И. Звегинцева

КИНЕМАТОГРАФ АВСТРАЛИИ И НОВОЙ ЗЕЛАНДИИ

Ирина Звегинцева

Кинематограф Австралии и Новой Зеландии

«ВГИК»
2017

УДК 778.5 И(Австрал. и Нов. Зел.)
ББК 85.374(3)

Звегинцева И. А.

Кинематограф Австралии и Новой Зеландии /
И. А. Звегинцева — «ВГИК», 2017

ISBN 978-5-87149-204-5

Учебное пособие «Кинематограф Австралии и Новой Зеландии» посвящено исследованию экранного искусства далекого тихоокеанского региона. Сегодня, когда кинематографисты этих стран уверенно входят в элиту мирового кино, особенно важно проанализировать причины столь беспрецедентного успеха. Это второе, дополненное издание монографии автора, в котором прослежена вся история австралийской и новозеландской кинематографий с момента зарождения до наших дней. Книга написана в живой и увлекательной форме, что делает ее интересной и познавательной не только для специалистов, но и для самого широкого круга читателей.

УДК 778.5 И(Австрал. и Нов. Зел.)
ББК 85.374(3)

ISBN 978-5-87149-204-5

© Звегинцева И. А., 2017
© ВГИК, 2017

Содержание

Вместо введения 6
Часть I 10
Глава 1 10
Глава 2 18
Глава 3 27
Глава 4 32
Глава 5 35
Часть II 45
Глава 1 45
Глава 2 49
Конец ознакомительного фрагмента. 53

Ирина Звегинцева
Кинематограф Австралии и Новой Зеландии

Посвящается моей дочери Екатерине

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК)
Научно-исследовательский институт киноискусства ВГИКа

Монография публикуется по решению ученого совета Научно-исследовательского института киноискусства ВГИКа

Рецензенты:
доктор искусствоведения В.В. Виноградов,
кандидат культурологии М.В. Маслова

Вместо введения

Австралийская и новозеландская кинематографии долгое время оставались вне поля зрения мирового киноведения, в том числе и российского. Не последнюю роль в этом сыграли географическая удаленность обеих стран, ограниченный прокат фильмов, созданных в этом регионе, скромный объем выпускаемой кинопродукции. Однако более существенным все же было полное и весьма длительное отсутствие интереса к изучению истории кино, и даже к самому факту его существования, в самих странах: и в Австралии, и в Новой Зеландии.

Это обстоятельство может показаться странным, если учесть, что с кинематографом жители региона познакомились одними из первых в мире, а история экранного искусства пятого континента насчитывает более ста лет. Тем не менее такова действительность, и до последнего времени кинематографии этих стран остаются в некотором роде «терра инкогнита» на карте киномира.

А между тем в настоящее время австралийская и новозеландская кинематографии – это серьезные профессиональные киношколы, которые ежегодно выпускают на экран интересные и неординарные фильмы, способные привлечь внимание самой эрудированной аудитории.

Более того, именно выходцы из этого региона сегодня уверенно входят в элиту мирового кино, во многом определяя «климат» в этом виде искусства, его веяния, пристрастия и вкусы. Рассел Кроу, Николь Кидман, Мэл Гибсон, Кейт Бланшетт, Хью Джекман, Джуди Дэвис, Брайан Браун, Элен Морс, Гай Пирс, Крис Хэмсворт, Сэм Нил, Джеффри Раш – лишь этот краткий перечень имен актеров (список при желании может быть дополнен десятками менее известных фамилий) уже дает некоторое представление о том, сколь значительное место занимают новозеландцы и австралийцы в мировом кино.

Думается, также трудно найти любителя кино, которому неизвестны, к примеру, имена таких режиссеров, как автор знаменитой ленты «Иствикские ведьмы» Джордж Миллер или постановщик «Властелина колец» и «Хоббита» Питер Джексон, создатель фильма «Шоу Трумэна» Питер Уэйр или режиссер картин «Мулен Руж» и «Великий Гэтсби» Бэз Лурманн и многие другие.

Таким образом, очевидно, что вклад этих наций в мировой кинопроцесс огромен, и уже невозможно обойти вниманием этот феномен.

Кинематографии Австралии и Новой Зеландии, находящиеся на периферии мирового кинопроцесса на протяжении долгих лет, сегодня уверенно входят в число наиболее ангажированных и перспективных. Практически ни один крупнейший международный кинофестиваль не обходится без участия этих стран. Все это свидетельствует о том, что представители данных национальных кинематографий в своем творчестве сумели найти форму идеального соответствия изобразительной образности кинематографа и тематики, весьма популярной у зрителя. И учет интересов аудитории для художников этого региона очень важен.

Не замыкаясь на узко национальных проблемах, австралийские и новозеландские кинематографисты обращаются к исследованию самых актуальных и острых вопросов современности. В лучших работах этого региона нашли свое отражение важнейшие проблемы, волнующие все человечество: «Угроза Третьей мировой войны», «Защита окружающей среды», «Диверсификация общества», «Всеобщая глобализация» и многие другие. Творчество таких режиссеров, как Питер Уэйр, Фред Скепси, Рольф Де Хиир, Джордж Миллер, Роджер Дональдсон, Питер Джексон, Джейн Кэмпион представляет огромный научный интерес не только для специалистов, но и для рядовых зрителей. Именно этим объясняется необходимость создания целостной картины происходящих в этих кинематографиях процессов, приняв во внимание и рост влияния этих стран на мировую политику, экономику и культуру.

Хотя история австралийской нации насчитывает чуть менее 250 лет (английский мореплаватель Кук ступил на побережье Восточной Австралии в 1770 г.), за этот промежуток времени страна прошла гигантский путь. Некогда колония для ссылки особо опасных преступников превратилась в процветающее государство.

Давно ушли в прошлое и те времена, когда Австралия и Новая Зеландия были доминионами Британской империи, а политика, экономика, культура и искусство этих стран оставались лишь провинциальной версией политических, культурных и эстетических канонов, одобренных Лондоном.

Сегодня, несмотря на некоторую еще сохраняющуюся зависимость от США и Великобритании, и Австралия, и Новая Зеландия переживают подъем национального самосознания, который закономерно привел к стремлению и к политической независимости. В настоящее время, к примеру, Австралия претендует, и не без оснований, на доминирующую роль в таком огромном и важном регионе мира, как Океания, и в экономике, и в культуре, и в идеологии.

Постоянно развиваются и укрепляются связи Зеленого континента с такими государствами, как Китай, Сингапур, Индонезия и другими, что позволяет Австралии наряду с США и Японией занимать особое положение в регионе Тихого Океана.

Сегодня Австралия (Австралийский Союз) – одна из самых развитых и богатых стран мира, с высоким жизненным уровнем 18-миллионного населения.

Австралия и Новая Зеландия уверенно занимают лидирующее место в мире по экспорту говядины, баранины, шерсти и пшеницы. Помимо этого, Австралия вывозит и многие полезные ископаемые: нефть, железную руду, медь, уголь. Все это заложило основу благосостояния страны, которая еще недавно считалась периферией мира, что позволяло пренебрежительно именовать ее краем коал и кенгуру, страной бумерангов и эвкалиптов, «культурной пустыней». Впрочем, к сожалению, в последнем обвинении немало истины. Увлекшись ростом материального благосостояния, жители Зеленого континента долгое время слишком мало сил и денег уделяли развитию культуры и искусства.

Лишь вторая половина XX века дала мощный импульс роста национального самосознания, вызвавшего переоценку викторианского мировосприятия, и это, в свою очередь, способствовало подъему национальной культуры и искусства, в том числе и кинематографа, который сегодня занимает на континенте особое место.

Здесь вполне уместно будет вспомнить слова Зигфрида Кракауэра, который писал: «Национальное кино отражает психологию своего народа более прямым путем, нежели другие искусства. Происходит это по двум причинам. Прежде всего, кино творение не единоличное. Во-вторых, фильмы сами по себе адресованы массовому зрителю и апеллируют к нему. Стало быть, можно предположить, что популярные фильмы, или, точнее, популярные сюжеты должны удовлетворять массовые желания и чаяния, постоянное возникновение в этих лентах тех или иных мотивов свидетельствует о том, что они являются проявлением внутренних побуждений. Эти мотивы, несомненно, заключают в себе социально-психологическую модель поведения»[1].

В свое время известный французский киновед Жорж Са-дуль в своей многотомной истории мирового кино счел возможным уделить рассказу об австралийских картинах лишь девять страниц текста, причем две из них приходились на описание творчества нидерландского режиссера И. Ивенса, проработавшего несколько лет на Зеленом Континенте. А в опубликованной в Мельбурне монографии в 1980 г. А. Пайка и Р. Купера «Австралийские фильмы» насчитывалось уже более полутора тысяч страниц. И самое интересное, что в столь разном подходе к достижениям этого национального кино нет противоречия. Во времена создания Садулем его исследования, австралийская кинематография действительно не представляла особого инте-

[1] *З. Кракауэр.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 14.

реса даже для узкого круга специалистов. Однако бурный расцвет австралийского и новозеландского кинематографа в 70-е годы XX века привлек внимание зрителей всего мира к этой национальной кинематографии, и у киноведов появилось вполне оправданное желание объяснить этот феномен, проследить его истоки.

Общеизвестно, что корни настоящего всегда уходят в прошлое. И невозможно понять причины бума в австралийском кино, если не знать его истории.

А подробное знакомство с этими национальными кинематографиями позволяет сделать вывод, что многими успехами кино современной Австралии и Новой Зеландии обязано, в первую очередь, своим первопроходцам.

Между двумя самыми важными датами в истории этих национальных кинематографий – 1896 годом, когда австралийцы и новозеландцы впервые познакомились с экранным искусством, и 1969 годом, когда правительство Австралии после прихода к власти премьер-министра Гортона, под сильным давлением общественности приняло давно назревшее решение о комплексной программе государственной поддержки кинематографии, был огромный период, малоизученный и весьма противоречивый, исследование которого крайне важно для понимания процессов, происходящих в кинематографе этого региона сегодня.

И если в количественных показателях выпускаемых лент австралийцам и новозеландцам нечем было похвастаться долгие годы, то о качестве картин этого сказать нельзя. Фильмы С. Холмса, Р. Хэпуорда, Ч. Човела, О. Ши оставили заметный след в мировом кино. Что же касается работ пионера австралийского кино Р. Лонгфорда, то по мнению многих исследователей его творчества, вклад этого режиссера в кинематограф может сравниться лишь со сделанным Гриффитом, Чаплиным, Штрогеймом.

К сожалению, эти незаурядные произведения экранного искусства были редкими «крупицами золота» и практически остались незамеченными мировым киноведением.

Однако, долгое время «спавшие летаргическим сном», неизвестные не только за рубежом, но и у себя в отечестве, в середине 1970-х гг. австралийская и новозеландская кинематографии из привычных аутсайдеров вдруг вырвались в ряды кинематографических лидеров. Один за другим фильмы из этого региона начали появляться на самых престижных международных кинофестивалях, далеко небезуспешно соревнуясь с картинами самых развитых кинематографий.

Первый сюрприз был преподнесен в 1976 г., когда жюри Международного кинофестиваля в Сан-Себастьяне присудило Специальный приз австралийскому фильму «Кадди» никому доселе неведомого режиссера Дональда Кромби. Спустя короткое время мировая кинопечать восторженно (хотя и несколько удивленно) писала уже о целом ряде фильмов австралийских и новозеландских режиссеров, чьи картины встречали самый благосклонный прием даже на столь представительных кино-форумах, как Западный Берлин, Сан-Себастьян или Канны (где, к примеру, в 1994 г. новозеландский фильм «Пианино» (1993, реж. Дж. Кэмпион) был удостоен главного приза – Золотой пальмовой ветви, а спустя год и трех «Оскаров» – высшей награды Американской киноакадемии).

Естественно, этот резкий взлет прежде малоизученных кинематографий привлек к ним внимание исследователей экранного искусства. Из серьезных научных работ, опубликованных как за рубежом, так и в нашей стране, можно выделить монографии Э. Пайка, Р. Купера, К. Холла, Э. Элларда, статьи Д. Страттона, Д. Уайта, Б. Эдамса, Э. Рида, труды российских киноведов – В. Утилова, Г. Компаниченко, О. Сулькина. Закономерным представляется и тот факт, что основное внимание авторов этих исследований уделено австралийским и новозеландским картинам 1970-х г. г., периоду, так называемой новой волны, когда мировая кинообщественность впервые обратила внимание на киноискусство Австралии и Новой Зеландии.

В начале 1970-х гг. в кинематографе пятого континента был заложен фундамент его сегодняшнего преуспевания. Несмотря на то, что очень многие кинематографисты этого региона

сейчас работают за рубежом, это не повлияло на общую ситуацию в киноискусстве этих стран. Более того, постоянная ротация творческих кадров в немалой степени способствует выявлению новых талантов в национальном кино и соответственно росту влияния кинематографий Австралии и Новой Зеландии на развитие экранного искусства в мире на современном этапе.

Исследованию этого феномена, истории становления этого вида искусства в Австралии и Новой Зеландии, научному анализу процессов, происходящих в кинематографиях данного региона, перспективе их дальнейшего функционирования и оценке их роли в мировом кинопроцессе и посвящена данная книга, которая является дополненным и расширенным изданием ранее опубликованных работ автора: «Терра инкогнита»: кино Австралии и Новой Зеландии» и «Тайны Зеленого континента или Как покорить мир кино».

Часть I
Дела давно минувших дней

Глава 1
О том, что не всегда можно гордиться историей своей страны

В истории любого национального кинематографа есть знаменательные даты и важнейшие этапы. Первой датой, торжественно отмечаемой в стране, стало появление «десятой музы» на Зеленом континенте в 1896 году, когда ровно через год после легендарного показа короткометражек братьев Люмьер в Париже их соотечественник, один из пионеров кинематографа, оператор Мариус Сестье, представитель фирмы Патэ в Австралии, заснял на пленку знаменитые и популярнейшие в стране бега на Мельбурнский кубок.

Именно тогда австралийцы впервые с восторгом осознали, что «живые картинки» – не только демонстрация событий, происходящих в дальних странах, – иностранное, экзотическое и импортируемое зрелище, но и возможность отображения фактов их собственной жизни. И с этого момента в стране начинают регулярно сниматься хроникальные сюжеты, освещающие жизнь австралийского общества в этот период.

Вторая значительная дата – 1900 год, именно в этом году на экранах Зеленого континента появился фильм режиссера Джозефа Перри «Солдаты Креста», что позволяет австралийцам, и не без оснований, претендовать на то, что первая игровая лента была снята именно в их стране.

Картина была сделана на средства религиозной благотворительной организации «Армия Спасения» и, разумеется, прежде всего служила целям популяризации деятельности миссионеров. В данном случае это была серия сюжетов, иллюстрирующих библейские тексты и рассказывающих о страданиях ранних христианских мучеников. Демонстрация ленты, как правило, происходила во время собраний религиозных активистов и сопровождалась церковной музыкой. Успех первой картины вдохновил ее создателей. Более похожие на театрализованные представления, заснятые на пленку, первые ленты, подобные «Солдатам Креста», конечно же, были весьма далеки от подлинного киноискусства. Неподвижная камера, общие планы, утрированные жесты статистов на фоне откровенно театральных декораций – таковы были эти картины.

Австралийцы, впрочем, претендуют на «пальму первенства» и в категории полнометражного кино. Фильм «История банды Келли», снятый режиссерами братьями Джоном и Невилом Тейтами в 1906 г. в Мельбурне, хотя и вышел на экраны тремя годами позднее, чем знаменитая американская лента Эдвина Портера «Большое ограбление поезда» (19 минут), ознаменовавшая рождение американского игрового кино, но зато в отличие от заокеанского конкурента на мировое лидерство насчитывал 1222 м. пленки, а время демонстрации картины составляло около часа.

Эта лента была интересна еще и тем, что положила начало жанру так называемого бушрейнджерского фильма, жанру, долгие годы самому популярному в австралийском кино. И тот факт, что главными героями кинофильмов стали бушрейнджеры – беглые каторжники, изгои общества, промышляющие вооруженным разбоем и грабежом, скрывающиеся от правосудия в бескрайних просторах австралийского буша в зарослях густого кустарника, весьма примечателен.

Общеизвестно, что кинематограф самым тесным образом связан с социально-экономической практикой страны. Австралия прошла нелегкий исторический путь, практически не имеющий аналогов в мировой практике. И хотя, бесспорно, можно провести некоторые параллели с рождением американского и новозеландского обществ, справедливости ради стоит признать, что история возникновения австралийской нации имеет свои специфические черты, которые и позволяют говорить о ее исключительности и непохожести.

