

Николай Савицкий

На разных полюсах

О нескольких американских фильмах

Любая попытка предпринять всесторонний и исчерпывающий анализ положения в современном кинематографе США требует по меньшей мере солидного монографического исследования. У данной статьи куда более скромная задача. Она сводится к тому, чтобы в общих чертах охарактеризовать отдельные жанрово-тематические направления в американском кино начала 80-х годов на примере нескольких фильмов¹, о которых в нашей критике пока что было написано еще очень мало. В их число входят работы, явно заслуживающие внимания, ибо они отражают не только определенные творческие тенденции, показательные для киноискусства Соединенных Штатов в его нынешнем состоянии, но в известной мере и настроения в американском обществе, сегодняшней морально-политический климат США.

А в заголовке хотелось лишь подчеркнуть следующее немаловажное, на наш взгляд, обстоятельство: процесс дифференциации в американском кинематографе, начавшийся примерно в 60-х годах, продолжает углубляться, все более видоизменяя и его производственную систему, и идейно-эстетические параметры. Полвека назад Илья Ильф и Евгений Петров, побывав в Голливуде, писали: «Есть четыре главных стандарта картин (американских. — Н. С.): музыкальная комедия, историческая драма, фильм из бандитской жизни и фильм с участием уникального оперного певца». Сегодня же для перечисления различных видов моделей, определяющих типологический спектр американского кино, и их модификаций могло бы не хватить страницы... И, пожалуй, не будет преувеличением считать, что

¹ Практически все фильмы, о которых здесь говорится, за исключением упомянутых для сравнения, выпущены в США в 1983 году.

среди тех нескольких картин, к которым нам предстоит обратиться, нет «двойников», нет произведений типологически идентичных.

Большая часть этих фильмов, ранее побывав в Канне, Венеции, Западном Берлине и на других крупных международных киносмотрках, фигурировала в официальной и информационной программах ФЕСТА, состоявшегося в Белграде в нынешнем году. И в течение восьми дней каждый вечер по второму каналу Белградского телевидения шла прямая передача, посвященная этому фестивалю. Ее транслировали из специально оборудованного студийного помещения, на задней стене которого, за спиной ведущего, был смонтирован небольшой экран, где время от времени появлялись фрагменты из фильмов фестивального репертуара. А слева от экрана находилась выполненная в натуральную величину фигура Чарли Чаплина в костюме и гриме рядового из классической немой ленты «На плечо!».

Не знаю, в какой технике ее изготовили. Возможно, в той, которой пользуются поставщики экспонатов знаменитого Музея восковых фигур мадам Тюссо в Лондоне. Во всяком случае, внешность великого актера и режиссера, знакомого сотням миллионов зрителей во всем мире, была передана точно. И порой казалось, что выражение лица у Чарли начинает меняться, что он смотрит на экран то с любопытством, то с изумлением, то с ужасом...

В общем, здорово это было придумано — «пригласить» в студию Чаплина и поставить его вполоборота к символическому экрану международного фестиваля. Зримым напоминанием о великих достижениях гуманистического киноискусства. Строгим молчаливым судьей того, что делается сегодня в мировом кинематографе. Включая и американский — в пестром разнообразии взлетов его и падений. Посмотрим на этот экран и мы.

Фантазии звездные и земные

Спустя шесть лет после выхода к зрителю картины Джорджа Лукаса «Звездные войны», положившей начало одноименной серии, Ри-

чард Маркан снял заключительную часть «космической трилогии» — «Возвращение Джидай». Стоит сразу же отметить, что лента не содержит ничего нового по сравнению с двумя предыдущими (вторая часть трилогии — «Империя наносит ответный удар»), если не считать кое-каких свежих визуальных эффектов, что и позволяет согласиться с выводом, к которому приходит на страницах журнала «Филмз энд Филминг» критик Джон Коубал: «Возвращение Джидай» — это менее всего продолжение истории; это, скорее, переработка наиболее удачных ингредиентов первого фильма». Обратим внимание на тот факт, что в титрах «Возвращения Джидай» Лукас в качестве режиссера-постановщика не значится, хотя «Звездные войны» — целиком его детище. Не знаю, бережет ли одаренный кинематографист, с именем которого связано направление «контестации» в американском кино начала 70-х годов, свой престиж или просто считает ниже собственного профессионального достоинства заниматься режиссурой фильма, по существу никакой режиссуры не требующего... Но как бы там ни было, личное участие в работе над «Возвращением Джидай» Джордж Лукас ограничил соавторством в написании сценария (совместно с Лоренсом Казданом) и общим организационным руководством постановкой², которую он, само собой, финансировал, твердо рассчитывая на получение прибылей. Расчет оправдался: только за первые 12 дней проката в США фильм собрал 70 миллионов долларов, оставив позади «Инопланетянина» Спилберга, картину, никакого сравнения с которой «Возвращение Джидай», на мой взгляд, не выдерживает.

У Спилберга увлекательное и трогательное зрелище, вызванное к жизни прежде всего незаурядной фантазией постановщика (а уж потом относительно сложной механикой и электроникой, применявшимися для съемок), было хотя бы отчасти подчинено выражению гуманистической идеи. История земных приключений пришельца с другой планеты

² С картиной «Империя наносит ответный удар» было то же самое.



*«Возвращение Джидай»,
режиссер Ричард Маркан*

напоминала людям, что взаимопонимание между разумными существами достижимо и, если желание добиться его искренне, никакие внешние причины тут не помеха. У Маркана и Лукаса мы находим всего-навсего набор броских аттракционов (мастерски выполненных с использованием уникальной съемочной техники, включая компьютерные методы организации изображения), начисто лишенный сколько-нибудь серьезной мысли, равно как и элементарной логики.

Как и в двух первых сериях «космической эпопеи», действие происходит «когда-то очень давно где-то в галактике» (цитирую вводный титр). Мы снова встречаемся с отважным и непобедимым Люком Скайуокером — Небесным странником (Марк Хэмилл), с принцессой Леей Органа (Кэрри Фишер) и капитаном Хэном Соло (Харрисон Форд), которые вместе со своими верными помощниками — двумя человекоподобными роботами Си-Трипио и Арту-Диту и человекообразной обезьяной Чьюбакком — вовлечены в непрерывный каскад космических приключений, чаще всего смертельно опасных, но, конечно же, завершающихся благополучно.

Насыщенную событиями фабулу ленты можно было бы пересказывать долго — на экране постоянно происходит что-нибудь необычное. Особенно эффектно поставлен финальный поединок Люка и Дарта Вейдера на лазерных мечах, в котором Скайуокер одерживает верх над... своим отцом. Оказывается, оба они — из древнего рыцарского рода Джидай, и, прежде чем испустить дух, Дарт решает помириться со своим отпрыском, видимо, сожалея о том, что превратности «политической жизни» галактики развели их судьбы на галактические расстояния... После огненного погребения Вейдера следует апофеоз окончательной победы абсолютного добра над абсолютным злом, и под ликующие звуки всеобщего торжества принцесса Лея и капитан Соло наконец-то выясняют, что созданы друг для друга...

