

Приметы времени

*О некоторых
тенденциях
в киноискусстве
Запада*

Кинематограф
в борьбе идей

*Сегодня на Западе
совсем не просто
делать картины
содержательные,
правдивые, честные,
что признают
и создатели фильмов,
и те, кто организует
кинопроизводство,
и вдумчивая критика.
Эта статья посвящена
деструктивным процессам,
характерным
для современного кино
Запада.*

Там, где мост Ватерлоо, не раз описанный в романах и показанный в фильмах, протягивается на другой берег Темзы, расположились серые модернистские кубы, составляющие то, что называют здесь, в Лондоне, Национальным кинотеатром. Это существенная часть Британского киноинститута, весьма солидного, субсидируемого государством учреждения, включающего в себя киноархив, кинозалы, где идут фильмы разных стран, исследовательский центр, библиотеку, редакцию журнала и даже производственную организацию, занимающуюся выпуском фильмов. Правда, создает фильмов институт немного, но зато эти фильмы — чисто английская, национальная продукция, что в современных условиях европейского кинодела — явление довольно редкое.

Мне довелось побывать в Национальном кинотеатре не в обычные дни его работы — фильмы здесь демонстрируются ежедневно по вечерам, — а в субботу, когда начался своеобразный фестиваль, ежегодный традиционный «киноуик-энд», во время которого в нескольких залах было показано до полусотни кинокартин из разных стран мира. Были в репертуаре этого своеобразного фестиваля картина Юлия Райзмана «Частная жизнь», документальная лента Марины Бабак и Игоря Ицкова «Маршал Жуков. Страницы биографии», а в его ретроспективной программе — фильм Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Юность Максима».

Мне довелось увидеть на этом «киноуик-энде» и в лондонских кинотеатрах немало интересных картин. Это и новый фильм английского режиссера Дэвида Хэйра «Уэтерби» — с исключительно талантливым исполнением главной роли Ванессой Редгрейв, картина, сделанная в чисто английских традициях, правдиво рисующая жизнь провинциального городка. Это фильм старейшего английского мастера Дэвида Лина «Поездка в Индию» — добротная экранизация зна-

менитого романа. Это и антиутопия «Бразилия» английского режиссера Тери Гиллиама. Это и фильм известного западногерманского режиссера Фолькера Шлэндорфа, поставленный во Франции по мотивам произведения Марселя Пруста, — «Любовь Сванна». Это и девятилетней давности лента Маргарете фон Тротта «Второе пробуждение Кристины Клагес» — умное и тонкое исследование процессов, происходящих в среде западногерманской молодежи, и интересный американский фильм «Север» режиссера Грегори Нава, рассказывающий о драматической судьбе выходцев из Гватемалы. Это и другие ленты разного качества, но по большей части прогрессивной ориентации.

Каждая из этих картин заслуживает внимательного разбора.

Но в то же время каждая рождена в чрезвычайно трудных и сложных условиях западного кинодела и несет на себе печать этих трудностей и противоречий. Ведь сегодня на Западе совсем не просто делать картины содержательные, правдивые, честные, что сознают и создатели фильмов, и те, кто организует кинопроизводство, и вдумчивая критика.

Эта статья посвящена деструктивным процессам, характерным для современного кино Запада.

Вначале обратимся к свидетельствам самих американских и английских исследователей.

В мире выпускается примерно 3500 кинофильмов в год. При этом зарубежная печать отмечает: несмотря на то, что только пять процентов кинопродукции приходится на долю США, американские ленты заняли примерно 50 процентов всего экранного времени так называемого «свободного мира».

Американский социолог Томас Гьюбек в статье «Международная киноиндустрия», оперируя цифрами и фактами, констатирует безраздельное господство американской кинопродукции

в капиталистическом мире и проследживает исторические пути этого процесса, механизмы американизации европейского кинопроизводства и кинопроката, а также способы «организованного вторжения» в Черную Африку и страны Латинской Америки.

«Создаваемая в Соединенных Штатах кинопродукция не только господствует у себя на родине, но и демонстрируется более чем в ста странах мира, — пишет в своем исследовании Томас Гьюбек. — Пожалуй, ни одна другая отрасль американской промышленности не получает столько доходов от экспорта, как киноиндустрия. В этом смысле если мы говорим о международной киноиндустрии — значит по необходимости говорим об индустрии американской. Телевидение рассматривают сегодня как известного конкурента кинопроцесса; тем не менее, в американских телепрограммах налицо засилие художественных фильмов, как правило, создаваемых крупными кинокомпаниями, а затем поступающих в собственность телевизионных станций. Подобно снятым на пленку театральным постановкам, эти ленты отправляются голливудскими фирмами за океан и регулярно появляются на экранах более 200 миллионов телевизоров. В этом телефильме следует модели, заданной обычным прокатным кинофильмом, — судьба как одного, так и другого в руках предпринимателей одних и тех же компаний»¹.

Таким образом, как ранее, начиная с 30-х годов, так и теперь производство фильмов находится в руках крупнейших киномонополий — когда-то их было семь, теперь девять. Некоторые из них, как, например, «Метро — Голдвин — Майер», «Парамаунт», «Колумбия», «20-й век — Фокс», «Юнайтед артистс», «Юниверсл», «Уорнер Бра-

¹ G u b a k Thomas. The International Film Industry. — In «Mass Media Policies in Changing Cultures». New York — London — Toronto, 1979, pp. 21—38.

зерс», существуют с 20-х годов. «Эл-лайд артистс», «Авко эмбасси» возникли сравнительно недавно. Они объединяются Американской киноассоциацией (МПАА) и ее филиалом по делам внешней торговли — Американской киноэкспортной ассоциацией. Эти фирмы получают девяносто процентов вырученных средств от демонстрации в кинотеатрах.

Исследователи американского кинодела не раз указывали, что Американская киноассоциация заключает сделки так, как если бы она была автономным государством, которое полностью контролирует политические и экономические стороны зарубежной киноторговли. Президент МПАА Джек Валенти однажды провозгласил: «Насколько мне известно, художественный фильм — это единственное предприятие в США, которое на равных ведет переговоры с иноземными правительствами».