В свою очередь, эти особенности формирования австралийской нации не могли не сказаться на ее культуре. Не имея возможности подробно анализировать эту важную проблему, позволим лишь сделать общий вывод (который при необходимости может быть подкреплен множеством доказательств и примеров из истории), что общественное сознание австралийцев формировалось под влиянием двух, казалось бы, полярных концепций. Первая – это своеобразный комплекс неполноценности, связанный с малопочтенной историей возникновения нации, вторая – эта идея исключительности, избранности австралийцев, которые за короткий срок добились расцвета страны, идея, возникшая как бы в противовес первой. И мысль о собственной исключительности, элитарности, конечно же, чрезвычайно мила сердцам большинства австралийцев.

В силу географической удаленности, особенностей своей истории, жители Зеленого континента убеждены, что преуспеванием родины они обязаны только самим себе (что неудивительно, ибо об этом постоянно и много говорилось и говорится им и с самых высоких трибун). Но волей-неволей возникает вопрос, а не является ли эта позиция политиков своего рода борьбой с комплексом национальной неполноценности, который также достаточно ярко проявляет себя в жизни современной Австралии?

Бывшая колония Великобритании, возникшая как место ссылки самых опасных уголовников и неблагонадежных элементов из метрополии, Австралия начинала свое существование весьма малопочтенно, появившись на карте мира под названием «земной ад», которым пугали детей в Европе.

Свидетельство американского писателя Марка Твена, побывавшего в Австралии, когда воспоминания местных жителей о первом периоде существования страны были еще свежи, весьма красноречиво: «Офицеры взялись за торговлю, и притом, самым беззаконным образом. Они стали ввозить ром, а также изготовлять его на собственных заводах… Они сделали ром валютой страны, – ведь там почти не было денег, – и сохранили свою пагубную власть, держа колонию под каблуком, они приучили к пьянству всю колонию. Они спаивали переселенцев, прибирали к рукам их фермы одну за другой, и богатели как Крезы»[2].

Факт остается фактом. Генофонд нации – каторжники, их надзиратели, а также – авантюристы, прибывавшие из всех стран Европы в надежде на лучшую долю. Первую половину XIX века Австралия, в сущности, оставалась гигантским исправительным домом, тюрьмой. Вот лишь некоторые факты. Первый флот высадил на австралийский берег (залив Ботани Бей и устье Ярры) 800 каторжников и 200 солдат, а всего в Австралию было сослано 168 тысяч человек. В 1849 г. последний корабль с ссыльными прибыл в Новый Южный Уэльс, в 1853 г. – на землю Ван Димена, которая поспешила переименовать себя в Тасманию, чтобы избавиться от мрачного ореола, в Западную Австралию по просьбе местных властей транспорты с преступниками приходили до 1868 г.[3].

Конечно, среди каторжников наряду с профессиональными ворами, убийцами и мошенниками были тысячи людей, которых трудно назвать преступниками. Ведь в то время смертная казнь полагалась за кражу на сумму в несколько шиллингов, и не одного бедняка – жертву закона о бедных (принятого в Англии) суд приговаривал к семи, а то и четырнадцати годам

[2] *М. Твен.* Собр. Соч. Т. 9. М. 1961. С. 90.

[3] *Mander L.* Some Dependent Peoples of the South Pacific. N.Y. 1954. P. 32.

каторги за украденный в минуту отчаяния каравай хлеба или за зайца, затравленного в поместье сквайера. Не делалось исключения и для детей. В Порт-Артуре (в Тасмании) до сих пор сохранилось детское кладбище, где покоятся останки юных правонарушителей, сосланных на каторгу, чей возраст зачастую не превышал девяти – одиннадцати лет.

Немногочисленную, но важную, по своему значению, прослойку ссыльных составляли политические преступники: участники ирландского восстания против британских властей, вспыхнувшего в 1798 году, шотландцы, подписавшие петицию о введении всеобщего избирательного права, луддиты, чартисты.

Режим каторги был жестоким. Широко практиковались наказания плетьми и публичные казни через повешение, железные ошейники, двойные кандалы, ручные и ножные. Даже сам морской переезд был мучением. Вот как описывает высадку заключенных, прибывших в 1790 г. в Порт Джексон на судне «Нептун», капеллан Ричард Джонсон: «Многие не могли ходить, не могли шевельнуть ни рукой, ни ногой. Таких перебрасывали через борт, подобно тому как швыряют бочку или ящик… Оказавшись на свежем воздухе, одни падали в обморок, другие умирали на палубе, третьи – в лодках, прежде чем достигали берега»[4].

И это не говоря о тех, кто погибал во время плавания, и океанская пучина поглотила не одну сотню трупов.

Но как справедливо отмечает литературовед и специалист по австралийской культуре Л. Петриковская: «Каторгу нельзя рассматривать как нечто изолированное в организме австралийского общества. Об этом свидетельствует само деление жителей по признаку их правового отношения к ней: эксклюзионисты, т. е. свободные; эмансиписты – каторжники, отбывшие свой срок, но не имеющие права покинуть колонию; живущие по отпускному билету – отпущенные на свободу до первого проступка; приписные, т. е. приписанные к какому-нибудь хозяину и обязанные работать на него; собственно заключенные, содержащиеся в бараках. Буквально каждый житель колонии был причастен к «Системе», – так внушительно кратко называли систему каторжных поселений, – был ее жертвой или орудием. И свободный фермер, используя рабский труд приписных, становился тюремщиком»[5].

Характерно, что когда в 1799 г. в Сиднее открылся театр, то одним из первых «актеров» стал знаменитый лондонский карманник Джордж Баррингтон, сосланный в Австралию, на премьере он прочел следующие горькие слова:

Из дальней страны мы прибыли сюда,
И хоть вела нас несчастливая звезда,
Мы патриоты все – ведь каждому понятно:
Разлука с нами родине приятна [6].

И первые австралийские романы – «Квинтус Сервинтон» Генри Сейвери и «Приключения Ральфа Рэшли» Джеймса Таккера были написаны бывшими каторжниками на тему их горестной судьбы.

Но превратив Австралию в огромную тюрьму, Великобритания почти забыла о ней. «В течение более чем полутора столетий с начала британской колонизации роль Австралии в мировых делах практически не ощущалась. Огромный континент являлся лишь далекой провинцией Британской империи»[7].

---

[4] Commonwealth Universities Yearbook. L

[5] *Л. Петриковская.* Ранняя австралийская проза //Австралия и Океания. М. 1974. С. 177.

[6] Там же. С. 178.

[7] *Малаховский К.* История Австралии. М., 1980. С. 3.

И как не без иронии отметил австралийский кинорежиссер Джордж Миллер, комментируя свой документальный фильм «40 тысяч лет сновидений»: «Чем глубже корни вашего рода, тем больше шансов, что Вы ведете его от преступника», приведя в подтверждение своей мысли слова Роберта Хьюза: «Даже в лучших родах каторжане восседают как вороны на фамильном древе»[8].

Так или иначе, но именно вечное сопоставление своего «австралийского» и чужого «британского», а позднее и «американского» и явилось тем стимулятором, без которого трудно себе представить развитие самобытной австралийской культуры. Во всяком случае, сквозным мотивом очень многих произведений литературы, театра, а затем и кинематографа является сравнение, поиски сходства и различия исторических судеб, культуры, притязаний как целых обществ, так и отдельных людей.

Одной из самых сложных проблем Австралии всегда была национальная. Первоначально, даже не касаясь темы «белые переселенцы и аборигены», стоит признать, что и в среде приехавших не было людей единой национальности.

Лишь в 1900 г. английский парламент предпринял попытку объединения всех колоний, издав Закон о создании федерации

Австралийский Союз, в который вошли все колонии, стихийно возникшие в ходе иммиграции в конце XIX века. Это был первый шаг по сплочению переселенцев – бывших англичан, ирландцев, шотландцев, уэльсцев в единую нацию. И то, что так и не удалось до конца в альма-матер в Великобритании, принесло лучшие результаты на новом континенте.

Медленно, болезненно, мучительно происходило рождение новой – австралийской нации. Лучше всего об этом процессе написала видная австралийская поэтесса Мэри Гилмор:

Внуки шотландских нагорий,
Внуки английских болот,
Потомки теснин валлийских,
Зеленого Эрина род [9].

Само собой разумеется, что в первый период становления Австралии ее культура складывалась под сильным влиянием английских традиций и образцов. Австралия была доминионом Британской империи, и естественно, что ее политика, культура и искусство оставались во многом лишь провинциальной версией политических культурных и эстетических эталонов, утвержденных Лондоном. Особенно сильно это проявилось в литературе. В том, что писатели вольно или невольно ориентировались на британские образцы, не было ничего удивительного, – таковы были художественные традиции, в которых они воспитывались. Достаточно вспомнить поэму У. Уэнтворта «Австралазия», произведения И. Роукрофта, романы Г. Кинсли и других.

Однако справедливо и то, что «по мере становления национального самосознания шел процесс вызревания новых, рожденных на новой почве эстетических взглядов и форм отражения. Жизнь в условиях неосвоенного, удаленного на тысячи миль от культурных центров континента, вносила свои коррективы в готовые решения»[10].

Обращение к австралийским реалиям, любовь к ее дикой и прекрасной природе, людям, населяющим этот суровый край, становятся постоянными темами в творчестве австралийских писателей, начиная с поэзии А. Гордона, воспевающего образ мужественного пионера, верящего только в себя и свою удачу, и кончая остросоциальными романами Дж. Ферфи. Лучше

[8] «40000 лет сновидений» фильм, про-во Австралийской комиссии по кино. 1996.

[9] Страны и народы М., 1981. С. 16.

[10] *Петриковская Э.* Культура Австралии. В сб. «Современная Австралия» М,,1976. С. 311.

всего об этом сказал крупнейший поэт Зеленого континента Генри Лоусон: «Великая страна безлюдья, грандиозных просторов и ослепительного зноя, страна, где царят три заповеди: «Верь в свои силы!», «Никогда не сдавайся!», «Не оставляй товарища!».

Потому и в кинематографе с самого первого «бушрейнжерского» фильма «История банды Келли» в лентах этого жанра обязательны два героя – «одушевленный» – мужественный, отважный человек и «неодушевленный» – великолепная, могучая и непознанная человеком природа Зеленого континента. Бескрайние просторы и удивительная тишина, способная рождать галлюцинации. Последнее обстоятельство очень важно для понимания кинематографических «посланий» из Австралии: близость к природе во многом определила психологию и мироощущение рядового австралийца. Поэтому с первых лет существования в изобразительной структуре фильмов ощутимое место занимает природный ландшафт, активно используются видовые съемки»[11].

Даже в немногих сохранившихся эпизодах «Истории банды Келли» видно, что авторы ленты стремились показать своего героя на фоне дикой и прекрасной природы, частью которой он себя и ощущал. Это мироощущение австралийцев хорошо передано в стихотворении поэтессы пятого континента Уллус Марис:

Я рождена в эпоху сновидений
Как часть земли, истерзанных лесов
Поет река, течет среди селений,
Танцуют миражи и слышат моря зов
Среди камней есть красный свет пустыни
Средь ветра, снега слышен шум дождей.
Я часть земли, танцующей святыни
До времени рожающей детей.

Летит орел, спит ворон, а змея
Скользит, чтобы ужалить нас до боли
Ранимая и вечная земля
В крови моей живет желанье воли…
А там леса слились с грядами гор
Чтоб юность не убить, не тронуть лета

И не было б людей иного цвета,
И братьев меньших не рубил топор.
Австралия! – я – ты, и будет так всегда:
И вечность, и мгновенье, и года…

(пер. К. Ям)

Народные баллады, песни, фольклор, созданные каторжанами и первыми переселенцами, давали богатый материал для прозаиков и поэтов, драматургов, а позднее и кинематографистов Австралии.

Анализируя историю австралийской культуры легко можно выделить тем не менее два противоборствующих направления. Одно из них представлено теми писателями, драматургами и кинематографистами, которые в своих произведениях последовательно проводят мысль о национальной самобытности и самостоятельности Зеленого континента. Представители же

[11] *Сулькин О.* Очерк истории австралийского кино. Сб. Кино на разных меридианах. М., 1988. С. 148.

другого направления отстаивают, по их мнению, непреодолимую вторичность австралийского искусства по отношению к английскому.

Между тем «специфика освоения пятого континента (напомним, что с середины 1788 года до середины XIX века Австралия являлась местом ссылки заключенных из английских тюрем) способствовала развитию устного народного творчества, в котором в силу унаследованных фольклорных традиций Старого Света наиболее представительным жанром стала баллада. Через балладу шло художественное освоение австралийской действительности» [12].

И та же кинолента «История банды Келли» была не чем иным, как воскрешением на экране баллады о народном герое, авантюристе и разбойнике, этаком австралийском варианте Робина Гуда – защитнике слабых и судье для тиранов. Реальный прототип героя, подлинный Нэд Келли, повешенный властями в 1880 г. за вооруженный грабеж, скорее всего, имел мало общего с экранным образом. Но австралийцам был нужен национальный герой, и потому они возвели обычного разбойника, сделавшего из металла самодельную кольчугу и шлем с забралом, в ранг освободителя и великомученика. В фильме он предстал перед зрителями как суровый благородный одиночка, который жертвует собой во имя торжества добра и справедливости. И последняя сцена картины, где Нэд принимал мученическую смерть через повешение, невольно воскрешала в памяти слова из знаменитой «Баллады Рэдингской тюрьмы», принадлежащие Оскару Уайльду:

Его повесили, как пса
Как вешают собак.
Поспешно вынув из петли,
Раздели кое-как,
Спустили в яму без молитв
И бросили во мрак.
Над ним в молитве капеллан
Колен не преклонил
Не стоит мессы и креста
Покой таких могил,
Хоть ради грешников Христос
На землю приходил.

В обойме подобного рода лент, вышедших следом, «История банды Келли» явилась своеобразным апокрифом легенды, популярной среди обитателей буша. (Впоследствии австралийские кинематографисты еще шесть раз возвращались к теме Нэда Келли.)

Последняя экранизация, где главную роль сыграл знаменитый актер, к сожалению, безвременно ушедший из жизни, Хит Леджер, прошла достаточно незаметно. Здесь, кстати, невольно напрашивается еще одна параллель с американским кинематографом, который также возвел в ранг самых любимых и популярных киногероев знаменитых преступников страны, начиная от Аль Капоне и кончая Багси Сигелом и Джоном Диллингером.

Тема, найденная братьями Тейт, оказалась поистине золотой жилой. Образ бушрейнджера, ловкого неустрашимого искателя приключений, обладал огромной притягательной силой для людей, которые сами вели беспокойную, полную лишений жизнь. Кассовый успех фильмов о бушрейнджерах легко объясним. Как справедливо отмечает литературовед М. Андреев: «Самой природе австралийской жизни колониального периода, с ее динамизмом, драматическими коллизиями, трагическими поворотами человеческих судеб, иллюзиями об особом социально-политическом развитии Австралии, призванной явить миру образец под-

[12] *Андреев М.* От подражательности к национальному своеобразию.\\ Австралийская литература М., 1977. С. 18.

линной демократии, и разочарованиями, вызванными обострениями действительности, была близка романтическая концепция художественного творчества, ее духовный опыт самоопределения личности»[13]. Трудно не согласиться и с мнением кинокритика О. Сулькина, который заметил, что «по многим типологическим приметам бушрейнджерский фильм совпал с американским вестерном»[14].

Кстати, предмет особой гордости австралийских кинематографистов заключается в том, что жанр бушрейнджерского фильма возник раньше своего североамериканского «брата». (Напомним, что лента «История банды Келли» была датирована 1906 г.) Но при всей близости налицо и отличия. Если американский «вестерн» был типичным образчиком «мужского кино», где женщинам отводилась скромная роль на периферии действия, то уже в раннем австралийском кино женским образам всегда уделялось заметное место. Как правило, это были сильные, независимые, гордые фермерские дочери, типичный продукт суровой действительности первопроходческого быта. Их характеры, как и сама нация, выковывались средой обитания, необходимостью преодолевать лишения и трудности. Они были достойными подругами мужественных мужчин. А появлению именно таких героинь в кино во многом предшествовала литературная традиция страны.

