходимо знать, как справляются те, кто в зале, с собственными неурядицами и личными катастрофами.

...В шикарный зал нью-йоркского отеля «Хилтон» я попал случайно — на улицах города в один из майских дней с раннего утра раздавали пригласительные билеты на мероприятие так называемой «унификационной церкви». В программе сообщалось, что после концерта Нью-Йоркского симфонического оркестра перед собравшимися здесь выступит президент «унификационной церкви Амери-

ки» Нейл Салонен с личным посланием предподобного Сан Муонг Муна»*.

В холлах «Хилтона», на виду у туристов, лениво потягивающих коктейли, в блеске призывных огней ресторанов, опоясывающих квадрат здания, вежливо улыбались и просили проходить наверх в «Большой бальный зал» молодые люди со специальными значками на лацканах пиджаков. Лента эскалатора мягко подхватывала вас и несла навстречу приветливым активисткам «унификационной церкви», вручавшим посетителям красочные брошюры. Зал был полон. На полотнище, натянутом через всю сцену — от американского флага с одного края до флага с эмблемой «унификационной церкви» на другом конце, — четко выделялись слова: «Новая надежда для новой Америки».

В течение почти часа после увертюры, исполненной симфоническим оркестром, говорил президент «унификационной церкви», гладкий молодой человек в цивильной одежде. Смысл послания предподобного Муна и комментария к нему самого президента сводился в общих чертах к следующему: американское государство, основанное 200 лет назад, всегда зиждилось на вере в бога, но никогда не испытывало таких трудностей, как сегодня. На американцев обрушились самые «невероятные» проблемы: расизм, преступность, экономический кризис, разнузданность нравов. «Америка (я цитирую. — Ю. К.) на краю пропасти. Мы должны возродиться вновь, открыв для спасения Америки и мирную идеологию». «Еще одну», — не без иронии заметил сидевший рядом со мной в зале молодой американец...

На полках нью-йоркских книжных магазинов сравнительно недавно появился справочник, озаглавленный «Религиозные движения в современной Америке». Тридцать ученых-специалистов детально разбирают пеструю гамму современных «вероучений» — от «городского ведьмовства» и новейших «афро-американских» языческих обрядов до последователь 17-летнего Гуру Махараджи Джи* и столь популярных в США йогов. (Читатель может подумать, что для одного дня это слишком много, но на пути в «Хилтон» мне очень деловито и без всякой суеты вручили на улице еще одно приглашение — их в Нью-Йорке можно коллекционировать — «Вас от всего сердца приглашают посетить великолепное таинственное празднество: каждое воскресенье в 5 часов вечера (а также днем) вы можете присутствовать на уроках «бхагавад-гиты»; в 19.30 — на уроках «бхакти-йоги». Дворец Шри Шри Радха Кришна, 439 Генри-стрит, Бруклин»). Америка, утверждают авторы справочника, говорит сегодня на десятках самых разнообразных «идеолектах» (термин, эквивалентный в идеологическом контексте слову «диалект»). «Неовосточные» и «мистические» — самые популярные из них среди молодежи. Если организации, подобные «унификационной церкви», считаются «патриотическими» и пользуются поддержкой солидных бизнесменов и даже многих политических деятелей (Сан Муонг Мун в прошлом году во время своего турне по Соединенным Штатам выступал в конгрессе), то эти наиболее популярные и массовые движения выглядят по сравнению с ними шарлатанскими, любительскими предприятиями. Арендовать зал в нью-йоркском «Хилтоне» для проведения в рекламных целях «вечера единения» — такое и в голову им не придет: «мистики» себя особо не пропагандируют, сохраняя ореол таинственности, а «неовосточники», проповедуя всемирную гармонию, обретающуюся где-то почти на границе с трансом, оцепенением, полагают, следуя старой истине, что скромность украшает человека. Им не до «гала-представления» в роскошных залах «Хилтона»...

Итак, согласно тем и другим и третьим, мир зашел в тупик, и надо срочно искать из него выход — старое здание ведь уже обьято пламенем. Не здесь ли, не в этом ли сознании

Итак, согласно тем и другим и третьим, мир зашел в тупик, и надо срочно искать из него выход — старое здание ведь уже обьято пламенем. Не здесь ли, не в этом ли сознании

* Южнокорейский проповедник, совершивший недавно турне по Соединенным Штатам, принесшее ему известность. Движение, организованное им, политизировано и рассчитано на патриотизм религиозных американцев.

