

# КУРЬЕР ЮНЕСКО



ИНТЕРВЬЮ С  
ЖАНОМ ЛАКУТЮРОМ

Многоликий экран



# встреча культур

Дорогие читатели!  
Просим вас присылать нам фотографии произведений, достойных, с вашей точки зрения, публикации на этой странице. Это могут быть произведения живописи или скульптуры, фрагменты памятников архитектуры или любые другие объекты, которые служат примером слияния культур. Вы можете также присылать фотографии двух произведений искусства разных культурных ареалов, между которыми, на ваш взгляд, существует связь или сходство. Просим снабжать фотографии подписями.

«**Ménilmontant**»  
(100 см × 50 см), 1985,  
картина  
Аннетт Геан-Бисилья.

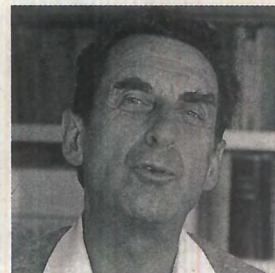
«Я всегда мечтала о тропиках, но мне так и не удалось там побывать, — пишет французская художница Геан-Бисилья. — И вот тропики сами пришли в Париж». Представленная здесь композиция навеяна размышлениями о жизни иммигрантов в Париже.



## 4

Интервью с  
Жаном Лакутюром

**ШАМПОЛЬОН —  
ГЕРОЙ ЭПОХИ  
ПРОСВЕЩЕНИЯ**



## 11

### МНОГОЛИКИЙ ЭКРАН

ПРИШЕЛЬЦЫ ИЗ ИНЫХ МИРОВ

*Клод Азиза*

12

МАКУНАЙМА — ВЕЧНЫЙ СКИТАЛЕЦ

*Антониу Родригес*

14

ОБЛИК НЕМЦЕВ  
ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНО

*Рене Предаль*

18

ТАИНСТВЕННЫЙ И СКАЗОЧНЫЙ ВОСТОК

*Аббас Фадель*

25

НА ЭКРАНЕ ТРИСТАН И ПАВЛОВА

*Мариялин Феллу*

30

ВЗГЛЯД ИЗ-ПОД ЧАДРЫ

Женщины по обе стороны объектива

*Ассия Джебар*

34

ЧАРЛИ ЧАПЛИН,  
НЕЗНАКОМЕЦ И БРАТ

*Марсель Омс*

38

Сегодня не осталось неисследованных континентов, неизвестных морей и таинственных островов. Мы научились преодолевать физические препятствия, стоящие на нашем пути, но не разрушены еще барьеры взаимной отчужденности, разъединяющие народы и культуры.

Современным одиссеям доступен любой уголок света. Но ныне гораздо сильнее манят путешествия иного рода — в мир других культур, жизненных укладов и ценностей.

Именно в такое путешествие приглашает своих читателей «Курьер ЮНЕСКО». В каждом номере авторы из разных стран будут освещать с различных культурных и профессиональных точек зрения одну из тем, представляющих всеобщий интерес. Компасом в этом странствии по культурам мира будет уважение ко всем народам.

**КУРЬЕР  
ЮНЕСКО**

## 44

### РАЗМЫШЛЕНИЯ

«РАБЫ ОДНОГО ЧЕЛОВЕКА»  
*Шанталь де Гранпре*

## 48

### НАУКА И ОБЩЕСТВО

ИЗУЧЕНИЕ ГЛОБАЛЬНЫХ  
ЭКОЛОГИЧЕСКИХ  
ИЗМЕНЕНИЙ  
*Элисон Маккейви Клейсон*

1-я стр. обложки: композиция Брижитт Салом.

4-я стр. обложки: деталь «Blaves Bild» («Голубая картина», 1928) немецкого скульптора и живописца Оскара Шлеммера (1888—1943). Работа экспонируется на выставке «Живопись—кино—живопись», которая открыта в Марселе (Франция) с 15 октября 1989 г. по 14 января 1990 г.

# Жан Лакутюр

## Шампольон — герой эпохи Просвещения

Французский писатель и журналист Жан Лакутюр объездил весь свет. Его творческое внимание главным образом привлекают события, связанные с освобождением стран и народов от колониального господства. Им создан ряд биографий<sup>1</sup> замечательных людей, в которых нашли отражение историческая интуиция и дар психологического анализа, сочетающиеся с талантом репортера. В интервью нашему журналу Жан Лакутюр рассказывает об «интеллектуальной одиссее» Жан-Франсуа Шампольона, который еще два столетия назад предвосхитил идеалы ЮНЕСКО.

*Созданный вами литературный портрет Жан-Франсуа Шампольона словно бы специально задуман как иллюстрация к высокой миссии ЮНЕСКО в деле сближения культур. Ведь вся короткая жизнь вашего героя была подчинена одной цели — открыть европейцам тайны Древнего Египта.*

— Шампольон родился в 1790 г., на закате эпохи Просвещения, и был одним из достойнейших ее наследников. Он появился на свет за несколько месяцев до первого исполнения «Волшебной флейты» Моцарта, этого апофеоза уходящей эпохи.

Правда, захолустного городишки Фижак во Франции, откуда он был родом, дух Просвещения почти не коснулся.

Остается только удивляться тем почти прометеевым усилиям, которые позволили Шампольону вырваться из окружающей его с детства среды (отец его был малообразованным книготорговцем, а мать, скорее всего, вообще не умела ни читать, ни писать) и, освободившись от связывавших его пут, войти в мир света и знаний. К науке его приобщил старший брат, сыгравший роль первопроходца. Именно брат «заразил» его Востоком. Они удивительно дополняли друг друга, и их замечательное взаимопонимание было одной из

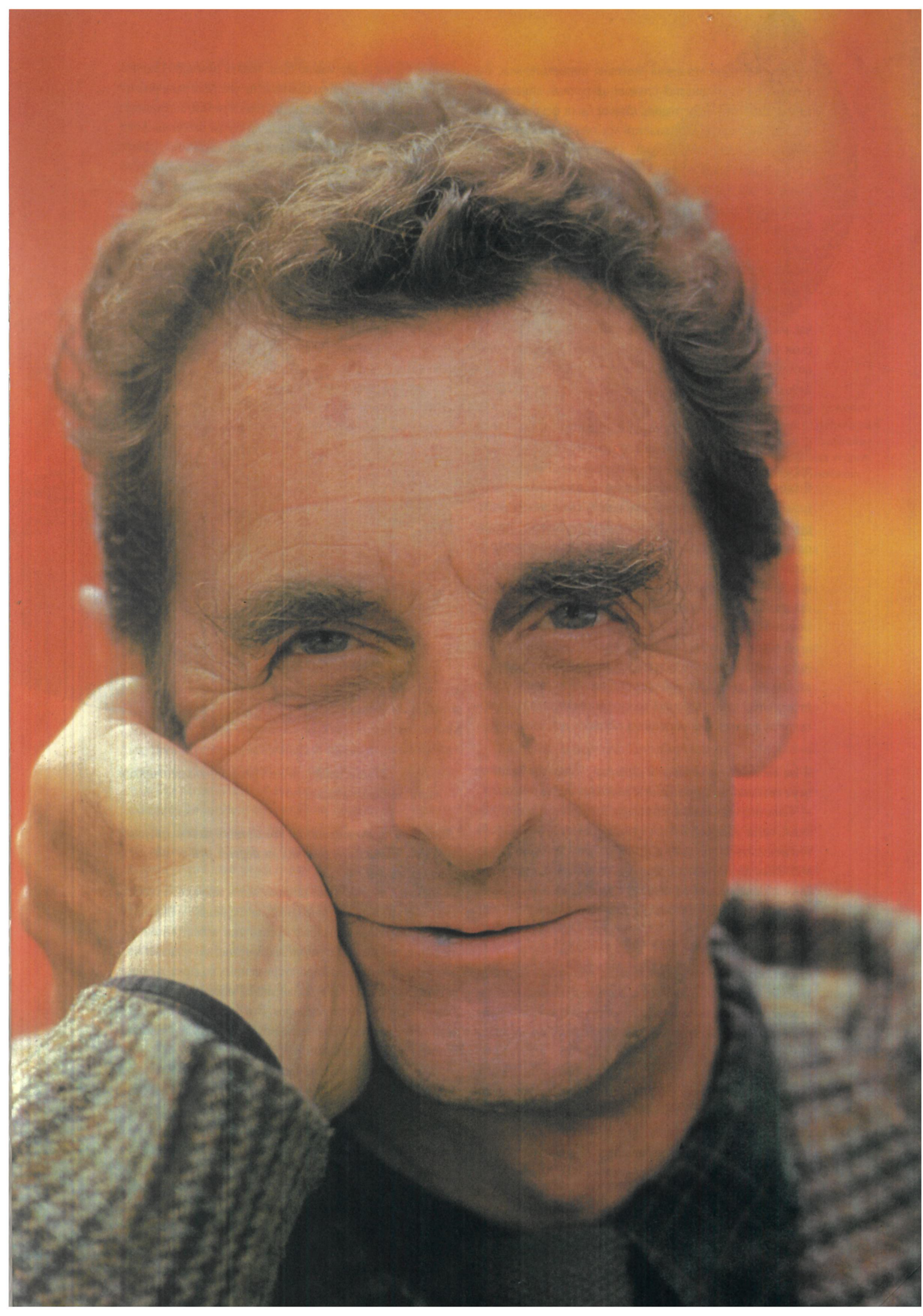
главных причин, побудивших меня написать биографию Шампольона.

Первым проблеском света в жизни Жан-Франсуа были годы учебы в Гренобле — сначала в лицее, затем в университете. На рубеже восемнадцатого и девятнадцатого столетий это был обычный путь к вершинам знаний и культуры, но Шампольон прошел его со сказочной быстротой: в Гренобль он приехал в возрасте десяти лет, в тринадцать поступил в лицей, а в девятнадцать, пройдя курс обучения в Коллеж де Франс и Практической школе восточных языков в Париже, стал профессором университета. Как стрела, выпущенная из лука, он прорезал тьму и взлетел к свету.

Столь же стремительным было в наше время восхождение и некоторых выдающихся представителей «третьего мира», таких, как Таха Хусейн. Сын неграмотного крестьянина, слепой с детских лет, он стал преподавателем университета, а затем министром, его литературное творчество получило самое высокое признание. Этот прорыв от почти полного невежества к блестящему овладению философскими идеями и литературным языком поистине поражает и глубоко трогает душу.

*Но вернемся к Шампольону. Он, должно быть, действительно обладал исключительными способностями и талантом?*

<sup>1</sup> В частности «André Malraux, une vie dans le siècle (1973), «Léon Blum» (1977), «De Gaulle» (tomes 1 à 3, 1984—1986) и «Champollion, une vie de lumières (1988).



— Да, три грани его гения особенно примечательны. Впервые, он был в высшей степени одаренным лингвистом. Его способности к восточным языкам были феноменальными. Еще не достигнув пятнадцати лет, он уже знал арабский, древнееврейский, персидский, эфиопский, древнесирийский и арамейский языки. А чтобы попусту не терять воскресные дни, он попросил брата прислать ему китайскую грамматику, ведь он уже решил, что займется расшифровкой иероглифических надписей, и считал, что знание китайского может оказаться полезным. А когда ему исполнилось пятнадцать, Шампольон начал изучать коптский язык... Но к этому мы еще вернемся.

Кроме того, он очень серьезно занимался историей. Сейчас найдены конспекты лекций, читанных им в Гренобльском университете, и, судя по ним, его взгляд на историю, которая в те времена еще только начинала вооружаться методами научного мышления, был достаточно критическим.

И наконец, он был настоящим художником, человеком, наделенным высокоразвитым эстетическим чувством, чрезвычайно пригодившимся ему в расшифровке иероглифов. Египетское искусство очаровывало и вдохновляло Шампольона. Он ощущал некую глубинную связь между искусством и письменностью Древнего Египта, видел в письме одну из форм искусства. Свою художественную интуицию он использовал как инструмент исследования, проникновения в тайны иероглифики. К тому же он неустанно совершенствовал свои лингвистические, исторические и эстетические познания.

А еще Шампольон был необыкновенно великодушным и добрым человеком. Возможно, это объяснялось тем, что он не был счастлив в личной жизни и весь жар своего сердца перенес на Египет, стремясь во что бы то ни стало разгадать секреты древней цивилизации и слиться с ней воедино.

#### ***А не была ли его любовь к Древнему Египту в какой-то мере связана с настроениями и веяниями того времени?***

— Конечно, ведь Шампольон вырос в атмосфере «египтомании», когда интерес к этой стране был огромен. Европа восемнадцатого столетия взирала на нее с жадностью, во всех смыслах этого слова. Однако помимо колонизаторов и коллекционеров, вывозивших произведения искусства, множество людей бескорыстно тянулось к познанию этой древней культуры.

#### ***Египет, как и многие другие страны, возбуждал колонизаторские аппетиты. Кроме того, он, по-видимому, обладал особой привлекательностью, словно таил в себе секрет общечеловеческой мудрости, так манивший Европу эпохи Просвещения.***

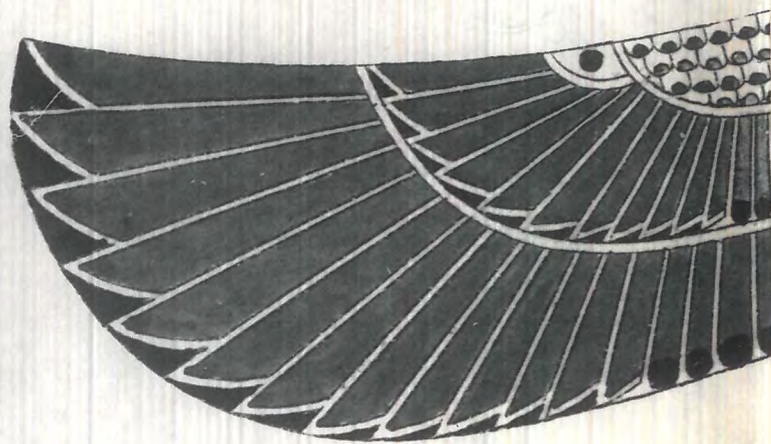
— Этот период был просто вторым Ренессансом: если в шестнадцатом столетии европейцы открыли для себя греко-римскую античность, то в восемнадцатом — древние культуры Восточного Средиземноморья — ассирийскую, вавилонскую, персидскую и, конечно, прежде всего египетскую. Европа повсюду искала тогда следы иных цивилизаций, горя желанием познать целый мир.

В этом глубокое значение духа Просвещения. Человечество представлялось единым и неделимым, поэтому остав-

ленное им наследие можно было искать повсюду. Подлинный гуманизм был универсальным: он уже не ограничивался только Европой, как в шестнадцатом столетии, а охватывал и весь мир. Когда индейцы племени оседж посетили Лувр, Шампольон, подобно Монтескье с его «персами», Дидро с его «дикарями» и Руссо с его идеей естественного человека, задался вопросом, кто же настоящие дикари.

Более того, Шампольон видел мир не только в пространстве, но и во времени. Он сознавал, что люди в Китае, Марокко и Перу, как и во Франции, жили не только в восемнадцатом столетии, но и сорок пять веков назад, когда были построены пирамиды. Расшифровав иероглифы, он сделал колоссальное открытие, позволившее проникнуть в тайны Вселенной и приблизиться к истокам человечества. Так, он перевернул многие устоявшиеся мнения о нашем происхождении.

В его представлении Древний Египет был как бы фундаментом, началом начал всемирной истории. Он считал, что именно там впервые возникла организованная социальная



структура, которая, пройдя через Грецию, стала источником европейской цивилизации.

#### ***Наверное, важно напомнить, что с самого начала сведения о Египте Шампольон получал из первых рук от побывавших там людей.***

— Действительно, ведь, помимо всего прочего, европейская «египтомания» породила экспедицию Бонапарта! Можно по-разному оценивать различные аспекты этой экспедиции, но ее вклад в науку, несомненно, заслуживает восхищения. Она сделала Европе три ценных подарка, которые положили начало всем дальнейшим исследованиям, особенно расшифровке иероглифов. Это были иллюстрированный отчет Вивана Денона, многотомный труд «Описание Египта» и Розеттский камень.

В первом десятилетии девятнадцатого столетия труд Вивана Денона был для многих источником вдохновения. Началось изучение Розеттского камня, было опубликовано «Описание Египта». К этому времени Шампольон уже достиг зрелости, его талант расцвел в период накопления огромного объема знаний о Египте, что было поистине счастливым обстоятельством.

Кроме того, Шампольону просто повезло: на своем жизненном пути он встретил трех выдающихся людей — Фурье,

Дона Рафаэля де Монашиса и Шевтитши, — принимавших участие в экспедиции Наполеона. Кто мог предположить, что у Бонапарта возникнет странная идея назначить выдающегося французского физика Жозефа Фурье, сопровождавшего его в Египетском походе, префектом Гренобля, а тот попросит братьев Шампольон помочь ему в подготовке пре-



*Иллюстрация из книги Шампольона «Египетский Пантеон, или Собрание мифологических героев Древнего Египта» (1823—1825).*

дисловия к «Описанию Египта»? Кто предугадал бы, что священник греко-сирийского происхождения Рафаэль де Монашис, побывав у Фурье в Гренобле, познакомится там с братьями и поможет Жан-Франсуа овладеть арабским языком? Кто мог предвидеть, что коптского священнослужителя Шевтитши назначат викарием церкви св. Роха, расположенной поблизости от того места, где жил Жан-Франсуа?

Так, Шампольону представился случай познакомиться с малоизвестным языком, который, по его убеждению, был ключом к разгадке иероглифов. И действительно, знание коптского языка, который был звуковым вариантом иероглифического письма, помогло Шампольону опередить своих соперников. Во всех великих открытиях присутствует элемент удачи, и удача улыбалась Жан-Франсуа.

***Но ведь начал он не с нуля. Исследования в этой области велись и до него...***

— Конечно, Шампольон опирался на всю сумму накопленных знаний. Так поступают все исследователи. У истоков каждого открытия лежит труд ученых-первопроходцев, которые иногда проходили две трети или даже три четверти пути. Одним из предшественников Шампольона был немец А. Кирхер, еще в семнадцатом столетии предположивший, что язык фараонов очень напоминает тот, на котором поют псалмы в коптских церквях Каира. Это был путь к разгадке.

Вслед за ним аббат Бартеlemi пришел к выводу, что иероглифы в овальных рамках (картушах) означают царские

имена. Но поскольку царей насчитывалось несколько десятков, существовало столько же вариантов прочтения каждого картуша. На Розеттском камне картушей с иероглифами оказалось несколько, причем было известно, что в одном из них — имя Птолемей, поскольку оно упоминалось в греческом варианте надписи.

Третье важное открытие было сделано в самом конце восемнадцатого столетия, незадолго до того, как был найден Розеттский камень. Ученые Нибур и Соэга пришли к заключению, что среди иероглифов должны быть и фонетические знаки.

Когда был обнаружен Розеттский камень, расшифровкой средней его надписи занялся известный востоковед Сильвестр де Саси. Шведский дипломат Акерблад считал, что на основе пятнадцати уже известных знаков можно составить алфавит, и, хотя осуществить это не удалось, сама идея все же продвинула исследование вперед. Наконец, великий английский физик Томас Юнг сумел сопоставить греческие буквы и иероглифы на Розеттском камне. Он был последним и самым блестящим из предшественников Шампольона. И хотя проведенная им последовательная работа основывалась на догадке, выводы, к которым он пришел, были гениальны. Но наука не может опираться на догадки. Итак, ключ к системе иероглифического письма предстояло найти Шампольону.

Юнгу удалось более или менее правильно расшифровать имя Птолемей. Шампольон применил более строгий подход и идентифицировал каждый из знаков этого имени, а также имя Клеопатра. Однако подлинным открытием, сделанным в результате полного отказа от старого метода проб и ошибок, явилась расшифровка египетских имен Рамсес и Тутмос.

***В чем же была революционность этого открытия?***

— До него исследователям — в первую очередь Юнгу после примененных Акербладом подстановок группы знаков к

определенным словам — удалось прочитывать несколько имен царей и цариц из династии Птолемеев с помощью чисто фонетических знаков. Например, Птолемей (п, т, л, м) и Клеопатра (к, л, п, т, р). Так родилось убеждение, что во-первых, иероглифы — это главным образом фонетические знаки, представляющие звуки, а во-вторых, что они были изобретены при Птолемах для перевода имен царей греческого происхождения. Короче говоря, письменность ограничивали временными рамками периода упадка, считая, что она помогает расшифровать только то, что осталось от египетской цивилизации, но не дает никакого ключа к текстам времен расцвета.

Переворот, совершенный Шампольоном, основывался на двух важных открытиях: при всех династиях иероглифы были идентичными и представляли собой сочетание фонетических и идеографических элементов. Тут вполне можно было воскликнуть: «Эврика!» Это был стержень открытия, которое привело к пониманию, что фонетический подход, принятый при Птолемах, был всего лишь поздним упрощением общего правила. Стало понятно, почему так трудно было найти ключ к иероглифическим текстам, — ведь существовало два ключа: фонетический и идеографический.

#### ***Каким же образом Шампольон пришел к этому знаменательному выводу?***

— Он расшифровал имена Тутмоса и Рамсеса, двух фараонов классического периода XVIII и XIX династий, и тем самым разгадал главный секрет надписи. На присланной ему копии одного картуша он увидел красный кружок, по всей вероятности обозначавший солнце. По-коптски слово «солнце» звучит «Ра», следующие два знака соответствовали буквам «м» и «с»; так было прочитано имя Рамсес. У Тутмоса идеограммой был священный ибис — символ бога Тота, а за ним следовали те же два фонетических знака «м» и «с». Открытие было сделано 14 сентября 1822 г.

Остальные фрагменты головоломки сложились довольно быстро. Шампольон заметил, что одни слова написаны слева направо, другие — справа налево. Он также обнаружил, что некоторые знаки применяются лишь для обозначения рода или пояснения смысла. Так он выяснил, что имя Хатшепсут было женским. Выявление детерминантных знаков, которые он называл определителями, было еще одним важнейшим моментом в процессе дешифровки.

#### ***Итак, знаменательная дата 14 сентября 1822 г. была тем звездным часом, тем моментом озарения, когда Шампольон внезапно понял, что достиг своей цели?***

— Да. Для него это был момент невероятного напряжения. Он открыл принцип письма, нашел к нему ключ. Но, едва успев поделиться этой новостью с братом, он лишился чувств, словно колоссальный двадцатилетний труд, полностью опустошив, раздавил его своей тяжестью.