Такая вот повесть классической сказки, традиционного комикса (говорят, Лукас в детстве обожал комиксы), научной фантастики, мелодрамы и приключенческого фильма! Высокотехническое, с большой выдумкой решенное зрелище, рассчитанное на массовый спрос. Впрочем, я склонен думать, что «Возвращение Джидай», как и серия в целом, ориентируется

все же на более узкую аудиторию, чем, скажем, «фильмы катастроф» типа «Челюстей» или «Ада в поднебесье», а именно, на детей и подростков, которым игры «в астронавтов» заменяют сегодня игры «в индейцев» и которые могут смотреть подобные ленты по нескольку раз, заметно увеличивая тем самым общее число проданных билетов. Не исключено, понятно, что и немалая часть взрослых зрителей, привлеченная умелой рекламой и вполне понятным желанием, досмотрев сериал, узнать, «чем у них там все кончилось», тоже пошла на «Возвращение Джидай». Интерес публики к этой картине наверняка подстегнули и бурно обсуждающиеся сейчас в печати и на телевидении США планы милитаризации космоса, вынашиваемые Пентагоном с благословения рейгановской администрации. А в результате сложения всех этих причин фильм, одинаково удаленный как от реальных проблем действительности, так и от подлинного искусства, стал абсолютным чемпионом кассовых сборов за всю послевоенную историю кинематографа США, обозначив один из крайних его полюсов, на котором художественное творчество попадает в полное подчинение «шоу-бизнеса».

Не хотелось бы, чтобы, ознакомившись с комментарием к «Возвращению Джидай», читатель решил, будто автор этих заметок не любит зрелищное кино или считает его чем-то второсортным. Киноискусство не зря иногда называют с в е т о п и с ь ю: зрелищность — его имманентная черта. Если же в фильме отсутствует это качество, значит, строго говоря, нам предлагают уже не кино, а нечто иное, напоминающее его только способом регистрации изображения и звука... Сегодня, когда у большого экрана появился новый серьезный конкурент — видеорекордер, с помощью которого на экран домашнего телевизора можно проецировать любые программы, записанные на компактных кассетах, — наличие у фильма ярких зрелищных качеств — это вопрос жизнеспособности кинематографа в перспективе.

Аналогии с телевидением, которое, к счастью, не убило кино, а лишь заставило его полнее

использовать свои потенциальные возможности, здесь рискованны. Ведь широкое распространение видеокассетных устройств, сдержать которое едва ли возможно (да и нужно ли?), позволит зрителю мгновенно выбирать и смотреть интересующий его фильм (не говоря уж о музыкальных, эстрадных, спортивных и других программах), и чтобы в недалеком будущем кинотеатры не лишились публики, в них придется демонстрировать по преимуществу ленты, перевод которых на видеокассеты сопровождается существенными потерями. К примеру, такой фильм, как уже упоминавшийся «Инопланетянин», будучи показанным на видеомагнитофоне, оставляет вполнину менее сильное впечатление, чем в хорошем кинозале, — сужу по личному опыту.

Впрочем, это вопросы, требующие и теоретического осмысления, и проверки практикой. А пока нам предстоит обратиться к предмету менее сложному, к картине, которая, думается, вполне могла бы претендовать на высшее призовое место на международном конкурсе «Самая зрелищная лента года», если бы таковой где-нибудь проводился в 1983 году. Называется она «Голубой гром».

Имя сорокапятилетнего Джона Бэдхема, поставившего этот фильм (авторы сценария Дэн О'Бэннон, Дон Джекоби), замелькало на страницах западной печати в 1977 году в связи с шумным успехом второй полнометражной ленты режиссера, ранее несколько лет проработавшего на телевидении. Это была знаменитая «Лихорадка субботним вечером», в которой Бэдхем открыл Джона Траволту. Через год тот же Бэдхем сделал очередную версию «Дракулы», чем вроде бы подтвердил успешную закрепить за ним репутацию мастеровитого профессионала, чьи интересы лежат в сфере развлекательного, коммерческого кинематографа. Но когда еще три года спустя Джон Бэдхем выступил с фильмом «За что вы осудили меня на жизнь?» («Чья же это жизнь, в конце концов!»), критики заговорили о нем более уважительно. Вновь продемонстрировав уверенное владение формой напряженного драматического повествования, режиссер на этот раз затронул сложную этическую

проблему, задавшись вопросом, всегда ли гуманно поступает общество, когда, опираясь на букву закона, поддерживает жизнь неизлечимо больного человека, обрекая его на долгие годы страданий. «Голубой гром» — последняя по времени работа Бэдхема³, которую публика приняла с куда большим энтузиазмом, чем критика, обратившая внимание в основном на чисто внешние ее качества. Между тем картина представляет собой не только захватывающее, необычайно увлекательное зрелище, но и произведение, которое содержит определенный заряд социальной критики в адрес буржуазной демократии и современного капиталистического государства.

Наверное, счет, который Бэдхем решил выставить «компьютизированной бюрократии», как любит выражаться он сам, можно было бы предъявить и в другой форме. Но режиссер явно предпочитает ударные, ошарашивающие способы подачи материала, и надо признать, что в этом его умение безупречно. А начинается картина как вполне заурядная полицейская история — с погони за преступником, совершившим ограбление в универсаме. Вот только погоня выглядит не совсем обычно... Полицейский вертолет, патрулирующий ночной Лос-Анджелес, загоняет бандита в какой-то тупичок в густом лабиринте улиц, машина резко снижается, яркий прожектор ослепляет преследуемого, а струя воздуха от мощных лопастей буквально прижимает его к земле, парализуя всякую способность к сопротивлению. Эффектно, ничего не скажешь! И все же это сущие пустяки по сравнению с тем, что покажут нам после, когда действие фильма, быстро набрав обороты, достигнет кульминации. Когда на экране появится главный «аттракцион» ленты — вертолет «Голубой гром», рядом с которым геликоптер, который мы видели вначале, выглядит просто убогой архаикой.

Короткая экспозиция — и вот он в кадре, этот невероятный летательный аппарат с фантастическими летными характеристиками, ма-

шина XXI века, которая может буквально все: с огромной скоростью перемещаться в любом направлении, мгновенно меняя курс; при помощи ракетного ускорителя обогнать современный истребитель; застыть в воздухе беззвучной тенью — в случае надобности особое устройство практически полностью заглушает шум двигателя. Но и это еще далеко не все!