В качестве наиболее яркого примера можно вспомнить книгу одной из лучших австралийских писательниц К. С. Причард «Кунарду», где одна из главных героинь романа – миссис Бэсси Уотт олицетворяет в себе все те черты характера, которыми так восхищаются австралийцы. Эта волевая, энергичная, непреклонная в борьбе с суровой природой женщина твердо верит, что только своими усилиями сможет создать все условия для жизни своих потомков. Для нее не существует слова «невозможно», и в этом ее сила. И как американцы преклонялись перед решительностью Скарлетт О'Хара, героини знаменитого романа Маргарет Митчелл «Унесенные ветром», видя в ней олицетворение национального характера, так и жители Зеленого континента гордились отвагой своих праматерей. И здесь и литераторам, и кинематографистам пришлось немало потрудиться, дабы создать и увековечить очередной миф в массовом сознании. Не стоит забывать, что зачастую подругами пионеров Зеленого континента были воровки, убийцы, женщины легкого поведения, также сосланные на каторгу за совершенные преступления. Впрочем, австралийское общество и само сделало все возможное, чтобы как можно быстрее забыть свое прошлое.

Уже в первых австралийских картинах, таких как «Дочь сквоттера» (1910, реж. Б. Бейли) или «Сказка австралийского буша» (1911, реж. Г. Мэрвейл), были представлены яркие свободолюбивые женские характеры. И героини этих лент, также относящихся к жанру бушрейнджерских картин, выступали не только в роли подруг и вдохновительниц мужчин, но зачастую демонстрировали большую стойкость и мужество, чем представители сильного пола.

Однако бушрейнджерскими фильмами палитра австралийского экрана не ограничивалась. Вплотную к ним примыкали ленты о мытарствах заключенных, лихих и диких нравах первых поселенцев, бурных временах австралийской «золотой лихорадки». Картины «Золотой Запад» (1911, реж. Д. Уонг), «Пять сердец, или любовная история Буффало Билла» (1911, реж. И. Дж. Коул), «Нападение на Золотой Экскорт» (1911, реж. Г. Мэрвейл) и многие другие ленты – не что иное, как классические приключенческие картины, хотя и с эксплуатацией австралийской «экзотики».

Тогда же, как и во всем мире, на Зеленом континенте получил распространение жанр мелодрамы (правда, опять же, с учетом национальной специфики) в двух основных разновидностях: романтические «ирландские» истории и социальные «английские» драмы. Особенно удачно в этом жанре проявил себя один из самых талантливых кинематографистов того вре-

[13] Там же. С. 19.

[14] *О. Сулькин.* Очерк истории австралийского кино. М., 1988. С. 148.

мени Реймонд Лонгфорд, уже его первые мелодрамы «Роковая свадьба» (1911) или «Романтическая история Маргарет Кечпул» (1911) отличали попытки создать зрелище максимально приближенное к реальности. И надо признать, австралийские мелодрамы были гораздо менее сентиментальны и искусственны, нежели их европейские «сестры».

Именно в этом жанре, наряду с бушем, царствующем на экране, сначала робко и одномерно, но стали появляться и урбанистические пейзажи Сиднея и Мельбурна, других городов, приметы утверждающегося нового городского образа жизни. И в лентах «Только фабричная девушка» (1911) и «Дама вне закона» (1911, обе реж. А. Рольфа) улицы и дома Сиднея – это не столько естественные декорации происходящего на экране, но в гораздо большей степени «неодушевленные» действующие лица, которые помогают понять мотивы поступков и менталитет героев.

К 1910 г. объем годовой кинопродукции достиг цифры в 15 наименований. В период между 1906 и 1914 г. г. на экраны было выпущено 90 фильмов. Но вскоре бурный расцвет австралийского кино сменился затяжным кризисом, и начиная с 1914 г. объем ежегодно выпускаемой кинопродукции начал постепенно, но неуклонно сокращаться. Главной причиной этого стало проникновение на австралийский и новозеландский кинорынки монополий США и Великобритании. Трения, и ранее существовавшие между прокатными компаниями и владельцами кинотеатров, в этот период были также использованы заокеанскими конкурентами, которые поспешили предложить последним свои картины на гораздо более выгодных условиях.

Глава 2
О том, как лилипуты бились с Гулливером

Уже с 1912 г. кинопромышленность стала ареной ожесточенной борьбы между компаниями по прокату и дистрибуции. Происходила монополизация кино, породившая двух гигантов: «Острелиан фильмз» (занимающаяся распространением, техническим оснащением и производством картин) и «Юнион Тиетрс» (прокатная сеть). И вскоре австралийские кинопредприниматели предпочли национальной продукции импортные ленты голливудского и британского производства.

Независимые компании, такие как «Острелиан фотоплей компани» и «Острелиан лайф байограф компани», за которыми не стоял зарубежный капитал, не выдержав конкуренции, прогорели и прекратили свое существование, что опять же пошло на пользу прежде всего американским и английским студиям, которые, избавившись от соперников, сразу же увеличили объем импорта.

Так, к примеру, восемь из десяти прокатчиков Нового Южного Уэльса полностью оказались в зависимости от «Острелиан филмз» как в получении кинокопий, так и в составлении репертуарного плана.

Местная кинопромышленность оказалась не готова к серьезной борьбе с более могущественными, опытными и сильными конкурентами и быстро сдала свои позиции. Более того, к успеху американских и английских монополий «приложила руку» и местная администрация, например, когда в 1912 г. полиция Нового Южного Уэльса наложила запрет на производство фильмов о бушрейнджерах. В качестве главной причины этого акта «блюстители» общественной нравственности называли оскорбление закона и порядка, так как, по их мнению, данные фильмы прославляли преступников, подавали дурной пример подрастающему поколению и подрывали моральные устои общества. С этим утверждением, вероятно, можно было бы согласиться, если бы не одно «но». Ведь американские вестерны, где действовали такие же лихие парни, откровенно попиравшие все законы, и чьим основным аргументом в споре были их «лучшие» друзья – «Полковник Кольт» или «Смит энд Вессон», отнюдь не попали под репрессии цензуры.

А на самый популярный и доходный жанр австралийского кино практически было наложено жесткое «табу», действовавшее вплоть до 1940-х гг. Но самое печальное заключалось в том, что с запретом фильмов о бушрейнджерах австралийский кинематограф не выдвинул нового национального героя.

Начавшаяся первая мировая война не внесла в этот процесс каких либо значительных корректив. И хотя Австралия находилась на значительном удалении от театра военных действий, слепо повинуясь имперской стратегии Великобритании, правительство страны ввергло свой народ в хаос войны. Под оглушительный шовинистический аккомпанемент австралийский экспедиционный корпус, составленный из добровольцев, был отправлен в Европу. Квазипатриотический угар, охвативший все общество, почти все партии, не мог не отразиться и на содержании, и на тенденциозности фильмов.

Кинематограф военного времени решал в этот период прежде всего агитационно-пропагандистские задачи. В качестве примера можно привести сцену из фильма режиссера Альфреда Рольфи «Герой Дарданелл» (1915), когда главный герой ленты Уильям Браун (Гай Хастингс) уезжает на фронт, провожаемый счастливыми и гордыми родителями, уверенными, что их сына ждут «приключения и подвиги», и завидующими его «удаче» друзьями.

На экраны буквально обрушилась целая лавина фильмов, повествующая о «наших героических парнях», сражающихся в Европе. Правда, которая заключалась в том, что тысячи молодых австралийцев и новозеландцев отдали жизнь в этой бессмысленной и жестокой бойне,

замалчивалась, а на студиях тем временем бесперебойно шли съемки все новых и новых лент о героях Дарданелл, о сражении с турками на Галлипольском полуострове.

Страна хотела гордиться своими сыновьями, и кинематограф удовлетворял эту потребность. Вот, к примеру, лишь одно название картины того периода: «Подвиги, благодаря которым была выиграна битва при Галлиполи» (1915. Реж. Фрэнк Харви). Как говорится, дальнейшие комментарии излишни.

Даже не задумываясь над тем, что во многом именно кинематограф способствовал тому, что абсолютно бессмысленно уничтожался генофонд нации в бойне ради совершенно чуждых Австралии политических интересов, режиссеры своими «ура-патриотическими фильмами» лишь поддерживали шовинистический бум. Но постепенно, с поступлением сообщений о все новых и новых жертвах, в стране росло понимание абсурдности и жестокости происходящего. В обществе воцарились настроения подавленности и пессимизма. Разочарование было слишком острым, отчаяние охватило нацию, и кинематографисты поспешили «перестроиться».

На смену бесконечным лентам «о наших бравых военных» в кинематограф пришла легкая комедия, призванная стать для австралийцев своего рода эмоциональной разрядкой, отдыхом от страшных реалий. Незатейливые водевили, бытовые ленты, в смешном виде рисующие быт «осей» (как именуют сами себя жители Зеленого континента) заняли главное место в репертуаре.

Родоначальником комедийного жанра в австралийском кино был Бомонт Смит, снявший серию фильмов о семье неунывающих простаков, обитающих вдали от крупных городов, члены которой с завидным постоянством попадали в различные смешные и нелепые ситуации. Успех у зрителей первой ленты «Наши друзья – Хейсиды», появившейся на экранах в 1917 г., был настолько велик, что Смит сразу же взялся за продолжение. Надо признать, что вышедшие следом картины «Хейсиды приезжают в Сидней» (1917), «Мельбурнский кубок Хейсидов» (1918) и другие так же отличались завидной выдумкой, хотя и варьировали одни и те же сюжетные ходы.

Даже военная тематика, продолжающая занимать значительное место в репертуаре, в конце войны претерпела существенные изменения. То, чем раньше восхищались, сегодня предавалось осмеянию. Так, к примеру, в ленте «Офицер 666» (1916, реж. Фред Нибло) сатирическим нападкам подверглась «святая святых» – армия, зло высмеивались нелепая муштра, тупость и амбициозность офицеров, жестокие обычаи и нравы, царящие в казармах. Те же мотивы можно было найти и в других картинах этого периода: «Сестра Кавелл», «Реванш» (1916. Обе – режиссера Уильяма Линкольна), «Если бы солдаты пришли в Мельбурн» (1916, реж. Джордж Коатс) и др.

На протяжении 1920-х гг. продолжалось «привязывание» австралийской кинематографии к американской и английской. «Совместная» фирма «Американский капитал» нарушила монополию «Оустрелейджи филмз» и «высадила боевой десант» в лице ведущих фирм США. «Юнион тиетрс» вынуждена была поделить власть с «Хойте», контролируемой из-за океана фирмой «XX век Фокс», и это прокатное двоевластие продолжалось вплоть до 1960-х гг.

Все ведущие голливудские студии быстро обзавелись филиалами в каждом австралийском штате. В результате американские и английские фильмы заполонили прокат, вытесняя местную продукцию. К концу 1920-х г. г. каждую неделю в афише прибавлялось 40 названий англо-американских лент»[15].

Нельзя отрицать того, что австралийский кинематограф чрезвычайно легко сдал позиции. Одними из тех немногих австралийских кинематографистов, кто даже в этот непростой период пытались спасти престиж национального кино, были кинопредприниматель Чарльз Козенс Спенсер, режиссеры Франклин Баррет и Реймонд Лонгфорд, актриса Лотти Лайел.

[15] Там же. С. 151.

Именно благодаря их усилиям установился высокий уровень «документального реализма» в изображении повседневной жизни буша. Незатейливые истории об обычных рядовых австралийцах, с их заботами, тревогами и печалями отличались детальным воспроизведением быта и тщательной разработкой характеров персонажей. Эти же кинематографисты предпринимали попытки экранизаций австралийской литературы.

Среди удачных картин особо стоит отметить перенесение на экран известной поэмы С. Денниса «Сентиментальный парень», осуществленное Р. Лонгфордом в 1919 г. Именно главному герою этого произведения – грубоватому добродушному бродяге и забияке с «золотым сердцем» – предстояло на долгие годы стать символом и олицетворением истинно австралийского характера. Этот фильм, как и многие другие картины Лонгфорда был снят на киностудии Спенсера, который организовал собственную кинокомпанию еще в 1908 г. Спенсер не ограничивался выпуском игровых лент, значительную долю в кинопроизводстве его студии занимали и документальные картины. Однако, главной заслугой этого человека было умение находить и поддерживать молодых талантливых кинематографистов. И Рэймонд Лонгфорд был одним из его протеже. Карьера Лонгфорда началась с серии коммерческих лент еще в 1910-е гг., но свои лучшие фильмы он создал уже в двадцатые годы, и среди этих картин особенно стоит отметить фильм «По нашему выбору» (1920), где режиссер продолжил традиционную для национального кино тему «буша», предложив зрителям реалистический рассказ о жизни первых переселенцев, о тех трудностях и лишениях, которые им приходилось преодолевать.

Не менее интересной фигурой в австралийском кино тех лет был Фрэнклин Баррет, начавший свою работу в кино в качестве оператора в 1913 г., чтобы затем вскоре стать режиссером. Так же, как и Лонгфорд, свои самые значительные ленты он снял в 1920-е гг., в последний период «Великого немого». Центральной картиной в его послужном списке считается картина «Сельская девушка» (1921), где с огромной теплотой и симпатией к героине режиссер рассказывал о молоденькой девушке, которой волей судьбы предстояло стать управляющей огромной овцеводческой фермой в отдаленной провинции. И как персонаж «Сентиментального парня» олицетворял характер настоящего «осей», так и главной героине «Сельской девушки» было суждено стать собирательным образом тех мужественных австралиек, которые без вздохов и слез брались за любую работу и с честью доводили дело до победного конца.

Но отдельные, пусть даже удачные, попытки конкурировать с заокеанскими постановками не имели особого успеха, а сами американские кинокомпании не были заинтересованы вкладывать деньги в развитие местного кинопроизводства. «С того же времени существует характерная для австралийского кино тенденция возлагать надежды на правительственное вмешательство. В 1927 г. Королевская комиссия Австралийского Союза изучила положение в кино и рекомендовала ряд мероприятий, в том числе – квоту, обеспечивающую демонстрацию отечественных фильмов»[16].

Но эта мера не спасла положения. И как справедливо отмечает В. Утилов: «К сожалению, австралийцы явно повторяли пример своей метрополии: как известно, парламентский закон о квоте (1927) должен был защитить английское кино от гегемонии Голливуда и эгоизма отечественных прокатчиков. Как и в Англии, закон о квоте дал мало ощутимые результаты (да и принят он был лишь в одном штате), позволяя засчитывать в счет квоты австралийские видовые и хроникальные фильмы»[17].

Даже такое решение Правительства Содружества, как финансирование 50 короткометражных лент об экономике и природных ресурсах страны, снятых под общим девизом «Познай свою страну» не дала ожидаемого возрождения национального кинопроизводства. Впрочем, эта цель чиновниками и не ставилась. Главной причиной интереса правительства к этим лентам

---

[16] *Утилов В Л.* Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 95.

[17] Там же. С. 96.

было привлечение на континент новых иммигрантов, столь необходимых малонаселенному региону рабочих рук. И эта задача была выполнена.

Тогда же был проведен социологический опрос 250 деятелей кинематографа страны с целью узнать их мнение о ситуации в кинематографе Зеленого континента. Ответы поражали однообразием: для нормального функционирования кинопроизводства необходимо материальное стимулирование национальных кадров и соблюдение закона о квоте. И хотя результаты опроса долгое время оставались без ответа вышестоящих организаций и ведомств, эта ситуация все же привлекла к себе внимание общественности, и в 1934 г. правительство Нового Южного Уэльса провело еще одно расследование положения в кино. Его итогом стал новый закон о квоте, исключавший возможность обойти постановление правительства за счет малохудожественных, но дешевых и вторичных «квикиз». Но уже через два-три года австралийский закон о квоте перестал оказывать какое-либо воздействие на производство, переживающее процесс технической и структурной перестройки в связи с переходом к звуку и откровенной ориентацией на Голливуд.

Как и во всем мире, техническое перевооружение киностудий и кинотеатров укрепило власть крупных компаний и свело на нет независимое киопроизводство, что опять же означало усиление позиций Голливуда»[18].

Первый звуковой австралийский фильм был сделан в 1930 г. Это была лента А. Харвуда «Из мира теней», и как почти все первые звуковые картины, она грешила и плохим качеством звукозаписи и явным «переизбытком» использования нового технического достижения. Гораздо профессиональнее и интереснее звук был использован в 1931 г. режиссером Френком Трингом. «Золотоискатели» – так называлась эта легкая «народная комедия», сделанная с участием популярного актера того времени Пэта Ханны, имела огромный кассовый успех, что позволило ее автору вскоре открыть собственную киностудию «Эфти Филмс», на которой он впоследствии снял восемь игровых и несколько документальных лент. Однако, и эти неплохие картины также не смогли составить серьезной конкуренции голливудской продукции, хотя подобные попытки и предпринимались.