#### ***А ведь это было далеко не конец. Перед ним стояла серьезная задача: нужно было сделать выводы из этого открытия и систематизировать их.***

— Естественно. Но в жизни Шампольона были еще два других чрезвычайно напряженных момента. Сделав свое открытие, он отправился сначала в Италию, а затем в Египет



в поисках цивилизации, на которую пролил свет и которая стала для него открытой книгой. В Туринском музее, знакомясь с богатейшей египетской экспозицией, он был потрясен ее красотой. Его реакция была чисто эмоциональной. В Париже одержал победу лингвист, а в Турине был повержен ценитель искусства. Незадолго до этого его как историка глубоко взволновала груда нерасшифрованных папирусов.

Был и другой драматический момент, описанный Шампольоном в отрывке, достойном пера Шатобриана: папирусы оказались настолько хрупкими, что стоило до них дотронуться, как они обращались в пыль. Можно представить себе его чувство. Он был так близок к своей цели: каждый из этих документов хранил одну из страниц истории, пролежавших под спудом тысячи лет! И все это рассыпалось в его руках. Древние царства, объединенные вновь перед его мысленным взором, рушились в мгновение ока! Это было удивительно и страшно.

Шампольон пишет, что папирусы, попав в музей, лишились естественной среды. Они были изготовлены в Египте из местного растения и должны были храниться только в закрытых бамбуковых ящиках. А их сложили в обычные коробки, которые во время долгого морского путешествия трясали и бросали и в конечном счете свалили кое-как в залах Туринского музея, где они подвергались губительному воздействию влажного климата. К счастью, музейное дело с тех пор шагнуло вперед...





*Лагерь Шампольона в Филэ. Акварель художника Нестора Л'Ота, сопровождавшего великого французского ученого во время его египетской экспедиции в 1828—1829 гг.*

**Наконец пришло время отправиться в Египет. Шампольон увидел эту страну, ее свет, ее народ. Проникновение в тайну иероглифов словно по маговению волшебной палочки открыло ему двери этой страны и позволило почувствовать себя причастным к ее цивилизации.**

— Здесь мне хочется сравнить его с великими мистиками. Входя в Гипостильный зал или спускаясь в гробницы Рамсеса VI и Сети I, Шампольон, наверное, испытывал такое же волнение, как и они перед ликом Христа. Это был не столько кульминационный момент его труда, сколько венец всей его жизни. Расшифровав иероглифы, он заглянул в самые глубины египетской цивилизации. Древние памятники заговорили с ним языком своей красоты; их архитектура казалась ему застывшей молитвой, хранящей следы начертания иероглифов. В одном из своих писем Шампольон отмечал: «Египетская скульптура — это упрощенная форма иероглифического письма».

Какой бы фараон ни возводил храм, символический язык его архитектуры был более откровенным и понятным, чем у любого кафедрального собора. Между искусством и письменностью древних египтян была зримая связь. Теперь

Шампольона всецело поглотил поиск подтверждений этой идеи. Он провел в Египте восемнадцать необыкновенных месяцев. И все это время сквозь толщу столетий шел к истокам, постигая глубинное значение египетской цивилизации. Восторженный возглас, прозвучавший 14 сентября 1822 г., превратился в величественный гимн. Но это была его лебединая песнь.

Она была особенно волнующей, поскольку свет, пролитый на египетскую цивилизацию, опрокинул ряд предвзятых представлений об иудейско-христианской цивилизации и поставил Европу перед тем фактом, не вызывавшим, однако, большого интереса в восемнадцатом столетии и воспринятым без особого энтузиазма в девятнадцатом, что Египет был не только колыбелью истории человечества, но и первоисточником религиозной мысли.

Но можно ли утверждать, что монотеизм возник в Египте? У этой гипотезы много сторонников. Как бы то ни было, великая христианская идея триединства, по-видимому, восходит к Осирису, Исиде и Гору. Таким образом, оригинальность христианской догматики ставится под сомнение. Открытия Шампольона дали толчок настоящему перевороту в духовной и культурной сферах. Он и сам прекрасно это почувствовал, вернувшись в христианский мир. В его египетской песне слышались порой нотки боли.

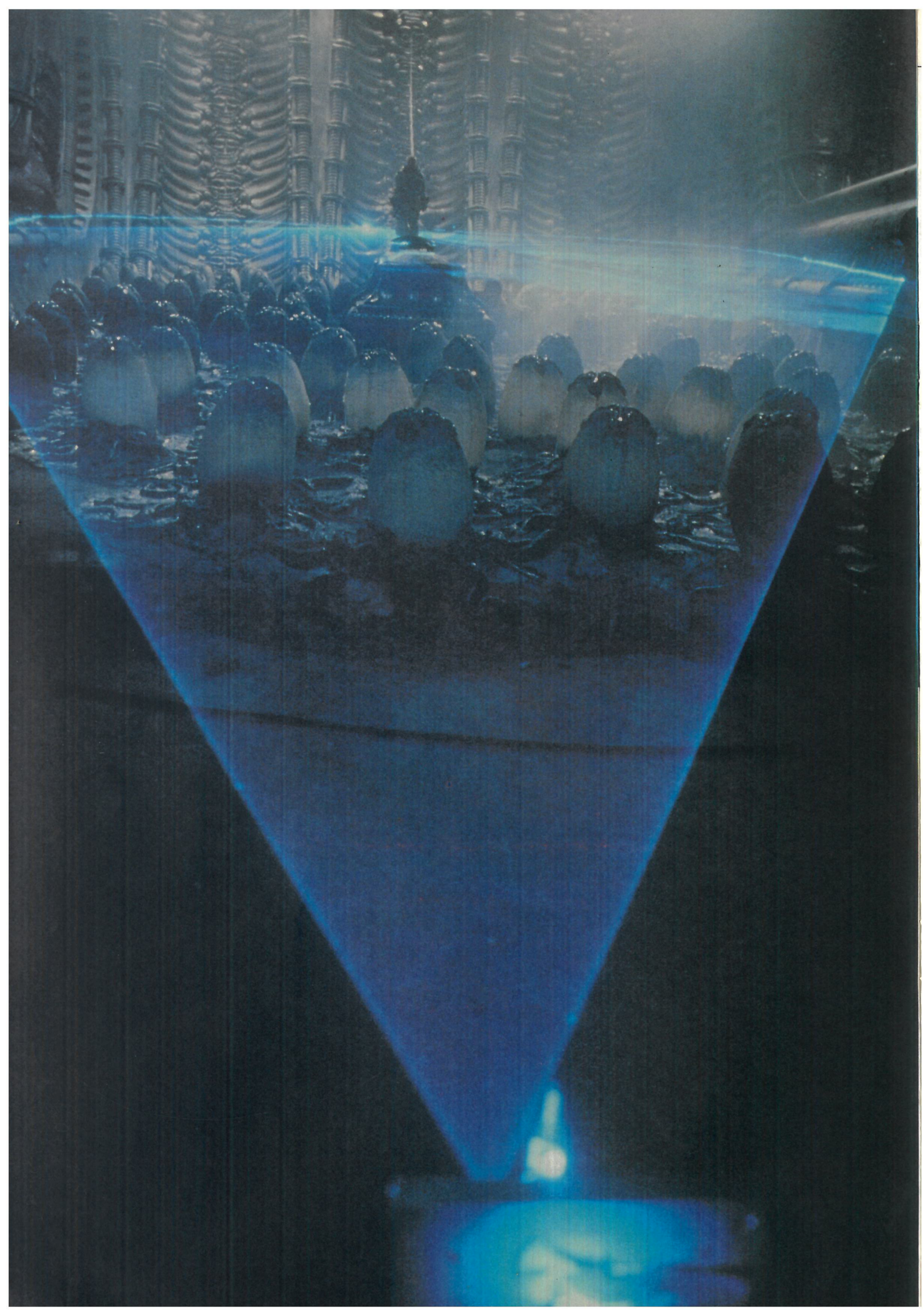
**Однако Шампольон видел не только древние храмы, но и живых людей и современное ему государство.**

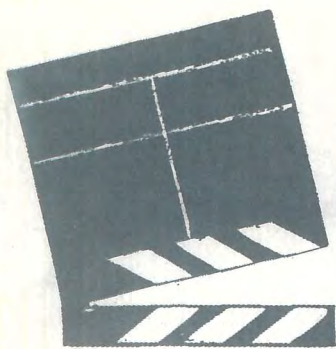
— Это верно. Он ужасался тому угнетению и страшной нищете, до которых был доведен народ Египта, и открыто говорил об этом правителю страны, что было не самым разумным с его стороны. Мухаммед-Али проявил гостеприимство и разрешил ученому посещать любые места и в любое время. Причем не следует забывать, что не прошло еще и года после Наваринского сражения, в котором египетский флот был разгромлен. Шампольон мог бы просто закрыть глаза на положение в стране, тем более что он приехал совсем с другой миссией. Но он не захотел этого сделать. Потрясенный страданиями египетского народа, он считал своим долгом выразить Мухаммеду-Али свою тревогу. Так поступает далеко не каждый востоковед.

Шампольон подготовил также проект меморандума из четырнадцати пунктов «О сохранении памятников Египта» — документ, намного опередивший свое время. Он настойчиво выступает за сохранение древних памятников на месте и, прежде всего, за уважение права Египта не допускать их вывоза из страны. Несколько лет спустя, когда из храма богини Хатор в Дендере были вывезены и отправлены в Париж Знаки Зодиака, Шампольон писал, что лучшим местом для этого памятника является сама Дендера.

Мы не должны забывать и такие проекты Шампольона, как предложение исследовать истоки Нила, с которым он обратился к Ибрагим-паше. Сама идея искать у этого воинственно настроенного правителя поддержки мирной научной экспедиции представляется достойной духа Просвещения и далеко опередившей свое время.

В 1990 г. будет отмечаться 200-летие со дня рождения Шампольона. Настало время воздать ему должное, и я думаю, что ЮНЕСКО не оставит без внимания это знаменательное событие.





**С** о времени появления на Земле Homo sapiens на протяжении пятисот тысяч лет он разрывается между инстинктивным страхом перед неведомым и неутолимой тягой к знаниям. Первобытному человеку все неизвестное представлялось враждебным. Незримое было для него грозным духом, затаившимся в ожидании неосторожной жертвы, поэтому чувство безопасности он обретал внутри своего клана, где царили привычные порядки.

Сегодня границы известного мира необычайно раздвинулись. Расширились горизонты познания, а контакты и связи между народами увеличились сверх всяких ожиданий. Люди осознали, что повсюду мир населен им подобными и судьба каждого народа и даже отдельной личности неотделима от судеб человечества.

Конечно, огромную роль в процессе постижения всего многообразия человеческой жизни сыграло кино, ставшее одним из главных видов искусства в XX в. Оно подарило нам красоты Тадж-Махала и египетских пирамид, луковки московских церквей, храмы индейцев майя и небоскребы Нью-Йорка; на экране мы увидели большие города, разрушенные землетрясением, пожары и наводнения, гибель от голода и ужасы войны. Кажется, мы стали лучше понимать других людей, узнавать, что они любят и от чего страдают.

Тем не менее даже сегодня «другие» зачастую продолжают быть для нас пусть и не совсем неизвестными, но все-таки чужими и потенциально враждебными. И за это тоже определенную ответственность несет кинематограф. Порой кинокамера высвечивает такие события, которые только усиливают глубоко укоренившиеся предрассудки. В результате может создаться впечатление, что в «других» по-прежнему таится угроза и, следовательно, необходимо сохранять границы, проводить демаркационные линии, отгораживая для себя и своих соплеменников четко определенную территорию — как в физическом, так в духовном и психологическом плане, — куда «посторонним» вход закрыт.

Но не будем отчаиваться. Все чаще кинематографисты отказываются от упрощений и стереотипов, показывая нам глубинное родство всех людей, порой скрытое за внешним блеском и пестротой жизни. Рушатся старые барьеры табу и страхов, и на наших глазах происходит чудо превращения «чужих» в «братьев».

*Кадр из фильма «Чужой»  
(1979).*

# Пришельцы из иных миров

КЛОД АЗИЗА

Фантастические образы, создаваемые кинорежиссерами, начиная с Мельеса и кончая Спилбергом, зачастую являются отражением наших страхов и тревог.

Поскольку принято считать, что жанр научной фантастики возник еще в эпоху античности, то, вероятно, первые описания инопланетян и внеземных явлений также нужно искать в памятниках тех времен. Так, герои «Правдивой истории» древнегреческого сатирика Лукиана и путешественники из романа «Иной свет, или Государства и империи луны», написанного в XVII в. французским писателем Сирано де Бержераком, посетили лишь Солнце и Луну. А инопланетянин из повести Вольтера «Микромегас» (1752) прибыл со звезды Сириус, чем и объясняется его странный облик. Однако все эти фантастические образы были лишь средством выражения вполне земных политических, философских и социальных взглядов авторов.

По-настоящему вселяющих ужас пришельцев мы впервые встречаем только в конце XIX в. на страницах романов Герберта Уэллса. Агрессивность марсиан из «Войны миров» (1897) отражала империалистические тенденции того времени. Это направление в киноискусстве просуществовало несколько десятилетий (по крайней мере на Западе).

На экране инопланетяне появились в 20-е годы, на заре кинематографа. В своем знаменитом фильме «Путешествие на Луну» (1902) французский режиссер Жорж Мельес показал эту планету населенной живыми существами. Затем на смену Мельесу, которого в первую очередь интересовали киноэффекты, пришли авторы комиксов и мультипликации. Но внеземные цивилизации, куда попадали Флэш Гордон и Бак Роджерс, во многом по-прежнему напоминали земную реальность.

И вот наступил незабываемый день — 30 октября 1938 г., когда в радиопостановке по мотивам «Войны миров» Уэллса Орсон Уэллес объявил застывшим от ужаса американцам о прибытии на Землю марсиан-завоевателей. За

вымышленными образами проглядывала вполне реальная угроза «коричневой чумы», разбушевавшейся по другую сторону Атлантики.

Началась война с ее кошмарами и навязчивыми идеями, в том числе шпиономанией. Затем — примерно в 1947 г. — за каждым углом стали мерещиться «летающие тарелки». А уж во времена «холодной войны» кинематограф просто наводнили пришельцы из космоса, определив тенденцию развития кино на последующее десятилетие.

Начало было положено в 1950 г. картиной Курта Н്യюмана «Межпланетный корабль», показавшей существа, которые вернулись к варварским обычаям каменного века. Впоследствии почти все инопланетяне изображались как воинствующие и отталкивающие существа: это и отвратительные скользкие марсиане из фильма Байрона Хэскина «Война миров» (1953), и гигантские осьминоги из картины режиссера Вала Геста «Эксперимент профессора Квотермасса» (1955), первого фильма из серии картин об этом герое, и студенистая масса из фильма «Шарик» (1958), снятого Ирвином С. Йивортом.

Встречались, однако, фильмы, авторы которых не ограничивались одними «ужасами», выражая более широкие взгляды, хотя делали это и не всегда внятно. Так, в картине Эдгара Ульмера «Человек с планеты Икс» (1951) прилетевший на Землю и умерший на ней инопланетянин является предвестником будущего вторжения, а в ленте Джозефа Нюмана «Этот остров Земля» (1955) среди пришельцев есть уже как отрицательные, так и положительные персонажи. И только в фильме Роберта Уайза «День, когда остановилась Земля» (1951) тема инопланетян трактуется совсем по-иному: его герой Клату доставляет на Землю с другой планеты послание мира.

В 60-е годы началась разрядка международной напряженности. Времена менялись, но отвратительные инопланетяне продолжали появляться на экране. В японских фильмах они были по-прежнему кровожадны, как, например, в картине Иноширо Хонда «В плену у марсиан» (1958); итальянские зрители содрогались от ужаса на картине Марио Бавы «Ужас в космосе» (1965), а в фильме англичанина Стива Секли «День Трифидов» (1962) по роману Джона Уиндэма страшные растения грозили уничтожить человечество. В это время американцы расплывались в улыбке, глядя на номера, которые «откальвала» в фильме Т. Грэффа «Подростки из космоса» (1959) влюбленная парочка — инопла-

Афиша фильма «Инопланетянин» (1982), в котором космический пришелец, оставленный своей командой в окрестностях Лос-Анджелеса, встречается с земным ребенком и обретает его дружбу.





Герой фильма «*День, когда остановилась Земля*» Клату (в центре) прибывает на Землю с миссией мира.

нетянин и хорошенькая девушка, увлекающаяся рок-н-ролом, — сочувствовали судьбе странного пришельца из картины Г. Грина «Космический человек» (1959) и надрывались от хохота, наблюдая за нелепым поведением и промахами марсианина, которого играл Джерри Льюис в фильме «Посещение одной маленькой планеты» (1959). Итак, инопланетян удалось наконец укротить, приручить и очеловечить? Нет, скорее всего, люди просто поняли, что политические враги внутри страны и за ее пределами не столь опасны, как те, что живут в их подсознании. Эта мысль, правда облеченная в символическую форму, присутствует в «Запретной планете» Маклауда Уилкокса (1956).

### Пришельцы и чудовища

Покорение космоса потребовало от кинематографа более реалистического подхода к теме. Казалось, инопланетяне сданы на склад вместе со старым реквизитом. Эпоха ненаучной фантастики завершилась. Новым шагом стала кинокартина Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968), в которой не только был поднят ряд философских вопросов, но и использованы многочисленные научные факты и детали.

Но то, что писатели-фантасты называли «жесткой наукой» покорения космоса, больше не удовлетворяло кинозрителей молодого поколения. Космические полеты стали обыденностью, а они жаждали той самой сказки, которая увлекала в молодости их родителей. И вот, чтобы завоевать симпатии молодежи, кинематограф возвращается в мир фантазии. «Звездные войны» (1977) Джорджа Лукаса воскресили и детские мечты, и средневековые легенды. Ну а отсюда всего один шаг до мистики, и он был сделан Стивеном Спилбергом в фильме «Близкие контакты третьего вида» (1977), в котором он по-своему толкует Библию, а потом в картине «Инопланетянин» (1982) — авторской интерпретации Нового завета. Американцы не могли сдерживать слез, следя за героем фильма — Христом космической эры, обладающим безграничными возможностями, способным умереть и вос-

креснуть. Быть может, отныне инопланетяне станут воплощением мудрости и гуманизма? Нет, к сожалению, этого не произошло — возникли новые причины для беспокойства.

Конец тысячелетия сулит стать концом света. Страх перед всем незнакомым отразился в словечке «alien» (чужой), ставшем чрезвычайно популярным после выхода на экран в 1979 г. одноименного фильма Ридли Скотта, в котором чудовище, прилетевшее из космоса, скрывается внутри своей жертвы. А за год до этого Филип Кауфман в картине «Нашествие похитителей человеческого тела» показал космические существа, первоначально предстающие в форме овощей, а затем переселяющиеся в тело человека и живущие за счет его мозга. В фильме Джона Карпентера «Тварь» (1982) инопланетный «гость» наделен способностью принимать облик любых видов жизни. Люди перестают доверять друг другу и живут в страхе перед неминуемой гибелью.

Пришельцы (так, кстати, называется продолжение фильма Карпентера, снятое Джеймсом Камероном в 1986 г.) вновь наводнили киноэкраны. Их создатели следовали традициям 50-х годов, одновременно заимствуя наиболее мрачные черты фильмов ужасов. Сюжеты выбирались самые разнообразные — трансформация отцов (фильм «ХТРО» Х. Брумли Дэвенпорта, 1986), угроза, нависшая над потомством («Инсеминоид», режиссер Норман Дж. Уоррен, 1980), вампиры из космоса («Жизненная сила», режиссер Тоуб Хупер, 1985), свирепое чудовище («Хищник», режиссер Дж. Мактаэрман, 1987). И наконец, в 1988 г. появляется фильм Джека Шолдера «Скрытый», в котором изображен инопланетянин, использующий Землю в качестве полигона для удовлетворения своих агрессивных инстинктов, выражающихся даже в ограблении банков.

В некоторых фильмах делались попытки показать дружелюбных пришельцев-детей («Бегство с Горы Обезьян», режиссер Джон Хоф, 1978), встречи между подростками-землянами и инопланетянами («Путешественники», режиссер Джо Данте, 1985), отзывчивых существ, которые могут вернуть утраченную молодость (фильм Рона Говарда «Кокон», 1985, и его продолжение «Возвращение кокона», режиссер Дэниэл Патри, 1988). Порой инопланетяне принимали даже облик очаровательных блондинок и выходили замуж за землян, как, например, в картине Ричарда Бенджамина «Моя мачеха — инопланетянка».

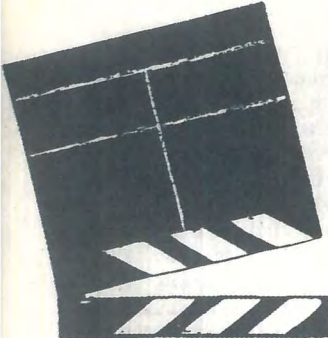
Однако на пороге 90-х годов людей преследует постоянное ощущение опасности. Она может проточиться в общество изнутри, как в фильме Джона Карпентера «Они живут» (1988), или исходить извне, например от марсиан, использующих ядерную энергию для процессов регенерации, как это показано в телесериале с соответствующим названием «Радиоактивное заражение, или Новая война миров», снятом режиссерами Колином Чилверзом и Уинричем Колбе в 1988 г. В том же году зрители вновь заставили содрогнуться от ужаса «Захватчики с Марса» Тоуба Хупера и «Шарик» Чака Рассела.

К счастью, кинофантастика не ограничивается изображением ужасов и жестокости. Помимо комедии Патрика Рида «Марсиане», в которой инопланетяне после некоторых сомнений все же решают захватить Землю, готовится экранизация романа Ф. Брауна «Марсиане, уберите домой!», в котором воплотилась безудержная фантазия писателя. А ведь именно фантазия и создает бесчисленных пришельцев, амбивалентных существ, рожденных болью и надеждой человеческого общества. ■

**КЛОД АЗИЗА**, преподаватель из Франции, ведет курс латинского языка и истории кино в Университете Париж III (Новая Сорбонна). Регулярно выступает со статьями о кино во французской газете «Le Monde»; один из авторов специального выпуска журнала «Cinéma Action», посвященного фильмам на религиозные темы (октябрь 1988), а также каталога фестиваля библейского кино, состоявшегося в Париже в марте 1988 г.

# Макунайма — вечный скиталец

АНТониу Родригес



Бразильский кинематографист рассказывает притчу об индивидуализме и удивительных приключениях меняющего свой облик героя.

В обществе с четко определенной структурой обнаружить аутсайдера — человека, не похожего на других, — не представляет труда. Во Франции, Великобритании и ФРГ часто появляются фильмы о втором поколении иммигрантов, так и оставшихся иностранцами, этими самыми аутсайдерами, поскольку какой-то барьер, пусть даже условный, отделяет их от коренного населения.

