



И \* Л

*Издательство  
иностранной  
литературы*

\*

*Giuseppe Ferrara*

IL NUOVO  
CINEMA  
ITALIANO

Firenze, 1957

ДЛЯ НАУЧНЫХ БИБЛИОТЕК

*Джузеппе Феррара*

НОВОЕ  
ИТАЛЬЯНСКОЕ  
КИНО

ПЕРЕВОД С ИТАЛЬЯНСКОГО

Ю. А. ДОБРОВОЛЬСКОЙ

РЕДАКЦИЯ  
И ПРИМЕЧАНИЯ  
Н. П. АБРАМОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА

1959

Книга итальянского критика Джузеппе Феррары «Новое итальянское кино» посвящена вопросу становления неореализма в итальянском искусстве кино. В ней автор излагает свой взгляд на развитие неореализма с момента его зарождения, уделяя значительное внимание рассмотрению творчества крупных кинорежиссеров и важнейших фильмов этого направления.

Книга содержит много иллюстрирующих текст фотографий. Предназначена для киноработников и всех лиц, интересующихся киноискусством Италии последнего времени.

## *От редакции*

Итальянский неореализм представляет собой одно из самых крупных явлений послевоенного зарубежного кино. Советские зрители имели возможность ознакомиться со значительным количеством фильмов, воплощающих в себе творческие принципы этого художественного направления, и дали им вполне заслуженную оценку.

Однако советская киноведческая литература не располагает пока еще книгами, которые содержали бы последовательно историческое изложение становления и развития итальянского неореализма и творческое осмысление его идейных и художественных принципов.

Чтобы удовлетворить хотя бы частично эту потребность, Издательство иностранной литературы выпускает в свет настоящую книгу Джузеппе Феррары с добавлением к ней статьи советского киноведа и критика Р. Н. Юренева, которая содержит изложение его собственной точки зрения в дискуссии об итальянском реализме, проводимой на страницах советских журналов.

Книга молодого прогрессивного исследователя Джузеппе Феррары отличается богатством приводимых в ней фактов и широкой трактовкой вопроса, включая рассмотрение социальной и политической ситуации в стране; кроме того, она содержит анализ экономико-административной политики в области кино и идейно-художественную оценку всех основных фильмов неореалистического направления. При этом свое многоплановое изложение автор ведет с антифашистских позиций, позволяющих ему не только дать разоблачающую картину губительной художественной политики, проводившейся фашизмом, но и выявить, а также подвергнуть критике антинародные установки послевоенной буржуазной демократии в Италии. Наконец, положительной стороной книги является последовательная историчность повествования и в основном правильное соблюдение пропорций между отдельными частями книги, соответствующими периодам в развитии страны и итальянского киноискусства. Все это оправдывает появление книги Феррары на русском языке, но только в качестве информирующего исследования, а отнюдь не как руководства, дающего идейную и теоретически продуманную оценку неореалистического движения.

Идейная и теоретическая сторона книги Феррары характеризуется значительными слабостями, о которых хотя бы вкратце должен быть осведомлен советский читатель.

Основным недостатком книги Феррары, обуславливающим и другие недостатки более частного порядка, является то, что все изложение истории неореализма, а также оценка отдельных его событий и фактов проводится с надклассовых, надпартийных позиций, приближающихся в ряде случаев к принципам буржуазной демократии. Это приводит к тенденциозному истолкованию сущности неореализма, необоснованному навязыванию ему идей классового мира и поисков идеала добра «в обычном религиозном значении». Во многих местах книги ощущаются христианские мотивы и намерение отгородить неореализм от идеологической концепции Коммунистической партии Италии, от реальных событий классовой борьбы. Подобного рода теоретические предпосылки приводят Феррару к смещению исторической перспективы и искажению шкалы эстетических оценок фильмов. Так, в соответствии с идейной позицией Феррары высший этап в развитии неореализма связывается с годами Сопrotивления, когда, как он пишет, «рушились преграды между классами и партиями» и когда в фильмах стремились подчеркнуть в первую очередь единство нации. Именно с этой точки зрения и осуществляет автор книги оценку таких фильмов, как «Рим — открытый город» и «Солнце еще всходит». В заслугу первому фильму Феррара ставит то, что его режиссер Росселлини отказался от классовой оценки роли представителей различных общественных группировок в движении Сопrotивления. Что же касается второго фильма, в постановке которого принимали участие коммунисты, то он осуждает его авторов за то, что «они усложнили дело попытками строго классового подхода к оценке событий». Идеологические позиции автора объясняют и то обстоятельство, что наиболее сильные места книги Феррары посвящены борьбе движения Сопrotивления с фашизмом. Здесь он выступает как антифашист и демократ. Однако он теряет свою силу, начинает путать и допускать несправедливые оценки, когда обращается к описанию послевоенного периода, насыщенного классовой борьбой и знаменующегося значительным усилением роли Коммунистической партии Италии.

Соответственно этой исторической канве ведется и трактовка неореализма. Пока Феррара связан только с антифашистским, общедемократическим движением, он умело обнаруживает его социальные и политические корни, но в тех случаях, когда неореалисты становятся участниками послевоенной классовой борьбы, автор лишает их всяких политических связей и превращает в носителей абстрактной идеи добра или в защитников христианских догм.

В соответствии с этой концепцией автором дается творческая характеристика деятельности представителей итальянского неореализма, идейная и художественная оценка отдельных фильмов. Так, например, именно идейные разногласия понуждают Феррару вступить в полемику

с одним из представителей передового отряда неореалистов, Чезаре Дзаваттини, и несправедливо принизить его роль в развитии неореализма. Феррара без должных оснований делает католика Росселлини основной фигурой неореализма, одинаково положительно оценивая его действительно выдающийся фильм «Рим — открытый город» и художественно несовершенный пессимистический фильм «Пайза». С другой стороны, он искусственно оттесняет на задний план ряд наиболее прогрессивных художников-неореалистов, например коммуниста Де Сантиса. Правда, автор называет его и Висконти самыми крупными после Росселлини кинорежиссерами Италии, однако уделяет анализу их творчества непропорционально мало места и сопровождает свою оценку всякого рода оговорками.

Выше были приведены примеры ошибочных и непоследовательных суждений Феррары, относящихся как к некоторым принципиальным моментам, так и к более частным положениям. Все они обуславливаются слабостями идейной позиции автора книги.

Зная источник ошибок автора настоящей книги, советский читатель, несомненно, сможет разобраться в ее содержании и, отбросив все наносное, ложное, с пользой для себя познакомиться с богатым и тщательно подобранным фактическим материалом, заключенным в исследовании Джузеппе Феррары.



## Трудные годы

---

### 1. От «Затерянных во мраке» до «Наваждения». Провинциализм итальянской кинематографии

История итальянского кино с момента его зарождения на Туринской киностудии и до второй мировой войны отмечена несколькими смелыми попытками, свидетельствовавшими о наличии скрытых сил; однако общий тон оставался бесцветным.

Первым и за период немого кино единственным взлетом было появление фильма «Затерянные во мраке» (1914) \*. Но этот фильм не оставил после себя ощутимых следов; после выхода в 1915 г. явно более слабой картины «Ассунта Спина» \*\* на экранах окончательно воцарилась неаполитанская школа с ее пристрастием к дешевой мелодраме — слезам и дуэлям (оба вышеупомянутых фильма были лучшими из всего, что ею было создано). Правда, в это время необычайной популярностью пользовались «Кабирия» \*\*\*, а также целая серия подобных

\* Экранизация одноименной драмы Роберто Бракко. Режиссер Нино Мартольо впервые в итальянском кино применил в этом фильме новаторские приемы киномонтажа. — *Прим. ред.*

\*\* «Ассунта Спина» — экранизация драмы Сальваторе ди Джакомо. Режиссер Густаво Серена. — *Прим. ред.*

\*\*\* «Кабирия» (1914) — фильм режиссера Джованни Пастроне (Пьеро Фоско), отличающийся необыкновенной постановочной пышностью и положивший начало целой серии псевдоисторических фильмов. — *Прим. ред.*

картин, но своим успехом они были обязаны моде и своеобразным вкусам той эпохи. Это были «фильмы-мастодонты» на псевдоримские темы, недолго продержавшиеся на экранах.

Дальнейший «проблеск» в истории итальянской кинематографии относится уже к периоду звукового кино — это фильм «Солнце» (1929), созданный молодым, подававшим большие надежды режиссером Блазетти. Казалось, «лед тронулся», тем более что вскоре после «Солнца» вышел второй, правда легковесный, но в то же время весьма удачный фильм Камерини «Что за подлецы эти мужчины!» (1932) и затем «1860» (1933) того же Блазетти.

Определенную роль в оживлении итальянской кинематографии того периода сыграл Эмилио Чекки, умно и тактично руководивший поддерживаемой государством «Второй киностудией Чинес» («Первая киностудия» распалась, а вместе с нею сошел со сцены и ее основатель Питталуга).

Однако общая обстановка в стране отнюдь не благоприятствовала расцвету кино.

Именно в эти годы фашизм начал проявлять особый интерес к кинематографии. В 1934 г. была создана Генеральная дирекция по делам кинематографии, которая должна была утверждать проекты всех подлежащих выпуску фильмов. В результате после появления в 1934 г. «Треугольной шляпы» Камерини настал период жалкого приспособленчества, когда выпускались преимущественно верноподданнические, насквозь фальшивые и глупые фильмы.

Из этого состояния бесплодия и тупости не смогли вывести итальянскую кинематографию ни запоздалый, выдержанный в аристократическом духе протест Солдаты против общего морального оскудения, нашедший свое выражение в его фильме «Старый мирок» (1940), ни «Выстрел» \* Каstellани, ни «Джакомо-идеалист» Латтуады (1941). Солдаты, Каstellани и Латтуада безуспешно пытались противопоставить «мужественному», высокопарному киноискусству фашизма, объявлявшего войну высшей доблестью, свое академическое, опозитизированное восприятие действительности.

Следующим и поистине блестящим взлетом на фоне вялой итальянской кинематографии того времени были отнюдь не фильмы Де Робертиса и Росселлини (как иногда думали), которые при всей своей значительности не внесли ничего существенно нового, а первая картина Лукино Висконти «Наваждение» (1942). Этот фильм вместе с картиной Витторио Де Сики «Дети смотрят на нас» (1942) был первой искрой разгоравшегося пожара. Но этим значение данного фильма не исчерпывается. При внимательном рассмотрении можно обнаружить, что с момента выхода «Наваждения» итальянское кино стало развиваться наравне с лучшими кинематографиями мира.

\* Экранизация одноименного рассказа А. С. Пушкина. — *Прим. ред.*

В самом деле, какие фильмы предыдущих лет могли бы мы поставить рядом с картинами Штрогейма, Чаплина, Флаерти в Америке, Эйзенштейна и Пудовкина в Советском Союзе, Ланга и Мурнау в Германии, Клера, Виго, Ренуара и Карне во Франции? Мы охотно согласились бы променять всю нашу тогдашнюю кинопродукцию на такую картину, как «Страсти Жанны д'Арк» датчанина Дрейера или «Зюдерзее» голландца Йвенса.

Единственным вкладом итальянской кинематографии в мировое киноискусство явились сугубо технические достижения Пастроне и Мартольо, фильм которого «Затерянные во мраке» был и остался по сей день не известным большинству зрителей. Все остальное носило на себе следы грубого провинциализма. Самое большее, на что мы были способны в своей отчаянной попытке «всплыть на поверхность», — это признать чужого таланта, пригласить какого-нибудь немецкого режиссера (так, для съемки «Стали» в 1933 г. был привлечен Руттман).

Нам надо было думать, во-первых, о кассовых сборах, во-вторых, о том, чтобы выжить. Кроме того, в нашей кинопромышленности главными были всегда политические соображения и лишь в редких случаях кинодеятелей волновали проблемы творчества. Вот почему нам трудно говорить об истории итальянского киноискусства до появления «Наваждения»: подлинных произведений искусства, по существу, не было, а если таковые и встречались, то это были лишь отдельные смелые попытки, не оставившие сколько-нибудь заметных следов.

Такой порок, как непоследовательность, был присущ не только отдельным произведениям, но и лучшим деятелям тогдашнего итальянского кино: они не шли по однажды намеченному пути, разбрасывались, не учитывали ошибок и достижений прошлого. Возьмем хотя бы Блазетти и Камерини (ибо только на их творчестве можно было как-то строить историю нашего кино до 1940 г.). В отличие от Висконти, Росселлини и Де Сики у них нет своей манеры, своего языка, своей темы в искусстве. С их именами связано лишь несколько удачных картин. Какую связь можно усмотреть между такими фильмами Блазетти, как «Солнце» и «Нерон» (1930), «1860» и «Старая гвардия» (1935), или тем более между такими тяжеловесными фильмами, как «Железная корона» (1941) и «Ужин злых шуток» (1941), с одной стороны, и сентиментальным, почти лирическим фильмом «Четыре шага в облаках» (1942) — с другой?

Камерини в промежутке между выходом фильмов «Рельсы» (1929) и «Треугольная шляпа» пытался, казалось, придать своему творчеству более глубокий характер. То же, впрочем, можно сказать и о Блазетти за время от создания фильма «Солнце» и до выхода в свет фильма «1860» (это был тот краткий период, в течение которого «Вторая киностудия Чинес» придерживалась более или менее последовательной линии). Но позднее Камерини то и дело совершал промахи: после неудачных опытов экранизации произведений Джакозы (на котором он

остановился после Аларкона! \*) и более удачного с Дзаваттини («Я отдам миллион», 1935) он обратился к Пиранделло («Но это несерьезно», 1936), сделал реверанс в сторону фашизма («Великий призыв», 1936), затем вернулся, но с меньшим успехом, к теме фильма «Что за подлецы эти мужчины!» (в фильмах «Господин Макс», «Универсальный магазин») и в конце концов решил экранизировать... «Обрученных» Алессандро Мандзони (1941)!

Таким образом, до момента появления неореалистических произведений истории итальянского кино, лишенную последовательности с точки зрения художественного развития и не знавшую ни одного подлинного художника, следует рассматривать не столько в плане истории искусства, сколько в плане истории нравов, что, впрочем, подтверждается и работами Пальмьери, Проло, Лидзани и Громо.

Поэтому весьма сомнительным является тезис (кстати, получивший довольно широкое распространение), согласно которому новое итальянское кино ведет свое начало — если не прямо, то косвенно — от «Затерянных во мраке», «Солнца» и «1860». Громо не без остроумия сравнивает эту тенденцию со стремлением нувориша во что бы то ни стало заручиться приличным генеалогическим древом. Конечно, было бы весьма заманчиво обнаружить «исторические корни» фильмов «Пайза» и «Земля дрожит» в довоенных, не лишенных реалистических черт кинопроизведениях, однако более тщательная оценка фактов показывает, что мы должны воздержаться от утверждения, будто фильм «Затерянные во мраке» был «отцом итальянского неореалистического киноискусства», как это считает К. Козулич. Еще красноречивее и внешне более убедительно поддерживает этот тезис Кьярини: «Появление живой струи в современном итальянском кино после двадцати лет фашизма, разумеется, было неожиданностью. Но, подобно рекам, текущим в карстовых породах, исчезающим под землей и затем где-то далеко-далеко вновь появляющимся на поверхности, этот поток несет в своих бурных водах жизненную силу, почерпнутую им во времена немого кино из того течения, которое было лучше всего представлено фильмом „Затерянные во мраке“». В этом утверждении есть, несомненно, доля истины, особенно если вместо фильма Мартольо сослаться на настоящую «карстовую реку». Кьярини считает, что у неаполитанской школы есть много общего с неореализмом.

Это — «отсутствие ложного пафоса, симпатия к униженным и оскорбленным, готовность смотреть правде в глаза и стремление, изображая действительность, понять ее». Те же мотивы звучали и у итальянских веристов \*\*, вернее у группы «диалектальных» \*\*\* писате-

\* Камерини поставил фильм «Треугольная шляпа» по повести испанского писателя Аларкона. — *Прим. ред.*

\*\* Направление в итальянской литературе и искусстве XIX века, основателем которого является Верга. — *Прим. ред.*

\*\*\* «Диалектальная литература» — литература, опирающаяся на местные наречия и проникнутая местным колоритом. — *Прим. ред.*

лей, которую возглавлял Верга и в которую входили и такие менее крупные писатели, как Капуана, Серао, Де Роберто, Ди Джакомо и Делледа. Именно по образцу произведений этих писателей и создавались лучшие итальянские немые фильмы. Но, надо признаться, к веристским мотивам в них не было добавлено ничего нового (что нового внес, например, Густаво Серена в драму Ди Джакомо, создавая свой фильм «Ассунта Спина»?).

Достаточно выйти за тесные рамки истории кино, и мы увидим, что новое кино связано косвенно (как об этом говорит в своем красочном сравнении Кьярини), а иногда и прямо («Земля дрожит») с веризмом, и прежде всего с Вергой, к которому кинорежиссеры обращались еще до постановки «Наваждения». Не случайно Лукино Висконти пытался экранизировать Вергу еще в 1940 г., когда приобрел у его племянника право на экранизацию рассказов «Любовница Граминьи» и «Иелипастух»; совместно с Пуччини он написал сценарий первого рассказа. Висконти говорит: «Верга помог нам определить свою позицию, сделать шаг вперед; он был отправной точкой в нашей общей работе, которую мы тогда только что начали и которая продолжалась с некоторыми вынужденными перерывами вплоть до 1944 года».

Но время для таких постановок еще не созрело, и не только из-за цензуры (Паволини запретил «Любовницу Граминьи», написав красным карандашом на обложке сценария: «Довольно о бандитах»). Представьте себе вместо «Наваждения» какой-нибудь фильм по сюжету произведения Верги: на нем неизбежно сказалось бы влияние французской и американской культуры, чем тогда увлекался Висконти. Авторитет Верги окончательно упрочился лишь после того, как над миром пронесся шквал войны, уничтоживший все чужое, наносное, когда многое приобрело новый смысл.

Вот тогда-то подземная река, кое-где пробивавшаяся на поверхность уже в 1942 г., хлынула мощным потоком, вылившимся в конце концов в фильм «Земля дрожит».

Определив истинную роль, которую «Затерянные во мраке» сыграли в истории неореализма, мы не хотим, однако, отрицать значения, которое этот фильм Мартольо при всей своей художественной ограниченности имел для нашего кино прежде всего с точки зрения проделанной работы, с точки зрения положительного опыта. Лучшие произведения Блазетти, а также Камерини, не будучи ни по теме, ни по выразительным средствам провозвестниками нового кино, все же являются определенным достижением, чем-то таким, от чего можно было отталкиваться и что можно зачислить в актив нашей кинематографии. Трудно представить, что Де Сика мог бы стать таким мастером, каким он ныне является, если бы он незаметно для себя и для других не прошел школы Камерини\*. Однако в фильме «Дети смотрят на нас» ученик

\* В. Де Сика, прежде чем стать кинорежиссером, снимался в качестве актера в фильмах Камерини «Что за подлецы эти мужчины!» и «Я отдам миллион». — *Прим. ред.*

уже намного превзошел учителя, а после войны, в фильме «Шуша», действовал прямо вразрез его наставлениям.

Всякий раз, ведя этот бесполезный разговор об истоках нового кино, наталкиваешься на слово «война», на то страшное, что она принесла миру.

Именно это надо иметь в виду, чтобы обнаружить корни неореализма, не тратя времени ни на изучение творчества людей, непосредственно не причастных к новому кино, ни на изучение чуждых ему и якобы оказавших на него влияние школ и течений. В противном случае мы невольно стали бы рассматривать неореализм тоже как одну из «школ» (в то время как понятие неореализма диаметрально противоположно понятию «школы»); стали бы приписывать ему — по всем правилам науки — преобладающее влияние русской, как это делает Барбаро, либо французской школы кино, как это делают Сакки и другие. Иные из боязни перегнуть палку в ту или другую сторону впадают в другую ошибку — механически суммируют все влияния. Например, по мнению Садуля, основные «источники» нового кино — это «советский опыт (на чем особенно настаивает Умберто Барбаро), влияние французов, веристская литература и некоторые народные «диалектальные» фильмы». Целый букет! Хотя есть здесь и упущения: почему бы не назвать еще Флаерти и Чаплина? Но при такой постановке вопроса проблема по-прежнему остается неразрешенной\*.

## 2. Кино и государство. Фашистская киномакулатура

«Что такое фашизм? С точки зрения экономики — это безработица, а в области идей он неразрывно связан со всеми ошибками, допущенными некогда при создании нашего государства». Это определение фашизма, сформулированное Гобетти еще в 1924 г., остается в силе и поныне. Муссолини совершил свою «революцию» на деньги напуганных рабочим движением крупных промышленников, при попустительстве слабовольного короля и угодливых церковников.