Американский исследователь Томас Гьюбек отметил, в частности, что голливудские фирмы частично или полностью финансировали более шестидесяти процентов британских лент, выпущенных на английские экраны, но реальная доля американского участия в английском кинопроизводстве гораздо больше. «Автономное британское кинопроизводство, — пишет Гьюбек, — прекратило свое существование. По сути оно превратилось в придаток Голливуда»². И далее: «Американским компаниям принадлежит монополия проката кинокартины во всемирном масштабе: финансирование обеспечивало им право диктовать, какие фильмы нужно снимать и показывать во всем мире. Продукты американского кинобизнеса не только численно превосходят кинопроизводство других стран, но и становятся международным эталоном коммерческой культуры. Более того, в импортированные английские ленты, пред-

назначаемые для широкого показа в США, вложены деньги американских компаний»³.

Внимательные аналитики американского кинобизнеса давно обнаружили, что американские инвестиции маскируются и прячутся в фильмах с этикетками «французский», «английский», «итальянский» или какими-то другими, причем доход, получаемый от этих лент, не фигурирует в официальных данных национальной экономики — он скрыт. Этот камуфляж принимает самые разные формы.

В последнее десятилетие на арену кинобизнеса с особой силой выдвинулись транснациональные кинокомпании, которые могут для удовлетворения своих интересов передвигать доходы и расходы из страны в страну. При таком межнациональном характере кинопроизводства создается полная финансовая путаница, в результате которой практически невозможно точно подсчитать реальные доходы фирм от созданных ими в той или иной стране фильмов. Транснациональные монополии являют собой серьезную опасность для национальных кинокультур.

В партийных документах не раз подчеркивалось, что прямым результатом капиталистической концентрации и интернационализации производства является «усиление транснациональных корпораций, извлекающих громадные прибыли за счет эксплуатации трудящихся в мировом масштабе. Они не только подрывают суверенитет молодых государств, но посягают и на национальные интересы развитых капиталистических стран»⁴.

Используя межнациональный характер кинокорпораций, их хозяева пренебрегают соображениями экономической стабильности национальных киноиндустрий, культурными ин-

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ «Правда», 1985, 26 октября.

тересами тех стран, кинопромышленность которых они якобы облагодетельствовали. В результате наносится непоправимый ущерб национальным кинематографам.

В 80-е годы западная печать много пишет о транснациональной киномонополии «Кэнон», в которой львиную долю имеет израильский капитал. Этой кинофирме удалось скупить не только многие национальные кинокомпании в Италии, Франции, ФРГ, но и кинотеатры в европейских городах.

Еще четверть века назад, когда американские компании начали перемещать производство в Европу, оставляя на родине неиспользованными производственные мощности, сооруженные еще в 20-е и 30-е годы, пресса много писала о заколоченных павильонах, о забытых декорациях, о «смерти Голливуда».

Но Голливуд, конечно, не умер, а изменил формы своего функционирования.

Крупные американские кинокомпании стали еще теснее сращиваться с промышленными и торговыми монополиями, которые определяли стратегию экрана. Даже такой фильм, как «Крестный отец» Ф. Копполы, принесший очень большие доходы от проката, занимал скромное место в сумме прибылей фирмы «Галф энд Вестерн», которая владела кинокомпанией «Парамаунт», и буквально тонул в доходах, получаемых от аренды автомобилей, производства минеральных удобрений и возделывания табачных плантаций.

Киноиндустрия, таким образом, становится составной частью промышленного и торгового капитала. В результате зарубежные партнеры американских киносменщиков теперь зависят не только от американских кинокомпаний, но и от положения дел в авиационной, электронной, табачной, сахарной индустрии, а также от хода банковских операций.

Тщетны оказались предпринимае-

мые в последнее время попытки руководителей «Общего рынка» улучшить положение европейской кинопромышленности. Предлагаются различные пути решения этого большого вопроса. Ну, например, соединить средства для того, чтобы модернизировать национальную кинопромышленность и конкурировать с киномонополиями США. Но все эти планы достаточно утопичны — голливудские и транснациональные киномонополии уже давно проникли в экономическую, политическую и художественную ткань кинопроизводства европейских стран.

Английская исследовательница Э. Р. Мюр в статье с характерным заголовком «Английская кинопромышленность: жива или умерла?» пишет о том, что надежды на возрождение английского кино можно связывать не с крупнейшими национальными кинокомпаниями, давно слившимися с заокеанскими, а с деятельностью независимых режиссеров и продюсеров, снимающих низкобюджетные фильмы чаще всего в системе Британского киноинститута.

Создавшееся положение давно беспокоит европейских режиссеров.

Еще в 1981 году в Риме состоялась международная конференция «Творчество против стандартизации», которую провела Европейская федерация режиссеров аудиовизуальных средств. В работе конференции приняли участие видные кинематографисты Европы — итальянские мастера Франческо Роззи, Дамиано Дамиани, Марко Беллоккио, Паоло и Витторио Тавиани, Этторе Скола, Флорестано Ванчини, Марио Моничелли, Луиджи Коменчини, Карло Лидзани, французский режиссер Клод Соте, западногерманский режиссер Петер Фляйшман, можно назвать и другие имена.

С трибуны конференции прозвучали страстные речи в защиту национальных кинематографий.

«Ассоциация итальянских режиссеров кино и телевидения, существующая уже свыше тридцати лет,

представляет собой определяющую силу и может быть точным ориентиром в борьбе за достижение демократических свобод в сфере средств массовых коммуникаций в нашей стране», — сказал во вступительной речи Дамиано Дамиани⁵.

Но при этом выдающийся итальянский режиссер счел нужным подчеркнуть, что новые «монополистические структуры» грозят свести к нулю возможность художника творить.

Дамиано Дамиани прямо указал на то, откуда идет главная опасность для культуры и самобытности народов: «Европейская культура рискует увянуть и исчезнуть в неравной конкуренции с внешними и более сильными как с политической, так и с экономической точки зрения партнерами. Европу может захлестнуть неотвратимо наступающий вал, который в конечном счете лишит ее национального своеобразия. Никто не может считать себя свободным, не имея собственной культурной самобытности»⁶.

Вслед за Дамиано Дамиани примерно в том же направлении высказался западногерманский режиссер Петер Фляйшман.

Он привел интересный и смелый парадокс — голливудские монополии не только стандартизируют и подавляют европейскую культуру, но и обедняют свою, американскую. Ведь в США сборы от всех иностранных фильмов составляют лишь один процент, в то время как 99 процентов дают американские фильмы, «и в этом смысле американцы также стандартизируют своего зрителя, поставив его в условия неизбежного потребления только американских картин»⁷.