В молодых независимых государствах и в смешанных обществах эта проблема еще сложнее. Так, например, в Бразилии (на периферии западного мира) сосуществует множество рас, культур и жизненных укладов, от традиционных до самых современных. Бразилия близка Европе своим языком, законодательством и некоторыми обычаями, в то же время верования и модели поведения в повседневной жизни роднят ее с Африкой. В этом плавильном тигле рас и культур нет четкого деления людей на социальные категории, и практически каждый может считать своего соседа аутсайдером.

Фильм «Макунайма», снятый в 1969 г. Жоакимом Педру ди Андради (1932—1988), стал классикой латиноамериканского кино именно потому, что в нем передано это странное состояние «обобщенного несходства». Одним из достоинств этой притчи является доступность ее языка — ведь в ней, обладая лишь самыми поверхностными знаниями, можно легко распознать приметы именно бразильского общества.

Герой картины Макунайма — человек с черной кожей, родившийся в индейском племени. Однажды он решает отправиться вместе с братьями в большой город. По дороге ему попадает волшебный источник, окунувшись в который Макунайма становится белым (а у одного из братьев, пришедшего к источнику слишком поздно, белеют только ладони и ступни). В Рио-де-Жанейро с ним происходит множество приключений: он женится на женщине-партизанке, становится вдовцом и даже пытается украсть талисман у богатого великана. Наконец, устав от всего, герой возвращается в джунгли с целым возом товаров (кондиционеров, холодильников и многого другого). Вновь погрузившись в праздное существование, он становится добычей речной сирены и погибает.

Афиша фильма  
«Макунайма».





*Мать Макунаймы несет  
своего сына на закорках.*



*Мать Макунаймы с  
невесткой перед  
соломенной хижинкой.*



*Враг Макунаймы,  
великан-капиталист  
(слева), во время  
устроенной им вечеринки.*



Фильм снят по мотивам одноименного романа Мариу ди Андради, опубликованного в 1928 г. Однако режиссер включил в него новые эпизоды (например, в 1969 г. сцены с партизанами были исключительно актуальны для Бразилии) и опустил отдельные части произведения, представляющие чисто лингвистический интерес. Более того, он использовал характерный стиль популярных в Бразилии комедийных фильмов, в частности это касается истории рождения Макунаймы и образа великана.

Итак, основной мотив «Макунаймы», говоря словами его постановщика, — «это тема несходства».

Индеец, родившийся чернокожим, а потом ставший белым, дикарь и горожанин, пролетарий и делец, Макунайма не подпадает ни под одну социальную категорию. Он чужд любому обществу, хотя и чувствует себя уверенно в разных ситуациях. Но всякое различие подразумевает столкновение, конфронтацию культур или по крайней мере осознание этого различия. В «Макунайме» такого столкновения нет. Героя просто бросает из крайности в крайность: выходец из бедного индейского племени, он попадает в деловой район Рио-де-Жанейро; приехав в город на грузовике с рабочими-иммигрантами, Макунайма общается с проститутками, террористами, которые становятся жертвами собственного легкомыслия (они не знают, как обращаться с бомбами), и пройдохами-предпринимателями. Но герой фильма отнюдь не пассивный, трезвый наблюдатель, спокойно «регистрирующий» происходящие события. Правда, главная его цель — поживиться за счет других (стремясь разбогатеть, он торгует собой и пытается даже украсть талисман у великана), но по ходу действия он по-своему вмешивается в жизнь встретившихся на его пути людей, принадлежащих к самым разным социальным группам.

В контексте этой экстравагантной яркой притчи социальная мобильность и вереница на первый взгляд не связанных между собой походов обретают свою логику. Фильм рассказывает историю, где последовательность эпизодов далеко не случайна. «Макунайма» — это повествование, а не иллюстрация определенного тезиса.

Только среди своей семьи, в племени, где он был рожден, герой чувствует себя на своем месте. А вне этого спасительного круга ему приходится сталкиваться с миром, не вызывающим доверия и полным противников. Каждое новое приключение Макунаймы воспринимает как должное. Публичный дом или убежище партизанки — ему все равно, это лишь временные остановки, и он, не считаясь ни с кем, заботится лишь о собственных сиюминутных интересах. Он ведет себя так, будто навсегда усвоил урок водителя грузови-



В конце фильма Макунайма (справа) возвращается из Рио-де-Жанейро к своему племени с возом современных товаров.

ка, который вез его в Рио: «Теперь каждый сам за себя, и к черту отстающих!» Макунайма вечный странник, нигде не пускающий корни, и всюду лишний, всегда новичок, постоянно берущийся за какое-либо дело, но так и не доводящий его до конца. Людей же, встречающихся на его пути, он оценивает поверхностно и остается к ним равнодушен. Макунайма всегда живет настоящим, которое полностью поглощает его до самой смерти. Не зная цели, он бредет по жизни наобум.

За комедийным тоном, в который окрашена фантастическая история, скрыта главная идея фильма — мы враждебно или безразлично относимся к другим, потому что не знаем, что ими движет. Макунайма вовсе не одинокий поборник справедливости типа бродячего ковбоя; он живет моментом и вынужден вечно спасать свою шкуру в мире, который, говоря словами постановщика фильма, «склонен к каннибализму».

Для Макунаймы, как и для всех, кто, не имея ни принципов, ни веры, целиком поглощен самим собой, окружающие, да и весь мир, представляют непостижимую тайну, выраженную одним словом — «они».

АНТониу Родригес,  
бразильский критик,  
живущий в Париже.

# Облик немцев во французском КИНО

РЕНЕ ПРЕДАЛЬ

В своих фильмах французские кинематографисты наряду со стереотипными образами немцев часто создают характеры гораздо более глубокие.

Во французском кинематографе не найти фильма такого класса, как «Германия, год нулевой» (1947), в котором итальянский режиссер Роберто Росселини показывает экономическую и духовную разруху в послевоенной Германии. Нет ничего близкого по уровню и фильму «На западном фронте без перемен» (1930), снятому американским режиссером Льюисом Майлстоуном по роману Эриха Марии Ремарка об окопной жизни немецких солдат во время первой мировой войны, и уж тем более созданному другим американским режиссером Генри Хатауэйем фильму «Лис пустыни» (1951), в котором сделана попытка «подправить» репутацию фельдмаршала Роммеля.

Французам вообще с трудом удается постыдиться себя на место иностранца, в особенности немца, поэтому на такие роли обычно приглашают актеров нефранцузского происхождения. И если Роммеля в фильме Хатауэя сыграл англичанин Джеймс Мейсон, то роли немцев в фильмах «Воскресенья в Виль-д'Авр» (режиссер Серж Бургиньон, 1963) и «Францисканец из Буржа» (режиссер Клод Отан-Лара, 1968) были отданы Харди Крюгеру. Грубоватая, но привлекательная фигура Курта Юргенса знакома зрителям по многим французским боевикам; а Джесс Хан сыграл в фильме «Знак льва» (режиссер Эрик Ромер, 1959) немецкого музыканта, ставшего бродягой в Париже; наконец, ампула Герта Фрёбе — толстые, не вызывающие симпатии немцы.

Эрих фон Штрогейм приобрел известность благодаря образам благородных, великодушных солдат в фильмах «Великая иллюзия» (режиссер Жан Ренуар, 1937), «Макао, ад игроков» (режиссер Жан Деланнуа, 1939) или немцев, изгнанных нацистами из Германии, в фильмах «Беглецы из Сент-Ажиля» (режиссер Кристиан-Жак, 1938) и «Ловушки» (режиссер Р. Сьодмак, 1939).

## Нацисты — олицетворение зла

Французские «шпионские» фильмы 30-х годов зачастую были лишены примет времени, и образы вражеских агентов трактовались в них с определенной долей уважения. Примеры тому «Второе бюро» (режиссер Пьер Бийон, 1935), «В волчьей стае» и «Человек, которого нужно убить» (режиссер Леон

Сцена из фильма французского режиссера Сержа Бургиньона «Воскресенья в Виль-д'Авр» (1963), повествующего о дружбе бывшего немецкого летчика, страдающего амнезией (Харди Крюгер), с девятилетней французской девочкой (Патриция Гоцци).

Фильм Франсуа Трюффо «Жюль и Джим» (1962) — история дружбы австрийца (Оскар Вернер, справа) и француза (Анри Серр), их любви к Катрин (Жанна Моро).



Маго, 1936—1937), «Капитан Бенуа» (режиссер Морис де Канонж, 1939). Приход нацистов к власти все изменил.

Что-то зловещее присутствие стало ощущаться и в безлюдных местах, и в глазах жертв («Ночь и туман», режиссер Ален Рене, 1955); нацистский офицер теперь олицетворяет собой весь ужас концлагерей, например в фильме «От имени всех родных» (режиссер Робер Энрико, 1983), рассказывающем удивительно правдивую историю Мартина Грея, или в картине Армана Гатти «Загон» (1961).

В фильме «Le sauveur», 1971 («Спаситель»), режиссера Мишеля Мардора Хорст Бухольц играет немца, выдающего себя за английского парашютиста, чтобы проникнуть в группу Сопротивления. Для этого он соблазняет и, подчинив себе, толкает на предательство молодую девушку. Заканчивается картина трагично. В фильме Жака Руффю «Прохожая из Сан-Суси» (1981), созданном по роману Джозефа Кесселя, показан отвратительный образ немца фон Леггерта: он каечит мальчика, отца которого убил во время войны, и приказывает казнить свободомыслящего редактора и его жену, ставшую любовницей фон Леггерта в надежде спасти мужа. Вернувшись после войны во Францию в качестве процветающего предпринимателя, он погибает от руки своей бывшей жертвы.

В документальном фильме «Shoah», 1985, снятом в стиле «синема-верите», Клод Ланцманн беседует с бывшим нацистом, который участвовал в массовом уничтожении людей во время второй мировой войны, а в фильме «Отель «Терминус» (режиссер Марсель Офюльс, 1987) одним из действующих лиц является Клаус Барбье. За 20 лет до этого в фильме Филиппа Артю «Стеклянная клетка» (1965) была сделана попытка воссоздать судебный процесс над Карлом Эйхманом

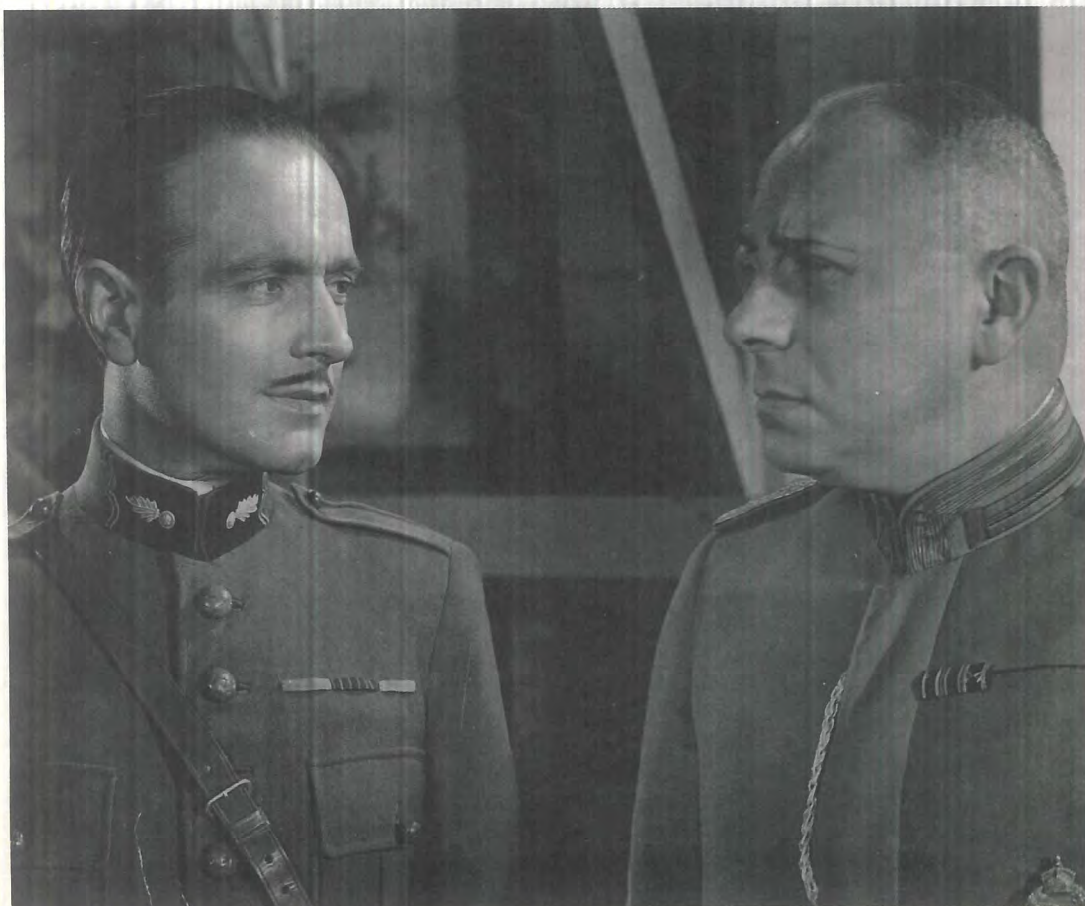
(правда, эту ленту нельзя отнести к стилю «синема-верите», как предыдущие), в то время как волнующая картина «Подлинный процесс над Карлом Эммануэлем Юнгом» (режиссер Марсель Анун, 1966) показывает судебное разбирательство, герои которого, хотя история их вполне типична, вымышлены.

Если трагедию евреев трактовали со скорбным почтением, то историю вермахта обычно зло высмеивали. Так, появилась целая серия посредственных комедий, в которых французские кинематографисты прибегали к классической форме «компенсирующей терапии». Поражение французской армии — бесспорный исторический факт, но сценаристы снова и снова обыгрывали ситуацию, когда среди всеобщего смятения отдельные герои с истинно французской предприимчивостью «обводят вокруг пальца» простаков-немцев. Например, в фильме «Папа сопротивляется» (режиссер Жан-Мари Пуаре, 1983) старичок француз помогает группе Сопротивления под самым носом у толстяка «маршала» фон Апфельструдела (артист Жак Вийере), а в картине «Корова и заключенный» (режиссер Анри Вернейль, 1959) французский военнопленный, которого играет Фернандель, в сопровождении коровы пересекает всю Германию; в киноленте «Большая прогулка» (режиссер Жерар Ури, 1966) героям Бурвиля и Луи де Фюнеса без особого труда удается перейти линию фронта, как и солдатам из фильма «Но где же прошла седьмая рота?» (Робер Ламурье, 1973).

*Шедевр Жана Ренуара «Великая иллюзия» (1937) рассказывает о дружбе между пленным французским офицером (Пьер Френе, слева) и комендантом немецкой тюрьмы (Эрих фон Штрогейм).*

## Оккупация

Фильмы о времени оккупации занимают особое место среди французских военных лент.



**РЕНЕ ПРЕДАЛЬ**, специалист из Франции в области коммуникации; преподаватель Университета Стендаля в Гренобле. Автор многих книг, исследований и статей о французском кино. Среди его последних работ «Dictionnaire des 900 cinéastes français».



*В основе фильма Луи Маля  
«До свидания, дети»  
(1987) — подлинные  
эпизоды жизни самого  
режиссера. Сцена  
появления гестаповцев в  
школе.*

Образы оккупантов в них, конечно, присутствуют, но им отведена второстепенная роль, как, например, в таких интересных работах, как «Леон-Морен — священник» (режиссер Жан-Пьер Мельвиль, 1961) и «Мешок с шарами» (режиссер Жак Дуайон, 1976).

В других же фильмах этой тематики, например «Лакомб Люсьен» (режиссер Луи Маль, 1974), «Скрипки на балу» (Мишель Драш, 1974), «Кассы Лувра» (режиссер Мишель Митрани, 1973) и «Месье Кляйн» (режиссер Жозеф Лоузи, 1976), «злодеями» являются не столько немцы, сколько сами французы, причем их жестокость выражается не в действии, а в словах... Вы не увидите здесь озверевших нацистов, и причина тому не желание уйти от проблемы, а стремление искать врагов в ином направлении... ведь парижские евреи больше боялись доноса французов, чем немецких пуль»<sup>1</sup>.

Однако такой взгляд не всегда соответствует жизненной правде. В «Les honneurs de la guerre» (Жан Девевер, 1961) немецкий офицер в августе 1944 г. отказывается отступить без боя, тем самым провоцируя бессмысленное кровопролитие. А в картине «До свидания, дети» (режиссер Луи Маль, 1987)

агенты гестапо выслеживают и хватают еврейских детей, чтобы отправить их в лагерь смерти. И если в картине Девевера скрывающиеся в церкви участники Сопротивления вызывают не больше симпатии, чем немецкий офицер, то у Луи Маля, напротив, есть сцена, в которой немец, пусть всего лишь из желания угодить хорошенькой женщине, выставляет из ресторана, в котором они обедают, француза, пытавшегося выгнать еврея.

Таким образом французские режиссеры, проводя четкую грань между нацистскими бонзами и простыми немцами, часто изображают последних с сочувствием. Роже, герой фильма «Переход через Рейн» (режиссер Андре Кайат, 1960), бывший военнопленным и работавший в Германии на ферме, после войны возвращается туда по собственной воле, чтобы обрести там любовь и чувство человеческого достоинства.

Во «Францисканце из Буржа» Клод Отан-Лара отдает дань уважения поистине святому человеку, монаху Альфреду Штанке, ухаживающему за больными. Эдгардо Козаринский в фильме «La guerre d'un seul homme», 1982 («Война одного человека») показывает Францию в период оккупации, причем докумен-

1. См.: Annette Insdorf  
«L'holocauste à l'écran»  
(Editions du Cerf, collection  
«CinémaAction», 1985).

тальные кадры французской кинохроники сопровождаются полными разочарования выдержками из парижского дневника немецкого офицера Эрнста Юнгера. Это единственный случай, когда главным героем фильма оказывается немец и образ его раскрывается «изнутри».

Порой режиссеры еще смелее отказываются от расхожих стереотипов, позволяя немцам даже флиртовать, несмотря на драматичность ситуации (фильм Жан-Поля Раппено «Жизнь в замке», 1965), или повергают их в пучину страстей и заставляют в духе трагедий Корнеля разрываться между долгом и любовью, как в фильме «Молчание моря», снятом по роману Веркора (режиссер Жан-Пьер Мельвиль, 1949), где герой картины вынужден подавить свое чувство, погрузившись в полное одиночество. Немецкий солдат из фильма «Хиросима, любовь моя» (режиссер

Ален Рене, сценарист Маргерит Дюра, 1959) воплощает в себе молодость и любовь и в то же время невыносимое страдание. Таким образом палач — в данном случае немецкий солдат — иногда сам превращается в искупительную жертву войны.

Действительно, многие французские кинематографисты стремятся показать живую душу человека, скрытую под военным мундиром. Поэтому даже историческое исследование Марселя Офюльса «Горе и жалость» (1969) открывается картиной свадьбы дочери бывшего капитана вермахта, который в молодости (в 1942—1944 гг.) служил в части, стоявшей в Клермон-Ферране. Так режиссер фильма пытается установить связь между прошлым и настоящим, не проводя, однако, резкого различия между добром и злом.

Настойчивый акцент на сложность человеческой природы еще более осязатим в «Памяти

*Ален Делон и Жюльет Берто в фильме Жозефа Лоузи «Месье Кляйн» (1976), посвященного теме отчуждения личности, самопознания и поисков правды.*





*Эдзи Окада и Эммануэль Рива — исполнители главных ролей в фильме Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959).*

справедливости» (1976), картине о Нюрнбергском процессе. В ней режиссер Марсель Офюльс, сын немецкого кинорежиссера Макса Офюльса, женатый на немке, состоявшей в гитлерюгенде, без колебаний утверждает и свою ответственность за совершенные некогда преступления. Нацизм показан им не просто как идеология, а как сила, искажающая даже повседневную жизнь людей.

Картина Филиппа Науна «Une fille unique», 1976 («Единственная дочь»), рисует неоднозначный и волнующий образ героини. Действие картины происходит летом 1935 г. Софи, которой наскучил муж-коммунист, увлечена немецким евреем Томасом, случайно убившим фашиста. Личность Томаса странным образом притягивает ее. На вопрос журналиста, почему молодую женщину вырывает из однообразной, обыденной жизни любовь к мужчине, который оказывается одновременно немцем и евреем, режиссер Наун ответил: «Потому что в 1935 году ужасно было быть немецким евреем»<sup>2</sup>. В отличие от фильмов, решенных на контрасте черного и белого, в изображении персонажей этой картины присутствуют такие психологические нюансы, которые обычно используются при создании образов национальных героев.

В «Ловушках» (1939) Эрих фон Штрогейм играл роль бедного немца, живущего в маленькой парижской гостинице. Это был первый опыт изображения немцев в неожиданном ракурсе — как людей ранимых и уни-

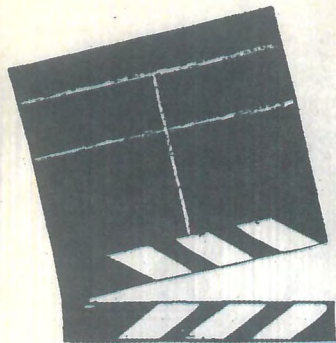
женных. «Воскресенья в Виль-д'Аврэ», несмотря на отдельные стилистические погрешности, очень тонкий фильм. В нем рассказывается история бывшего пилота, страдающего амнезией, который возвращается с войны и обретает зыбкое счастье в дружбе с девятилетней девочкой. Герой фильма, чужой даже самому себе человек, и та, от которой отвернулось общество, пытаются вместе создать свой, лучший мир.

Характер австрийца Жюля из фильма «Жюль и Джим», снятого по роману Анри-Пьера Роше (режиссер Франсуа Трюффо, 1962), разработан глубже и детальнее, чем образ его друга француза Джима. Они любят одну и ту же женщину, которая сначала обманывает Жюля, обрекая его на одиночество, а затем кончает жизнь самоубийством, что влечет за собой и смерть Джима.

Есть и другие примеры аналогичного нетрадиционного подхода: если немецкого туриста из фильма «Лифт на эшафот» (режиссер Луи Маль, 1957) убивает автомобильный вор просто потому, что он ему не понравился, то молодой геолог в фильме «Дом семейства Бори» (режиссер Жак Дониоль-Валькроз, 1969) является воплощением германского обаяния.

Одним словом, образы немцев во французском кино вовсе не так уж одномерны и стереотипны, как это принято считать. ■

2. См.: Philippe Nahoun в «Cinéma 76», No. 215, Novembre 1976.



Таинственный,  
подчас коварный  
обитатель мира  
гаремов и пальмовых  
рощ — такой  
искаженный образ  
араба по-прежнему  
царит в западном  
кинематографе.