\* Никто не отрицает, что влияние всех этих факторов действительно имело место. Однако они не сыграли большой роли в зарождении нового кино. По существу, новое итальянское кино не ведет начала ни от русской, ни от французской кинематографии. Некоторые заимствования, конечно, наблюдались, но лишь у отдельных художников; например, у Де Сантиса мы можем обнаружить следы влияния Штернберга и Ланга; у Антониони — следы воздействия Карне; на творчество Висконти повлияли Ренуар, Эйзенштейн, Флаерти и даже Штрогейм; на Де Сику — Чаплин и Клер; на Росселлини (до фильма «Рим — открытый город») — те же Эйзенштейн и Ренуар. Но совершенно очевидно, что это влияние не касалось основной линии творчества итальянских режиссеров, почему в нем нельзя усматривать причину зарождения неореализма как нового явления в искусстве.

Так был установлен «новый порядок», с введением которого были попораны самые элементарные человеческие права. Фашисты на каждом шагу кричали о великом будущем итальянского народа, к которому он якобы должен был прийти под их твердым руководством. Были извлечены на свет божий забытые легенды, засверкали начищенные до блеска сапоги и медали, расправил свои крылья имперский орел. Как смешно и трагично звучат сегодня их напыщенные фразы!

Фашисты проповедовали идею «сильного государства»; в действительности же Италия еще никогда не была так беспомощна и слаба, как в те годы. Как правильно отметил Эрнесто Росси, капиталистическая и бюрократическая верхушка присвоила себе львиную долю благ, захватив право подписывать — от имени всех итальянцев, но лишь в свою пользу — бесконечное количество векселей, которые нам придется оплачивать еще многие, многие годы. Если развитие культуры и не приостановилось вовсе, то протекало в удушливой атмосфере: компромисс и принуждение — вот то, с чем неизбежно сталкивалась в своей работе интеллигенция. Это были годы, когда Грамши\*, находясь в тюрьме, писал свои «Тетради», которым суждено было долгое время оставаться неизвестными (одно из величайших преступлений фашизма заключалось в том, что он сумел заключить в тюрьму отчасти и идеи).

Кроче\*\* с его журналом «Критика» являлся в то время главной опорой самостоятельной мысли, представителем европейских идей, проводником лучших гуманистических традиций; даже фашисты чувствовали перед ним свое бессилие. Вместе с Омодео, Де Руджиеро и Руссо Кроче-Латерца был тем утесом, вокруг которого бушевало море пустого славословия.

Итальянская культура как бы не замечала утвердившегося в Италии строя, но в действительности она его отвергала и шла по своему, пусть извилистому, но по своему пути.

\* Грамши Антонио (1891—1937) — руководитель рабочего движения в Италии, выдающийся теоретик-марксист. В 1921 г. совместно с П. Тольятти основал Коммунистическую партию Италии. А. Грамши разработал тактику борьбы рабочего класса в условиях фашистской диктатуры, боролся за единство демократических сил в стране. Приговоренный в 1926 г. фашистским судом к длительному тюремному заключению, был замучен в тюрьме. «Тюремные тетради» Грамши представляют собой ценные труды по вопросам марксистской философии, эстетики и литературы. — *Прим. ред.*

\*\* Кроче Бенедетто (1866—1952) — итальянский буржуазный философ, историк и литературовед, много писавший по вопросам эстетики, истории литературы и театра. Проповедуя реакционную идеалистическую эстетику, Кроче сосредоточивается исключительно на анализе художественной формы произведений. Влияние Б. Кроче на итальянскую культуру выражалось в том, что большинство буржуазных течений в литературе и искусстве Италии опиралось на разработанную им эстетику. Положительным моментом его общественно-политической деятельности были его выступления в защиту национального единства Италии и против фашизма и немецкой оккупации. — *Прим. ред.*

Обреченность фашизма была ясна уже из того, что он не только не сумел создать никаких культурных ценностей, но даже не породил каких-либо направлений в духовной жизни народа. Деятели культуры, поддерживавшие фашизм, «своим, правда вынужденным, выбором лишь скомпрометировали себя», пишет Марио Сансоне. Что касается театра, то он либо увлекался зарубежными авторами, либо следовал традициям великого Пиранделло. Все понимали, и даже фашисты, насколько чужды были их грубой, прямолинейной риторике опасный релятивизм и духовная утонченность сицилийского писателя. Романисты, поэты, художники слова не могли выйти из тупика герметизма, «прозы д'арте»\*, за пределы сугубо личных переживаний или реализма, проникнутого глубоким отчаянием. Их не могло спасти даже животворное влияние иностранной культуры; создав себе «оазис», они замыкались в нем то ли назло фашизму, то ли из презрения к его грубой примитивности.

Точно так же провалились и многократные попытки создать государственную кинематографию, призванную воспевать бесславные подвиги фашистской «революции». Ни своего Эйзенштейна, ни Пудовкина, которые прославили бы фашистские насилия, фашизм так и не дождался, хотя многие пытались усмотреть нечто подобное в режиссере Блазетти, поставившем фильм «Старая гвардия». Однако Луиджи Фредди, генеральный директор по делам кинематографии, считал, что фашизму совсем ни к чему откапывать мертвецов и «прибегать к ухищрениям, которые могли бы вызвать нежелательную реакцию». Он полагал, что, если бы цензура «с самого начала была на высоте, такой фильм не вышел бы вообще»\*\*.

С тех пор итальянское кино не предпринимало больше рискованных экскурсов в историю фашизма, хотя в принципе фашисты не отказывались от прославления в кино своих «подвигов». Но они пытались делать это на более подходящих сюжетах.

Однако перемена репертуара не повлияла ни на качество, ни на дух крупнейшего произведения фашистской кинематографии «Сципион Африканский» (1937), в котором Кракауер — напиши он книгу об этом

\* Герметизм и проза д'арте — эстетские реакционные направления в итальянской литературе. — *Прим. ред.*

\*\* Из этой фразы видно, как велика была роль этого человека в истории итальянского кино. Вот почему принадлежащие его перу два тома истории кино («Il cinema», Roma, 1949) имеют в наших глазах такое же значение, как для Эрнесто Росси книга Феличе Гуарньери («Battaglie economiche fra le due guerre»), с той только разницей, что если Гуарньери отнюдь не был «важной шишкой», то Фредди являлся самым главным и непосредственным проводником идей фашизма в кинематографии. По его мемуарам представляющим интерес не только для историка кино, можно составить себе представление об обстановке и психологии людей того времени, а также о том, что делалось в учреждениях Министерства народной культуры и о чем думали его чиновники (странно, что имя Фредди, о котором еще не раз пойдет речь, никогда не встречается ни в книге Лидзани, ни у Громо). Для удобства читателя, цитируя книги Фредди, мы всякий раз будем указывать том и страницы.

фильме, — несомненно, обнаружил бы «душу Муссолини». По словам Фредди, чтобы поставить эту столь же громоздкую, сколь и бесполезную картину, понадобились «огромные усилия» и «бесконечные хлопоты».

«Гигантской затеей» руководил Кармине Галлоне. Одержимый бредовыми идеями наподобие Де Миллю, он наконец дождался своего: ему поручили командовать «десятью тысячами солдат, двумя тысячами всадников и тридцатью миролюбивыми слонами, не проявлявшими, впрочем, большой склонности участвовать в киносъёмках» (т. I, стр 324). Дуче лично следил за всеми съёмками этого фильма; просмотрев несколько сцен, он безапелляционно заявил: «Сципион будет хорош».

Однако в действительности фильм получился настолько плохим, что уступал по качеству даже сооружениям в псевдоримском духе, возведенным архитектором Пиачентини: те хоть не разваливались...

Над бездарным фашистским кино принято потешаться, но это нередко приводит к тому, что мы забываем и недооцениваем таившуюся в нем силу. И хотя художественная ценность фашистского кино была равна нулю, все же оно было зеркалом своего времени, как того и желали его хозяева. Здесь нельзя забывать о законодательстве и экономической структуре Италии тех лет, а также о цензуре, от которой тогда зависела наша кинематография.

Чтобы читателю были яснее причины основных недостатков книг по истории кино, принадлежащих перу Лидзани и Громо (то же относится и к работам Франка и В. Джэррета; единственное достоинство их произведений заключается в том, что они являются первыми исчерпывающими работами на данную тему), достаточно указать, что структура итальянской кинематографии по сравнению с фашистским периодом видоизменилась лишь в деталях, но в основном существует и по настоящее время.

Однако самые добросовестные исследователи думали и теперь еще склонны думать, что с появлением неореализма с прошлым было покончено одним махом и повсеместно. И это толкает их на ложный путь.

Все они не учитывают одного: если в 1944 г. художники впитывали в себя дух вспыхнувшего в те дни морального протеста, то это отнюдь не означало, что такой же процесс происходил тогда и в государственной машине.

Однако вскоре наступил момент, когда неореализм столкнулся с реальной действительностью, которая никак не укладывалась в рамки закона. Поэтому, чтобы понять смысл того, что происходит в кино сегодня, необходимо уяснить себе роль и значение фашистской кинематографии.

К сожалению, по этому вопросу, кроме беглых замечаний Козулича и Кьярини, до сих пор почти ничего не написано.

### *3. Кино и государство. Луиджи Фредди и структура фашистской кинематографии.*

Муссолини в вопросах кино, как, впрочем, и во всех других вопросах, был весьма невежественен. По словам Фредди, «механика этого дела была ему совершенно непонятна» (т. I, стр. 79). Насколько действителен этот вид искусства, Муссолини уразумел, и то не вполне, только много времени спустя. Интересоваться «седьмым искусством» его побуждало лишь присущее ему и подчас превращавшееся в навязчивую идею ребяческое стремление во что бы то ни стало всюду и во всем «быть первым». Однако достичь этого фашистам не удалось: в то время, как кинематография других стран в начале тридцатых годов пожинала пышные лавры во всем мире, не исключая и самой Италии, итальянское кино, увы, находилось в состоянии глубокой спячки.

До этого времени государство фактически мало занималось кинематографией. Применялся лишь закон от 16 июня 1927 г., обязывавший владельцев кинотеатров демонстрировать, помимо иностранных, и отечественные фильмы при условии, разумеется, что эти фильмы признавались достойными подобной чести; для определения этого была учреждена особая комиссия. Эта комиссия была наделена до известной степени правом цензуры, хотя контроль и не носил предварительного характера (то есть сценарий представлялся в комиссию одновременно с законченным кинофильмом). Не было в тот период и производящей киноорганизации, более или менее солидной в финансовом отношении; дело было поставлено из рук вон плохо, по-дилетантски. Затем наступил недолгий период господства «Второй киностудии Чинес», к созданию которой были причастны и фашистские власти. В 1931 г. правительство впервые отпустило кинематографии некоторые средства, но о твердо налаженном кинопроизводстве тогда можно было только мечтать. Казалось, итальянская кинематография после большого успеха, достигнутого ею во времена немого кино, была обречена на умирание.

Фашизм до некоторых пор терпел такое положение, но потом, после ликвидации «Второй киностудии Чинес», стал принимать энергичные меры для создания экономически устойчивой и послушной его воле кинопромышленности.

Как уже говорилось, в сентябре 1934 г. была создана Генеральная дирекция по делам кинематографии, которая находилась в непосредственном ведении Министерства печати и пропаганды, возглавлявшегося в то время «графом» Галеаццо Чиано.

В своей речи, произнесенной в сенате в мае 1936 г., Чиано заявил, что «над кинематографией нужно установить строгий контроль, неослабно следить за ней и воздействовать на нее со стороны государства... Только государство может упорядочить, поддержать и направить кинематографию, а в случае необходимости и выступить инициатором некоторых мероприятий в этой области» (т. II, стр. 133).

В лице Фредди был найден рьяный и умный исполнитель этой программы: план, который Чиано, а вместе с ним и всем фашистским за-  
правилам представлялся лишь в общих чертах, генеральный директор по делам кинематографии сумел воплотить в жизнь, причем сделал он это с компетентностью и уверенностью, как правило, совершенно не свойственными людям, руководившим фашистскими учреждениями. Даже Козулич признает, что «в некоторых отношениях Луиджи Фредди нельзя отказать в компетентности, тонкости и в общем в последовательности». Только благодаря стараниям этого энергичного человека фашизм, фашистский дух сумели проникнуть во все звенья итальянской кинематографии.

До Фредди не было «единого авторитетного руководства, которое несло бы на себе всю ответственность и вокруг которого группировались бы все кинопредприятия» (т. I, стр. 216). Он создал такое руководство, задумав его с самого начала как «единый и полновластный орган», призванный «регулировать, вдохновлять, руководить, контролировать, а в случае необходимости и поощрять или обуздывать те или иные формы деятельности» итальянского кино (т. I, стр. 48). Прежде всего Фредди окружил себя надежными и знающими дело людьми; среди них были Эздо Прателли, Луиджи Кьярини, Джулио Сантанджело и Якопо Комин. Фредди развил активную законодательную деятельность, в основу которой были положены следующие принципы: авансирование продюсеров (в размере до одной трети сметы каждого фильма) и введение налога на дублируемые иностранные кинокартины; одновременно владельцам кинотеатров вменялось в обязанность демонстрировать столько же отечественных кинофильмов, сколько и иностранных. Был наведен порядок и в деле кинопроката: число прокатных фирм было сокращено до восемнадцати. Фредди учредил при Трудовом банке отделение по кинокредиту (впоследствии это мероприятие сыграло очень важную роль), укрепил цензуру, прибегнув к методам, которые могли бы послужить образцом для любого тоталитарного государства.

Таким образом, Фредди (в интервью 1936 г.) имел все основания хвастаться тем, что он подвел под итальянскую кинематографию «прочную базу», которая позволит фашизму не только экономически, но и всесторонне контролировать итальянскую кинопромышленность. Он постоянно твердил: «государство помогает», «государство награждает», замалчивая тот факт, что авансы и премии выдавались лишь за те фильмы, которые приходились по вкусу фашизму. «Государство контролирует», «государство побуждает»... но об особом характере этого «сотрудничества» вслух не говорилось, как будто оно осуществлялось не с помощью цензуры, а в ходе самой работы над фильмом путем «постоянного, но не обременительного надзора» во избежание «возможных ошибок» и до работы над фильмом — «в форме помощи, совета, прямого сотрудничества» (т. I, стр. 290).

В действительности же Фредди стремился ликвидировать всякую свободу творчества. Здесь тоже был установлен «порядок» и вначале даже наблюдались некоторые экономические сдвиги, сменившиеся, однако, вскоре периодом полного художественного бесплодия. Впервые было введено правило об обязательном предварительном представлении сценариев; это сопровождалось, как водится, слащавыми речами о «сотрудничестве», о том, что к сценарию надо подходить «со всей широтой и чуткостью» (!), но также «с пристрастием» (т. I, стр. 89).

Книга Фредди позволяет составить полное представление о влиянии фашизма на кино. «Перед фашизмом стояла исключительно важная политическая задача» (т. I, стр. 147): он должен был устранять недостатки «там, где возможно, силой своего авторитета, убеждением... а там, где нужно, со всей решительностью» (т. I, стр. 285).

Так, прикрываясь личиной сердечности и доброжелательства, Фредди вводил новые порядки, которые душили всякую свободу. И все-таки он не выходил за известные рамки, если действительно правильно утверждение, будто «Генеральная дирекция никогда не обладала возможностью, властью и правом навязывать продюсеру кандидатуру режиссера, сценариста, то или иное произведение даже тогда, когда государство участвовало в финансировании фильма» (т. I, стр. 285). Поэтому кое-какой «рыбешке» удавалось проскользнуть даже сквозь мелкие ячейки сети предварительных просмотров. Так было с фильмом «Наваждение». Правда, в то время бдительный Фредди уже не был «царем» итальянского кино, хотя и продолжал пользоваться большой властью и влиянием.

Изменение курса произошло через пять лет. Правила, введенные и тщательно проводившиеся в жизнь Фредди, были еще слишком разумны, чтобы надолго удержаться при фашистском режиме.

Спекулянты понимали, что если бы им удалось добиться от государства увеличения субсидий, то из стабилизировавшейся к тому времени кинопромышленности можно было бы извлекать большие прибыли. Встал вопрос об издании нового закона, который бы значительно ограничивал авансирование и учредил премии за фильмы в соответствии с их сборами на отечественном рынке. Такой закон был уже принят однажды — 18 июня 1931 г. — по настоянию заинтересованных лиц, но затем ввиду слабых успехов итальянских фильмов, дававших весьма низкий доход, его (5 октября 1933 г.) без особых возражений отменили. Теперь же, когда аппетиты разгорелись, вопрос этот был поставлен снова. «С предложением выступил, как тогда говорили, один крупный магнат из ИРИ» \* (т. II, стр. 168).

Фредди с самого начала возражал против принятия этого закона: «Я по наивности полагал, что никто не решится одобрить этот неле-

\* ИРИ — Институт промышленной реконструкции. Государственная организация, объединяющая и контролирующая целый ряд крупных промышленных предприятий. — *Прим. ред.*

пый закон, поскольку он был на руку только владельцам кинопредприятий (не случайно от них и исходила данная инициатива), мечтавшим с его помощью присвоить себе все экономические преимущества продюсера» (т. II, стр. 168). Однако было совершенно очевидно, что продюсеры половчее, вместе с другими воротилами кинопромышленности, тоже рассчитывали извлечь выгоды из нового закона (принятого 18 июня 1939 г.). И действительно, спекулянты нажили на этом деле сотни миллионов довоенных лир (не чета теперешним!), под эгидой закона вымогая их у казны, то есть у налогоплательщика (уму непостижимо, сколько людей жило в годы фашизма за счет этого бедняги!).

Это были золотые времена: коммерсанты по сей день вспоминают о них со вздохом сожаления. Публика была вынуждена довольствоваться итальянскими кинокартинами, которым был заранее гарантирован самый широкий прокат. Фильм мог быть низкого качества, бездарным во всех отношениях, но, если сбор превышал 5 миллионов лир, он получал премию, равную 25 процентам сбора. Кроме того, можно было твердо рассчитывать и на другие, второстепенные премии.

Однако этому скоро был положен конец. Кинопроизводство значительно возросло: в 1942 г. оно уже перевыполнило знаменитую норму — сто фильмов в год, о которой так мечтал Муссолини; но в то же время баснословно увеличилась и выплата премий. Дело дошло до того, что премии свели на нет все преимущества нового закона и поставили под угрозу судьбу всей кинопромышленности\*.

Этого следовало ожидать, могло быть и хуже.

Наиболее отрицательной стороной нового закона было то, что у работников кинематографии теперь сложилась определенная психология. Ранее Фредди требовал от продюсеров и режиссеров, чтобы они, задумав ставить тот или иной фильм, получали на это его разрешение. Та же система продолжала действовать и после его ухода из Генеральной дирекции. Закон 1939 г. привил постановщикам торгашеский принцип, согласно которому ценность фильма определялась количеством проданных билетов. Все остальное — искусство, профессиональная честь, мало-мальская серьезность замысла — считалось излишней роскошью.

Но «халтурили» в то время не все. Фредди не сошел со сцены; он возглавил руководство Римской киностудией «Чинечитта», созданной в 1937 г. по его же совету и наущению, а затем перешел в «ЭНИЧ»\*\*. Это был неплохой ход: в «ЭНИЧ» вошли кинотеатры, ранее принадлежавшие Питталуга, а позднее, в 1935 г., приобретенные государством и дополненные группой кинопроката.

\* Если в 1940 г. производство фильма обходилось в среднем в 2 200 тысяч лир, то в 1942 г. он стоил уже 3 900 тысяч лир, то есть на 80 процентов дороже, что намного превышало суммы, поступавшие от увеличения сборов.

\*\* Enic (Ente nazionale industria cinematografica) — Национальное объединение кинопромышленности. — *Прим. ред.*

И создание «Чинечитта» с ее шестнадцатью оборудованными по последнему слову техники павильонами и еще более окрепшая и увеличившая число своих кинотеатров «ЭНИЧ» значительно способствовали развитию итальянской кинопромышленности как с точки зрения самого производства, так и кинофикации. Оба этих предприятия — как и все, что создавал Фредди, — были мощным средством, с помощью которого государство усиленно прибирало к рукам кинематографию.

Но на этом деятельность Фредди не закончилась. Он создал Экспериментальный киноцентр\*; ему же следует приписать и заслугу возрождения «Чинес» — третьей по счету фирмы под этим названием. Будучи государственной собственностью, «Чинес» тем не менее представляла собой одно из самых серьезных кинопредприятий (ею были выпущены фильм Блазетти «Четыре шага в облаках» и все фильмы режиссеров Кьярини и Поджоли).

Так, фашизм с помощью одного из самых верных своих людей сумел сосредоточить в своих руках все нити управления кинематографией.