В носовой части вертолета установлена скорострельная автоматическая пушка, которую не нужно наводить на цель: она сама поворачивается строго в том направлении, куда в данный момент смотрит пилот. Радары, связанные с сервомеханизмами, исключают столкновение со случайными препятствиями в полете. Кроме того на борту имеются: устройство вроде телескопа, позволяющее рассмотреть мельчайшие предметы на земле и в воздухе с расстояния в сотни метров; детектор инфракрасного излучения, который в прямом смысле слова видит сквозь стены; сверхчувствительные микрофоны направленного действия, способные уловить на значительном удалении от цели даже шум воды, спускаемой в туалете квартиры, по каким-либо причинам заинтересовавшей экипаж... Наконец, в распоряжении экипажа вертолета находится ЭВМ, в памяти которой заложена масса данных из досье на отдельных граждан и целые организации; их в любой момент можно прочесть на дисплее прямо в кабине. А если каких-то нужных сведений в этом «банке» не окажется, ЭВМ автоматически подключится к более мощной компьютерной системе на земле и тут же выдаст необходимую информацию.

Для чего же предназначается это чудо технической мысли стоимостью в несколько миллионов долларов? Для борьбы с террористами. В частности, для предотвращения нежелательных инцидентов и ликвидации их последствий в период проведения Олимпиады в Лос-Анджелесе...

Надо отдать должное предприимчивым сценаристам: «Голубой гром» вышел в прокат примерно за год до XXIII Олимпийских игр, когда спрос на все, что имело к ним хоть какое-то отношение, повышался по мере приближения события. К тому же в обстановке нер-

³ В том же 1983 году Бэдхем снял еще одну картину — «Военные игры», о которой будет сказано дальше.

возности, царившей в Лос-Анджелесе в преддверии Олимпиады, рекламный трюк, связавший вымышленную фабулу картины с мероприятиями, действительно проводившимися в рамках подготовки к Играм, наверняка был принят многими за чистую монету.

На самом же деле никакого «Голубого грома» нет и не было: эта грозная, начиненная оружием и электроникой машина — плод фантазии драматургов. В фильме Бэдхема, как сообщал своим читателям авторитетный журнал «Америкэн синематографер», снят французский серийный вертолет «аэрокосмическая газель» с измененной конфигурацией хвостовой части и полностью переделанной кабиной, что и придало ему экзотические и устрашающие формы. Однако «аэрокосмическая газель» не обладает и десятой долей тех способностей, которыми создатели ленты наделили «Голубой гром». В кино ведь, как известно, еще и не такое возможно...

А вот что касается подслушивающе-подсматривающей техники, показанной в картине, то ее вовсе не надо было придумывать: она существует и используется в США, в чем заверяет зрителя специальный вступительный титр к «Голубому грому». И это уже не рекламный прием!

Тут мы подходим к самому существенному моменту, из-за которого, собственно, и стоило так подробно описывать «реквизит» постановки. Своим фильмом Джон Бэдхем метит в одно из наиболее уязвимых мест не лишнего внешней респектабельности сооружения, именуемого «американской демократией». Я имею в виду практику «незаконного сбора информации», как деликатно называют иногда в печати Соединенных Штатов разветвленную, широкомасштабную систему внутреннего шпионажа, функционирующую в стране. Кроме ФБР и ЦРУ (им уж «по штату положено»...), за рядовыми американскими гражданами, за политическими деятелями, за военными и учеными, за общественными, профсоюзными и даже некоторыми религиозными организациями постоянно наблюдают армейские спецслужбы, сотрудники частных детективных бюро, выполняющих заказы налоговых ведомств и

страховых компаний, промышленных фирм и т. д. Причем не только неблагонадежные и инакомыслящие попадают к ним под колпак. Методами, позаимствованными из арсенала «рыцарей сумерек», зачастую не брезгают и органы массовой информации Соединенных Штатов. А последние достижения научно-технического прогресса делают эту систему исключительно эффективной, о чем и предупреждает лишний раз фильм «Голубой гром», вызывающий в памяти мрачные пророчества, высказанные тридцать лет назад Джорджем Оруэллом на страницах романа «1984».

Сам Бэдхем называет свою работу «предостережением об опасности, которую представляет для демократии развитие современной техники наблюдения за людьми». Обходя стороной социально-политические причины явления (техника, конечно же, не может считаться здесь определяющим фактором), режиссер проводит параллель между вертолетом-супершпионом с романтическим названием и описанной у Оруэлла «полицией по контролю над мыслями», которая «витает над крышами наших домов и входит к нам через окна», и «у нас не остается ничего личного, кроме нескольких кубических сантиметров внутри собственного черепа».

Аналогия и впрямь напрашивается сама собой, однако объективности ради необходимо подчеркнуть, что мотив тотальной слежки за человеком не занял в картине центрального места⁴: он вводится сюда по библейской формуле «Имеющий уши да услышит!». А на передний план выдвигаются перипетии детективно-приключенческой интриги, по мере раскручивания которой «Голубой гром» и демонстрирует весь спектр своих почти неограниченных возможностей.

Самым впечатляющим в фильме является эпизод воздушного поединка между главным героем ленты пилотом полицейского вертолета Фрэнком Мерфи (Рой Шейдер, обладатель двух «Оскаров»), привлеченным к испытаниям «Голубого грома», и полковником контрраз-

⁴ Гораздо последовательнее был в этом отношении Фрэнсис Форд Коппола в своем фильме «Подслушан».

ведки Кочренсом (Малькольм Макдоуэлл), который тоже занят на испытаниях и одновременно является одним из инициаторов заговора лос-анджелесских политиканов. Заговор имеет целью спровоцировать вспышку преступности в городе: тогда полицейское ведомство получит крупные ассигнования, часть которых заговорщики, видимо, намерены прикарманить. Опробуя оборудование «Голубого грома», Мерфи случайно узнает об этих планах — и теперь его надо «убрать»...

Кадры вертолетной гонки, в которой участвуют оба готовых опытных экземпляра «Голубого грома», пилотируемые Мерфи и Кочренсом, трудно с чем-либо сравнить, поскольку ничего похожего в кино, пожалуй, еще не было.

В финале Мерфи приземляет свой вертолет прямо на железнодорожное полотно, выбирается из кабины и с мрачным торжеством наблюдает со стороны, как чудо техники мгновенно превращается в кучу металлолома, протараненное мощным локомотивом. Дело сделано! И Мерфи, подобно одинокому защитнику справедливости из классического вестерна, медленно удаляется во тьму, в никуда.

