



## за рубежом

### Экран, политика и заводной апельсин

Заметки о XXVI Каннском кинофестивале

*Г. Капралов*

Как бы ни относиться к западным международным кинофестивалам, памятуя, что на одних — выбор фильмов весьма тенденциозен, на других больше «пахнет» коммерцией, чем искусством, на третьих — подбор картин в значительной мере случаен, все же наиболее крупные из них так или иначе отражают со-

стоящие мирового киноэкрана и позволяют сделать некоторые обобщающие выводы. Тем более это справедливо по отношению к такому серьезному смотру, каким является каннский.

Конечно, Канн и в 1972 году не изменил своему буржуазному характеру. И фильмы, попавшие на его конкурсный экран, предварительно прошли соответствующий отбор не только с точки зрения их качества. Как мы увидим ниже, в ряде случаев, когда создавалась возможность выбора между произведением истинно прогрессивным, передовым и таким, который под бунтарским обликом оставался все же буржуазным, предпочтение отдавалось последнему.

И тем не менее каннская афиша мая 1972 года была составлена с известным учетом некоторых процессов, происходящих в кино Запада. Конкурсный экран был дополнен картинами, представленными на Неделе критики, Двухнедельнике режиссеров, Стране без мужчин (под такой интригующей вывеской показывали свои произведения женщины-режиссеры) и другими кинопрограммами, проходившими параллельно с главным смотром. Если сюда прибавить и кинорынок, то в общей сложности в Канне было более двухсотпятидесяти фильмов, которые в совокупности дали представительную, хотя и не исчерпывающую панораму западного кино. И поэтому можно с полным правом разговор о характерных процессах, происходящих сегодня в киноискусстве капиталистических стран, начать с анализа того материала, который предложил фестиваль. А мы позволим себе начать даже не с экрана Канна, а с его... набережной.

На первый взгляд за последние годы на набережной Круазетт, что протянулась вдоль морских пляжей и отелей небольшого французского южного городка Канн, ничего не изменилось: разве что прибавились две-три новых бетонно-стеклянных гостиницы, огромные красочные рекламы которых призывают туристов поспешить с заказами на комфортабельные номера. А эти туристы все также прогуливаются вдоль паркета Круазетт. и

все также по вечерам толпятся у входа во Дворец фестивалей, чтобы поглазеть на прибывающих знаменитостей.

По-прежнему сотни фотографов выстраиваются в несколько рядов по ступеням мраморной лестницы, что ведет от входа к балкону и ложам, из которых смотрят фильмы члены жюри и те, кого здесь именуют «ведеттами». После демонстрации фильма «ведетты», а порусски «звезды», медленно спускаются к выходу. При этом подпрыгивающие, приседающие, изгибающиеся фотографы кричат: «Джина! Джина!» или «Клаудия! Клаудия!», — и Джина или Клаудия послушно поворачиваются и еще раз посылают улыбку в ту сторону, откуда исходит вопль. По негласному кодексу «паблисити» не повернуться нельзя: ведь от этого зависит, как ты будешь выглядеть завтра на страницах «Фигаро», «Пазе сера», «Нью-Йорк



«Посетители» (США). Режиссер Элиа Казан

таймс» или еще какой-нибудь газеты.

Да, пожалуй, все, как и было. Только менее пышно, и «звезды» как-то поредели, «пооблетели», что ли, с кинонебосвода. Зато заметно увеличилось число растрепанных юношей и девушек, так называемых хиппи, что группами по пять-шесть и более располагаются у моря, шатаются по городу. Исхудалые, оборванные (принципиально!) они не изменили

своих костюмов и причесок, но некоторые из них избрали уже иной «модус вивенди». Прямо на панелях они расстилают огромные синие куски материи и раскладывают на них броши, ожерелья, кольца, браслеты, сделанные из металла с полудрагоценными или искусственными камнями. Эти камни они скупают у мальчишек прибрежных морских районов Франции, Италии и, главным образом, Испании, обрабатывают их примитивно и используют затем для изготовления сих предметов «бижутерии».

Итак, хиппи торгуют. По мелочам. Но торгуют! Вдумайтесь в этот факт: дети, отказавшиеся от буржуазного способа существования своих отцов, бросившие «вызов» этому способу существования, возвращаются на «круги своя». Правда, пока что не признавая этого на словах, предпочитая молча, как будто бы ничего не произошло, начинать свое «дело», свою некогда ненавистную им коммерцию...

Этих вот хиппи, «сверхреволюционных», ничем якобы не стесненных, радикально отшедших от своего буржуазного лона, а в действительности оставшихся в его недрах, напомнили мне и первые фильмы Канна-72: показанная вне конкурса в торжественный вечер открытия лента французского режиссера Клода Лелуша «Приключение — это приключение» и начавшая на следующий день так называемую Неделю критики картина американца Ральфа Бакши «Кот Фриц». На поверхности «левые», бунтарские, кричащие, вторгающиеся в область «злости дня», они по своей сути — дети буржуазного кинематографа, исповедующего веру в бизнес, а отнюдь не в революцию.

«Приключение — это приключение» — фильм, в определенной мере весьма характерный для некоторых тенденций современного кино капиталистического Запада. Он представляет собой зрелый плод той его ветви, где коммерция, сохраняющая свою продукцию на определенном уровне искусства, а точнее сказать, ремесла, эксплуатирует отдельные черты фильмов, созданных в иных целях, с иной идейно-социальной установкой.

В кинокритике уже бытует термин «лелу-

«Дело Маттеи» (Италия). Режиссер Франческо Роззи



шизм». Им обозначается тот кинофеномен, который представлен прежде всего фильмами самого Лелуша. А картины этого режиссера, следовавшие за принесшим ему мировую славу фильмом «Мужчина и женщина», отличаются весьма искусной спекуляцией на общегуманистических вопросах, а также на актуальных политических проблемах века. С одной стороны, Лелуш, зная своего зрителя, предлагает ему «вечные» темы — любовь, смерть, мужчина, женщина, честность, благородство, препарирруя их на уровне бытового сознания, а с другой стороны, он бросает приманку современному «интеллектуалу», вводя в картину небольшие диалоги на темы недавних мировых политических акций, социологических споров, общественных волнений. Подобные введения, коллажи, «вклейки» прослаивают, протегивают фильмы «Жить, чтобы жить», «Жизнь, любовь, смерть», «Подонки».

«Приключение — это приключение» сделано по той же рецептуре. Здесь есть, кажется, весь «набор» политических новостей дня — национально-освободительные революции в Латинской Америке и Африке, борьба против неокolonизма, забастовочное движение,

рост гангстеризма. Но все это подается, как на страницах полубульварных изданий, в смачном соусе развлекательности и расчетливой рекламы для «богатых путешественников».

Гангстеризм давно уже пропитывает все поры жизни буржуазного общества. Это обстоятельство и стало сюжетной пружиной фильма. Пятеро гангстеров, в ролях которых выступают Лино Вентура, Жак Брель и другие актеры, поначалу занимаются, так сказать, мелким разбоем. Например, мы присутствуем при сборке автомобилей на заводе. Орудующие здесь мошенники каждое второе колесо отправляют в канализационный люк, ловко открывая его крышку в ту самую секунду, когда к нему подкатывается пущенный умелой рукой очередной дар. Через несколько минут колесо по стоку промышленных вод попадает в реку, где его и вылавливает другая группа сообщников. Но особых доходов от этого ремесла, как видно, нет. И авантюристы продолжают поиск «золотых жил». Но, оказывается, что все «традиционные» промыслы, вроде ограблений банков, уже не дают прежнего эффекта. А в это время мир бурлит: повсюду проходят митинги, собрания и

демонстрации. Бастуют даже проститутки. И шефу банды приходит мысль, что наиболее прибыльный бизнес в наше время — это политика. Так начинается серия афер, совершающихся под флагом политических акций.

Похищается какой-то дипломат. За него потребован выкуп: освобождение политзаключенных и, в частности, руководителя партизанского движения одной из латиноамериканских стран. Арестованный освобожден, но благодарить героев преждевременно: они сообщают повстанческому лидеру, что «боролсь» за него отнюдь не бескорыстно и требуют теперь уже от партизан немалую сумму, угрожая убить свою новую жертву. В то же время, поселив пленника в небольшом домике наверху какой-то горы, авантюристы продают его дипломатам соседних держав, которые хотят заранее вступить в контакт с будущим



«Рабочий класс идет в рай» (Италия). Режиссер Элио Петри. Лелу — Джан Мария Волонте

возможным лидером новой республики, и... полиции этой страны. С трех сторон к горе подъезжают машины с «клиентами». Гангстеры получают деньги и из укрытия наблюдают, как три группы «покупателей» вступают между собой в бой.

Партизанский лидер все же спасается и в конце концов сам ловит «освободителей», требуя теперь уже от них не только вернуть

наворованное, но и сообщить номера их текущих счетов в швейцарских банках, чтобы списать в пользу партизан солидные суммы. При этом Лелуш изображает партизанского вождя как палача, который изощренными пытками добивается от гангстеров выполнения его требований.

Затем компания отправляется в Африку, где ее встречают как борцов за свободу народов: ведь общественности известно из специально организованной прессы дело с освобождением вождя партизан, но неизвестны последующие перипетии этой истории. Принимая незаслуженные почести, обедая с африканскими «лидерами», которые опять-таки изображены Лелушем в расчете на буржуазного обывателя, авантюристы планируют новые акции: похитить папу римского и заставить каждого католика внести за его освобождение один доллар; похитить ряд политических и общественных деятелей мира, в том числе... директора Каннского фестиваля Фавра Ле Бре. Последнее сообщается уже в титрах фильма. Это, так сказать, прощальная улыбка, переводящая все рассказанное в пародийный план.