Фильм можно было поставить на государственной киностудии на государственные деньги, довести его до зрителя через государственные прокатные организации и демонстрировать в кинотеатрах, также принадлежавших государству. Круг замкнулся.

Что касается кинохроники, то она была полностью отдана на откуп институту «ЛУЧЕ»\*\*, который сорил деньгами и служил кормушкой для прожженных дельцов. Экраны заполнили насквозь пропитанные фашистской пропагандой серые «документальные» фильмы и лживые «последние известия», где беспрерывно крупным планом демонстрировался дуче. Муссолини даже пришлось умерить рвение подхалимов из опасения, что народу слишком опротивеет его физиономия.

Чрезвычайно интересно проследить, что же стало со всеми этими организациями после освобождения, насколько они изменились и в какой степени им удалось сохранить свойственный им дух. Лишь таким образом можно понять природу кризиса, переживаемого ныне нашей кинопромышленностью и вместе с ней неореализмом.

#### *4. Годы обновления. Журналы и критика*

Чудовищная система, терпеливо создававшаяся Луиджи Фредди, вовсе не составляет единого целого с итальянским кино, если рассматривать его как область искусства. Фашистская машина для производства фильмов в итоге оказалась нежизненной и чуждой тому движению

\* Высшее учебное заведение в Риме по подготовке кинорежиссеров, сценаристов, актеров и кинооператоров. — *Прим. ред.*

\*\* Лусе — организация, занимавшаяся выпуском хроникальных и документальных фильмов. — *Прим. ред.*

за обновление, которое возникло еще в начале второй мировой войны, охватив собой не только кино. Для нового поколения 1940 год был в известной степени годом пробуждения, хотя признаки его — в виде романа Моравии «Равнодушные», стихов Монтале и романа Альваро «Люди из Аспромонте» — появлялись и ранее; еще в 1934 г. наряду с уже существовавшим издательством Латерца было создано новое издательство Эйнауди. Таким образом, несмотря на потуги пропаганды доказать «незыблемость и прочность» фашистского режима, дни его были сочтены. Итальянская интеллигенция не могла оставаться в стороне от борьбы.

Один из представителей этой интеллигенции, Джайме Пинтор, говорил, что, хотя наш народ болен бессилием и «глубоко развращен последними годами своей истории, когда он часто готов был поддаться трусости и слабости», он все же по-прежнему «рождает первоклассных революционеров — философов и рабочих, идущих в авангарде Европы». И далее: «В настоящее время ни у одной культурной нации нет такого разрыва между возможностями и действительным положением, как у нас, итальянцев; наш долг — уничтожить этот разрыв путем применения чрезвычайных мер».

Джайме Пинтор умер, участвуя в одной партизанской операции в 1943 г., вскоре после того, как им были написаны эти слова. Он принадлежал к поколению Павезе и Витторини, представленному в кинематографии такими именами, как Висконти, Де Сантис, Пуччини, — к новому поколению итальянских антифашистов.

Эти люди не довольствовались одними благородными порывами, которыми ограничивались пассивные противники фашизма; они искали новых путей, пытались проанализировать свое интуитивное неприятие фашизма. Некоторые из них начинали свою деятельность с участия в студенческих литературных конкурсах и, как это ни парадоксально, даже с работы в органах фашистской печати, например в журнале «Примато».

Участвовать в обновлении в более или менее сознательной форме можно было по-разному. Журналы такого типа, как издававшийся в Риме «Примато» (который шел в этом отношении даже дальше других), выходили в ряде городов — во Флоренции («Кампо ди Марте») и в Милане («Корренте»). На страницах этих изданий делались тщетные попытки оздоровить фашизм изнутри, и под этим предлогом проводилась критика существующей системы. Дело доходило до того, что в лицо чиновникам так называемого Министерства народной культуры высказывались такие «крамольные» мысли, как «Подлинная итальянская культура не нуждается в цензорах» (Дж. Пинтор).

Ренато Джани в своем резком, но по данному вопросу совершенно справедливом очерке, говоря об этих журналах, писал: «Это были подлинно передовые издания, выходившие в обстановке господства консерватизма. Целый ряд современных писателей, режиссеров, критиков, либреттистов, сценаристов, представляющих ныне все лучшее,

что имеется не только в итальянском, но и в мировом искусстве, начали свою деятельность с журналистики, которую нельзя назвать «фашистской», но которую, сам того не сознавая, фашизм вскормил и вырастил через свое Управление по делам печати».

Такую же злую шутку сыграли с фашизмом и оба крупнейших журнала, посвященные кинокритике: «Бьянко э неро», в котором тон задавала горячая молодежь — Пьетранджели, Виаци и Казираги, — и особенно «Чинема», основанный по инициативе Лучано Де Фео и формально перешедший в ведение сына Муссолини — Витторио. Тогда же — в условиях фашистского государства — Барбаро распространял наиболее значительные теоретические работы советских авторов, что немало способствовало поднятию уровня нашего отсталого провинциального кино.

Под надежным прикрытием этих двух журналов появились те ростки нового, которые дали впоследствии, когда от теории мы перешли к практике, такие всходы, как «Наваждение».

К сожалению, изучением журнала «Чинема» первого периода почти никто не занимался (кое-что в этом смысле сделал Пуччини). А жаль; ведь, перечитывая страницу за страницей этот журнал, можно было бы проследить за развитием всей итальянской кинематографии тех лет. Мы увидели бы, например, в первых же номерах (июль—ноябрь 1936 г.), какую роль сыграло в Италии американское кино. Его ставили у нас необычайно высоко (см. статью Марио Солдати в № 4). Даже сам Витторио Муссолини заявил: «Следовать примеру американской кинематографии (какой же еще? Ведь не русской же!) нам весьма полезно» (№ 6).

В первые годы существования журнала в нем не появлялось почти никаких критических материалов; обсуждались в целях популяризации лишь многочисленные технические проблемы и велась конформистская пропаганда фашизма. Не обошлось тут и без статей Фредди о протекающем в обстановке «порядка и дисциплины» производственном росте кинопромышленности. Там же печатались хвастливые сообщения о «Сципионе»: размалеванный на картоне фашистский «шедевр» вскоре должен был выйти на экран (позднее журнал стал трубить о строительстве «Чинечитта»).

Наряду с этим Лонганези в таких же, как и ныне, эффектных статьях занимался пустопорожними разговорами на тему о «правде» жизни; ему хотелось бы создать документальный фильм «о жизни обыкновенных людей», «которые спокойно ходят по улицам и проводят время за столиками кафе» (№ 7).

В разделе журнала «О новых фильмах» получили безоговорочное признание фильмы «Великий призыв» и «Белый эскадрон». По поводу второго фильма мы находим весьма симптоматичную фразу, с которой нельзя не согласиться: «Дженина, быть может, сам того не сознавая, следовал в своем творческом методе старому классическому принципу — создать что-то из ничего».

Как и вся итальянская кинематография того времени, журнал кое-как перебивался тем, что помещал из номера в номер фривольные статейки, интервью «кинозвезд»; но больше всего он занимался техническими проблемами (что, однако, не пропало даром: для наших технических кадров — операторов, монтажеров, техников, режиссеров — это был период интенсивной профессиональной подготовки).

В феврале 1937 г. обратил на себя внимание очерк Паоло Монелли, написанный в весьма полемической и живой, хотя и несколько претенциозной форме. Монелли задает вопрос — что сделано в Италии, «чтобы покончить с банальными и посредственными фильмами?» «Практически, — говорит он, — мы не видели ничего, кроме ученических работ, жалкого эпигонства, переделок... Тот же, кто пытался создать что-нибудь свое, смелое, почти всегда наталкивался на упорное противодействие самых разнообразных сил» (№ 16). Здесь впервые прозвучал голос того журнала, каким он стал впоследствии.

Чтобы найти ответ на этот вопрос, мы должны обратиться к периоду обновления, к началу литературной деятельности Кьярини и Барбаро, немало способствовавших формированию в Экспериментальном центре того «кинематографического сознания», которое уже не довольствовало достигнутым и звало молодежь к исканиям, к творчеству. Прошло время чисто технических экспериментов, время поисков какой-то неопределенной, далекой цели, в защиту которой некогда выступал в своем журнале «Чинематографо» Блазетти. Теперь намечались уже новые тенденции.

Пока Витторио Муссолини через своего секретаря Розарио Леоне давал редакции журнала «Чинема» указания и советы — обычно общего, необязательного характера, — журнал, как отмечает в одной из своих передовиц Пуччини, обретал новый голос, становился воспитателем, «центром изучения проблем кино и обмена опытом». «Мы превращаем его в трибуну и в то же время в ценнейший наблюдательный пункт», — писал Пуччини в одной из своих статей (№ 114 от 25 марта 1941 г.).

Большое значение для журнала имело сотрудничество Джузеппе Де Сантиса. Уже в первой его статье, опубликованной в апреле 1941 г., можно уловить мысль, красной нитью проходившую не только в его работах, но и во всех критических статьях того периода. Де Сантис подметил тенденции, часто наблюдающиеся в современном кино: во-первых, стремление к большей достоверности в изображении вещей и людей («Достоверность даже в вымысле — при описании поступков, среды, одним словом, всех компонентов, служащих для отображения мира, в котором живут люди, — должна являться отличительной чертой кино, так как кино в большей степени, чем любое другое искусство, способно воздействовать одновременно на все наши чувства»); во-вторых, внимание к форме, к живописной стороне изображаемого («Разве наши режиссеры когда-нибудь понимали, какое важное значение имеет

в их деле внимательное, тщательное изучение живописи?» — № 116). Трудно сказать, какая из этих двух тенденций превалировала. Совершенно очевидно, что вторая тенденция подчас доводилась до крайности как в фильмах, так и в критике. Так, Каstellани изощрялся в живописной композиции кадра, Казираги и Виацци искали в «Эttore Фьерамоска»\* сходства с изобразительной манерой Ариосто, а в более чем посредственном фильме Мaстрочинкуэ «Дон Паскуале» критики видели следы влияния Фавретто и Пьетро Лонги (№ 117). Одновременно другие, например Монтесанти, искали в «далекой провинции», «в больших промышленных городах», во дворах домов, населенных простыми людьми, «персонажи», которые, как им казалось, только того и ждали, чтобы «их переживания, их повседневная, будничная жизнь стали предметом внимания нового кино» (№ 129). Этому же пути следовали Де Сантис и Аликата (будущие авторы сценария фильма «Наваждение»), но в их творчестве обе тенденции как бы уравновешивались.

Они искали вдохновения у Верги, ратовали за «революционное искусство, посвященное людям, которые страдают и надеются» (№ 127), но в то же время свято верили в «чистую эстетику» кино. Потому-то «медленная, усталая походка рабочего» и приобретала в их глазах свою «изысканную красоту» (№ 130).

Но, каково бы ни было направление этих идей, они высказывались со страстью и предвещали появление совершенно определенного направления; их авторам было в известной степени присуще ощущение исторического процесса. У Фредди был тонкий нюх: он с неодобрением относился «хотя и к невинным, но невыдержанным высказываниям способных молодых людей, группировавшихся вокруг Витторио Муссолини» (т. I, стр. 397). Но Фредди не понимал того, что эти «молодые люди», даже если они и не призывали к открытому неповиновению фашизму, все же поднимали голос за обновление, составляя первое ядро оппозиции.

Именно на страницах журнала «Чинема» нашли свое место гневные, ныне знаменитые слова Висконти о «трупях», которые, упорно «причисляя себя к живым», вершат судьбами нашего кино и, разлагаясь, «издают невыносимое зловоние».

Небольшая, но проникнутая страстным протестом статья Висконти заканчивалась вопросом: «Наступит ли тот долгожданный день, когда молодые силы нашего кино смогут сказать коротко и ясно: мертвецов на погост!»

Этот день был недалек. Стремясь приблизить его, трудились самые лучшие, самые сознательные люди нашей страны.

\* Исторический фильм Блазетти (1939). — *Прим. ред.*

## 5. Годы обновления.

### *Основные черты донеореалистического кино*

Назревали важные события. И в день решающего испытания с фашизма спали последние покровы.

«Идеалы того времени были взяты из казарменного обихода: порядок, подчинение, победа. Положительным критерием служила воинская мораль. За благо почиталось все, что шло якобы на пользу коллективу, вместе с которым боролся индивид. Люди были избавлены от необходимости выполнять трудные обязанности мирной, или, как тогда иронически говорили, гражданской жизни: учиться, быть трудолюбивыми, исполнительными, честными и т. д. Но, как известно, ни одной касте не дано выполнить ею же самой поставленные задачи; поэтому, когда наступило время воевать по-настоящему, никто не оказался столь невоинственным, как наша военная каста» (В. Бранкати).

Предательское нападение на Францию в момент, когда она уже стояла на коленях, является примером того, на что был способен фашизм с самого начала своей военной истории. Потеряв надежду на победу Гитлера и, следовательно, на то, чтобы выжить, эта кичливая каста все больше и больше обнаруживала свою слабость и в конце концов проявила себя как кучка трусливых авантюристов.

Параллельно с ускоренным войной процессом распада фашистского режима появились первые признаки оживления кинематографии. Кино просыпалось быстрее других видов искусства; оно, как тончайший прибор, реагировало на всякое изменение атмосферы, явившись предвестником процесса пробуждения народного самосознания.

Следует уточнить теперь, как сказалось это возрождение на самих кинопроизведениях, каковы были его подчас совершенно неожиданные достижения. За ними, как мы видели, пристально следила критика, определяя и в то же время отражая господствовавшие тогда вкусы.

Наряду с бездарными фильмами, приписывать которым уход от действительности было бы для них слишком большой честью (поскольку они не только не уклонялись от изображения действительности, но изображали ее в весьма приукрашенном виде), наряду с «венгерскими комедиями», то есть салонными фильмами, обычно причисляемыми к категории так называемых «белых телефонов» (насквозь фальшивых, охотно разрешавшихся фашистскими цензорами фильмов о бездумной жизни беспечных людей в некоем вымышленном благополучном мире), развернулось широкое движение за новое кино.

Это движение кое-кто пытался «разложить по полочкам»; так, было выделено «каллиграфическое течение, к которому якобы принадлежали Солдати, Латтуада, Кьярини, Кастеллани и Поджоли, затем «документальное», основными представителями которого были Де Робертис и Росселлини, и, наконец, «буржуазное» течение, знамя которого

несли Блазетти и Де Сика. Отдельно в стороне стояла группа, из недр которой вышел фильм «Наваждение».

В этой классификации есть своя логика, но, как и всякая схема, она мешает показать картину в целом, во всей ее динамике, так, как это было в действительности (критики на основе анализа фактов пришли к выводу, что формалистические и реалистические тенденции не существовали порознь, а сопутствовали друг другу, подчас прева-лирую одна над другой).

До тех пор, пока мы будем смотреть на наше кино глазами французских искусствоведов (Садуля и прежде всего Венсана), мы всегда будем искать не существующие «школы» и «течения» (в Италии их, по-видимому, никогда не было, по крайней мере таких, как «Каммершпиль» \* или французский «Авангард»\*\*). Прибегая к слишком строгому разграничению явлений, мы не воспримем всей картины в целом.

Во многих лучших фильмах донеореалистического периода наблюдалась тенденция к тщательной отделке формы — не в «каллиграфическом» смысле, не как самоцель (даже самые смелые эксперименты не носили абстрактного, сюрреалистского характера), а в смысле такого овладения языком киноискусства, которое позволило бы нам самим по-своему почувствовать то, чего давно достигло киноискусство других стран.

Наряду с этим режиссеры испытывали потребность вплотную подойти к изображению действительности — если не подлинной жизни без прикрас (для этого час еще не пробил), то по крайней мере человека, — к изображению хотя бы самых общих и наименее острых проблем его существования, таких, как любовь, тяжесть труда, ответственность перед детьми и даже патриотизм (но не в его обычном, «риторическом» понимании).

Каждый режиссер отражал эту общую атмосферу в соответствии со своими наклонностями, по своему разумению, причем в поисках новых форм участвовали все киноработники, в том числе и документалисты. Так, в «Белом корабле»\*\*\* перепеваются некоторые мотивы Эйзенштейна (моряки в подвесных койках, подымающиеся на зрителя жерла пушек), тогда как в фильме «Гарибальдиец в монастыре»\*\*\*\* представители «буржуазного» течения явно подражают Клеру, хотя в других их фильмах («Дети смотрят на нас») по-прежнему тщательно отделяются детали и заметно выступают следы литературных влияний.

\* «Каммершпиль» — направление внутри немецкого киноэкспрессионизма, выражавшееся в изображении жизни простых людей. Представителями «Каммершпиля» были режиссеры Лупу Пик («Новогодняя ночь»), Пиль Ютци («Счастье матушки Краузе»), Ф. В. Мурнау («Последний человек»), Г. В. Пабст («Безрадостный переулок»). — *Прим. ред.*

\*\* «Авангард» — движение во французском киноискусстве немого периода, отражавшее экспериментальные поиски в области художественной формы. — *Прим. ред.*

\*\*\* Фильм Р. Росселлини (1941). — *Прим. ред.*

\*\*\*\* Фильм В. Де Сики (1942). — *Прим. ред.*

В некоторых фильмах Блазетти наблюдаются явно выраженные «каллиграфические» тенденции, Висконти же неизменно погружен в умный и тонкий анализ.

Со своей стороны, «формалисты» стремятся не только к тому, чтобы, как иронически писали некоторые критики, «изображать лицо актрисы в виде пяти треугольников». Уже Де Сантис, говоря о «Маленьком старом мирке», отмечал: «Впервые в нашем кино» пейзаж служит не только для внешнего обрамления; «теперь он согласуется с внутренним миром действующих лиц, связан с их переживаниями и чувствами» (№ 116).

В «Выстреле» — одном из фильмов, на которых сказалось влияние Штернберга, — много слезливой сентиментальности, что, однако, косвенно свидетельствует об отрадном стремлении Каstellани проникнуть в психологию действующих лиц (в появившемся после «Зазы» фильме «Женщина с гор» это приводит к весьма отрицательным результатам).

В «Ревности» Поджоли, несмотря на некоторую нарочитость композиции (черная одежда Фериды, процессия, бракосочетание), свежо и искренне ставится тема угрызений совести. Очень трогателен здесь образ женщины, подавленной тяжестью своей вины. Кадры, показывающие ее жалкую фигуру в длинном коридоре, пожалуй, лучшие в фильме.

В целом, однако, творчество Поджоли носит весьма спорный характер. Подобно тому как некоторые произведения Блазетти можно отнести к разряду «каллиграфических», так и ряд фильмов Поджоли носит на себе явные следы влияния «буржуазного» направления; например, фильм «Да, синьора» можно вполне сравнивать с фильмами Де Сики.

Не следует, как это делает Лидзани, особенно отстаивать ту точку зрения, будто формализм служил своего рода алиби для тех, кто хотел выразить протест против господствовавшей тогда риторики. В этом утверждении, разумеется, есть доля истины. Но то же самое имело место и в литературе: писатели отгораживались от жизни красивыми словами, пытались забыть или игнорировать наиболее сложные проблемы жизни. Кинематографии, не имевшей права касаться жгучих тем и вопросов современности, не оставалось ничего другого, как без конца заниматься «постановочными» фильмами. Впрочем, некоторые режиссеры чувствовали себя здесь как рыба в воде; вероятно, для них это было не алиби, а подлинное призвание. Не случайно, что даже в послевоенные годы Солдати и Латтуада в течение некоторого времени — правда, недолго — продолжали работать в том же направлении, что и прежде, в духе своих ранних произведений.

Итак, совершенно ясно: слишком четкое подразделение на школы и течения недопустимо, во-первых, потому, что это мешает подметить то общее, что отличало всех тогдашних режиссеров, и, во-вторых, механически объединяет стремления отдельных лиц. Теперь следует

установить, насколько свойственный всем дух обновления воплотился в историческую реальность, то есть показать, как он выразился у того или иного режиссера и к чему привел его избранный им путь (принимая во внимание определенный предел творческих возможностей художника). Но здесь мы должны оговориться: мы не собираемся заниматься поисками «истоков неореализма» или хотя бы его «первоисточника». Он лежит вне чисто кинематографической сферы (лишь в случае «Наваждения» он внутри нее). Мы хотим проследить, как подготовлялся неореализм, как для него удобрялась почва. Каждый художник действовал стихийно, во имя неведомой для него цели, но их голоса звучали в унисон, как никогда прежде.

## *6. Подготовка неореализма.*

### *Вклад «каллиграфистов».*

#### *Поджоли. «Четыре шага в облаках»*

Солдаты, Латтуада, Каstellани и Кьярини тоже внесли свой вклад в дело возрождения итальянского кино, однако роль их в обновлении киноискусства невелика. Хотя каждый из них и пытался найти свой особый «стиль» (как известно, это единственный способ не найти его), они, как ни странно, образовали довольно однородную группу: почти все фильмы этих режиссеров были основаны на литературе XIX века. В смысле формы их позиция была по тем временам самой передовой, вследствие чего на них наклеили ярлык «каллиграфистов», пожалуй единственно приемлемый (при одном условии: не рассматривать «каллиграфистов» как школу и не отделять их китайской стеной от остальных художников).