Разумеется, такая концовка откровенно отдает штампами коммерческого экрана, а предшествующие ей сцены способны заставить зрителя забыть о вкрапленном в это уникальное зрелище серьезном и тревожном содержании. Но ведь не каждого же зрителя и надо полагать, — не полностью... А кроме того, в картине присутствует и еще один, эскизно намеченный, но достаточно отчетливый мотив: временами Мерфи, ветеран Вьетнама, с отвращением вспоминает свое военное прошлое. Микроэпизоды, недвусмысленно напоминающие о зверствах американских вояк во Вьетнаме, лаконичными «врезками» перемежают авантюрный сюжет, что было бы несправедливо не отметить в разговоре о фильме.

Но Вьетнам — это уже отдельная тема.

Вьетнам: до и после

В Америке отношение к вьетнамской аванюре, стоявшей нации почти шестидесяти тысяч

жизней, менялось со временем. Непосредственно после провала империалистической агрессии США в Индокитае, деморализующе подействовавшего на американское общество, официальная пропаганда прилагала усилия к тому, чтобы «вьетнамский синдром» поскорее забылся. Нынешний хозяин Белого дома уже открыто называет войну во Вьетнаме «благородным делом»: Рейгану, избравшему агрессивный внешнеполитический курс, необходима реабилитация прошлой агрессии.

В кино Соединенных Штатов «тема Вьетнама» пока не получила всестороннего и исчерпывающего освещения. Однако же и те сравнительно немногочисленные (если говорить о заметных кинопроизведениях) американские фильмы, сюжет которых непосредственно связан с событиями вьетнамской войны, отчасти отражают эволюцию ее оценок, в разное время доминировавших в США. По своим идеологическим установкам «вьетнамские картины», сделанные в Америке за последние десять лет, иногда отличаются одна от другой довольно резко, если не разительно. К примеру, Хол Эшби, поставивший «Возвращение домой», честно и откровенно показал в своем фильме, что Вьетнам стал подлинной трагедией США; Майкл Чимино в нашумевшем «Охотнике на оленей» выступил апологетом агрессии, хотя и в этой картине присутствует мотив моральной деградации захватчиков; Фрэнсис Форд Коппола в «Апокалипсисе наших дней» трактовал тему с позиций абстрактного гуманизма.

В целом же надо признать, что до сих пор ни одна из американских лент, навеянных Вьетнамом, не поднялась до уровня по-настоящему серьезных социально-исторических обобщений; ни в одной из них эта самая длительная и кровавая война на нашей планете за последние сорок лет не рассматривалась как очевидное воплощение имперской политики Соединенных Штатов, беззастенчиво попирающих свободу и демократию в различных районах земного шара во имя своих «жизненных интересов».

В то же время американские кинематографисты, движимые чувством гражданской ответственности и патриотизма, беря под защиту

*«Голубой гром»,
режиссер Джон Бэдхем*



гуманистические ценности, создавали и продолжают создавать правдивые произведения, осуждающие агрессию США во Вьетнаме. Прежде всего — за тот невосполнимый урон, который она нанесла престижу Соединенных Штатов во всем мире и нравственному здоровью нации, превратив многие тысячи американцев в людей, духовно опустошенных, сломленных, неспособных более к нормальному человеческому существованию и нередко представляющих прямую опасность для общества.

К ряду таких кинопроизведений принадлежит и новая картина известного режиссера

Роберта Олтмена «Обреченные», поставленная по сценарию Дэвида Рейба.

В нашем журнале об этом фильме уже рассказывалось в статье Л. Маматовой, посвященной Венецианскому кинофестивалю 1984 года⁵, так что потребность в подробном изложении сюжета отпадает. Ограничусь лишь кратким напоминанием.

События ленты происходят в 1965 году (то есть через год после принятия конгрессом США «тонкинской резолюции», положившей начало эскалации американской агрессии про-

⁵ См.: «Искусство кино», 1984, № 4.

тив Вьетнама) в казарме для призывников, ожидающих отправки в Индокитай. Главными персонажами являются четверо молодых рекрутов, зачисленных в подразделение десантников; временно новобранцы находятся под началом сержантов Руни и Коукса.

Почти на всем протяжении фильма местом действия остается казарма, а основным выразительным средством — диалог (Рейб переделал в сценарий свою пьесу), однако отпечатка театральности, на который указывала Л. Маматова, в картине, как мне показалось, не чувствуется. Олтмен, не впервые экранизировавший пьесу (за год до «Обреченных» режиссер перенес в кино бродвейский спектакль «Вернись, Джимми Дин...»), и на этот раз сумел, преодолев специфику драматургического материала, широко раздвинуть рамки повествования и наполнить камерную историю большим обобщающим смыслом: «Обреченные» воспринимаются как модель армии США, как развернутая метафора бесчеловечного организма, запрограммированного на подавление личности, на ее растление, на превращение человека в лишенный мыслей и чувств послушный инструмент насилия и убийства.

«Обреченные» приводят на память работу Роберта Олтмена пятнадцатилетней давности, картину «М.А.С.Н.», в которой та же, в общем-то, тема решалась в форме трагифарса на материале американской агрессии в Корее. «Только это больше не смешно, — говорит по этому поводу Олтмен. — Я раскусил армию, испытал, что это такое, и она мне не понравилась...» И далее режиссер добавляет: «Не думаю, что я стал бы снимать «Обреченных», если бы не было того, что происходит сегодня в Африке и Никарагуа».

...Увы, ни строгая роскошь мемориальных сооружений, ни официальная торжественность президентских речей, в которых Рональд Рейган хорошо поставленным голосом профессионального актера произносит высокие слова в попытках обелить «грязную войну», не дают желаемого эффекта. В сознании многих американцев «вьетнамский синдром» по-прежнему остается источником неприятных ассоциаций и глубокой озабоченности. Не потому ли, что

милитаристский курс, с маниакальным упорством проводимый Вашингтоном сегодня, легко может обернуться «новым Вьетнамом»? Своей картиной Роберт Олтмен напоминает и об этом.

Новобранцы из фильма «Обреченные» проходят пока лишь чистилище — центральный персонаж ленты Теда Котчефа «Первая кровь»⁶ (по роману Дэвида Морелла), бывший «зеленый берет» Джон Рэмбо (Сильвестр Сталлоне) уже прошел все круги вьетнамского ада. И уцелел. Вернулся на родину. Но здесь он, как говорится, пришелся не ко двору. Военные заслуги, за которые конгресс США наградил Джона Рэмбо медалью, никого не интересуют... Тяготясь своим положением неприкаянного, Джон отправляется в захолустный городишко на севере страны, где живет его боевой друг. Но, очутившись на месте, Рэмбо узнает, что друг умер. Молодой, энергичный парень, имеющий, кажется, специальность автомеханика, пробует подыскать себе работу в городке, но эти попытки приводят лишь к тому, что местный шериф Тизл (Джек Старрет), которому вьетнамский ветеран показался подозрительным, предлагает пришельцу незамедлительно убираться восвояси. А когда тот проявляет строптивость, шериф приказывает арестовать Рэмбо за бродяжничество. В полицейском участке Тизл и его туповатый, склонный к садизму подручный Голт как только могут издеваются над арестованным. Обозленный Рэмбо, еще не забывший, чему его научили перед отправкой во Вьетнам, вступает в рукопашную с провинциальными блюстителями порядка и, без особых усилий одолев своих врагов, скрывается в горах. Тизл, движимый мстительным чувством и желанием сберечь честь мундира, посылает за беглецом погоню — и тут начинается настоящая охота на человека, которая целиком занимает основной метраж фильма, включает ряд увлекательных и страшных (без всякой иронии!) сцен, делающих честь Кот-

⁶ В некоторых европейских странах фильм получил прокатное название «Рэмбо»; о нем см.: Цыркун Н. «Новые правые» в Голливуде. — «Искусство кино», 1984, № 2.