*Звезда немого кино  
Рудольф Валентино в  
фильме «Сын шейха»  
(1926) — одной из тех  
лент, которые  
способствовали созданию  
стереотипного образа  
араба в западном  
кинематографе.*



# Тайнственный и сказочный Восток

АББАС ФАДЕЛЬ



*Заманчивую картину Востока рисует фильм Жака Беккера «Али-Баба и сорок разбойников» (1960) с Фернанделем и египетской танцовщицей Самией Гамаль в главных ролях.*

**В** образе араба, созданном фантазией кинематографистов европейских стран и США, воплотились удивление и страх, которые издавна испытывал Запад перед мусульманским Востоком, казалось бы, таким близким и все же чуждым и далеким.

Возможно, картины живописного, загадочного, а порой просто гиперболизированного арабского мира, создаваемые в Голливуде, Париже и Риме, не были бы столь оскорбительны, если бы не изображали его обитателей подлыми, дикими, вороватыми и распущенными людьми, готовыми в любую минуту схватиться за кинжал, да еще в угоду своей похоти обожающими похищать молодых девушек с Запада и заточать их в свои гаремы.

По сути дела, в этом отношении кино есть всего лишь отражение широко распространенных предрассудков, зародившихся еще во времена крестовых походов и укоренившихся в эпоху колониального правления, когда Северная Африка была для европейцев «берегом варваров».

Именно поэтому создатели одних фильмов («Марокко», «Касабланка», «Один из легиона», «Потерянный патруль»), действие которых происходит в арабских странах, ухитряются вообще не показать на экране арабов, а другие отводят им второстепенные немые роли, предназначенные исключительно для усиления местного колорита наряду с минаретами, пальмами и верблюдами.

Причем диапазон мужских ролей такого рода все-таки значительно шире, чем женских. Так, арабский актер может сыграть слугу, чистильщика обуви, проводника, заклинателя змей, грабителя или даже представителя власти. Актрисам же приходится довольствоваться ролями проституток (по традиции, идущей от фильма «Пепе ле Моко», снятого в 1936 г., до «Старшего брата», вышедшего на



*Мавританская женщина в кино зачастую изображается либо проституткой (кадр из фильма Жюльена Дювивье «Пепе ле Моко», 1936, сверху), либо танцовщицей (фильм Анри Фескура «Дом мальтийца», 1927, внизу).*

экраны семь лет назад) или исполнительниц танца живота («Дом мальтийца»).

Полуобнаженные, томные, сладострастные, они служат развлечением для легионеров и искателей приключений в сомнительных заведениях старого Алжира. Лишь изредка им разрешается продемонстрировать верность и героизм, подобно Яasmine, танцовщице из фильма «Цветок пустыни», которая умирает в объятиях офицера одной иностранной разведки, после того как помогла ему раскрыть заговор.

### Три минарета Хичкока

С пейзажем режиссеры обращаются не менее бесцеремонно, чем с людьми. Сведенный к нескольким избитым штампам — живописные улочки, многолюдные базары, пальмовые рощи, окруженные песчаными дюнами, — он так же мало достоверен, как и загримированные под арабов западные актеры. Причем это относится не только к фильмам, снятым в

павильоне на фоне декораций и пластмассовых пальм, но и к натурным съемкам, зачастую страдающим чрезмерной красотостью и искусственным великолепием ради «экзотики». В фильме «Человек, который знал слишком много» Альфред Хичкок показывает не один знаменитый минарет мечети Кутубия в Марракеше, а целых три! А в ленте «Пепе ле Моко» старый район города Алжир показан как пристанище мошенников и гангстеров; в других картинах Бейрут, Каир, Танжер и Касабланка предстают этакими очагами порока, преступности и разврата.

Не стоит удивляться, если египтяне в таких фильмах почему-то говорят на тунисском диалекте, а жители Ирака одеты как марокканцы. Ведь многие картины, действие которых происходит вроде бы на Ближнем Востоке, снимаются в странах Магриба. Причем одни постановщики не видят различий между арабскими народами, а для других вообще все мусульмане — арабы. Поэтому их работы лишены даже мизерного этнографического интереса.

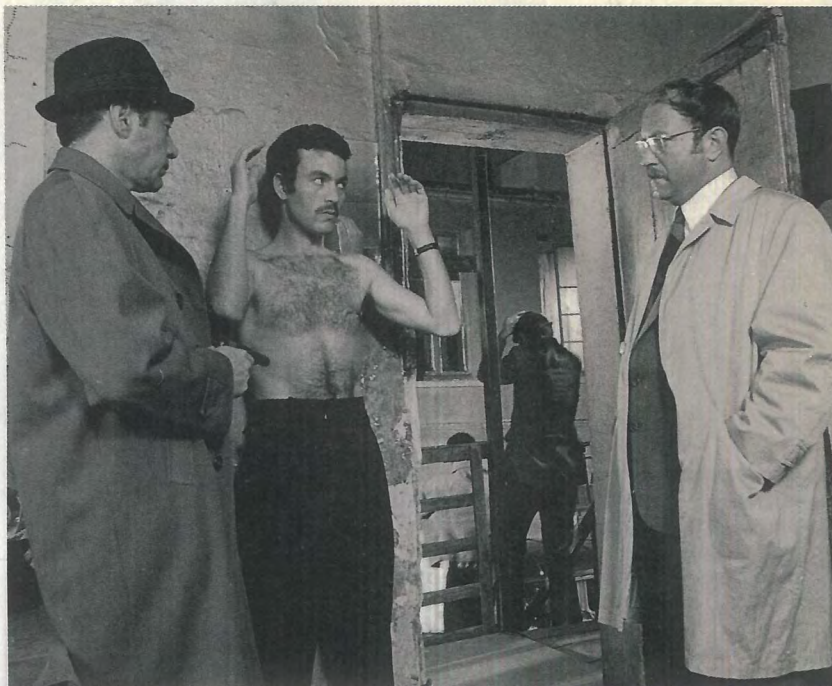
Простота и легкость, с которой западные режиссеры переделывают, как им заблагорассудится, арабские пейзажи, сюжеты и персонажи, создавая на экране эрзац Востока, лишней раз свидетельствуют не в их пользу.

### Колониальное кино

После первой мировой войны на Арабском Востоке ширится протест против колониального владычества. Когда его отголоски достигли европейских стран, кинематограф, естественно, не остался в стороне от разгоравшейся борьбы. Так появились популярные в 20-е и 30-е годы фильмы, прославлявшие политику колонизаторов (так, к столетию французского завоевания Алжира вышли «Новые люди» и «Le bled») и так называемые операции «по сохранению мира» («Огонь», «Сыновья солнца», «Красавчик Жест» и «Голос пустыни»). Положительные герои этих фильмов, как правило, легионеры, солдаты колониальных армий, ну а злодеи, конечно, «непокорные» арабы.

Но не все туземцы представлялись враждебными и вероломными. Иногда среди местных чиновников можно было увидеть «хороших» арабов, которые вступают в колониальные войска и сражаются против своих бунтующих собратьев. (Таковы картины «L'âme du bled» и «Капитан Ардан».)

*Полиция обыскивает алжирских иммигрантов во Франции в годы войны с Алжиром (кадр из фильма Мишеля Драша «Элиза, или Настоящая жизнь», 1971).*



С другой стороны, освободительная борьба арабов, принявшая особенно острую форму в Алжире, получала обычно довольно противоречивое освещение. В 60-е годы в таких фильмах, как «Элиза, или Настоящая жизнь», «Мюриаль, или Время возвращения», «Маленький солдат», об алжирской войне говорилось косвенно, без глубокого проникновения в суть конфликта. Лишь французский фильм «Оливы правосудия», снятый американским режиссером Джеймсом Блю, рискнул показать правду, но, к сожалению, слишком поздно: он призывал к примирению, в то время как в Алжире уже была провозглашена независимость.

Только в 70-е годы французские режиссеры Рене Вотье и Ив Буассе нашли в себе мужество открыто осудить колониальную войну. Их картины «Быть двадцатилетним в Оресе» и «Происшествий нет» рассказывают о молодых новобранцах, которых заставляют участвовать в истребительных операциях в Алжире. Об этом же в 1989 г. снял Жерар Мордья свой фильм «Cher frangin».

По сравнению с множеством американских фильмов о войне во Вьетнаме число французских картин об Алжире невелико. Единственным европейским режиссером, показавшим войну глазами алжирцев, был итальянец Джилло Понтекорво, чья «Битва за Алжир» долгое время была запрещена во Франции.

### **Арабо-израильский конфликт**

Конец колониальной эры и провозглашение независимости арабских стран, казалось бы, должны были открыть новую главу в отношениях между Востоком и Западом. Однако арабо-израильский конфликт разбудил уснувших было демонов. Причем позиции разных западных режиссеров в этом отношении резко разошлись. В фильме Отто Преминджера «Исход», воссоздающем историю образования Израиля, арабы выглядят весьма непривлекательно, за исключением одного, который хочет поладить с еврейскими колонистами, за что и погибает от рук своих же соплеменников.

В другом фильме («Розовый бутон», 1974) Преминджер увидел в палестинском вопросе лишь одну сторону — терроризм. Аналогичная позиция выражена в картинах и других



*Кадр из фильма режиссера Джилло Понтекорво «Битва за Алжир» (1970), посвященного войне в Алжире 1954—1962 гг.*



американских кинематографистов («Победа в Энтеббе», «Маленькая барабанщица»). Только Коста-Гаврас — режиссер с острым политическим чутьем — в фильме «Ханна К.» (кстати, снятом в Израиле) ставит проблемы, связанные с оккупацией.

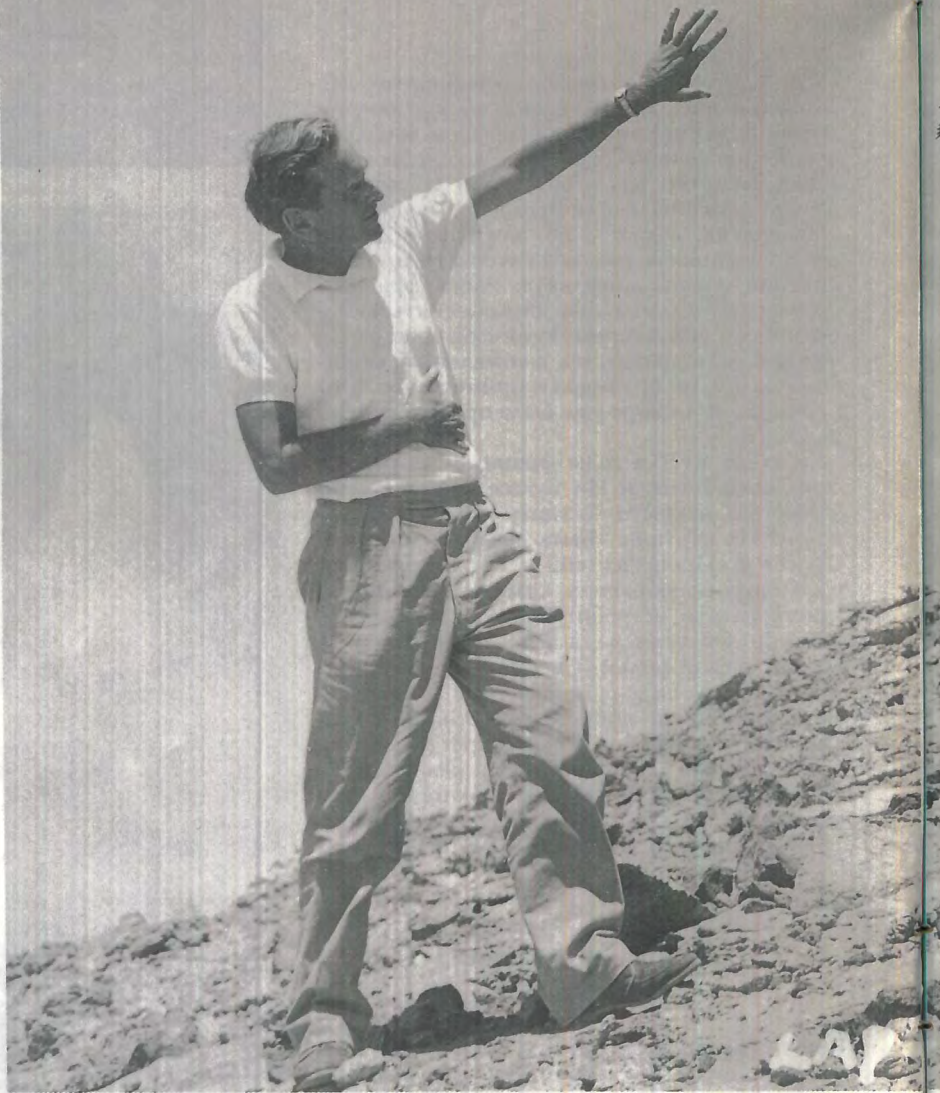
Иногда антагонизм между Востоком и Западом показывается через историю трагической любви. Таких картин немало — от фильма «Фазиль», героиня которого, француженка, влюбляется в арабского принца, но в конце концов сбегает из его гарема (где муэдзин созывает правоверных на молитву песней «О, любовь моя»), до фильма «Пьер и Джамия», современного варианта «Ромео и Джульетты» (его действие происходит в бедном квартале, где живут, не общаясь друг с другом, французы и североафриканские иммигранты). Все эти картины обычно заканчиваются гибелью одного или даже обоих героев и редко имеют счастливый конец. Исключение, пожалуй, могут составить лишь фильмы «Баруд» и «Араб» Рекса Инграма.

Правда, встречаются порой и такие ленты, в основу которых положены реальные события и судьбы. Они поднимаются над этим, казалось бы, непреодолимым антагонизмом и заставляют вспомнить о людях, действительно любивших Восток и стремившихся лучше узнать арабский мусульманский мир. Это, в частности, фильм «Призыв молчания», рассказывающий о французском виконте Шарле де Фуко, ушедшем от мира в пустыню и ставшем отшельником, и, конечно, знаменитый «Лоуренс Аравийский». Но даже в таких лентах факты часто приносятся в жертву занимательности сюжета.

### Арабские сказки

Есть и еще один тип фильмов о Востоке. Это экранизация знаменитых сказок «Тысяча и одна ночь», запечатлевших блеск и утонченность «золотого века» мусульманской цивилизации. Они являются неистощимой сокровищницей для кинематографистов, которые активно используют их, хотя и с разной степенью успеха.

Первая киноверсия приключений Аладдина появилась еще в 1899 г. В 1902 г. настала очередь Али-Бабы, а в 1919 г. — Синдбада-Морехода. За ними последовало несколько сотен западных фильмов, и среди них четыре подлинных шедевра: два варианта «Багдадского вора» (1924 г. — США, 1940 г. — Великобритания), «Али-Баба и 40 разбойников» (комедия с французским актером Фернанделем и очаровательной египетской танцовщицей Самией Гамаль) и фильм итальянского режиссера Паоло Пазолини «Тысяча и одна



ночь». Причем Пазолини оказался единственным режиссером, заинтересовавшимся не только фантастическим и эстетическим аспектами сказок, но и заложенной в них мудростью.

Смотреть эти фильмы, конечно, приятно, но, к сожалению, их успех оказал далеко не лучшее влияние на многих западных режиссеров, побуждая их снимать не реальный, а сказочный Восток. Беда в том, что некоторые «художественные» фильмы претендуют на якобы достоверное изображение арабской жизни, однако на деле весьма далеки от нее. Например, в фильме «Гарем» Артура Джоффа



На съемках фильма  
**«Лоуренс Аравийский»**  
 (1962) режиссер Дэвид  
 Лин дает указания  
 актерам Питеру О'Тулу и  
 Омару Шарифу.

настолько неправдоподобно показан Восток, что его не может узнать ни один араб.

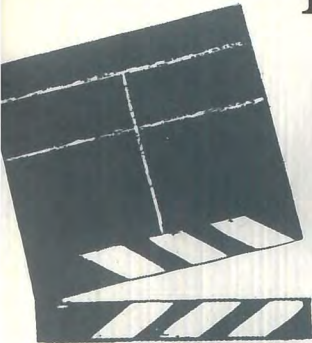
В последнее время кино обратилось и к проблемам иммиграции. Некоторые фильмы об иммигрантах, ведущих тяжелую борьбу за равноправие в новом для них обществе, не избежали широко распространенных стереотипов; в частности, арабам приписывается в них патологическая склонность к преступлению. Конечно, есть фильмы, например «Это случилось в праздник» Ива Буассе и «Адский поезд» Роже Анэна, проникнутые сочувствием к иммигрантам, но и здесь им отводят лишь роль жертв. Картины Райнер-Вернера

Фасбиндера «Страх съедает душу» и Мишеля Драша «Элиза, или Настоящая жизнь» составляют немногие исключения: они не только критикуют расизм, но и рисуют сложные, психологически тонкие портреты героев.

За последние годы выросло второе поколение иммигрантов, легче, чем их родители, вливающееся в западное общество. Есть среди них и кинорежиссеры — в их числе Мехди Шареф, Рашид Бушарерб и Абделькарим Балул, — которым удалось показать на экране сложную, психологически достоверную и правдивую картину жизни арабской общины. ■

**АББАС ФАДЕЛЬ**, журналист из Ирака; выступает в парижском журнале «Présence du Cinéma Français», является режиссером ряда короткометражных фильмов, автор книг о кино и телевидении, в том числе: «Les cinémas arabes» (Paris, 1986), и «Les télévisions du monde» (Paris, 1988).

# На экране Тристан и Павлова



Сотрудничество, а не  
кариатура — новый  
принцип  
взаимоотношений  
между советскими и  
американскими  
кинематографистами.

**Т**РИСТАН — американский дельфин, Павлова — советский; их готовят для военных целей на базах двух сторон. Но вот в один прекрасный день они встречаются в море и влюбляются друг в друга...

Такова сюжетная завязка серии мультипликационных фильмов, снятых недавно советскими и американскими кинематографистами. Еще несколько лет назад их совместная работа, посвященная теме военной конфронтации, казалась просто немыслимой. Ведь в глазах американцев русские олицетворяли «коммунистическую угрозу», а в Советском Союзе представление об Америке и Западе вообще, пусть и не столь определенное, воплощало все «чуждое», хотя со временем этот стереотип явно претерпел изменения: вместо соперника, достойного презрения, появился образ, заслуживающий даже подражания.

В 1908 г., когда кино в России только появилось, Запад был уже далеко впереди. Поэтому, чтобы завоевать рынок, русские студии были вынуждены считаться со вкусами публики и делать картины не менее привлекательные, чем американские боевики или французские комедии нравов. Вот почему уже в 1912 г. (помимо экранизаций литературных произведений и фильмов в жанре исторической драмы) выпускалось множество картин из жизни высшего общества, в которых ощущалось прямое влияние западной кинопродукции, пользовавшейся большим успехом у русского зрителя. Сюжеты таких лент, за редким исключением (например, фильм Якова Протазанова «Горничная Дженни», 1918), отражали пристрастие публики к мелодраме и трагическим концовкам.

Революция 1917 года и последовавшая за ней иностранная интервенция привели к тому, что соперничество в кино приобрело четко выраженную и постоянно усиливающуюся идеологическую окраску. Искусство западных стран перестало служить образцом, теперь оно воспринималось как нечто порочное, достойное всяческого осуждения. А эталоном врага в советском кинематографе стала Америка как символ капитализма.

Фильм Льва Кулешова, выразительно названный «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), удивительно точно передает дух 20-х годов. Эта эксцентричная пародия на американские

## МАРИЛИН ФЕЛЛУ

приключенческие фильмы создала ряд устойчивых штампов. В ней действуют схематичные герои — представители различных социальных слоев. Богатый американский обыватель мистер Вест, ненавидящий и боящийся большевиков, отправляется в СССР в сопровождении телохранителя — ковбоя. Последний, являясь «представителем трудящихся» и, следовательно, героем более привлекательным, быстро осваивается в новом, чуждом для него мире. Да и секретарша мистера Веста, Дженни, знакомясь с жизнью в Советском Союзе, довольно скоро тоже проникается симпатией к этой стране.

Однако, осуждая антисоветскую кампанию, развернутую в Соединенных Штатах, авторы такого рода картин все же относились к создаваемым ими стереотипам не слишком серьезно.

В 30-е годы, когда классовая борьба и соперничество двух стран усилились, тенденция использовать американские темы в советских фильмах все же сохранилась. Известный советский кинорежиссер Михаил Ромм так вспоминает об истории создания фильма «Тринадцать»:

«...Меня срочно вызвал тогдашний руководитель кинематографии Б. З. Шумяцкий. Вместе со мной был вызван сценарист И. А. Прут. Ни он, ни я не знали, в чем дело.

— Один товарищ, кто именно, не имеет значения, видел одну американскую картину<sup>1</sup>, — сказал Шумяцкий. — Действие происходит в пустыне, американский патруль погибает в борьбе с туземцами, но выполняет долг. Картина империалистическая, истеричная, но высказано мнение, что нужно сделать примерно в этом роде о наших пограничниках. Беретесь? Сценарий будете писать вместе.

— А картину посмотреть можно?

— Нет. Она уже отправлена обратно. Но это не важно. Важно, чтобы была пустыня (у нас есть превосходные пустыни), чтобы были пограничники, басмачи и чтобы все погибали. Почти все, но не все, товарищ Михаил, это вы учитель!»<sup>2</sup>

Иными словами, чтобы показать борьбу против внутренних врагов, советское кино позаимствовало тему у своего внешнего идеологического противника.

В 1953 г. в самый разгар «холодной вой-

1. Фильм Джона Форда «Потерянный патруль» (1934). — Прим. ред.

2. Ромм М. *Беседы о кино*. М., Иск-во, 1964. — Прим. ред.

В фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) режиссер Лев Кулешов, используя расхожие штампы, создал пародию на американскую кинокомедию 20-х годов.

ны» Абрам Роом, выполняя определенный заказ, ставит фильм «Серебристая пыль», рассказывающий о том, как беспринципный американский ученый открывает способ массового уничтожения людей, он хочет опробовать его на чернокожих, но его попытку срывают «представители народа и борцы за мир, среди которых оказывается и его старший сын». В конечном счете, ученый за огромные деньги продает свое изобретение гангстерам, а те его убивают. Младший сын главного героя становится фашистом и умирает, отравившись ужасной серебристой пылью. Здесь, как говорится, налицо «полный набор» штампов: и развращающая сила денег, и опасность неофашизма, и борьба народов за мир и прогресс.

### Идеологическая борьба

Но главным для фильмов такого рода было, конечно, разоблачение идеологии фашизма и неофашизма. Фильм «Мертвый сезон» (1969), в основу которого положены реальные события, сделан по образцу американского триллера. Находящийся в «одной западной стране» советский разведчик получает задание обезвредить изувера-ученого с нацистским прошлым и выступает здесь в роли спасителя человечества (кстати, на нее одновременно претендуют многие соперничающие друг с другом страны).