* В Индии Гуру считают мессией, пришествие которого предсказано в священных книгах. В США он стал известен в начале 70-х годов — сейчас в стране насчитывается четверть миллиона его последователей.



«Джаггернаут», режиссер Ричард Лестер

авторы «картин-катастроф» и почерпнули свое вдохновение? Страна и ее обитатели (все — потенциальные зрители) «взрослеют»: если раньше им хватало — дабы чувство надвигающейся беды улетучилось — фильма легкого или приключенческого, в котором герои всегда приходили к «хэппи энду», тайны обязательно раскрывались и пропавшее сокровище находилось, то теперь в катастрофе на экране они видят отблеск безысходности сегодняшнего дня и, как ни парадоксально, хотя его видеть, ибо в сознании невольно всплывает — как последняя надежда — мысль о том, что экран поможет им психологически адаптироваться в реально происходящем. Иначе говоря, это еще одна разновидность того бегства от необходимости критически осознать и оценить действительность, которое способствовало кинобуму в дни экономической депрессии 30-х годов.

У авторов рассматриваемых здесь лент этот психологический и идеологический стимул порождает стремление поделиться своими соображениями о «неизбежном», о котором они уже знают, с теми, кто это «неизбежное» еще не осознал. Иногда это стремление всплеснуть на зрителя то, что «накипело», становится у «специалистов по катастрофам» самодовлеющим и выходит за рамки кинобизнеса: оно превращается в своеобразную философию. Один из критиков писал в связи с выходом на экраны картины «Многоэтажный ад», что это «сказка-гигант с моралью в конце, рассчитанная на людей, которые хотят (NB!), чтобы случилось худшее».

И — еще один существенный аспект. Сорок процентов американцев, согласно данным некоторых опросов, считают, что в них вселялись «демоны». В своем известном исследовании экстагических состояний, испытываемых отдельными людьми, вышедшем под многозначительным названием «Разнообразие религиозного опыта», Уильям Джеймс, с одной стороны, никак не может согласиться с теми, кто склонен называть описываемые им случаи просто патологическими (и ничего не значащими в религиозном смысле) явлениями; а с другой стороны, заботясь о своей репутации ученого, спешит оговориться, что не вполне доверяет «одержимым». Приблизительно так же ведут себя авторы «картин-катастроф» и книг, по сюжетам которых они, как правило, создаются. Между шизофренией и мистикой лежит кратчайший путь к зрителю, полагают администраторы американских студий, — нация забывается в самогипнозе... Ведь недаром специалисты в США даже составили примерное описание того, как, возможно, ощущается этот «мистический опыт» «средним индивидуумом», что испытывает человек, находясь в состоянии между «небом и землей». Оказывается, вот что: чувство глубокого и бесконечного мира (более половины опрошенных); уверенность, что все будет хорошо; чувство долга и причастности к деятельности других людей; чувство любви как единения, чувство радости. Выходит, все дело в личной интерпретации мистического.

Вернемся, однако, к «философии» создателей «картин-катастроф». «Еще одной причи-



«Аэропорт-75», режиссер Джек Смайт

ной успеха «картин-катастроф», хотя мне и не хочется об этом говорить, является то, что люди по природе своей — наблюдатели (разрядка моя. — Ю. К.) ужасного. Внимание людей привлекают несущиеся к месту происшествия пожарные, они спешат увидеть, кого увозит санитарная машина. Это не делает нам чести, но ничего лучшего для успеха фильма не придумаешь». Эти слова принадлежат уже знакомому нам Ирвину Аллену, «классику катастрофы». Теория приобщения американского обывателя к «красоте разрушения», таким образом, принимает более контрастные очертания, она уже обыгрывается специалистами от катастроф (в том числе и в кино) — в альянсе с экспертами-«фрейдистами». В современном буржуазном мире и при нынешних темпах акселерации кинозритель как бы поднят на более «высокий» уровень восприятия: американцу уже не предлагают просто бе-

жать от действительности в сглаженную кинематографичность экрана, его заставляют вырнуться в глубины подсознания, погрузиться в кошмар.

