

# мифы и реальность

зарубежное  
кино  
сегодня





# мифы и реальность

зарубежное  
кино  
сегодня

---

сборник  
статей

Четвертый  
выпуск



Москва  
«Искусство»  
1974



Ответственный  
редактор и  
составитель  
кандидат  
искусствоведения  
Г. А. Капралов

Очередной выпуск нашего информационно-критического сборника вновь обращает внимание читателей на ряд существенных явлений, происходящих в современном зарубежном кинематографе. Читатель убедится в этом, прочитав статьи В. Баскакова о судьбах неореализма, В. фон Бредова о кризисе «новой волны» в кино ФРГ и другие.

Центральное место в сборнике занимают статьи, освещающие две остродискуссионные проблемы: соотношение кино и так называемой «массовой культуры» и роль в современном кинематографическом процессе «протестующего кино».

Публикации советских киноведов В. Голованова, Р. Соболева, Е. Карцевой, как нам кажется, достаточно полно раскрывают связь буржуазного кино с «массовой культурой», разоблачают ее реакционную сущность. Не повторяя уже сказанного по этому поводу советскими эстетиками и социологами, авторы этих статей обратили внимание на более узкий и менее известный широкому читателю аспект проблемы — методику превращения кинематографа в одно из важнейших средств воспитания нерассуждающих «потребителей искусства».

Мы свидетели и другого процесса: как в полном соответствии с ленинской теорией наличия двух культур в каждой культуре общества с антагонистическими классами возник на Западе «политический фильм». Такие произведения, как «Сакко и Ванцетти», «Джо Хилл», «Одален, 31» и ряд других, — свидетельство неразрешимых противоречий, разъедающих буржуазное общество и заставляющих его художников искать выход, пытаться осмыслить исторический процесс и роль в нем рабочего класса. Вместе с тем к таким лентам зачастую относят и фильмы, социальное содержание которых, по меньшей мере, спорно. Задача марксистской критики сегодня — разобраться в этом сложном явлении, отделить истинных критиков капитализма от анархистствующих политиканов.



сать книгу. И неважно, прочтут ее люди для того, чтобы отбросить или просто чтобы прочесть. Пока они читают, у меня есть чувство, что я предлагаю какой-то выход, что я заставляю людей задуматься».

Это чувство, очевидно, долгое время не возникало у Кендис во время работы в кино. Дело в том, что намеренно или не намеренно, но ее в первых фильмах показывали сексуально ненормальной, психически неполноценной, милой, конечно, но явно свихнувшейся девицей. В «Груше» Кендис играет лесбиянку. В «Маги» — нимфоманку. В фильме «День, когда всплывает рыба» — пустынную и развратную американочку. В «Жить, чтобы жить» — эгоистичную и опять же развратную американочку. В «Авантюристах» — бедную маленькую миллионершу, которая никак не может понять, за что ее любят — за ее красоту или за ее миллионы, и потому пускается во все тяжкие.

Между тем Кендис Берген не «беженка с Беверли-хиллз», как выразился журнал «Мак-Коллс», намекая на то, что ее место — среди «звезд», заселяющих фешенебельный голливудский район, а типичнейшая представительница своего поколения. Она типична в своем недоверии к официальной Америке. «Американская мечта рухнула, — заявила она, когда был убит сенатор Кеннеди. — Съезд демократической партии заставил меня плакать (Кендис подразумевает зверское избиение молодежи во время съезда в Чикаго. — Р. С.). Он заставил плакать всех, кого я знаю...». Она типична в своем восхищении биттлами и дорсами (новый популярный ансамбль. — Р. С.), понимании хиппи, страхе перед наркотиками. Она даже типична по внешности: пусть не столь ослепляюще красивые, но девушки, похожие на Кендис, в Америке не редкость.

Таким образом, если кто и мог показать в кино молодую Америку, обитателей кампусов, участников демонстраций и политических пикников, то именно Кендис, равная этой Америке по уму, образованию и душевным качествам. Вместо этого ее заставили создавать пародии на американскую молодежь, играть роли, не имевшие ничего общего с ее сущностью и сущностью знакомых ей сверстниц.

В лучшем случае используются ее внешние данные, используются без смысла и цели, просто потому, что в каждом голливудском фильме должна быть хорошенькая женщина. Так случилось в боевике Роберта Уайза «Канонерка на реке Янцзы» (1967). Кендис играет в «Канонерке» роль учительницы американской миссии и, по мнению критики,

оказывается совершенно неуместной и в этом фильме и в этой роли. «Судите сами, — пишет Стефан Фарбер, — ну что делать златокудрой красавице в какой-то забытой богом китайской миссии? Чтобы как-то компенсировать свое несоответствие роли, актриса щедро раздает те трепетные, влажногубые, откровенно зазывные улыбки, которых я никак не ожидал в серьезном произведении».