В брежневский период к фильмам, создаваемым в соответствии с задачами «идеологической борьбы», предъявлялось два основных требования. Они должны были парировать антисоветские выпады американского кино, повторяя использованные противником жанры и темы, и, самое главное, отражать официальную политическую линию, направленную на достижение соглашения о прекращении гонки вооружений. Эти картины говорили о стремлении к миру, о бессмысленности и абсурдности войны, а напряженность в отношениях между двумя великими державами объясняли порой произвольным характером действий отдельных лиц.

Фильм Сергея Микаэляна «Рейс 222», в котором советский артист балета отказывается возвратиться на родину после гастролей в США, а американские секретные

службы оказывают давление на его жену, стремясь добиться, чтобы и она поступила так же, — ответ на американский фильм «Белые ночи», в котором танцовщик Михаил Барышников сыграл самого себя. Примером фильма антивоенного протеста может служить картина А. Туманишвили «Одинокое плавание», в которой экипаж советского корабля предотвращает глобальную катастрофу, замышляемую командиром американской подводной лодки, сошедшим с ума во время войны во Вьетнаме.

Отрицательное отношение к Западу выразилось и в другой, менее официальной, но традиционной тематике, в конфликте между славянофилами и западниками. Этот спор, в девятнадцатом столетии разделивший русскую интеллигенцию на два лагеря, возобновился в середине 60-х годов нашего столетия параллельно с возрождением интереса к религии. Об этом, в частности, говорит фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1971). Запад — с его торжеством техники и отказом от духовных ценностей — неумолимо движется к апокалипсису, спасти от которого его может только Россия. А фильм Константина Лопушанского «Письма мертвого человека» (1986) рисует подробнейшую картину ядерной катастрофы, происходящей где-то за пределами Советского Союза.

### Вечная Россия

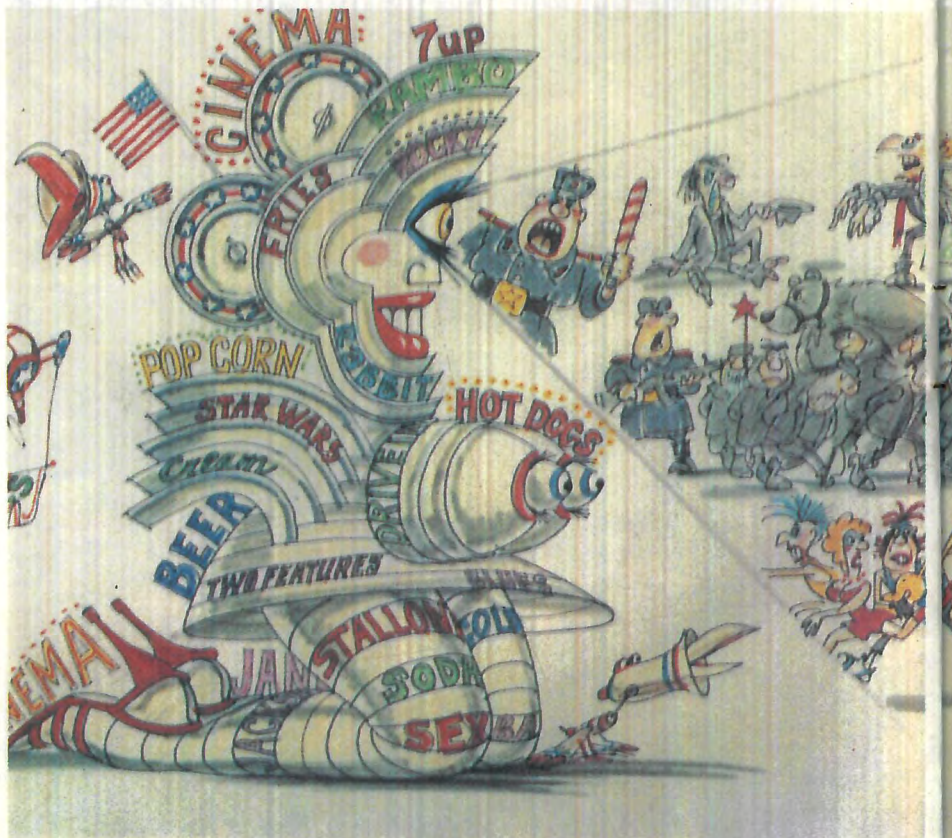
Для некоторых режиссеров Запад интересен прежде всего как неизведанная область, лежащая за пределами знакомого мира. Однако независимо от сюжета картины — будь то просто поездка в другую страну (в фильме Александра Алова и Владимира Наумова «Берег» писатель приезжает в ФРГ), либо добровольная или вынужденная эмиграция (в фильме Наумова «Выбор» встречаются два старых друга, один из которых после второй мировой войны остался за границей и теперь понимает, что, утратив родину, загубил свою душу), или вызванные разлукой с родной личными переживаниями автора (как в фильме Андрея Тарковского «Ностальгия», созданном в Италии в 1983 г.) — советское кино всегда показывает, как тяжело русскому человеку жить вдали от своей земли и как он не может приспособиться к чужому и враждебному миру, который, как он считает, находится на краю гибели.

Однако в последнее время наряду с традиционным обращением к ценностям «вечно живой России» наметилась новая тенденция. В результате поощрения совместного производства кинофильмов появились картины, где Запад показан приветливым, радушно встречающим русских эмигрантов, несущих с собой идеалы прошлого, которые наконец-то начинают реабилитировать и на их родине.

Здесь лидирует мультипликация. Так, например, поставленный Ефимом Гамбургем совместный советско-американский мультфильм «Стереотипы», созданный в жанре пародии на американское шоу, едко высмеивает расхожие клише обеих сторон: как циничных бизнесменов с сигарами в зубах, сидящих задрав ноги на стол, так и грозных бородатых мужиков, вооруженных серпами и молотами.



В фильме советского режиссера Михаила Ромма «Тринадцать» (1936) — кадр сверху, — как полагают, использована фабула картины Джона Форда «Потерянный патруль» (1934) — кадр внизу.

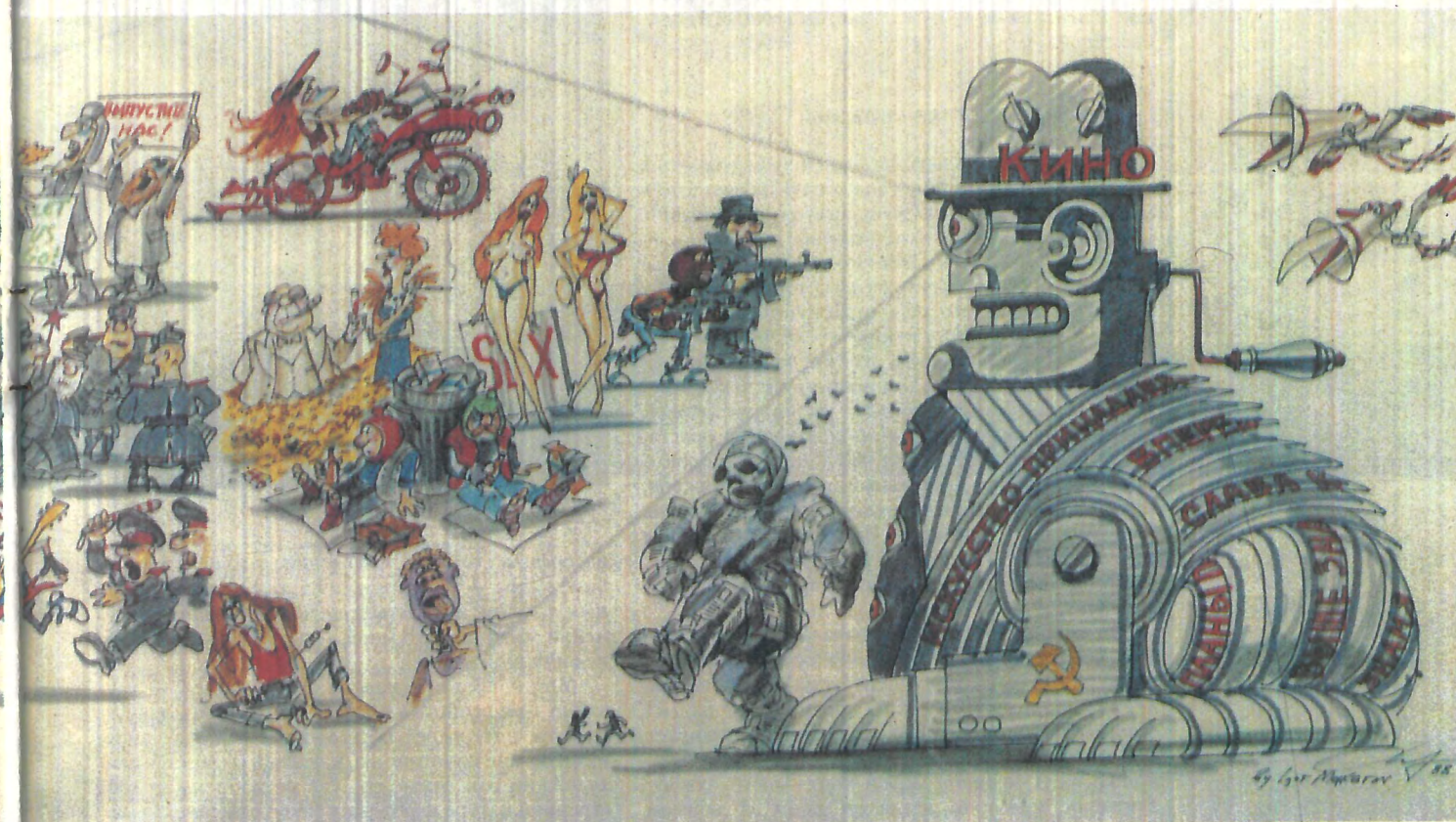


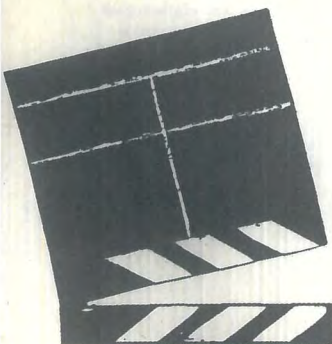


МАРИЛИН ФЕЛЛУ,  
специалист из Франции  
по советскому кино;  
парижский  
корреспондент  
журналов «Советский  
экран» (Москва) и  
«Советское искусство»  
(Тбилиси). Одна из  
авторов книги «Film  
totem, film tabou» (Le  
Parc, Liège, 1989),  
в настоящее время  
работает над докторской  
диссертацией на тему:  
кино и общество в СССР.

Фильм Андрея  
Тарковского  
«Ностальгия»,  
созданный в 1983 г. в  
Италии, рассказывает о  
драме русского человека,  
оторванного от родины.

Эскиз к  
советско-американскому  
мультфильму  
«Стереотипы» (1988)  
режиссера Ефима  
Гамбурга.  
Художник  
Игорь Макаров.





Размышления алжирской писательницы и кинорежиссера о людях «третьего мира», их крепнувшем самосознании и, в частности, о новом мироощущении женщины.

Однажды декабрьской ночью 1976 г. я со съемочной группой в полтора десятка человек и двумя актерами снимала на арендованной у крестьянина ферме в 70 км от столицы Алжира очередной эпизод: мужчина смотрит на свою спящую жену.

Не было в этой сцене ничего примечательного, если не считать... продолжительности взгляда (длился он минуты полторы). Впрочем, говорить тут нужно скорее о двух взглядах: один был мой собственный и членов съемочной группы (и, значит, будущих зрителей) на героя фильма — мужчину, а второй — взгляд самого этого мужчины на женщину, которая, словно Венера с картины художника итальянского Возрождения, безмятежно раскинулась во сне. И невольно рождалась мысль, что любое искусство (а говоря объективно, тогда кинематограф арабских стран находился на той же стадии развития, что и флорентийская или венецианская живопись в период кватроченто) должно непременно свершить это первое свое открытие — открытие того, как другой человек — *другой!* — смотрит на незащищенную во сне женщину и как в это время смотрим на него мы.

В одной из сцен фильма «La nouba des femmes du mont Chenoua» женщина спокойно спит на супружеском ложе: волосы повязаны красным шарфом, видны лишь чистые линии лица. Я до мельчайших подробностей продумала убранство комнаты — шелковистый блеск постельного белья и подушек, контрастирующий с грубой побелкой стен, ковры на полу. Раскинувшаяся на широкой кровати она кажется такой спокойной, умиротворенной. И вдруг — по нескольким резким ее движениям во сне — мы понимаем, что ее начинают мучить кошмары, болезненные воспоминания, пришедшие к ней, как мы узнаем позже, из прошлого военных лет.

### Взгляд украдкой

А что же мужчина, застывший на пороге спальни и неотрывно глядящий на свою жену? Займет ли он место рядом? Нет. Хотя в глазах его горит желание (а разве не желание — откровенное или тайное — являет собой черту подлинного кинематографа?), в них нет той настойчивости, которая вызывает ответное стремление разделить страсть, нет обещания глубоко личного, интимного единения.

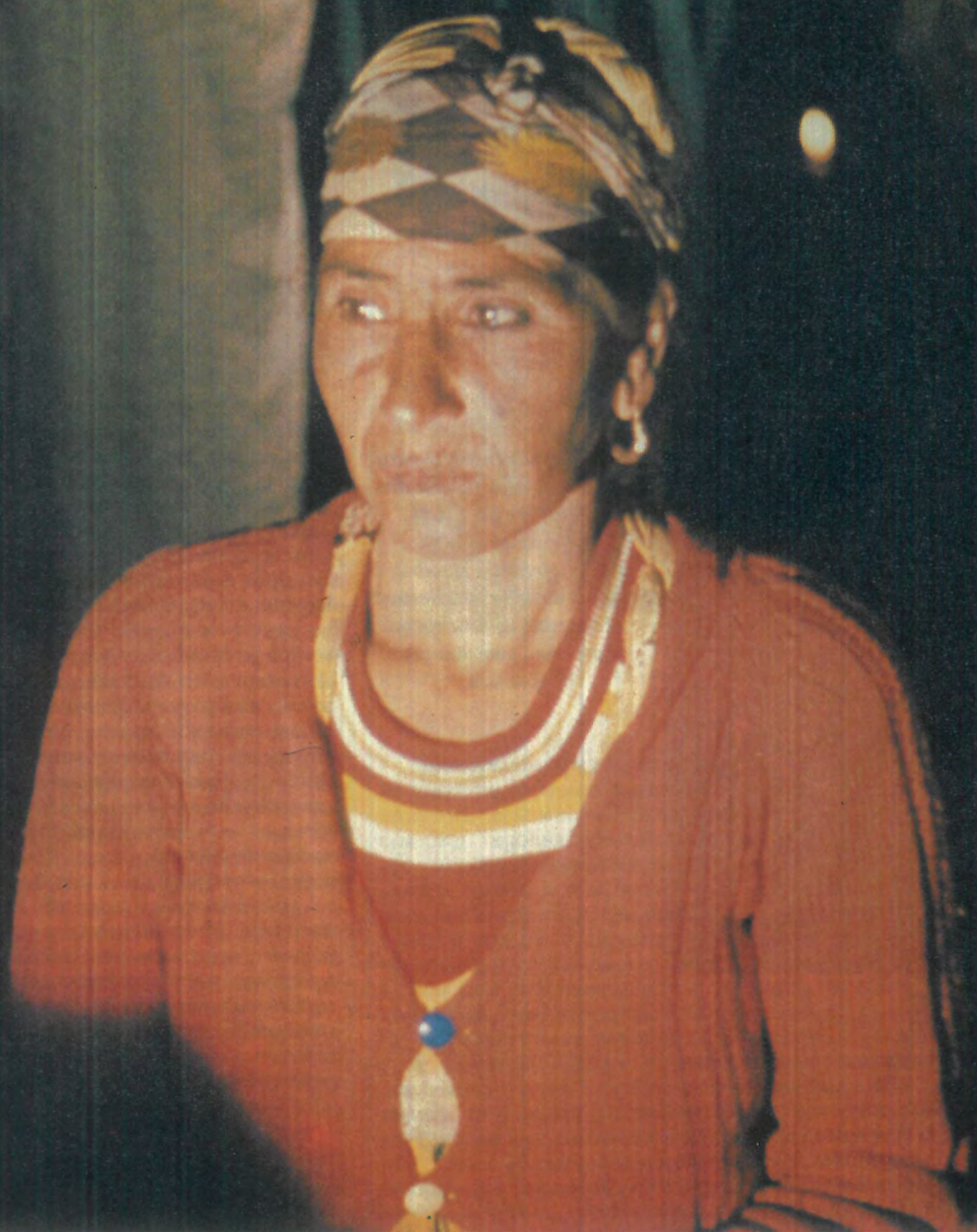
Этот взгляд *другого* на желанную женщину — взгляд, за которым следим и мы, — не похотливо-холодное любопытство. Он проникнут живой человеческой болью: медленно, со все возрастающим напряжением (полторы минуты — срок в кино необычайно длительный) он, презирая себя, мучительно переживает свое бессилие, горечь невозможности единения. И его взгляд — как бы символ, овеществление того незримого барьера, что разделяет эту супружескую пару — мужчину и женщину.

Возможно, мне с самого начала следовало сказать, что герой мой прикован к инвалидной коляске, на ней-то он с трудом, перебирая руками по стене, и подобрался к дверному проему. Даже на расстоянии женщина словно магнитом притягивает его, и рука мужчины судорожно стискивает дверной косяк. Я, за кинокамерой, хочу уловить каждое движение мужчины, когда он дюйм за дюймом пытается буквально выдрать себя из коляски. Вижу



в профиль его лицо, искаженное усилием, а в глубине кадра — кровать и спящую женщину с красным шарфом: две застывшие во внутреннем оцепенении маски передо мной — одна рядом, другая в недоступной дали...

Много позже я начала задумываться — случайно ли я решила именно так снять эту ночную сцену в интерьере? В те минуты я искала лишь нужную мне композицию, как это и делает обычно художник или режиссер. Так не вопреки ли собственной натуре изобрела я такое решение сцены? Ведь в конце концов, меня — писательницу,



режиссера, просто арабскую женщину — до тех пор не слишком занимал вопрос о том, как смотрит на женщину *другой* в условиях той культуры, которая веками вообще скрывала женщину от посторонних глаз. Ведь таким созерцателем мог быть только владыка гарема, а ему и в голову не могло прийти «живописать» для кого-то принадлежащую только ему реальность; больше того — он освящал свое владычество еще и религиозным табу.

А истинный взгляд *другого*, взгляд со стороны (если это не взгляд извращенца, жадный и наглый) открывает вроде бы и не так много, но одновре-

менно — все: чудо образа женщины, мираж, окутанный поэзией и печальной тайной.

### Глазами собственника

Вопрос о том, что ощущает человек, становясь предметом рассмотрения, интересует сегодня многих арабских кинематографистов. Однако здесь, быть может, уместно отвлечься от личного опыта и порассуждать немного в более общем плане — о том, что в не столь уж отдаленном прошлом нас,



На фотографиях — рабочие моменты съемки картины «*La nouba des femmes du mont Chenoua*». Слева: режиссер Ассия Джебар с одним из актеров. Вверху: женщины из алжирской деревни, участницы фильма.

Так, в течение примерно полутора веков наши народы, как и в далекие языческие времена, не принадлежали самим себе, были чужой «собственностью» — в том смысле, что ими управляли и их обманывали другие, присвоившие даже зримые их образы для действий, в которых им не было места. В самом деле, кто-то пишет другу на открытке с картинкой, изображающей араба или негра, но где же сами-то эти арабы или негры? Они исключены из процесса общения, их просто не замечают. Разве кого-нибудь из писавших интересовали по-настоящему изображенные на открытках люди? Нет. Их облик, их явное отличие от привычного для глаза европейца порождали, конечно, какие-то мысли, какой-то обмен банальными словами и фразами, но сами по себе они не вовлекались — хотя бы символически — в этот обмен. При таком положении внимание к их внутреннему миру тем более полностью отсутствовало — как будто все их отличие заключалось только в одежде, фольклоре и в чем-то внешнем. Именно поэтому в документальном и художественном кинематографе десятилетиями процветал жанр «колониального кино» — некогда весьма популярный, но сегодня почти полностью сошедший с экрана. И теперь кажется, что долгие эти годы словно бы слепые операторы снимали не реальную жизнь, а миражи.

### Раскрепощенный взгляд

А потом, внезапно, многое вдруг переменялось, и у женщин Востока как бы открылись глаза на окружающее — у тех, кто недавно не имел даже права на собственный взгляд, кто жался к стенам домов, потупив глаза, закутанных с головы до ног в покрывало, имевших лишь узкую щель, сквозь которую было видно всего на два-три шага вперед. Теперь и они обрели наконец право вырваться из сковывающей тесноты и ступить в окружающий мир, право учиться и познавать. И они, забыв себя, окунались в новый для них мир бескрайнего неба и вольной природы с деревьями, травами, вспененными гребнями волн, жадно вглядывались в суету уличных толп, а еще больше в других вокруг себя, в других женщин, во все человечество...

наше общество в целом, рассматривал, словно под микроскопом, действительно чуждый взгляд колонизатора, который с холодной тщательностью некоего высшего существа фиксировал, раскладывал по полочкам и «иллюстрировал» арабскую, африканскую (или «восточную») вообще культуру.

Таким взглядом другого был, например, взгляд западного художника (сначала баталиста, потом ориенталиста — мастера экзотических жанров, запечатлевшего караваны верблюдов, бедуинов, танцовщиц, просящих милостыню детей на фоне песчаных барханов и разрушенных мечетей), на смену которому позднее, в период расцвета великих колониальных империй (1880—1900), пришел фотограф-путешественник. Тогда-то и появились печатавшиеся тысячами тиражами многочисленные изображавшие полуобнаженных восточных красавиц почтовые открытки, на обороте которых — или прямо по лицевой стороне — писали родным в Европу безразличные ко всему местному туристы, солдаты, другие случайные заморские гости.

Я осмелюсь вернуться сейчас к собственному скромному опыту такого «вглядывания», потому что для меня сила кинематографа заключается именно в том, что он позволяет тщательно, скрупулезно, дотошно исследовать этот процесс своим особым видением тех, кто смотреть вообще не умеет, или тех, кто только что «прозрел» и впервые видит окружающий мир.

Давайте же обратимся к одной из первых сцен фильма «La pouba des femmes du mont Chenoua». Женщина стоит спиной к зрителю — видны лишь ее волосы, очертания головы на фоне стены. Она словно бы вжимается лбом в каменную стену — и, быть может, в нетерпении или бессилии только что билась о нее головой. Можно по-разному объяснить это движение — ведь она явно не хочет, чтобы мы видели ее лицо, она как бы отталкивает меня, прячется от внимательного взгляда кинокамеры. Но именно такой я решила тогда ее показать...