...Прошло три года с того совещания в Риме, однако положение в западном киномире не только не улучшилось, но и заметно ухудшилось. Это подтвердила конференция на ост-

рове Мадейра в 1984 году, где собралось 160 режиссеров не только из Европы, но и из Африки, Азии, Латинской Америки. В этой уникальной встрече участвовали в качестве наблюдателей и советские режиссеры — Станислав Ростоцкий, Владимир Наумов и Шухрат Аббасов.

Критик Джеймс Парк, писавший о конференции в английском журнале «Сайт энд Саунд», отмечал, что в начале конференции царил некоторый разнобой во взглядах, каждый режиссер, по выражению критика, чувствовал себя «вольным художником», но затем настроение резко изменилось: «режиссеры перестали относиться друг к другу с подозрением, поскольку поняли, что перед всеми стоят одни и те же проблемы и все они испытывают угрозу со стороны быстро развивающихся средств массовой информации — кабельного телевидения, видео и т. п.»⁸.

В ходе конференции были высказаны серьезные опасения по поводу судеб экранного искусства особенно в тех странах, где господствуют американские и транснациональные монополии. Выступавшие подчеркивали, что новые средства передачи информации еще больше усиливают власть международных компаний, которые заинтересованы в коммерции, а не в искусстве, и поэтому будут и впредь навязывать стандартизированные формы массовых коммуникаций. Конгресс подтвердил право каждой страны на ее собственные средства самовыражения.

«Акты Мадейры» — так был назван итоговый документ конференции.

Главный пафос документа направлен против киномонополий, действия которых ведут к «атрофированию своеобразия всех кинематографий, включая независимые течения даже

⁵ «Cinemasessanta», 1981, № 140, pp. 4—6.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ «Sight and Sound», 1983—1984, Winter, vol. 53, pp. 3—4.

в наиболее развитых кинематографических странах. Извращается смысл кодов коммуникации, упрощается киноязык, унифицируется конечный продукт кинопроизводства, отталкивая от себя зрителя».

Тревожные, можно даже сказать, трагические слова.

Возникает вопрос: а как американская интеллигенция относится к этой проблеме? Мы уже приводили высказывания объективных американских ученых, которые трезво анализируют эти процессы, понимая, что они наносят ущерб американской культуре.

Виднейший современный писатель США Норман Мейлер в беседе с американскими журналистами говорил, что европейскую интеллигенцию беспокоит неравноправный обмен продуктами культуры. Правда, он воздержался от резких высказываний на эту тему и даже попытался успокоить своих европейских коллег, заявив, что в Америке-де тоже есть люди, которые серьезно интересуются европейской, в частности французской, культурой.

И вот, наконец, фестиваль 1985 года в Москве, где в ходе традиционной дискуссии тот же Петер Фляйшман, который выступал с докладом в Риме, итальянский критик Лино Миччике, английский киновед Ян Кристи и другие ораторы вновь говорили и о действиях американских и транснациональных киномонополий, и о серьезной опасности, нависшей над западноевропейским кино¹.

В частности, итальянский критик Лино Миччике, директор фестиваля в Пезаро, может быть, с излишней запальчивостью, но вполне искренне сказал:

— Еще пройдет немного времени, и перестанет существовать кино Западной Европы.

Он заметил, что в 1956 году итальянские

фильмы смотрело 819 миллионов зрителей в год. Затем эта цифра стала несколько понижаться, как и в других странах Европы, хотя итальянский кинорынок продолжал функционировать и после американского был самым большим на Западе. В 1976 году был принят закон о так называемой «свободе антенны». Число кинотеатров за десять лет сократилось с восьми тысяч до трех тысяч. Число фильмов уменьшилось более чем вдвое. Зато возникло свыше пятисот частных телестудий, которые передавали в день чуть ли не две тысячи фильмов.

Пессимисты, заметил оратор, считают, что это смерть кино, а оптимисты говорят — разве это плохо, что люди могут смотреть у себя дома Феллини и Антониони. Но Феллини и Антониони, если их вообще показывают, тонут в потоке фильмов совсем иного сорта.

Как видим, кинематографисты Западной Европы серьезно размышляют о ситуации, сложившейся на экране.

Я не буду полемизировать с Миччике, хотя мне представляется, что в этой проблеме есть и иные аспекты. Но главный пафос речи итальянского критика — это тревога за судьбы не только кинематографа, но и всей западноевропейской и, в частности, итальянской культуры. А что касается обилия частных телевизионных станций, в буквальном смысле слова заполонивших, а нередко и засоривших эфир, то мне довелось слышать в Италии термин — «видиотизм». Имеется в виду пустое времяпрепровождение, когда человек сидит у телевизора и при помощи дистанционного устройства «ловит» один за другим комикс, фильм ужасов, ленту эротическую, о войне в космосе — и так до полусотни картин за какие-нибудь час-два. Поистине «видиотизм»!

Английский исследователь Энтони Смит в содержательной книге «Геополитика в информации. Мировое гос-

¹ См.: За гуманизм, мир и дружбу. — «Искусство кино», 1986, № 1.

подство западной культуры»¹⁰ исследовал современное состояние кино и телерынка стран Западной Европы, Азии, Африки и Латинской Америки. Правда, автор не стремился к глобальным выводам — он посчитал, очевидно, что его задача лишь констатировать факты. Это исследование с объективистских позиций. Но английский ученый подчеркивает, что обмен культурными ценностями все более приобретает односторонний характер и в будущем, по его мнению, будет увеличиваться за счет американской доли, закрепляя экономическую зависимость стран-получателей от товаров и образа жизни Соединенных Штатов. «Поток коммуникационного экспорта (так исследователь называет этот процесс. — В. Б.) функционирует как своеобразный идеологический предшественник материального экспорта»¹¹.

При этом английский ученый, желая, очевидно, быть полностью объективным, указывает, что в самих этих странах возникает потребность в такого рода продукции и даже «восторг» перед ней.

Не вдаваясь в полемику с этим спорным высказыванием (механизм этого «восторга» еще надлежит исследовать), хотелось бы поддержать само направление мысли исследователя.