Вот как об этом периоде пишут австралийские киноведы Э. Пайк и Р. Купер: «Приход звуковой эры ускорил «голливу-дизацию» кинодела в Австралии. Производство почти целиком перешло в руки большого бизнеса. Организационно это оформилось так: «Остреледжи филмс» и «Юнион Тиетрс» слились в 1931 году в «Грейтер Юнион Тиетрс». Год спустя от нового концерна отпочковалась киностудия «Синесаунд», которая под руководством известного режиссера и продюсера Кена Холла стала выпускать игровые и документальные картины. Чтобы оценить роль Холла и его студии, необходимо представить себе общую ситуацию в стране начала 30-х годов.

Великая депрессия глубоко потрясла все австралийское общество. Кризисные явления во всех сферах экономики, нарастающая инфляция. Безработица среди населения страны достигла 30 процентов»[19].

Кинотеатры, естественно, пустовали: у людей не было денег не только на зрелища, но и на хлеб. Многие были уверены, что вкладывать средства в кинопроизводство и снимать фильмы в это время было равносильно самоубийству.

Но Холл и его коллеги из «Синесаунда» рискнули и не прогадали. Уже их первая работа «Наше решение» (1932) – незатейливая эксцентрическая комедия из жизни семьи фермеров имела значительный коммерческий успех как в Австралии, так и Новой Зеландии. Окрыленный удачей, Холл снял в течение нескольких лет восемнадцать полнометражных фильмов, сделанных преимущественно в жанрах мелодрамы и комедии. В условиях всеобщей паники и эко-

[18] Там же. С. 96.

[19] *Pike A., Cooper. R.* Australian Film 1900–1977. Mel.1980. P. 247.

номического застоя режиссер нашел поистине «золотую жилу», эксплуатируя коммерческий потенциал комедии и мюзикла, любовных мелодрам, действие которых разворачивалось на идиллических островах в тропиках. Белоснежные пляжи, простирающиеся на десятки километров, густая зелень леса, шум океанского прибоя, вся красота и экзотика далекой страны были использованы им как естественная декорация для красивых любовных историй.

«Таким образом, впервые в австралийском кино эскапизм по голливудскому образцу был поставлен на индустриальную основу. Ориентируясь на американский стандарт, «Синесаунд» содержал постоянный штат актеров и административно-технического персонала, занимался целенаправленным выискиванием и открыванием «звезд», их дальнейшей рекламой»[20].

Будет справедливо признать, что игровые фильмы, снятые на студии «Синесаунд», хотя и повторяли американские образцы, но приносили своим авторам неплохие дивиденды, и это вполне удовлетворяло руководство студии.

В 1937 г. был учрежден Австралийский национальный совет по кино, призванный способствовать развитию кинопроизводства и проката, так что перспективы художественной кинематографии выглядели достаточно оптимистично.

За свою почти сорокалетнюю историю перед началом Второй мировой войны австралийская кинематография «успела» сделать 309 художественных фильмов, то есть в среднем страна выпускала 7–8 лент в год. Количество явно недостаточное, но главное было не в этом. Если первый период в истории национального кино был весьма плодотворным, то постепенно наметился спад, и каждый год приносил все меньший и меньший «урожай» картин.

Именно это стало главной причиной того, что уже в 1930-е гг. Австралию стали покидать многие талантливые художники. Достаточно вспомнить знаменитого танцовщика Роберта Хэллмана, актеров Сару Олгуд, Эррола Флинна и др. Страна теряла интересных и одаренных людей, талант которых высоко был оценен за рубежом. Так, к примеру, Эролл Флинн сделал прекрасную карьеру в Голливуде, войдя в историю мирового кино как один из самых красивых и романтичных героев экрана. Робин Гуд и капитан Блад, хозяин Баллантре и лорд Эссекс – красивый, изящный и элегантный Флинн долгие годы оставался любимцем публики, и мало кто догадывался, что подлинная жизнь этого человека была не менее яркой и насыщенной приключениями, чем его знаменитые фильмы.

Золотые прииски в Новой Гвинее, копровые плантации в Новой Зеландии, опасное морское путешествие в Полинезию, выступления на боксерском ринге в Австралии – все это перепробовал Флинн. И именно бурный темперамент и жажда деятельности в конечном итоге и заставили его покинуть родину, кинематографом которой он оказался невостребован. Обо всем этом он написал впоследствии в своей книге «Мои грешные, грешные пути», появившейся на прилавках магазинах в год его смерти в 1959 г. И хотя затем родина воздала ему должное: в 1996 г. на экраны Австралии вышел фильм режиссера Фрэнка Хоусона «Флинн», где в роли Эролла Флинна снялся его знаменитый соотечественник (также вскоре переехавший в США) Гай Пирс, это прозвучало скорее запоздалым извинением перед памятью легендарного актера предвоенного мирового кино.

Слабости игрового кино Австралии 1930-х гг. в какой-то степени компенсировались расцветом кино документального, с успехами которого было связано имя Фрэнка Харлея, чьи документальные ленты о различных сторонах жизни общества того периода пользовались большим успехом.

Начало Второй мировой войны еще больше запутало ситуацию в кинематографе. Известно, что любая кризисная ситуация, зачастую губительно сказываясь на кинопроизводстве, редко затрагивает кинопрокат. И Австралия не стала исключением. Ранее пустовавшие

[20] *Сулькин О.* Очерк истории австралийского кино. сб. Кино на разных меридианах. М. 1988. С. 151.

кинотеатры, в которых, по меткому выражению одного из кинопрокатчиков того времени, «много лет гулял ветер», теперь были заполнены до отказа.

Активность зрителей объяснялась просто. Географическая удаленность континента от театра военных действий в Европе лишь подогревала интерес зрителей к новостям с фронта и действиям союзников.

Австралия, как и раньше, принимала самое активное участие в мировых событиях. Еще до Второй мировой войны многие австралийцы сражались в составе интернациональных бригад в Испании. Уже в сентябре 1939 г. Австралия вместе с Великобританией и Францией объявила войну Германии Гитлера. Вооруженные силы страны (около 800 тысяч солдат и офицеров) были переброшены ближе к театру военных действий и принимали участие в военных операциях в Западной Европе, Северной Африке, на Ближнем Востоке. В составе объединенных Британских вооруженных сил австралийцы и новозеландцы с декабря 1941 г. сражались против Японии, выступившей союзницей фашистской Германии. А после ряда серьезных поражений в период 1941–1942 гг. возникла реальная угроза вторжения японской армии на Пятый континент. Именно эта опасность заставила правительство Австралии просить помощь у США, и на территории страны появились американские военные базы.

Соответственно в Австралии было расквартировано несколько тысяч американских военнослужащих, которые также активно посещали кинотеатры. Один из владельцев кинотеатров даже цинично заметил, что австралийские кинокомпании должны были бы воздвигнуть памятник Гитлеру, развязавшему войну, которая так обогатила кинопрокатчиков.

Действительно, если еще в 1938 г. «Грейтер Юнион Тиетрес» имела убытки в сумме 11 тысяч фунтов, то уже к 1942 г. доход от проката составлял более 100 тысяч фунтов. Лидирующие позиции в этот период, бесспорно, принадлежали документальному и хроникальному кино. Именно документальные и хроникальные картины снискали австралийским режиссерам международный успех. Регулярно выпускаемые киножурналы «Синесаунд Ревю» и «Мувитон ньюс» (до их слияния в 1970 г.) освещали все самые важные события в политической, социальной и экономической сферах жизни австралийского общества.

Знаменательно, что единственная премия Американской киноакадемии «Оскар» за хроникальный журнал была присуждена документальному полнометражному фильму К. Холла «Линия фронта в Кокоде» (1942), запечатлевшему ход сражений Второй мировой войны и блистательно снятому впоследствии погибшим оператором Д. Пейрером.

В укреплении позиций документального кино и в его явном приоритете перед игровым немаловажную роль сыграло и правительство стран, которое видело необходимость прежде всего в создании пропагандистских хроникальных и документальных лент. Практически все средства, как денежные, так и технические, были направлены на их выпуск. Десятки военных корреспондентов и операторов из Австралии были отправлены на фронт освещать происходящие там события.

Свою лепту в укрепление позиций документального кино внес и приезд в Австралию в 1942 г. по распоряжению Британского министерства информации режиссера Гарри Уотта, соратника и единомышленника знаменитого английского режиссера-документалиста Д. Грирсона. Именно Уотту было предложено руководить освещением участия Австралии в борьбе с фашизмом.

Энергичный, талантливый человек, Уотт немало сделал для документального кино Австралии, а его опыт, профессионализм, либеральные взгляды оказали существенное влияние на молодых сиднейских режиссеров, которые учились на его лентах. Кстати, именно Уотт, несмотря на враждебную обстановку и крайне отрицательное отношение властей, помог нидерландскому режиссеру И. Ивенсу снять его знаменитый фильм «Индонезия зовет», рассказывающий о выступлениях австралийцев в поддержку независимой Индонезии.

По окончании войны, оставшись на Зеленом континенте, Уотт снял несколько игровых лент – «Переселенцы» (1946), «Неприступная крепость» (1949) и «Осада Пинчгата» (1959). Вот что пишет об этих работах В. Утилов: «Переселенцы» – документальный по манере и эпический по духу рассказ о небывалой эвакуации скота (85 тысяч голов) с побережья вглубь страны – считается одним из ярких достижений мирового кино. Картина Уотта отдавала должное усилиям Австралии в годы войны (эпопея «переселения», занявшая около двух лет, была связана с опасением, что скот может оказаться в руках японцев) и привлекала небывалой достоверностью в изображении поединка людей и природы и самих рядовых австралийцев. Дотошная реконструкция перехода 1942–1943 гг. оправдывала и документальный стиль, и романтический пафос картины, но не помешала режиссеру выстроить увлекательное повествование и добиться глубины от исполнителей. Работа с актерами (на женскую роль Уотт пригласил обыкновенную медсестру, в главной мужской снял «против амплуа» комика Чипса Рафферти) свидетельствовала об умении найти синтез документализма и художественности, что принесло картине бесспорный художественный и коммерческий успех во всем мире.

Благодаря этому английская студия «Иллинг» решила приступить к производству фильмов в Австралии в павильонах сиднейской фирмы «Пейджвуд»[21].

Английские кинокомпании сремились извлечь максимально возможные прибыли из достижений австралийского кино.

«Второй австралийский фильм Уотта «Неприступная крепость» посвящен восстанию в золотых копях Бэлларата, которое, по мнению режиссера, олицетворяет рождение австралийской демократии в той же степени, как «Великая хартия вольностей» в Англии, французская революция 1789 года и Американская декларация Независимости обозначили этапы борьбы за современную концепцию демократического общества. Документализм изложения должен был сообщить непререкаемую достоверность событиям уже далекого прошлого, главного героя, руководителя восстания Питера Лэлора, давно превратившегося в легендарную, и потому плоскую фигуру. «Неприступная крепость» не повторила успеха «Переселенцев», но само по себе обращение к серьезной социальной теме и нескрываемая симпатия режиссера к бунтарям и ищущим справедливости аутсайдерам («Осада Пинчгата») сделало его картины событием в кино Австралии»[22].

И как это часто бывает, режиссеры-иностранцы в своих произведениях давали зрителям возможность лучше понять специфику Австралии и уклада жизни австралийцев, нежели фильмы отечественных кинематографистов. «Такие режиссеры, как Гарри Уотт или Ральф Смарт обладали преимуществом заинтересованного взгляда со стороны, что позволяло увидеть Австралию с достаточной объективностью в широкой перспективе Британского содружества»[23].

Между тем ситуация, складывающаяся в игровом кино, была по-настоящему угрожающей. Достаточно вспомнить, что за весь военный период Австралия смогла выпустить на экраны лишь десять художественных полнометражных фильмов. Но серьезного анализа заслуживала, пожалуй, только картина Чарльза Човела «Сорок тысяч всадников» (1940). Особенно зрители аплодировали эпизоду, где на вопрос, за что же сражаются и погибают на чужой земле австралийские и новозеландские солдаты, один из героев отвечал: «за право называться человеком. За право начинать с нуля, а затем становиться премьер-министром, за право говорить, что думаешь». Это было не только красивое, но прежде всего убедительное для жителей пятого континента объяснение причин их участия в мировых войнах. Австралийцы и новозеландцы

[21] *Утилов В.А.* Очерки истории мирового кино. М.; 1991. С. 99.

[22] Там же. С. 100.

[23] *Pike A., Cooper. R.* Australian Film 1900–1977. Mel. 1980. P. 248.

отдавали свои жизни за идеалы свободы и демократии, и уже это полностью оправдывало человеческие потери.

Один из самых интересных австралийских режиссеров, Човел несколько лет работал в Голливуде. Вернувшись на родину, он обратил на себя внимание звуковым фильмом «По следам «Баунти» (1933) с участием знаменитого Эррола Флинна, которого именно он открыл для кино. Картина «Сорок тысяч всадников» была важна для национального кино еще и тем, что впервые после прекращения выпуска «бушрейнджерских» фильмов на экране вновь появился образ настоящего положительного героя, австралийца, мужественного человека и солдата, которому хотелось подражать.

Романтическая история времен Первой мировой войны, запечатлевшая боевые операции австралийско-новозеландского экспедиционного корпуса на Ближнем Востоке подкупала своей достоверностью. Чипе Рафферти, исполнитель главной роли в фильме, сразу же шагнул в ранг «звезды», а критики не могли не отметить «эпическое видение проявлений героизма» [24]. После долгих лет отсутствия на экране героя, который вызывал бы восхищение, образ, созданный Чипсом Рафферти, рождал в зрителях чувство национальной гордости за свою принадлежность к Австралии. Фильм отличала великолепная операторская работа Джорджа Хейта: снятые панорамным методом густые леса юго-восточного Квинсленда, необозримые пустыни Центральной Австралии.

Будучи ярким приверженцем романтического стиля в кино, Човел «стремился представить Австралию миру, как богатый экзотический край, населенный одухотворенными сынами Земли… Ему удалось при этом не утратить искренности и живости, избежать крайностей урапатриотизма и излишней сентиментальности» [25].

За свою долгую жизнь в кинематографе (1897–1959) Човел снял всего двенадцать фильмов, но именно ему удалось стать самым почитаемым режиссером Австралии. Верность австралийской тематике, любовь к родной земле и ее людям, умение передать специфику края – в этом ему не было равных. Помимо картины «Сорок тысяч всадников», успех которой превзошел самые смелые ожидания, в сороковые годы Човел снял одну из лучших за всю историю австралийского кино ленту «Сыновья Матфея» (1949) – эпическую сагу о жизни трех поколений переселенцев, которым приходится вести постоянный поединок с природой сурового края. Драматизм ситуаций, верность деталям быта и вместе с тем романтизация героев, их нелегкого фермерского труда покорили австралийского зрителя. И все же, несмотря на значительный коммерческий успех, деньги, полученные от проката, так и не смотли покрыть затраты на сьемки.

Послевоенный кризис давал о себе знать еще долго, и австралийская кинопромышленность ощутила на себе все его последствия. Продолжался и «исход» талантов. Послевоенную Австралию покинули прекрасная певица Джоан Сазерленд и блистательный актер Питер Финч. И это лишь самые яркие имена.

Оставшимся же приходилось нелегко. Пожалуй, лишь еще два австралийских кинорежиссера «составили» компанию Човелу в его борьбе за национальный кинематограф. Первый из них, Ли Робинсон пошел по пути развлекательного кино. Умело сочетая увлекательные сюжеты с актуальностью темы, используя комедийные ситуации (в главной роли, у него, как правило, снимался, уже упомянутый выше Чипе Рафферти), действие своих картин режиссер переносил в самые красивые и экзотические уголки Австралии. Мужественные герои, танцующие разрисованные аборигены, очаровательные дочки фермеров пытались, и небезуспешно, отвлечь зрителей от заокеанских лент. Такие картины Робинсона, как «Призрачный сторож» (1953), «Король кораллового моря» (1954), «Прогулка в рай» (1956) пользовались

[24] *Утилов В Л.* Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 100.

[25] Pike A., Cooper. R. Australian Film 1900–1977. Mel.1980. P. 248.

огромным успехом у зрителей. И хотя их автора можно было упрекнуть в ориентации на Голливуд и увлечение «псевдоэкзотикой», но сделанные талантливым человеком, эти ленты привлекали австралийцев, а главное, доказывали им, что и национальные фильмы могут быть не менее интересны и красочны, чем американские.