Кендис, однако, быстро поняла нелепость своего положения. Подобно Раquel Уэлч, она могла сказать, что из нее делают «сексбогиню для поколения детей-цветов». Но, в отличие от Уэлч, которая превратилась в обыкновенную «секс-бомбу», украшающую теперь журналы «для мужчин», Кендис с этим не согласилась. Уже в 1968 году она заявляет, что «хотела бы уничтожить свою красоту», чтобы стать актрисой. В качестве примера актриса называет Софию Лорен, которая сначала стала «звездой», а потом, сыграв в «Чочаре», показала незаурядные артистические способности.

Удивительно, но Кендис выполнила свое намерение! В «Голубом солдате» она спрятала под загаром, гримом и лохмотьями свою красоту и сыграла роль дурнушки с красивой душой. И тогда стало бесспорным, что Кендис Берген — выдающаяся актриса.

Любопытно. Такую Кендис первым открыл Клод Лелюш. В ее внешности, повадках, манерах он показал женщину определенного времени и определенной среды. Умна, самостоятельна, решительна, с широкими взглядами на мир — такова Кендис уже в фильме «Жить, чтобы жить» (1968). Но это понимаешь только сегодня, ибо не это было нужно Лелюшу, противопоставившему в своем фильме эгоизм и душевный рационализм американки душевной мягкости и женской доброте француженки (ее роль с обычным высоким мастерством исполнила Анни Жирардо). В «Голубом солдате» Криста — Кендис человек необычной судьбы: она была оставлена родителями, воспитывалась в приюте, долго жила с индейцами, была женой благородного индейского вождя. Ей трудно жилось, да и будущее не кажется легче, коль скоро она соглашается стать женой грубого солдафона, чтобы обеспечить себе безопасность и кусок хлеба. Но трудности не сломили женщину, не опошлили и не превратили в циничное создание. Она грубовата на язык, но эту ее солдатскую речь сформировала жизнь, да и сама она воспринимает грубость речи как недостаток и просит Хонеста поправлять ее. Главное же, при внешней грубости она — чуткий и надежный друг.



И насколько печальнее выглядит все, когда Михаэль Ленц и Ульрих Шамони хотят высмеять вестфальскую действительность. Фильм «Каждый год подряд», в основе которого лежат якобы автобиографические факты, может служить наглядным примером того, как можно плачевно расстранирить то немногое, носившее характер критики существующей действительности, что было в сценарии. Затхлая атмосфера, которую нужно было ликвидировать, все больше и больше захватывает самих кинематографистов. «По известному и крайне верному утверждению Уве Неттельбека, — это фильм о мещанах и для мещан. И если этот фильм Шамони был намного хуже его дебюта «Оно», то его следующая лента, «Квартет в постели» — отвратительная смесь дешевой поп-культуры и буржуазной рекламы, — окончательно дисквалифицировала своего создателя.

Для фильмов Шамони, Роджера Фригца, Харо Зенфта и Йоханнеса Шаафа справедливо критическое замечание Урса Йенни: «Повсюду виден протест, смелый, по крайней мере на словах. Протест против затхлой буржуазности, протест против двусмысленной сексуальной морали, протест против идеологии экономического чуда. Однако все эти фильмы показывают беспомощность позиции протеста — они показывают социальное недовольство, индивидуалистическое живневосприятие без всякой попытки проконтролировать его или уточнить. Все эти фильмы только имитируют протест, в сущности же они чисто утверждающие».

Те же, кто объединился вокруг Лемке, Шмидта, Гозова в «мюнхенской группе», не только не хотят имитировать подобный протест, но отказываются даже признавать его целесообразность. Они проповедуют «новую наивность», ставшую возможной благодаря их огромным знаниям кинематографа, которыми они кичатся. Гангстерский фильм Клауса Лемке «48 часов до Акапулько» был первым полнометражным фильмом этого направления. На эту ленту, этого нельзя не признать, дыхания у него еще хватало. Действие фильма происходит в «большом свете» и в него включены диалоги, заимствованные у Даниеля Хеммета. Непритязательный во всех отношениях, фильм «48 часов до Акапулько» стал, таким образом, небольшим по объему и значению, но довольно гладким фильмом.