Энтони Смит весьма остроумно характеризует историю возникновения американского кинобизнеса. В первые два десятилетия существования киноиндустрии наибольшее число американских компаний объединилось в картель по производству художественных фильмов, простирающую свое влияние от строительства производственных помещений и контор продюсеров до распространения и проката фильмов. Если здесь, замечает автор,

провести аналогию с литературой, это выглядело бы так, как если бы одна фирма или даже один человек вербовал писателей прямо в колледжах, снабжал их бумагой и пишущими машинками, а также стандартными сюжетами, печатал на бумаге, произведенной той же компанией, и в довершение всего продавал эти книги исключительно в своих книжных лавках.

Не правда ли, очень метко?

Как известно, в дальнейшем заокеанский кинобизнес видоизменял формы своего функционирования, свои структуры. Антитрестовский закон, принятый в 40-е годы, заставил производственные кинокомпании отделить от себя прокатные фирмы. Именно тогда возникло «беглое» кинопроизводство — фильмы стали сниматься по большей части не в павильонах Голливуда, а в Лондоне, на «Чинечитта» в Риме, на «Ядранфильме» в Загребе — так было дешевле и удобнее. Но доходы от экспорта своих фильмов восемь американских киномонополий, объединенных Киноассоциацией (МПАА), цепко держали в своих руках.

Киномонополии сумели перестроиться и после расцвета «независимых» продюсеров в конце 60-х годов, когда делались фильмы протеста, так называемой «контестации» — о молодежном бунте и расовых проблемах. «Независимых» продюсеров, в качестве которых стали выступать даже режиссеры и актеры, постепенно интегрировали в систему Голливуда, правда, предоставив им известные права на часть доходов. Но при этом надо заметить, что выдающиеся фильмы «контестации» — «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Сиднея Поллака, «Погоня» и «Маленький большой человек» Артура Пенна, «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера, «Беспечный ездок» Денниса Хоппера и другие — прочно вошли в историю как американского экрана, так и мирового кино. Со-

¹⁰ Smith Antony. The Geopolitics of Information. How Western Culture Dominates the World. London—Boston, 1980.

¹¹ Ibid., p. 43.

шлись (и даже не без финансового приварка) с казавшимся вначале грозным противником — телевидением. Сейчас осваивают видеотехнику — киномонополии и здесь извлекли немалые доходы, тиражируя на видеокассетах свои фильмы прошлых лет.

А в области проката, в обход антитрестовского закона, у киномонополий «Парамаунт», «Уорнер Бразерс», «Метро — Голдвин — Майер» и других возникали дочерние компании, и Киноассоциация (МПАА) вошла в сложный (порой и не без конфликтов) союз с ассоциацией кинопрокатчиков.

Словом, на протяжении полувека американский кинобизнес менял приемы и способы своего функционирования, но его суть оставалась та же. И почти с самого своего рождения заокеанский кинобизнес проявил не только живучесть, но и стремление захватить не только экран США и англоязычных стран, но весь мир.

Конечно, эту проблему не следует понимать упрощенно. Нет нужды доказывать, что обмен художественными ценностями между странами плодотворен. Но ценностями! То есть тем, что обогащает, а не разрушает национальную культуру, что дает верное представление о жизни, труде, духовном богатстве других стран и народов. Это бесспорный факт.

И бесспорно, что американское кино в лучших своих образцах обогащало мировое искусство экрана. Вспомним высочайшую оценку искусства Гриффита и Штрогейма, высказанную еще в 20-е годы Эйзенштейном и Пудовкиным. Они, эти американские режиссеры, открыли новые возможности экрана. А американская «комическая» 20-х годов, Чаплин? Все это в подлинном активе мирового искусства. Трудно переоценить значение крупнейших американских кинохудожников для поступательного движения искусства экрана.

С интересом смотрели европейские зрители американский вестерн — этот искусно сложенный миф, оказавший влияние на язык кино.

Американская артистическая школа предвоенных и послевоенных лет дала плеяду замечательных актеров, причем актеров чисто кинематографических, лишенных театральных штампов. Заметим в скобках, что они в своей педагогической практике руководствовались «системой Станиславского». Впрочем, и сегодня фильмы самых разных типов и жанров во многом делает привлекательными для зрителей прежде всего высокая актерская техника.

Мощное влияние американской реалистической прозы XX века — романов Теодора Драйзера и Синклера Льюиса, Джона Дос Пассоса и Джона Стейнбека, Уильяма Фолкнера и Эрнеста Хемингуэя — сказалось на развитии социальной струи в американском кино. Правда, здесь можно скорее говорить о творческом воздействии, так как экранизация американской классики не часто приносила успех, здесь бывали и деформации. Но экранизации почти всех пьес Теннесси Уильямса и Лилиан Хелманн, один из величайших фильмов мира — «Гроздь гнева» по роману Стейнбека, поставленный классиком американского кино Джоном Фордом, — прочно вошли в историю мирового кино.

В предвоенный период возникло течение социального, реалистического направления, представленного именами Кинга Видора, Фрэнка Капры и других режиссеров, давшее, наряду с рядовой продукцией, и фильмы серьезного художественного значения.

Нельзя не учитывать открытия американских мастеров в области музыкального фильма и, разумеется, в области кинотехники.

Послевоенный период начался для Голливуда непросто, он сопровождался «охотой на ведьм», иными реакционными «шоу», нанесшими нема-



«Бразилия», режиссер Тери Гиллиам

лые раны прогрессивному экрану. Но реалистическая и гуманистическая струя не пресеклась, не остановилась, она дала мощные творческие импульсы в 60-х — начале 70-х годов, когда выдвинулась плеяда остросоциальных режиссеров — Стэнли Креймер, Сидней Поллак, Артур Пенн и другие. Фильмы прогрессивной ориентации создаются и сегодня, но эта линия не столь сильна в сравнении с мощным потоком продукции совсем иного рода.

Да, именно этот, а не прогрессивный поток стал захлестывать европейский экран, вытесняя национальную кинопродукцию на периферию кинопродукционной сети.

Изобретенный когда-то в Европе тип «фильма ужасов» получил за океаном гигантский размах и техническую мощь. Вместе с гангстерскими триллерами, псевдоисторическими боевиками «фильмы ужасов», «фильмы катастроф» расползлись, как пауки, по европейским, латиноамериканским, азиатским, африканским экранам,

создавая новую модель восприятия. И европейские режиссеры из числа тех, которые считали, что кино — это совсем не искусство, а лишь средство развлечения и отвлечения, тоже включились в этот процесс искажения зрительского сознания, зрительских вкусов и предпочтений.