Несомненно, картину Лелуша можно было бы рассматривать как кинопародию, если бы ее автор не шел той же дорогой, что и его герои. Ему, по сути дела, все равно: кто в действительности те люди, с которыми сталкиваются авантюристы, какие общественные силы представляют, за что сражаются. Подмечая тот факт, что в буржуазном мире спекулируют любимыми ценностями, Лелуш в то же время сам становится на те же позиции торгашества. Тенденцию к все большей актуализации кинематографа, его непосредственному включению в социальные бури планеты он рассматривает опять же во «вкусе буржуазного зрителя (как своеобразную моду), Своим новым произведением он свидетельствует со всей наглядностью, в каком направлении стремятся кинематографисты, его типа использовать сложившуюся ситуацию, как умеют они оружие протеста сделать одним из колесиков машины бизнеса,

Где-то в параллель с Лелушем движется

«Молчание» (Япония).  
Режиссер Масахиро Си-  
нода



и Ральф Бакши, работающий в области рисованного мультипликационного фильма. Свою ленту «Кот Фриц» он сделал для взрослых, что и послужило, как пишет критик Франсуа Шевассю основным мотивом включения этой картины в программу Недели критики. Шевассю отмечает, что для западного мультипликационного кинематографа создание больших рисованных фильмов для взрослых — область почти нетронутая и что можно по пальцам одной руки пересчитать подобные художественные пробы.

В свою картину Ральф Бакши включил ряд политических мотивов, в частности, картины негритянских волнений в Гарлеме и кровавых полицейских расправ с непокорными. Здесь его лента связана с некоторыми произведениями так называемого «подпольного» американского кино. От него же Бакши заимствует и спекулятивное тяготение к грубой эротике, сексуальной вседозволенности. Многие кадры его ленты носят порнографический характер, и невозможно согласиться с тем же Шевассю, когда он призывает зрителей не переоценивать эти кадры в ущерб политическим. По-моему, в этом случае более прав критик журнала «Синема 72», который, заранее

объявляя тартюфами всех, кто отважится упрекнуть фильм «Кот Фриц» в непристойности, вынужден все же признать, что политические мотивы выражены в нем весьма поверхностно и смутно.

Если, забегая вперед, сказать, что на закрытии фестиваля была вне конкурса показана новая картина Хичкока «Исступление» — о похождениях сексуального маньяка-убийцы, картина, на которой нам еще придется остановиться, то вырисовывается весьма характерное «обрамление» смотря. Его составили фильмы, которые, повторяем, на некоем уровне профессионализма выражают те же тенденции современного буржуазного кинематографа, что и в потоке «массовой» стандартизированной кинопродукции выступают уже, так сказать, в оголенном, беспардонно наглом обличии политической демагогии, порнографии, проповеди насилия.

Однако надо отметить, что на экране фестиваля этой «стихии» был поставлен известный предел, хотя его лимиты заметно раздвинулись после, скажем, 1967 года, когда здесь разгорелся скандал по поводу слишком откровенных субтитров фильма «Улисс» по роману Джойса. То, что тогда шокировало зри-

телей и жюри в своем словесном выражении, сегодня получило права уже на прямой показ. И редкий фильм обходится теперь без сексуальных сцен, разыгрывающихся в постели, в автомобиле, на церковной колокольне, в ванне, на мусорной свалке и еще в десятках трудно предугадываемых мест, выбор которых подсказывает авторам их изобретательная по этой части фантазия. Как видно, тут сказывается диктат капиталистического кинорынка. Автору этих строк один из известных прогрессивных французских режиссеров Рене Клеман рассказывал, что прокатчики, когда им предлагается новый фильм, первым делом спрашивают: а сексуальные эпизоды есть, а сцена насилия? — и тут же теряют интерес к картине, если оказывается, что подобных кадров она не содержит. И вот, скажем мягко, «издержки» такой кинополитики капиталистического проката и можно было найти буквально в каждом втором фильме, представленном на фестивале.

В то же время в программе XXVI Каннского смотря было немало картин, достойных серьезного внимания, затрагивающих в той или иной мере острые социально-политические и нравственно-этические проблемы современности. Так, после спекулятивной ленты Лелуша следующая, первый день конкурса открыла картина американского режиссера Элла Казана «Посетители». Этот построенный в форме традиционной психологической драмы фильм дает представление о том моральном климате, который создался в американском обществе в результате преступной войны во Вьетнаме.

В дом Билла Шмидта, недавнего участника войны во Вьетнаме, и Марты Вайн, живущих в незарегистрированном браке, приезжают на потрепанном автомобиле армейские приятели Билла Майк Никерсон и Тони Родригес. На войне они изнасиловали и убили молодую вьетнамку. Билл донес на них. Дело получило огласку, Майк и Тони были наказаны. Тони склонен забыть все, но Майк полагает, что должен отомстить, ибо не чувствует за собой вины и считает, что их «подвел» Билл.

Во время беседы, обеда, выпивки, вспоминая свои «подвиги», Майк и Тони все более воз-

буждаются. Их настроение подогревает ничего не подозревающий старый отец Марты, воевавший в годы второй мировой войны. Предаясь воспоминаниям, приятели все более распадаются. Совместно со стариком они убивают собаку соседа Билла. Затем Майк, танцуя с Мартой, вызываясь обнимает ее. Билл не выдерживает. Начинается дикая драка, во время которой «посетители» зверски избивают молодого хозяина дома, затем насилуют Марту и уезжают. Билл и Марта остаются одни, в темноте, в молчании отчаяния и позора.

Картина Казана (сценарий написан его сыном Крисом и Ником Проферес) не касается политических причин войны, не поднимается до разоблачения истинной причины агрессии американского империализма, но она пронизана ощущением того, что там, во Вьетнаме, американские парни делали позорное, грязное дело. Они залиты невинной кровью. Они нравственно искалечены. Преступная война пробудила в них жестокость, убила человечность. Актеры Чико Мартинес (Тони) и Стив Райлсбак (Майк) открывают зрителю, что нравственный надлом, который произошел в сердцах героев, их озлобление и трудно скрываемое отчаяние вызваны тем, что они уже не могут быть такими, какими были до этой страшной войны. Они, в конечном счете, мстят не Биллу за его «предательство», а мстят в его лице всему обществу, что надругалось и над ними. Этот психологический «подтекст» ясно выявлен и режиссером и актерами. Так скромный по охвату жизненного материала и ограниченный в известной мере по своему социально-политическому горизонту фильм обретает определенный общественно-этический масштаб, обретает свое место в борьбе против преступлений, которые совершает американский империализм во Вьетнаме и которые неизбежно трагически сказываются и на жизни самого американского общества.

Если фильм «Посетители» — драма дегуманизации человека, трагедия смертельно раненой совести, которая переживает мучительные конвульсии, добывая самое себя, то другая американская лента — «Процесс девяти из Катонсвилля», представленная на Неделе кри-

**«Мечи смерти» (Япония).**  
Режиссер Тому Утида



тики под названием «Лучше дни нашей жизни», — гордый голос чистой совести, смелая обвинительная речь людей, нашедших в себе силы встать в колный рост перед лицом подлого насилия.

«Лучшие дни нашей жизни» — экранизация пьесы Дэниэла Берригана (режиссер Гордон Давидсон). Фильм воспроизводит судебный процесс католических священников — братьев Берриган, которые совместно с семьей единомышленниками 17 мая 1968 года в городе Катонсвилле штата Мериленд вынесли из местного отделения военного ведомства часть архивов, содержащих дела молодых рекрутов, которым предстояла отправка во Вьетнам, и публично сожгли эти архивы с помощью напалма.

В обращении к читателям пьесы Дэниэл Берриган пишет, в частности, о том психологическом состоянии, которое предшествовало мужественным действиям в Катонсвилле: «В течение недель и месяцев мы подвергались воздействию страха, который сковывал наши души. Но, овладев собою, мы пошли в наступ-

ление на этот страх и освободились от него огнем, зажженным в маленьком городке, расположенном далеко от Мериленда. Мы поняли, что не можем одновременно оставаться людьми и позволять этому страху владеть нами».

Всемирно известный актер Грегори Пек, финансировавший постановку фильма, подчеркивает: «Я считаю, что это произведение говорит не только о Вьетнаме, но и о других проблемах, с которыми мы сталкиваемся в США. Оно разоблачает бездвусмысленностей и неясностей преступления, совершаемые в Африке и Южной Америке. Я думаю, что крик об опасности, брошенный братьями Берриган, должен быть услышан... Если же мы останемся глухими, то кто знает, что с нами может случиться».

Отвечая на вопросы судьи об обстоятельствах сожжения военных архивов в Катонсвилле, обвиняемые произносят в полном смысле этого слова политические речи. Они всякий раз начинают не с самого факта уничтожения мобилизационных досье, а с осмысления своего жизненного пути, приведшего их к такому

решению. Они говорят о чудовищной, преступной политике колониализма, о подавлении и истреблении целых народов методами расовой дискриминации, голода и войны, которые каждый из них наблюдал в Африке, странах Латинской Америки и Азии. Такой оборот дела раздражает судью, требующего, чтобы обвиняемые высказывались исключительно по частному факту, имевшему место в Катонсвилле. Но обвиняемые сами становятся судьями.

Тот день, когда им официально выносится обвинительный приговор, они считают лучшим днем своей жизни. Узаконенному праву человеконенавистничества они противопоставляют свой закон пробужденной человеческой совести...

О том, какие новые формы принимает борьба против американской агрессии во Вьетнаме, о гражданском долге, повелевающем каждому честному человеку встать на пути истребительного огня, о прозрении тех, кто поверил лживой империалистической пропаганде и хотя бы на время оказался в рядах оккупантов, о необходимости неотложных конкретных действий, чтобы остановить кровопролитие, поразному говорили еще два фильма с похожими названиями.

Один из них — документальный фильм «Зимний солдат» создан восемнадцатью борцами, чьи имена до времени остаются анонимными. Ими запечатлены на пленке показания американских солдат, собравшихся в Детройте в памятные дни 1971 года. Собравшихся, чтобы рассказать всему миру страшную правду, которая открылась им на обожженной вьетнамской земле, о преступлениях, что совершаются здесь под флагом США. Этот флаг они поднимают над собою, не отказываются от него, но они хотят, чтобы он не был больше запятнан кровью.