Менее убедительно звучит предположение, высказанное Вентурини. По его мнению, «каллиграфисты» отдавали предпочтение темам прошлого века «не только потому, что XIX век нам близок, что он нас волнует и что события наших дней как бы являются прямым продолжением событий прошлого столетия, но и потому, что XIX век дает более органичную гамму красок, более конкретную, в этническом отношении более четкую, — короче, более реалистическую картину быта и нравов».

Это утверждение можно принять лишь со многими оговорками. Во всяком случае, его автору не следовало бы заявлять, что «каллиграфизм в каком-то смысле слился с региональным реализмом и придал ему характер общекультурного явления».

Это абсолютно неверно. В пейзаже Солдаты нет ничего регионального, даже если, подчиняясь замыслу произведения Фогаццаро, он и выполнял психологическую функцию. Фильмы Латтуады страдали повторениями, он злоупотреблял «цитатами» из других своих картин. Язык

Кьярини был хрестоматийным и, пожалуй, с художественной точки зрения наиболее скучным, хотя многое у него и казалось в то время интересным. Что же касается фильма Кастеллани «Заза», который, по словам Лидзани, должен был «сказать решающее слово» (это было «испанское каприччо»: кружева, черные чулки, свет, струящийся через щели ставень...), то он особенно убедительно свидетельствовал о том, насколько опасен был путь «каллиграфизма».

Этим исканиям, быть может полезным как тренировка и как выход для бурливших в ту пору чувств и мыслей, обретших впоследствии более четкую форму, со временем суждено было превратиться в самоцель. В итоге «каллиграфисты» зашли в тупик, причем главной их бедой была умозрительность, интеллектуальность.

Иначе было с Поджоли, который, как отмечалось выше, не занимался, подобно Кастеллани и Латтуаде, культивированием изобразительной красоты кадра. Он не был и литератором в кино, как Солдати. Поджоли пришел от техники, начав работу в кино в качестве помощника режиссера и монтажера. Не претендуя на высокую интеллектуальность, он вкладывал много чувства в литературный сюжет, воспроизводимый на экране. Он останавливался на авторах среднего достоинства — самыми лучшими из них были Палаццески и Капуана (подсказавший ему сюжет «Ревности») — и не брезговал «фельетонами» Флавия Стено («Да, синьора»). Ведь не всегда то, что хорошо в романе, может оказаться выигрышным для фильма: все зависит от кинематографической обработки литературного материала. Понимая это, Поджоли отдавал предпочтение таким сценаристам, как Эмилио Чекки, Серджо Амидеи, Альберто Латтуада и Пьетро Джерми.

Режиссер добросовестный и скромный (полная противоположность самоуверенному Кастеллани тех лет), Поджоли стремился создать нечто большее, чем просто профессионально грамотный фильм средней руки.

На пути недавно предпринятой оценки творчества Поджоли встретилось два непреодолимых препятствия: во-первых, Поджоли не удалось создать ни одного полностью законченного произведения; во-вторых, ранняя смерть Поджоли (умер в 1945 г.) не позволяет объективно судить о возможном развитии его творчества.

Основной недостаток лучших вещей его наследия состоит в том, что Поджоли слишком часто создает сомнительные, сплошь и рядом неприятные драматические ситуации (в этом смысле типичны разговор со священником и смерть маркиза в «Ревности»), недостаточно передает эмоциональную атмосферу. Но, с другой стороны, хотя фильмы Поджоли и нельзя назвать в полной мере реалистическими (в них в подтексте всегда присутствует некоторый элемент романтизма), они все же звучат сегодня вполне убедительно и свидетельствуют о том, что режиссер по-настоящему знал жизнь и в своем творчестве руководствовался непосредственным жизненным опытом. Например, его фильм «Да, синьора», выпущенный в 1941 г., на наш взгляд, гораздо ценнее

многих тогдашних картин, вроде «Вечера злых шуток», «Выстрела» и первых фильмов Де Сики. «Служанка Кристина» — это не какая-нибудь «Тереза Венерди» или «Мадалена — ноль за поведение»\*. «Мы впервые видим на экране живых людей. Несмотря на некоторую литературность сценария, персонажи Поджоли — не куклы из «венгерской комедии». В фильме — подлинный народ, настоящие танцевальные площадки, настоящие генуэзские трамваи» (Солароли).

Но и здесь не следует преувеличивать. Если интерьер фильма «Да, синьора» и напоминает интерьер фильма «Дети смотрят на нас» и если в нем довольно реалистично показан генуэзский рынок, то это вовсе не значит, что Поджоли превосхитил рынок из «Похитителей велосипедов».

Многие пытались утверждать, что Поджоли в своих фильмах выступал против фашизма (и в то же время снимал картину с Мириа ди Сан Серволо!), против произвола крупных помещиков, как, например, в сцене прихода Агаты Казаччо со своими худенькими детишками в хозяйский дом в фильме «Ревность» (Солароли). В действительности же такая сцена была нужна режиссеру лишь для пушей трогательности.

Фактически, при всей значительности произведений Поджоли, вклад его невелик. Даже Солароли признает, что «в свое время лишь очень немногие правильно оценили его фильмы». Сколько-нибудь заметного следа они не оставили\*\* и для нас представляют лишь исторический интерес. Если в них и заключено положительное начало, то никто его не развил и не продолжил.

Мы совершенно согласны со Скальоне, который говорит, что «огромной ошибкой» режиссера было «умереть на заре освобождения». Даже если Поджоли своим творчеством и содействовал подготовке «25 июля»\*\*\* нашей кинематографии, он делал это прежде всего в своих интересах (в 1942 г. он писал: «Еще три-четыре фильма — и я смогу с большим основанием говорить о своих недостатках». Но этому помешал трагический конец).

\* \* \*

Впрочем, кто знает, к чему пришел бы Поджоли, если бы он продолжал жить. Его могла бы постигнуть та же участь, что и Блазетти, сделавшего в 1942 г. свой самый удачный фильм — «Четыре шага в облаках», в котором усматривали много новаторского. Однако, как

\* «Тереза Венерди» (1941) и «Мадалена — ноль за поведение» (1940) — фильмы В. Де Сики. — *Прим. ред.*

\*\* Тогдашняя критика не сумела понять значения фильма «Да, синьора»; она отнесла его к числу тех бесцветных, легковесных произведений, которые «не производят впечатления, не доходят до зрителя и лишены подлинных чувств» (Umberto Valga, «Si gira», № 1, II 1942, p. 13).

\*\*\* 25 июля 1943 г. — день падения фашизма в Италии. — *Прим. ред.*

показало его «Первое причастие» (1950), дальше Блазетти так и не пошел.

Но в судьбе фильмов Поджоли и Блазетти есть различие: помимо того, что «Четыре шага в облаках» — во многих отношениях удачный фильм, он не был забыт и в дальнейшем, привлекая к себе внимание критиков и творческих работников кино (хотя они и не оценили важной заслуги Блазетти, первым обратившего внимание на творчество Дзаваттини).

Не случайно Пьетранджели после появления этого фильма писал: «Наконец-то реальная жизнь в ее обычном, будничном виде показана не такой серой, какой ее видят интеллигенты». И далее: «Это необычное биение жизни, эти колоритные сцены повседневной действительности явились подлинным откровением для самих авторов фильма: они вдруг увидели в этой повседневности неисчерпаемый источник смешного». Спора нет, Пьетранджели правильно понял суть и значение фильма Блазетти, но, рассматривая его как реалистическое произведение, он неверно истолковал замысел режиссера: смешное привлекало к себе Блазетти прежде всего потому, что это был способ уйти от повседневной действительности. Картинки жизни, которые производили и производят на зрителя по сей день потрясающее впечатление, были нужны ему лишь для лучшей иллюстрации «Четырех шагов в облаках».

В общем, если не считать немногих моментов в начале и в конце фильма, он предстанет таким, каким является в действительности — прелестной комедией, построенной на теме недоразумений с мнимым мужем и изобилующей остроумными находками. Не надо дожидаться условных, олеографически сусальных кадров деревни (которые, однако, не вредят фильму, ни на минуту не утрачивающему своей живости), чтобы понять, что именно в его остроумии и в центральной лирической теме (а отнюдь не в понимаемом в традиционном смысле реализме!) и содержится залог того, что фильм «Четыре шага в облаках» никогда не устареет. Сразу же, как только герой фильма, коммивояжер, поспешно выходит из мрачных комнат на улицу, вокруг него создается атмосфера веселья. Коммивояжер предвкушает удовольствие — впереди у него целый свободный день. Обыгрывается смешная деталь: у него развязываются шнурки на ботинках, и он чуть не опаздывает на трамвай. Блазетти лукаво подсмеивается над своим коммивояжером — заставляет его купить газету и тут же забыть ее в киоске («Синьор, а газету!»).

Основная сюжетная линия начинается с появления девушки — нежного, невинного существа. Это лирический мотив фильма. Встреча происходит в переполненном поезде: Паоло уступает девушке место и вступает за нее перед контролером. Затем ситуация меняется — оказывается, без билета едет не девушка, а сам коммивояжер. Все эти остроумные находки принадлежат Блазетти, в сценарии у Дзаваттини они только намечены. Режиссер вводит их в фильм тонко, с учетом психологии героев, как нечто естественно вытекающее из их характера

(в этом и заключается — правда, довольно поверхностный — «реализм» картины).

Описываемые события при всей их неожиданности могли бы произойти с кем угодно. В образе Паоло подчеркивается все самое обыденное: он — нормальный человек и даже при чрезвычайных, из ряда вон выходящих обстоятельствах ведет себя нормально. Правда, его благородство не знает границ. Но благородные поступки совершаются им не столько по своей воле (что отличало бы его от обычных людей), сколько в силу создавшегося положения: согласившись принять участие в обмане, он вынужден играть свою роль до конца. Этот момент, являющийся в конечном итоге движущей пружиной всего фильма (ведь именно отсюда и начинаются «четыре шага»), с исключительной легкостью и непринужденностью обыгран обоими персонажами фильма.

Щекотливая просьба девушки к Паоло — когда они идут к ее дому — притвориться ее мужем, в сущности, была подсказана тем, что попутчики приняли их за супругов. Ответ Паоло вполне логичен: «Какой абсурд! Что вы говорите!» — «Так вы не хотите?» — «Конечно, нет. Мне даже странно, что вы могли такое придумать».

Затем Паоло покидает девушку («Желаю удачи!») и удаляется. Но потом он меняет решение, о чем мы узнаем не из диалога, а из тонкой психологической зарисовки: девушка, грустная, идет по дороге; он, оборачиваясь, знаками хочет выразить ей свое сожаление (его уже мучает раскаяние). Она бредет с тяжелым чемоданом в руке. Вот ее маленькая фигурка скрывается вдаль... Раздается гудок — сейчас отойдет автобус. Паоло останавливается (одновременно останавливается вдаль девушка), он еще колеблется, но мы уже знаем: он пойдет за ней.

Тут мы видим, что Блазетти не только сумел придать правдоподобие веселым выдумкам сценаристов, но, не впадая в патетический тон, тонко и остроумно показал встречу двух характеров — и в этом его главная заслуга. Вся прелесть этой встречи в том именно и состоит, что она носит чисто «платонический» характер. В ней художник деликатно, как бы пунктиром, показал сожаление Паоло и девушки о том, что они не могут пойти дальше зародившейся между ними симпатии, — этому мешает груз прошлого.

Динамичный ритм комедии и множество комических моментов уравновешиваются и оправдываются робкими, трогательными словами Марии, которая в порыве глубокой благодарности в ответ на слова: «Кто вам сказал, что я не подлец?» — восклицает: «Вы самый благородный человек, какого я когда-либо встречала»; в другом случае — мимолетной лаской Паоло, когда перед отъездом он гладит девушку по мокрой от слез щеке.

Все эти детали наводят на мысль о том, что итальянцы — действительно мастера «мимолетной встречи», как говорил Дониоль Валькроз. Но это мастерство, эта неисчерпаемая изобретательность смогли про-

явиться в полной мере только тогда, когда для этого созрели подходящие условия. Огорчила всех, конечно, своей неудачей вторая половина фильма, содержащая в себе всю суть произведения. Впрочем, это и не удивительно: от этой прелестной, но пустой истории особого смысла ждать было нечего.

Для зарождавшегося нового кино, в создании которого Блазетти участвовал лишь косвенно, сам того не желая, имело значение в этом фильме только одно — контурно очерченный образ человека, пробуждающегося в серой обстановке будней, правдиво изображенных художником, и его печальное возвращение к обыденности.

При толковании фильма Блазетти критики обычно исходили из начальных эпизодов. Но такое толкование не могло быть удовлетворительным; впоследствии оно изменилось и продолжает меняться по сей день. Один из этих критиков, Виаци, считает, что «первые кадры, в которых Блазетти рисует одну из сторон итальянской жизни — жизнь мелкой буржуазии в годы господства определенной социальной системы, определенного политического строя, жизнь буржуазии, опролетаризировавшейся настолько, что она смешалась с рабочим классом, — представляет собой лучшее, что было сделано режиссером».

Подобные утверждения ни в коей мере не отражают подлинного смысла этого произведения Блазетти. Фильм «Четыре шага в облаках» стоит особняком в творческой биографии режиссера. По словам Громо, этот фильм вполне мог бы быть создан Камерини в пору расцвета его творчества. Ему очень далеко до роли «предтечи нового кино», которую ему часто приписывают.

И подобно тому, как нельзя приписывать фильму «Да, синьора» роль предвестника послевоенного творчества Де Сики, точно так же неверно было бы усматривать прямую преемственность между этими беглыми зарисовками жизни римского предместья и «Похитителями велосипедов».

\* \* \*

В заключение можно сказать, что, хотя творчество Поджоли в процессе создания нового кино и сыграло значительную роль, этого никто не заметил (зато были выпячены не столь уж характерные для него «каллиграфические» тенденции). Иное дело Блазетти. Хотя роль его в смысле развития кино фактически была меньшей, ибо его участие в создании нового кино было случайным, однако Блазетти приписывалось гораздо большее значение и его творчество получило больший исторический резонанс: вопреки замыслу самого Блазетти, оно было воспринято как начало нового процесса. Как бы то ни было, фильм «Четыре шага в облаках» послужил отправной точкой для многих художников-неореалистов (подобную роль сыграл позднее фильм «1860») \*.

\* Тогда же появилось несколько документальных фильмов молодых режиссеров, о которых, к сожалению, мы больше уже не слышали. Эти фильмы также отражали происходивший тогда процесс. Здесь имеются в виду прежде всего фильмы Джакомо Поцци Беллини («Плач старых дев») и Фернандо Черкио («Комаккио»).

## 7. Подготовка неореализма. Фильмы о войне. Росселлини

Кажется просто невероятным, как могли Солдати, Латтуада, Каstellани, Поджоли и Блазетти не отразить в своих фильмах то, что волновало людей всего мира, в том числе и итальянцев, — войну. Тот, кто, подобно Садулю, захотел бы провести параллель между реальной исторической обстановкой и содержанием кинофильма, должен был бы прибегать ко многим натяжкам.

«В описании этого забавного путешествия, — пишет Садуль о «Четырех шагах в облаках», — чувствуется разложение того режима, представители которого в свое время хвастались, что у них «поезда ходят строго по расписанию». Но если посмотреть на этот фильм, так же как и на другие фильмы того времени, непредубежденным глазом, то мы обнаружим в них нечто совсем иное. Они говорят о многом, но всегда с долей фальши, всегда невнятно, всегда вокруг да около».

Каstellани мог сколько угодно забавляться кружевами своей «Зазы», Латтуада — погружаться в XIX век вслед за своим любимым Де Марки, Де Сика — увлекаться анализом психологии ребенка, но из-за вынужденной необходимости заниматься исключительно второстепенной тематикой их ни на минуту не покидало чувство неловкости, связанности.

Эти фильмы отличаются еще одной тенденцией. Современный мир в фильмах «Четыре шага в облаках» и «Дети смотрят на нас» не отражен; действие его перенесено в несуществующую эпоху, совершенно не похожую на нашу (эпоху насилия и лишений, затемнений и продовольственных карточек; впервые она находит свое отражение лишь в фильме «Рим — открытый город»). Это свидетельствует о стремлении авторов создать хотя бы в собственном воображении спокойное общество, общество без столкновений, где самые крупные конфликты — это конфликты чувств, конфликты между отдельными людьми.

Но были и фильмы, авторы которых решительно брались за тему войны.

Не будем осганавливаться на картинах, сделанных на заказ и нагло пропагандировавших ура-патриотические лозунги фашистов, например «Бенгази» (1942) — достойное продолжение «Осады Алькасар» (1939). Лучше поговорим о «случае» с Росселлини.

Будем с самого начала осторожны, чтобы с нами не случилось того, что произошло с Лидзани и Громо, в работах которых режиссер Росселлини появляется в качестве единственного представителя зарождающегося нового кино\* в 1945 г. внезапно, как бы по мановению волшебной

\* Такая трактовка — главный недостаток работ Лидзани и Громо. Тех немногих слов, которые Лидзани посвящает раннему творчеству Росселлини, недостаточно для того, чтобы зачислить его в ряды сторонников донеореалистического движения («Белый корабль» не упоминается вовсе). У Громо Росселлини тоже появляется в авангарде

палочки. Игнорирование раннего Росселлини, возможно, объясняется тем, что, с точки зрения критиков, картины, созданные им в лоне фашистской кинематографии, плохо вяжутся с фильмами, в которых показаны кровавые раны пострадавшего народа.

Такую «стыдливость» надо признать излишней: прежде всего потому, что первые фильмы Росселлини, хотя они и служили целям «политической и милитаристской пропаганды» (т. II, стр. 419), никогда не отличались угодливостью или подхалимством и тем более бессмысленностью; во-вторых, потому, что Росселлини, подобно многим другим молодым режиссерам (сотрудничавшим в «Примато»), принадлежал к числу тех, кого фашизм обманул, но не сумел растлить.

Возможно, что в те годы он стоял на такой же позиции, какую занимал Ренци — автор «Рассказа бывшего балиллы»\*, где выведен типичный представитель целого поколения мятущейся молодежи.

Кое-кому из молодежи импонировали некоторые аспекты фашистской доктрины: они доверчиво относились к заявлениям, будто фашистская идеология лишена предрассудков и знаменует собой преодоление всех существующих идеологий; положительными казались и перспективы дальнейшего развития страны. Наконец, фашистская идеология казалась им «вполне подходящим орудием для дела обновления»; поэтому они пытались избавиться от чувства неприязни к фашизму, не выходя за рамки фашистской идеологии. «Трудно сказать, чего хотела тогда молодежь, к которой принадлежал и я. Она жаждала перемен — вот и все», — пишет Ренци. Потрясающе увлекательным приключением, чем-то новым, из ряда вон выходящим оказалась... война. Это был путь к обновлению. «Мы думали, что война разгонит скуку и положит конец приспособленчеству фашистских делег, предавших революцию».

Более того, война сулила потрясающие зрелища, «возможность показать на экране нечто невиданное, ошеломляющее». Ренци считал, что увиденные воочию сцены войны, «впервые широко воспроизведенные в кино», лягут в основу нового искусства.

Не исключено, что Росселлини, позабавившись по-домашнему «подводными фантазиями» и музыкой Дебюсси, пошел по пути Ренци. В тот период работа в документальной кинематографии, как об этом свидетельствовали неплохие фильмы «командора» Де Робертиса, была наиболее перспективной.

У кого были склонности к такой работе, тот не должен был терять времени. Не случайно в 1940 году сын Муссолини, ссылаясь на прекрасную постановку дела в немецкой документальной кинематографии и на ее большой успех у зрителей, призывал на страницах «Чинема» «итальянских кинодеятелей добиваться таких же результатов, обеспечить

нового кино внезапно, без всякого объяснения того, каким образом от фильмов, наченных фашистской пропагандой, он пришел к художественным произведениям, проникнутым глубоко антифашистским духом.

\* Член юношеской фашистской организации в Италии. — *Прим. ред.*

полноценный документальный материал о войне, такой материал, который представлял бы интерес для всего мира, для истории» (№ 96). И вот на сюжет Витторио Муссолини, печатавшегося под псевдонимом Тито Сильвио Мурсино, Росселлини поставил фильм «Пилот возвращается» (1942).

Режиссер не проявил в этой работе особой оригинальности (разве так уж оригинально рассматривать врагов как людей?). Мида, вместе с Антониони участвовавший в создании сценария этого фильма, подмечает у Росселлини «явный протест против традиций кинопропаганды». Возможно, что это была лишь потребность в объективности, которая хотя и соответствовала настроениям Росселлини, но исходила не от него.