Третьим в этой группе энтузиастов отечественного кино был Сесиль Холмс, новозеландский документалист, приглашенный на работу в Австралию в конце 1940-х гг… Его первый фильм, сделанный на Зеленом континенте, «Капитан Гром» (1953) во многом напоминал по сюжетному построению классический американский вестерн, где очередной раз на экране появлялся благородный авантюрист, неустрашимый борец с несправедливостью. Естественно, что все симпатии автора были отданы герою, который подобно своим заокеанским собратьям без промаха стрелял, лихо скакал на коне, а в финале побеждал всех злодеев. Однако картин этого жанра, прибываших из США и так хватало, и потому «Капитан Гром» не имел особого успеха. Еще одной заслугой Холмса было то, что на протяжении нескольких лет он занимался кинопрокатом иностранных лент, представляющих подлинное искусство, в число которых входили как российские картины, так и знаменитые неореалистические ленты из Италии. Знакомство с мировым киноискусством, его лучшими образцами не прошло даром и для самого режиссера, и в 1957 г. Сесиль Холмс выпускает на экран свой лучший фильм «Три в одном», состоящий из трех новелл, объединенных одной темой – темой солидарности, дружбы и взаимовыручки. Две первые новеллы были экранизациями рассказов Г. Лоусона и Ф. Харди, третья напоминала по сюжету фабулу знаменитого фильма Витторио Де Сики и Карло Дзаваттини «Крыша». С неореализмом ленту Холмса, впрочем, роднили не только темы. Влияние этого направления прежде всего сказалось на стилистике картины, вниманию к жизни обычных людей, их быта, приближенности к повседневности. Однако, если эта лента имела значительный успех за рубежом, в частности на кинофестивале в Карловых Варах, то в Австралии ее ждал довольно скромный прокат, что и заставило Холмса отказаться от работы в игровом кино и вернуться к документалистике. Поистине, «нет пророка в своем отечестве!»

Потому можно согласиться с тем, что «кинематографическая сцена Австралии 1945–1968 гг. выглядела более чем бедно, но иного и не приходилось ожидать в стране, где консервативные взгляды руководства во главе с Робертом Мензисом, жесткая цензура периода «холодной войны» и ориентация на США диктовали придирчивую осторожность по отношению к искусству (особенно, если оно проявляло интерес к беспокойным вопросам), а кинопрокат вполне устраивало существующее положение»[26].

И как отмечали в своем исследовании Э. Пайк и Р. Купер: «внутренняя цензура стала навязчивой идеей кинобюрократии, консерватизма, кинокоммерции. Кинопроизводство опустилось до низшей точки»[27].

[26] *Утилов В Л.* Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 103.

[27] Pike A., Cooper. R. Australian Film 1900–1977. Mel.1980. P. 305.

Глава 3
О том, почему режиссер Чарльз Човел сошел с ума

Из всех картин, созданных в этот период, наибольший интерес для исследования представляет последняя лента Чарльза Повела «Джедда» (1955). И для того чтобы стало понятно значение этой картины для всего кино пятого континента, необходимо обратиться и к истории самой страны, и такой больной для австралийского общества теме, как взаимоотношения белых переселенцев и коренного населения Австралии.

К моменту появления европейцев на Зеленом континенте во второй половине XVIII века, племена аборигенов, населявшие Австралию, находились в стадии первобытно-общинного строя. Разрозненные, мало связанные между собой поселения стали легкой добычей для первых мореплавателей. В отличие от племен маори, жителей Новой Зеландии, коренные австралийцы встретили завоевателей вполне дружелюбно, практически не оказывая им сопротивления, чем те незамедлительно и воспользовались. Причин быстрого поражения аборигенов было несколько и их «следует искать не только в неравенстве сил, в их (аборигенов) невежестве и жестокости европейцев. Эти причины следует также искать в структуре и организации социальной жизни аборигенов и в их мировоззрении со свойственной ему, приносящей глубокое удовлетворение верой в неизменность мира, в его зависимость от великих мифических существ, в Вечное Сновидение. Воздействие внешнего мира нанесло аборигенам жестокий удар. Происходящие события не укладывались в рамки того порядка жизни, физической и социальной, который был принят аборигенами раз и навсегда: это были события, которые нельзя было подвести ни под одну из известных категорий»[28].

Более того, сначала аборигены приняли белых европейцев за возвратившихся из мира умерших душ предков, принявших человеческое обличье. Но вскоре жестокость и несправедливость завоевателей заставили коренных австралийцев резко изменить отношение. Теперь это были для них злые духи. Приводя в пример слова маленького аборигена, сказанные ему, известный австралийский писатель Алан Маршалл писал: «Белые люди, – сказал мне темнокожий мальчик, – приходят на наши острова как болезнь… А после них приходит смерть и поселяется среди нашего народа. Ее лицо – лицо белого человека. Скоро на этих островах никого не останется. И тогда белые люди отправятся в другие места, где темнокожие сильны и здоровы. И темнокожие там вымрут как мы»[29].

Верные своему мировосприятию, тяготея к поддержанию традиций, уверенные в неизменности мира, аборигены не были в состоянии «противостоять планомерному давлению со стороны сложного и высокоорганизованного общества, стремящегося или уничтожить аборигенов физически, или обратить их в христианскую веру, или же подчинить своим интересам путем прямой эксплуатации»[30].

Столкнулись не просто два народа. Столкнулись две культуры, два мировосприятия, которые не хотели, да и не могли найти точек соприкосновения. Многие обряды, ритуалы и ценностные ориентиры, которых придерживались аборигены, европейцам казались или нелепыми, или смешными. Так для коренного австралийца того времени материальное благосостояние было абсолютно неважно. Гораздо больше внимания уделялось межличностным отношениям или связи человека и окружающего его мира, который простирался далеко за границы мира реального.

---

[28] С. 392.

[29] *Маршалл А.* Мы такие же люди. М.: Наука, 1965. С. 11.

[30] *Берндт Р. Берндт К.* Мир первых австралийцев. М.: Наука, С. 393.

У европейцев же были иные представления. Новая земля была для них прежде всего источником материального благосостояния, источником богатства и процветания. «Отношение аборигенов к земле оказалось вне понимания европейцев. Христианство, которое они привезли с собой, было связано с землей. Но они не могли провести параллелей между отношением христиан к святой земле, земле Нового Завета, и отношением аборигенов к их священным тотемическим центрам»[31].

По мнению исследователей Р.М. Берндта и К.Х. Берндта, истоки такого негативного отношения европейцев к аборигенам во многом коренятся в особенностях первого периода освоения материка. Многие христианские идеалы колонистов, быть может, и отошли в прошлое. Но они уступили место стремлению к богатству, материальному благополучию, преумножению собственности. А это могло прийти только с завоеванием земли. Итак, столкнулись два народа. С одной стороны, абсолютное слияние с природой, гармоничное существование, которое веками не претерпевало никаких изменений, и отсюда – полная терпимость ко всему, что не нарушает устоявшийся миропорядок, с другой – потребительское отношение к земле, стремление разбогатеть, жесткая конкуренция.

Естественно, что столь полярные позиции совместить оказалось невозможно, и не желая понять аборигенов, белые сначала изгнали аборигенов с их земель, поспешив объявить последних людьми второго сорта. Аборигенам была уготована участь изгнанников на своей собственной земле. «С ростом европейских поселений даже очертания рельефа, который аборигены так хорошо знали, становились для них незнакомым. По мере того, как их мир рушился, и они сами обращались за помощью к тем самым пришельцам, которые были причиной этого, их зависимость, особенно экономическая, усиливалась. Это еще более укрепило у пришельцев сложившиеся ранее представления об аборигенах, как о людях низшего сорта» [32].

Политика «белой Австралии», провозглашенная правящими кругами, выражалась, прежде всего, в том, что аборигенов лишили гражданских прав и отстранили от общественной жизни на долгие годы.

Можно лишь согласиться с мнением киноведа Е. Быстрицкой, когда она пишет: «Неудивительно, что концепция «белой Австралии» не вызывала возражений даже в среде деятелей культуры и интеллигенции. Как и в других английских владениях, колонизаторы в Австралии стремились воссоздать уклад жизни метрополии, утвердить британские стандарты морали и общественные идеалы. Даже религиозные деятели, обращавшие аборигенов в христианство, видели в последних не закабаленный и униженный народ, а дикарей, которым помогают хоть немного приблизиться к цивилизации. Фактически геноцид искренне воспринимался белыми австралийцами самого разного социального положения и культурного уровня как благодеяние высшей расы по отношению к низшей»[33].

Эти тенденции не могли не сказаться и на кинематографе. Впервые австралийский кинематограф обратился к теме аборигенов еще в 1900 году, когда профессор биологии из университета в Мельбурне Уолтер Болдуин Спенсер снял целую серию фильмов о коренных жителях Центральной Австралии. Кстати, этот факт позволяет австралийцам не без оснований претендовать на звание пионеров и в этом виде киноискусства. Стремление запечатлеть на пленку для истории картины быстро исчезающего быта коренного населения страны стало чрезвычайно ценным документом и, по мнению французского критика М. Перрена, «первыми в мире этнографическими съемками»[34]. Значительно позднее эта тенденция съемок этнографических фильмов была продолжена документалистами Френсисом Бертлзом и Фрэнком Харлеем, но

[31] Там же. С. 398.

[32] Там же. С. 401.

[33] *Быстрицкая Е.* Основные тенденции австралийского кино в 70-е -80-е годы М.: ВГИК, 1988. С. 25.

[34] Revue du Cinema. P. 1983. № 385. P. 35.

по-настоящему серьезно к этой теме обратились лишь в 1960-е гг., когда кинематографисты Сэсил Холмс, Ян Дэнлоп, Роджер Сэнделл, а также ученые антропологи из США и Европы заинтересовались культурой и жизнью вымирающего народа.

В игровом кино аборигены появились еще в фильмах о бушрейнджерах. «Как правило, они составляли фон. Например, многие режиссеры вводили в свои фильмы мистические танцы аборигенов. Причем во многих лентах эти танцы являлись приметами Австралии для неавстралийской аудитории. Мало того, аборигенов в них изображали белые актеры с выкрашенными лицами»[35].

В 1912 г., испугавшись нарушения устоев политики «белой» Австралии, полиция штата Новый Южный Уэльс запретила их демонстрацию. Впрочем, стоит признать, что австралийский кинематограф, естественно, созданный белыми, мало чем отличался в освещении этой темы от своего заокеанского собрата – американского кино, когда там появлялись картины с участием чернокожих представителей американского общества.

«Как и в американских лентах, в австралийских картинах аборигены представали в трех ипостасях:

1. Добрые, верные аборигены, которые даже способны оказать помощь белым, попавшим в затруднительное положение. Именно так изображаются коренные австралийцы в лентах «Вооруженное нападение» (реж. Ч. Мак Махон, 1907), «Дон Морган» (реж. М. Спенсер, 1911), «Предназначенный его жене» (реж. Д. Гэвин, 1913), «Жизнь Джакеро» (реж. Ф. Барретт, 1913), «Мундейн» (реж. В. Линкольн, 1913) и др.

2. Аборигены, как дети. Наивные недотепы, которым нужно умелое руководство белых (это прежде всего комедийный жанр – «Полицейский О' Брайен». Реж. Д. Гэвин, 1928).

3. Дикари, порой жестокие и кровожадные, часто присутствующие в приключенческих лентах («Роман Руннибед», реж. Скотт Р. Дэнлоп).

Но как бы не изображали аборигенов (благородными дикарями, примитивными животными или даже униженными в силу своей первобытности людьми), их образ мышления и ценности выглядели упрощенными и деформированными, а реальность их бытия искажалась в угоду коммерческим штампам и мировосприятию англичан [36].

Даже фильм режиссера Ральфа Смарта «Горькие ключи» (1950), в котором автор честно пытался даже найти решение межрасового противостояния, грешил недостоверностью. История семьи переселенцев, осваивающих пустыни Южной Австралии в начале XX века, была вполне достоверна и в показе опасной и трудной жизни героев и их сурового быта. Но когда на экране возникла тема аборигенов, авторы картины поспешили предложить чрезвычайно простой и вроде бы вполне логичный выход из создавшейся коллизии: если и белые, и аборигены претендуют на один и тот же участок земли, то будет справедливо, если они объединятся и будут трудиться бок о бок. Но не случайно фильм оставлял впечатление недоговоренности и недостоверности: проблема была гораздо глубже и не решалась так просто. На маленьком клочке земли встретились два непохожих мира, представители одного стремились переделать окружающую природу и подчинить ее себе, другие же – столь же страстно хотели сохранить все в неприкосновенности, и уже это расхождение в мировосприятии не давало возможности найти компромисс. Да и сам Смарт, декларируя идею «братания двух народов», всем строем картины невольно опровергал свои же лозунги… Так, принципиально важен в фильме эпизод охоты на кенгуру. Аборигены долго выслеживают животных, исполняют ритуальный танец, прося прощения у кенгуру, за то, что отнимут у них жизнь. И делают это охотники лишь ради того, чтобы добыть еду для племени. Камера внимательно следит за жестами аборигенов, которые с трогательной наивностью повторяют животные, как бы демонстрируя возникшие между

[35] *Быстрицкая Е.* Основные тенденции австралийского кино в 70-е -80-е годы М.: ВГИК, 1988. С. 145.

[36] Там же. С. 27.

ними и людьми связь и понимание. Невольно вспоминается девиз обитателей киплинговских джунглей: «Мы с тобой одной крови!», но тут гремит выстрел, животные падают замертво, а аборигены никак не могут понять, что же произошло.

Мифологизированное сознание коренных австралийцев никак не могло подготовить их к вторжению белых, и хотя фильм кончается хэппи-эндом: преодолев сопротивление противников объединения (как с той, так и с другой стороны), белые и аборигены дружно берутся за работу, но эта идиллическая картина вызывала мало доверия, особенно у тех, кто знал истинное положение дел. Впрочем, в кинематографе страны были и более удачные примеры обращения к этой теме.

Так, появление на экране фильма «Джедда» (1955) режиссера Чарльза Човела стало событием исключительным. Во-первых, это была одна из немногих австралийских картин, сделанных в этот период (за десятилетие 1950-х гг. было поставлено лишь двадцать три фильма). Во-вторых, это была первая цветная лента, снятая на Зеленом континенте. В третьих, этот фильм, рассказывая о жизни аборигенов, интересен был и тем, что главные роли коренных австралийцев впервые в истории национального кино исполняли актеры – аборигены, что делало его и вовсе явлением уникальным. И наконец, эта была картина, удостоившаяся внимания даже премьер-министра Роберта Мензиса, который (как вспоминает Джордж Миллер в своем фильме «40 тысяч лет сновидений») в одной из речей даже заявил, что «Човел, видимо, сошел с ума, если взялся за подобную тему».

Човел, бесспорно, был первым австралийским кинематографистом, который в достаточно увлекательной и динамичной форме киноповествования, рассчитанного на самого широкого зрителя, поставил вопрос о трагической несовместимости двух миров, мира белых европейцев и мира аборигенов, и даже во многом предвосхитил современный взгляд на проблему экосферы (или, что более точно – ноосферы), разработанную такими учеными, как академик В.И. Вернадский и Л.Н. Гумилев.

Молодая англичанка, трагически потеряв дочь, берет на воспитание девочку-аборигенку, дав ей имя Джедда (название одной из птиц, обитающих в Австралии). Малышку воспитывают, как истинную англичанку, прививая ей хорошие манеры, научив ее и писать и считать. Более того, во избежание «дурного» влияния, приемная мать запрещает ей общаться с работающими на ферме аборигенами. Однако запреты напрасны, и как сообщает нам закадровый голос: «Из года в год малышка Джедда провожала свой народ, когда ее соплеменники уходили в лес, и шестнадцать лет это расставание тревожило ее сердце». Характерен ее диалог с приемной матерью:

– Знаешь, Ма, быть может, когда-нибудь и я пойду вместе с ними.

– Дорогая, но что ты будешь делать в лесу вместе с этими голыми обезьянами?

– Наверно, то же самое, что и другие голые обезьяны.

– Но у тебя же нет ничего общего с ними. Вы как день и ночь.

Но голос крови оказывается сильнее (что вполне корреспондируется с верованиями аборигенов, что родовое начало в человеке самое главное), девушку увлек коренной абориген Марлок, и она вместе с возлюбленным пытается вернуться в родное племя. Но не все так просто. Если для белых аборигены – голые дикари, то и для коренных австралийцев сама мысль о связи аборигена с женщиной «не того цвета кожи» – настоящее преступление. Марлока, нарушившего закон предков, выгоняют из племени. В финале картины Марлок и Джедда погибают, сорвавшись со скалы. Хэппи-энда не получилось, да и ничем иным эта история и не могла закончиться. Оказавшись на стыке двух миров, Джидда была обречена на гибель. Для таких, как она, трагический финал предопределен. Човел не мог сделать другой вариант истории, не погрешив против реальности. Два мира, разделенные непониманием и враждой, обрекли своих детей на смерть. Падение Джедды и Марлока в пропасть можно было бы отнести к тра-

гическим случайностям, но в том, что эти двое, яростно отвергаемые обеими общинами, не имели никаких шансов на счастливую жизнь, была явная закономерность.