Второй фильм Лемке, снятый с большим размахом, что еще полнее обнажило всю беспомощность режиссера, заставлял только скучать, так как был построен по той же самой схеме. Наивность, которой гордились, оказалась в результате не чем иным, как концом долгой истории, полной несбыв-

шихся надежд и разочарований. Это та же чувствительность, но теперь вернувшаяся к фатальным шаблонам прошлого и вынужденная убеждать себя в том, что это возвращение является прогрессом, чем-то абсолютно новым. И если уж так быстро Шлендорф «клонул» на соблазнительные предложения кинопромышленников, то что же говорить о наивных мюнхенских кинематографистах? Их страх перед действительностью вытекает из их подчинения капиталистическим заповедям, господствующим в кинопромышленности. Макс Цильман, сценарист фильма Лемке, говорил ему: «Я считаю, что ты будешь стоять намного ближе к действительности, если будешь показывать то, что любишь, если из этих элементов будешь строить свой собственный мир. И чем более личным ты становишься, тем ты становишься более общим». Можно допускать, что в умах «мюнхенской группы» это рассматривается как диалектика. Но пока не может быть никакой речи даже о хотя бы приближенном отражении реальности в их фильмах.

В Мюнхене наряду с фильмами Гозова появился также коммерческий фильм Май Спилз «За дело, дорогая». Тонкий юмор и деньги Шамони здесь объединились для того, чтобы показать молодое поколение в духе Рюмана. Фильм «За дело, дорогая», одинаково понятный и старому и молодому и в то же время достаточно экзотичный, сумел снять с протеста молодежи последние остатки политического недовольства. Здесь властвуют только мода и реклама, принятое в жизни здесь просто сведено в киноманеру.

Нет другого, более верного суждения о молодом немецком кино, чем то, которое сделал Клаус Краймайер. «Будущие историки должны будут заниматься скрытой связью, которая объединяет сегодня во многих странах процессы, происходящие в политических и общественных господствующих структурах, с процессом высвобождения внешне бунтарского духа в формах существования и эстетических проявлениях молодежной субкультуры. Они будут вынуждены отметить и проанализировать скрытые исторически эффективные связи, существующие между идеологией потребления истаблшмента, с одной стороны, и модными формами возмущения — бегства в наркотики и хиромантию, в биттлов, ЛСД и движение хиппи — с другой. Они раскроют причинность, которая делает современниками такие феномены, как «большую коалицию» и поп-культуру, и, очевидно, задним числом установят, как капиталистический старый режим разоружил свой революционный антитезис с помощью эффективно инсценированного и управляемого рационализма».



малом ее отрезке, хотя бы и с трагическим сознанием бесполезности собственного усилия. Например, в фильме «Сделано в Швеции», представляющем политическое направление в движении «кино бунта», кадры умирающих от голода африканских детей постоянно определяют позиции молодого журналиста, не исчезают из его поля зрения, хотя действие фильма происходит в столь далеко отстоящей от Африки Швеции. Однако это не единственное следствие подобного мироощущения. Может быть и другое: при горькой уверенности, что пути воздействия отдельного человека на историю если и не эффективны, то по крайней мере могут быть пресечены, что политика дает лишь этически ложные альтернативы действия, приходит решение о разрыве каких бы то ни было связей с обществом, отказ принимать какое бы то ни было участие в морально отвергаемом порядке. С этой точки зрения уход в сторону может быть не столько актом радостного прозрения, сколько осуждения (насколько же это более последовательный шаг, чем чистое красноречие!). «Если я не могу тотально изменить этот порядок, то я, по крайней мере, уйду, ни к чему не притрагиваясь в нем». Так звучит это решение.

Но можно ли вообще уйти, продолжая жить? Можно ли согласиться с таким решением? Не слишком ли это ранний отказ от борьбы и не продиктован ли он, несмотря на все, заботой о комфорте, моральном спокойствии, а следовательно, не будет ли это молчание попросту согласием? Оставим этот вопрос открытым. Задача этой статьи — прежде всего реконструкция рассматриваемой позиции вместе с предпосылками, на которые она опирается. Реконструкция, которая может послужить началом серьезной полемики.

С точки зрения общественной ответственности можно сурово осудить также и отказ от участия в производстве материальных благ. Ибо это — не только личное решение. Как-никак нехватка их все еще представляет собой для человечества большую проблему. Не случайно, однако, такие фильмы возникли в высокоразвитых странах — в Швейцарии, в Соединенных Штатах. Это означает не только то, что авторы их, по-видимому, не испытывали недостатка в необходимых для жизни продуктах. Ведь проблему представляет не только производство, но и правильное использование уже созданных средств, которых достаточно для зажиточного существования всего человечества. Труд, если отбросить выгоды единиц, становится с этой точки зрения бессмысленно расточительным или прямо используемым против человека.