Она делает несколько шагов, будто ищет что-то, но по-прежнему не поворачивается к зрителю. Внезапно из горла ее рвется сдавленный крик, выражающий боль, смятение, протест:

«Ведь я говорю, я говорю, говорю!» Молчание. И снова: «Я не хочу, чтобы на меня смотрели!» И добавляет (и мы понимаем, что мужчина тоже здесь, в комнате): «Не хочу, чтобы ты смотрел на меня!»

Так героиня фильма, жизнь которой в течение двух часов будет разворачиваться на наших глазах, начинает с протеста. Она не хочет, чтобы ее разглядывали как вещь. Но вскоре она все же поворачивается к нам лицом — ведь ей больше всего хочется выговориться, выплеснуть переполняющие ее чувства, получить живой отклик. Она, наверное, не сознает, как это трудно — открыть душу и как еще труднее говорить в пустоту, в безответное молчание. Но стремление освободиться от накипевшего сильнее всего. «Ведь я говорю, я говорю, говорю!»

Другими словами, экран мог бы быть в этом эпизоде и вовсе темным, без какого-либо изображения: глухая чернота, из которой время от времени возникал бы силуэт женщины — как напоминание о героине. Только рвущийся ее голос наполнял бы тогда экранное пространство-время, становясь единственной его реальностью: слово, идущее впереди неясной еще тени...

И я думаю, что именно таким рвущимся из горла «словом» являются сейчас фильмы женщин-кинематографистов, представительниц как «третьего мира», так и западных стран; их фильмы — это стремление «выговориться», выплеснуть наружу то, что переполняет их душу. Работа в кино означает для женщины как бы новую степень свободы: свободы голоса и даже тела — ведь не обшариваемое похотливым взглядом и потому не знающее подчинения тело вновь обретает самоценную значимость и чистоту. И тогда голос женщины обретает крылья: тот, кто вечно пребывал на вторых ролях, начинает видеть мир собственными глазами.

## Глаза в глаза

В фильме «La pouba des femmes du mont Chenoua» героиня — молодая женщина-архитектор — возвращается в места, где прошло ее детство. Она — одна из тех, кто «учится говорить», кто заново открывает для себя мир, в данном случае — мир когда-то знакомых мест, и бродя по ним, она отыскивает известные ей уголки, дома, речушки (даже те, что уже высохли) или перелески (даже те, что уничтожены огнем). Встречает она и других женщин, которые тоже поглядывают на нее с любопытством. И в этом обмене взглядами — то длительны-

ми, то беглыми, то словно ждущими чего-то — начинается диалог, диалог о прошлом и настоящем. А вокруг женщин всегда целые ватаги вездесущих, шумных, смеющихся и поющих детей.

Следя за своей героиней, я тоже гляжу на других женщин. Или, скорее, я гляжу на них ее глазами — глазами молодой, ни от кого не зависящей, наслаждающейся своим вторым рождением женщины. Я вижу, как она разглядывает их, по-новому открывает их для себя. И ее взгляд словно размыкает молчавшие до того уста. Женщины начинают делиться своими повседневными заботами, вспоминают о живом еще прошлом, и слова их, как непогасшие угольки в золе забвения, больно жгут сердце. «Разве могу я плакать? У меня уже и слез не осталось!» — говорит одна из них — старая крестьянка с исполосованным морщинами лицом и гордой осанкой.



Maure, phot., Biskra 149

Biskra — Ouleds Naïls

Женщина смотрит на женщин. Ее взгляд ничем не замутнен, и барьер, разделяющий человеческие существа, исчезает — завязывается беседа. А в сумерках героиня возвращается домой, согретая теплом говоривших с ней. Чувство, рождаемое звучанием голоса, всегда выше и чище телесного — того, что видит глаза, тем более жадные глаза мужчины; и потому звучащие в душе героини голоса встречаемых ею женщин — робкие и неуверенные — рожают действительно чистое чувство истинной любви, нежности и познание друг друга.

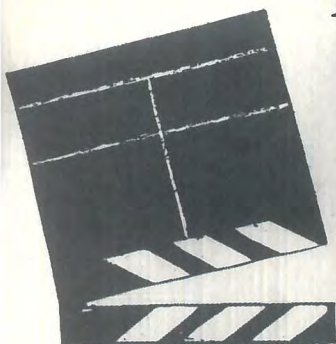
Так, может быть, вовсе не случайно в большинстве фильмов, созданных женщинами, именно «звуковому ряду» (музыке, тембрам голосов, шумам, записанным специально или просто где-то подслушанным) внимания уделяется не меньше, чем самим образам героев? Экран, вещь весьма тонкая, требует очень осторожного с собой обращения; и если «населить» его могут зримые образы, воспринимаемые лишь «общим планом», глазом не слыхком внимательным и даже близоруким, то звуковая его часть должна вестись «голосом» уверенным, твердым как камень, но нежным, хрупким и щедрым, как человеческое сердце. ■

*На многочисленных почтовых открытках колониальной эпохи, изображавших «полуобнаженных восточных красавиц... писали родным в Европу безразличные ко всему местному... заезжие заморские гости».*

**АССИЯ ДЖЕБАР,**  
писательница  
и кинорежиссер  
из Алжира; автор  
многочисленных  
рассказов и повестей,  
переведенных на разные  
языки. Ее первый фильм  
«La pouba des femmes du  
mont Chenoua» (1976—  
1977) получил премию  
Международного союза  
критиков на  
Венецианском фестивале  
1979 г.

# Чарли Чаплин, незнакомец и брат

МАРСЕЛЬ ОМС



История о том, как Чарли Чаплин создал образ маленького человека, бродяга, частичка которого заложена в каждом из нас.

Чарли Чаплин, столетие со дня рождения которого празднуется в 1989 г., был любимцем публики: где бы он ни появлялся, его сопровождали толпы поклонников, а каждый его новый фильм встречали восторженными овациями. Вместе с тем созданный им образ нередко вызывал недоверие, антипатию и даже ненависть.

Нельзя сказать, что это странное противоречие, эта двойственность восприятия закономерны, однако в чем-то они оправданы. Ведь все гениальные клоуны, как правило, соединяют в себе черты «рыжего» и «белого», а отказавшись от пестрого шутовского наряда, они вызывают одновременно любовь и ненависть, раскрывая сущность человеческой личности во всей ее полноте.

Непонимание образа, созданного Чаплином, достигло своего апогея в 1927 г., и тогда его, осаждаемого жадными до сенсаций журналистами, взяла под свою защиту весьма влиятельная группа сюрреалистов: яростным нападкам на актера она противопоставила свой знаменитый трактат «Руки прочь от любви» («Hands off Love»). Текст этой брошюры, принадлежавший, скорее всего, перу Луи Арагона, содержит несколько примечательных мыслей о противоречивом феномене Чарли: «На службе у любви, он всегда был на службе у любви, и подтверждение тому — его жизнь и его фильмы». И далее: «Мы поняли вдруг, какую роль в этом мире призван играть гений. Завладевая человеком, он делает его и наглядным символом, и добычей реальных сил зла. Ему дано рассказать ту правду, которую стремится затмить и уничтожить всемирная глупость. Воздадим же должное тому, кто на огромный киноэкран Запада, на котором одно за другим заходят бесчисленные солнца, проецирует ваши тени, раскрывая великую человеческую правду, — ведь, может быть, это единственная непреходящая ценность, которая стоит больше, чем вся Земля».

В том же 1927 г. Чаплин снял свой «Цирк» — фильм-итог и дань уважения манежу. Киноре-

жиссер собрал все, что вынес из мира циркового искусства, и снял картину, исполненную признательности к его традициям, воссоздав на экране образы клоунов, наездниц, укротителей, фокусников и акробатов. Бродяга Чарли, вынужденный скрываться от полиции, ищет прибежища в шапите и, невольно очутившись в магическом круге арены, оказывается участником представления, становится цирковой звездой.

В этой картине, где бегущий от судьбы герой попадает в ловушку зрелища, делающего его знаменитостью, сконцентрирована вся проблематика чаплинских фильмов: стремясь вырваться из фантазмагории циркового представления, Чарли в конце концов растворяется в ней. В этом искусно переданном ощущении неприятия и влечения весь Чарли, так похожий на обычного человека и вместе с тем чуждый ему, не принятый обществом вечный побирושка, бродяга, тоскующий по человеческому теплу.

Но не будем заблуждаться: зритель, поначалу с восторгом принявший своего двойника, вскоре отверг его, усмотрев в нем обидную, невыносимую карикатуру на самого себя. Те же сюрреалисты, по-братски протянувшие Чаплину руку помощи, не колеблясь осуждали его «сентиментальность». Луис Бунюэль не менее решительно бросил Чаплину упрек в том, что он позволил себе «увлечься ложными теориями интеллектуалов» и «заставил нас оближаться слезами над самыми банальными, хотя и живучими истинами».

Все эти споры породили самые противоречивые и совершенно непоследовательные оценки, свидетельствующие о том накале страстей, кото-



«Малыш» (1921).  
Чарли и его маленький  
приемыш.

*Сто лет со дня рождения*

*Долгая жизнь  
Чарли*





СЛЕВА НАПРАВО:

**«Пилигрим» (1923).**  
Перодевший священником беглый каторжник читает свою первую проповедь.

**«Золотая лихорадка» (1925).**  
Во время поисков золота на Аляске Чарли укрывается от снежной бури в хижине бандита по имени Блэк Ларсон (справа). Сюда же приходит и Большой Джим Маккей (в центре) — старатель, нашедший золото.

**«Цирк» (1927).**  
Неловкость Чарли на арене приводит публику в восторг.

рого сумел добиться Чаплин, воздействуя на чувства своих зрителей.

### От Чаплина к Чарли

В Соединенные Штаты Чаплин приехал с труппой Фреда Карно — сначала в 1911 г., а затем, уже окончательно, в 1912 г. Программу мюзик-холла Карно составляли в то время пантомимы в духе традиционного английского варьете, имевшие у публики большой успех. Несколько классических номеров, впоследствии переделанных и перенесенных Чаплином на экран, быстро завоевали популярность благодаря виртуозности исполнения. Это были, в частности, «Ночь в лондонском клубе» и «Вечер в английском мюзик-холле», где главным героем выведен беспробудный пьяница, что позволяло актеру бесконечно импровизировать, ориентируясь на реакцию зала.

В кино Чаплин пришел в 1914 г. в качестве статиста. Чарли еще не существовало, актер только искал свой образ, делая первые шаги на новом поприще. Но агрессивно-злобные, почти мстительные импровизации долгое время делали героя похожим на несносного Арлекина,

наряженного в лохмотья в память о прежних лондонских невзгодах. «В конце концов я стал имитировать повадки типичного англичанина с черными усиками, бамбуковой тросточкой и хорошо пригнанным жилетом. Его-то и избрал я образцом для подражания».

Что касается знаменитой чаплинской походки, то он заимствовал ее у известного английского клоуна Малютки Тича с его огромными ступнями акробата и у отличавшегося странностью движений старого спившегося конюха, жившего в окрестностях Лэмбета; возможно, было здесь и влияние других артистов из труппы Карно — Уолтера Гровса и Фреда Китчена.

Как бы то ни было, это неуверенное и медленное восхождение Чаплина привело его к образу одинокого бродяги, которому потом актер не изменял уже никогда. Человечность, богатая нюансировка и эмоциональность исполнения всегда будут самыми ценными в созданных им персонажах. «Это образ человека, опьяненного своей мудростью и танцующего на гребне отчаяния» — так писал о Чаплине критик Эли Фор в 1922 г., обессмертив своей оценкой облик вечного скитальца. «Носки его многострадальных и несурзных ботинок подобны двум полюсам нашего сознания, именуемым разумом и желанием. Переминаясь с ноги на но-





гу, он словно ищет тот центр душевного равновесия, который мы теряем, не успев обрести».

Свои искания актер пронес через всю жизнь, не изменяя себе даже в те минуты, когда его творчество, казалось, разочаровывало даже самых горячих его поклонников. Преследуемый галлюцинациями (он часто видел сошедшую с ума мать и алкоголика-отца, бессмысленно оставившегося на него на улице), Чаплин вдохнул в свое детище всю нежность, которой сам был лишен в детстве.

### Чарли-незнакомец

Помимо мелодрамы, непременно присутствующей в работах Чаплина, который считал ее важнейшим условием диалога со зрителем, в его работах чувствуется и дух времени. Так, еще в молодости он включился в борьбу за участие Соединенных Штатов в первой мировой войне на стороне союзников. Однако довольно слабый короткометражный фильм «Облигация» (1918) и

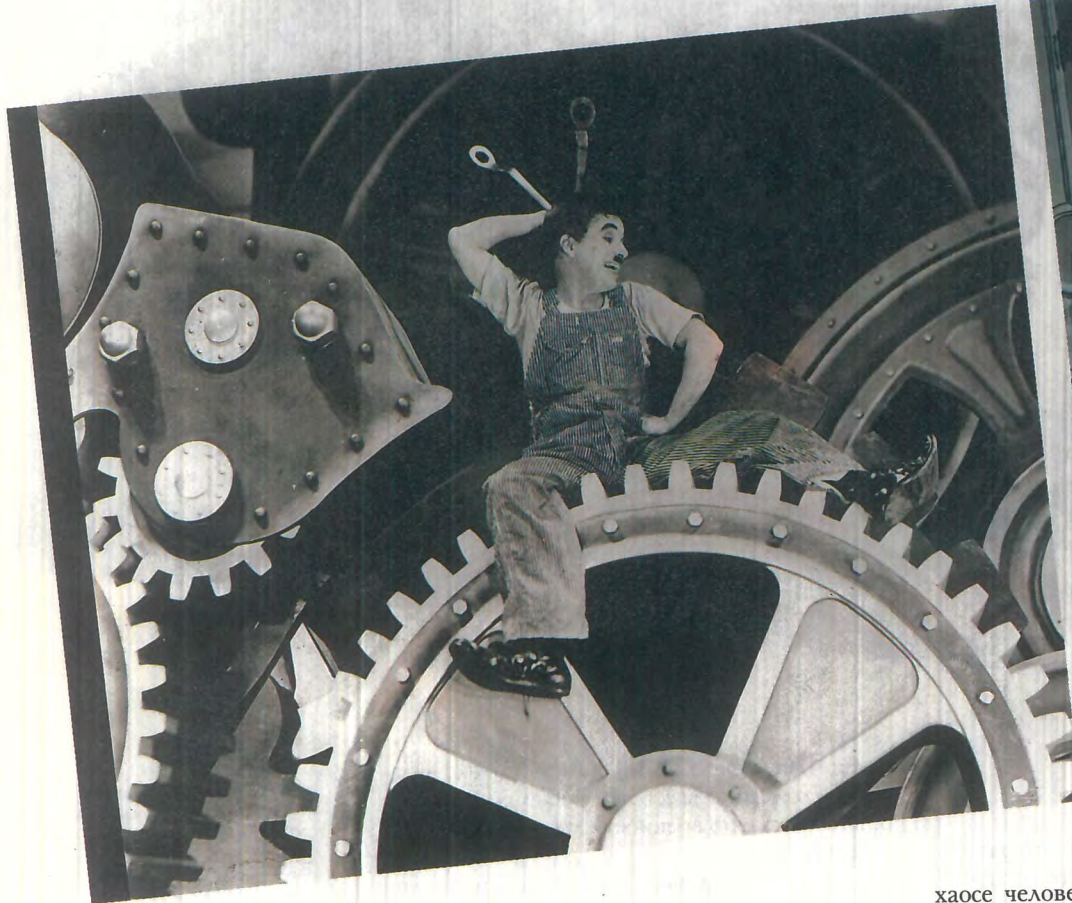
шедевр «На плечо!» (1918) были не только вкладом актера в дело всеобщей мобилизации, но и попыткой осмеять военное безумие, охватившее человечество.

В этих фильмах уже вырисовывается облик персонажа, одно появление которого на экране нарушает привычный ход событий; герой Чаплина все больше напоминает «чуждого» — в том смысле, каким наделил это слово Альбер Камю в «Мифе о Сизифе» (1942): «...Мы попадаем в чуждый нам мир. Мы замечаем его «плотность», видим, насколько чуждым в своей независимости от нас является камень, с какой интенсивностью нас отрицает природа, самый обыкновенный пейзаж. Основанием любой красоты является нечто нечеловеческое... Люди также являются источником нечеловеческого. В немногие часы ясности ума механические действия людей, их лишенная смысла пантомима явственны во всей своей глупости»<sup>1</sup>.

Вот первые кадры фильма, в котором подвыпивший чаплинский герой попадает на курорт и

МАРСЕЛЬ ОМС,  
педагог и историк кино из  
Франции; автор ряда  
публикаций, в том числе  
исследований,  
посвященных творчеству  
французского  
кинорежиссера  
Алена Рене (1988).





СЛЕВА НАПРАВО:

**«Новые времена» (1936).**  
*Чарли — жертва машинного века.*

**«Великий диктатор» (1940).**

*«Конечно, если бы я знал тогда о подлинных ужасах немецких концлагерей, я не смог бы сделать «Диктатора», не смог бы смеяться над нацистами, над их чудовищной манией уничтожения».*

**«Огни рампы» (1952).**  
*Стареющий артист мюзик-холла Кальверто был некогда звездой...*

потрясает основы этого мира ханжества, тайных пороков и грязных сплетен («Лечение», 1917); вот он бежит с каторги, выдав себя за священника, и уже сорвана маска с тартюфского лицемерия («Пилигрим», 1923); Чарли становится старьевщиком, и этого по-бабьи слезливого попрошайку до нитки очищает какой-то подозрительный ростовщик («Ростовщик», 1916); а вот он, взгромоздившись на лошадь, вламывается прямо на светскую вечеринку, и в игре ассоциаций и образов становится очевидной вся условность человеческих отношений (полосатая пижама словно одежда заключенного, прутья кровати — чем не тюремная решетка?); и, наконец, апокалипсический финал с падающими дамами, чванливыми бородачами в ореоле брызг содовой и на мгновение завоеванной Чарли девушкой («Искатель приключений», 1917).

Разоблачив в «Огнях большого города» (1931) двойственность капитализма, этого двуликого Януса, Чаплин обращается к теме разрушительного Молоха тэйлоризма, безумия «механических жестов» массового производства («Новые времена», 1936), когда потерявшийся в их

хаосе человеческий разум уже не в состоянии направлять руку мастера. Зрителя больше не введет в заблуждение идиллический эпизод в бедной хибаре — полугротескная, полуумиленная вариация на тему «золотого века»: даже мечта стала теперь чем-то глубоко «чуждым».

### Завещание

А при нацизме этой мечте суждено было превратиться в кошмар. В 1940 г. выходит картина «Великий диктатор», первый звуковой фильм Чаплина, сатира на Гитлера (Чаплин и Гитлер родились в одном месяце), в которой еврей-парикмахера принимают за диктатора.

Маска Чарли родилась когда-то в ответ на враждебность, безразличие и абсурдность общества. Чаплину удалось перенести на экран чисто цирковые находки, его бродяга выворачивает наизнанку заведенный порядок, он — карикатура на светского денди, а нищенское существование — оборотная сторона социального преуспевания.

«Огни рампы» (1952) стали подлинным завещанием Чарли. Правда, не в традиционном стиле — это не был фильм-автобиография, реминисценция прошлого; скорее, это полные светлой грусти размышления об истоках своего «я»



или, если говорить языком психоанализа, о своей изначальной сущности.

Кальверо при всем своем сходстве с Чарли далек от прежнего героя. И хотя действие фильма перенесено Чаплином в места, где прошло его детство, во времена его собственного дебюта в кино (1914), и семейное окружение Кальверо напоминает чаплинское, картина лишена автобиографических черт. К ней больше подходит название прекрасной книги Старобинского «Портрет художника-паяца» — настолько точно оно передает стремление Чаплина рассмотреть, как в зеркале, отражение своего «я», взглянуть в морщины, покрывшие лик ушедшей юности. Этот фильм-раздумье опять возвращает нас к «Мифу о Сизифе» Камю: «Точно так же нас тревожит знакомый незнакомец, отразившийся на мгновение в зеркале или обнаруженный на нашей собственной фотографии, — это тоже абсурд...»<sup>2</sup>

Это ощущение себя «чуждым» Чаплин сохраняет до самой смерти. В одном из эпизодов «Зо-

лотой лихорадки» (1925) в новогоднюю ночь Чарли, так и не дождавшись любимой девушки, остается в грустном одиночестве. И вдруг на лице его появляется маска смерти — маска постороннего среди этого несостоявшегося ночного праздника, одиночки, вечно заставлявшего смеяться, петь и веселиться других, а теперь оказавшегося наедине с танцующими булочками.

Умер Чаплин тоже в новогоднюю ночь, встречая 1977 год. Смерть поставила точку в сценарии его жизни, подсказав сюжет последних эпизодов: снег и ветер стучатся в дверь дощатой хижины, повисшей над пропастью, имя которой — небытие; в печурке догорают последние угли, и Чарли, зябко поеживаясь, закутывается в саван, стряхивает снег, оглядывается, словно ища дорогу, и вразвалочку, знакомой всем походкой уходит прочь из этого мира, балансирующего на ненадежных ножках придуманных им танцующих булочек. ■

1. *Сумерки богов* (Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева). М., Политиздат, 1989, с. 230—231. — Прим. ред.

2. Там же, с. 231. — Прим. ред.



Эта рубрика «Курьера ЮНЕСКО» представляет материалы, не связанные с основной темой номера. Иногда они перекликаются с тематикой предыдущих выпусков, как, например, статья, помещенная ниже.

## «Раббы одного человека»

ШАНТАЛЬ ДЕ ГРАНПРЕ

---



Как дополнение к материалам номера журнала за июль-август 1989 г. («1789. Идея, которая преобразила мир») мы публикуем статью о том, какими видели американских индейцев представители французской литературы XVII—XVIII вв. Философы Просвещения использовали жизнеописания индейцев в своей критике французского общества.

Открытие Нового Света оказало большое влияние на перемены в общественном устройстве Франции. Американские индейцы упоминались во французской литературе еще в XVI в. в сочинениях Монтеня. Но только в XVII в., когда Франция, значительно отстав от Испании, Португалии и Великобритании, вступила на путь колонизации, появилась целая серия рассказов о путешествиях, большинство из которых было посвящено индейцам.

На первом этапе освоения Северной Америки французы в основном интересовала торговля мехами. У индейцев «Новой Франции» не было сказочно богатых городов, которые возбуждали бы алчность пришельцев, и на первых порах они вовсе не стремились любой ценой захватить новые земли. Здесь процветала торговля, причем колонисты торговали с индейцами на равных, надеясь, что со временем они станут похожими на европейцев.