Историки кино помнят, что многие прогрессивные фильмы, в том числе некоторые фильмы неореализма, картины Висконти, Феллини, Антониони, финансировали продюсеры, связанные с американскими киномонополиями, пользовавшиеся их кредитами. Но это не правило, а исключение. Да и эти знаменитые продюсеры давно забыли свои грехи молодости и сменили веши — иные отчалили за океан, иные финансируют ныне пошлейшие комедии, эротические ленты, псевдоисторические боевики.

И все громче звучит лозунг, выдвинутый голливудским кинобизнесом еще в 30-е годы: «Развлекая, отвлекать — отвлекая, развлекать». Но не только.

Такого рода продюсеры сумели найти, по меткому выражению французского критика Ж.-А. Астрада, «нечто вроде тематического и стилистического «общего знаменателя», чтобы по возможности исключить проникновение в фильмы «сомнительной отсбятинны» и привести этот «общий знаменатель» «в соответствие со стандартами доброкачественного «американизма» (годного даже для экспорта) или, что предпочтительнее, «унифицировать интересы разнородной публики, руководствуясь интересами правящих классов, которые относительно однородны».

70-е и первая половина 80-х годов, как известно, проходили в западном кино под знаком углубления явлений, связанных с общим экономическим и идейно-политическим кризисом буржуазного общества. Это проявилось, в частности, в прямой поддержке монополистическим капиталом реакционных и консервативных произведений кинематографии.

Поэтому отнюдь не случайно, что в 70-х и в 80-х годах положение в западном кино чрезвычайно осложнилось — как никогда раньше обозначились и дали о себе знать глубокие кризисные явления, деструктивные тенденции. Одновременно укрепляются и позиции прогрессивных европейских и американских художников, о чем свидетельствуют итоги XIV Международного кинофестиваля в Москве.

Монополистический капитал, пропагандистские центры и используемые ими кинематографисты развернули с начала 80-х годов настоящую экранную агрессию, они выпустили на экраны серию фильмов реакционной ориентации.

●

...Ветеран войны во Вьетнаме Джон Рэмбо проникает в индокитайские джунгли и спасает своих боевых друзей, томящихся в неволе у «красных»...

«2010», режиссер Питер Хаймс



...Обезображенный труп на аллеях московского Парка имени Горького и голова в холодильнике у сотрудника московской милиции Аркадия Ренко, который вовлечен в сложную интригу с участием некоего торговца мехами Джона Осборна...

...«Русские» и «кубинцы» захватывают целый район в центре Америки, и жители этих штатов в страхе скрываются в горах...

...Секретный агент «007» Джеймс Бонд предотвращает третью мировую войну, которую пытается спровоцировать не кто иной, как «русский генерал Орлофф», притащив в чемодане в центр Европы атомную бомбу.

...Советские агенты плетут интриги вокруг шахматного матча на звание чемпиона мира...

Что это? Фантазии безумца?

Нет, это фильмы, созданные в последнее время американскими, европейскими и транснациональными киномонополиями с привлечением видных режиссеров и популярных актеров. Эти фильмы с броскими названиями «Рэмбо», «Красный рассвет», «Парк Горького», «Осьминожка», «Диагональ слона» поражают воображение даже бывалого кинозрителя своей политической нелепостью и художественной безвкусицей.

Джеймс Бонд — «защитник западной цивилизации» — совершал свои подвиги по большей части в фантастических ситуациях: на неведомом острове, в космосе, под водой.

В тринадцатом по счету фильме о Джеймсе Бонде — «Октопусси» («Осьминожка») — действие происходит уже не в некоей фантастической обстановке, а в ГДР и ФРГ. Причем «бесстрашному суперагенту» английской разведки удается предотвратить третью мировую войну. По словам продюсеров фильма, они хотели вернуться к «стилю и атмосфере» одной из первых картин сериала — «Из России с любовью», созданной два десятилетия назад.

В конце 1985 года печать сообще-

ла о выходе уже четырнадцатого по счету «Джеймса Бонда» — фильма «Точка зрения на убийство». Но здесь, несомненно, иная модель, напоминающая первые фильмы о секретном агенте «007», — он снова, как когда-то, спасает цивилизацию совместно... с «русским агентом». Значит, и такая модель пошла в ход. Экран чуток — ведь в мире снова заговорили о разрядке.

Французские киноорганизации присудили высший приз «Цезарь» за лучший режиссерский дебют швейцарскому режиссеру Ричарду Дембо, постановщику фильма «Диагональ слона».

Что это за фильм, откуда взялся столь громкий успех?

Может быть, это действительно кинематографический шедевр и начинающий режиссер вдруг явил миру новые горизонты экранного искусства? Ничего подобного. Как отмечала западная критика, по своим чисто кинематографическим свойствам этот фильм весьма зауряден. Так в чем же дело?

В сценарий «Диагональ слона» вплетены широко муссировавшиеся в западной прессе отдельные ситуации и легенды, возникшие вокруг матча на звание чемпиона мира между Карповым и Корчным. Но это отнюдь не документальный фильм. Авторы фильма, чтобы их, очевидно, не обвинили в буквализме, перетасовали карты. Чемпион мира изображен пожилым человеком, страдающим болезнью сердца. Его противник — эмигрант, человек молодой и весьма капризный. Вокруг их поединка строится интрига, посвященная в основном различного рода козням «советских агентов».

Матч протекает в острой и примерно равной борьбе, прерывающейся лишь из-за капризов претендента (ему кажутся тяжелыми фигуры, мешает свет и т. д.). У чемпиона начинается сердечный приступ, ему срочно выписывают из СССР кардиолога, доктора Липскинда, жену и некоего со-

проводящего, в обязанности которого входит шантаж претендента-эмигранта. Более того, в зале появляется гипнотизер — мрачный субъект с усами, который пытается воздействовать на претендента. Тот, в свою очередь, тоже приглашает гипнотизера-индуса. С большим скандалом обоих гипнотизеров выдворяют с чемпионата.

Через «сопровождающего» претендент вдруг узнает, что его оставшуюся в СССР жену Марину поместили в психиатрическую клинику. И дальше все развивается в таком же духе — в духе известных антисоветских схем и штампов.