чефу-постановщику, и, естественно, побуждает спросить: «Кто же тут палач, а кто жертва?». Или еще короче: «Кто виноват?».

Поначалу получается, что надо вроде «болеть» за героя Сталлоне, кстати сказать, очень выразительно исполнившего эту роль. Молодой человек с приятным лицом и спортивной фигурой, Рэмбо и внешне выглядит гораздо привлекательнее грузноватого тугодума-шерифа (актер и режиссер Старрет достоверно обрисовывает тип человека, который американцы метко определили словом «square» — «квадратный») и бесспорно выигрывает в сравнении с твердолобой скотиной Голтом. Опять же, Джон Рэмбо появился в городке с самыми невинными намерениями: он хотел повидать старого приятеля и, если повезет, хоть как-то устроиться, наконец, в мирной жизни, где устал чувствовать себя аутсайдером. Да и арестован он был без достаточных оснований, а обращение, которому его подвергли в полиции, вывело бы из себя кого угодно... Выходит, Рэмбо — невинная жертва? Не будем торопиться с выводами...

То, что случится в фильме дальше, отчасти напоминает давнишнюю ленту Питера Йетса «Война Мерфи», герой которой, американец, участник второй мировой войны, в одиночку вступал в противоборство с... немецкой подводной лодкой, застрявшей в устье Амазонки весной 1945 года. Только там все было ясно: Мерфи ненавидел фашистов и, рискуя жизнью, демонстрируя чудеса находчивости и исключительное мужество, одерживал победу в поединке с грозным противником, с частицей силы, враждебной всему человечеству. Было чувство. Была идея. Был человек, движимый чувством и идеей.

В неравном поединке участвует и Джон Рэмбо: вначале за ним гонятся полицейские заштатного городка, а под конец против него брошена чуть ли не вся полиция штата, поддержанная отрядом национальных гвардейцев. На экране — не рядовая облава, не полицейская операция местного значения, а в полном смысле слова война. Со своей тактикой, с использованием тяжелого оружия, вертолетов, с перестрелками, взрывами и са-

мо собой разумеется, с многочисленными жертвами.

Рэмбо никак не хочет идти на мировую. Ведь первой была пролита его кровь — и он с отчаянной, обуревающей его страстью фанатика мстит, умело используя твердо усвоенную им «науку убивать» и совершенно не задумываясь о последствиях своих истребительных действий, сеет смерть и разрушение...

Джон Рэмбо — жертва и палач в одном лице!

Но существует и главный виновник этой кровавой драмы. Имя ему — американское общество, социальная система, функционирующая по законам, отграниченным от морали и гуманности. Рэмбо, убийца-профессионал высшей квалификации, был воспитан и подготовлен, чтобы за тысячи миль от границ США использовать его в той позорной, непобедительной войне. А самозабвенно увлекшийся охотой на человека Тизл? А безусые национальные гвардейцы, удивительно скоро ощутившие вкус к безнаказанному убийству? Разве они — не ее порождение?

Остается еще один, последний вопрос: как относится к происходящему на экране создатель фильма? Думается, на этот счет не может быть двух мнений. Теду Котчефу нравится Джон Рэмбо... Режиссер просто восхищен его отточенным умением убивать быстрее и лучше других. И такой, к примеру, эпизод, где мы видим, как Джон сам себе зашивает рану на руке, пользуясь обыкновенной иглой и грубой ниткой, конечно же, рассчитан на зрительское сострадание.

Комментируя «Первую кровь», обозреватель газеты «Вэрайети» заметил, что фильм всего лишь наживается на последствиях Вьетнама, балансируя где-то на грани общественной безответственности. Не слишком ли деликатный упрек в адрес картины, в подтексте которой отчетливо прочитывается желание реабилитировать вьетнамский опыт Америки?

Как выяснилось, желание это у Теда Котчефа не прошло: недавно в печати появилось сообщение о его новом фильме «Возвращение в ад», рассказывающем о том, как уже

в наше время группа американских ветеранов войны во Вьетнаме в порядке частной инициативы проникает на территорию Лаоса, чтобы освободить своих соотечественников, якобы все еще находящихся там в лагере для военнопленных. Насколько можно судить по описаниям, «Возвращение в ад» в еще более откровенной форме, чем «Первая кровь», поднимает на щит бывших участников агрессии США в Индокитае. Похоже, что на этот раз Котчэф без колебаний окончательно пересек границу, на которой два года назад задержался было в некотором раздумье...

Появление в США фильмов вроде «Первой крови» — свидетельство опосредованного влияния, которое оказывает на кинематограф страны агрессивный внешнеполитический курс Белого дома, делающего ныне основную ставку на силу, на использование военного потенциала Соединенных Штатов и их союзников по НАТО для достижения преступных целей американского империализма.

Однако такая политика, последствия которой могут оказаться губительными для судеб планеты, вызывает и обратную реакцию — как в сфере общественной жизни США, где нарастает антивоенное движение, так и в области кинематографического творчества, где художники, встревоженные нависшей над человечеством угрозой уничтожения, создают фильмы, продиктованные искренней заботой о сохранении мира.

Победителей не будет...