Как уже говорилось, наилучших результатов в этой области добился режиссер Де Робертис; он даже выработал своего рода каноны для создания пропагандистских фильмов. Де Робертис придерживался нескольких простых принципов, которые сводились к следующему: действующие лица не должны быть ходульными, они должны казаться «живыми людьми», тем более что роли в этих фильмах исполняются не профессионалами, а актерами-натурщиками; желательно, чтобы действующие лица «участвовали в столкновении человеческих страстей и в разрешении глубоко волнующих людей проблем», но чтобы сюжет строился не на отдельных героях. В центре внимания режиссера должен находиться целый кусок жизни; ради этого можно отказаться от принципа «цельности сюжета» и предоставить «полную свободу действий кинообъективу».

А вот главное условие Де Робертиса: «В фильме о войне надо выводить «настоящих военных», взятых из реальной фронтовой действительности. Ведь это не только фильм-зрелище, но и «исторический документ», который надолго сохранит характер «живой материи». Посмотрев его на экране через десять-двадцать лет, можно будет сказать новому поколению: «Вот они — наши славные бойцы, вот они — участники прошлой войны».

Совершенно очевидно, что эти установки тесно соприкасаются с творческими принципами, осуществленными в фильме «Пайза». И все-таки между подлинной сущностью принципов Де Робертиса и содержанием «Пайза» целая пропасть (поразительно, до чего иной раз слова оказываются «резиновыми» — в противоположность фактам).

В фильмах «Люди на дне» (1940), «Белый корабль» (1941) и «Альфа Тау» (1942), которые так нравятся Шарлю Венсану, вышеприведенные принципы более или менее соблюдаются, но зато слишком искусственен компромисс между пропагандистскими установками фильма-«документа» и его зрелищной, сюжетной стороной. Технически все сделано, пожалуй, неплохо, но в целом получилась безвкусица: «подлинные», «жизненные» моменты — не что иное, как холодное воспроизведение действительности, а «человеческие» — весьма условны и эмоционально небедительны.

Как говорит Садуль, «требование жизненного сценария, жизненных деталей, жизненных персонажей привело здесь к фальши, притом еще более глубокой, чем при вопиющем обмане павильонных съемок». За простыми принципами Де Робертиса скрывалось стремление придать фашистской пропаганде хотя бы видимость пристойности и достоверности.

Но за этой видимостью была пустота. И Росселлини бился, пытался за что-то ухватиться... В первых своих работах он шел по следам Де Робертиса, стараясь серьезно отнестись к его формулам. Был даже такой момент, когда они делали абсолютно одно и то же. По сей день идут споры о том, кто в действительности был автором «Белого корабля». Люди не понимают, что сотрудничество Росселлини с Де Робертисом было настолько тесным, что трудно разграничить вклад одного и другого.

Однако не следует думать, что режиссер, создавший «Пайза», был на заре своей деятельности лишь подражателем режиссера, воспевавшего фашизм. Если сравнить его фильмы «Пилот возвращается» (1942) и «Человек с крестом» (1943) с более ранним фильмом «Люди на дне»\*, то мы увидим в них прежде всего сочувствие к людям, наличие подспудных стремлений и мотивов, которые, безусловно, выходили далеко за рамки требований пропаганды.

Попытка передать атмосферу, настроения, навеянные лагерем военнопленных из «Неистребимой иллюзии» Ренци, «проблески жизни», которые Де Сантис уловил в потоке риторики, — все это свидетельствовало о том, что творчество Росселлини носило совершенно иной характер, чем творчество Де Робертиса, если даже в какой-то момент ложная тенденция Де Робертиса к объективности и послужила для Росселлини отправной точкой его страстного и искреннего стремления правдиво отобразить реальный мир, от которого он, к сожалению, был еще очень далек.

Этот опыт в совокупности с чтением самой разнообразной литературы (любимым писателем Росселлини был Дос Пассос) и увлечением американским кино в последствии оказались для Росселлини полезными; но представлял ли этот опыт какой-либо интерес как «предтеча» последующего творчества? Почти никакого. Это был тупик.

Позднее, в дни памятного сентября 1943 г., Росселлини совершенно преобразился: он пережил глубокий внутренних перелом. Если до тех пор война с ее грохотом и лязгом «воспринималась Росселлини скорее с точки зрения ее механических, внешних аспектов, чем во всей ее глубокой трагичности» (Де Сантис), — как в фильме «Человек с крестом», — то теперь она вызвала в нем глубокий кризис: он стал другим человеком. Пришел конец героическим мифам, мрачной символике, лопнула непроницаемая оболочка фашизма, а под ее обломками — в концентрационных лагерях, через познание горькой истины, от

\* Фильм Де Робертиса. — *Прим. ред.*

которой некуда было деваться, — просыпалось человеческое сознание.

Таким образом, тот «долгий и трудный путь», о котором Ренцо Росселлини писал ранее в открытом письме брату, и «беспорядочные, мучительные искания» чего-то такого, что успокоило бы его «мятежную, неудовлетворенную» душу, ни к чему не привели. И только когда рухнули препятствия на этом пути, зоркому глазу Росселлини открылось больше, чем другим.

## 8. Подготовка неореализма.

### *Витторио Де Сика. «Дети смотрят на нас»*

Лидзани, конечно, неправ, игнорируя прошлое Росселлини: пожалуй, первые его фильмы отражали происходивший тогда процесс брожения в большей мере, чем «Четыре шага в облаках» (переосмыслив свой опыт, Росселлини сделал для появления неореализма больше других). Также неправы и те, кто «из ложной стыдливости», «со всеобщего молчаливого согласия», как пишет Джэррет, «вычеркивал из списка работ Росселлини» те фильмы, в которых он был соавтором: «Три орленка» (1942) на сюжет Витторио Муссолини и созданный совместно с Мириа ди Сан Серволо «Захватчик» (1943). Но в то же время не следует быть и слишком снисходительными и рассматривать новое кино как прямого наследника «документальной школы», в создании которой участвовал не столько Росселлини, сколько Де Робертис. Шарль Венсан и его последователь Вентурини связывают фильм «Люди на дне» с фильмом «Рим — открытый город», спокойно перешагивая через все препятствия и показывая, какие грубые ошибки может допускать формальная критика, занимающаяся исключительно самими образами, а не причинами, их породившими.

Если, говоря о развитии неореализма, критика по-прежнему «обращает больше внимания на «Наваждение», чем на «Люди на дне», не понимая, что «Наваждение» было итогом, а «Люди на дне» — исходной точкой» (Вентурини), то это делается исключительно из уважения к фактам. В действительности же факты говорят нам о том, что обе эти картины — и та и другая — по своему замыслу были «исходной точкой». Во время войны все художники накапливали опыт, который лег в основу их идейного формирования, — каждый художник по-своему, соответственно своим вкусам и культуре.

Впоследствии, после войны, эти «разные» люди устремились в одном направлении. Де Сика, пришедший отнюдь не из документальной кинематографии, все же начал с острого по-своему кинодокумента. У Висконти также не было никаких связей с «виртуальной школой», и тем не менее некоторое время спустя он сделал фильм, очень

напоминавший работы Флаерти — настолько глубоко он вторгся в жизнь.

Если судить о произведении не только с его внешней стороны, то мы вправе рассматривать «Наваждение» как «исходную точку» зарождения определенной художественной манеры. Что же касается фильма «Люди на дне» — приторного, псевдогуманного фильма, в котором показаны «военные корабли, пушки и матросский пот, пролитый зря, ради глупого, чванливого бахвальства», — то он «заслуженно угодил в архивы республики Салó» (А. Банти).

Если бы Росселлини, который овладел техникой режиссуры, работая вместе с Де Робертисом (этого никто не станет отрицать), не занял в дни бурных событий совершенно противоположной последнему позиции, то «Рим — открытый город» оказался бы бесполезным приключенческим фильмом, фальшивым от начала до конца. К счастью, это было не так: «Рим — открытый город» явился первым произведением, искренне рассказывавшим о том, что происходило у нас в стране.

Помимо этого фильма, на тех же экранах, где показывались кричащие американские цветные боевики, скромно демонстрировался и другой итальянский фильм; и хотя он был выпущен за несколько лет до фильма «Рим — открытый город» (каким далеким казалось тогда это время!), тем не менее он был неплохим и не составлял с ним разительного контраста. Это был фильм 1943 г. «Дети смотрят на нас».

Впервые он появился на экранах еще во время войны, после длительных мытарств в цензуре, которая никак не решалась дать свое согласие на демонстрацию этого отнюдь не «радужного» фильма. Продержался он недолго.

А ведь Де Сика раньше стоял на конформистских позициях! Вначале это был довольно пустой, фатоватый актер, кумир женщин; позднее он начал ставить изящные, легкие комедии. Превращение актера в режиссера было не случайным: это был постепенный и закономерный процесс творческого роста.

На первых порах актер Де Сика играл в общем самого себя. Не будучи «безраздельно предан режиму», как Надзари или Джакетти, он изображал добродушного молодого человека, с обаятельной улыбкой, немного разболтанного, способного приврать, даже немного грустного, с отблеском южного солнца в глазах. В одном и том же фильме он мог быть и богатым и бедным — стоило ему только сменить костюм. Но как-то раз в киностудии он столкнулся с Пиранделло. «Как? Этот великий человек здесь, среди декораций и прожекторов! Это показалось ему профанацией. Какое отношение имел Пиранделло к кино? Встреча произвела на Де Сика неизгладимое впечатление. Но подлинный смысл ее он понял лишь много позднее, когда кино приучило его пристальнее, глубже смотреть на вещи и главное на людей — особенно на простых, скромных людей, которым до того времени не отводилось места в его творчестве» (из одного интервью 1945 г.). Так кончился период Де Сики — актера развлекательного жанра, Де Сики — режиссера типа

Камерини (хотя, как правильно отмечает Де Сантис, он уже тогда проявлял бóльшую остроту глаза, чем его невольный учитель). Де Сика созрел для более трудных испытаний.

В 1935 г. Де Сика встретился с Дзаваттини, автором увлекательных сюжетов, которые, несмотря на довольно поверхностное отражение в них действительности, в большинстве своем были проникнуты духом теплого участия к людям. И хотя в них проскальзывали любование «чистыми звуками» (дань увлечению дадаизмом) и некоторая умозрительность, все же они, безусловно, уже тогда способствовали росту нашего киноискусства.

Впрочем, вряд ли сценарии Дзаваттини — один из которых Де Сика приобрел, но так и не сумел поставить из-за запрета цензуры — оказали на него решающее влияние. Первые встречи Де Сики с Дзаваттини лишь навели их на мысль о возможности творческого союза и заложили основу их дружбы, которая впоследствии дала такие замечательные плоды. Но вплоть до фильма «Дети смотрят на нас» (в котором Дзаваттини был лишь соавтором сценария) Де Сика формировался как художник самостоятельно; помощь друга, Дзаваттини, приняла значительные размеры лишь много позже.

Фильм «Дети смотрят на нас» был важным событием в жизни итальянского кино. В этом фильме Де Сика немало потрудился (хотя он по сей день любит бравировать своей беспечностью) над тем, чтобы значительно продвинуть вперед итальянское киноискусство. Что осталось в новой, трогательной истории о мальчике Прико от пропитанного иронией и чуть томного романтизма «Гарибальдийца в монастыре» (1942) или от комически сентиментального конформизма (пусть комический, пусть сентиментальный, но это был все-таки конформизм!) предыдущих фильмов — «Маддалена — ноль за поведение» (1940) или «Тереза Вернерди» (1941)?

Следует заметить, однако, что в своих первых попытках Де Сика преследовал только одну цель: утвердиться как в глазах хозяев киностудии и зрителей, так и в своих собственных. Вот почему «Гарибальдиец» получился сравнительно неплохим для того времени фильмом, хотя подлинно убедительным только местами. В большей же его части много фальши — мишура XIX века, декорации, вычурные прически, вся историческая обстановка. От реалистического глаза Де Сики это не укрылось. Он прекрасно понимал, что перед ним «ряженные», но несколько не пытался это скрыть. В фильме бросаются в глаза нарочитость каждого эпизода, чрезмерная сентиментальность, дешевые сценические эффекты. И все же «Гарибальдиец» обладает одним достоинством, которое приближает его к картине «Дети смотрят на нас», — это ирония, добродушная ирония прошлого века, возможно, навеянная Гоцци, но без всяких признаков грусти. Восторженные воспитанницы монастыря, декламирующие стихи («Опять расцвели розы») и сопровождающие свою декламацию выразительными жестами; любовные похождения престарелого дяди Кларинетты; целомудренные монахини, дрожащие перед

бесовским именем Гарибальди, — все эти мотивы прошлого дают режиссеру повод позабавиться и свидетельствуют о том, что он относится к Клеру и Чаплину, которые всегда были и остаются его любимыми мастерами, не умозрительно критически: он чувствует в них родственную душу.

В целом «Гарибальдиец», конечно, фильм неудачный и особой ценности не представляет. И все-таки, даже совершая подобные ошибки, наше киноискусство постепенно выбиралось из провинциальной скорлупы: столкнувшись с новой действительностью, Де Сика оказался далеко не беспомощным.

\* \* \*

Для своего фильма «Дети смотрят на нас» Де Сика выбрал совершенно иной материал. Режиссер, быть может впервые в жизни, задался целью по-настоящему заняться искусством. Он переносит свой острый взгляд с XIX века на современных персонажей, но к прежней добродушной иронии у него прибавился оттенок раздражения, направленного против сноба-чиновника, который, прощаясь, говорит «au revoir», против благородных, но развращенных дам с их смешными выходками (прыжок в воду), против пустынного барончика (напоминающего галантного дядюшку из «Гарибальдийца»), который несет купать пса, а сам бросает выразительные взгляды в сторону героини.

Однако достоинство этого фильма по сравнению с предыдущим заключается не в том, что Де Сика перенес свою иронию с одного объекта на другой, со старого мира на новый, и придал этой иронии большую остроту; это как раз та черта, которая объединяет оба фильма. Достоинство заключается в том, что Де Сика сделал центральным мотивом своей картины параллельно с иронией не забавные и в общем поверхностные приключения, а трагедию ребенка, прямо осуждая тех, кто в ней был виновен; в том, что он смело поставил проблемы не только эстетического, но и морального характера, изобразив целую сложную ситуацию и сделав это совершенно по-новому, страстно. Этот новый дух пронизывает каждый кадр фильма и возвещает появление нового художника. Фильмом «Дети смотрят на нас» Де Сика начал свою настоящую жизнь в кино.

В этом фильме многое еще до сих пор звучит свежо и убедительно. Прежде всего — центральная тема, тема одиночества Прико, заброшенного ребенка, живущего в мире взрослых и мучительно воспринимающего их переживания и трагедии. Де Сика подает эту тему во всей ее напряженности, на материале реальной жизни. Его ребенок, насколько это было возможно, обрисован как живое существо. В нем нет ни грани лицемерия или фальши, его психология естественна, причем она раскрывается на мелких фактах повседневной действительности и в то же время глубоко. Вспомним, как вначале Прико сердится на товарища из-за самоката, как в швейной мастерской девушки-мастерицы шепотом рассказывают друг другу о своих приключениях, играют в карты. Или вспомним сцену, когда ребенок, инстинктивно ненавидящий любовника

матери, пытается его прогнать, но это ему не удается, и тогда в безмолвном отчаянии он запирается у себя в комнате — такой маленький, беспомощный... Затем следует одна из самых впечатляющих сцен — бегство. Как правдиво она сделана! Увидев, как мать на пляже целуется с любовником, Прико больше не желает оставаться с ней и уходит. Он шагает по шпалам (подчеркивается, что мальчик оставлен без присмотра), у него появляется чисто детское желание добраться до далекого города, где живет отец (совсем как в известной сказке).

Здесь художественный язык фильма достигает предельной точности, полного соответствия с характером героя. Благодаря частым монтажным стыкам внимание зрителя не ослабляется ни на секунду. Ребенок делает несколько шагов, вдруг пугается и в ужасе бросается в сторону... Приближается поезд. Всего несколько монтажных кадров ребенка и приближающегося поезда, и у зрителя начинает бешено биться сердце. Неужели Прико попадет под колеса? Но Де Сика не играет на нервах, не злоупотребляет напряжением. Раздается крик стрелочника — он нарочно пугает ребенка, чтобы тот больше не ходил по шпалам...

Подгоняемый этим криком, Прико опять бежит, падает, поднимается, снова падает... Трогательная деталь: стрелочник догоняет Прико не для того, чтобы испугать его еще больше, а чтобы спросить, не ушибся ли он. Но ребенок ничего не понимает, в этот момент все представляется ему враждебным: поезд, злой человек, пьяный, жандармы — все вместе составляют тот враждебный мир, от которого он хочет бежать.

Только из киноискусства, в центре которого стоял живой человек, его переживания и его взаимоотношения с внешним миром (что отнюдь не означало ухода от темы, а, напротив, ее расширение), могло, после значительных сдвигов в сознании людей, родиться новое кино. Изучение натуры ребенка пока не носит глубокого, всеобъемлющего характера: описание детского горя еще дается в смягченных, приглушенных тонах. Иначе и не могло быть, если учесть, что фильм Де Сики идет от литературы (помимо того, что сюжет сценария заимствован из повести \*); и все же, судя по фильму, уже можно было с уверенностью сказать, что, следуя по этому пути, ставя важные проблемы и вплотную приближаясь к живому материалу, мы сможем пойти дальше, сможем создать образы «шуша»\*\* (иначе как же можно объяснить их появление?) и менее сочный образ Эдмунда из фильма Росселлини «Германия, год нулевой».

Детская наивность всех этих персонажей как бы чем-то омрачена: это дети-старички, дети, пережившие тяжелое потрясение. В сравнении с ними Прико обрисован спокойнее и местами даже с излишней сентиментальностью. И все-таки, если рассматривать этот образ в историче-

\* Ч. Дж. В и о л а, Прико. — *Прим. ред.*

\*\* Sciuscià — «шуша» — так в Неаполе называли мальчишек-беспризорников, зарабатывавших на жизнь чисткой обуви, выполнением мелких поручений и т. п. — *Прим. ред.*

ском плане, нельзя не признать, что по смелости и новизне он не уступал образам более поздних фильмов. Но речь идет не только о самом герое или о методе раскрытия его психологии.

Страдания ребенка становятся понятными и волнующими не только благодаря анализу его психологии (достигающему наибольшей остроты в момент, когда Прико остается совсем один: отчаянный призыв мальчика остается без ответа — отец покидает его в неудобной, холодной школе). Де Сика идет дальше и ищет причины этих страданий в структуре самого общества, в семье как одной из его основных ячеек.

Глауко Виацци, давший весьма глубокий анализ фильма Де Сики, говорит: «Буржуазный адюльтер, пресловутый «треугольник», здесь отходит от обычных, избитых схем и формул; он взят непосредственно из жизни».

Именно поставив вопрос о месте и роли семьи в обществе, о том, что семья, семейная жизнь — не «любовная забава», что она накладывает на людей определенные обязательства и составляет основную ячейку общества, режиссер, сам того не понимая, решил эту избитую тему на гораздо более высоком уровне. Быть может, впервые в нашем кино режиссер, показывая распад этой ячейки в результате измены жены, дает моральную оценку не вообще, а в применении к определенному времени, к определенным социальным условиям.

Душные комнаты в доме на окраине города, взаимоотношения соседей, где «под личиной внешней благопристойности, призванной скрывать истинные чувства, рядом с искренней человечностью простых людей скрывается целый мир тупой, жестокой вражды, отравленный грубостью, завистью, безволием» (Виацци), — таков портрет мелкой буржуазии 1942 г., одна из самых больших удач фильма Де Сики. Совершенно очевидно, что анализ психологии и оценка отдельных лиц и в меньшей степени целого социального класса в будущем могли бы быть легко расширены и распространены на всю эпоху.

В то время сделать больше было невозможно; но, затронув такую горькую тему и решив ее в сугубо антиконформистском духе, фильм явил пример смелости и пренебрежения фашистскими установками и порядками. Образцовой, патриотически настроенной, сплоченной и благополучной итальянской семье, какой ее рисовала фашистская пропаганда, Де Сика противопоставил пусть не диаметрально противоположную (это делает Висконти), но в значительной мере непохожую действительность.

В последний год своего существования фашистской цензуре пришлось испытать еще большие неприятности. Даже слабый фильм Франчолини «Огни в тумане» (1942), напоминавший фильмы Карне и Ренуара и показавший необычную Италию — Италию бедного люда, порты, третьеразрядные гостиницы, длинные шоссе, — невольно продемонстрировал, как много можно было сделать в этом направлении, как велика была ненасытная жажда нового.