Мысль этих юношей, как и раздумья распрямившихся в Катонсвилле, идет от частных фактов к горизонту современного мира. Показание дает один из американских индейцев. Он не может не сравнить то, что увидел во Вьетнаме, с тем страшным опытом, что пережил его народ в самих Соединенных Штатах. «Мой народ, — говорит индеец, и голос его пре-

рывается, слезы навертываются на глаза, — получил обещание, что он будет спокойно жить на своей земле до тех пор, пока текут реки и растут деревья. Но что произошло? Посмотрите в лицо действительности: ведь реки могут перестать течь, и трава может перестать расти!»

Второй фильм — «Летние солдаты», художественный, создан в Японии режиссером Хироси Тесигахара. Он о тех, кто дезертировал из оккупационной американской армии во Вьетнаме и скрывается в Японии. Дезертировать, утверждает фильм, — это еще только самый первый шаг. Почему ты дезертировал? Почему принял именно такое решение? Что думаешь делать дальше?

Прогрессивные люди Японии, рабочие, служащие помогают скрываться бежавшим. Но о них нужно заботиться, их нужно кормить, одевать, дать им место для жилья. И тут возникают десятки больших и малых проблем. И долго ли могут сами молодые американцы мириться со своим положением опекаемых, живущих на чужой счет? Фильм исследует несколько житейских ситуаций, но ведет к более широким обобщениям. Недаром, проследив историю двух дезертиров, он перемежает ее образом третьего из них, бегущего куда-то. Беглец задыхается, теряет силы, дыхание его становится затрудненным, но он все бежит и бежит, зная, что должен обрести «второе дыхание», должен непременно достигнуть своей цели.

А японские друзья, доброжелательные, умные, требовательные, снова и снова спрашивают своих опекаемых: что же ты думаешь делать дальше? Путь бегства — это все же наименее легчайший путь. Чтобы завоевать свое право жить под солнцем, надо не просто бежать, скрываться, таиться, надо сражаться, задуматься над причинами этой войны и встать рядом с теми, кто понял все и начал другой бой. Тот бой, где не надо прятаться, а надо смотреть в глаза врагу, чтобы разбить его...

Фильм «Летние солдаты» был представлен кинодеятелями Японии отборочной комиссией фестиваля, но она отвергла его, и он показывался в программе так называемого Двухнедельника кинорежиссеров. Да, в программе

XXVI Каннского смотра, повторяю, было немало фильмов, посвященных актуальным проблемам наших дней. И все же острота постановки этих проблем, широта и глубина авторского взгляда негласно «разрепалась» как бы до определенных пределов, перейдя которые художник лишался возможности увидеть свое произведение в официальной конкурсной программе.

Какого же именно рода политические фильмы оказались на конкурсном экране, мы скажем чуть ниже, остановившись сначала еще на одном, представленном на Неделе критики, честном и мужественном фильме французского режиссера Рене Вотье «В 20 лет в Оресе», которому был присужден приз Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ).

Антимилитаристский пафос, страсть борцов против империалистических авантюристов и их фашиствующих сообщников пронизывает картину Рене Вотье. Известный публицист Анри Аллег, автор обошедшей весь мир книги «Допрос под пыткой», человек, который на собственном опыте узнал, что такое колониальная политика и как палачески защищают ее хорошо оплачиваемые наймиты, пишет: «Фильм «В 20 лет в Оресе» с первых же кадров захватил меня и держал в напряжении до самого конца. Это первая попытка поведать широкой публике, что пережили мобилизованные на эту войну. Фильм необходимый и неопровержимо правдивый». Другой прогрессивный французский журналист, кинокритик Мишель Капденак, восклицает: «Я отдам десять Шабролей и десять Трюффо за картину Вотье». А английский коллега Капденака добавляет, что эту ленту необходимо было бы показать всем солдатам, которых в наши дни отправляют в Белфаст, показать их семьям, чтобы они воспрепятствовали отправке своих сыновей для участия в кровавых акциях против ирландского народа.

Рене Вотье — старый закаленный боец. Журнал «Экран 72» пишет о нем, что он «во французском кино — явление исключительное. Его творчество свидетельствует, чем могло бы быть седьмое искусство на службе народа Франции с 1945 года». За эти четверть века

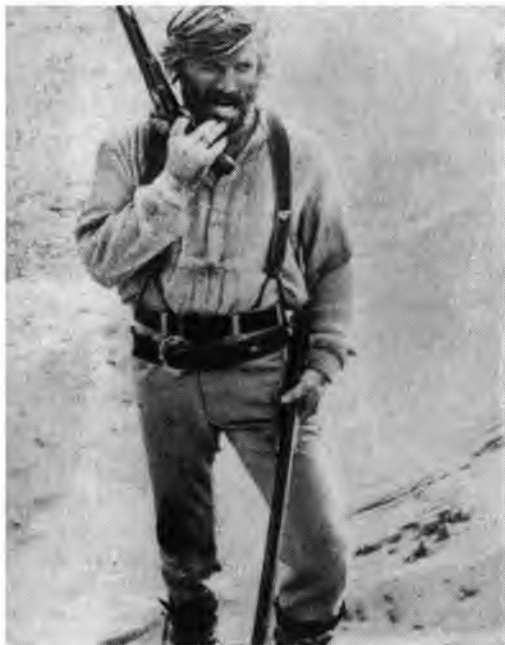


«Мальпертуис» (Бельгия). Режиссер Гарри Кумель. Кассав — Орсон Уэллс

коммунист Вотье создал около двадцати короткометражных картин, каждая из которых отражает острые общественно-политические проблемы: война в Индокитае, крупнейшие рабочие забастовки, колониальная разбой в Африке и особенно война в Алжире, дискриминация арабов и португальцев, прибывающих во Францию в поисках заработка...

Чтобы создать свой первый полнометражный фильм «В 20 лет в Оресе», Вотье на этапе его подготовки записал на магнитофонную ленту свои беседы с участниками событий, вчерашними солдатами, преимущественно молодежью. Общая запись этих бесед занимает более восьмисот часов. По своему жанру фильм Вотье стал своеобразным разыгранным актерами кинодокументом.

В центре сюжета — история французского солдата Ноэля Фаврельера, чья книга «Пустыня на рассвете» вышла в Париже в 1960 году.



«Иеремия Джонсон» (США). Режиссер Сидней Поллак. Иеремия Джонсон — Роберт Редфорд

Фаврельер дезертировал из оккупационных войск в Алжире вместе с пленным арабом — бойцом Фронта национального освобождения, которого он должен был расстрелять. Беглецам удалось достичь тунисской границы, и они были спасены. Но именно этот конец действительной истории и не удовлетворил режиссера. Как он сам объяснил, по той причине, что подобный исход был чисто случайным: судьба Фаврельера была одна на сотню кончавшихся в подобных же обстоятельствах трагически.

Вотье не захотел рассказывать о счастливом случае. Он поставил своей целью показать закономерности, механику колониальной войны, показать современному молодому поколению, как эта война превращает человека, одетого в солдатскую форму, в жестокого и озлобленного убийцу. На наших глазах рождаются молодые герои фильма, кото-

рые еще за несколько минут до того, как они стали соучастниками преступления, и не помышляли ни о чем подобном. В них, пэмученных и озлобленных неудачами, возникает слепая ненависть к «врагу», и после стычки с партизанами, после того как один из солдат подрывается на mine, они уже одержимы жаждой мести, жертвой которой тут же становится совершенно ни в чем неповинный араб — пастух, случайно встретившийся им на пути.

В фильме играет группа профессиональных актеров и группа бывших участников войны в Алжире. Режиссер не давал исполнителям заранее написанных ролей. Перед началом съемки каждого эпизода он рассказывал его участникам лишь общий смысл истории, знакомил с обстановкой, в какую попали их герои, и предлагал исполнителям самим решать, как бы они поступили в подобных же случаях. Реакции молодых профессиональных и непрофессиональных актеров, как правило, совпадали с теми, которые были документально зарегистрированы Вотье на магнитофонной пленке в ходе опроса бывших солдат.

Побег главного героя фильма Ноно вместе с его пленником затруднен не только тем, что алжирец поначалу не склонен доверять своему недавнему врагу и опасается, что все произошедшее лишь провокация и ловушка. Беглецы не понимают языка друг друга. И все же, вместе скрываясь от преследователей, делясь едой, француз и алжирец постепенно постигают всю глубину чувства братской солидарности (между прочим, первоначально фильм должен был называться «И слово брат, и слово товарищ»).

Алжирец ранен. Нога его кровоточит. Он не может продолжать путь. Француз, оставив товарища в укрытии, идет искать помощи. Он набредает на палатку, где живут арабы — старуха, ее дочь и внук. Молодая женщина и мальчик ночью идут к укрытию, приносят раненому воду, пищу. Но их передвижение по пустыне было замечено с военного вертолета. И когда француз на другой день еще раз приходит к той же палатке, то видит на ее месте воронку от бомбы. Убита и старуха

и молодая алжирка. Над нею и склоняется Ноно. В этот момент мальчик, который был только ранен, поднимает голову, дотягивается до винтовки, оставленной около него Ноно, и стреляет. А потом плачет над убитым другом...

В этой трагической диалектической логике событий и заключается высокий смысл и глубокая правда фильма Рене Вотье, его предупреждение и гражданский призыв.

Однако, как видим, этот фильм, встреченный с энтузиазмом всей прогрессивной критикой, в конкурсную программу не попал. Ему предпочли сентиментальные, слащавые ленты — целых три, — которые не снискали новых лавров французскому кино (об этих фильмах мы еще скажем ниже).