Именно с этой мыслью с 1632 г. иезуиты начали свою миссионерскую деятельность среди индейцев. Ее успех во многом зависел от того, перейдут ли наиболее многочисленные племена к оседлому образу жизни (к тому времени племя

гуронов уже было оседлым и в нем существовало сразу несколько христианских миссий) и смогут ли проповедники освоить языки индейцев. Вплоть до 1672 г. иезуиты посылали во Францию «реляции» — отчеты о жизни и деятельности в Новом Свете, которые вызвали огромный интерес у публики. Естественно, центральными фигурами этих повествований были индейцы. Их внешность, черты характера, достоинства и недостатки, верования описывались с уважением и симпатией.

Конечно, жизнь индейцев привлекала не одних иезуитов. В XVIII в. появилось множество других описаний, которые не только дополняли, но зачастую и противоречили друг другу. Пожалуй, первым, кто, рассказывая о жизни индейцев, подверг критике своих соотечественников, был французский путешественник и писатель барон де ля Онтан. В 1703 г. он опубликовал книгу «Путешествия барона де ля Онтана по Северной Америке» (*Voyages du Baron de la Hontan dans l'Amérique septentrionale*), которая имела такой успех, что с 1703 по 1758 г. ее переиздавали 25 раз. В «Диалоге, или Разговоре дикаря с бароном де ля Онтаном» (*Dialogue ou entretiens entre un sauvage et le Baron de la Hontan*) автор, иронизируя над идеей обращения индейцев в христианство, передает слова некоего Адарно, который не только оспаривает догматы католической церкви, но и не признает самого короля: «... Мы рождаемся свободными и тесно связаны между собой, каждый из нас не менее важен, чем все остальные, а вы — просто рабы одного человека...»

В 1724 г., пытаясь опровергнуть мнение барона де ля Онтана, отец Жозеф Лафито опубликовал книгу «Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps» («Обычаи американских дикарей в сравнении с обычаями античной древности»). Это подробное сравнительное исследование истории индейцев и древних греков ставило целью доказать, что обитатели Нового Света не лишены религиозного чувства. Отец Жозеф хотел также унять излишнее рвение иезуитов, которые, желая убедить Францию, что народы, населяющие Канаду, не имеют собственной религии и нуждаются в обращении в истинную веру, постоянно проводили эту идею в своих описаниях. Но главным оппонентом Лафито был барон де ля Онтан, который искал в образе мысли американских индейцев подтверждения своему атеизму.

## Индейцы как орудие критики

В 1770 г. увидел свет монументальный труд аббата Рейналя «Философская и политическая история учреждений и торговли европейцев в обеих Индиях», в создание которого большой вклад внес Дени Дидро<sup>1</sup>. Индейцы послужили автору в качестве орудия критики, которая от издания к изданию с 1770 по 1798 г. становилась все острее. Священное право собственности, монархия и социальное неравенство — все подвергалось осуждению.

«Неравенство людей, которое мы считаем необходимым атрибутом общества, для дикаря является полным абсурдом... а зависимость многих от воли и капризов одного кажется ему позором и утратой человеческого достоинства».



Жан-Жак Руссо.  
Портрет работы  
английского художника  
Алана Рамсея  
(1713—1784).

Картина, изображающая  
открытие реки Св.  
Лаврентия Жаком  
Картье, была заказана  
художнику Теодору Гюдену  
(1802—1880) в 1839 г.  
французским королем  
Луи-Филиппом.

Критикуя современное им французское общество, философы Просвещения, да и не только они, в своих произведениях часто прибегали к образу индейца. Например, Руссо в трактате «О происхождении неравенства среди людей» (1755) обращается к примеру не одной только Англии: начиная с 1750 г. было написано множество трудов об Америке, и Руссо, конечно, читал и Ласкарбо, и Лафито, и барона де ля Онтана. Именно они укрепляли его в мысли, характерной для литературы XVIII в., что человек по природе своей добр<sup>2</sup>. То, что раньше казалось просто любопытными фактами, у Руссо стало объектом политического осмысления.

Однако разные философы эпохи Просвещения искали в образе индейца воплощение разных, порой совершенно несовместимых идей. Так, например, в «Простодушном» Вольтера индеец-гурон сурово осуждает политику и общественные нравы французов, но он не настоящий «благородный дикарь» и не может быть беспристрастным, поскольку в нем самом течет французская кровь. Этот персонаж понадобился Вольтеру, чтобы опровергнуть взгляды Руссо на воспитание («Простодушный» стал дикарем, несмотря на свое происхождение), а также гипотезу Лафито о европейских корнях индейцев.

Более того, философы отдавали предпочтение разным индейским племенам: одни симпатизировали северным племенам, другие — южным, причем создаваемый ими образ индейцев зависел от их взглядов, прогрессивных (как у Дидро) или нет (как у Руссо). Однако все они дружно высмеивали иезуитов, особенно Вольтер, который в «Простодушном» нарисовал на них настоящую злую карикатуру. Его мадемуазель де Сент-Ив удивляется тому, что гуроны до сих пор еще не стали католиками. «Неужели преподобные отцы иезуиты не обратили их всех в христианство?» — спрашивает она насмешливо (или коварно?).

И все же, хотя большинство авторов путевых заметок и философов осуждали иезуитов, именно в иезуитских реляциях были обнародованы многие идеи о неравенстве, монархии и собственности.

Иезуиты были внимательными наблюдателями и фиксировали все, что видели. Они не только хотели переделать индейцев на европейский лад, но и не считали зазорным перенять кое-что у них. Они первыми начали сравнивать общественные устройства и духовные ценности, причем сравнение это далеко не всегда оказывалось в пользу Франции. Они не могли не одобрить аскетический образ жизни индейцев, их щедрость, столь естественную для людей, у которых нет ни частной собственности, ни прибыли. Читатели их отчетов тем временем постепенно привыкали к мысли о том, что люди могут быть счастливы, свободны и равны без короля, без свода законов, без пожалованных сверху прав. Превознося

преимущества демократической формы правления, авторы (между строк) критиковали монархию, исподволь расшатывая ее устои.

Три темы, впервые появившиеся на страницах отчетов, владели умами людей на протяжении всего XVIII в.: критика монархического строя, отношение человека к природе и право индейцев на свободу высказывания, что означало, по сути, право на самоуправление.

### Индейцы-республиканцы

В «Новой Франции» в отличие от самой Франции иезуиты были противниками королевской власти. Они мечтали о создании в Канаде общественной системы, аналогичной той, которая существовала в Парагвае и Калифорнии, то есть иезуитской теократии, часто рассматривавшейся как эмбрион социалистического общественного устройства. Иезуиты первыми назвали индейцев республиканцами, уподобив их древним римлянам. Такое сравнение оправдывало их собственный республиканский дух, а спартанский образ жизни и равноправие индейцев резко контрастировало с положением дел во Франции. Некий отец Бребеф, рассказавший в двух реляциях о гуронах, жи среди них с 1634 г. и погиб от рук ирокезов в 1649 г. В отчете от 1636 г. он расхваливает демократическое устройство и форму правления у индейцев и очень подробно их описывает.

У гуронов, по его рассказам, было два вождя: один вел войны, другой управлял племенем. В их подчинении было несколько правителей более низкого ранга, которые избирались племенем «за ум, доброе имя, богатство и другие качества, ценные народом».

Если Бребефу казалось, что читатели могут его не понять, для пояснения он проводил параллель с Францией: «Они могут достичь высокого положения отчасти по наследству, отчасти благодаря павшему на них выбору. Обычно наследниками являются не дети, а племянники или внуки. У индейцев далеко не так просто стать вождем даже самого маленького племени, как, например, во Франции, когда дофин наследует французский трон или дети наследуют состояние отца. У индейцев многое зависит от личных качеств претендента, от того, насколько он популярен среди соплеменников».

По мнению Бребефа, в этом чувствуется «республиканский дух». Существовавшая у индейцев свобода слова привела к развитию у них ораторского искусства, о чем автор отзывался с большим одобрением:

«Они настолько привыкли к этому [свободе слова], что, имея большую практику и будучи от природы умны, способны вести споры и приводить аргументы, изыскивая красивыми фразами, особенно если речь идет о предмете, который им

хорошо знаком. На советах, собирающихся в каждой деревне почти ежедневно, обсуждаются самые разнообразные вопросы, что тоже развивает ораторское искусство. И хотя решение того или иного дела зависит от старейшин, высказаться может каждый желающий».

Что же касается отношений индейцев с природой, то к этой проблеме у иезуитов было довольно противоречивый подход. С одной стороны, они восхищались тем, что индейцы жили в полной гармонии со своим естественным окружением, и тем не менее все же стремились приобщить их к цивилизации, то есть фактически разорвать ту нить, которая связывала их с природой.

Однако, как это ни парадоксально, иезуиты хотели оградить индейцев от влияния Европы. По-видимому, именно здесь они впервые осознали всю развращенность цивилизованного человека. Жизнь дикарей, несмотря на все ее опасности, казалась лучше, чем жизнь европейцев, а обращение в христианство должно было, по мнению иезуитов, сделать туземцев и духовно выше. Расхваливая индейских детишек, «более живых и сообразительных», чем их французские сверстники, они как бы подтверждали правильность «естественного» образа жизни.

Цитировались даже высказывания индейцев, которые зачастую превращались в обвинения самих иезуитов.

«Эти премудрые диалектики, — пишет Жильбер Шинар, — так любили хорошо аргументированную речь, что, увлекаясь, с удовольствием цитировали доводы своих оппонентов — индейцев, а иной раз пусть неохотно, *sotto voce*, но все же признавали справедливость их доводов»<sup>3</sup>

### Индейский вольнодумец

В 1634 г. отец Лежен, прожив целую зиму в одном индейском племени, однажды вступил в настоящий словесный поединок с местным шаманом, причем нельзя сказать, что миссионер вышел из него победителем. Шаман подвергал рассмотрению христианские догмы, бывшие основными доводами отца Лежена, и искусно оборачивал их против него самого. Так, например, когда иезуит рассказал о вожденном Царстве Небесном, индеец признался, что боится смерти, но сказал, что если бы «сам верил в прелести загробной жизни, то убил бы себя, чтобы насладиться ими». Когда же француз ответил, что Бог запрещает самоубийство, индеец с издевкой заметил:

«Ну, если ты не должен убивать себя сам, это могу сделать я, чтобы доставить тебе удовольствие и отправить тебя на Небо, где ждет счастье, о котором ты говоришь».



Иллюстрация из книги «Диалог, или Беседы дикаря с бароном де ла Онтаном» (1704), в которой с помощью вымышленной беседы с индейцем Адарио автор высмеивает идею обращения в христианство североамериканских индейцев.

**ШАНТАЛЬ ДЕ ГРАНПРЕ,** преподавательница из Канады, читает курс литературы Квебека в Университете Париж X. Автор многих статей и исследований; среди них — очерк истории американской литературы, написанный совместно с Дени Иганом и вошедший в энциклопедию «Clartés» (Paris, 1988).

Иезуит отвечал, что не может принять такое предложение, ибо это страшный грех. «Ну, я вижу, ты хочешь умереть не больше моего», — заметил его противник с усмешкой.

В этом споре индеец предстает отнюдь не «дикарем». И европеец, лишенный чувства юмора, терпения, не умеющий толком высказать свою мысль, во многом выглядит рядом с ним ребенком.

Киновестерны «приучили» нас к образу индейца, который с трудом, запинаясь, изъясняется на языке колонистов. Однако отчеты иезуитов, в частности отца Лежена, напротив, показывают, что индейцы совсем неплохо владели искусством красноречия и смеялись над европейцем, который так и не смог как следует овладеть их языком. Миссионеру оставалось лишь смиренно признать: «Я похож на ребенка, а отцу всегда кажется забавным его лепет».

Этих эпизодов из жизни индейцев можно встретить множество. Авторы репортажей осмеливались даже признать свою неспособность ясно излагать доводы, что невольно подводило к мысли о необходимости переоценки ценностей в европейском сознании, показывая соотечественникам индейца не только как «благородного дикаря», но и критически мыслящего человека, иезуиты как бы намекали им, что французское общество далеко от совершенства.

Образ, создаваемый рассказами путешественников и отчетами, способствовал брожению умов эпохи Просвещения. С расширением географических горизонтов раздвигались и горизонты мысли, по крайней мере для таких людей, как Монтескьё и Вольтер (он узнавал о жизни индейцев из рассказов миссионера Шарлевуа). Многие философы — Монтескьё, Гримм и Рейналь, — несмотря на всю свою неприязнь к иезуитам, отдавали должное их попытке «социалистического» эксперимента в Парагвае. От «каннибалов» Монтеня до «Происхождения неравенства среди людей» Руссо образ индейца менялся, он постепенно превращался в ниспровергателя социальных и политических устоев в идеологии Запада. Это увлечение иным, неизведанным миром отчасти приблизило великий взрыв 1789 года. ■

1. См.: Michèle Duchet «Diderot et l'histoire des deux Indes ou l'écriture fragmentaire» (1978).
2. См.: Gilbert Chinard «L'influence des récits de voyages sur la philosophie de Jean-Jacques Rousseau» (1911).
3. См.: Gilbert Chinard «L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au 17<sup>e</sup> et au 18<sup>e</sup> siècle» (1970).

## Изучение глобальных экологических изменений

ЭЛИСОН МАККЕЛВИ КЛЕЙСОН



**Ледяные облака в стратосфере. Ученые полагают, что подобные облака могут способствовать протеканию химических реакций, вызывающих разрушение озонового слоя.**

**В**от уже более десяти лет многие ученые высказывают опасения, что в результате промышленной и сельскохозяйственной деятельности в атмосферу нашей планеты выбрасывается огромное количество газов, способных вызвать значительное повышение средней температуры земной поверхности, что в свою очередь может привести к катастрофическим климатическим изменениям глобального масштаба. Эти газы называют парниковыми, а потепление — парниковым эффектом, поскольку газообразные вещества, накапливающиеся в атмосфере, подобно стеклам парников, задерживают отраженную от Земли солнечную энергию и препятствуют ее поступлению в космическое пространство.

Более того, некоторые из указанных газов разрушают озоновый слой в верхней атмосфере. Это очень серьезная проблема: без такого защитного экрана Земля окажется под воздействием избыточного ультрафиолетового излучения, способного вызвать существенное повышение уровня заболеваемости раком кожи, а также распространение катаракты и определенных нарушений иммунной системы.

Однако, несмотря на предупреждения ученых, широкая общественность до последнего времени не уделяла должного внимания опасной тенденции глобального потепления, пока в 1988 г. не произошел ряд метеорологических катастроф. Аномальная жара и засуха в большинстве районов США, ураганы в странах Карибского бассейна, наводнения в Бангладеше — вот лишь несколько тревожных симптомов экологического неблагополучия. Подобные события будут наблюдаться все чаще, если, как предполагают некоторые специалисты, к середине следующего столетия средняя температура атмосферы повысится на 2—5°C.

Основную опасность представляет быстрый рост концентрации в атмосфере двуокиси углерода и других техногенных газов, например хлорфторуглеродов, используемых для вытеснения различных препаратов из аэрозольных упаковок и в качестве рабочего вещества холодильных машин. Нельзя забывать и о некоторых природных газах. Взять хотя бы метан: в процессе разложения органики под воздействием бактерий он образуется во внутренних частях термитов и скота, в перепре на рисовых полях, в захороненном мусоре на свалках, а также на торфяных болотах и в тундре, которые занимают 1,5 млн кв. км земной поверхности.

В результате содержание двуокиси углерода в атмосфере, которое в 1880 г. составляло 290 частей на миллион (чпм), в настоящее время достигает примерно 350 чпм. Дополнительное поступление углерода в воздушную среду в основном обусловлено сведением лесов и сжиганием горючих ископаемых (в том числе каменного угля и нефти): при сжигании массы каменного угля, эквивалентной одной тонне углерода, выделяется около четырех тонн двуокиси углерода. По данным химического анализа пузырьков воздуха, «запечатанных» во льдах Антарктики, до наступления промышленной эры концентрация двуокиси углерода оставалась практически неизменной на протяжении последних 10 тыс. лет.

Конечно, стихийные бедствия лета 1988 г., возможно, никоим образом не были связаны с парниковым эффектом; не исключено, что указанные явления — просто результат происходящих повсеместно естественных колебаний погодных условий. Сами ученые не могут однозначно объяснить природу подобных процессов, однако никто из них не подвергает сомнению следующие выводы: концентрация двуокиси углерода в атмосфере существенно увеличилась; по-видимому, в настоящее время наиболее высокими темпами за всю историю человечества меняется климат; такие трансформации, вероятно, окажут дестабилизирующее и разрушительное воздействие на нашу планету, поскольку живые организмы и экосистемы, компонентами которых они являются, не способны достаточно адекватно адаптироваться к столь быстрым изменениям.

### ПОСЛЕДСТВИЯ ГЛОБАЛЬНОГО ПОТЕПЛЕНИЯ

Есть основания полагать, что повышение температуры земной поверхности в ближайшие 50 лет вызовет своеобразную цепную реакцию. Согласно созданным с помощью компьютерной техники прогнозным моделям, парниковый эффект существенно изменит характер распределения атмосферных осадков на земном шаре: в

одних районах их количество увеличится, в других — уменьшится. Это неизбежно скажется на растительности, а следовательно — и на животном мире. Изменение растительного покрова само по себе способно вызвать трансформацию климата. В некоторых районах глобальное потепление может привести к серьезным нарушениям производства продовольственных культур, усилению эрозии почв и созданию благоприятных условий для интенсивного размножения вредителей.

Климатические изменения могут нанести значительный ущерб сельскому хозяйству. Об этом свидетельствуют трагические результаты регионального потепления, наблюдающегося в последние 20 лет в Африке к югу от Сахары, где рост численности населения, деградация почв и изменение климата привели к тяжелому кризису и без того неустойчивой системы снабжения продовольствием, что повлекло за собой голод и обнищание местных жителей. В Китае ареал пустыни ежегодно увеличивается на 1500 кв. км.

Одним из наиболее важных феноменов, связанных с парниковым эффектом, является повышение уровня моря. За последние 100 лет подъем уровня Мирового океана составил 13 см. А если он, как предсказывают некоторые ученые, поднимется на 1—1,5 м? В этом случае затопленными окажутся многие крупные города, такие, как Нью-Йорк, Бангкок, Калькутта, Рио-де-Жанейро и Сеул; более того, под водой скроются целые страны (в частности, Бангладеш и Нидерланды), а их население будет вынуждено перебраться в более возвышенные районы.

На процесс повышения уровня моря влияет и таяние ледниковых покровов. По мнению ряда ученых, в результате парникового эффекта образуется значительное количество огромных айсбергов. Они





**Запуск метеорологического шара-зонда в начале 1989 г. в Кируне (Швеция) в рамках международного научно-исследовательского проекта по изучению озонового слоя в атмосфере над Арктикой.**

### УСКОРЯЮЩИЕСЯ ТЕМПЫ ИЗМЕНЕНИЙ

В 1800 г. население земного шара составляло около 1 млрд человек. К 1930 г. его численность удвоилась, а к 1975 г. — увеличилась еще в два раза. Если рождаемость сохранится на прежнем уровне, то население планеты, насчитывающее в настоящее время 5,1 млрд человек, в ближайшие 40 лет опять возрастет вдвое, причем 90% прироста придется на относительно бедные развивающиеся страны.

Однако тревогу у специалистов и широкой общественности вызывает не столько собственно рост народонаселения (хотя прокормить и обеспечить средствами существования 10 млрд человек — задача довольно трудная), сколько все усиливающееся антропогенное воздействие на окружающую среду и увеличивающаяся деградация экосистем. Именно снабжение такого количества людей всем необходимым создает непомерные нагрузки на природные ресурсы и геокомплексы различных рангов.

Экологические изменения не являются чем-то противоестественным, однако в последнее время человек заметно ускорил их темпы. В результате расточительных методов сжигания нефти, каменного угля и других каустобиолитов, хищнического сведения лесов, безответственного внесения токсичных веществ в почвы и водоисточники, а также неконтролируемого выброса в атмосферу вредных автомобильных и промышленных газов нарушено хрупкое равновесие в природе, неизменно регулировавшее состояние глобальной экосистемы и ее основных компонентов. Серьезный ущерб нанесен всем оболочкам Земли: геосфере, атмосфере и биосфере. Человечество подорвало систему собственного жизнеобеспечения, и последствия этого могут оказаться необратимыми. В таком случае через 10 тыс. лет после последнего гляциала (ледниковья), вероятно, начался закат современной цивилизации.

### НАИБОЛЕЕ ПОЛНОЕ И ВСЕСТОРОННЕЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЗЕМЛИ

Чтобы понять сущность происходящих процессов, необходимо уяснить характер и масштабы влияния человеческой деятельности на природные ландшафты, на климат, на концентрацию рассеянных газообразных веществ в атмосфере и

состав атмосферного воздуха, и понять механизмы взаимодействия экологических факторов. Мировое научное сообщество с помощью неправительственной организации — Международного совета научных союзов (МСНС) — приступило к изучению глобальных изменений окружающей среды в рамках Международной программы «Геосфера-биосфера».

Объект исследований — сама Земля и процесс экологических изменений, вызываемых как антропогенными, так и естественными факторами. Ученые пытаются описать и объяснить подобные явления и, возможно, разработать методы их предсказания. Однако конечная цель программы — предоставление исчерпывающей и доступной информации государственным деятелям, чтобы на национальном и международном уровнях были предприняты необходимые меры, сводящие до минимума неблагоприятное воздействие экологических изменений на благосостояние и перспективы выживания человечества.

Программа МСНС по изучению глобальных изменений окружающей среды должна стать наиболее полным и всесторонним из когда-либо осуществлявшихся исследований Земли. Она объединяет усилия многих научных институтов, международных организаций и академических центров и будет выполняться при участии тысяч ученых на всех континентах. Впервые в истории работа физиков, астрономов, биологов, химиков, метеорологов, палеонтологов, геологов и представителей других дисциплин будет подчинена общей цели — анализу и интерпретации изменений взаимодействующих физических, химических и биологических процессов, регулирующих функционирование единой экосистемы Земли.

В 1988 г. под эгидой МСНС специальным комитетом в составе 19 ученых из 16 стран был разработан Глобальный план

действий, предусматривающий проведение исследований по четырем основным темам:

**Регистрация и прогнозирование глобальных изменений.** Это направление потребует создания всемирной сети наземных и космических «обсерваторий» мониторинга.

**Углубление знаний о главных факторах экологических изменений.** Значительное воздействие на живые организмы могут оказывать колебания траектории движения Земли по своей эллиптической орбите и количества солнечной энергии, поступающей в биосферу. Это в равной мере относится и к вулканическим выбросам газов и пепла, которые, как полагают некоторые ученые, могли послужить причиной крупномасштабных экологических катастроф в прошлом. Не менее существенное влияние на биосферу оказывает человеческая деятельность. В рамках Программы МСНС по изучению глобальных изменений окружающей среды будет проведена оценка относительной роли подобных факторов.