Фильм после просмотра оставлял тягостное впечатление, а главное – не давал никакой надежды на будущее. Човел в «Джедде» лишь подводил грустные итоги сложившейся в стране ситуации. О картине много писали и спорили, и мало кто из австралийцев не посмотрел эту ленту.

Глава 4
О том, каким разным бывает гостеприимство

Однако даже громкий триумф «Джедды» не мог изменить общей безрадостной картины австралийского кино того периода. Кроме того, спад кинопроизводства в 1950-е гг. совпал с глубоким кризисом, потрясшим всю национальную экономику. В стране накопилось огромное количество проблем, в первую очередь, связанных с властным долголетним правлением кабинета Роберта Мензиса (гигантский рост неконтролируемой иммиграции, безрассудная политика поддержки в сфере внешней политики всех начинаний США и Англии, участие в военных блоках и всех военных конфликтах без учета интересов австралийцев, сложные взаимоотношения и с аборигенами, да и с новоприбывшими и т. д.).

Что касается кино, то в конце 1950-х гг. контрольный пакет «Грейтер Юнион тиетрс» перешел к британскому киноконцерну «Рэнк организейшн», который полностью подчинил национальный кинопрокат, а бурный рост телевидения «вбил последний гвоздь в гроб национального кино».

Пожалуй, еще лишь одно обстоятельство заслуживает упоминания в этот период: успех экспериментальных фильмов на 16 мм пленке. Как раз в 1960-е гг. и проявляется заметное идейно-художественное различие между фильмами, снятыми на 35 мм пленке с более высоким бюджетом, и лентами на 16 мм пленке – так называемыми низкобюджетными. Производство картин на 16 мм пленке базировалось в двух крупнейших городах Австралии – Мельбурне и Сиднее. Однако оба центра решали разные задачи и придерживались разных взглядов. Если «мельбурнская школа» черпала творческие кадры в театрах и делала фильмы в рамках традиционного сюжетного кино, то их сиднейские коллеги отдавали предпочтение экспериментам в области формы и стиля. Их кинематографическими «отцами» были представители театрального европейского «авангарда». Ленты Эльби Томаса, Эдди Ридла, Дейва Перри и их сподвижников привлекали зрителей прежде всего поисками в области выразительных средств, изысканностью стиля, особым кинематографическим языком, рассчитанными на подготовленную элитарную аудиторию: преимущественно интеллигенцию и студенчество.

Что же касается «большого» и «высокобюджетного» кино, то немногочисленные работы австралийских режиссеров, вышедшие в эти годы на экраны, не отличались жанровым разнообразием: несколько биографических лент, приключенческие фильмы для детей, мелодрамы и… австралийские вестерны, которые позднее приобретут насмешливое определение «кенгуру-вестерны»[37].

Как уже отмечалось выше, на этом фоне выделялись лишь работы Чарльза Човела, Сесиля Холмса и Ли Робинсона. К этому списку можно лишь добавить имя Майкла Пауэлла, чей фильм «Эта странная толпа» (1966) привлек внимание зрителей не только профессионализмом автора, но прежде всего остротой поставленной проблемы.

На словах признавая диверсификацию общества, многие австралийцы по прежнему остаются шовинистами и откровенными националистами по отношению к вновь прибывающим на Пятый континент. В основу фильма Пауэлла был положен роман Джона О' Креди, рассказывающий о мытарствах итальянского журналиста, решившегося на переезд в Австралию. Актер Уолтер Чиари, сам этнический итальянец, оказался крайне убедителен в роли Нино Карлотта, тонкого интеллигентного человека, который на каждом шагу – в магазине, в пивном баре, в офисе сталкивается с тем, что принято называть бытовым расизмом. Показателен его диалог с директором учреждения, куда Карлотта приходит устраиваться на работу:

---

[37] *Утилов В Л.* Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 104.

Чиновник: «Ты макаронец?»

Карлотта: «Я – итальянец, сэр».

Чиновник: (напористо): «Ну, я и говорю – макаронец. Немного покрупнее остальных, но тоже – макаронец».

Карлотта, с трудом сдерживаясь, показывает жестом на портрет Папы Римского на стене: «Сэр, но если я – макаронник, то и тот, чей портрет висит у Вас на почетном месте – тоже макаронник».

Чиновник (с искренним изумлением): «Папа Римский?! Слушай, а как ты думаешь, у нас когда-нибудь будет свой австралийский Папа?»

В этом, полном иронии и едкой сатиры, диалоге, сконцентрировано множество проблем. Здесь и поразительное невежество и неуважение к людям других национальностей, и безнаказанное хамство и даже какая-то детская наивность, свойственные в том числе и официальным лицам. И если Карлотта способен не заметить выходки пьяного завсегдатая бара, который грозится избить журналиста лишь за то, что тот не хочет с ним выпить (видимо, фраза: «не пьешь, значит – не уважаешь» – интернациональна!), то откровенно оскорбительные реплики чиновников перенести гораздо труднее.

Как и следовало ожидать, картина Пауэлла привлекла внимание австралийской общественности, вновь всколыхнув дискуссию в обществе об отношении к новым эмигрантам, тем более, что цифра приезжающих в страну в середине шестидесятых годов прошлого века резко увеличилась.

Однако успех отдельных отечественных картин уже ничего не мог изменить. По меткому выражению журналистов, Австралия на долгие годы превратилась в «самую большую натурную площадку в мире». Именно сюда в поисках красивой натуры и экзотики устремились кинематографисты со всех континентов, в основном англичане и американцы. Кстати, многие фильмы были сняты на австралийскую тематику. Здесь уместно вспомнить приключенческую ленту Гарри Уотта «Перегонщики» (1946), детский приключенческий фильм Э. Кэмминса «Смайли» (1956) или драму «Обуза «(1957) режиссера Л. Нормана. Последняя работа была примечательна еще и тем, что используя распространенную тему австралийского кино – странствия героя, в данном случае – неудачника, превратившегося в бродягу, которому властная и капризная жена навязывает «в попутчики» маленькую дочь Бастер, режиссер сумел создать на экране образ огромной, красивой страны, где соседствуют равнодушие и отзывчивость, доброта и озлобленность, словом, присутствует вся палитра человеческих отношений.

Из работ американских кинематографистов, снятых на Пятом континенте, стоит отметить фильм Льюиса Майлстоуна «Кенгуру» (1946), детскую приключенческую картину Боба Хескина «Длинноногий Джим Силвер», ленту Фреда Цин-немана «Лентяи» (1960), в которой известные американские и английские актеры Роберт Митчум, Питер Устинов, Дэбора Кэрр и Глинда Джонс изображали коренных австралийцев-скотоводов, старательно иммитируя своеобразный местный акцент. Наибольшую же известность, бесспорно, приобрел фильм Стенли Креймера «На последнем берегу» (1960), мрачная утопия – предупреждение о возможных последствиях термоядерной войны, где Австралия представлена в виде последнего приюта для моряков американской подводной лодки, которые вместе с жителями Зеленого континента со дня на день ожидают распространения радиоактивного излучения и грядущего конца света.

Надо реально понимать, что для американцев Австралия была не только прекрасной натурой. На Пятом континенте в разных сферах экономики был размещен американский капитал, в том числе и в кинематографе, но стремление к получению максимальных прибылей привело к тому, что он был ориентирован не на кинопроизводство, что могло бы повлечь за собой реальную конкуренцию, а затем и сокращение импорта картин из США, а на расширение кинопроката. В результате американские и английские ленты в прямом смысле слова заполо-

нили экраны австралийских кинотеатров, а отечественные кинематографисты, лишенные всяких стимулов, также постепенно теряли интерес к производству картин.

Сыграло свою отрицательную роль и то обстоятельство, что «общественность мало волновало отсутствие собственной кинокультуры, поскольку во главе угла стояли вопросы собственного материального благополучия и обеспечения политической безопасности. Былые достижения оказались забытыми. Три десятилетия после войны люди привыкли думать о кинематографе только применительно к США и Англии»[38].

Для иллюстрации сложившейся ситуации можно привести следующие цифры: в 1967 году в репертуаре кинотеатров демонстрировались два австралийских фильма и 450 лент иностранного производства.

[38] Pike A., Cooper. R. Australian Film 1900–1977. Mel. 1980. P. 307.

Глава 5
О том, как тяжело быть пасынком судьбы

Судьба новозеландского кинематографа также складывалась непросто. На Зеленом континенте бытует поговорка: “Австралия – это задворки мира, а Новая Зеландия – это задворки Австралии”. И как часто бывает, в шутке кроется немалая доля истины.

Во всяком случае, между этими двумя странами, при всем их различии много общего. Схожесть исторических судеб наций поражает. А уж если сравнивать истории национальных кинематографий – предмет исследования данной работы – то можно с уверенностью констатировать, что кинематограф

Новой Зеландии практически повторил путь, который прошло экранное искусство Зеленого континента, пожалуй, только в еще более драматическом варианте. И тому есть объяснение.

Впервые о существовании земли, которая впоследствии получила название Новая Зеландия, европейцы услышали лишь в 1769 году после возвращения в Англию экспедиции капитана Кука, хотя честь открытия неведомых островов принадлежала голландцу Тасману и насчитывала к тому времени уже более ста лет[39].

А о том, что в этой стране есть интересный и самобытный кинематограф, в Старом Свете и в Америке узнали лишь в 1977 г., когда по экранам всего мира триумфально прошел фильм режиссера Р. Доналдсона «Спящие собаки». Ирония заключается в том, что событие это как раз совпало с 80-летним юбилеем национального кино, который собиралась отмечать общественность страны. Эти два факта могли бы показаться бы забавными курьезами, если бы не вывели определенную закономерность в отношении Америки и Европы к крайне удаленной островной державе, которая на протяжении ряда лет даже своим сюзереном Великобританией рассматривалась лишь как богатая животноводческая ферма.

«Страна на краю света», – как назвали ее европейцы – в области внутренней политики и культуры еще в большей степени копировала британский образ жизни. «Быть англичанами больше самих англичан» – эти слова были девизом новозеландского общества долгие годы.

Своеобразие развития Новой Зеландии связано и с ее географическим положением и размерами. На земном шаре нет страны, более удаленной от всех других, чем Новая Зеландия. Даже от своей ближайшей «соседки» – Австралии – она находится на расстоянии более 2 тыс. км.

История Новой Зеландии во многом сходна с историей других белых доминионов Британской империи. Так же как Австралия и Канада, Новая Зеландия возникла как переселенческая колония[40], и уже сам этот факт в значительной степени определил многие особенности развития страны.

Британские колонисты («пакеха») установили в Новой Зеландии социально-экономические отношения, свойственные Великобритании того периода. Новозеландское общество развивалось с помощью Великобритании и лишь в направлении, выгодном для последней. Будучи крайне бедной полезными ископаемыми, Новая Зеландия на протяжении веков была образцовой сельскохозяйственной страной, в которой искусственно сдерживался рост промышленности. Именно этими причинами, кстати, и можно объяснить особую привязанность (а то и зависимость) Новой Зеландии по отношению к Великобритании. «Новая Зеландия – самая верная,

[39] В свою очередь Тасман не был первооткрывателем. Колонизация островов началась в 1350 г., когда туда прибыл большой Таитянский флот.

[40] Колонизация Новой Зеландии началась в середине XIX века. (И.З.)

верноподданная, колония Великобритании»[41]. Да и по сей день Новая Зеландия продолжает сохранять наиболее тесные, по сравнению с другими британскими доминионами, политические и экономические связи с Англией[42].

Бесспорно, в культуре Новой Зеландии, также как и в австралийской, не могли не столкнуться две культуры: английская – привнесенная извне, и самобытная культура коренного населения. Но, может быть, именно сопоставление своего и чужого и явилось тем стимулятором, без которого был бы немыслим рост и развитие самобытной новозеландской культуры. Во всяком случае, сквозным мотивом очень многих произведений литературы, театра, а затем и кинематографа, так же как и в Австралии, является момент сравнения, поиски сходства и различия исторических судеб, культуры, притязаний как целых обществ, так и отдельных людей.

В первый период колонизации страны ее культура, опять же как и в Австралии, складывалась по английскому образцу. Особенно ярко это проявилось в литературе (которая и по сей день является исключительно англоязычной). В том, что писатели вольно или невольно ориентировались на британские образцы нет ничего удивительного – таково было русло художественных традиций, в которых они воспитывались. Достаточно вспомнить поэмы Дж. Маккея, романы Кэтрин Менсфилд «Кукольный дом», «Праздник в саду», «Страна Филистия» и другие. Оторванные от родины, вынужденные эмигрировать из Англии, Шотландии и Ирландии (правда, здесь коренное отличие от Австралии, эмиграция в Новую Зеландию носила добровольный характер) в силу тяжелых экономических условий – именно невыносимые нищета и безработица, а не поиски романтических приключений заставляли людей отправляться в неведомые края, – переселенцы, естественно, принесли с собой воспоминания, тоску по покинутой родине, культуру родного края.

По мере становления нации шел процесс вызревания оригинальных, рожденных на новой почве эстетических взглядов и форм выражения. Жизнь в условиях неосвоенного континента, удаленного на тысячи миль от культурных центров, вносила свои коррективы. Обращение к реалиям новозеландской жизни, любовь к дикой и прекрасной природе становятся постоянными темами писателей Дж. А. Ли, Ф. Сарджесона, А.Р.Д. Фейберна, Р.А. Мейсона, Р. Хайда, А. Керноу, Д. Гловера и др.

По-своему складывались отношения переселенцев с коренным населением. Если в Австралии и Канаде особых проблем в отношении коренного населения, в сущности, не возникало (оно было в значительной степени истреблено еще в начальный период колонизации, а часть загнана в резервации), то в Новой Зеландии процесс колониального «освоения» шел иначе.

Маори оказали британцам упорное сопротивление. Англо-маорийские войны длились десятки лет. Маори не только уцелели в этой борьбе, но и заставили колонизаторов считаться с собой. Они добились редко выпадавшего на долю коренного населения колонии успеха: формального равенства с колонизаторами.

В 1840 году британская администрация даже была вынуждена подписать с вождями маори договор об их праве на землю (что, впрочем, впоследствии англичанам не мешало его неоднократно нарушать). В современной Новой Зеландии «вопросы взаимоотношений пакеха с маори относятся к числу весьма серьезных внутриполитических проблем страны»[43].

Поэтому многие особенности развития культуры и искусства Новой Зеландии связаны со сложным переплетением и взаимопроникновением двух национальных культур в области литературы, театра, кинематографа.

---

[41] *Малаховский К.* История Новой Зеландии. М., 1981. С. 226.

[42] Уроженка Новой Зеландии.

[43] Там же, С. 227.

В то время как в Новой Зеландии нарождалась своя неповторимая культура, в Европе продолжали жить совершенно иными представлениями об этой «богом забытой стране».

Южные моря…Эти слова магически вызывают в воображении безбрежную синь самого большого в мире океана – Тихого, блеск тропического солнца, стволы пальм над кромкой песка. От них веет ветром странствий. В «волнах нашей памяти», как сказано в одной из старинных полинезийских песен, вечно плывут каноэ, на которых легендарные мореплаватели древности совершали тысячемильные переходы, открывая и заселяя тихоокеанские острова, скользят белокрылые парусники Магеллана, Кука, Тасмана, Дюмона, Дервиля, Лаперуза, корабли первой русской кругосветной экспедиции под командованием И.Ф. Крузенштерна…[44].

Практически все познания о жизни народов, населявших этот район земного шара, американцы и европейцы черпали, следуя за героями Жюля Верна и Германа Мелвилла, за Робертом Льюисом Стивенсоном, окончившим свои дни на Самоа, Джеком Лондоном, написавшим удивительные «Рассказы Южных морей», Сомерсетом Моэмом, автором «Рассказов об островах Южных морей» и романа «Луна и грош», герой которого бежит из Европы на Таити и т. д.

Вспомним хотя бы отрывок разговора, который ведут персонажи романа Жюля Верна «Дети капитана Гранта», собираясь в плавание к берегам Новой Зеландии:

– Чего же нам так опасаться в Новой Зеландии? – спросил Гленарван.

– Дикарей, – ответил Паганель.

– Дикарей? – повторил Гленарван. – Нападение нескольких жалких дикарей не может устрашить десять европейцев, хорошо вооруженнных и готовых защищаться.

– Дело идет не о жалких дикарях, – отвечал, качая головой, Паганель. – Маори объединены в грозные племена, борющиеся против английского владычества, они бесстрашно сражаются с захватчиками своей родины, часто побеждают, а победив, всегда съедают!