Наступил черед «Наваждения».

## 9. «Наваждение».

### *От эстетики жестокости к эстетике правды*

Остановимся прежде всего на той особенности «Наваждения», по поводу которой все критики сходились во мнениях и которую рассматривали в качестве центрального момента фильма: на открытии пейзажа. И это не случайно. До появления «Наваждения» наши улицы, наши города и деревни никогда не изображались на экране с такой небывалой силой, без всяких прикрас. Открывшаяся перед нами унылая картина дала новую обильную пищу для размышлений. Слишком долго наше искусство игнорировало все это.

Но умерим восторги по поводу этого открытия, чтобы оценка «Наваждения» не была слишком односторонней. Если послушать Пьетранджели и Лидзани, скрупулезно перечисляющих, какие места Феррары и Анконы показаны в картине, то можно подумать, что главное в «Наваждении» — вовсе не тема любви, страсти, преступления.

Нам представляется целесообразным развить идею, недавно высказанную критиком Чинтиоли, который удачнее всех показал, что является главным в «Наваждении» («похоронная песнь»); еще важнее остановиться на статье Бонфильоли, показавшего, какой исторический резонанс получил этот фильм впоследствии, а также не упустить из виду и других наиболее существенных высказываний, и прежде всего высказываний Аристарко.

Говоря о «Наваждении» (так же как впоследствии о фильме «Земля дрожит»), мы вынуждены выйти за пределы киноискусства и обратиться к более широкому понятию культуры вообще. И тогда мы увидим, что Висконти пережил то же, что Павезе или Витторини, и испытал на себе, правда в иной мере, те же влияния. Со слов Эмилио Чекки мы знаем, что молодой режиссер, так же как и Павезе, «объездил весь мир». И это не метафора; Висконти действительно много путешествовал: он побывал в Америке, где посетил Голливуд, практически соприкасался с французской культурой, когда жил в Париже и работал вместе с Карне и Ренуаром.

«Но скитания, — продолжает Чекки, — оказались в значительной мере бесплодными, хотя, попутешествовав, Висконти стал уже смелее искать новые пути... И все-таки настал день, когда он был вынужден признать, что в конце концов все сводится к тому, чтобы как следует понять Вергу».

Это не значит, что сицилийский писатель был тогда забыт, нет! Его творчество всегда было путеводной вехой, животворным источником для всякого, кто хотел хоть в какой-то степени понять итальянский народ. Но истинное значение Верги все же оставалось неясным, поскольку никто не отдавал себе отчета в том, как использовать дальше его наследие. Слишком сильно было увлечение декадентами, чему

способствовала господствовавшая тогда пропаганда «автаркии»\*: протест против нее был так силен, что Верга если и не был забыт полностью, то в значительной мере уступал влиянию Хемингуэя, Дос Пасоса и даже (особенно на севере, в более ранний период) Джойса.

Не внес никакой ясности в вопрос о том, по какому пути надо идти, и не послужил делу более глубокого изучения наследия Верги и появившийся в 1929 г. первый роман Моравии «Равнодушные». «Равнодушные» — сугубо антиконформистское, необычайно острое произведение (в котором видны следы влияния Фрейда), рисующее картину упадка нравов в буржуазном обществе. Вопросы пола решаются Моравией вопреки существующим узаконенным представлениям о любви. Но бунтарский порыв писателя постепенно стихает и переходит в пассивность, в любование своим бессилием: по мнению Моравии, противоречия неразрешимы.

Гораздо дальше Моравии пошел в своих первых произведениях Павезе и особенно Витторини (в «Сицилийских беседах»). Здесь «под пеллом разгоралось пламя», и в этом смысле между произведениями Павезе и Витторини и замыслами Висконти было много общего. Но и Павезе и Витторини натолкнулись на непреодолимое препятствие, помешавшее им достичь цели: хотя неприятие действительности у них было выражено сильнее, чем у Моравии, оно все равно привело их к бессильному индивидуализму. Герой Павезе хорошо понимал пределы своих возможностей: он знал, что должен оставаться в стороне, лишь наблюдая чужую жизнь, как это свойственно интеллигенту, человеку «не от мира сего».

Сицилия, выведенная в «Беседах», как писал тогда Витторини, оказалась Сицилией лишь «случайно» — только потому, что «Сицилия» звучало лучше, чем «Персия» или «Венесуэла». Таким образом, дальше символики «Великого ломбардца» и абстрактного бунтарства в диалогах с Арретино и с призраком пламенный, но беспредметный протест писателя не шел.

Символика, подобная той, которой пронизаны «Беседы», была характерна и для Висконти. Разница и некоторый шаг вперед заключались в том, что в «Наваждении» протест и тревога впервые обретают форму (пока не очень ясную) прямых исканий.

«Абстрактный гнев» получает здесь конкретное выражение. Говоря словами Бонфильоли, «в фильме изображена провинция в долине По, то есть реальный край, где под лучами палящего солнца тянутся безлюдные шоссейные дороги, а вдоль дорог — редкие, унылые поля, как бы говорящие о том, что все здесь пребывает в запустении с тех пор, как двадцать лет назад были разгромлены крестьянские организации». Бонфильоли считает, что это «придает конкретность и правди-

\* Автаркия — политика обеспечения экономики страны необходимыми ресурсами за счет других стран. Правящие круги фашистской Италии использовали лозунг автаркии как пропагандистское оружие в борьбе за передел мира и колонии. — *Прим. ред.*

вость» горьким наблюдениям режиссера. Но не только в этом заключается заслуга режиссера; он «препарирует» психологию двух ранее не известных нашему киноискусству персонажей, делая это с такой потрясающей правдивостью, по сравнению с которой блекнут все образы литературного источника.

Бонфильоли совершенно прав, когда говорит: «„Наваждение“ рисует картины, которые порождают ненависть; но при этом объект ненависти как бы выходит за пределы фильма, вызывая жгучую боль и сожаление о загубленной жизни, предчувствие страшного конца».

Но и в данном случае интерес ко второму плану произведения не затмевает центральной темы: не следует забывать, что и пейзаж, и унылое шоссе, и грязные комнаты показаны здесь для того, чтобы раскрыть внутренний мир двух дотоле никогда не появлявшихся в нашем искусстве персонажей — людей, стоящих обеими ногами на земле\*.

Так, искусство, которое дотоле оставалось «бестелесным» даже в моменты наивысшего эмоционального напряжения, приобрело конкретность. Как бы ни расценивался этот факт, следует признать, что именно в этот момент кино отгеснило литературу и заняло ведущее место в культуре Италии. Оно включилось в живой поток истории и беспощадно обрушилось на всяческие заблуждения и предрассудки. Именно из этого стремления разрушить все мифы и предрассудки, из этой беспощадности прежде всего по отношению к самим себе и родилась кинематография Сопротивления, которая первой откликнулась на призыв Пинтора.

С появлением «Наваждения» удобные укрытия были сметены, многие препятствия опрокинуты. Новые веяния нашли свое конкретное воплощение на экране.

1. Открытие пейзажа привело в конечном счете к установлению связи между персонажами фильма и тем, что их окружает. Однако для правильного толкования фильма основным по сей день является раскрытие внутреннего мира героев (не следует забывать слова Солароли: «Если режиссер остановил свой выбор на Ферраре и на реке По, то он сделал это только из соображений кинематографической „живописности“»).

Но где и как под неусыпным оком цензуры мог тогда проявить себя художник? Только занимаясь внутренним миром человека. Фашизм не позволял говорить правду об обществе, значит, надо было ограничиться областью личных человеческих отношений, личными проблемами, проблемами семьи. По этому пути и пошел Де Сика. Но по мягкости своей натуры он сгладил острые углы, ослабил критическое начало в своем

\* И все же Бонфильоли толкует фильм в значительной степени с точки зрения внешнего фона, «пейзажистски», хотя в целом довольно верно. В таком толковании заключена определенная опасность: критик видит больше того, что говорят внешние детали и факты, как, например, в приведенной выше цитате о «редких, унылых полях». Здесь налицо произвольное толкование и преувеличение, при которых смысл фильма искажается.

творчестве, подменив его изрядной долей чувствительности и сделав упор на страдания ребенка, а не на истоки трагедии, явившейся причиной этих страданий.

Росселлини тогда еще не понимал как следует смысла происходящих событий, и, быть может, именно благодаря этому он, прозрев, и сумел приблизиться к реальности с недоступной для других художников свежестью чувств (в литературе нечто подобное произошло с Павезе). И только Висконти удалось извлечь на свет божий наши лохмотья, обнажить прогнившее нутро нашей рабской жизни, чтобы, отвернувшись затем от всего этого с отвращением, попытаться найти путь к подлинной свободе. При этом он не остался на старых позициях «безоружной полемики», то есть полемики, проводимой «антиреалистическими методами» (Тези); неправ Аристарко, утверждая, что Висконти якобы подходит к своим персонажам «не критически, а объективно».

В дальнейшем мы увидим, что представляет собой это «нереалистическое» и будто бы притупленное оружие, которым пользуется Висконти. Необходимо сразу же сказать, что критическое начало необычайно сильно в работах Висконти: он разрушает традиционную любовную схему и выдвигает совершенно новую концепцию пола. Он идет гораздо дальше Де Сики, отказываясь от обычного изображения среды: вместо картины добропорядочного, благопристойного общества он рисует чуть ли не анархическую картину мира, единственное спасение которого в абсолютной, ничем не сдерживаемой свободе.

Поэтому сама постановка вопроса о большей или меньшей «реалистичности» «Наваждения» (по степени реализма у нас судят о ценности фильма) глубоко ошибочна; но так поступают у нас всякий раз, когда вместо конкретного рассмотрения фактов произведение оценивается с точки зрения каких-то абстрактных формул. Ограниченность фильма «Наваждение» кроется вовсе не в его содержании, которое для того времени было революционным, и не в литературном источнике, выбор которого для того момента был вполне закономерным. Не могут понять до конца скрытую идею фильма те, кто осуждает его за «большой крен в сторону психологии» (и, следовательно, за ограниченность), чем в сторону социологии», трактуя последнюю слишком поверхностно (пример с забастовкой). Нельзя расценивать как «высшее проявление реализма» и такие моменты, как, например, намек на безработицу, которые, по мнению Аристарко, являют собой лишь «зародыш преодоления натурализма». Анализируя «Наваждение», мы не должны искать в этом фильме прямых связей с окружающей героев социальной действительностью (что составляет главную цель того «реализма», к которому многие столь стремятся) \*.

\* Аристарко, как и некоторые другие критики, полагает, что фильм можно считать совершенным и безукоризненным только в том случае, если он похож на «Пайза» Росселлини. Однако ценность «Наваждения» в том именно и состоит, что он — не «Пайза»! Когда Лидзани, Виаци или Аристарко применяют свою схему «реализма», которой, по-

В фильме нет конкретных деталей — в тот период это было бы невозможно, — но зато общий вывод дан: переживания Джино и Джованни отражают весь больной и прогнивший мир, типичными представителями которого они являются.

2. «В «Набережной туманов»\*, — писал Фредди в одной из своих «докладных записок» начальству, — осуждается не какая-то часть общества, а все общество в целом; ...если судить по этой картине, то общество прогнило до мозга костей, оно живет и действует, как ему заблагорассудится...

Жизнь изображается не как огромный поток с тихими заводами и водоворотами, а как грязная канава, где плавают нечистоты — корки, кожура, объедки, — куда стекают помои из домов, населенных нищими, несчастными людьми. И все это с нескрываемым удовольствием выставляется напоказ.

Беспощадность фильма усугубляется прекрасной игрой актеров и безжалостной правдивостью изображаемых сцен. Помимо многих соображений этического порядка, которые можно было бы высказать по отношению к данному фильму (отсутствие всякого уважения к чужой собственности, к чужому образу жизни, полное пренебрежение основными моральными ценностями, собственной жизнью и т. д.), следует отметить, что в политическом отношении этот фильм есть не что иное, как воспевание беззакония, дезертирства, жизни вне дозволенных норм, анархии. В нем нет даже намек на справедливость ни на земле, ни на небе» (т. I, стр. 180—181).

Такое же раздражение, какое вызывал у фашистского цензора фильм Карне, вызвало и «Наваждение». В приведенных выше словах Фредди нашли свое выражение две основные особенности итальянского фильма: 1) его прямая преемственность по отношению к французскому кино, у которого он перенял (не копируя) интерес к гнилому, разлагающемуся — к жизни, которая протекает «вне дозволенных норм», а также 2) то, что при перенесении на итальянскую почву «анархическая»,

их мнению, должны соответствовать все кинопроизведения — иначе фильм будет низвергнут с кинематографического парнаса, — они учиняют насилие над творческой индивидуальностью художника: одно дело, когда к поэтике реализма прибегает художник, создавая фильм; другое дело, когда критик пользуется ею как мерилем ценности фильма, — в этом случае она ему только мешает. Ведь реалистических произведений «вообще» не существует; есть только произведения (если они действительно реалистические), получающие реалистическое звучание в связи с тем историческим моментом, когда они возникли (здесь под реализмом мы понимаем не слепое стремление поставить определенные социальные проблемы, а конкретный разговор художника с обществом, которое его породило и которое он в то же время хочет сознательно изменить). Таким образом, Аристарко, утверждая, будто фильм «Наваждение» представлял бы собой большую ценность, если бы был более реалистическим (сейчас он, видите ли, еще на стадии натурализма!), явно впадает в абстракцию, отрывая произведение от конкретной исторической обстановки, в которой данный фильм создавался.

\* Фильм французского режиссера М. Карне (1938). — *Прим. ред.*

«черная» (пессимистическая) окраска французских фильмов приобрела иные оттенки.

То обстоятельство, что фильм Висконти связан с творческим опытом Ренуара, Карне и даже Дювивье, отнюдь не является его недостатком: лучшую исходную позицию трудно себе представить. Ведь Висконти (в отличие от Франчолини, который лишь слегка варьирует французов) прекрасно понимает, какой сокрушительный заряд антиконформизма таит в себе «безжалостно правдивое изображение наших и только наших грязных сточных канав».

Этим объясняются и тот переполох, какой произошел в лагере реакции, и произведенные цензурой многочисленные купюры, и бойкот фильма («Наваждение» очень недолго продержалось на экранах), и лицемерные протесты усердствовавших в своем угодничестве перед властями журналистов. Но это же позволило Висконти преодолеть те влияния, которые исходили из страны, расположенной по другую сторону Альп: он применял методы французов настолько умело и сознательно, что сумел не скатиться к голому подражанию, удержаться от смакования черных сторон жизни и в то же время подвергнуть их критике.

Таким образом, «полемика» (см. стр. 67) оказалась отнюдь не такой «безоружной», как можно было бы подумать. При перенесении французского метода на итальянскую почву французский «вкус» претерпевает значительные изменения, и не только в отношении содержания фильма.

Кинообъектив Ренуара запечатлевает образ с некоторой долей романтизма, который в итоге и составляет лиризм произведения, с оттенком какой-то неуловимой грусти. У Карне «отвратительное» тоже является лишь толчком к выражению эмоции, чувства: слякоть на улице, грязные стены, нелепые физиономии в бараке из «Набережной туманов» показаны преимущественно из эстетических соображений, для создания определенной эмоциональной атмосферы.

У Висконти предмет изображения — тот же, образ всегда полон скрытого драматизма и как бы насыщен густыми тенями, но тоски, смятения чувств, чрезмерной чувствительности у него нет. Выступает только жестокость, но эта жестокость подана в таком неприкрашенном виде, в каком никто и никогда ее не показывал. И поэтому все приобретает необыкновенно четкие очертания.

Чтобы не быть голословными, вспомним «Загородную прогулку» Ренуара\*, у которого Висконти тогда был помощником: открывается окно на улицу, и темную комнату заливают яркий свет; экран словно исчезает, и перед нами предстает в мягких лирических тонах далекий, переливающийся импрессионистическими красками утраченный навсегда сельский мирок.

Подобный момент есть и в «Наваждении»: после бурного объяснения любовников, происшедшего в темной лавке, где царит тягостная атмо-

\* Экранизация одноименного рассказа Ги де Мопассана (1936). — *Прим. ред.*

сфера преступления (черные стулья нагромождены на столы, в полутьме влажно блестят запотевшие стены), Джино распахивает ставни, и мы видим пустынную улицу под слепящими лучами солнца (фото 1). Но этот свет не имеет целью смягчить страдания Джино и Джованны, напротив, резкий переход от тени к свету еще беспощаднее обнажает их отчаяние\*.

3. Вторым «нереалистическим» источником «Наваждения» был роман Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», по сюжету\*\* которого и был сделан данный фильм. И эта на первый взгляд безобидная история, нечто вроде детективного романа, стала в руках Висконти разящим оружием.

Некоторые утверждают, будто, остановив свой выбор на книге Кейна, Висконти только связал себя — кое-кто даже говорил: «предал Вергу», — но в действительности это не так. Разве не ясно, что бандиты из «Любовницы Грамины» — это люди той же породы, что и бродяги из «Наваждения»? Висконти сознательно остановился на книге Кейна, и мы не

\* Аристарко тоже отмечает это различие между «Наваждением» и французскими фильмами; по его словам, этот фильм «связан с французским реализмом лишь до некоторой степени, в первых своих кадрах. И если он напоминает тему и некоторые мотивы ренуаровского «Человека-зверя» (оба фильма начинаются одинаково — с продолжительного наплыва), то его антураж — сугубо итальянский; типично итальянский также и пейзаж» («Чинема нуово», № 24).

Однако отсюда еще не следует, что итальянский режиссер преодолел влияние французов (еще менее убедительно в этом смысле перечисление Аристарко пейзажей Эмили, где снимался фильм). То, что пейзаж — итальянский, ничего не доказывает: тон произведения мог оставаться французским (например, в фильме «Сталь» пейзаж тоже был итальянский, но в нем безошибочно угадывался почерк режиссера немца В. Рутмана). Абсурдно утверждать, что, если бы действие «Наваждения» происходило, например, во Франции, фильм лишился бы своего национального итальянского характера. Короче говоря, суть не в том, где именно происходит действие, и не это служит доказательством того, что Висконти пошел дальше французского реализма (ведь с «Огнями во мгле» этого не случилось!); суть в новом восприятии пейзажа, а не в том, в каких местах снимался этот пейзаж.

Здесь следует упомянуть еще о точке зрения Кьярини. Он считает «большой ошибкой» связывать происхождение неореализма с довоенными французскими натуралистическими фильмами через такие итальянские кинокартины, которые — подобно «Наваждению» — были сделаны под явным воздействием французского кино» («Il film nella battaglia delle idee», p. 111). «Наваждение» расценивается им как довольно вялое подражание «французскому натурализму».

На это можно заметить: неореализм действительно не пришел из Франции, ибо творческие принципы Карне и Ренуара для Висконти (заметьте, только для Висконти) — лишь предлог, лишь отправная точка, позволяющая ему полемизировать с фашизмом. Но «Наваждение» — это то, от чего отталкивалось новое кино. Поэтому довольно странно, что Кьярини полностью исключает «Наваждение» из числа фильмов-предшественников неореализма, как будто у Висконти, автора «Наваждения», нет ничего общего с Висконти, создателем фильма «Земля дрожит». Как можно не признавать того, что художник в своих ранних работах предвещает себя же! Кьярини же, по-видимому, полагает, что между этими двумя фильмами нет никакой связи («Лишь Росселлини и Де Роберти... являются предтечами неореализма»; стр. 111).

\*\* Сюжет романа построен на убийстве владельца маленького придорожного кафе его женой и ее любовником с целью получения страховой премии. — *Прим. ред.*

можем недооценивать значения этого выбора: он отнюдь не случаен и весьма облегчает понимание фильма. Сказать, что фильм ничем не обязан роману Кейна, было бы ошибкой. Если присмотреться как следует, то наряду с французским влиянием мы обнаружим в «Наваждении» и намеренное внедрение в фильм американского романа.

Читая Кейна, наталкиваешься на многое, что напоминает фильм, и с этим нельзя не считаться. Прежде всего это портрет Кору, сходный с Джованной даже чисто внешне. В «Наваждении» мы видим ее «сверкающие глаза, окруженные синеватой тенью», «черное платье, в котором она кажется выше ростом, черную шляпу, черные туфли и чулки», наконец, «ее сердитый вид» и неприязнь к бродячей жизни («Все остальное неважно. Ты и я. А о дороге забудь!»). Образ Фрэнка послужил основой для образа Джино. Фрэнк тоже не желает оставаться в доме «грека», он любит бродячую жизнь: «Я говорю о дороге. Она прекрасна, Кора. Никто не знает ее лучше меня. Мне знаком каждый поворот, каждая выбоина. Бродить по этим дорогам — разве мы не хотим этого? Мы с тобой пара бродяг, так пойдем же бродяжничать!»