Какие же фильмы, касавшиеся актуальных проблем времени, оказались в конкурсе фестиваля и даже завоевали его призы? С этой точки зрения поучительно рассмотреть два итальянских фильма «Дело Маттеи» Франческо Рози и «Рабочий класс идет в рай» Элио Петри, разделившие Большой международный приз жюри.

Франческо Рози известен как режиссер того направления в итальянском кино, которое характеризуется смелым вторжением в социальные битвы времени, в сложные перипетии классовой борьбы, которая идет в Италии. Его фильмы, как правило, это политическое расследование, судебный кинопроцесс, разоблачающий то спекулятивные махинации промышленных заправил, то темные дела мафии, связанной с крупным капиталом, то классовый механизм империалистической войны.

На этот раз преступные махинации, скандальные сделки, политические интриги реакционеров остаются как бы за рамками фильма, они — лишь предполагаемый фон, на котором разворачивается его основное действие, выступает фигура центрального героя — Энрико Маттеи, возглавлявшего итальянскую государственную компанию по разработке нефти и газа. В октябре 1962 года Маттеи погиб при загадочных и трагических обстоятельствах: его самолет разбился всего за несколько минут до приземления на миланском аэродроме.

Энрико Маттеи, как представляется, был деятелем того нового типа буржуазии и, в частности, ее технической интеллигенции, которая, понимая новое соотношение сил в мире, стремится действовать, учитывая реальную обстановку, но сохраняя при этом свою неизменную приверженность капиталистической системе. Они оказываются дальновиднее и практичнее своих собратьев по классу, которые не хотят приспособливаться к изменившимся условиям, цепляются за старые, уже не раз обанкротившиеся методы политики прямого грабежа и насилия. Такие, как Маттеи, действуют более осторожно, ловко и, естественно, успешнее.

Как известно, Энрико Маттеи заключил ряд торговых соглашений, а также договоров на добычу и разработку нефти и газа со странами «третьего мира», с молодыми арабскими го-

«Дорогая Луиза» (Франция). Режиссер Филипп де Брока



сударствами. В этой политике его интересы столкнулись с крупнейшими американско-английскими нефтяными монополиями, с могущественной организацией так называемых «семи сестер». В фильме есть выразительная сцена, когда Маттеи встречается с неким представителем этих «сестер», грузным, молчаливым гигантом, который на все его попытки установить контакт на новых, предложенных им, Маттеи, условиях, отвечает холодным и коротким «нет», скрывающим враждебность и угрозу.

Джан Мария Волонте — несомненно, самый интересный и яркий актер современного итальянского кинематографа, единственный, о котором итальянская критика пишет, что он может себе позволить выбирать роли, отвечающие его общественным взглядам и симпатиям, — играет Маттеи, я бы сказал, не только с огромной внутренней энергией, страстью, но почти влюбленностью в своего героя. Он, как и авторы фильма (сценарий картины Розы



«Мы не состаримся вместе» (Франция). Режиссер Морис Пиала. Катрин — Марлен Жюбер, Жан — Жан Яни (премия за лучшее исполнение мужской роли)

писал совместно с Гуэрра при участии Минуццо и Де Стефано), восхищается темпераментом, напористостью, волей, умом, цельностью характера Маттеи, который умеет решительно и без оглядки идти к намеченной

цели. Но, если верить картине, Маттеи действовал, побуждаемый сугубо альтруистическими стремлениями, заботой о «благах народов». Обычное дело капиталистического предпринимательства, стремящегося вкладывать свои капиталы в слаборазвитые, отсталые районы, каким, например, в Италии является Сицилия, выглядит на экране прежде всего как забота о населении этого острова. Маттеи приезжает сюда, как бог, дарующий людям нежданные блага: он построит здесь современные предприятия, он даст нищим работу. Так, по сути дела, рядовая предпринимательская акция буржуазного государства, которое в данном случае представляет Маттеи, выступает в свете чуть ли не личного, бескорыстного творческого подвига героя.

Правда, Маттеи пришлось вести жесточайшую конкурентную борьбу, жертвой которой он и пал. Была ли здесь замешана только мафия или и иностранные силы, вели ли нити заговора, убившего Энрико, только на маленький итальянский остров или, как представляется весьма вероятным, и на другой континент, все это остается пока что покрытым тайной. Известно только, что когда Франческо Розы начинал свой фильм и поручил журналисту Де Мауро собрать материалы, которые пролили бы свет на «загадку» гибели Маттеи, то этот журналист также трагически «испарился», как и ранее Маттеи на своем самолете: никаких следов, никаких улик, никаких виновников преступления.

Однако, как бы ни были сложны перипетии той схватки, которую вел Маттеи со своими экономическими конкурентами, империалистическими картелями и монополиями, мотивы его поступков были, конечно же, не так кристально идеальны, как выглядят они в кинорассказе. Классовая сущность деятельности Маттеи остается как бы за скобками фильма, а на первый план выдвигается ее якобы общегуманистический характер. В действительности все обстоит сложнее, и характеристики требовались здесь более тонкие, анализ более провицательный.

Сейчас же Маттеи, несмотря на некоторые черты демагогии, самолюбования и даже

определенной «наполеониады», которые не могли не отметить создатели фильма, предстает как образ в сильной степени идеализированный, как некий «супергерой». И думается, не случайно на буржуазном кинорынке фильм о Маттеи подается с таким рекламным бумом.

Такая же «недоговоренность», то же умолчание о существенных сторонах рассматриваемой проблемы обнаруживаются и при анализе фильма «Рабочий класс идет в рай». Авторы сценария Уго Пирро и Элио Петри избрали для своего наблюдения некоего среднего рабочего — Лулу Массу, токаря крупного машиностроительного предприятия. Интересы Лулу ограничены борьбой за материальное благополучие. Лулу, мастер своего дела, работает с остервенением, до полного физического изнеможения, как автомат. Да он давно и сам рассматривает себя самого как некую машину.

В лице Лулу представлен тот самый рабочий, о котором в свое время писал еще Маркс, указывая, что капитализм, эксплуатация ставят его в такие условия, которые убивают в нем все истинно человеческое и дают ему лишь столько, сколько необходимо для поддержания его существования. Конечно, материальный уровень современного пролетариата отличается от того, который существовал, скажем, 100—125 лет назад. У Лулу есть и холодильник, и телевизор, и маленький автомобиль.

Но по сути дела он остался тем же рабом, тем же придатком к машине, какими были в середине XIX века его отец и дед. Отсюда глубокое чувство неудовлетворенности, беспокойства и даже ярости, которые то и дело охватывают Лулу, лишают его вкуса к жизни, ставят почти на грань умопомешательства.

Лулу задумывается порой над средствами, которые позволили бы ему и его товарищам изменить условия своего существования, но его мысль не движется дальше небольшого физического облегчения труда да прибавок к заработной плате. Сплый обстановка Массы то оказывается под влиянием «левых» крикунов, анархистов, маодзедунистов, то скло-



«Образы» (Ирландия). Режиссер Роберт Альтман. Кэтрин Харрисон — Сюзанна Йорк (премия за лучшее исполнение женской роли)

няется на сторону профсоюзных лидеров, которые помогли восстановить его на работе после забастовки. Но при взгляде на будущее он, как и его товарищи по работе, видит только стену. Как пробить ее, как попасть в «рай», об этом Лулу не имеет даже самого смутного представления.

Авторы фильма словно закрывают глаза на то, что в современном мире уже дан ответ на вопрос о том, как рабочий класс может освободить себя, получить власть, сам стать хозяином своей судьбы. О возможности того выхода, на который указывают коммунисты, опыт социалистических стран, в фильме не говорится ни слова. Молчаливо подразумевается, что ни Лулу, ни его товарищи словно ничего не знают об этом или, во всяком случае, исключают почему-то для себя подобное решение даже в перспективе классовой борьбы.

Не потому ли создатели фильма так настоятельно подчеркивают примитивность своего героя? (Впрочем, те же черты характеризуют по преимуществу и окружение Лулу.) С одной стороны, он, несомненно, обладает живым и восприимчивым умом, напряженно ищет спасительного выхода. А с другой — словно действительно некая стена стоит перед ним, закрывая весь горизонт и оставляя возможность видеть лишь то, что позволяют границы фильма.

Конечно, создатели картины, показав некоторые стороны реальной действительности Италии сегодняшнего дня, некоторые реальные проблемы, которые приходится решать ее рабочему классу, некоторые особые условия, в которые попадает часть пролетариев, самым фактом разработки этих проблем в искусстве, вынесения их на киноэкран, обращенный к широкой общественной аудитории, привлекают к ним внимание, вызывают дискуссии на страницах газет и журналов, побуждают к дальнейшему обсуждению этих вопросов. Но «проклятая» стена, она ведь может привести и в отчаяние!..

Вспомогательный период, предшествовавший созданию его фильма и ряда других кинопроизведений итальянского «политического кино», появившихся за последнее время, Элио Петри справедливо отмечает, что в Италии — а мы добавим: и в ряде других стран — существует некий «барьер, отделяющий так называемое «авторское» кино от народа. Народ, по сути дела, исчез с экрана или использовался лишь как отравная точка для создания легких комедий из провинциальной жизни». Исходя из некоторых социально-политических ситуаций, создавшихся в стране, режиссер считал необходимым «после больших профсоюзных сражений 1970 года сделать именно народного персонажа центральным героем картины».

Но осуществляя эту задачу, Петри, на наш взгляд, не пошел далеко. К его работе вполне можно отнестись высказывание французского критика Ж.-А. Жили, который пишет, что по отношению к большинству фильмов «левого» направления речь в основном надо вести

не «о революционном кино, а скорее о неких реформистских акциях, цель которых показать наиболее кричащие противоречия современного режима». Картину «Рабочий класс идет в рай» критик предлагает рассматривать как произведение, в коем автор «некую историю, разоблачающую определенные противоречия общества, использует как деформирующую призму для анализа собственных противоречий художника, действующего в капиталистическом обществе, одним из колесиков которого против своего желания является и он сам в тот момент, когда он делает этот фильм и когда его фильм выходит на экран».

