

## СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА =

## КУХНЯ МИФОВ

«Фабрикой грез» назвал Голливуд в одной из своих ранних книг Илья Эренбург, и это метафорическое определение вошло в международный лексикон.

Но сегодня оно кажется неполным, фабрикация «грез» перестала быть монополией только голливудского конвейера, с ним пытаются конкурировать «кустари» — продюсеры, называющие себя «независимыми», но на деле оказавшиеся лишь более проворными изготовителями того же липкого варева, что оболочивает ежесансно кинозрителей в разных концах планеты.

Но разница в «меню» все же выявилась, уж слишком велик стал контраст между «американской мечтой» и явлю сегоднешней Америки, горечь повседневности, наполненная безработицей, контрастами нищеты и богатства, инфляцией, страхом перед завтрашним днем, — все это не удается подсластить по старой рецептуре.

Отсюда и более «острые» блюда, и появление не только стандартных сэндвичей, выбрасываемых автоматами в забегаловках, но и изысканных приправ. У английского драматурга Уэскера есть пьеса «Кухня», где раскрывается недоступная для глаз посетителя ресторана сложная и слишком часто обманная механика приготовления блюд, выглядящих заманчиво под разными «вкусными» названиями для тех, кто не знает секретов их изготовления.

Книга Г. Капралова «Человек и миф: эволюция героя западного кино (1965—1980)», вышедшая в издательстве «Искусство», напомнила мне эту пьесу, ибо проницательным критическим взглядом автор сумел проникнуть за кулисы сложной идеологической «кулинарии», где под видимостью блюд на разные вкусы зачастую преподносятся сильнодействующие отравы, проникающие в психику потребителей.

Основную идею своей работы критик так определил: «В наши дни капиталистический мир, несущий людям неисчислимые бедствия и страдания, настолько разоблачил себя, что идеализировать его уже не в силах ни один художник. Но буржуазное искусство многообразно и изобретательно использует другую возможность камуфлировать пороки этого мира — с помощью мифологизации. Более того, империализм ныне не может существовать без целой системы мифов, которые скрывают его истинную сущность, помогают затуманивать сознание миллионов... Именно человек стал объектом наиболее бесстыдных мифологических манипуляций в сфере буржуазной культуры».

Г. Капралов знает кино капиталистических стран не понаслышке, не из чужих уст и не просто по описаниям картин, сделанным другими критиками. Он эти картины видел, над ними размышлял и теперь, охватывая мысленным взором огромную кинопанораму Запада последних десятилетий, анализирует, обобщает, прослеживая важнейшие тенденции эволюции героя западных экранов 1965—1980 годов.

Впрочем, так обозначены временные границы авторского обозрения в подзаголовке книги. Но в действительности поле рассмотрения гораздо шире. Проследив истоки явлений и бросая взор в будущее, автор начинает свой анализ фактически с ранних послевоенных итальянских неореалистических лент и заканчивает его буквально самыми последними картинами минувшего года. В результате труд историка соединяется с динамичной работой критика, идущего по горячим следам событий.

Однако временные границы обозрения выбраны Капраловым не случайно: он устанавливает и доказывает, что за этот период герой буржуазного экрана пережил ряд резких трансформаций. Они произошли накануне

не бурных событий 68-го года, вошедшего в историю как год массовых выступлений молодежи Запада против существующих порядков. Затем на волне этих событий и наконец в середине 70-х годов, когда началось наступление так называемого «нового» консерватизма. Все они четко прослежены на страницах книги.

Историзм — существенная черта рецензируемой работы: развитие киноискусства рассматривается в ней в неразрывной связи с социально-политической жизнью, всей атмосферой идейной борьбы. Вместе с тем (и это специально оговаривается во введении) автор не претендует на всестороннее освещение кинопроцесса, на исчерпывающее рассмотрение творчества киномастеров, чьи произведения оказываются в зоне его внимания. Эта зона определена ведущей проблемой книги, выделена ракурсом зрения исследователя. А проблема и ракурс выбраны своевременно и ясно.

В книге хорошо показано, как даже самые «невинные» на первый взгляд продукты капиталистической кухни — кондитерские «деликатесы» вроде американских фильмов «Голубые братья» или «Лихорадка субботним вечером» приправлены сладковатым на вкус, но ядовитым идеологическим соусом.