И именно это играет не последнюю роль в генезисе рассматриваемой проблемы.

Понятия «общественной полезности» не являются связывающими для человека, который оставляет за собой право решать собственную судьбу независимо от общества или даже вопреки его нормам. При этом он должен стремиться к тому, чтобы выравнять счет: если в графе «дал» стоит ноль, то и в графе «взял» не должно быть ничего другого. Последовательная изоляция — это не только изоляция от обязанностей, но и от выгод. Герои рассматриваемых фильмов эту цену платят.

Точно первородный грех тяготеет над героями «Беспечного ездока» темная торговая сделка в первой сцене — грязное, но неизбежное условие их «великого путешествия». Можно ли зачеркнуть это прошлое?

Группа молодежи, которую встречают по дороге «беспечные», осела в некоей местности и, занявшись земледелием, старается быть экономически независимой: питается тем, что выращивает, сокращает все свои остальные потребности. Однако не все потребности можно свести к нулю, поэтому и контакт их с миром остается более живым, чем им хотелось бы. Возникает столкновение с абсолютной, безотносительной «чистотой». Значит, исходить из нее нельзя.

Трагизм таких фильмов, как «Беспечный ездок», проистекает из иной дилеммы, дилеммы превосходства, которому нельзя противопоставить подчинение силой. Этот трагизм и в понимании того, что исход столкновения предпринят заранее, так как лишь одна из сторон проповедует принцип терпимости.

В «Желтой подводной лодке» посланная темными силами «могучая перчатка» побеждается проповедуемым героем лозунгом любви. Но... так бывает только в сказках. Между прочим, во время одной крупной демонстрации молодежи перед зданием Пентагона против войны во Вьетнаме на транспарантах были нарисованы подводные лодки.

Все это, разумеется, отрывочные наблюдения. Но приведенные здесь примеры должны, как нам кажется, показать, что к ним стоит присмотреться без предвзятости и недоброжелательства, а с необходимой степенью интереса, с позиции, которая учитывает конкретные исторические предпосылки. Те, кого возмущает первая часть лозунга: «Занимайтесь любовью — не войнами!» — не должны забывать о его второй части.

Перевод с польского  
З. Шаталовой



## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя . . . . .	3
--------------------------	---

### 1

<i>В. Голованов.</i> Голливуд: экономика и политика . . . . .	5
<i>Р. Соколов.</i> Метаморфозы «системы звезд» . . . . .	34
<i>Е. Карцева.</i> Кино в системе «массовой культуры» . . . . .	71

### 2

<i>В. Баскаков.</i> Судьбы неореализма . . . . .	100
<i>Вильфрид фон Бредов.</i> Кризис «молодого кино» в ФРГ . . . . .	119
<i>С. Черток.</i> «Рабочее кино» Франции . . . . .	144
<i>А. Липков.</i> Семь самураев Тосиро Мифунэ . . . . .	156

### 3

<i>Г. Капралов.</i> Экран, политика и «Заводной апельсин» . . . . .	175
<i>Ежи Плажевский.</i> А если все это кончится... мраморным бассейном? . . . . .	207
<i>Рышард Коничек.</i> «Кино бунта» и коммерческий экран . . . . .	228
<i>Анджей Вернер.</i> Мирный бунт . . . . .	241
<i>Г. Богемский.</i> Политический фильм в Италии . . . . .	252

**Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня.**  
**М 68** Сборник статей. Вып. 4. М., «Искусство», 1974.

272 с.

На обороте тит. л. отв. ред. и сост.: Г. Капралов.

Очередной сборник «Мифы и реальность» вновь посвящен проблемам идеологической борьбы в современном зарубежном кинематографе. Экран и политика, Голливуд сегодня, судьбы неореализма, реакционная сущность «системы кинозвезд» — таковы темы статей Г. Капралова, В. Голованова, В. Баскакова, Р. Соболева. Большое место в сборнике отведено материалам о соотношении кино и так называемой «массовой культуры» и роли в кинематографическом процессе Запада «протестующего кино».

**М** 0815-018  
025(01)-74

БЗ-26-13-73

778 И

## **МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ**

Сборник статей. Вып. IV

Составитель

Георгий Александрович Капралов

Редактор Л. Н. Познанская. Художник Ю. А. Марков. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Г. П. Давидок. Корректор Б. М. Северина. Сдано в набор 13/II 1973 г. Подписано в печать 3/X 1973 г. А11177. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 14,28. Уч.-изд. л. 15,465. Изд. № 15069. Тираж 30 000 экз. Заказ 90. Цена 1 р. 29 к. Издательство «Искусство», Москва К-51, Цветной бульвар, 25. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.



1р 29к.