**Анализ взаимосвязей, характерных для единой экосистемы Земли.** Изучение взаимодействия физических, химических и биологических процессов (в том числе испытывающих влияние человека) в саморегулирующейся единой экосистеме Земли является новым направлением научного поиска.

**Оценка влияний глобальных изменений на ресурсный потенциал нашей планеты.** По мере углубления знаний о глобальных изменениях соответствующая научная информация должна все активнее использоваться в прогнозировании их локальных и региональных последствий для состояния важнейших видов природных ресурсов (в частности сельскохозяйственных, лесных и рыбных).

Указанные темы слишком широки, чтобы служить ориентиром при разработке конкретных научно-исследовательских проектов, хотя они и полезны при анализе общей концепции и структуры программы. Поэтому их делают на отдельные проблемы, которыми занимаются все более многочисленные комитеты, группы и т. п. Их членами становятся представители учреждений, входящих в МСНС. Активный интерес к этой работе проявляют, в частности ЮНЕСКО, Международная метеорологическая организация (ВМО), Программа ООН по окружающей среде (ЮНЕП), региональные организации и национальные научные учреждения, включая 37 национальных комитетов. С учетом междисциплинарного характера Международной программы «Геосфера-биосфера» основные направления исследований посвящены изучению следующих природных взаимосвязей:

- Химические взаимодействия в системе «биосфера—атмосфера» на суше.
- Взаимодействия в системе «биосфера—атмосфера» в океане.

• Биосферные аспекты круговорота воды в природе.

• Воздействие климатических изменений на наземные экосистемы.

• Глобальные изменения в прошлом.

### ВСЕМИРНАЯ ПРОГРАММА НАУЧНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА

Главная методологическая трудность осуществления подобной научно-исследовательской программы заключается в необходимости выйти за традиционные рамки узкоотраслевых и дисциплинарных концепций, чтобы получить целостное представление об экосистеме Земли и взаимодействии ее компонентов. Для решения данной проблемы созданы две рабочие группы, членами которых стали представители самых разных отраслей науки. Одна будет изучать методы использования современных информационных систем для обработки обширного и сложного массива данных, получаемых в ходе выполнения Международной программы «Геосфера—биосфера». Другая займется вопросами создания региональных научно-исследовательских центров. Предполагается организовать около 10 комплексных центров в целях анализа, интерпретации и моделирования данных на основе проведения региональных наблюдений. Указанные центры будут связаны с глобальными сетями мониторинга и научно-исследовательских полигонов.

Международная программа «Геосфера—биосфера» — это комплекс долгосрочных исследований причин и последствий глобальных изменений. Отдельные проекты могут быть завершены в течение нескольких лет, в то время как при реализации других потребуются 20—30 лет только для сбора адекватной исходной информации. Однако в результате мы сможем получить довольно мозаичную, но вместе с тем целостную картину Земли, не ограниченную географическими или дисциплинарными рамками. С подобной задачей может справиться лишь подлинно всемирная программа научного сотрудничества.

**ЭЛИСОН МАККЕЛВИ КЛЕЙСОН,**  
американка, сотрудница службы информации Международного совета научных союзов; ранее была редактором публикуемого ЮНЕСКО журнала «Природа и ресурсы», посвященного проблемам сохранения окружающей среды.



42-й год издания

Публикуется ежемесячно на 34 языках и шрифтом Брайля  
ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры.

31, rue François Bonivip, 75015 Paris, France

Директор: Бахгат аль-Нади  
Главный редактор: Адель Рифаат

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ (Париж)

Ответственный секретарь: Джиллиан Уиткомб  
русский яз.: Георгий Зеленин  
английский яз.: Рой Малкин, Каролин Лоуренс  
французский яз.: Алэн Левэк, Неда аль-Хазен  
испанский яз.: Мигель Лабарка,  
Араселья Ортис де Урбина  
арабский яз.: Абдель Рашид аль-Садед Мухаммад  
Научная информация: Фернандо Аинса  
Оформление: Жорж Серва  
Иллюстрации: Армен Бэйли  
Документация: Виолетт Рингельштайн  
(т. 45.68.46.85)  
Связь с национальными редакциями:  
Соланж Белен  
Секретариат: Ани Браше, Муна Чатта,  
Клоди Дюамель  
Реализация: Генри Кнобил (т. 45.68.45.88)  
Подборка статей шрифтом Брайля на английском,  
французском, испанском и корейском языках:  
Мари-Доминик Бурже

НАЦИОНАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ

немецкий яз.: Вернер Меркли (Берн)  
итальянский яз.: Марио Гвидотти (Рим)  
язык хинди: Шри Кришна Кумар Синх (Дели)  
язык тамил: М. Мохаммед Мустафа (Мадрас)  
персидский яз.: Садул Ванини (Тегеран)  
голландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)  
португальский яз.: Бенедикто Силва (Рио-де-Жанейро)  
турецкий яз.: Мейра Ильгезер (Стамбул)  
язык урду: Хаким Мохаммед Саид (Карачи)  
каталанский яз.: Жоан Каррера-и-Марти (Барселона)  
малайзийский яз.: Азиза Хамза (Куала-Лумпур)  
корейский яз.: Пак Сен Гиль (Сеул)  
язык суахили: Домино Рутасебисола (Дар-эс-Салам)  
хорватско-сербский, македонский,  
сербскохорватский, словенский языки:  
Божидар Перкович (Белград)  
китайский яз.: Шень Гофань (Пекин)  
болгарский яз.: Горан Готев (София)  
греческий яз.: Николас Панагеоргиу (Афины)  
сингальский яз.: С. Дж. Суманасекера Банда (Коломбо)  
финский яз.: Марьятта Оксанен (Хельсинки)  
шведский яз.: Манни Кёсслер (Стокгольм)  
баскский яз.: Гуруц Лараньяга (Сан-Себастьян)  
тайский яз.: Савитри Сувансатхит (Бангкок)  
вьетнамский яз.: Зео Тунг (Ханой)  
язык пушту: Назир Сехам (Кабул)  
язык хауса: Хабиб аль-Хасан (Сокото)  
язык бенгали: Ахмед Хедайет (Дакка)

При перечислении материалов обязательна ссылка на «Курьер ЮНЕСКО» с указанием автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала. Подписи к фото и заголовки готовятся сотрудниками редакции.

Издание ежемесячного журнала «Курьер ЮНЕСКО» на русском языке с 1957 года осуществляется орденом Трудового Красного Знамени издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.

ISSN 0304-3150

ОБЪЕДИНЕННАЯ РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛОВ ЮНЕСКО НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Главный редактор: А. Мельников  
Заместители главного редактора:  
И. Брычев, Д. Фиск

«Курьер ЮНЕСКО»

Редактор русского издания: И. Уткина  
Редакторы: М. Борисова, О. Гребенюк  
Художественное и техническое редактирование:  
В. Паленцева

Адрес русской редакции: 119847, ГСП-3,  
Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17, т.: 247-18-40.

Ордена Трудового Красного Знамени  
Калининский полиграфический комбинат  
Государственного комитета СССР по печати.  
Зак. № 763

## «КУРЬЕР ЮНЕСКО» в 1989 году

### ЯНВАРЬ

**Неведомая Австралия.** Земля парадоксов (Джозеф Бултон). Эпоха сновидений (Вероника Типпетт). Страна величиной в континент (Ральф Слейтиер). Искусство молодой нации (Бернард Смит). Вклад в мировую науку (Робин Уильямс). Преодолевая пространство (Малькольм Скилбек). «Данди по прозвищу Крокодил» и другие фильмы австралийского кино (Ким Уильямс).

### ФЕВРАЛЬ

**Хрупкий лес.** Священное дерево (Жак Бросс). Нуждается в защите (Сандра Постел и Лори Хейс). Деревья-чемпионы. Лесная нива (Малькольм Хэдли). Использовать или потерять? (Иллар Муул). 1000-летие Крещения Руси. Юбилейные торжества (Митрополит Ювеналий).

### МАРТ

**Индия. От прошлого к будущему.** Путь в пять тысячелетий (Вишванатх Нараване). Строители новой Индии (Сарвеналли Гопал). Окно в мир фантазии (Халид Мохаммед). Образование: новая политика (Анил Бордия). Спасительная влага (Анис Джанг). Народная мудрость (Санджит Банкер Рой). Индийская философия: единство многообразия. Несомлающийся шум праздника. У истоков современной науки. Проект «Тигр» (Рахул Синх). Гнев морской богини (Такажи Пилаи).

### АПРЕЛЬ

Дорога познания (Ахмед Хасан Дани). Михай Эминеску: певец своего народа. Любовь священная и земная (Реза Феиз). Хафиз. «Золотой век» персидской литературы (Шарль-Анри де Фушкур). 1789: судьба революции (Морис Агюлон). «Русалка Днистровая» (Осип Петраш). На пороге кризиса (Франс Беккет). Ожившая память (Андре Либлиуи). За партой — учителя.

### МАЙ

**Камознс и открытия португальских мореплавателей.** Заря новой эры (Луиш Филипе Баррету). О каравеллах и портуланах (Луиш де Албукерке). Япония на первых португальских картах (Алфреду Пиньейру Маркеш). Камознс. Певец великих открытий (Вашку Граса Моура). «Лузиады». Через пространство и время (Эдуарду Лоуренсу). Камознс и Бразилия (Жоуэ ди Соуза Монтеллу). Война в Красном море (Ибн Ийяс). Крест и пряности (Джон Коррейя Афонсу). Искусство эпохи открытий (Рафаэл ди Фариа Мореира). Пессоа и сверх-Камознс (Жозе Аугушту Сеабра).

### ИЮНЬ

Письменное слово (Леопольд Седар Сенгор). Хрупкое наследие (Хуан Карлос Ланглуа). Спасение рукописного богатства (Жорж Картье). Микроволны на службе библиотек (Дени Сержан). Следуя традиции (Флоранс Каллю). Возвращение к оригиналу (Джузеппе Тавани). «Собрание архивов» — лаборатория будущего (Амос Сегала). Литературный поиск и проблемы творчества (Фернандо Аинса). Рождение языка (Рубен Барейро Сагьер). Страна с тысячелетней историей (Франсэск Валверду). Романское искусство Каталонии (Эдуард Карбонэл-и-Эстелер). Буйство фантазии (Даниэл Жиралт-Миракл).

### ИЮЛЬ-АВГУСТ

**1789. Идея, которая преобразила мир.** Интервью с Франсуа Миттераном. Почетные граждане республики (Эсхан Нарагхи). Томас Пейн: враг королей, который хотел спасти Людовика XVI (Жан Лессэ). «Свобода для всех!» (Ив Бено). Орел и сфинкс: Бонапарт в Египте (Махмуд Хуссейн). Сьейес, Гердер, Гёте: национальный дух и универсальность (Ален Финкилькро). Мечта республиканца (Симон Боливар). Французская революция и архетипы русской культуры (Сергей Аверинцев). Тёмин: Руссо Востока (Синья Ида). Китай: сто лет спустя (Чжан Чжиянь). Дух 1789-го (Тахар Бен Джеллун). Судьба идеи (Франсуа Фюре).

### СЕНТЯБРЬ

**Семья. Прошлое и настоящее.** Интервью с Жоржи Амаду. Дом, очаг и крестьянская община (Эллен Ивер-Жалю). Империя предков (Ци Яньфэн). Линии родства (Манга Беконбо Призо). Будущее семьи. От традиции к современности (Куримото Кадзую). Марина, Сара, Мишель и Жан (Андре Мишель). Женщины Арембепи (Мариза ди Атайде Фигейреду и Данда Праду). Новые семейные структуры (Франсин Декарье и Кристин Корбей). В гостях у узбекской семьи (Клер Фурнье).

### ОКТАБРЬ

**Память улиц.** Интервью с Ричардом Аттенборо. Фридрихштрассе — звено в цепи истории (Кристиан Менгин). Город небоскребов и традиций (Сара Зармати). Путешествие по Септиму (Анне Берти). Пестрый калейдоскоп (Филипп Эранже). Улица Горького: в зеркале истории (Анатолий Копп). Сердце древней столицы (Ален Боннами). В царстве автомобилей (Брижитт Уври-Виаль). Улица глазурированной плитки (Пьер Клеман). Парижские зарисовки (Анн-Мари Шатле). Семья мира (Элен Трамбул). Международное сотрудничество в космосе (Дэвид Сперджен).

### НОЯБРЬ

**Героический эпос. В поисках идеала.** Интервью с Жан-Клодом Каррьером. (Махмуд Хуссейн). Гильямеш — царь, который не хотел умирать (Жан Боттеро). Троянец, решивший судьбу Рима (Жан-Поль Бриссон). «Книга о царях» (Нахаль Таджадод). Непобедимый богатырь (Элен Ивер-Жалю). «Сокровенное сказание о монгольском народе» (Шагдарин Бира). Летопись, уходящая в будущее (Ананда У. П. Гуруге). Человек-легенда (Каламе Йямусе Боско). Рыцари Дикого Запада (Гэри Н. Гранвилл). Картирование генома человека (Жак Ричардсон).

### ДЕКАБРЬ

**Многоликий экран.** Интервью с Жаном Лакутором. Шампольон — герой эпохи Просвещения. Пришельцы из иных миров (Клод Азиза). Макунайма — вечный скиталец (Антониу Родригес). Облик немцев во французском кино (Рене Предаль). Таинственный и сказочный Восток (Аббас Фадель). На экране Тристан и Павлова (Марилин Феллу). Взгляд из-под чадры (Ассия Джебар). Чарли Чаплин, незнакомец и брат (Марсель Омс). «Рабы одного человека» (Шанталь де Гранпре). Изучение глобальных экологических изменений (Элисон Маккелвелл Клейсон).

### ФОТОГРАФИИ ПРЕДОСТАВИЛИ:

1-я стр. обл., с. 3 (слева): Brigitte Salom © The Unesco Courier C. 2; © Annette Ghéan-Bisciglia, Paris. C. 3 (справа): S. Bassouls © Sygma, Paris. C. 5: T. Orban © Sygma, Paris. C. 6—7: © Roger Viollet, Bibliothèque nationale, Paris. C. 8—9: © RMN, Musée du Louvre, Paris. C. 10: D. Cameron © Sygma, Paris. C. 12: J. Guichard © Sygma, Paris. C. 13, 16, 17, 19, 20, 31, 32—33 (вверху), 39, 40, 42—43: Cahiers du Cinéma, Paris. C. 15: Jean Loup Passet, Paris. C. 21: J. L. Bulliard © Sygma, Paris. C. 22, 24, 25, 26, 27, 28—29, 32 (в центре), 37, 40—41: © Abbas Fahdel Collection, Paris. C. 23: © All Rights Reserved. C. 28 (врезка): © Sygma, Paris. C. 32 (вверху), 32—33 (внизу): © Русская редакция «Курьера ЮНЕСКО», Москва. C. 34—35, 36: © Assia Djébar, Paris. C. 42: © Cinémathèque française, Paris. C. 44—45: © Bulloz, Paris. Musée de Versailles. C. 45, 47: © Bibliothèque nationale, Paris. C. 48, 49: Bourseiller © Sygma, Paris. 4-я стр. обл.: © Colorphoto Hinz Allschwil/Musée des Beaux arts, Bâle.

17 октября 1989 г. в Париже открылась 25-я сессия Генеральной конференции ЮНЕСКО. Мы публикуем — с незначительными сокращениями — выступление на ней заместителя министра иностранных дел СССР, председателя Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО А. АДАМИШИНА.

Как нынешний мир, в высокой степени единый и взаимозависимый, отличается от того, каким он был еще сорок лет назад, так и идеи и принципы нового мышления качественно отличаются от прежних представлений и подходов. Не стоит ли задаться под этим углом зрения вопросом: в ногу ли с требованиями жизни шагает наша Организация?

Данный вопрос мы обращаем и в свой адрес, спрашивая с той же взыскательностью, все ли мы делаем для того, чтобы поставить ЮНЕСКО на новые рельсы. Сразу же скажу высокому собранию Генеральной конференции: по нашему мнению, общий баланс позитивный. Удалось преодолеть кризис, к которому признаемся себе откровенно, ЮНЕСКО близко подошла два года назад.

Вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что меняется к лучшему общая атмосфера дискуссий и работы. Хорошо, что ЮНЕСКО отходит от риторики и политизированных стычек. Выступая год назад в этих стенах, советский министр иностранных дел с большой дозой самокритики говорил и о нашей доле ответственности за трудности, с которыми сталкивалась ЮНЕСКО в ее чересчур идеологизированном прошлом. Сегодня будет справедливо отметить, что положительному изменению обстановки в нашей Организации словом и делом способствует Советский Союз.

В актив надо отнести и стремление ЮНЕСКО сконцентрировать свою деятельность на подлинно крупных приоритетных проблемах. Наконец, нельзя не подчеркнуть: последние два года были наполнены интенсивной работой по внутреннему переустройству организации. Советский Союз поддерживает меры по высвобождению созидательной энергии ЮНЕСКО из прокустового ложа устаревших инструкций.

ЮНЕСКО, и в этом, кажется, сходятся все, должна быть одновременно и собирающим передовых идей, лучших достижений, и генератором новых мыслей; и справедливым распределителем достигнутого, добываясь при этом, чтобы ни один народ не остался на периферии гуманитарного и научно-технического прогресса.

Все государства — члены ЮНЕСКО могут быть уверены, что Советский Союз оказывал и будет оказывать полную поддержку Организации. Это лучше всех слов подтверждает встреча и очень содержательная беседа М. С. Горбачева с Генеральным директором ЮНЕСКО Ф. Майором в июле в Москве.

Отрадно, что новые подходы нашли свое отражение в практической работе ЮНЕСКО. Речь идет, как вы понимаете, о планах и программах деятельности нашей Организации. Проекты этих документов создают, по мнению советской делегации, хорошую платформу для согласованных действий.

## Источник интеллектуальной и нравственной энергии

Но предела для совершенства, как известно, нет. Одной из важнейших областей деятельности ЮНЕСКО — и, возможно, это должно найти большее отражение в планах ее работы — должно стать формирование международно-правовых норм в рамках компетенции Организации. Поясню свою мысль.

В нынешний переломный период развития международных отношений на передний план выходят общечеловеческие ценности. Это — объективный процесс. Практика показала, что, если не считаться с ними, невозможно достичь сколько-нибудь серьезных целей внешней политики. Но каковы они, общечеловеческие ценности? Для многих из них практическим ориентиром могут служить общепризнанные международно-правовые нормы. В том числе, и прежде всего, разрабатываемые ООН. ЮНЕСКО же — ее важнейшая составная часть.

Далее. Мы считаем, что больше могло бы быть сделано для привлечения к деятельности ЮНЕСКО лучших умов. Это — ключевая задача, хотя мы понимаем трудности, которые встречает, скажем, создание Совета мудрецов или Комитета ученых «Этика и мировое сообщество». Но без опоры на широкие научные, педагогические, культурные круги невозможно сделать из ЮНЕСКО мозговой центр, излучающий волны разума, добра и доверия.

Присутствие на нынешней сессии Генеральной конференции крупных ученых из Советского Союза, депутатов Верховного Совета подчеркивает готовность сделать с нашей стороны все возможное, чтобы усилить ЮНЕСКО как источник интеллектуальной и нравственной энергии.

Здесь, возможно, стоит сказать несколько слов о проблемах распространения информации. Советский Союз — за свободный обмен мнениями, за уважение плюрализма. Этому мы следуем внутри страны. Не может быть у нас иной политики на международной арене. Но поток информации — это не улица с односторонним движением. Каждый народ сам для себя решает, как ему жить и относиться к окружающему миру. Это тоже входит в основополагающий принцип свободы выбора. Нельзя навязывать то, что неприемлемо тому или иному народу. Даже если это подается под самыми благопристойными лозунгами.

Мы всерьез верим в то, что образцовое общественное устройство третьего тысячелетия — а до него, как говорится, рукой подать — будет характеризоваться синтезом всего позитивного опыта, накопленного человечеством, каждой страной, каждым народом. Но это — в высшей мере добровольный синтез.

Советский Союз предлагает укрепление под эгидой ЮНЕСКО Московского энергетического клуба, выпуск всемирной видеознциклопедии, всемирного календаря культуры, создание международных учебников как в области естественных, так и общественных наук.

Достижению качественно нового уровня способствовало бы создание в рамках ЮНЕСКО глобальной системы телекоммуникаций. Советский Союз предложил свою ракету-носитель для вывода на орбиту спутника ЮНЕСКО.

Природные и технологические катастрофы, происходящие по всему земному шару, показали необходимость более зне-

ригичных совместных усилий по прогнозированию и преодолению подобных явлений. СССР предлагает, чтобы лучшие специалисты мира извлекли опыт для всего человечества из событий в Чернобыле и Армении. Он помог бы преодолению последствий экологических катастроф для нынешнего и последующего поколений.

Как видите, подходы СССР к деятельности ЮНЕСКО полностью базируются на философии перестройки. Ценности и принципы, которые советские люди отстаивают внутри страны, неразрывно связаны с политикой, осуществляемой Советским Союзом на международной арене.

Разумеется, не только перестройка влияет на мир, но и мир влияет на перестройку. Никого не призывая копировать то, что делаем сейчас, мы одновременно благодарим за помощь и содействие перестройке. Мы ощущаем ее и со стороны ЮНЕСКО и признательны за добрые слова и поступки.

Но приходится слышать, в том числе внутри ЮНЕСКО, и другое: СССР, мол, скатывается на объективистские и чуть ли не эгоистические позиции, ему якобы безразличны интересы других стран, особенно «третьего мира», интересы людей труда.

Напротив. Если в результате политики нового мышления удастся сохранить мир, предотвратить экологическую и экономическую угрозы, очеловечить международные отношения, остановить гонку вооружений, урегулировать региональные конфликты, то очевидно, что все это работает в первую очередь на трудового человека, на развивающиеся страны и национально-освободительные движения, на идеалы социализма, на все человечество.

Людам не раз на протяжении веков казалось, что вот-вот наступит длительный или даже вечный мир. Это были прекрасные надежды, но затем они испарялись. Каждая следующая война оказывалась тяжелее и кровопролитнее предыдущей. Сейчас, однако, сложились такие условия — связанные с объективными обстоятельствами, включая первоочередную необходимость обеспечить выживание человечества, — что действительно выдался своего рода уникальный шанс. Шанс для выхода человеческой цивилизации на принципиально иные горизонты мира и сотрудничества. Превратить этот шанс в реальность — вот задача, ради которой стоит потрудиться.

Ей призвана служить и ЮНЕСКО — незаменимая международная организация. Сочетающая в себе реализм и хорошую дозу идеализма. Действующая сегодня и глядящая в будущее. От всех нас с вами зависит, чтобы она смотрела в будущее с уверенностью. ■