Для Петри, продолжает Жили, «подлинная революция, которая приведет к социализму, проходит через революцию внутри нас. В условиях всеобщего невроза, при котором единственные подлинно человеческие отношения у героя устанавливаются лишь со старым рабочим, находящимся в психиатрической лечебнице, первой же задачей является установить контакты с другими нормальными людьми, ибо триумф репрессивного общества, «общества потребления» заключается в том, что оно воздвигло стену некоммуникабельности между индивидами».

Эта стена некоммуникабельности воссоздана в фильме Петри особенно ощутимо и зримо в его финальных кадрах, когда Масса рассказывает рабочим о сне, который он видел и в котором они, пробив какую-то стену, якобы отделявшую их от рая, нашли за ней лишь туман и в тумане... самих себя. Режиссер накладывает на этот рассказ Лулу заводской грохот и шум. Лулу кричит, но рабочие почти не слышат его. Они что-то переспрашивают, ловят обрывки слов, и, по сути дела, никто ничего не понимает.

Здесь символично, иносказательно все — и невозможность рабочих услышать друг друга, и сам рассказ о стене, речь о которой уже возникла в фильме во время встреч Массы со старым рабочим, оказавшимся в сумасшедшем доме, и туман, и то, что никакого «рая» за стеной, увы, не оказалось, а обнаружилось лишь копошащиеся в туманной мгле рабочие.

«Макбет» (США). Режиссер Роланд Полянски



Именно эти режиссерские, авторские решения дали основания критике «Ринашито» О. Чекки написать: «На уровне языка этот фильм более революционен, чем в тех слабо выраженных попытках, в которых режиссер, полагая, что он говорит о заводах, предприятиях, рабочих, в действительности ведет речь о самом себе, о своих собственных проблемах и своем поражении в качестве посредника».

Стена, мир без выхода, мир, где люди обречены, несмотря на все их протесты и попытки вырваться, жить до конца своих дней и умереть, стали главным образным и философским мотивом бельгийского фильма «Мальпертуис», поставленного Гарри Кумелем по одноименному роману Жана Рея.

Мальпертуис в фильме — это огромный дом, принадлежащий некоему богачу, который, умирая, завещает сказочное состояние своим родственникам с единственным условием: пользоваться им, никогда не покидая пределов дарованной им обители. О том, что Мальпертуис — это символ бессмысленности человеческого существования, вечного страдания и невозможности как-нибудь изменить жизнь, свидетельствует все образное построение картины: автор населил ее мифологическими героя-

ми, облаченными на этот раз в полуреальные одежды. Здесь и три сестры со вздыбленными волосами, с вязаньем и пряжей в руках — одновременный намек и на Горгону, и на Парок, и головокружительные лестницы, ведущие то в бездонные подземелья, то на чердаки, забытые скелетами и гробами. Где-то под лестницей дома живет бедный, забитый человек, Ламповщик, которого в финале картины вдруг ни с того ни с сего начинает терзать неизвестно откуда появившийся орел, и на экране появляется раздраемая когтями птицы окровавленная печень. Безвкусная смесь натурализма и символики характеризует стиль этого фильма, повторяющего зады декадентского искусства начала века.

В роли хозяина Мальпертуиса, Кассава, выступает известный американский актер Орсон Уэллс. На наш взгляд, это самая неинтересная, самая трафаретная роль этого выдающегося мастера. Да и что мог сделать он, если создатели ленты оставили ему возможность лишь для нескольких глухих вздохов да мнимо многозначительных взглядов перед тем как исчезнуть в гробу, который скатывается по бесконечной лестнице и ухает в невидимую пропасть.

Смерть богача происходит в самом начале фильма. Остальное его содержание заполнено трагическими метаниями юноши Яна, который, прибыв сюда и мечтая снова вырваться на волю, уже не в силах осуществить свою мечту. Куда бы ни шел он, какие бы двери ни открывал, везде перед ним тупики и глухие стены...

Быть может, «Мальпертуис» и не стоило бы специально вспоминать, если б его появление не определяло в известном роде те крайности, между которыми мечется порой мысль буржуазных художников, ищущих ответа на «вечные» вопросы бытия и в то же время пытающихся уйти от тех реальных стен, которые существуют в действительности и отнюдь не так загадочны, как в фильмах «Рабочий класс идет в рай» и «Мальпертуис».

После просмотра бельгийской «гробовой» картины уже любая пная, где действие происходило не в фантастических склепах, на захлаленных чердаках и кладбищах, а под реальным небом и свежим ветром, воспринималась со вздохом известного облегчения. И уже чем-то пленял «Иеремия Джонсон» Сиднея Поллака, романтизированная история одинокого охотника, бродящего по пустынным горам где-то на западе Америки середины прошлого века. И с интересом смотрелся канадский фильм «Истинная натура Бернадетты» Жюли Карля, отмеченный сатирическими штрихами в изображении современного буржуазного общества этой страны, фильм в чем-то наивный, но в чем-то и злой, несколько подражательный, но одновременно и несущий оригинальные черты еще молодого, но все более уверенно заявляющего о себе канадского художественного кинематографа.

«Погода» на фестивальном экране менялась буквально по часам. Он то взрывался (в американском фильме «Бойня № 5», поставленном Джорджем Рой Хиллом по одноименному роману Курта Воннегута) гулом бомбардировки, которую обрушили в 1945 году на Дрезден американские самолеты, уничтожив этот город почти дотла, и экран раскалывался в сознании потрясенного, на всю жизнь травмированного героя, мечтавшего покинуть эту грешную землю и обосноваться, быть может,

где-нибудь в космосе, обрета там спокойное, фантастически безоблачное существование. То словно отвечая желаниям нашего бедного героя, этот же экран рассказывал хотя и драматические, но в то же время убаюкивающие и ласкающие истории о любви, как, например, во французских фильмах «Дорогая Луиза» Филиппа де Брока и «Огни Сретенья» Сержа Корбера с участием столь любимых публикой, действительно великолепных, умеющих, пожалуй, человечно сыграть даже телефонную книгу Жанны Моро и Анни Жирардо.

Чтобы несколько разнообразить эти милые истории, экран «выбирал» порой их усложненный вариант, как опять-таки во французском фильме «Мы не состаримся вместе» Мориса Пнала, в котором изяществом и тонкостью созданных психологических портретов отличились Марлен Жюбер и Жан Яни, удостоенный премии за лучшее исполнение мужской роли. Правда, последнее обстоятельство было не без иронии встречено как самим исполнителем, так и критикой, отмечавшей, что как ни одарен сам по себе актер, вряд ли именно этот выбор был наиболее справедливым на фестивале.

Стремясь найти все новые комбинации любовного треугольника, режиссер Роберт Альтман в фильме «Образы», поставленном им в Ирландии, заставил свою героиню убивать в воображении то мужа, то любовника, то самой погибать и снова воскресать. Но, наверное, Сюзанна Йорк заслуженно получила премию за лучшее исполнение женской роли, ибо ее задача достоверно и правдиво разыграть все то, что предложила ей психопатологическая концепция создателей картины, была не из легких.

В фильме «Образы» весьма ощущалось, как стремятся некоторые западные кинематографисты непременно внести в кинодраму элементы если не секса, то уж хотя бы насилия и жестокости. И эта общая эскалация насилия и секса обнаруживала себя на конкурсном экране фестиваля, хотя здесь ей и были поставлены некоторые границы. Она ощущалась в мрачном пристрастии к отрубленным головам и кровавым ранам, натуралистическим изображением которых при явной утрате гу-

манистического философского смысла трагедии была отмечена экранизация Романом Полянским (США) шекспировского «Макбета». Она проявлялась и в весьма фривольных сценах с участием Джинны Лоллобриджида в экранизации новеллы Набокова «Король, дама, валет». Осуществленная в ФРГ Ежи Сколнимовским, эта новелла о любовных похождениях богатой дамы являла собою печальную картину невозможных потерь, которые несет талант, когда он отдает себя в эксплуатацию киносектору.

На службе этого бизнеса по-прежнему выступает Хичкок в уже упоминавшейся картине «Исступление». О характере, так сказать, художественных решений этого произведения ясное представление дает его центральный эпизод, в котором герой фильма ворошит мешок с картошкой, куда он запрятал труп молодой женщины, своей очередной жертвы, удушенной с помощью галстука. Преступник предполагает, что в руке погибшей осталась булавка от этого галстука. И вот на ходу машины (мешок заброшен в случайный грузовик) он лихорадочно откапывает тело убитой, а ее нога ударяет его то в лицо, то в грудь...

Хичкок откровенно признается: «Моя цель забавлять публику». «Идти в кино, — утверждает он, — это как идти в ресторан». Режиссер жалуется в своем последнем интервью, данном французскому киножурналу, что ему «все труднее найти оригинальные истории и особенно новые способы убивать». Да, так и сказано: «новые способы убивать». Признание весьма красноречивое! Позиция, разъясненная более чем недвусмысленно!

Однако, как ни странно, некоторые критики пытаются и в этих «исканиях» открыть некие глубины. Так о фильме «Исступление», приготовленном в буквальном смысле слова как «блюдо» для любителей подобного рода «кушаний», французский критик Клод Бейли в № 7 журнала «Экран 72» пишет: «Монтень сказал когда-то достаточно определенно: «Мы не чувствуем ничего, мы не видим ничего: все вещи для нас покрыты тайной и среди них нет ни одной, по поводу которой мы могли бы утверждать со всей уверенностью, какова



«Исступление» (США). Режиссер Альфред Хичкок

она есть». Кино Альфреда Хичкока, а «Исступление» в особенности, наилучшим (заметьте — наилучшим! — Г. К.) образом иллюстрирует эту точку зрения скептицизма. Оно пробуждает в нас желание подвергать сомнению все, что предстает нашему глазу, и искать нечто за видимым».