Аллен в своих суждениях не одинок, ему, например, вторит Клинт Иствуд: «Смерть и катастрофа — вот что люди хотят видеть на экране. Взгляните на первые полосы газет — вы не найдете там веселых или приятных новостей. Вот почему клерк или фармацевт не хотят больше идти в кино, чтобы увидеть фильм о клерке или фармацевте, если только, те не будут вовлечены в какую-то интригу». Иствуд, известность которому принесли westernы итальянского режиссера Серджио Леоне («За пригоршню долларов», «На несколько долларов больше», «Добрый, плохой, злой»), свою первую режиссерскую работу сделал по сценарию Джо Хейнс, «проливающему свет на... патологию любви. «Разжалоби меня» — лента, повествующая о женщине, страдающей психозом, и об объекте ее преследований, популярном радиоккомментаторе. Вначале в фильме все здорово, и некоторые сцены даже вызывают улыбку, а странности выглядят забавно. Затем наступает недоумение, которое сменяется ужасом, нагнетаемым от кадра к кадру: от руки героини гибнет полицейский сыщик, чудом спасаются другие преследуемые ею жертвы, и, наконец, сама она — зло все же наказуемо — срывается в бездну. Итак, движимая страстью, героиня фатально становится преступницей. Но здесь, конечно, нет ничего общего с ситуациями классической трагедии. В фильме все заземлено и «осовременено»: у героини просто комплекс, прорвавшийся наружу в форме патологически агрессивных поступков.

Как видно из приведенного выше высказывания Иствуда, он как режиссер преследует, в частности, цель дать оригинальную трактовку обыденных типажей. Недавно вышла новая его картина — «Санкция «Эйгер», в которой он выступил сразу в трех качествах — продюсера, режиссера и актера. На первый взгляд, это фильм из традиционной «шпионской», на манер «джеймсбондовской», серии. Однако, следуя собственной заповеди, что

если герой «прост», то нужно вовлечь его в интригу, Иствуд «усложняет» образ. Человек, которого он играет,— профессор-искусствовед, увлекающийся творчеством импрессионистов и альпинизмом, а, кроме того, еще и... наемный убийца, известный в международных разведывательных кругах. Чтобы купить понравившуюся ему картину, он соглашается убить двух человек в Швейцарии (действие в фильме разворачивается на фоне прекрасных альпийских пейзажей)...

Итак, Клинт Иствуд от сыгранных им в вестернах Леоне откровенных профессионалов-убийц, «охотников» за звонкой монетой, выплачиваемой им полицией за голову особо опасных преступников, перешел — уже как создатель собственных лент — на уровень «эстетствующей шпиономании» и легко воспринимается американским зрителем «трагедии комплекса». Это еще одно из направлений, на котором определенная часть кинематографа США ищет «кассовые» формы кинозрелища.

Интересно, между прочим, что Ирвин Аллен также пришел к «фильмам-катастрофам» через развлекательные, приключенческие ленты. Достаточно упомянуть названия сделанных им в свое время фильмов: «Путешествие ко дну океана», «Затерянные в космосе», «Туннель времени», «Земля гигантов». Аллен и тогда уже подчеркивал, что сегодняшний будничнейший день его не интересует, что он — певец «эскейпизма», его область — специальные эффекты, рассчитанные на то, чтобы поразить воображение зрителя. Так вырисовывается эволюция жанра — от лент, напоминающих картины о приключенных знаменитого Тарзана, до «катастроф».

Хоровод приключений — мнимых, рожденных фантазией авторов, и настоящих — крутятся безостановочно. В октябре 1972 года после катастрофы самолета, разбившегося в Андах, в необитаемой местности, чудом уцелели 16 человек. Два с лишним месяца они старались выжить (говорят, чтобы не умереть с голоду, они ели погибших пассажиров — сенсация, в свое время смаковавшаяся западной прессой), надеясь на то, что их все-таки



«Челюсти», режиссер Стивен Шпильберг

обнаружат с воздуха или с земли. Один из переживших эту трагедию, Пьер Поль Рид, выпустил книгу «Оставшиеся после катастрофы: история выживших в Андах», а кинокомпания «Юнайтед Артистс» совместно с «Поломаршикчерз» уже поспешила купить у автора за 350 тысяч долларов право ее экранизации: проект обещает быть прибыльным, мода на катастрофы — а тем более реальные — не прошла.