«Почтальон» Кейна не мог быть для Висконти только предлогом: Висконти сразу уловил, в какие глубины человеческой психологии он сможет проникнуть с помощью этой столь захватившей его истории. Таким образом, роман Кейна послужил для него толчком; но этот толчок не распространился дальше сюжета, талантливо углубленного Висконти в сугубо итальянском духе.

Джованна, сохранив манеры и даже речь героини «Почтальона», целиком утратила американскую психологию. Следуя Кейну, ее надо было бы сделать похожей на Джейн Стерлинг из «Туза в рукаве» — расчетливой, предприимчивой женщиной, для которой смерть мужа означала не только возможность любить кого хочешь, но и деньги. Но у Джованны нет четко выраженных желаний. Трагичность ее судьбы гораздо глубже, она страдает за грехи своих предков, «над ней тяготеет проклятие». Этот образ уходит своими корнями в далекое прошлое: «За всем этим скрывается что-то больное, уродливое, как судьба самих персонажей, скрывается породившее их многострадальное общество; его извечные страдания распространяются на всех людей, проникают в кровь и плоть человека, веками, из поколения в поколение приниженного, лишенного свободы» (Чинтиоли).

В то же время стремление Фрэнка бродить по дорогам Америки выражено у Джино в безотчетной тяге к свободе. Слова Фрэнка в устах Джино приобретают уже другой смысл: в них смутное желание избавиться не только от порока, от неизбежной гибели, но и от всего того, что порождает этот порок, от узаконенных обычаев и устоявшихся привычек, которые довлеют над человеком. Стремление к бродяжничеству (фото 2) есть не что иное, как тяга к свободе. Правда, это свобода без надежды на счастье, это, скорее, уход, бегство, но бегство, оставляющее все грязное, тяжелое позади.

4. Висконти, взяв у персонажей Кейна их внешний облик, их оболочку, наполнил эти персонажи своим содержанием, от чего вся драма получила у него новое звучание, стала зеркалом страшной, реально существовавшей действительности. «В сущности, смерть предопределяет в «Наваждении» все встречи и столкновения. Здесь поистине ее царство; ее холодное дыхание, коснувшись людей, губит их. Ничто и никто не может от нее спастись. Царит полное разложение»\*.

Однако не следует забывать, что, конкретно проецируясь на итальянское общество, бушующие здесь страсти получили совсем другое звучание, чем в «Сицилийских беседах». У Висконти меньше символики, его «проекция» гораздо короче, нагляднее, образ, являющийся носителем скрытой идеи, утрачивает свой отвлеченный характер — в «Наваждении» он почти совпадает с объектом. Джино и Джованна — живые люди (в противоположность персонажам Витторини, совершенно не похожим на реальных людей). Время и пространство, которое они как бы сами создают вокруг себя, теснейшим образом связаны с конкретной действительностью — настолько конкретной, что зритель узнает на экране место, в котором сам живет.

События жизни Джино и Джованны переплетаются с историческими событиями того времени. Это «переплетение» происходит пока еще с трудом, не до конца, но начало ему уже положено.

Вот ключ к пониманию фильма: совершенно новое соотношение абстрактного и конкретного, когда абстрактное имеет явную тенденцию выразиться в конкретном, что ему почти удается. Ниже мы увидим, что появление «Наваждения» сыграло для нас такую же роль, как и появление фильма Жана Виго «Аталанта» для французского кино. Разница заключается только в том, что Виго положил конец отвлеченному творчеству, традиции искусства для искусства (вспомним «Антракт»\*\*), и вновь установил связь с реальным миром, тогда как во Франции эта тенденция не стала господствующей даже с появлением Ренуара.

Напротив, Висконти считал возможным показать реальность во всей ее полноте (а реальность — это и есть история) и с помощью многих блестящих находок показал, как это надо делать.

Его метод был «антропоморфическим», то есть в центре внимания режиссера находился человек, что вызывало стремление к ясности. Предчувствие трагического конца не оставляет зрителя на протяжении всего

\* У Чинтиоли, помимо трудности его понимания в ряде случаев, имеется два крупных недостатка. Во-первых, он не придерживается исторической последовательности: сначала он говорит о фильме «Самая красивая», потом о «Наваждении» и, наконец, о фильме «Земля дрожит», причем не выходит за пределы произведения, не оценивает его в более широком плане. Во-вторых, Чинтиоли грешит «литературностью»: он читает фильм, как если бы это была книга. Несмотря на кое-какие меткие наблюдения, его рассуждения носят абстрактный характер, так как он почти никогда не связывает свои рассуждения с образами, с конкретным материалом фильма.

\*\* Экспериментальный фильм Р. Клера (1924), отражавший влияние дадаизма на ранний период его творчества. — *Прим. ред.*

фильма: герои сами готовят развязку. В грязную комнату, где после тягостного разговора охваченные страстью влюбленные открываются друг другу («С тобой мне не надо лгать», — говорит Джованна и затем спрашивает: «Ты знаешь, что такое быть старым?»), врывается смерть, как будто страсть без нее немыслима, неотделима от нее.

А в сцене ужина (качается лампа, воздух неподвижен, душно) мы просто ощущаем ее присутствие. Брагана, взяв ружье, ушел, чтобы разогнать кошек, надоевших своим мяуканьем. Джино и Джованна остаются одни. Кошки не унимаются. Тихая музыка. Несколько приглушенных зловещих ударов. Джино подходит к Джованне; стоя, освещенные сумрачным светом, они ждут, когда прозвучит выстрел. Наступает тишина — где-то далеко раздаются выстрелы. Обоим приходит в голову мысль об убийстве. Как это тонко сделано! Висконти вводит трагический мотив с помощью конкретных, будничных деталей. Перед героем выбор: либо, сделав своей соучастницей любимую женщину, дойти до крайней степени падения, либо все бросить и превратиться в бродягу, свободно и бездумно скитающегося по белу свету с Испанцем или без него (вся история с Испанцем, в сущности, представляется лишней). Но ни то, ни другое решение не годится, ни первое, ни второе не сулит спасения. Действие как бы вращается в замкнутом кругу: надежды нет, герой мечется, хватаясь то за одно, то за другое решение, что придает фильму крайнюю напряженность.

Вот Джино покидает Джованну и сталкивается с Испанцем. Панорама, открывающаяся близ Анконы: вид на море, которое показывается сначала где-то внизу, а потом открывается целиком, широкое, беспредельное, — один из немногих спокойных моментов фильма. Но спокойствие это длится недолго: достаточно Джованне появиться вновь, как Джино опять охватывают зловещие мысли об убийстве. После праздника, снятого с достойным Штрогейма мастерством, следует сцена в гараже: возлюбленные обмениваются поцелуем смерти и затем с отвращением отворачиваются друг от друга. У Джованны горят глаза, она шепчет: «Сейчас же, слышишь, сейчас».

Преступление совершено. Ночь. Темноту рассекает трагический свет автомобильных фар. Джино опять в смятении, но на этот раз — это стремление вырваться из смыкающегося вокруг него зловещего кольца, избавиться от навязчивой мысли о том, что Брагана здесь, в этом доме, в «доме покойника». Мрачный тон сгущается и кульминирует в быстро промелькнувшем образе смерти (фото 3). Этот смелый кадр — наиболее символический момент фильма, но и он дан конкретно: в дверях как бы случайно показывается крестьянка, окликающая хозяйку.

В конце концов Джино не выдерживает и покидает Джованну: его неудержимо влечет к себе дорога — единственное, что ему остается.

От этого центрального момента ведет свое начало один из лучших мотивов «Наваждения», где символика уже сводится к минимуму; однако не следует забывать, что основная особенность фильма и источник его поэтичности заключаются именно в «методе намека».

Все должно разрешиться сегодня же. И вот наступает тягостный воскресный вечер. Стихают голоса и песни, люди расходятся по домам. Слышно кваканье лягушек. И тогда Джино ступает ногой на асфальт; перед ним — бесконечная гладь дороги, вдоль нее — черно-белые столбики (фото 2).

Джованна остается одна. Она устало бродит меж столов, заставленных грязной посудой и бутылками, нехотя ест, раскрывает газету, пробует читать и вскоре засыпает. На ее руки и колени падает яркий свет... Эта сцена одиночества удачно завершается отъездом кинокамеры: женщина остается одна, ее удел — порок и отчаяние...

Последующие события — попытка Джино освободиться от мучительного страха смерти (встреча в Ферраре с танцовщицей) — изображены сумбурно и менее удачно. Здесь драматизм повествования снижается, острота его в сценах ожидания и разговора с танцовщицей ослабляется. Затянут эпизод в полиции \*. Но вот перед нами любовная сцена у реки, и повествование сразу приобретает прежнюю силу и завершается динамичными, напряженными кадрами финала. Это лучшие моменты фильма. Любовники встречаются в голом, безлюдном месте, как бы выжженном солнцем. Страсть вспыхивает с новой силой; кажется, будто найден выход — последний путь к спасению. Но сухой песок, пляшущее солнце, резкие тени (как выразителен этот пейзаж!) и дикая вспышка любви — все это лишь прелюдия неотвратимой трагедии. Всякое бегство, всякая попытка спасения бесполезны. Любовники едут в машине. Вот он, этот путь к желанной свободе... Но вновь раздаются зловещие звуки, глухие, отрывистые удары, как во время казни. Джованна чувствует в груди биение новой жизни, но ей не суждено продлиться: наступает внезапная смерть.

Вот она лежит на асфальте с широко раскрытыми глазами, в разорванном платье, окоченевшая. Яркое солнце освещает пятна крови. Это не любование смертью, это символ бесполезности бунта одиночки (сцена I). Мертвая женщина показана Висконти по-новому, необычно. Смерть лишена здесь всякой символики; на шоссе следы автомобильной катастрофы: поваленные дорожные столбы, убитая женщина — несчастный случай, не более \*\*.

\* В этих сценах особенно выступает присущий Висконти недостаток — его «книжность». Обратите внимание на любование обстановкой (полог над кроватью, зеркало, безделушки) и на нарочито сделанные кадры на улице, где разгуливают уродливые мегеры, горбуны и, насколько мне помнится, хромые — символ не только морального, но и физического уродства этого мира.

\*\* В заключительной части фильма первоначальный вариант сценария был значительно переработан, причем все поправки оказались к лучшему. Так, сцены свадьбы были изъяты и заменены любовной сценой у реки; несчастный случай происходит во время бегства, а не по дороге домой. Тем самым достигнуты большая напряженность и насыщенность действия. Наконец, исключены совершенно лишние заключительные кадры, а именно последние минуты суда, когда Джино присуждается к тридцати годам тюрьмы (обратите внимание, как в новом варианте акцентирован антиконформистский дух произведения).

Отчаяние Джино обрисовано скупой, без комментариев. Последний кадр, изображающий сломленного человека, можно сравнить с финалом знаменитой книги американского писателя, в которой внезапная смерть героини вдруг открывает перед читателем все одиночество и бесцельность жизни героя. Но в то время, как Генри из «Прощай, оружие» — один из типичных представителей «эстетики жестокости», возникшей в атмосфере той смутной, необъяснимой тревоги, которая была характерна для целой эпохи и которую усугубили первая мировая война и события послевоенных лет, герой «Наваждения» — уже совершенно иной человек, хотя во многом он и сходен с Генри. Здесь нет призыва к разрушению ценностей; фильм призывает нас лишь осознать свои ошибки, пробуждает наше сознание, зовет к завоеванию свободы. Так через «эстетику жестокости», преодолевая ее пережитки, пробивал себе путь новый классицизм — «не книжный, эстетствующий классицизм, всегда противоречивый и неприемлемый, а тот, которому свойственны правда чувств, ясные средства выражения. В масштабах общества это называется справедливостью, в истории культуры — гуманизмом» (Э. Чекки).

В «Наваждении» есть куски потрясающей силы, предвещающие «эстетику правды», которая впоследствии не могла не привести и к ощущению исторического процесса.

## *10. Сопротивление — главный источник нового кино*

«Помните ли вы, как начиная с 1938 г. с легкой руки «Скалера-фильм» стала проводиться в Италии монополизация кинопромышленности? Перед теми, кто пытался работать самостоятельно, закрывались все двери, им не давали ни гроша. Однако все кончилось тем, что в 1944 г. «Скалера» обанкротилась; ну а я приступил к съемке фильма „Рим — открытый город“».

Из этих немногих слов Росселлини видно, к чему привело последнее мероприятие фашизма, которое под предлогом борьбы за «высокую мораль» задушило всякую свободную инициативу. Закон от 22 января 1942 г. гласил: государственные премии выдаются только тем продюсерам, которые располагают специальным разрешением Министерства народной культуры. Таким образом, учреждалась монополия крупных кинокомпаний, которые, помимо исключительного права на все виды государственных субсидий (до них особенно была жадна «Скалера»), получили возможность прибрать к рукам все мелкие организации (ранее процветавшие благодаря той легкости, с какой на внутреннем рынке и на рынке «стран оси» можно было продвинуть любой фильм).

Но маневр этот преследовал двойную цель и был задуман не только для того, чтобы деляги и ловкачи могли набить себе карманы. Благодаря этому закону государство получало «возможность более свободно регулировать работу кинопредприятий» — так писал журнал «Чинема» (№ 139). Ясно, что это делалось для поощрения самого беспардонного конформизма. Однако судить о результатах концентрации кинопромышленности мы не можем, так как вся структура кинематографии, премии и Министерство народной культуры в один прекрасный день рухнули вместе с фашизмом.

Памятный день — 25 июля — наступил не неожиданно: события назревали постепенно.

Дни фашизма были сочтены. Это чувствовалось уже давно — сначала смутно, потом все яснее и яснее. В начале 1943 г. стали доходить слухи о поражении фашистских войск в Африке и в Советском Союзе. Это совпало с пробуждением народного сознания, с ростом антифашистских настроений. Все чаще вспыхивали забастовки. По улицам Турина шагали демонстранты с требованием мира. На стенах домов появлялись антифашистские лозунги. Это были первые проявления борьбы, начатой героическим авангардом и разросшейся затем во всенародное восстание.

После высадки союзников в Сицилии внутренний «заговор» против фашизма (достигший своей кульминационной точки с арестом Муссолини), помимо воли его вдохновителей, предопределил начало итальянского Соппротивления. В то время как люди, стоявшие у власти, прогнав Муссолини, сидели и гадали, как быть (они побаивались «Великого рейха» и не знали, что сулит им сепаратный мир, поскольку народ мог использовать его, чтобы свести счеты с теми, на ком лежала ответственность за развязывание войны), на улицы и площади хлынула многоголосая толпа. Люди ликовали, радовались вновь обретенной свободе, срывали, уничтожали, кромсали эмблемы фашистского государства, что было самым убедительным доказательством его искусственности, нежизнеспособности. Фашистские главари позорно бежали. Народ был охвачен безудержным восторгом. «Я видел простых женщин, — пишет Альваро, — удел которых — вечные страдания; в тот день они ожили и были по-настоящему счастливы. Я наблюдал за одной из них на Кампо ди Фиори: она держала в руках огромное трехцветное знамя и кричала... Для нее, бедной, измученной женщины из народа, это была действительно свобода, что-то светлое... Мать вынесла на улицу грудного ребенка со словами: «Мне хочется, чтобы он тоже подышал этим воздухом». У ворот тюрем толпились люди. С узелками в руках выходили политические заключенные с бледными, отеками лицами; казалось, будто тюрьма их выварила».

После долгих лет молчания народ открыто выносил свой суд фашизму и бессмысленной войне, с которой надо было как можно скорее кончать. Бадольо и король толковали события 25 июня по-своему: «Война продолжается», — гласили официальные сводки. Но лучшие

сыны итальянского народа продолжали войну в другом, единственно возможном тогда направлении: они избрали трудный путь Соппротивления.

Вскоре правительством был отдан приказ — в случае надобности стрелять в толпу, «как по врагу» (циркуляр Роатта от 27 июля). Помимо семи немецких дивизий, уже находившихся на итальянской территории, в Италию было направлено еще десять гитлеровских дивизий.

Чем же занимались деятели итальянского кино, какова была их позиция в этот смутный и в то же время решающий момент?

Росселлини в начале июля начал снимать фильм «Отречение». Действие фильма должно было происходить в Риме, на товарной станции Сан-Лоренцо. Действующие лица — железнодорожники, простые женщины из народа, рабочие. Росселлини снимал своих персонажей в их домашней обстановке, на работе, на улицах и заводах. В фильме снимался Массимо Джиротти — исполнитель главной роли в «Наваждении» (Де Сантис был соавтором и в этом фильме). Возможно, что Росселлини не хотел и не мог идти в этой картине по следам Висконти. И все же «Отречение», вышедшее в 1946 г. под названием «Желание» и доведенное до конца режиссером Пальеро, свидетельствует о том, что Росселлини покончил с пропагандистскими картинками, а быть может, и отрекся от них.

Изображение внешних событий, привлекавшее ранее Росселлини главным образом возможностью свободно пользоваться кинематографическими средствами и кинематографическим языком, уступают теперь место более глубоким размышлениям о судьбе человека, о судьбе действующих лиц. Сам по себе фильм особого внимания не заслуживает, но он свидетельствует об эволюции Росселлини, помогая объяснить появление другого его фильма — «Рим — открытый город»: иначе появление этого фильма воспринималось бы как чудо. Режиссер готовился к нему исподволь, и «Отречение» было необходимым этапом для собирания и изучения психологического материала, который в фильме «Рим — открытый город» занимает весьма важное место.

Росселлини не закончил работу над «Отречением» по многим причинам. Вокзал, где происходили основные съемки, 19 июля, во время знаменитой бомбежки квартала Сан-Лоренцо, был разрушен. Пришлось менять сюжет (именно сюжет, а не сценарий, так как Росселлини уже тогда начал «импровизировать», придумывая сцену за сценой на основе черного плана). Железнодорожники уступили место лесорубам, действие было перенесено в горы.

Тем временем наступило 8 сентября, когда после перемирия в Кассибиле окончательно рухнуло прежнее государство. Армия распалась. В Салерно высадились союзники. Скорцени организовал бегство Муссолини. Эти пять столь чреватых событиями дней были для Италии тяжелым испытанием.

Но Росселлини упорно не отходил от киноаппарата; неподалеку от линии фронта, в Тальякоццо, не обращая внимания на бомбежки и облавы, он вместе с трупой продолжал съемки. Позднее ему все же пришлось прервать работу, по-видимому из-за отсутствия средств.

Тогда он вернулся в Рим и занялся самыми разнообразными делами. Несмотря на трагичность обстановки, он несколько не утратил своей кипучей энергии. Об этом свидетельствует его разговор с писателем Де Анджелисом, которому Росселлини признался в своем незнании писательской техники... Он просил Де Анджелиса преподавать ему урок писательского мастерства, так как за невозможностью снимать картину предполагал писать роман. Де Анджелис улыбнулся, но все-таки перечислил ему основные каноны, соблюдаемые при написании романа. Росселлини не был удовлетворен услышанным. Его критические замечания и соображения по поводу структуры литературного произведения поразили писателя. «Точно его слов я не помню, — пишет Де Анджелис, — но смысл их сводился к следующему. Я стремлюсь достичь такой глубины различных планов, говорил Росселлини, какую, по-видимому, может дать только кино. Мне нужно видеть людей и предметы со всех сторон, но не так, как их видит Джойс, а скорее как Дос Пассос. В моем распоряжении должны быть и «перебивка», и «элизия», и «наплыв», и внутренний монолог. Я должен иметь возможность выхватить, показать и сразу отбросить все лишнее, вводя в фильм то, что связано с данным фактом, как и то, что может быть хотя бы отдаленно связано с его происхождением. Я установлю свой съемочный аппарат там, где мне вздумается, и он будет преследовать героя всюду, как навязание; ведь несчастье современного человека в том и состоит, что он не может уйти от неумолимого глаза фотообъектива».

Так созревали смелые творческие принципы Росселлини в тревожные дни 1943 г. Совершенно очевидно, что формирование творческой личности лучшего итальянского режиссера касалось не только его взглядов на художественную форму произведения, о чем говорится в приведенном выше высказывании, но и более глубоких вопросов. Показательно, что Росселлини вместе с Вергано и Гуарини участвовал в создании первого ядра профессионального союза работников кинематографии, который работал под руководством Комитета национального освобождения.

Но лучшим свидетельством того, какую позицию занял художник в дни Ардеатинской расправы — неслыханного злодеяния, учиненного гитлеровцами над лучшими представителями римского Сопротивления, — является его фильм «Рим — открытый город».