Что же, по мнению критика, обнаруживает за «видимым»? Оказывается, Хичкок, подробно изображая преступления убийцы-садиста, который выглядит внешне весьма респектабельным и даже обаятельным, «не делает ничего иного, как доводит до конца желание, которое живет в каждом из нас». Подметив, не без оснований, сколь непривлекательно изображены в фильме все женщины, которых душит герой, критик, очевидно, желая в свою очередь продемонстрировать это «желание, которое живет в каждом из нас», приходит к выводу, что все они и не заслуживают ничего более, как... быть задушенными или «разрезанными на куски». А поэтому, восклицает Клод Бейли, «кто осмелится бросить камень в героя! Эта циничная и вульгарная «критика-философия», призывающая себе на помощь тень великого Монтеня, который, конечно же, здесь абсолютно ни при чем, право же, достойна той самой участи, на которую она так сладострастно обрекает презирае-

мых ею женщин-«недогроз» (выражение Клода Бейли.— Г.К.).

Но опус Хичкока и киносочинения, подобные «Королю, даме, валету», являлись «невинным лепетом» по сравнению с той вакханалией садизма и порнографии, что бушевала вокруг фестиваля на многочисленных экранах Канна, на так называемом кинорынке, куда привезли свои последние поделки предприимчивые кинодельцы. «Олимпийский секс», «Секс на дому», «Девушки-каннибалы» и другие подобного рода красноречивые названия пестрели здесь на многочисленных афишах и рекламках. В последнем из названных фильмов его героиням подавалось на стол кровавое мясо только что убитых ими мужчины. На экране крупным планом демонстрировалось, как красотки-убийцы с аппетитом пожирают свою пищу и прививают вкус к подобным блюдам новой молодой каннибальше.

Над подобными киносочинениями можно было бы, наверное, поиронизировать, ибо это в полном смысле слова конвейерная продукция, в которой все части взаимозаменяемы; она изготавливается, так сказать, блоками, а последние переставляются из фильма в фильм: блок порнографии, блок насилия, блок еще более «ошеломляющей» порнографии и новый блок уже «супернасилия». Но смеяться и иронизировать не стоит. Дело в том, что эти мерзостные кинокомиксы собирают немалые молодежные аудитории. Во время фестиваля нам пришлось наблюдать, как сотни юношей и девушек толпились у дверей кинотеатра, где должна была быть показана очередная разрекламированная сексогангстерская ультрахалтура, а соседний кинозал, где в этот момент демонстрировался волнующий, глубоко человеческий фильм Дальтона Трамбо «Джонни берет за оружие», был заполнен лишь на одну треть.

Вместе с такой вот молодежной аудиторией мне довелось посмотреть новый фильм, из числа тех, что называют «вестерн-спагетти», — «Слепец — доборник справедливости» Фернандино Балди, изготовленный в США. Главный герой сего киноварева, входя, например, в комнату, робко и беспомощно ощупывал предме-

ты, шарил вокруг себя руками. Но когда ему надо было стрелять, защищаясь от пятерых матерых убийц, окруживших его, то он молниеносно вскидывал свое ружье и в мгновение поражал всех.

Слепец в течение всего фильма спасал каких-то юных красавиц, которых ловили, похищали, опять теряли, снова ловили бандиты. Злоумышленники раздевали девушек, поливали их из бочек водой (это было «эффектное» изображение вестерн-бани), а затем отдавали на растерзание таким же грязным, как они сами, солдатам. Естественно, что слепец появлялся всегда вовремя, но не всегда удачно завершались его операции. Тогда бандиты хватили его и начинали мучить. Боже, каких только зверских пыток не придумали авторы фильма. Слепцу прижигали сигарами лоб и лицо, его били головой о бревна, ломали об него какие-то оглобли. В эти минуты зал смотрел сосредоточенно, как бы изучая все приемы подобного обращения с пленниками. Но естественно, что герой не мог погибнуть, и он не погибал. Зато, когда ему в свою очередь попадался кто-нибудь из мучивших его, то он брал реванш полной мерой. На экране начиналась немислимая садистическая игра, но теперь зал ревел, захлебывался, визжал и свистел от восторга после каждого кровопускающего и костедробящего удара «поборника справедливости». Фильм работал верно и точно на грязный бизнес растления человеческого духа и обогащения предприимчивых кинодельцов.

Конечно, проблема эскалации насилия и секса в капиталистическом мире это не только и не столько проблема кино и вообще искусства, сколько проблема самой жизни, условий человеческого сосуществования. Кино — лишь одна из лакмусовых бумажек, показывающих, сколь сильна степень концентрации бесчеловечности в недрах и на поверхности самого «истэблшмента», как обозначают ныне социологи всю совокупность отношений, общественных связей и институтов буржуазного общества. И не случайно Стэнли Кубрик, режиссер, который выступил с несколькими фильмами, затрагивающими такие социально-

«Найти человека»  
(США). Режиссер Базз  
Кулик



философские проблемы, как возможность возникновения атомной войны и завоевания космоса, в своем новом произведении «Заводной апельсин» обратился именно к проблеме эскалации секса и насилия.

Но здесь мы позволим себе снова отвлечься, чтобы рассказать сначала еще об одной картине, что была показана на фестивале вне конкурса, но стала событием в художественном мире. Я имею в виду фильм Федерико Феллини «Рим». Поблуждав немного по его дорогам, мы неизбежно придем к той самой точке, на которой прервался наш разговор, хотя в самом фильме не так уж много кадров грубой эротики и нет сцен насилия. Но...

Новое произведение итальянского мастера ожидалось с огромным интересом. Что скажет он после безнадежного, погруженного во мрак болезненных страстей «Сатирикона», где бесильно копошатся и заживо умирают полулюди-полутрупы? Найдет ли он в себе силы вернуться на дорогу, по которой шел когда-то, наставляя зеркало «Феллини-экрана» на окружающую его жизнь?

Новая картина, как и предыдущая работа Феллини «Клоуны», не имеет сюжета. Она

состоит из отдельных эпизодов, скетчей, а еще точнее, зарисовок, наблюдений, воспоминаний, полурепортажей, полуфантазий. В комедийных, сатирических, печально-ушмешливых, тоскливых, гротесковых, дьявольских и почти апокалиптических кадрах сменяются лики «вечного города». Суета его улиц, где место вчерашних нищих и проституток заняли полуголые хиппи, греющиеся ночью у случайного костра; нескончаемые заторы на сходящихся к городу дорогах, где гудят и режут тысячи машин, везущих с неотвратимостью рока затерянных в этом потоке людей; его убогие мюзик-холлы, в которых убогие артисты переругиваются со сцены с таким же убогим и вульгарным зрительным залом, где лопают бутерброды, свистят, спят одуревшие от скуки обыватели; с его тратториями, где когда-то сам молодой Феллини за тарелкой неизменных спагетти переглядывался с какой-нибудь уличной красоткой, умевшей кокетничать с другими, даже сидя рядом с ревнивым мужем.

Усмешка и грусть Феллини оборачиваются сарказмом, когда почти в фантастических кадрах демонстрации... церковных мод, он



«Жирный город» (США). Режиссер Джон Хьюстон

показывает по-павлиньи роскошные наряды всех высших чинов церкви, выставленных на помост специальными модельерами, чтобы подчеркнуть величие и святость «отцов церкви». Феллини печален, когда под стальными ножами проходческого щита, прорезающего туннель будущего метрополитена, вдруг вскрывается пустота, за которой обнаруживается прекрасное древнее сооружение, украшенное фресками. Обеспокоенно и деловито сбегаются суетящиеся инженеры и механики. Они боятся потерять хотя бы минуту из рассчитанного хода строительных работ. Сухо переговариваются, равнодушно поглядывая на открывшуюся им красоту ушедшего мира. А эта красота вдруг начинает блекнуть, затягиваться плесенью. Она не может жить под ветрами, ворвавшимися в это природное хранилище прекрасного из пыльного, перемалывающего все и вся современного промышленного царства.

И апокалиптически устрашающ в своей символике финал фильма: армада мотоциклов в черных куртках, шлемах и темных очках, полулюдей, полумарсиан, механизированных наездников с немислимым ревом, ослепляя горящими фарами, оглушая моторным гулом, мчится по улицам Рима прямо к древнему Колизею. Один за другим бешеной

кавалкадой несутся громыхающие металло-резиново-кожаные всадники. Несутся и несутся. На Колизей, на Рим. И как будто с экрана в кинозал...

Так возникает в феллиниевском фильме образ некоей силы, которая угрожает человеку, насильно врывается в его жизнь, грозит раздавить. Художник ощущает ее ревущее движение, ее бесчеловечность, но еще не может определить ее точные очертания, которые скрыты для него во мраке. И все же, по-моему, Феллини в новом фильме сделал какой-то шаг навстречу жизни и посылает миру свое предупреждение об угрозе истребления, которая может быть, не случайно носит у него форму заокеанских «диких ангелов».

Один из таких «ангелов» и предстает в уже упоминавшемся фильме Стэнли Кубрика «Заводной апельсин». Это Алекс. Он живет в Лондоне ближайшего будущего. У него есть трое приятелей, с которыми он проводит свои вечера, когда, обалдев от скуки и молока с наркотиками, эти молодцы садятся на автомобиль, чтобы неожиданно нагрянуть в чей-нибудь дом, изнасиловать, покалечить, забить кого-нибудь до полусмерти. Насилие и секс — единственное проявление «человеческих» чувств этих подонков.

Фильм создан по мотивам одноименного романа английского писателя Антони Бурджеса и, по цветястому и несколько рекламному определению критика американского журнала «Ньюсуик» Пауло Циммермана, является «характерно холодным произведением искусства, полностью лишенным сентиментальности, основанным на блестящей иронии и ослепительно драматических идеях, произведением, которое доставляет нам удовольствие, вызывает наш смех, возбуждает наш интеллект и завоевывает наше восхищение, но никогда не затрагивает нас до глубины души».