Демонстрируя различные формы мифологизации образа человека и образа героя в западном искусстве, Г. Капралов обоснованно находит истоки этих идеологических манипуляций буржуазных кинематографистов в различных модных идеалистических философских веяниях, в частности в экзистенциализме, теориях психоанализа, спекулятивных построениях идеологов левого радикализма, а в самое последнее время в измышлениях всяческих «новых философов», трубадуров антикоммунизма и антисоветизма. Сущность же всех разновидностей мифологизации состоит в том, чтобы сплести на человека как такового, на его якобы «каинову» природу все бедствия и уродства капиталистического миропорядка.

В методологической основе рассматриваемого труда лежит ленинская теория двух культур в каждой национальной культуре антагонистического классового общества. Эта основа помогает автору точно определить и вкус, цвет и калорийность внешне обильного ассортимента, изготавливаемого капиталистической кухней мифов. Г. Капралов шаг за шагом проследивает, как менялся герой зарубежного кино в течение минувших десятилетий. Как, с одной стороны, в русле империалистической политики нарастала эскалация неверия в человека, в его силы и разум, как набирала масштабы кинопропаганда суперменства, цинизма, жестокости и варварства, а с другой — как все прочнее утверждалось и продолжает утверждаться то направление, которое питается энергией антиимпериалистических национально-освободительных и рабочих движений, движений, на которые свое влияние оказывает марксистская и близкая к ней демократическая прогрессивная мысль.

В таких главах книги, как «Хиппи и охотники» на войне», «Американская мечта» и воинствующая «добродетель», «В лабиринтах отчаяния, в туниках беззумия», анализируется значительное число американских фильмов последнего времени с их открытой и замаскированной пропагандой агрессии, геноцида, кровавого суперменства. В этих фильмах герой все чаще предстает в фантастических одеждах всепобеждающего космонавта, а война выглядит как многоцветное оперное представление, в котором победа

Сергей Юткевич,

Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, доктор искусствоведения

добывается взмахом лазерного луча или еще чем-либо столь же завораживающим наивного зрителя. Перенесение войны в космос, реально планируемое Пентагоном, уже давно осуществляется на экране. Так ведется психологическая обработка и подготовка зрителя к авантюрам милитаристских безумцев.

Понимая, что в одну книгу нельзя всего вместить, не могу не заметить, что здесь было бы интересно рассмотреть, как вообще менялось содержание кинофеерий в буржуазном кино, как, отталкиваясь от некогда народных балаганов представлений и все более утрачивая их простонародную гуманистическую основу, торгашеский капиталистический экран превратил их в аттракционное кровавое зрелище истребления всего живого.

В главах «Неореалистическое братство и затмение чувств», «Новые герои, новые проблемы», «Герой перед выбором и в бою», «Человек в меняющемся мире» и других интересно прослеживается, как расширял свои плацдармы и набирал силы, опыт, становился все более зрелым герой прогрессивного демократического кинематографа. Он знал и взлеты, и падения, и зигзаги своего пути, он прошел через ряд противоречий. Но он идет все вперед, и достоинство работы Капралова здесь состоит в том, что он не пытается упростить или выпрямить эти дороги и показывает, как в трактовке человека одним и тем же режиссером, скажем Элио Петри или Бернардо Бертолуччи, проявлялись противоречивые тенденции вроде попыток «объединить» Маркса с Фрейдом и т. п.

В особую заслугу автору надо поставить то внимание, которое он уделил таким режиссерам-коммунистам, как Рене Вотье, чей творческий путь включает не менее двадцати документальных фильмов, посвященных самым жгучим общественно-политическим проблемам: войне в Индокитае, колониальному разбою в Африке, дискриминации арабов и португальцев, приезжающих во Францию в поисках работы.

Его полнометражный художественный фильм «В двадцать лет в Оресе» посвящен алжирским патриотам и тем французским солдатам, которые сражались с ними плечом к плечу за независимость Алжира. Это произведение большой политической и художественной силы, конечно, замалчивалось буржуазной кинокритикой.