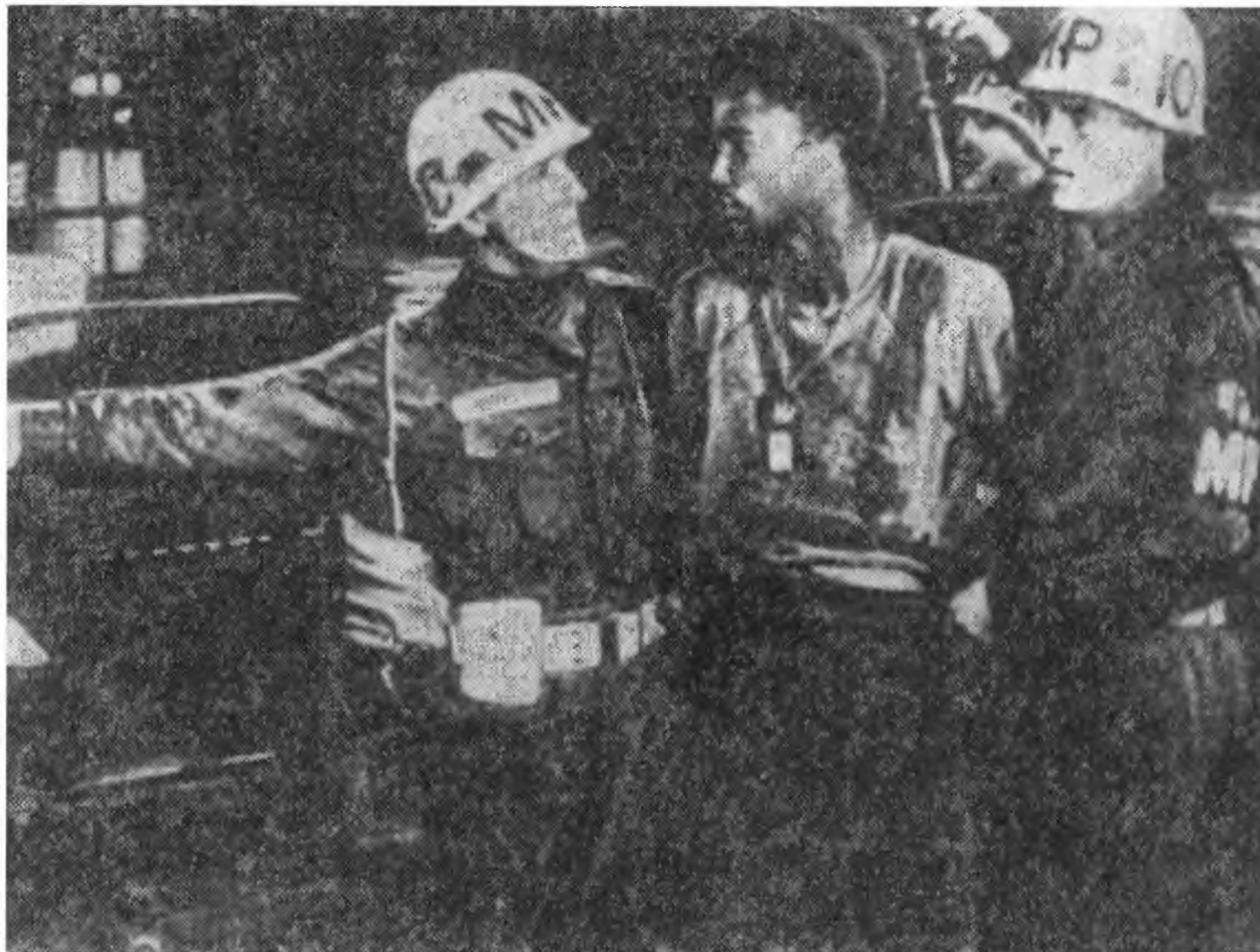
О том, что такое война, подавляющая часть американских граждан имеет лишь самое приблизительное представление — по книгам и кино, по газетным статьям, по журнальным и телевизионным репортажам. Личный опыт, которым располагают американцы в этом вопросе, незначителен. Так уж сложилось в силу ряда известных исторических, географических и прочих обстоятельств. С той поры как отгремели последние залпы гражданской войны Севера и Юга, то есть за сто с лишним лет, военные действия ни разу даже краем не затронули территорию Соеди-

ненных Штатов. В результате оформился уникальный стереотип отношения Америки к войне: война — это всегда где-то там, далеко... В Европе, на Тихом океане, в Корее, в Индокитае, на Ближнем Востоке... Где угодно, но только не у нас, не в Штатах... В возможность того, что однажды война окажется у порогов их домов, жители США продолжали верить не больше, чем в появление пришельцев из других галактик, и слова национального гимна «Боже, храни Америку...» едва ли связывались в их сознании с мыслью о необходимости уберечь страну от войны.

Сдвиг в массовом восприятии проблем войны и мира наметился в США где-то в конце 50-х годов и более заметно проявил себя в 60-е годы, когда средства доставки ядерного оружия усовершенствовались настолько, что стало очевидно: неуязвимость, которую обеспечивало Америке ее географическое положение, утрачена и, как нетрудно было понять, навсегда. Естественно, сказались здесь и горькие уроки Вьетнама, откуда непрерывным потоком прибывали оцинкованные гробы, накрытые звездно-полосатыми флагами. Это были своего рода «визитные карточки» войны, угроза которой все более делалась реальностью не только для европейских стран или Юго-Восточной Азии, но и для самой Америки. И все-таки вплоть до начала нынешнего десятилетия по ту сторону Атлантики еще живы были иллюзии относительно того, что у США есть шанс уцелеть в случае глобального военного конфликта с применением ракетно-ядерного оружия.

В этой связи не удивительно, что в американском кинематографе до самого недавнего времени почти не появлялось фильмов, о которых можно было бы говорить как о попытках реалистического предвидения последствий третьей мировой войны непосредственно для Соединенных Штатов. Правда, в картине Стэнли Креймера «На берегу» (1959) в кадре на короткое время возникала панорама Сан-Франциско, пустого города, многомиллионное население которого вымерло от ядерной радиации. Но лента Креймера на протяжении почти четверти века оставалась

«Обреченные».
режиссер Роберт Олтмен



единственным кинопроизведением, прямо предупреждавшим американцев, что и им не избежать гибели, если какой-нибудь безумец, вроде спятившего генерала из трагифарса-памфлета Стэнли Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу» (1963), нажмет роковую «кнопку».

И вот в 1983 году, на фоне крайне тревожной международной обстановки, когда США уже практически приступили к развертыванию в Европе ядерных средств первого удара, нацеленных на Советский Союз и другие социалистические страны, тем самым еще более увеличив угрозю всеобщему миру, — в Америке почти одновременно вышли сразу три фильма, в разной форме, но одинаково определенно отвечающих на вопрос, что станет с Соединенными Штатами в результате третьей мировой войны. Имеются в виду картины «На следующий день», «Завещание» и «Военные игры».

Самый острый резонанс в США вызвала первая лента из этой триады, снятая на скромный бюджет режиссером Николасом Мейером по сценарию Эдварда Хьюма для

телевизионной компании Эй-Би-Си; ее американская премьера состоялась в один из ноябрьских вечеров прошлого года, собрав у телевизионных приемников около 100 миллионов зрителей. Удивляться этому не приходится.

Как заявил в одном из интервью режиссер Николас Мейер, «замысел картины состоял в том, чтобы пробиться к сознанию людей, которые не хотят об этом думать».. Ну что же, судя по откликам, опубликованным в печати США и других стран, где лента «На следующий день» была вскоре показана, цель оказалась достигнутой. «Этот фильм... — писал обозреватель «Нью-Йорк таймс» Энтони Льюис, — сделал наше абстрактное представление о ядерном разрушении осязаемо конкретным, а оттого еще более ужасным. Это заставило нас по-другому осознать реальность». Реальность весьма и весьма тревожную, добавим мы от себя.