Циммерман сравнивает Алекса с шекспировским Ричардом III, ибо, как пишет критик, «он вызывает презрение к себе своими делами, но он наделен острым умом, энергией и демоническим воображением, которые делают его главенствующей фигурой по отношению ко

всем остальным в этом мире и вызывают к нему какую-то извращенную симпатию».

Все, что делает Алекс — издевается, насилует, убивает,— происходит то под искрящуюся энергией музыку увертюры к опере Россини «Сорока-воровка», то под браваурно-стремительное вступление к его же опере «Вильгельм Телль», то под титанический музыкальный взрыв второй части Девятой симфонии Бетховена. Этой музыкой режиссер эстетизирует все действия героя, превращая их в некий стилизованный балет. Поначалу этот авторский прием вызывает нашу невольную подозрительность, и она оказывается ненаправленной. Истинные намерения режиссера проясняются окончательно лишь к финалу его кинофилософского гротеска.

После одного из очередных особенно жестоких вторжений Алекса в чужие дома, когда он убивает хозяйку «Клуба здоровья», сражаясь с нею огромной моделью фаллоса, он попадает в полицию. Его помещают в исправительный дом. Тут следует символическая сцена, в которой Алекс отдает надзирателям свои одежды и все, что у него было в карманах, оставаясь, так сказать, голым человеком.

В исправительном доме его пытаются перевоспитать. Для этого его направляют в «трансформационный центр», где над ним производится медицинский эксперимент. На глаза Алексу надевают специальные распорки, которые не позволяют его векам опускаться. Смачивая из пипетки его глаза специальной жидкостью, врачи в то же время заставляют своего пациента смотреть, не отрываясь, специально подобранные фильмы, изображающие все насилие и сексуальную мерзость, которая существует в мире. (Правда, режиссер избавляет зрителя от необходимости тоже созерцать эти фильмы, их содержание становится ясным из отдельных реплик врачей.) Одновременно Алексу вводят какой-то наркотик, вызывающий тошноту. И если в начале своего пребывания в исправительном доме, Алекс, уже лишенный практической возможности насиловать и мучить людей, все же продолжает еще мысленно заниматься тем же, то

постепенно у него отнимают и право на эти фантазии. Для него уже не только совершить, но даже взглянуть, подумать о насилии или сексуальном нападении, становится невозможным: тут же возникает непереносимая рвота.

И вот герой выходит снова на волю. Но теперь те люди, которых когда-то он подвергал издевательствам и глумлению, набрасываются на него. Алекса избивают, садистски мучают. Одна из пыток состоит в том, что полубезумный муж женщины, которая умерла от шока, после того как Алекс и его друзья изнасиловали ее, принимает героя в своем доме, запирает его в специально отведенную комнату, где в пол, потолок и стены вмонтированы мощные репродукторы. Мститель включает запись Девятой симфонии Бетховена. И Алекс, слыша эту музыку, мучительно корчится и молит о пощаде.

В результате, после всех потрясений, избитый, искалеченный, он оказывается в больнице. И тут... общественное мнение обращается на его защиту. Министра внутренних дел, в чьем ведении находится «трансформационный центр», обвиняют в бесчеловечности. И во имя «торжества гуманности» Алекса лечат уже затем, чтобы вернуть ему утраченные инстинкты. В последних кадрах картины Алекс снова

Режиссер Федерико Феллини на съемках фильма «Рим»



смотрит на зрителя загорающимся тяжелым хищным взглядом зверя, готового к прыжку.

«Хотя и существует определенная доля лицемерия в этой области,— говорит Кубрик, поясняя смысл своей антигуманистической эксцентриады,— но каждого человека привлекает насилие (!). Ведь человек — это самый безжалостный убийца, который когда-либо жил на земле. В нашем интересе к насилию частично отражается тот факт, что где-то на уровне подсознания мы мало чем отличаемся от наших примитивных предков».

Пытаясь сформулировать основную философию произведения Кубрика, Циммерман делает такой вывод: «В самой своей глубине «Заводной апельсин» представляет собой одиссею человеческой индивидуальности, утверждая, что именно является воистину человеческим (!)... Алекс воплощает в себе все анархические наклонности человека. Лишенный своей индивидуальности в исправительном доме и своей внутренней фантастической жизни в «трансформационном центре», он перестает быть человеком в реальном смысле этого слова. Его возрождение в конце фильма, когда к нему возвращается способность давать выход своей похоти и агрессивности, представляет собой полный иронии триумф человеческой психики в борьбе с силами, которые стремятся ее контролировать или подавлять».

Циммерман считает, что Кубрик в этом фильме выступает как художник, «глубоко обеспокоенный судьбами человека, которого все сильнее сжимает в тисках между сладким апельсином гуманности и холодным механизмом технического прогресса».

Так автор фильма и сатирически обличает современную буржуазную цивилизацию, ее нравы, ее мораль и в то же время бессильно склоняется перед нею, попутно делая выпад в адрес всего человечества. На наш взгляд, не случайно Кубрик указывает и на «низкое» происхождение героя, выводя его из «пролетарской» среды будущего капиталистического общества.

Конечно, не видя в будущем коренных социальных перемен, которые уже так властно

изменили жизнь огромной массы человечества, оставаясь в рамках буржуазного мышления и буржуазной морали, Кубрик и не может решить поднятых им проблем. Он страшит сам и пугает зрителя своего фильма картинами якобы неискоренимо торжествующего зла.

«Заводной апельсин» мне довелось увидеть уже в Париже, когда я возвращался из Канна, но этот фильм еще раз напомнил о том, почему на фестивале камертоном звучала тема насилия, переходя из картины в картину, с экрана на экран и выражая, по определению Циммермана, «полный иронии триумф человеческой психики в борьбе с силами, которые стремятся ее контролировать или подавлять». Эта ирония была выражена то отчетливее, то слабее, то в трагических аккордах, то в игриво-развлекательных «трелях».

Надо заметить, что отдельные авторы трактовали эту тему не столь «глобально», как Кубрик, и вносили иронию по отношению к той иронии, которую всерьез хотел бы принять и создатель «Заводного апельсина» и его американский критик-интерпретатор.

Так, несомненно, одной из заслуживающих внимания картин конкурсного экрана, хотя и неотмеченной призом, была картина Питера Медака, которая по-английски именовалась «Правящий класс», а на фестивале демонстрировалась под названием «Бог и мое право» (слова, которые написаны на гербе английских королей). Фильм является экранизацией одноименной пьесы Питера Барнса, поставленной в Лондоне в 1969 году и прошедшей с большим успехом. По своему стилю — это едкий памфлет на британскую элиту, «черная комедия», как определили жанр произведения некоторые критики, жалящая сатира с определенным адресом, социальной мишенью, но одновременно и параболa, иносказание, заключающее в себе и некий обобщающий смысл.

...Джек, четвертый сын графа Гарнея, страдал слабоумием и лечился в клинике. Но когда его сумасбродный отец неожиданно умер, неосторожно удавив себя в шизофреническом припадке самолюбования, то обнаружилось,

«Мими-металлург, уязвленный в своем достоинстве» (Италия). Режиссер Лина Вертмюллер



что именно Джеку он завещал все свое состояние. А одна из странностей Джека состояла в том, что он вообразил себя Христом и в качестве такового проводил большую часть своего дня... на кресте, что был установлен в одной из гостиных замка и был устроен так, чтобы Джек мог удобно располагаться там в «распятом» виде. (В роли Джека известный английский актер Питер О'Тул выступил во всем блеске своего драматического и комедийного дарования, органически сочетая гротескность формы и тонкий психологизм.)

Джек не ограничивался символическим пребыванием на кресте: он пытался проповедовать всеобщую благость, любовь и милосердие. А попутно влюбился в певичку из кабаре и женился на ней. Впрочем, сия жестьба и ее последствия — рождение нового наследника рода Гарней — входили в расчеты других членов семейства, лишенных наследства. Они полагали, что после рождения сына Джека вновь можно будет отправить в сумасшедший дом, а самим взять опеку над малолетним, а заодно и над всем состоянием.

Но случилось так, что Джек выздоровел и размотал все хитросплетения своих близ-

ких. Убедившись же, что его «нагорные проповеди» ничему не послужили, что окружающий его мир корыстен, вероломен и кровожаден, Джек отрекся от своих «христовых» наставлений и начал действовать теми же «мирскими» методами. Так, заняв свое наследственное место в палате лордов, он произнес речь, требуя усиления репрессий против всех инакомыслящих.

В этих кадрах постановщик фильма взглянул на сановитых членов палаты глазами своего героя и увидел не титулованных, привилегированных персон в бархатных мантиях, а полуистлевшие скелеты, покрытые пылью и тленом. И сам зал заседаний предстал перед ним похожим на старый, готовый рухнуть могильный склеп. Но фильм, развивавшийся до этого момента, как сатюра, достигнув тут своей самой высокой точки, вдруг начинает фальшивить, резко поворачивает в сторону и обвиняет не только аристократов-мумий, но и всю «бедную природу человеческую».

Дело в том, что Джек, отбросив любовь, милосердие и терпимость, которые он проповедовал в состоянии безумия, оказывается по



«Заводной апельсин» (Великобритания). Режиссер Стэнли Кубрик

своей натуре самым жестоким зверем. Ножом, сверкающим из-под складок его мантии, он убивает даже свою искренне любящую его жену. Он совершает еще ряд убийств в темных переулках Лондона. Последняя сцена преступления сопровождается не только диким криком торжествующего зверя, но и плачем новорожденного младенца, в то время как чей-то ангельски-дьявольский голосок, торжествуя и издеваясь, повторяет: «Я — Джек. Я — Джек».

Однако сей выпад Медака против человечества не прошел даром и для художественных достоинств картины: в этой части она становится скучна, теряет юмор. И в конечном итоге лента Медака звучит не менее пессимистично, чем фильм Кубрика, хотя у нее и есть свой точный социальный адрес.