Но авторы этой нелепой картины пытаются показать себя людьми объективными. Наверное, потому чемпион мира изображен в фильме человеком порядочным и принципиальным: он сторонник «честной игры», и его возмущают «козни Москвы». «Сопровождающий», чтобы нарушить душевное равновесие претендента, сорвать матч, привозит из Москвы его жену, но та отказывается от свидания с мужем до конца чемпионата. «Сопровождающему» удается подключить местную полицию, настаивающую на том, чтобы жена претендента потребовала политического убежища и переехала под защиту мужа. Появление сломленной «принудительным лечением» Марины потрясает претендента. Однако он добивается равновесия в матче — счет 5:5. Но чемпиону опять становится плохо, его увозят в больницу, и победа присуждается претенденту. Здесь у авторов снова возникает тяга к «объективности». В чем же она выражается? А в том, что претендент, которого не удовлетворяет его победа, приезжает в больницу к бывшему чемпиону, чтобы сразиться с ним в последнем, дружеском матче.

Вот какой благостный финал придумали режиссер Ричард Дембо, его сценаристы и продюсеры.

Как видим, это предприятие (по-

другому ленту не назовешь) весьма продуманно сконструировали его финансисты и постановщики. Во-первых, к фильму, который формально считается швейцарским, транснациональная киномонополия, его финансировавшая и прокатывающая, привлекла крупнейших актеров — Мишеля Пикколи, Лив Ульманн, Лесли Кэрон. А во-вторых, участники этого предприятия разыграли, как на шахматной доске, старую, избитую антисоветскую партию, наполнив ее «актуальной» проблематикой и даже некоторыми компромиссными, «примирительными» мотивами.

А вот, пожалуй, пример, поразительный даже для видавшего виды западного экрана. И имя ему — «Красный рассвет». Об этом изделии американского режиссера Джона Милиуса уже писала наша пресса. Но стоит сказать о картине еще раз.

В штате Колорадо у подножия Скалистых гор, на поле, прямо у школы, где учитель-негр ведет урок географии, вдруг высаживается парашютный десант. Кто же это? Оказывается, это кубинские и никарагуанские войска, руководимые советскими офицерами.

Горстка юношей и девушек штата ушла в горы, чтобы вести партизанскую войну. А советские танки уже приближаются к Аляске. Упоминается и о том, что Вашингтон и Нью-Йорк подвергнуты ядерному удару. Однако, убедившись в нецелесообразности атомной войны, обе стороны ведут сражения с использованием обычного оружия.

— А что с Европой? — спрашивает один юный партизан пожилого жителя городка.

— Она скурвилась. Правда, не Англия, но и эти долго не протянут, — отвечает он.

И дальше идет показ «героических подвигов» школьников, борющихся с «красными».

Критики подметили, что фильм, длящийся 114 минут, содержит 134

акта насилия. Но дело не в этих кадрах, дело в самом содержании ленты — открыто враждебной, открыто агрессивной.

Так пугают обывателя, так прививают ему мысль о «красной опасности».

Нельзя сказать, что американская критика поддержала этот фильм. «Красный рассвет», — пишет известный американский критик Винсент Кэнби, — оглушительная фантазия на тему третьей мировой войны — дает возможность в неожиданном ракурсе увидеть умонастроения определенно-го типа современного архиконсерватора. Фильм выставляет на всеобщее обозрение кошмарные видения тех, кто находится на лунатической грани, мнимых патриотов... «Красный рассвет» — один из тех редкостно жутких фильмов, которые нельзя позволить себе пропустить, — технически совершенный, эмоционально инфантильный и политически бредовый, хотя, как мне кажется, не слишком опасный. Он чересчур смешон».

Да, он, и верно, ничтожен, смешон и глуп. Но я не думаю, что не опасен.

Фильм вызвал протесты и в Англии, и во Франции, и в ФРГ. Критические статьи были и в американской прессе.

Французский журнал «Позитив» со ссылкой на выходящую в США газету «Вэрайети» рассказывает о случае, происшедшем во время съемок «Красного рассвета».

«Не стреляйте! Не стреляйте! Я вовсе не русский солдат!» — с этими словами стал молить о пощаде каскадер Джим Фишер, когда совершенно случайно был «взят в плен» неким достопочтенным гражданином города Лас-Вегас. Дело в том, что в ходе съемок фильма Джона Милиуса одного из парашютистов, одетого в советскую военную форму и участвовавшего в сцене десанта, неожиданным порывом ветра отнесло резко в сторону, и он запутался на дереве в стропах своего парашюта. Находив-

шийся неподалеку бдительный американский обыватель схватился за свой винчестер и хотел было уже в одиночку бороться с «русским вторжением».

Во многих фильмах развлекательного характера, в фантастических лентах с «философским» содержанием, детских мультипликационных сериях о боях в космосе с применением лазерных устройств и атомных бомб, сметающих целые галактики, глобальная война подается и как увлекательная «игра», и как неизбежный итог человеческой цивилизации. «Звездные войны», «Империя наносит ответный удар», «Возвращение Джидай» — эти и многие другие фантастические ленты, вышедшие в последнее десятилетие на экраны США и Западной Европы и повествующие о бесконечных космических войнах, по-своему предвосхитили опасные планы «ястребов».

Обращает на себя внимание то примечательное обстоятельство, что милитаристская волна на экране в начале 80-х годов синхронизировалась с разного рода пропагандистскими кампаниями. В этом русле — и попытки пересмотреть отношение к войне в Индокитае.

Как известно, в конце 60-х — начале 70-х годов вьетнамская война подавалась в американских фильмах как «грязная война», и создавались картины, показывающие ее деструктивные последствия. Эти фильмы содержали в себе антивоенный, антимилитаристский потенциал. Известный фильм Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня», о котором много сказано и в нашей прессе, с одной стороны, продолжал и талантливо развивал эту сокрушительную критику бесчеловечности вьетнамской войны, но, с другой — как бы открывал (может быть, помимо воли автора) некую новую грань трактовок событий тех лет. В фильме впечатляли и страшные картины варварского уничтожения американскими солдатами мирных жителей, и мощного

«шоу» атаки вертолетов под музыку Вагнера, в котором можно было прочесть не только скорбь и осуждение, но и некий восторг (пусть окрашенный ужасом изображаемого) перед силой и мощью носителей смерти.

Тем не менее этот фильм нельзя причислить к реакционной линии западного кино.