В начале 1975 года, прямо-таки сыграв на руку создателям «фильмов-катастроф», опубликовал свою статистику Национальный совет безопасности транспорта США. Как выяснилось из этого отчета, 1974 год оказался для американских авиалиний самым обильным по числу катастроф — погибло 467 человек. Какой же вид передвижения наиболее безопасен? Не успел американец задаться этим вопросом, а всезнающие репортеры уже

сообщают, что студия «20-й век—Фокс» предлагает сделать нечто вроде продолжения ленты «Одиссея «Посейдона», перенеся уцелевших героев из перевернувшегося вверх дном океанского лайнера в уютные купе скорого поезда, которому, однако... суждено сойти с рельсов в железнодорожном туннеле — пассажиры окажутся там заживо погребенными под землей.

Казалось бы, ничем уже не удивить американского зрителя, однако набор ухищрений, к которым прибегает кинобизнес в США, поистине неисчерпаем. В обычный январский день 1975 года — в один и тот же час — по разным каналам телевидения можно было посмотреть новый телефильм «Мертвые не умирают» с Джорджем Гамильтоном — о мертвецах, встающих из могил, и «Дьявольский треугольник» — повествование о знакомом уже миллионам американцев, но продолжающем оставаться таинственным треугольнике в просторах Атлантики, с упоминания о котором мы начали наше письмо. Лента, в которой принимала участие Ким Новак, действовала на нервы; она представляла собой некую смесь мистических ужасов «Изгоняющего дьявола», страсти вокруг которого к тому времени уже поутихли, и необъяснимых таинственных фактов. Авторы «Дьявольского треугольника» предлагали наиболее примитивное — «сатанинское» — решение загадки. И зритель охотно его принимал: с «потусторонним» легче иметь дело, поскольку оно изначально необъяснимо, а разнообразные научные или фантастические теории и гипотезы нуждаются в разумных доводах...

В связи с «бермудским треугольником», именуемым «пропащим местом», «заколдованным морем», «сумеречной зоной» и «портом пропавших кораблей», говорят о чем угодно: об искривлении пространства и времени, об обратной гравитации, о лазерах исчезнувшей цивилизации атлантидов, о черных провалах в космосе, о «летающих тарелках»...

Насколько все это соответствует истине — вопрос для «промышленности развлечений» второстепенный или даже десятистепенный: важно, что сегодня обыватель это «покупает».

И вот уже по телевидению идет передача под названием «Неопознанные летающие объекты: хотите верить, хотите нет» — скептики против энтузиастов. Си-Би-Эс делает телефильм «Чудовища! Тайна или миф?» — о гипотетическом обитателе шотландского озера Лох-Несс и о «снежном человеке». И далее — в том же духе,

Приключенческо-экзотический жанр на экранах Америки претерпел значительную метаморфозу: продолжая — неактивно — существовать в своем первоизданном виде, он, через поток лент о подвигах библейских героев и римских легионеров, через псевдоисторические фильмы-гиганты, эволюционировал, в конечном итоге, к тем же «картинам-катастрофам». А вместе с жанром «путешествовали» и актеры. Наиболее характерен, пожалуй, пример Чарлтона Хестона: в 1954 году он снялся в ленте «Тайна инков» — название само говорит за себя; затем в картине на библейский сюжет — «Десять заповедей». В 1959 году на экраны вышел бестселлер года, «гигант» «Бен-Гур», где Хестон исполнял главную роль. Затем он снимался в таких лентах, как «Планета обезьян», «В недрах планеты обезьян», «Человек из Омеги», «Похищенный в воздухе» и «Сойлент грин». И, наконец, «Аэропорт-75» и «Землетрясение», типичные «фильмы-катастрофы». В последней ленте, повествующей о землетрясении в Лос-Анджелесе, на фоне рушащихся зданий и высотных автострад Хестон мечется по экрану, спасаясь и спасая, и гибнет в финале, как и герой Джина Хакмана в «Одиссее «Посейдона». Напряжение в зале нагнетается заранее — перед демонстрацией зажигается табло: «Администрация кинотеатра не несет ответственности за физическую или эмоциональную реакцию отдельных зрителей». Покорный воле создателей зрелищ, вызвавших к жизни стихию на экране, зритель воспринимает ловко отобранную информацию под грохот специальной аппаратуры, создающей шумовые эффекты — даже пол вибрирует под ногами сидящих в кинотеатре. А на следующий день в утренней газете он прочтет о третьем по счету за последние 24 часа землетрясении в южной части Калифорнии, причинившем