В «Искусстве кино» о картине «На следующий день» писали уже не раз, и читатели, которых интересует подробный анализ этого произведения, найдут его в рецензии В. Дмитриева «Формула кровотокащего материала».

В этой статье обращено внимание на следующее существенное обстоятельство: «Не все-ленская, то есть в представлении большинства достаточно условная, катастрофа интересует авторов фильма, а та, что, будучи спроецированной в будущее, может обрушиться на каждого, взорвав и перевернув его частную (в обоих случаях выделено мною. — Н. С.) жизнь, знакомую и понятную в самых мельчайших подробностях»⁷. Следует уточнить: Хьюма и Мейера почти в равной степени занимают и вселенский характер катастрофы, и ее, если можно так выразиться, камерная проекция на область частной жизни. Причем фильм по-настоящему убедителен как раз там, где уходит в тень намерение авторов дать апокалипсическую картину гибели мира «в масштабе 1:1» (что, видимо, принципиально неосуществимо кинематографическими средствами), а ее фрагменты, касающиеся личностных аспектов человеческого существования, и самые обычные бытовые детали резко укрупняются. Именно этот художественный принцип лежит в основе фильма «Завещание» (по рассказу Кэрол Эмен «Последнее завещание»), которым Линн Литтман, ранее успешно работавшая на телевидении, дебютировала в игровом кино.

«Завещание» — это история агонии небольшого калифорнийского города в результате атомной катастрофы. Но самой катастрофы мы на экране не видим: место действия картины намеренно удалено за сотни миль от эпицентра взрыва. Более того, не уточняется даже, что это был за взрыв. Возможно даже, что мировая война тут ни при чем, а смертоносные волны радиации, накатывающиеся на Калифорнию, — результат действий каких-то таинственных террористов, взорвавших ядерное устройство на восточном побережье США. Фантастичность подобного события, на правдоподобности которого фильм абсолютно не настаивает, в ситуации сценария не играет никакой роли: в случае войны было бы то же самое. Или еще хуже. Важно, что неправимое произошло.

Произошло внезапно, среди бела дня, когда городок жил своей обычной, спокойной и размеренной жизнью, когда люди были заняты привычными делами: работали, нянчили детей, ходили за покупками. В неспешной экспозиции режиссер дает нам возможность ощутить атмосферу, всмотреться в антураж этой налаженной, мирной, нормальной жизни, с которой будет покончено в один миг.

...Городок выглядит уютно: аккуратные коттеджи на фоне ухоженных газонов и цветников, чистые улочки, на которых мало машин — многие жители предпочитают велосипеды... В одном из коттеджей, ничем не выделяющемся среди таких же домиков, обитает семья Ведерли, должно быть, похожая на сотни других семей в городке; глава семейства, Том Ведерли (Уильям Дивейн), молодой мужчина лет сорока — клерк или средней руки бизнесмен, — нежно относится к своей миловидной жене Кэрол (Джейн Александер), которая посвятила себя воспитанию троих детей — тринадцатилетнего Брэда, его младшей сестренки Мэри и годовалого Скотта. У Ведерли все в порядке...

В тот роковой день Том, как всегда, уехал к себе в контору или по делам в другой город, Брэд и Мэри пошли в школу, а Скотти под надзором Кэрол ползал по ковру перед телевизором — передавали какую-то мультяшку... Вдруг изображение исчезло, и появившийся на экране диктор в военной форме ровным, лишенным эмоций голосом сообщил, что по всей территории страны объявляется атомная тревога, после чего экран погас. Навсегда... А потом комнату залил неестественно яркий свет, через секунду сменившийся все тем же ровным свечением пожего вешнего дня. И ничего больше не случилось! Но участь Кэрол и ее детей, участь всех без исключения жителей городка и, как легко догадаться, миллионов людей в других городах Соединенных Штатов, — была решена. С этой секунды им осталось только одно: ждать смерти, которая вскорости до них доберется. К одним она придет раньше, других на какое-то время пощадит. Но обречены все...

⁷ «Искусство кино», 1984, № 7, с. 113

Линн Литтман создает на экране будничную хронику трагедии. Режиссер до такой степени сторонится любых из ряда вон выходящих событий, всюду, где только возможно, сохраняя поверхность жизни абсолютно нетронутой, что этот программный прием порой выглядит чуть ли не противоестественным. Ведь не может же теперь все оставаться по-прежнему! И вот курьез: некоторые рецензенты, описывая картину, упоминают о грабежах и вспышках насилия, о панике и эксцессах, якобы последовавших после катастрофы. Ничего подобного в фильме практически нет. Просто кажется, что такое непременно должно было произойти... Но нет, городок, во всяком случае в первые дни, последовавшие за взрывом, продолжает жить, как и жил раньше. Вот только выстроилась длинная очередь в местный универмаг, где идет раздача продуктов и предметов первой необходимости. Но очередь ведет себя сдержанно — цепь молчаливых, совершенно подавленных несчастьем людей. Так же спокойно, деловито идет сбор батареек от карманных фонарей и транзисторов: электричество «вырубилось», и эти последние источники еще вчера в достатке имевшейся энергии надо распределить поровну... Как и бензин или одеяла... А тем временем опрятная старушка, учительница музыки, разучивает с Мэри очередной этюд. И Кэрол по-прежнему каждое утро отправляет своих старших детей на занятия, покормив завтраком. За завтраком не хватает только Тома, который исчез в тот самый день. С этим надо смириться: город отрезан от остального мира — телефоны не работают, а все попытки городского радиолюбителя отыскать собеседника в эфире не дают результата...

Вот эта часть фильма — тихая, набрякшая бедой пауза, разделяющая момент катастрофы и время, когда ее необратимые последствия становятся явными, — и показалась мне самой сильной, драматически насыщенной. Абсолютная беспомощность человека в безнадежной ситуации перед лицом невидимой, но неумолимой зловещей силы, невозможность хоть что-то предпринять для предотвращения

неизбежного раскрывают трагический смысл происходящего полнее и глубже, чем можно было бы это сделать, показав на экране огненные смерчи, дымящиеся руины и груды обезображенных тел.