В книге читатель найдет наряду с анализом фильмов и героев таких известных мастеров, как Бергман, Брессон, Феллини, Антониони, Висконти, Монтальдо, Розы, Коппола, Пенн, Ритт, Поллак, Бардем (естественно, называю лишь некоторых), содержательный разбор в плане исследуемой главной проблемы и картин режиссеров, мало известных не только нашему, но и широкому западному зрителю. Но Капралов обоснованно выбирает их для анализа. Одни из них, как, например, Маргерит Дюра, играют заметную роль в лагере наших идеологических противников. На таких ренегатов, как она, обливающих сегодня грязью то, чему они поклонялись вчера, ныне особый спрос. Дюра стала известна скандальными модернистскими попытками «аннигилировать», уничтожить на экране героя как такового, заменив его черной пленкой и мистическим бормотанием за экраном самой авторши, и тем самым зачеркнула себя как художника, когда-то написавшего сценарий «Хиросима — любовь моя».

Другие, как, например, Вим Вендерс, привлекали его внимание особым типом героя, весьма талантливо изображен-

ного. И вот одно из доказательств верной ориентировки критика. Последний фильм Вима Вендерса «Париж — Техас» получил на кинофестивале в Канне Золотую Пальмовую ветвь. Наша критика об этом режиссере ничего не писала. В книге же Капралова Вендерсу и его фильмам посвящено несколько содержательных страниц, которые дают возможность понять, казалось бы, внезапный успех этого режиссера у широкой публики в Канне.

Прочитанная с большим интересом, который, надеюсь, разделяет со мной и другие читатели, книга «Человек и миф» в целом — в частности пример удачного обращения ее автора к творчеству Вима Вендерса — пробудила у меня желание высказать некоторые дополнительные предложения, касающиеся киноведов, берущихся анализировать идеологические процессы зарубежного кино (и в первую очередь они относятся к автору этих строк и его книги «Модели политического кино»).

Мне кажется, что все мы вкупе, справедливо обращая прежде всего внимание на сюжетную сторону анализируемых фильмов, увлекаемся описательностью и очень мало вторгаемся в область эстетическую. А ведь кинематографическая ткань фильма, особенности его киноязыка, всех средств выразительности, неразрывно связаны с его идейной сущностью.

Однако, чего греха таить, часто в нашем изложении один фильм становится похожим на другой, художники нивелируются, а мы не научились проследить постоянно делящийся процесс изменения всех сторон кинесинтаксиса и стилистики кинопроизведений.

С этой точки зрения мне показалось, в частности, непонятным в книге Г. Капралова упоминание лишь одного фильма режиссера Вернера Херцога «Загадка Каспара Гаузнера», в то время как, мне кажется, именно этот режиссер, так же как и другой западногерманский художник — Фолькер Шлендорф (кстати, только что осиявший трудную творческую задачу нахождения кинематографического эквивалента французской прозы Марселя Пруста), — они вместе с А. Клюге, Маргерет фон Тротта составляют один из самых интересных отрядов мирового кино, заслуживающих особого рассмотрения.

Не могу удержаться, чтобы не дополнить будущий портрет Херцога одним штрихом, поступком, столь не похожим в своей «романтичности» на расчетливую обыденность буржуазной действительности ФРГ. Долгие годы в парижском изгнании проживала немецкая антифашистская писательница Лотта Эйснер, ближайшая сотрудница Анри Ланглуа в деле создания французской синематеки и автор замечательных книг по истории немецкого кино «Дьявольский экран», монографий о творчестве Фрица Ланга и Фридриха-Вильгельма Мурнау.

Когда Эйснер заболела, Херцог, закинув рюкзак на спину, пошел пешком из Мюнхена в Париж для того, чтобы лично приветствовать антифашистку, чьи книги стали настольными для нового поколения западногерманских кинематографистов.

Так же, как Херцог, мне думается, критик недооценил итальянского режиссера Этторе Скола, чьи последние фильмы «Терраса», «Ночь в Варенне» и особенно «Бал», где сделана интересная и смелая попытка рассказать средствами только танца несколько страниц из истории французского народа, не случайно привели к тому, что Скола справедливо получила высшую французскую награду — «Сезара» как лучший режиссер 1984 года.

Но эти мои замечания ни в какой мере не призваны ослабить силу и пользу книги Г. Капралова, ибо перед нами значительная, свежая по взгляду, идеологически актуальная работа, которая обогащает боевую советскую науку о кино.