«Молодой Франкенштейн», режиссер Мэл Брукс

«незначительный ущерб», — ничего особенно-го, уверяет репортер: всего лишь 4,7 балла по шкале Рихтера. А «Нью-Йорк таймс» поместит целую статью, рассказывающую о системе раннего оповещения о подземных толчках, и читатель вспомнит, что в ужаснувшей его картине молодой ученый также с точностью до часа предсказывал катастрофу...

И опять американец попадает в некий замкнутый круг, где его держит в постоянном напряжении цепь странных и непонятных — расщеченных бойкими репортерами и кинематографистами — сплетений жестокой реальности окружающего мира и вымысла, «ужасных грез». Творцы «промышленности развлечений» буржуазного общества ведь все чаще выступают как некие оракулы, чьи мрачные предсказания вот-вот должны сбыться, и — как всем доступные утешители...

...Глаза американца скользят по книжным витринам п о остававливаются на томике известного фантаста Айзека Азимова — «Земля: наш переполненный космический корабль», 156-й по счету книге автора. Речь идет о серьезной мировой проблеме — перенаселении планеты. Каждый день на земном шаре нас становится на 200 тысяч больше. Если так будет продолжаться, в 2001 году число людей

достигнет 7 миллиардов. Реально ли это? Да. А вот катастрофа ли это? И что следует предпринять?

Поток достоверной информации, перемешанной с изощренными спекулятивными измышлениями, рассчитанными на то, чтобы поразить воображение обывателя, захлестывает читателя. Люди теряются, происходящее вокруг кажется нереальным: слишком уж реальное порой похоже на то, что происходит в кино... В июне 1975 года на экраны Нью-Йорка вышел, наконец, фильм Стивена Шпильберга «Челюсти», о котором столько писала американская пресса еще во время съемок. Фильм поставлен по одноименному бестселлеру Питера Бенчли (сценарий Бенчли и Карла Готлиба). «На острове было все. Ясное небо. Нежный прибой. Мягкая вода. И люди стекались туда каждое лето. Это была прекрасная кормушка». Рекламная эта фраза, несколько раз варьировавшаяся, всегда сопровождалась эффектной иллюстрацией — разинутая во всю ширь громадная пасть акулы.

Содержание ленты коротко сводится к следующему. В разгар летнего сезона в прибрежные воды модного курортного местечка заплывает восьмиметровая акула-людоед. Чудовищная рыба нападает на неосторожных

пловцов, перекусывая их пополам, отгрызает им руки и ноги, целиком заглатывает детей... Городские власти в панике: доходы от приезжих — важная статья муниципального бюджета, и если туристы узнают о грозящей им опасности, пляжи опустеют, а прибыльный сезон обернется сплошными убытками. Но пока мэр и его коллеги пытаются скрыть ужасную новость, акула продолжает свою кровавую охоту. В принципе, сюжет содержит зерно хотя и ограниченного по смыслу, но все же не лишнего социальной мотивировки конфликта: «отцы города» пренебрегли своим долгом ради финансовой выгоды — и ни в чем не повинные люди стали жертвой их преступной недобросовестности. Однако эта мысль, едва наметившись, уходит в песок, подобно волнам ласкового летнего прибоя на экране, а на поверхности остаются только натуралистические подробности «фильма-кошмара», «склеенного» изобретательно, в цвете, с использованием наиболее впечатляющих возможностей современной кинотехники. Но оттого — еще более отвратительного, тошнотворного, вызывающего в зале то же состояние коллективного психоза, каким сопровождалась демонстрация пресловутого предшественника «Челюстей», картины «Изгоняющий дьявола». «Челюсти», строго говоря, не относятся к жанру «картин-катастроф»: масштабы фильма Стивена Шпильберга скромнее, не тот «разгул стихии». Это скорее технически усовершенствованная модификация фильмов ужасов с жизнеподобно заземленной фаблой. Однако сам факт появления такой ленты, история ее постановки, система рекламы и организация проката (фирма «Юниверсал» затратила на телевизионную рекламу «Челюстей» 700 тысяч долларов и выпустила фильм одновременно в 450 кинотеатрах страны!), громадные очереди у касс, которые собирает этот боевик, наводят на мысль о том, что «картины-катастрофы», вроде «Землетрясения» или «Многоэтажного ада», и «фильмы-кошмары», вроде «Челюстей» или «Дьявольского дождя» (рассказ о том, как в служителя церкви вселился дьявол) — явления одного порядка. Вызывая у зрителя чувство страха,