Фильм завершает сцена, столь же безмятежная внешне, как и его начало. Драма отчаяния переживается здесь внутри и окрашена в ностальгические тона. ...Кэрол, только что похоронившая малыша Скотти, смотрит на домашнем экране главу из семейной кинохроники Ведерли. Похоже, что эти наивные, неумело смонтированные кадры любительского фильма сняты не очень давно. Но сейчас они выглядят как отблеск жизни, которая давным-давно прошла! Как бледный след другой жизни, наотмашь перечеркнутой и стертой. Рядом с Кэрол — Брэд, Мэри и осиротевший соседский мальчик, японец Хироси (мимолетное напоминание о Хиросиме?). Они ужинают при свечах. А на экране мельтешат забавные и трогательные сценки, в них появляются люди, которые были счастливы. Которые бы ли...

Смысл послания Линн Литтман, посвятившей этот фильм своей семье, просто, но очень верно сформулировала исполнительница главной роли Джейн Александер: «Ядерную войну не переживет никто. Мы обманываем самих себя, полагая, что у нас есть хотя бы ничтожный шанс».

Но на самом деле шанс существует. Ибо, как было сказано в той давней, но памятной картине Стэнли Креймера, «есть еще время...»



В Соединенных Штатах любят всякого рода опросы и анкетирования, которые, надо признать, дают иногда небезынтересные результаты. Сравнительно недавно редакция одного популярного издания предложила группе американских генералов анкету, содержащую в числе прочих и такой вопрос: «Считаете ли вы, что в мировой войне с применением ядерного оружия возможен победитель?». Ровно три четверти опрошенных ответили отрицательно. Заметим, что анкетирование было проведено среди весьма специфического контингента, среди профессиональ-



*«Военные игры»,
режиссер Джон Бэдхем*

ных военных США, которым вроде бы по долгу службы положено рассуждать иначе, чем «эти несчастные пацифисты», убежденные, что в ядерной войне победить невозможно. На этот раз, однако (по крайней мере, у 75 процентов опрошенных), соображения здравого смысла и чувство ответственности взяли верх над стереотипами ведомственного мышления. Но ведь 21 процент (4 процента воздержались от ответа) анкетированных сказали «да», засвидетельствовав своим авторитетом, что победить якобы все-таки можно, над чем тоже стоит задуматься...

Уже знакомый нам Джон Бэдхем дает свой ответ относительно того, можно ли выиграть ракетно-ядерную войну, картиной с символическим названием «Военные игры» (авторы сценария Лоренс Ласкер, Уолтер Ф. Паркес).

Юный герой этой озорной, ироничной, временами поднимающейся до сатирического обличения ленты, американский школьник Дэвид (Меттью Бродерик), имеет довольно посредственные оценки по гуманитарным предметам, но зато без труда одолевает точные дисциплины и увлекается электроникой. Его

детская напоминает небольшой вычислительный центр, причем Дэвид не довольствуется теми возможностями, которые указаны в инструкциях к имеющимся у него компьютерам и коммутационным устройствам. Смышленный парнишка, он их постоянно совершенствует, пробуя разнообразные варианты, и однажды, попытавшись самовольно подключиться к ЭВМ компании по производству компьютерных игр, Дэвид к великому своему изумлению обнаруживает, что вышел на связь с главной вычислительной машиной системы НОРАД, управляющей стратегическими ракетными силами США. Мало того, Дэвиду удается найти код, введение которого в этот сверхкомпьютер позволяет мальчишке полностью контролировать его работу. Теперь «мозг» НОРАД будет подчиняться любым командам Дэвида, который, следовательно, может по собственному усмотрению распорядиться ракетно-ядерным потенциалом Соединенных Штатов...

В фильме эта, разумеется, совершенно ирреальная ситуация обыгрывается весьма изобретательно и остроумно. Порой юмор Бэдхема приобретает саркастический оттенок.

Больше всех при этом достается генералам и техническим специалистам, которые привыкли слепо доверять главному компьютеру и абсолютно теряют голову, когда машина, в полном противоречии с информацией, поступающей от радаров раннего оповещения, выдает сигнал: «Русские начали ядерную атаку».

А дело все в том, что Дэвид предложил пентагоновской ЭВМ сыграть в... третью мировую войну — и компьютер это предложение принял! Не все ли ему равно, во что играть! Что же касается изобретательного и увлекающегося Дэвида, то он просто не представлял себе возможных конечных последствий своей забавы. Когда же юноша понял, чем могут они обернуться, было уже поздно: его электронный партнер явно вошел в азарт и поскольку заранее было условлено, что Дэвид играет за СССР, а машина — за США, то компьютер, добиваясь для себя преимущества, начал самостоятельно искать код, который позволил бы ему дать команду на запуск американских баллистических ракет с ядерными боеголовками в направлении советской территории...

Как тут снова не вспомнить «Доктора Стрейнджлава...» и, в частности, сцены, которыми Кубрик заканчивает свой антимилитаристский кинопамфлет! ...Эскадрилья тяжелых бомбардировщиков США приближается к границам СССР. До катастрофы остается всего несколько минут. Никто, кроме безумного генерала Риппера, не знает код, отменяющий атаку. И даже после того как все самолеты удаётся, наконец, отозвать или уничтожить, остается один — с испорченной рацией. Его пилотирует тупой и самоуверенный майор Кинг в огромной техасской шляпе. Достигнув цели, Кинг вскакивает на атомную бомбу, как ковбой на горячего мустанга, и летит вниз, размахивая сомбреро... Сегодня символика этих кадров выглядит, пожалуй, еще более актуальной, чем двадцать лет назад.

При всем ее демонстративном неправдоподобии, фантастическая история, рассказанная в фильме «Военные игры», имеет точки соприкосновения с реальностью. Известно ведь, что за последние годы на пунктах командо-

вания ракетными силами НАТО не однажды принимали ложные сигналы тревоги — и начинался «обратный счет». Бывали даже случаи, когда отбой давался только в самый последний момент. Когда до старта стратегических ракет оставались считанные минуты...

Жанр картины Джона Бэдхема, не позволяет глубоко исследовать весь комплекс проблем, связанных с наличием в современном мире запасов ядерного оружия, достаточных для того, чтобы уничтожить планету несколько раз. И, возможно, следовало бы отнестись к «Военным играм» как к произведению занятому, не лишенному некоторых верных наблюдений, но никакой серьезной мыслью не обремененному, если бы не финал фильма.

А в финале происходит вот что. Вышедший из-под контроля компьютер оказался все-таки умнее своих хозяев, уже прикидывавших на огромной светящейся карте, какие цели в Советском Союзе следует атаковать в первую очередь. Но добросовестная машина, перебрав всевозможные варианты военной игры, выдала свое категорическое мнение: «Выиграть невозможно. Единственное верное решение — не играть!»

Этот действительно разумный вывод, многократно повторяющийся в виде крупной яркой надписи на световом табло в операционном зале пентагоновского командного центра, несет недвусмысленное предостережение. И адресовано оно безответственным политикам США, играющим судьбами человечества, не желающим взять в толк, что в будущей мировой войне, если она все-таки разразится, победителей не будет.

Белград — Москва