– Так это людоеды! Людоеды! – крикнул Роберт.[45]

Однако подлинная жизнь Южных морей, и в частности Новой Зеландии, была одновременно и проще и сложнее. Смена укладов, сложные социальные отношения, борьба за социальную и политическую независимость, рост национального самосознания – эти проблемы Новой Зеландии можно понять, лишь рассматривая их «изнутри». Как справедливо отметил известный новозеландский писатель А. Вендт: «Не было на свете ни грехопадения, ни рая в Южных морях, населенного бронзовокожими Благородными Дикарями, ни пресловутого Золотого Века, все это было лишь в голливудских картинах да книжках пришельцев с Запада, в безжизненных проповедях наших доморощенных «новаторов – романтиков»[46].

И поэтому особенно интересно проследить подлинный путь экранного искусства этой страны с первых дней его существования до настоящего времени, ибо национальное кино этой страны как нельзя более точно отражает сложные, порой кажущиеся неразрешимыми вопросы жизни общества.

Судьба новозеландского кино складывалась непросто, и прежде всего (что, увы, неоригинально) из-за нехватки финансов и полного равнодушия к кино власть имущих. Если можно провести такое сравнение, то кинематограф Новой Зеландии на протяжении многих лет был неудачливым пасынком судьбы.

В истории национального кино легко можно выделить два периода – с начала двадцатого века до середины 1970-х гг.,

когда производство картин носило спорадический характер, и с середины 70-х по настоящее время, когда кино Новой Зеландии всерьез заявило о себе на международной арене.

---

[44] Новые рассказы южных морей. М., 1980. С. 5.

[45] Ж. Верн. Дети капитана Гранта. М., 1983. С. 481.

[46] А. Вендт. За культурное возрождение Океании. – Курьер ЮНЕСКО, 1976, март. С. 8.

А ведь первый этап начался весьма удачно. Впервые с кино новозеландцы познакомились почти сразу же после того, как «чудо века» было изобретено, т. е. в 1896 г. И уже в 1898 г. были сняты первые национальные картины. Их автором стал новозеландец А. Уайтхауз. В последующие годы в стране несколько пейзажных лент были сделаны кинематографистами Дж. Перри, Г. Уэстом, Дж. Макдональдом и др. Сегодня трудно (вернее – просто невозможно, ибо они не сохранились) судить о художественных достоинствах этих лент, но бесспорно одно: картины, созданные энтузиастами своего дела и прежде всего воспевающие дикую природу родного края, не могли не вызвать зрительского интереса к «движущимся картинкам», хотя и были сделаны менее профессионально, чем привезенные из-за границы.

1913 год стал датой рождения игрового кино. Новозеландский режиссер Г. Тарр совместно с американцем Г. Мей л сом сделал первую игровую картину «Хинемоа». Однако зрительский успех этого фильма не стал стимулом для развития новозеландского кино. Более того, на протяжении долгих лет энтузиасты, преодолевая неимоверные трудности, стремились «поддерживать» еле тлеющую искорку жизни национального кино. Достаточно сказать, что за период с 1913 по 1975 год в стране было выпущено на экран всего 20 художественных и 9 полнометражных документальных лент. И это все.

И если в 1920-е гг. благодаря стараниям Рудалла Хэйуорда было сделано четыре фильма, память о которых хоть как-то сохранилась, то об остальных попытках новозеландских кинематографистов ничего не известно, и поскольку этот период в истории национального кино был малозначительным, даже по мнению самих новозеландских киноведов, то, вероятно, имеет смысл обратиться лишь к краткому перечислению основных событий.

Итак, Рудалл Хэйуорд – единственный режиссер страны, кто долгие годы, практически в одиночку, боролся за существование национального кино. Шесть художественных лент, самые примечательные из которых – «Последняя остановка Реви» (1925), «Побег Кути» (1927), «Золушка из буша» (1928), «На пути дружбы» (1936), множество короткометражек, включая комедийные, пейзажные и документальные ленты, – таков его послужной список.

В 1923 г. предпринимается первая попытка правительства вмешаться в дела кино: учреждена Государственная киностудия (она просуществует до 1939 г.); и благодаря ее работе увидит свет целый ряд рекламных роликов и документальных лент, а также первый звуковой фильм Новой Зеландии – «Возвращение на ферму» (1935) режиссеров Л. Хилла и Д. Уэлша.

Однако отсутствие финансовых поступлений и нежелание государства «выбрасывать деньги на ветер» привели к тому, что студию пришлось закрыть. К счастью, это решение правительства было воспринято большей частью интеллигенции страны с негодованием: Новая Зеландия была достаточно богатой и процветающей страной, чтобы позволить себе иметь собственную кинематографию. Кроме того, было задето чувство национального самолюбия, и через два года правительству страны не оставалось ничего другого, как снова вернуться к рассмотрению данного вопроса.

Под давлением общественного мнения делается вторая попытка «реанимации» кино: в 1941 г. вновь создается киностудия, которая гордо именовалась Государственной национальной киностудией Новой Зеландии. Однако, несмотря на столь громкое название, единственное, чем могли похвастать работники студии в тот период, – это киножурналы, освещающие ход боевых действий на фронтах Второй мировой войны, и короткометражные обозрения. Типичным образчиком можно считать документальную ленту режиссера Стархола Эндрюса «Парни нашей страны» (1941), ура-патриотическая картину, воспевающую участие новозеландцев во Второй мировой войне. «Кто, как не эти парни, надевшие военную форму, могут и должны защитить гражданское население!» звучал бодрый закадровый голос диктора, и в это время перед зрителем проходили кадры прощания семей с солдатами, отплывающими к театру военных действий. (Во время войны погибло более 29 тысяч новозеландцев. – И. З.) Но кинематографисты, подчиняясь политике правительства, об этом даже не упоминали.

Однако уже к концу войны руководство студии вновь начинает жаловаться на недостаточность государственных субсидий, и в 1949 г. киностудия практически прекращает свое существование.

В 1959 г. производство информационных документальных лент возобновилось, на сей раз под эгидой министерства труда и продолжалось вплоть до начала 70-х. Не без иронии вспоминает о своей работе на этой киностудии известный актер Сэм Нил, автор документального фильма о кинематографе Новой Зеландии «Кино тревоги» (1987): «Это было благословенное место. Например, там можно было делать один документальный фильм в течение трех-четырех лет. Многие так и поступали». Самым большим достижением этой третьей по счету государственной студии стала документальная трехэкранная картина «Это Новая Зеландия» (1970) режиссера Хью Мак-Дональда, удивительно красиво сделанная лента, знакомящая зрителей с природой Новой Зеландии, уникальными ландшафтами страны. И это был первый случай, когда новозеландская лента не только окупила себя в прокате, но и принесла прибыль своим создателям. Как опять же свидетельствует Сэм Нил: «Все новозеландцы сочли своим долгом посмотреть эту картину».

За этот период в стране было снято лишь три художественных фильма: «Опрокинутый барьер» (1952), «Побег» (1964), «Не давай захватить себя» (1966). Все они были сделаны Джоном О'Ши (это имя стало известно в мире только 1980-х годах), который в 1952 г. открыл свою киностудию «Пасифик Филмс», расположенную на той же улице, что и Государственная студия. Но, что особенно печально, ни одна его картина так и не окупила затрат на производство. Быть может, причиной кассового провала новозеландских лент стало то, что, скажем, в отличие от американских картин, показу которых в стране всегда предшествовала хорошо организованная рекламная кампания, О'Ши снимал свои черно-белые фильмы на очень небольшие деньги и не мог позволить себе тратить средства на рекламу в средствах массовой информации.

К тому же, новозеландцы, которые в среднем посещают кинотеатры примерно двадцать раз году, уже привыкли к мысли, что в Новой Зеландии национального кино нет, и те немногие картины, которые все же делались, априори во всем уступают заокеанским, и потому нет смысла тратить на них время и деньги.

В 1971 г. Р. Хэйуорд – пионер и энтузиаст национального кино сделал свою последнюю перед смертью ленту с символическим названием «С любовью к маори», и на этом, как ни грустно, история новозеландского кино более чем за восьмидесятилетний период (1896–1977 гг.) практически заканчивается.

Не намного лучше обстояли дела и с телевидением, существовавшим в стране лишь с 1969 г. Анализируя причины столь плачевного состояния новозеландского кино, можно отметить несколько проблем, главная из которых – полная незаинтересованность государства и крупных бизнесменов в развитии национального экранного искусства. Отсутствие источников финансирования – настоящий бич новозеландского кино.

Географическая удаленность и малонаселенность страны также сыграли отрицательную роль. Все продюсеры единодушно считали: для того чтобы фильм хотя бы окупил расходы на свое производство (не говоря уже о прибыли), необходим его успех за рубежом, ибо местный прокат весьма незначителен. Поэтому вкладывать деньги в кинопроизводство – дело заранее обреченное на провал и, естественно, в условиях частного кинопроизводства, где «полезность» прежде всего измеряется цифрами доходов, «Дон Кихотов» находилось немного.

Кроме того, уже в ранний период развития мирового кино Новая Зеландия (опять же, как и Австралия), стала лакомым кусочком для зарубежных прокатных кинокомпаний, сначала английских, а затем и американских. Неосвоенный рынок сбыта, отсутствие языкового барьера, возможность выгодной продажи второсортной продукции[47] – эти соображения под-

[47] *Утилов В Л.* Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 104.

стегивали иностранцев, а отсутствие конкуренции со стороны национального кино лишь облегчало «колонизацию» страны.

И на этом история новозеландского кино более чем за восьмидесятилетний период своего существования могла бы трагически закончиться, если бы правительство не прислушалось, наконец, к призывам творческой интеллигенции и не предприняло ряд экстренных мер, необходимых для реанимации национального кинематографа.

Кадр из фильма «Солдаты креста»

Кадр из фильма «Солдаты креста»

Кадр из фильма «Солдаты креста»

Кадр из фильма «Романтическая история Маргарет Кетчпоул», режиссер Р. Лонгфорд, 1911

Кадр из фильма «Австралия зовет», режиссер Р. Лонгфорд, 1913

Кадр из фильма «Сентиментальный парень», режиссер Р. Лонгфорд, 1919

Кадры из фильма «История банды Келли», режиссеры бр. Тейт, 1906

Кадр из фильма «Бушрейнджеры», режиссер В. Линкольн, 1913

Кадр из фильма «Романтическая история Маргарет Кетчпоул», режиссер Р. Лонгфорд

Рэймонд Лонгфорд

Кадр из фильма «Сентиментальный парень», режиссер Р. Лонгфорд, 1919

Нед Келли

Кадр из фильма «Джедда», режиссер Ч. Човел, 1955

Кадр из фильма «Джедда», режиссер Ч. Човел, 1955

Кадр из фильма «Джедда», режиссер Ч. Човел, 1955

Часть II
Новая волна

Глава 1
О том, что дело спасения утопающих – дело рук самих утопающих

Возрождение австралийского кино произошло в начале 1970-х гг. и стало неожиданным и приятным сюрпризом для многих исследователей кино. Так, еще в 1971 г. английский кинокритик Д. Бакстер в книге «Краткая история кино», вышедшей в Лондоне под редакцией П. Коуи, посвятив всей истории австралийского и новозеландского кино десять строчек, с уверенностью писал о том, что после Второй мировой войны производство художественных фильмов сошло фактически на нет из-за того, что прокат оказался в руках иностранцев и, по его мнению, лишь натурные съемки иностранных фильмов смогут помочь выжить небольшой кинопромышленности страны, которая никогда не сможет иметь самостоятельную и интересную кинематографию.

Приведенное выше суждение – яркое свидетельство того, что для многих критиков и журналистов события, произошедшие в национальном кинематографе, были настолько неожиданными, что именно это заставило их писать об австралийском и новозеландском «чуде» как о чем-то абсолютно непредсказуемом. А между тем, ничего сверхъестественного в том, что в этом регионе появился ряд высококлассных и сугубо национальных по тематике и художественному видению фильмов не было. Другое дело, что объявив взлет национального кино «чудом», можно было позволить себе не разбираться в причинах этого явления, что и сделали многие киноведы, удовлетворившись восторженными рецензиями на отдельные фильмы, не пожелав увидеть за ними общей картины. (Известно же, что чудеса потому и чудеса, что не подлежат логическому объяснению и строгому научному анализу.)

А между тем «бум» австралийского и новозеландского кино имеет свои корни, и во многом это «чудо» предопределил взрыв общественной активности в конце «бурных» 1960-х гг. в обеих странах.

Рост международных связей и сокращение расстояний оставили в прошлом изоляцию «одинокого континента», который испытывал все большее влияние молодежных антивоенных, антирасистских движений в Европе и Америке. В конце 1960-х гг. «тихая» Австралия Мензиса потребовала вывода австралийских войск из Вьетнама, отказа от поддержки ЮАР, запрета ядерных испытаний на австралийских полигонах и создания безъядерной зоны в Океании. Мощное феминистское движение и многочисленные организации в поддержку прав аборигенов дополняли картину проснувшейся страны. Именно в это время австралийцы начинают говорить о специфике своей нации и выступать за независимую политику и развитие национальной культуры.

Международные кинофестивали в Сиднее и Веллингтоне, репертуар кинотеатров, «подарившие» жителям Австралии и Новой Зеландии возможность познакомиться с фильмами французской «новой волны», «новым шведским кино», «молодым кино» Германии также способствовали пробуждению национального самосознания и, как результат, подлинного интереса к экранному искусству.

Первым «проснулся» австралийский кинематограф. Тому были свои причины. Трагически погибший премьер-министр страны Д. Гортон, предвыборная кампания которого стро-

илась во многом на обещаниях кардинально изменить отношение к культуре, выражал мнение огромной части австралийского общества. В 1969 г. его правительство приняло первое решение о создании организации, которая сможет использовать государственные средства для финансирования кинопроизводства и подготовки творческих кадров. Для помощи начинающим кинематографистам план Гортона предусматривал создание специального фонда в поддержку экспериментальных картин.

Таковы были первые шаги по оздоровлению национального кино, предпринятые на пятом континенте, которые спустя короткий срок дали ощутимые результаты.

Но что лежало в основе австралийского «чуда»? Причин несколько. И главная заключается в том, что в конце 1960-х гг. правительство, наконец, санкционировало массированную поддержку национальному кинематографу: в виде финансовых субсидий, налоговых стимулов, учреждения ряда киноорганизаций. Речь, бесспорно, не шла о бескорыстной помощи: на правительство сильнейшее давление, с одной стороны, оказали продюсеры, предвосхитившие потенциальные возможности местного кинорынка и лелеющие мечту о выходе своих картин в международный прокат, и с другой – представители демократических, гуманитарных кругов, проявившие на сей раз поразительную активность в связи с возросшим самосознанием нации. «Счастливо совпали три главных фактора: объективная потребность национальной культуры, требовавшая выхода в самом массовом из искусств, интерес оказавшихся без дела (и прибылей) представителей кинобизнеса и намерения пришедшего к власти демократического правительства нажить пропагандистский капитал на гуманитарном поприще»[48].

Правительство также отдавало себе отчет, какую коммерческую выгоду может принести возрождение национальной кинематографии. Ведь ни для кого не было секретом, что в период ее прозябания ежегодный доход английских и американских прокатных фирм достигал 36 миллионов долларов. Немаловажную роль сыграли и изменения в общественном сознании. Австралийцы слишком долго верили в свое особое предназначение. Громадные неосвоенные территории континента, его потенциальные возможности в сочетании с громкими лозунгами, озвученными с высоких трибун, порождали мечту о возможном рае на земле, оазисе процветания свободы, равенства и справедливости. Страна, возникшая как «земной ад», виделась эдемом.

Но шестидесятые, а особенно семидесятые годы XX века принесли с собой разочарования, вызванные экономическими и политическими затруднениями, как нельзя более содействовавшими ускорению процесса изживания социальных иллюзий. Угроза повторения «голодных тридцатых» стала в этот период вполне реальной для австралийцев, обретя конкретные очертания: рост безработицы, инфляции, повышение цен. Страх перед термоядерной войной, падение жизненного уровня, истощение природных ресурсов – все это заставляло австралийцев испытывать острое недовольство жизнью. И кинематограф, подобно чуткому сейсмографу, не мог не отметить неблагополучие общества.

При участии правительства была разработана программа развития австралийского кино, включающая три основных положения:

1. Финансовое обеспечение производства художественных фильмов и телевизионных программ.

2. Образование национальной школы кино и телевидения.

3. Создание экспериментального кинофонда с целью упорядочения системы кинопроизводства малобюджетных фильмов на 16 мм. пленке и организации производства новых лент.