В 80-х годах вьетнамская тема в ряде фильмов пошла совсем по иному руслу. Героями стали не сломленные грязной войной люди, как в «Возвращении домой» Хола Эшби, — люди, исполненные ненависти к войне, а люди совсем иного типа. Они тоже прошли огонь войны в джунглях, они тоже травмированы морально, но те, с кем они воевали, — это, в трактовке авторов таких лент, отнюдь не борцы за свободу и не жертвы агрессии, а чуть ли не сами агрессоры. Такая трактовка была характерна для фильма «Охотник на оленей» Майкла Чимино.

В картине Теда Котчефа «Редкая доблесть» (1983) отставной армейский полковник Родс — его роль исполняет популярный актер Джин Хэкман — убежден, что его сын Фрэнк, который одиннадцать лет назад пропал без вести во Вьетнаме, все еще жив и находится в секретном лагере для американских военнопленных где-то в Юго-Восточной Азии, существование которого подтверждают данные космической фотосъемки. Родс не желает ждать, когда представители американских властей завершат долгие конфиденциальные переговоры об освобождении военнопленных, и с помощью некоего богатого промышленника, чей сын тоже числится пропавшим без вести, на свой страх и риск организует спасательную экспедицию из числа бывших морских пехотинцев — сослуживцев его сына. После тщательных тренировок в Техасе, где построена точная копия концентрационного лагеря, группа отправляется в Бангкок и тайно проникает на территорию Лаоса. Но ее при-

сутствие обнаружено, начинаются перестрелки, погони, новые человеческие жертвы. Наконец, на соседней военной базе удается захватить лаосские вертолеты и с их помощью освободить четырех американских военнопленных. Среди них оказывается сын промышленника, финансировавшего экспедицию, который рассказывает Родсу, что его сын Фрэнк, уже будучи в лагере, спас ему жизнь, однако вскоре сам умер от тяжелой болезни.

Фильм не имел такого успеха, на который рассчитывали продюсеры. И вот в 1985 году одна из кинокомпаний после «тщательной подготовки» и съемок в латиноамериканских джунглях, призванных имитировать вьетнамские и кампучийские, выпустила на экраны США и европейских стран с большим рекламным бумом фильм «Рэмбо II. Задание». В главной роли выступил очень популярный на Западе актер Сильвестр Сталлоне.

Почему «Рэмбо II»? Да потому, что в вышедшем в 1982 году фильме того же Котчефа «Первая кровь» Сильвестр Сталлоне играл некоего американского офицера Джона Рэмбо, травмированного войной во Вьетнаме. Он возвращается в родной город, где все относятся к нему враждебно, да и он сам не хочет мириться с несправедливостью. Рэмбо обвиняют в нарушении закона и упекают в тюрьму¹².

В фильме Джорджа Косматоса «Рэмбо II. Задание» все по-другому, хотя действует тот же герой. Джон Рэмбо как бы меняет свое лицо — это уже не измученный воспоминаниями ветеран, а истинный «герой». Власти города выпускают Рэмбо из тюрьмы и решают послать во Вьетнам, чтобы «вызволить мальчиков». Оказывается, там, в джунглях, томятся американские военнослужащие. Их

¹² Подробнее об этом фильме см.: Савицкий Н. На разных полюсах. — «Искусство кино», 1984, № 12, с. 132—134.

охраняют вьетнамские солдаты и советские «советники». И Рэмбо проникает во Вьетнам, в одиночку крушит «красных», а потом на похищенном вертолете увозит «мальчиков». Казалось бы, ерунда, глупость, нелепая стряпня. Но нет, киномонополия, финансировавшая фильм, с небывалым рекламным бумом выпускает его на американский и европейский экраны. На цветных вкладках журналов, на рекламных щитах в американских и европейских городах красуется торс Сильвестра Сталлоне — актер держит ручной пулемет.

...Но мир кино неоднороден. Для современного экрана Запада характерен и феномен иного рода.

В 1949 году был опубликован роман английского писателя Джорджа Оруэлла «1984», вызвавший широкий отклик и споры и в писательских кругах, и в прессе, и в политических сферах. Писатель, рисуя будущее, год 1984-й, не оставил надежд для человечества — весь мир в его воображении превратился в царство подавления личности, духовного рабства и человеческих страданий. Критика да и сам автор, хотя они и не заявляли об этом прямо, полагали, что острое сатиры направлено против социализма как реального общественного строя.

В 60-е — 70-е годы роман забыли, правда, терминологией автора — вроде словосочетания «Большой брат» (так назван в романе руководитель общества будущего) — широко пользовались буржуазные публицисты.

Но в начале 80-х годов о романе вспомнили: в печати появились сопоставления «пророчеств» писателя и реальных фактов современной общественной жизни. И оказалось — то, что в романе адресовалось социализму, воплотилось в наши дни именно в реальности буржуазного мира: полная технологизация и стандартизация личной жизни, конформист-

ское мышление, подавление инакомыслия и многое другое.

Но такое толкование сбывшихся «пророчеств» Оруэлла совершенно не устраивало буржуазных пропагандистов. И в конце 1984 года на экраны вышел фильм «1984», поставленный в Англии режиссером Майклом Редфордом. К постановке были привлечены крупные силы, и прежде всего знаменитый актер Ричард Бартон — это была его последняя роль.

Авторы фильма следовали роману. Мир в результате ядерной катастрофы разделен на три супердержавы — Океанию, Евразию и Восточную Азию — и находится в состоянии перманентной войны. Действие происходит в Океании, а бывшая Англия, где живут герои, лишь провинция этой супердержавы, названная «взлетно-посадочной площадкой № 1». В обществе, которым правит Большой брат (через телевизионные устройства двусторонней связи он как бы присутствует в каждом доме), подавляется все. От личной жизни до мыслей, поскольку люди находятся под гнетом «полиции по контролю за мыслями».

Авторы фильма, не жалея самых мрачных красок, рисуют этот убогий, нищий материально и духовно мир, где господствуют принципы: «В невежестве — сила», «Свобода — это рабство», «Война — это мир». Грязь, нищета, убогость; детей, оторванных от родителей, съедают крысы...

Герой фильма Смит, служащий «министерства правды», которое сеет ложь, нарушает «правила» и вступает в связь с девушкой Джулией. Но это «преступление» через телевизор двойной связи становится известным лидеру «внутренней партии» О'Брайену — его-то и играет Ричард Бартон. Собственно, диалоги О'Брайена со Смитом, с которым они когда-то были близки, истязания, которым О'Брайен подвергает Смита, превращая его в безвольное существо, и составляют главное содержание этой картины.