Взгляд, согласно которому каждый человек — потенциальный убийца и преступник, а заодно и фильмы, штампуемые по этому нехитрому, но достаточно вредоносному «рецепту», пародируют молодые кинематографисты Канады, создавшие картину «Проклятые деньги» (режиссер Дени Аркан). Фильм дает вековую модель образа жизни, морали, жизненных идеалов американского общест-



ва, как они находят свое выражение в американских фильмах так называемой «серии В» — одного из самых устойчивых, типичных и массовых продуктов киноиндустрии США.

В «Проклятых деньгах» есть весь набор персонажей и сюжетных поворотов, используемых в подобных киноподелках: и незамет-

ный монаху герой, который потом проявляет себя чуть ли не как Джеймс Бонд, и «роковая женщина», под стать сему молодцу в его гангстерских похождениях, и роскошная жизнь в сверхмодных отелях, и хитроумный, меланхоличный детектив, который ловит преступника, и «добродетель», пользующаяся плодами преступления. В каждом из героев кроется жажда наживы, жажда «шикарной жизни», символом и реальным воплощением которой становится чемодан с долларами.

В начале фильма герой грузит песок, плит доски, убирает мусор на небольшом складе. Это послушный и безотказный чернорабочий. Он и комнатку снимает в доме своего хозяина и питается у него. А жена этого последнего третирует своего постояльца как существо без эмоций, желаний, целей.

Но вот сия хозяйка отправляется ночью вместе с мужем и двумя молодцами, которых она взяла на подмогу, в дом своего богатого дядюшки, чтобы ограбить его. Продуманы все детали операции — вплоть до масок и оружий пыток, с помощью которых дядю заставят говорить.

Но теперь, когда преступники уже близки к цели, появляется еще один искатель долларового чемодана — безликий жилец. Он все слышал и опередил всех. А теперь именно он действует решительно и ловко. Именно он, перебив всех сообщников хозяйки, сам берет за допрос дяди. Именно он спокойно и деловито поджигает затем труп дяди и дом и с заветной добычей отправляется в дальний путь вместе со своей бывшей хозяйкой, а отныне его любовницей.

Но сия дама тоже оказывается «штучкой». После объятий в гостинице она пытается убить героя, однако он опережает ее выстрелом из револьвера. Погони, слезки, переодевания, убийство несколько детективов, «рай» в современном отеле с молодой, на ходу купленной новой любовницей — все это переживает новоявленный «супермен», прежде чем появиться в доме своих нищих родителей, где-то на окраине Монреаля. Появиться как победитель, который внешне невозмутимо, а внутренне ликуя и торжествуя, высыпает на стол перед

стариками целую кучу долларов.

Однако родители почему-то смотрят на сына равнодушно, не выражая ни радости, ни порицания. Все становится ясным, когда за дверью с ружьем в руках обнаруживается та самая хозяйка, которую герой не добил второпях в гостинице. На сей раз он получает от нее полный заряд в голову, успев, однако, разрядить в нее свой револьвер. Родители убитого, ползая вокруг окровавленного трупа сына, умудряются до приезда полиции деловито собрать и спрятать деньги в стиральную машину. В финале картины они, довольные и благодатные, в роскошном лимузине отправляются на курорт...

Выше уже упоминалось, что «Проклятые деньги» — фильм-пародия. Однако как бы ни высмеивать дух разрушения и насилия, он остается духом разрушения и насилия, пропитывающим сегодня всю жизнь буржуазного общества, в том числе и его киноискусство. И Каннский фестиваль лишний раз свидетельствовал об этом.

Но перебирая в памяти пеструю мозаику каннских киноэкранов, видишь отчетливо новую трассу, которую прочерчивает сегодня в хаосе тысяч картин, выбрасываемых на рынки Запада, небольшая, но заметная группа кинематографистов из разных стран. Эту трассу с особой ясностью обнаружил еще VII Московский международный фестиваль: трассу активизации прогрессивного, демократического, антиимпериалистического кинематографа, усиливающую тенденцию (кстати говоря, наблюдаемую также и в области литературы) все более тесного слияния проблематики искусства с основными проблемами политической жизни общества.

Выход на первый план таких картин, как «Дело Маттеи» и «Рабочий класс идет в рай», не случайность. При всей критичности нашего взгляда на эти произведения нельзя отрицать, что по своему содержанию, по своим социологическим задачам, по принципам эстетического решения и по существу тех новых контактов, которые такие картины устанавливают с публикой, наконец, по самой природе прямого вторжения в области, представляв-



«Правящий класс» (Великобритания). Режиссер Питер Медак. Джек Гарней — Питер О'Тул

шившие еще несколько лет назад если не «запретными», то недоступными и во всяком случае, с точки зрения продюсеров и прокатчиков, не «перспективными» для кино, не имеющими прокатного, коммерческого «смысла», — эти фильмы выступают как яркое свидетельство развивающихся и углубляющихся новых процессов в западном кино, реагирующем на определенные изменения социально-политического климата планеты.

Характерен и успех таких фильмов, как «Лучшие дни нашей жизни», «В 20 лет в Оресе» и ряда других, которые документально восстанавливают исторические факты недавнего прошлого, «горячие точки» общественной жизни в отдельных странах. Дышащие гневом протеста, пронизанные болью за поруганную человечность, антимилитаристские, антиимпериалистические по своей основной направленности, эти ленты — звенья в цепи прогрессивного демократического кино, очень впрочем, неоднородного внутренне.

Весьма показательно проследить при этом, как изменился характер героя, выдвигает-

мого в подобных фильмах на первый план. Если еще совсем недавно наиболее ярким protagonистом западного экрана были персонажи Марчелло Мастроянни, люди вялой рефлексии, колеблющегося сознания, мягкой воли, с растерянным, тоскующим взглядом и осторожными, ощупывающими движениями, или люди как бы стертой индивидуальности, мертвой души и дремлющей совести вроде героя антониониевского фильма «Крупным планом» фотографа Томаса в исполнении Девида Хеммингса, то сегодня вниманием завладели образы, созданные Джан Маррия Волонте, — характеры крупные, натуры действенные, носители необычайной энергии, яростного ума и клокочущего темперамента.

Интересно отметить, что герои Волонте выступают как бы на двух полюсах. Так в фильме «Сакко и Ванцетти» Волонте играет мужественного Ванцетти, который из мелкого анархиста вырастает до сознательного борца с капиталистической несправедливостью. И одновременно в фильме «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Волонте поя-

вился в образе «Дотторе», начальника уголовной и политической полиции, человека одержимого, помешавшегося на идее репрессивного всевластия и неуязвимости господствующего зла. В двух последних фильмах — «Дело Маттеи» и «Рабочий класс идет в рай» — его герои при всем их отличии от персонажей первых фильмов снова живут на разных полюсах социальной иерархии.

Как справедливо заметил один из критиков, «в панораме сегодняшнего кино Джан Мария Волонте имеет такое же значение, как и кинематографисты, под руководством которых он снимается». А другой критик метко характеризовал Волонте, как «герильеро в форме актера». Сам же артист заявляет, что для него быть актером, значит «поставить перед собой вопрос о выборе на уровне самого существования», «стараться установить революционные связи между жизнью и искусством».

Однако рядом с такими кинематографистами-бойцами, как Волонте и его единомышленники, на мировых кинопросторах орудует немало ловких дельцов, использующих сложившуюся ситуацию лишь как моду, выгодную конъюнктуру, открывающую еще один источник бизнеса. С другой стороны, на той же ниве действуют в высшей степени бойко и крикливо всякого рода «ультралевые», гошисты, маоисты, с помощью кино пытающиеся спровоцировать выгодные им социальные эксцессы. Подобные «левые» фильмы заметно плодятся, засоряя экран и незрелые умы своими мнимореволюционными призывами. Несколько лент такого толка оказалось, например, в программе Двухнедельника кинорежиссеров.

Но в шумной многоголосице играющих в прогресс отчетливо звучат крепнущие голоса подлинно прогрессивных кинодеятелей, которые, хотя и сохраняют определенного рода иллюзии, разоблачают античеловечность капиталистического мира, открыто называют виновников зла, ищут реальные пути выхода из противоречий буржуазного общества.

Эта активность художников, стремящихся серьезно и с учетом реальных условий соци-

альной борьбы подойти к решению назревших общественных проблем, к отражению этих проблем в киноискусстве, тем более ценна, когда рядом с «ультрареволюционными» болтунами на внимание претендуют и такие «прогрессисты», позиции которых кокетливо-вызывающе сформулированы немецким кинокритиком Фридой Графе: «Писать в защиту или против чего-либо, цепляться за какие-либо идеи как их противник или как сторонник я считаю самой современной формой эксплуатации». Фрида Графе склонна рассматривать кинопроизведение лишь с точки зрения, так сказать, «революционно-эстетических» новаций, отрицая всякое иное значение кинотворчества. Но подобные «революционно-эстетические» ленты, попадавшие среди короткометражных фильмов фестиваля, не имели, как и следовало ожидать, никакого успеха ни у публики, ни у зрителей, радуя лишь нарциссистски влюбленных в себя эстетов.

Подлинно прогрессивные демократические кинематографисты противостоят как анархическим «левым» метаниям гошистов, так и снобизму холодных поклонников интеллектуально-модернистского «протеста».

В этих беглых заметках, написанных по свежим следам увиденного, мы не касались фильмов, представленных на фестивале социалистическими странами, и в частности, нашей кинематографией. Они заслуживают специального разбора. Отметим только, как весьма характерный факт, что именно в связи с советским фильмом Андрея Тарковского «Солярис», который получил один из главных призов фестиваля — Большой специальный приз жюри, — в решении последнего могла появиться формулировка: «За оригинальное воплощение гуманистических идеалов человечества».

Гуманистические идеалы человечества никак не совмещаются ни с насильником Алексом, ни со всякого рода «заводными апельсинами», ни со слепыми «поборниками справедливости». Тем более важно, что босовой гуманизм и на западных экранах пробивает себе дорогу. Ему принадлежит будущее.