мистического ужаса, шока, они призваны элиминировать остроту «социальной напряженности» в обществе, вызванной не сенсационными пожарами и кораблекрушениями, не таинственной «нечистой силой», вселяющейся в людей помимо их воли, не коварством стихии, а вполне реальными и объяснимыми в категориях экономики, политики, социологии причинами, обусловившими сегодня глубокий кризис буржуазного мира, принимающий всеобщий характер. Ведь как раз этих причин создатели кинематографических кошмаров и катастроф и предпочитают не касаться...

Классификационный совет отнес картину «Челюсти» к либеральной категории «РХУ» (разрешено практически для любой аудитории), но снабдил ее все же предупреждением: «...Возможно, слишком насыщена для подростков»...

Интересно, в какую категорию попадет лента под названием «Дамон», снятая по первому роману Терри Клайна, который было решено экранизировать еще до того, как книга появилась в продаже (режиссер Жаннот Шварц). «Дамон» — фантастическая история о необыкновенном мальчике, находящемся под наблюдением врачей-специалистов. Он разит не по годам, умеет читать мысли и... убивает растения своим прикосновением. Реклама студии «Парамаунт», осуществляющей постановку, обещает, что тайна мальчика будет раскрыта и «потрясет и ужаснет» человечество. Снова — «потрясет и ужаснет»!

Модное и прибыльное направление в американском коммерческом кинематографе привлекает в свою орбиту и некоторых способных постановщиков, которые раньше более требовательно подходили к выбору тематики снимаемых ими фильмов. Отто Премингер, известный своей экранизацией повести Франсуазы Саган «Здравствуй, грусть» (1958) и картиной «Совет и согласие» (1962), умеренно критиковавшей американскую политическую систему, собирается теперь ставить фильм по роману Самнера Эллиота, вышедшему в начале 1974 года, «Неумолимое движение». Это рассказ о женщине в Америке 1995 года.



«Планета обезьян», режиссер Ли Томпсон

В фильме — ее последний день, ибо по закону 65-летние умирают: планета перенаселена. Действие ленты происходит в Нью-Йорке, и в этой связи невольно приходит на ум сравнение с картиной Ричарда Флейшера «Сойлент грин» (мы писали о ней в апрельском номере журнала в 1974 году), где события также разворачиваются в американском «городе будущего». Это уже катастрофа в перспективе...

Многие «фильмы-кошмары» внушают людям мысль, что зло в них самих, что это они «одержимы», а социальные условия жизни здесь ни при чем. Картина «Изгоняющий дьявола» (о ней мы уже рассказывали на страницах журнала), пользовавшаяся огромным успехом, давно не демонстрируется, скажем, в Нью-Йорке. И шумиха вокруг этой ленты тоже смолкла. Но явление осталось. Американцы продолжают «общаться с сатаной».

Сотни тысяч их — бизнесменов, домашних хозяек, не говоря уже о служителях культа, — полагают, что демоны населяют Америку, обитают в каждом, и что их следует время от времени изгонять. Этот феномен находится уже за пределами религии как таковой; он своеобразное «цивилизованное язычество», которое множество людей «испо-