Весь фильм изобилует разного рода провокационными намеками, призванными переадресовать его содержание социализму. В антисоциалистическом духе были выдержаны и рецензии на этот фильм.

А что касается Ричарда Бартон, то этот одаренный актер уже не раз связывал себя с фильмами антисоветской ориентации — вспомним картину Джозефа Лоузи «Убийство Троцкого», где он играл главную роль. Остается только пожалеть, что и последняя в его жизни роль принесла ему столь сомнительные лавры.

Но случилось так, что в Лондоне сразу же после просмотра «1984» мне довелось увидеть другую новую английскую картину — «Бразилия» режиссера Тери Гиллиама.

Это тоже антиутопия, тоже фильм о будущем человечества (к стране Бразилия содержание картины отношения не имеет). Действие фильма происходит в обществе будущего — это гигантский город, весь из стекла и бетона. Улицы — рекламные щиты, а за ними чудовищные, в ядовитых дымах заводы. Электроникой пронизана вся жизнь людей — они под контролем компьютеров, дисплеев. В городе поддерживается искусственный климат, и чтобы вдохнуть глоток свежего воздуха через трубку, надо войти в специальную будку (вроде телефона-автомата) и опустить монетку...

Но авторы подчеркивают всем содержанием своей картины, что речь идет о современном буржуазном государстве, доведенном до крайностей, до абсурда. Собственно, здесь есть все приметы Запада нынешнего: и «высшее общество» — морально опустошенные старики и старухи, упивающиеся роскошью, и угнетенные, подавленные простые люди, и непрерывная слежка (сверхсовременная — при помощи компьютеров) за людьми, и терроризм, впрочем, спровоцированный властью предрержащими. Герой картины — мелкий служа-

щий — оказывается вовлеченным в круг политических событий и государственных тайн. В его компьютер попала муха, и это приводит к роковым последствиям, драматически сказывается на судьбах других людей и его самого.

По жанру «Бразилия» — трагикомедия, даже скорее фантастическая сатира. Фильм поставлен весьма изобретательно, с прекрасными актерскими работами (одну из ролей играет талантливый Роберт де Ниро). Вся мощь сатирических стрел авторов направлена против пороков и язв современного буржуазного общества.

Я рассказывал о фантастике реакционной и агрессивной. «Бразилия» — это фантастика обличительная, антибуржуазная. Это безусловно прогрессивное явление современного кино Запада.

А вот фильм несколько иного рода, но, несомненно, отражающий ветры времени.

Почти два десятилетия назад Стэнли Кубрик поставил фильм «2001: Космическая одиссея». Эта выдающаяся американская картина получила один из призов Московского международного кинофестиваля, а позже стала, по существу, классикой научно-фантастического кино. Это было сложное философское произведение, ставящее проблемы познания неисследованного.

А недавно в Лондоне мне довелось увидеть американский фильм «2010», литературной основой которого также послужил роман Артура Кларка. Эта картина, поставленная режиссером Питером Хаймсом, тематически да и сюжетно примыкает к картине Стэнли Кубрика. Фильм изобилует искусно поставленными техническими эффектами, ярко рисующими космическое путешествие, но, конечно, по художественному уровню его трудно сравнивать с той знаменитой лентой Стэнли Кубрика.

Действие фильма происходит через девять лет после того, как амери-

канский корабль «Дискавери» пропал без вести (как это было показано в фильме Стэнли Кубрика). Советский ученый предлагает американскому космонавту лететь вместе, чтобы выяснить причины катастрофы. Так возникает космический рейс на советском корабле «Леонов». Цель совместного полета состоит в том, чтобы восстановить работоспособность робота ХАЛ, который вышел из подчинения, и попутно собрать информацию об огромном загадочном монолите, плавающем где-то за Юпитером. Нельзя не отметить, что советские космонавты показаны в фильме как люди мужественные, без тенденциозности и шаржировки.

Более того, появление монолита, который оказался вторым Солнцем, знающим все тайны бытия, предотвращает военный конфликт на земле — между США и СССР.

Как видим, содержание ленты, может быть, несколько наивно, но эту картину никак не назовешь агрессивной или антигуманистической.

Таким образом, палитра современного западного экрана не состоит из одних лишь черных красок, она многообразна, противоречива, пестра.

Как уже отмечалось, не утеряло прогрессивных традиций и американское кино. Об этом свидетельствуют фильм Нормана Джюисона «Армейская история», премированный на XIV МКФ в Москве, и другие ленты гуманистической ориентации, созданные за океаном.

Социальные, критические традиции, идущие от неореализма, продолжает сохранять и итальянский кинематограф. Режиссеры Франческо Роззи, Этторе Скола, Дамиано Дамиани, Паоло и Витторио Тавиани в своих новых фильмах, многие из которых известны нашему зрителю, рассматривают наиболее острые проблемы итальянского общества, пытаются ответить на вопросы, поставленные современностью. Демократическая, гуманистическая линия в кино Италии по-преж-

нему остается важным и влиятельным фактором мирового художественного развития, хотя, как отмечалось выше, итальянским мастерам не просто работать в условиях современного западного кинодела.

Райнер Вернер Фассбиндер, Фолькер Шлёрндорф, Вим Вендерс, Маргарете фон Тротта и другие представители так называемой «новой немецкой волны» своими остросоциальными фильмами внесли весомый вклад в развитие современного прогрессивного кино на Западе. Правда, сейчас, после двадцатилетнего периода развития и обогащения, эта «новая волна» испытывает известные тревожащие тенденции — режиссеры чаще всего ставят фильмы вне своей страны — в США, Латинской Америке, во Франции.

Особый интерес представляет кино малых стран Европы — многие фильмы XIV МКФ в Москве из этого региона несли в себе черты социальности, новаторства, истинного гуманизма.

Крепнет прогрессивное кино в странах Азии, Африки, Латинской Америки. Новые достижения кинематографа этих регионов мы увидим на фестивале в Ташкенте этого года.

Все эти процессы нуждаются в тщательном изучении.

Как видим, современный экран сложен, противоречив, и надо надеяться, что прогрессивные, гуманистические тенденции обретут новые импульсы.