В результате в 1970 г. была учреждена Австралийская корпорация по развитию кинематографа с первоначальным бюджетом в один миллион австралийских долларов. (В 1975 г. она была преобразована в Австралийскую комиссию по делам кинематографии – И. З.) Эта цен-

[48] *Сулькин О.* Очерк истории австралийского кино.// Кино на разных меридианах. М., 1988. С. 151.

тральная организация и начала проводить в жизнь решение правительства в области кино. Был также учрежден специальный фонд для финансирования работ начинающих кинематографистов.

1972 год, когда к власти пришел кабинет лейбористов под руководством Г. Уитлема, стал переломным для Австралии: решительному пересмотру была подвергнута как внешняя, так и внутренняя политика страны, перемены коснулись и кинематографа. Лейбористы в своей программе подвели итоги многолетней борьбы и устремлений к национальной независимости и единству. В экономике на первый план были выдвинуты задачи: повышение материального благосостояния австралийцев, улучшение жилищного строительства, совершенствование системы образования, усиление контроля государства над экономикой страны, борьба с засилием иностранного капитала. Во внешней политике ставка делалась на самостоятельность страны, так называемый новый национализм.

Стремление утвердить себя как независимую и полноправную страну привело к отмене многих британских «ритуалов», так, к примеру, из паспортов австралийцев были изъяты слова «британский подданный», а вместо английского гимна «Боже, храни Королеву» был введен национальный гимн Австралийского Союза. Кабинет Г. Уитлема во многом изменил и внутреннюю политику. Заявив о несостоятельности политики «белой Австралии», он объявил о всемерной поддержке коренного населения, развития культуры, языка аборигенов, необходимости улучшения условий их жизни. За три года (1972–1975) пребывания у власти лейбористы успели сделать очень многое в сфере культуры. Был создан Австралийский Совет, ставший центром руководства культурной деятельностью. Сразу же были резко увеличины ассигнования правительства на развитие национальной культуры.

Выступая с программной речью «Настало время для руководства», премьер-министр Уитлем одним из приоритетных направлений деятельности правительства назвал всемерную помощь национальным талантам. Переоценка викторианского мировосприятия и культуры, долгое время насаждаемых метрополией, закономерно привели к мысли, что национальная культура страны может существовать лишь на основе единства культур коренных австралийцев и белых переселенцев. И в этой ситуации особое значение приобретают развитие литературы, живописи, театра и киноискусства.

С 1973 года начала функционировать Австралийская школа кино и телевидения, директором – основателем которой стал виднейший польский киновед и историк кино Ежи Теплиц. Из государственного бюджета были выделены специальные средства для производства кинофильмов на национальные темы. Несколько позже в кинопроизводство включились органы власти других штатов. Если первоначально вся кинематография страны базировалась в двух штатах – Виктория (Мельбурн) и в Южной Австралии (Аделаида), то теперь возникли киноорганизации в Западной Австралии (Перт), Новом Южном Уэльсе (Сидней). Возникли свои кинокорпорации в Карлтоне, Норд Риде, Тасмании, Квинсленде и т. д. Одновременно дальнейшее развитие получает система проката, улучшается организация рекламы, повышается ее действенность. Все это «звенья последовательных решений, которые, против ожиданий многих скептиков, принесли богатый урожай» [49].

Кроме того, следует отметить, что австралийский «кинобум» возник не на пустом месте.

Начиная с 1960-х гг., многие режиссеры, операторы, сценаристы и актеры, не имевшие возможности работать в большом кино, ушли на телевидение, где властями уже давно был предпринят ряд охранительных мер, дававших национальной телепродукции преимущественный статус в конкурентной борьбе с американскими телепрограммами. Это касалось и игровых фильмов, в том числе и сериалов, и рекламы. Таким образом, на телевидении формировались национальные кадры. Приобретались и опыт, и профессионализм. Именно этим, в первую

[49] Film. Pol. 1979. № 15. P. 20.

очередь, объясняется то, что, как только в кинематографе появились деньги и реальная возможность работать, именно с телевидения пришло «первое» поколение кинематографистов – представителей «новой волны». По мнению крупного австралийского сценариста и драматурга Дэвида Уильямсона, федеральное правительство Гортона и правительства отдельных штатов начали активно субсидировать филь-мопроизводство, прежде всего для того, чтобы активно влиять на содержание снимавшихся в стране фильмов. Не без иронии Уильямсон подметил, что «по каким-то таинственным причинам, когда картины получают признание за океаном, то и продажа шерсти и зерна необъяснимым образом подскакивает»[50].

Учитывая, что зерно и шерсть – основа австралийского экспорта, то конкурентоспособность австралийских фильмов на мировом рынке неожиданно оказалась важным фактором национального благосостояния, далеко выходящего за рамки собственно искусства. Прямые инвестиции и большие налоговые льготы в считанные месяцы оживили киноиндустрию. Работать в кинематограф пришли предприимчивые и активные продюсеры, режиссеры и актеры, прежде работавшие на телевидении. Уже в 1969–1970 гг. было выпущено пять полнометражных лент, а следующий сезон удвоил эту цифру.

[50] *Сулькин О.* Очерк истории австралийского кино.// Кино на разных меридианах. М., 1988. С. 156.

Глава 2
О том, как дожить до воскресенья

Предвестником новых веяний стал фильм «Бди в страхе» (1971), более известный под названием «Глушь». Его автор Тед Котчефф – канадец. Возможно, поэтому, как новоприбывший, он и смог увидеть больше, чем режиссеры, родившиеся и прожившие долгие годы в Австралии. Рассказ о молодом учителе, мало – помалу поддающемуся отупляющему влиянию быта глухой деревушки, превратился в жестокое в своей трезвости повествование об австралийской провинции – жизни без смысла, развлечениях без радости, сексе без любви.

Провинция везде провинция, будь то австралийская глушь, заштатный американский городишко или затерянный русский поселок. Перемены здесь гораздо менее заметны, чем в больших городах. И хотя стихотворение Иосифа Бродского, написанное им в 1972 г., рисовало картину провинциального американского городка, думается, все им сказанное в полной мере может относиться и к австралийской глуши, где прозябает герой Котчеффа.

«Осенний вечер в скромном городке,
Гордящимся присутствием на карте,
(Топограф был, наверное, в азарте,
иль с дочкою судьи накоротке).
Уставшее от собственных причуд,
Пространство как бы складывает бремя
Величья, ограничиваясь тут
Чертами главной улицы, а Время
Взирает с неким холодом в кости
На циферблат колониальной лавки,
В чьих недрах все, что смог произвести
Наш мир: от телескопа до булавки.
Здесь есть кино, салуны, за углом
Одно кафе с опущенною шторой,
Кирпичный банк с распластанным орлом
И церковь, о наличии которой
И ею расставляемых сетей,
Когда бы не рядом с почтой, позабыли.
И если б здесь не делали детей,
То пастор бы крестил автомобили.
Здесь буйствуют кузнечики в тиши.
В шесть вечера, как вследствии атомной
Войны, уже не встретишь ни души.
Луна всплывает, вписываясь в темный
Квадрат окна, что твой Экклезиаст.
Лишь изредка несущийся куда- то
Шикарный бьюик фарами обдаст
Фигуру Неизвестного Солдата
Здесь снится вам не женщина в трико,
А собственный ваш адрес на конверте
Здесь утром, видя скисшим молоко,
Молочник узнает о вашей смерти.
Здесь можно жить, забыв про календарь,

Глотать свой бром, не выходить наружу
И в зеркало глядеться, как фонарь
Глядится в высыхающую лужу».

Единственное, что еще может заинтересовать героя ленты (а им не случайно является тот, кто еще недавно мнил себя интеллигентом, был полон надежд и планов, считал себя носителем цивилизации и европейской культуры), это – ночная охота на безобидных кенгуру, больше похожая на садистское убийство. С нелицеприятной прямотой Тед Котчефф в своей картине показал всю убогость «настоящих мужских забав», которые на деле выглядят жалко и отвратительно. И хотя далеко не всем австралийцам лента Котчеффа пришлась по душе, но отрицать тот факт, что иностранец абсолютно верно подметил уродство жизни многих представителей провинции, они не могли. Фильм не доставлял эстетического удовольствия, но заставлял задуматься о многих вещах, вызывал споры и оживленные дискуссии и в результате привлек к себе внимание.

Из австралийских кинематографистов первый крупный успех сопутствовал режиссеру Тиму Берстеллу. Еще в 1960 г. его короткометражная лента «Премия» встретила весьма благосклонный прием на международном кинофестивале в Венеции. Затем «надежда австралийского кино», как его именовали журналисты, Берстелл подтвердил свой авторитет несколькими удачными телесериалами, а также участием в работе, созданного его женой театра авангардистского направления «Ла мама». Затем он снял несколько неплохих документальных и детских лент, а серьезное внимание критики привлек еще в 1969 г., когда представил зрителям документальный фильм «Две тысячи недель», ставший поистине провидческим, ибо содержал страстный призыв к австралийским деятелям культуры не покидать родину. Эта картина представляла собой во многом автобиографический и горький рассказ о судьбах австралийской творческой интеллигенции, не находящей на родине ни понимания, ни поддержки, а потому вынужденной искать работу и признание за рубежом. И тем не менее сам режиссер предлагал другой выход из создавшейся ситуации: не бегство, а борьбу.

Спустя два года он снимает фильм «Аист» (1971), поставленный по пьесе Дэвида Уильямсона, который написал сценарий картины. Впоследствии Уильямсон так вспоминал об этом периоде: «Первые наши фильмы были грубоваты с технической точки зрения. «Аист» снимали в студии, обвешанной картоном, картон же имел обыкновение падать с потолка и мешать съемке». Эта была грубоватая комедия, наполненная до предела искрометными диалогами и шутками, впрочем, зачастую за гранью приличия. Одна комическая ситуация сменяла другую с калейдоскопической быстротой, не давая скучать зрителям, а обаяние главного героя в исполнении талантливого актера Брюса Спенса не знало границ. По сути Спенс играл тот образ «оккера», неоднократно представленный в фильмах Лонгфорда, и так любимый австралийцами, – полуфольклорного персонажа – городского забияки и балагура, за шумной напускной бравадой которого скрываются застенчивость и даже неуверенность в себе. Но именно этот типаж и нравился зрителям, которые зачастую отождествляли себя с экранным героем. Однако за комедийной формой в этой ленте проглядывали вполне серьезные проблемы. Попытки одинокого бунтаря по кличке «Аист» реализовать свои устремления в скучном до зевоты обществе «истеблишмента» не только смешили зрителей, но и наводили на грустные размышления. И как справедливо отмечает в своем исследовании известный киновед В. Утилов: «Благодаря выбору героя, широте социальных наблюдений и современному взгляду «Аист» был откровением, свидетельством решительного поворота к новому нестандартному кино»[51].

Позднее в той же грубоватой и резкой манере Т. Берстелл снял еще несколько лент, из них наибольшего внимания заслуживает картина «Алвин Порфироносный» (1973), также густо

[51] *Утилов В.* Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 105.

«приперченная» непристойностями, за что ее автор получил прозвище «Австралийский Декамерон». Нельзя здесь не согласиться с мнением В. Утилова, когда он пишет, что «при желании в фильме можно увидеть расправу с викторианскими «табу» (ставшую возможной в результате значительного ослабления цензурных запретов), но в действительности Берстелл вернулся к давней традиции австралийского фарса». Самый кассовый в истории кино Австралии фильм (принес 4 миллиона австралийских долларов) «Алвин Порфироносный» позволил режиссеру завоевать стабильное положение.

В дальнейшем Берстелл подтвердил свое умение угодить широкой публике, оставлявшей без внимания мотивы одиночества и разочарования в жизни («Петерсен», 1974), но неизменно привлекаемой фривольностью ситуации и непривычным в прошлом натурализмом («Последний акт», 1975, «Элиза Фрейзер», 1976)[52].

Обращение к актуальным проблемам австралийской жизни, пусть и сиюминутным, свойственное фильмам этого режиссера, сделало его имя одним из самых популярных в национальном кино. Пожалуй, наиболее типичным для Берстелла стал «Петерсен», фильм, в котором так же как и в «Аисте», уже сама фабула построена с таким расчетом, чтобы максимально расширить диапазон воздействия на публику. Картину может считать «своей» представитель любого социального слоя, любого возраста и имущественного положения. Здесь есть все, чтобы заинтересовать интеллигента, добропорядочного буржуа, провинциала, молодежь и старшее поколение.

У героя фильма электромонтера Тони Петерсена отличная репутация: женат, отец троих детей и хороший работник. Но, будучи человеком живым, энергичным и эмоциональным, он постоянно ощущает какое-то смутное недовольство своей жизнью, ее утомительной размеренностью и монотонностью. Ему кажется, что он пропустил самое главное, что где-то совсем рядом существует другая – настоящая жизнь и приносящая радость деятельность. И Тони решает изменить судьбу. Герой поступает учиться в университет, участвует в студенческих демонстрациях, попадает в драматические ситуации, сталкиваясь с нравами и образом жизни самых разных слоев общества, вплоть до банд подростков, стремящихся утвердить себя и безрассудной смелостью, и открытым вызовом социальным институтам. Но нигде он не находит себя. Тони ссорится с отцом, преуспевающим и добропорядочным буржуа, расстается с женой, напивается с горя, нападает на полицейского и, избитый до полусмерти, оказывается в тюрьме. Однако, вся эта «буря в стакане воды» заканчивается ничем: в финале картины мы видим Тони Петерсена, который возвращается к постылому образу жизни. Примирение с женой, привычная работа электромонтера и вновь смутное недовольство собой…

Смятение, встревоженность мелкобуржуазной среды, проблемы гангстеризма, появление групп анархистски настроенной молодежи, нарушающей мирную жизнь обывателей, порядки в тюрьме и даже студенческие волнения – обо всем понемногу идет речь в этом фильме. Однако общий игривый тон повествования, обилие откровенно фривольных сцен, порой принципиальное нежелание режиссера высказывать свое отношение к нарисованной картине злободневных событий, поставили эту ленту в разряд традиционных развлекательных картин, и не более. Проблемы были заявлены, но не решены.

Да и в дальнейшем, Берстелл не смог отказаться от «заигрывания» с публикой, и особенно эта тенденция была заметна в его фильме «Последние забияки» (1980), задуманном автором, по его же собственным словам, как остросоциальная лента, разоблачающая бесчеловечную эксплуатацию горняков в Южной Австралии. Результат же получился обратным, ибо на первый план режиссером было вынесено «веселое» времяпрепровождение «настоящих» мужчин, которые дают выход накопившейся агрессии и усталости в кулачных кровавых боях,

[52] Там же. С. 107.

диких попойках и других «развлечениях» подобного рода. И за этими эпизодами полностью потерялось то, во имя чего Берстелл и затевал этот проект.

Но самым главным было то, что зрители впервые за много лет охотно пошли в кинотеатры на отечественные фильмы, отдав им предпочтение перед заокеанской кинопродукцией. Берстеллу принадлежит и «открытие» талантливых актеров, в частности Джека Томпсона, ставшего впоследствии одной из «звезд» национального кино (он дебютировал в ленте «Петерсен» – И. З.). Немаловажно и то, что к моменту выхода фильма «Петерсен» на экраны, Тим Берстелл был одним из немногих кинематографистов, имевшихза плечами солидный опыт работы в кинематографе.

То, что австралийское «киночудо» начиналось именно с жанра комедии, легко объяснимо. После долгих лет застоя в киноиндустрии, именно этот жанр, перенесенный на родную австралийскую почву, и мог дать самые быстрые результаты. Подтверждением может служить творчество второго пионера «новой волны» Брюса Бирсфорда – «кинематографического отца» еще одного любимца австралийской публики – Барри Маккензи («Приключения Барри Маккензи», 1972 и «Барри Маккензи гнет свое», 1974) – неунывающего «осей» (как любят именовать сами себя жители Зеленого континента), весельчака и остроумца, любителя выпить и приударить за хорошенькими женщинами. Не претендуя на особую глубину, картина повествовала о жизни австралийского общества со всеми ее серьезными и смешными сторонами. Можно лишь согласиться с оценкой В. Утилова этого фильма: «Успех картины опирался на популярность созданного ранее комиком Барри Хэмфризом типа простодушного австралийца из низов (в фильме героя играет Барри Крокер), который по воле авторов попадает в Англию и шокирует лондонцев своими манерами, обжорством и женолюбием, становясь источником всевозможных неприятностей в самых безобидных ситуациях. Несмотря на упреки в «урапатриотизме», в ущербе национальному престижу, в картине Бирсфорда увидели остроумную сатиру на британский истеблишмент, нравы прессы и телевидение, а также на стандартные представления о «среднем» австралийце»[53].

[53] Там же. С. 108.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.