ведуют» чуть ли не в каждом большом городе Соединенных Штатов. Многие деятели церкви без энтузиазма относятся к движению — уж очень это все, с их точки зрения, «не ортодоксально» (впрочем, единого мнения на этот счет у церковников нет: в Чикаго, например, в одной из церквей священники совершают обряд «изгнания» почти после каждой службы), а специалисты-медики называют явление «интересной фантазией». Так или иначе, все большее число американцев начинает относиться к мысли об «изгнании сатаны» серьезно, что получает свое отражение и в литературе и в кино. В книжных магазинах бойко расходятся пособия по «демонологии» и оккультным «наукам», полки пестрят такими, например, названиями: «Власть над демонами», «Вторжение из мира духов», «Может ли в христианина вселиться дьявол?», «Поцелуй сатаны» и т. п. На экранах Америки в 1975 году с успехом шла лента «Эбби», «черный» вариант (в США целая сфера кинобизнеса специализируется на картинах, сделанных в расчете на негритянскую аудиторию) «Изгоняющего дьявола». Промелькнуло несколько новых картин о знаменитом вампире Дракуле. И можно назвать буквально десятки фильмов, где «мистическое» вкраплено в, казалось бы, нейтральные сюжеты.

«Уверовавших же будут сопровождать сии знамения: именем Моим будут изгонять бесов, будут говорить новыми языками». Эти пророчества из «Святого благовествования от Марка» в сегодняшней Америке сбываются по-разному: одни «изгоняют бесов», а другие «говорят новыми языками». Широкое распространение получили оккультные «науки», не могут пожаловаться на отсутствие клиентуры и многочисленные оракулы — от гадалок-«любительниц» до предсказателей, якобы пользующихся новейшими достижениями астрономии и даже компьютерами. Некоторые из них, кстати, избрали местом своей практики Голливуд: их предприятия благополучно процветают здесь, в близком соседстве с пресловутой американской «фабрикой грез». А поклонники «спиритизма» утверждают, что, изучая «сверхъестественные аспекты христианства», они помогают его противоборству с «сатанизмом», другим чрезвычайно распространенным в США култом.

Поклонники дьявола или бога, конечно, считают себя идейными противниками, но их объективно объединяет нечто общее — неудовлетворенность действительностью, выливающаяся в пассивный и путанный поиск «лучшего мира» за пределами реального. Но и там они не находят ответа на вопросы, мучающие их. А бизнесмены от кино предлагают, в свою очередь, все новые варианты «эскейпизма». Мелькнула на экранах США лента Брайана де Пальма «Райское привидение», «рок-мюзикл» — фильм с популярным Полем Уильямсоном, сыгравшим «злого» импресарио, который продал душу дьяволу в обмен на вечную молодость и успех в индустрии музыки. Став знаменитостью, он, соответственно, стал покупать души молодых талантов.

Музыкальные картины, пародирующие «катастрофы» при помощи рок-н-ролла, уживаются на экране с другими фильмами, тоже содержащими элементы пародии. Так, известный режиссер Мэл Брукс снял ленту «Молодой Франкенштейн»: ее герой, в отличие от своего «ужасного» предка, описанного Мэри Шелли и неоднократно появлявшегося на эк-

ране (начиная с 30-х годов, когда пришел в американское кино знаменитый актер-«чудовище» Борис Карлоф), полностью «американизирован» и действует в наше время. Комедия, сделанная Бруксом в таком «ключе», когда страшное — смешно, пользуется успехом. Не меньшую аудиторию собирал в Нью-Йорке фильм Ли Томпсона «Перевоплощение Питера Прауда» с Майклом Саразаном и Дженифер О'Нил в главных ролях. Рекламная фраза картины — «предположим, вам известно, кем вы были в прежней жизни... что тогда?» — избавляет нас от пересказа сюжетного приема. Интересно лишь отметить, что сверхъестественное переплетается в фильме с «детективными» моментами; иначе говоря, синтез развлекательно-приключенческого и мистического продолжает обретать новые формы. Режиссер Ли Томпсон, кстати, известен и как автор нескольких фильмов из так называемой «обезьяньей» серии, посвященной приключениям астронавтов, попадающих в будущее Земли, населенной цивилизованными обезьянами и людьми-дикарями. Поставленная еще в конце 60-х годов картина «Планета обезьян» (по известному фантастическому роману французского писателя Пьера Буля) пользуется в США исключительной популярностью и у детей и у взрослых. Учитывая отклики зрителя на эту «фантастическую катастрофу», студия «20-й век — Фокс» пустила сюжет в оборот. В 1973—1975 годах на экранах Америки шли продолжения «Планеты обезьян»: «В недрах планеты обезьян», «Побег с планеты обезьян», «Сражение за планету обезьян», «Захват планеты обезьян». В 1975 году к этой кампании присоединилось и телевидение: кроме показа кинофильмов, названных выше, была снята специальная телесерия, основанная на приключениях тех же героев. Рекламные мероприятия, включающие появление в магазинах целого ряда товаров с изображением «будущих властителей Земли», разворачивались под общим лозунгом: «Приобщись к обезьянам!». Конечно, дети составили основную аудиторию этой «находки» американского кинобизнеса. А вот взрослым американским зрителям приходилось слож-

нее: ко многим вопросам, ответы на которые они искали и не находили, «киноэксперты» добавили еще один пессимистический взгляд на будущее человечества, еще одну «катастрофу», которая, якобы, ждет человечество в будущем. Параллельно американская пресса сообщала о достижениях ученых: обезьяну Лану научили «говорить», общаться с помощью «неголосовых» устройств. По развитию она даже достигла уровня двухлетнего ребенка, знает названия шести цветов и определяет их... По 13-му каналу телевидения прошла восьмая документальная лента Фредерика Вайзмана «Примат» — об опытах на обезьянах. Кстати, детям на этот раз передачу смотреть не рекомендовалось. И не зря: среди части аудитории она вызвала своего рода панику... Впрочем, за умеренную плату (в самом конце жизненного пути, когда земные часы сочтены) американец может найти «успокоение». В одном из февральских номеров журнала «Тайм» в 1975 году появился материал, озаглавленный «Смерть не в одиночку»: читателю сообщалось, что в Лос-Анджелесе создано новое деловое предприятие, компания «Трешхолд», сотрудники которой за 7 долларов 50 центов в час помогают умирающим «коротать» последние мгновения их жизни. Эти профессионалы от смерти, прошедшие специальную подготовку, могут, как сообщалось, стать умирающему «самым близким человеком» и с чувством выполненного долга в конце «сеанса» закрыть ему глаза. Это как отпущение грехов, как еще один способ побега из катастрофически неблагоприятного мира...

●
Переменяя фантазию и факты, вновь и вновь звучат «голоса», предлагающие американцам новые теории, которые спасут их от «неминуемого». В широко изданном справочнике «Религиозные движения в современной Америке» — в одной из статей, посвященных спиритизму и «неовосточному мистицизму», делается попытка объяснить, куда же идет американская нация, какой она станет завтра. Оказывается, что «те, кто общается с ду-

хами и знает, что надо быть терпимым, прилежным, искать не удовольствий, а знаний, быть оптимистом и пытаться найти себя, могут стать технократами завтрашнего дня». И так, по мнению специалистов в области «американской души», то, что началось, как восстание против «автоматизированной культуры», может вылиться в единение с ней — надо лишь «прислушаться к голосам» из потустороннего мира. Эта фантастическая путаница, похожая на еще одну опасную игру, оснащенную в век развития технологии всякими эффектными новинками, увлекает американского обывателя. Естественно, что литература и кинематограф тоже не проходят мимо подобных явлений, больше того, они отражают их при многократном увеличении. В «бермудском треугольнике», где мысленно плутает американское общество, как и в таинственном пространстве Атлантики, бесследно исчезают приметы реальности, они растворяются в искусственно созданной таинственности, их вытесняют тщательно продуманные кошмары, и человеческое сознание как бы переносится в иную, вырванную из действительности, систему пространственно-временных координат.

«Фильмы-катастрофы», «фильмы-кошмары» с их сенсационной масштабностью, с их пристрастием к невероятному, ужасающему, мистическому — при всем внешнем разнообразии сюжетов, постановочных приемов и композиционных схем — представляют собой довольно цельное, в социально-историческом аспекте, направление в развитии буржуазной «массовой культуры», ориентированное отнюдь не только на повышение рентабельности «фабрики развлечений». Учитывая, что люди, живущие в буржуазном обществе, испытывают страх, тревогу, неуверенность в завтрашнем дне, — кино западного мира усиленно (это особенно заметно на примере кинематографа США) эксплуатирует это состояние общества, уводит человеческую мысль в сторону от его подлинных причин, заключенных в самой природе капитализма.