В столице хозяйничали нацисты, которые были далеки от мысли уважать неприкосновенность открытого города и делали «все, что им заблагорассудится» (Р. Батталья). На улице Тассо, в камерах пыток, где орудовали эсэсовцы Каплера и фашист Кох, в страшных мучениях гибли сотни патриотов. Город жил трудной, полной лишений и опасно-

стей жизнью. В нем царил удушающая атмосфера террора \*. Дзаваттини в своем «Дневнике» пишет: «По дороге нам встречались ехавшие к югу грузовики. В кузове на скамейках, точно в темном, унылом зале ожидания, сидели солдаты; в руках они держали винтовки — казалось, по первому сигналу они встанут и начнут стрелять. До самого Рима ничего не произошло, только слышался гул самолетов. В Рим приехали в три часа ночи. Я никогда не видел его таким пустынным».

Дзаваттини приехал тогда к Де Сике, чтобы писать сценарий фильма «Врата неба». Это было нечто вроде «фильма-убежища» для всех кинематографистов, не желавших следовать за Фредди и Паволини на север, где «республика Салó» \*\* пыжилась изо всех сил, чтобы как-нибудь выпустить пару фильмов. В это время Де Сика получил приглашение от Геббельса снимать фильм в Праге. Но Католический киноцентр предложил ему снимать картину на религиозную тему — «Врата неба», — и это было удобным предложением, чтобы отказаться от «почетного» приглашения. Де Сика рассказывает: «Съемки фильма должны были длиться бесконечно... Вернее, до тех пор, пока немцы оставались в Риме. Если бы они пробыли еще год — значит, и съемки продлились бы год; если бы они не ушли десять лет — и мы работали бы десять лет... В нашу задачу входило привлечь к работе как можно больше народа. Был такой момент, когда Собор святого Петра походил на осажденную крепость, в которой укрывались три тысячи беженцев».

В результате, несмотря ни на что, получилась довольно интересная картина, но ее, так же как и «Желание», почти никому не удалось посмотреть. В фильме рассказывается о том, как группа больных отправилась в Лорето в надежде на исцеление, но чуда не произошло. Режиссер усматривает чудо в другом — в том, что больные примирились со своей судьбой. Этот фильм в известном отношении убедительнее, чем «Дети смотрят на нас», но зато в нем нет такого глубокого проникновения в жизнь — рассказ ведется в более общем, биографическом плане. Это был фильм, созданный в преддверии чего-то настоящего; режиссер был вынужден идти на очень многие компромиссы. Но по этому фильму мы можем проследить, во что вылилась последняя «встреча» Де Сики с Дзаваттини.

Свойственное сценаристу пристальное внимание к человеку (несколько умозрительного характера) было реализовано режиссером с той чуткостью и глубиной, которые впоследствии, когда стало легче дышать и когда исчезли преграды для творчества, послужили основой для создания произведений совершенно иного масштаба.

\* Росселлини рассказывает: в эти дни «я узнал, что такое настоящий страх. Мне тоже пришлось прятаться, я тоже должен был бежать, у меня тоже были друзья, которых арестовали или убили» (M. V e r d o n e, R. Rossellini, Colloquio sul neorealismo, «Bianco e Nero», № 2, II, 1952, p. 14).

\*\* Республика Салó — марионеточная республика во главе с Муссолини, созданная осенью 1943 г. в Северной Италии при поддержке Гитлера. Просуществовала до весны 1945 г. — *Прим. ред.*

Росселлини, Дзаваттини и Де Сика, хотя и глубоко переживали тогдашние события, сами имели к ним лишь более или менее косвенное отношение, тогда как Висконти, например, неоднократно рисковал жизнью. Так, после 25 июля Висконти, несмотря на то, что сам находился под наблюдением, укрывал в своем доме людей, вернувшихся из тюрьмы и из ссылки. Вместе с Марио Кьяри и Базилио Франкиной он участвовал в Абруццо в переброске через линию фронта военнопленных союзных армий. Вернувшись в Рим, он пытался укрыться у друзей, в частности у Маньяни, но был арестован.

Его отвезли в «пансион Яккарино», где он был подвергнут допросу самим Кохом. Выведенный из себя стойким поведением Висконти, Кох распорядился его расстрелять. Висконти заперли в камеру «величиной в один квадратный метр, где его продержали девять дней и девять ночей без еды, пытаясь сломить его волю. Но, увидев, что из этого ничего не выходит, его перевели в общую камеру, к другим заключенным, над которыми ежедневно измывалась эсэсовская банда. Висконти пробыл в «пансионе Яккарино» пятнадцать суток и остался в живых лишь благодаря событиям, в свое время получившим подробное освещение во всей печати. Затем, в состоянии тяжелой дистрофии, его отвезли в больницу Сан-Грегорио, где он пролежал до прихода американцев» (Д. Проспери). Это не просто факт из одной биографии, а подтверждение того, что люди искусства, кинодеятели, жили жизнью всего народа и что в их мировоззрении произошел резкий перелом, оставивший неизгладимый след на всем их творчестве.

Италия разделилась на две части, и в каждой из них было создано свое правительство; но ни одному не удалось править страной. В это время в Риме был организован Комитет национального освобождения, объединивший все антифашистские партии; его задачей было «призвать итальянцев к борьбе и сопротивлению, к тому, чтобы Италия заняла то место, которое ей надлежит занимать в содружестве свободных наций» (И. Бономи). События в Неаполе — знаменитые «четыре дня», когда оскорбленный, измученный народ героически восстал и вынудил немцев сдаться и бежать из города, — показали, что Сопротивление в Италии, как и в других странах, имело глубокие корни и не ограничивалось одной деятельностью партий.

Процесс назревал стихийно. Это был взрыв народного возмущения, стремление бороться и покончить с прошлым. При всей неразберихе тех дней каждый понимал, что он делает; даже у людей, в духовном отношении мало развитых, создалось отчетливое ощущение, что правда на их стороне и что, терпя лишения и рискуя жизнью, они вносят свою лепту в торжество правого дела.

В борьбе за достижение великой цели рушились преграды между классами и партиями, все были движимы единой верой в победу. Герой одного романа, хотя и не во всем совершенного, но написанного на основе лично пережитого его автором опыта, говорит: «В каждом из этих бойцов одинаковое горение, — нет, вернее, неодинаковое: у каж-

дого свое. Но сейчас все борются вместе, за одно дело. Мы в этой борьбе стоим за освобождение, тогда как наши враги стремятся задушить свободу» (И. Кальвино).

Это было наше второе Рисорджименто \*. Даже назвав имена всех известных нам павших героев, мы не покажем, какие огромные масштабы приобрело это движение! Эудженно Куриель, Дон Морозини, генерал Перотти, Трентино Ла Барба, братья Черви и сотни других. Но это были не герои-одиночки, за ними стоял целый народ, еще никогда не проявлявший в такой мере свою готовность к борьбе. Италия в 1945 г. чувствовала себя обновленной, быть может, больше, чем любая другая европейская страна. Ардеатинские пещеры, расправа в Мардзаботто \*\* (Сант-Анна, Валла, Винка, Берджола) и еще ранее массовые убийства в Чефалонии и памятное апрельское восстание — все эти факты вместе с тысячью других трагических эпизодов способствовали формированию нового национального сознания.

Освобождение пришло внезапно, бурно. С этого момента Италия и фашизм будут рассматриваться нами как два совершенно различных понятия, хотя живая фашистская пропаганда и пыталась связывать их воедино и, к сожалению, кое-кого поймала на эту удочку.

После войны в разрушенные, разгромленные города стали возвращаться оборванные солдаты — остатки скорее униженной, чем разбитой армии — и оставшиеся в живых узники лагерей смерти. И все же в стране царил подъем, стремление построить все заново, неустойчивая тяга к справедливости. Это и был «дух Сопrotивления».

Погибшие герои отдали свою жизнь не за какую-то абстрактную свободу: благодаря им те, кому раньше не давали вершить историю, смогли поднять голос и требовать социального освобождения, преобразования государства.

Это было необыкновенное время: страна лежала в руинах, но каким близким нам казалось осуществление идеалов, о которых мечтали перед смертью герои Сопrotивления! Этот подъем, это душевное напряжение, в котором страдания и надежды были единственным залогом счастливого будущего, и составляют главный, если не единственный, источник нового итальянского киноискусства. Оно вышло из самой гущи жизни народа, является выражением его демократических чаяний и достигнутой дорогой ценой зрелости. Мы должны открыто и смело признать свою вину за прошлое, свои заблуждения, чтобы затем, все поняв, уверенно шагнуть вперед и, воздействуя на человека, преобразовать общество.

\* Движение итальянского народа за объединение и национальную независимость Италии, возникшее после Великой французской революции и завершившееся в 1871 г. Вторым Рисорджименто называют освободительную борьбу 1943—1945 гг. против фашистов и гитлеровских оккупантов, возглавленную Итальянской коммунистической партией. — *Прим. ред.*

\*\* Мардзаботто — небольшое местечко в горах Эмилии. 28 сентября 1944 г. отряд эсэсовцев учинил здесь зверскую расправу над мирными жителями. — *Прим. ред.*

## *Первые послевоенные годы*

---

### *1. Киноискусство, отражающее жизнь*

Некоторые люди считают вполне закономерным, что в «новом обществе» зародилось «новое кино»; однако в действительности неожиданное появление неореализма было событием исключительным. Ведь хотя дух итальянского общества и изменился, структура его осталась, в сущности, прежней. Революция победила практически, в плане борьбы, — площадь Лорето \* звучит как грозное предупреждение, как символ народного возмездия, — но в плане политическом и с точки зрения правовых норм она потерпела поражение. В свое время, когда это было возможно, мы не позаботились о том, чтобы разрушить основу прежнего государства; не нашло вовремя своего проявления и революционное правосознание, на базе которого была бы уничтожена юридическая преемственность старого режима и заложен фундамент нового общества. Все свелось к компромиссам — сначала в Салерно, потом в Риме.

Исключительность неореализма становится особенно очевидной, если рассматривать его в свете всей итальянской культуры, которая не спешила с требованием решительного обновления, считая, что существующие методы творчества далеко не изжили себя и хорошо выдержали трудное испытание долгих фашистских лет. Несмотря на раздававшиеся

\* Пьяцале Лорето — площадь в Милане, где партизаны повесили труп Муссолини. — *Прим. ред.*

тут и там голоса протеста, бо́льшая часть интеллигенции вовсе не считала, что итальянской культуре надо искать новые пути или нового духовного вождя; с их точки зрения, такой духовный вождь, такое духовное руководство у нее уже было в лице Бенедетто Кроче, традиция которого якобы еще более упрочилась в результате победы антифашизма и идеалов свободы. И все-таки признаки недовольства наблюдались повсюду: их можно было обнаружить не только в книгах, где лучшие страницы диктовались опытом пережитого, но и в журналах и газетах, таких, как издававшаяся Витторини «Политекнико». Эта скромная на вид газета выступала с пламенными речами. Одно время — правда, недолго — выходил даже журнал под программным названием «1945 год». Этот год — год освобождения Италии — должен был, по словам журнала, явиться символом «завершения одного и началом другого этапа борьбы» и приобрести для нас такое же значение, какое для наших отцов имел 1848 год: «Есть годы, от которых ведется счет новой истории, которые знаменуют начало пути... Наш журнал предназначен не для того, чтобы спасти былые ценности, а чтобы общими усилиями создавать новые, нужные людям». Против этого девиза выступил на страницах журнала «Критика» Кроче; он упорнее всех отстаивал тот взгляд, что после ликвидации «нравственной болезни» — фашизма — итальянская культура может спокойно развиваться далее без особых изменений или революций.

Элио Витторини, напротив, выразил в «Политекнико» другую точку зрения, которая ставила под сомнение все прошлое и которая сохраняет свою актуальность и поныне. По словам Витторини, во время второй мировой войны были попораны «все достижения цивилизации». Цивилизация потерпела полное поражение. Как оказалось, ее влияние на людей ничтожно: она всегда варилась в собственном соку, стояла особняком от общества. «Сможем ли мы создать когда-нибудь такую культуру, которая не только служила бы утешением человеку, но и ограждала его от страданий? — спрашивает Витторини. — Сможет ли творчество художника, ученого, философа стать неотделимым от жизни общества; настанет ли когда-нибудь такое время, когда их голос будет услышан всеми?»

Итальянское кино откликнулось на этот призыв, рожденный Сопротивлением. В тот момент — с выходом на экран фильма «Рим — открытый город» — искусство кино перестало быть только отражением действительности, теперь оно ведет вперед, став стимулом к борьбе. Более того, отняв у литературы (еще с появления «Наваждения») пальму первенства, кино приобрело такое значение, какое оно имело только в период расцвета советского немого кино, когда вышли на экран «Броненосец Потемкин» и «Мать».

Однако в период своего зарождения новое кино отнюдь не представляло собой какой-либо школы. Можно с полным основанием сказать, что неореализм как целостное явление был создан не столько людьми, сколько их произведениями. Люди шли по одному пути, но совершенно

обособленно друг от друга — они дышали одним воздухом, были движимы одной идеей, но сами этого не сознавали. «Каждый жил сам по себе, — пишет Де Сика, — размышлял, надеялся по-своему. И тем не менее неореалистической кино вылилось в широкое коллективное движение».

«Кое-кто мог бы подумать, что в один прекрасный день мы все — Росселлини, Висконти, я и другие — уселись за столик где-нибудь в кафе на улице Венето и решили: давайте создавать неореализм. Нет, это было далеко не так. Мы почти не были знакомы. Как-то я услышал, что Росселлини снова приступил к работе. Над чем? «Над каким-то фильмом о священнике», — сказали мне. Вскоре я встретил и самого Росселлини: он и Амидеи сидели на лестнице у входа в один из домов на улице Биссолати. «Что вы здесь делаете?» — спросил я. Пожав плечами, они ответили: «Ищем денег. Не на что кончать картину...» — «Какую картину?» — «Историю одного священника. Знаешь, дона Морозини — того, которого расстреляли немцы»...»

Они были едва знакомы и даже не встречались. Однако не надо думать, что они жили в разных мирах, не соприкасаясь друг с другом. Мало-помалу создались две небольшие группы: Амидеи, Феллини, Росселлини, с одной стороны, и сообщество Де Сики — Дзаваттини — с другой. Соединительным звеном между ними был, несомненно, Серджио Амидеи, если только его участие в работе над сценарием фильма «Шуша» (поставленного сразу же после фильма «Рим — открытый город») не было случайным.

Но, каким бы путем ни зарождался неореализм, его появлению не сопутствовала та шумиха, которая обычно сопровождает зарождение нового направления в искусстве: не было ни манифестов, ни бурных выступлений теоретиков, как, например, в момент появления футуризма или сюрреализма. Не было и частых встреч, дружбы, братства, столь характерных для импрессионистов, для которых «чувствовать поддержку друзей, — как пишет Риуолд, — знать, что ты участник целого движения, было источником силы». Неореалисты «признали» друг друга и поняли, что ими совместно сделано нечто ценное, лишь в 1948 г.; но и тогда еще многие сомневались, не верили, что ими действительно создано новое направление в искусстве. Еще в 1948 г. Джерми писал: «Существует ли неореализм?» \*

\* Термин «неореализм» не нов. Насколько мне известно, более шестидесяти лет назад его ввел Жюль Юре, характеризуя определенное течение французской литературы конца прошлого века. Садуль ошибается, утверждая, будто термин «неореализм» был впервые употреблен в 1943 г. Умберто Барбаро в одной из его статей, опубликованных в журнале «Фильм». По словам Садуля, «этот сценарист и автор боевых антифашистских документальных фильмов был не только «крестным», но и духовным отцом неореализма, много сделавшим для выработки неореалистической эстетики и теории» («Le cinéma pendant la guerre», Paris, 1954, p. 167). Не желая умалять заслуг Барбаро, много сделавшего для воспитания молодых киноработников в Экспериментальном центре и для популяризации советской кинематографической литературы, мы все же должны отметить, что роль его была не так велика, как полагает Садуль. Сочинения Умберто

А между тем жизнь заявляла свои права, наступала на художника со всех сторон: было сделано даже несколько документальных фильмов о партизанской борьбе. В лучшем из них — «Славные дни» — участвовал Висконти, который заснял основные моменты суда над бывшим начальником римской полиции Карузо, приговоренным к расстрелу.

С выходом этого фильма обнаружилось существование еще одной, третьей группы неореалистов, ядро которой составляли авторы «Наваждения» Серандреи, Де Сантис, Висконти, Пуччини и Лидзани. Это были, видимо, наиболее передовые кинодеятели, лучше всех понимавшие, что готовил итальянскому кино грядущий день. Но после «Славных дней» они в течение двух лет ничего не делали (за исключением Де Сантиса, выпустившего в 1947 г. фильм «Трагическая охота»). Они объединились вокруг небольшого журнальчика («Фильм д'оджи»), образовав весьма разношерстную по своему составу редакцию. Однако этот журнал как нельзя лучше отражал общность их взглядов\*.

В одной из редакционных статей, напечатанной в сентябре 1945 г., можно было прочесть следующее: «Посмотрите кругом, теперь не время думать о «школе», о «тенденции», о «веризме» или о чем-либо подобном. Только слепой может не увидеть, не заметить, как бурлит жизнь, нарушая привычные границы фантазии... Теперь все зависит от нашей доброй воли. Гляди и выбирай, что хочешь: читай отдел происшествий, вспоминай пережитое за последние годы, броди по разрушенным городам, по ограбленным, разоренным войной деревням...»

Еще в июне 1945 г. Серандреи призывал к созданию «такой кинематографии, которая бы правдиво и откровенно отражала наше время, наши недостатки, наши ошибки, наши страдания и надежды». Вслед за Серандреи выступил Альберто Латтуада. Его мысль выражена еще более четко, и слова его весьма симптоматичны:

Барбаро проникнуты тем же книжным и формалистическим духом, как и почти вся кинокритика тех лет. Прочитав очерк Барбаро «Неореализм», на который ссылается Садуль, мы узнаем, во-первых, что автор приписывает термин «неореализм» французскому кино, а именно режиссеру Карне (следовательно, название «крестный отец» в применении к Барбаро уже отпадает); во-вторых, что Барбаро мечтал об итальянском реалистическом кино, совершенно не похожем на то, о котором говорил, например, Де Сантис: «Если мы на самом деле хотим покончить с пережевыванием одних и тех же исторических сюжетов на темы прошлого века и отказаться от основанных на «кви про кво» пустых комедий, то мы должны сделать попытку создавать реалистические фильмы, тем более что у нас в этой области есть свои — действительно, свои и почти исключительно свои! — традиции, традиции изобразительных искусств. Разве появление тележки мороженщика на площади Феррары в фильме «Наваждение» не имеет прецедентов в произведениях, скажем, Эрколе Де Роберти?» («Film», № 23, 5/VI 1943, p. 11).

\* В числе руководителей журнала были также Де Сика и Камерини; Де Сика написал даже статью о фильме «Шуша», иллюстрированную фотографиями. Но после выхода нескольких номеров и Де Сика и Камерини вышли из состава редакции. Тем не менее факт участия их в работе журнала свидетельствует о наличии известных связей между существовавшими в то время группами.

«Наш экран — это экран Европы, если не всего мира; над чем бы мы ни работали, нужно всегда об этом помнить. Однако это вовсе не значит, что надо отказаться от сугубо национального характера нашего кино. Наши кинопроизведения должны как можно глубже вскрывать национальную действительность, чтобы они представляли общечеловеческий интерес, а это значит — п о к а з а т ь ч е л о в е к а. Для этого нужна большая смелость, особенно со стороны продюсеров. Мы нищие? Ну что ж, покажем всем свои лохмотья. Мы потерпели поражение? Посмотрим, из-за чего, в чем наши беды, чем мы обязаны мафии\*, лицемерному ханжеству, конформизму, безответственности, плохому воспитанию. Оплатим наши долги неумолимой честностью, и весь мир будет с сочувствием следить за нашей великой битвой за правду. Это признание выявит скрытые в нас достоинства, нашу веру в жизнь, христианскую любовь к ближнему».

Итак, «жизнь бурлит, нарушая привычные границы фантазии», в центре внимания художника — человек; с неумолимой честностью, без всяких эстетских ухищрений ведется «великая битва за правду». Это должно было звучать убедительно даже для тех, кто, подобно Вентурини, не понимал, что зарождение неореализма было связано с попойкой и неудержимым стремлением народа к освобождению, что в 1945 г. новое итальянское кино и итальянская действительность были неразрывно связаны между собой.

Особенно важно проследить, каким образом из этой лавины чувств, сводившихся к стремлению правдиво показать действительность, не скрывая всей ее неприглядности, родилась тенденция к пересмотру всех проблем, всех точек зрения, всех отношений. Ибо неореализм в 1945 г. означал, и означает поныне, новое открытие человека; это была настоящая революция в области культуры, причем коренное изменение вкусов и самого содержания произведений происходило не только в рамках культуры, той культуры, которой отводилась столь незначительная роль в истории (недаром Витторини чувствовал к ней отвращение и отмечал ее отрыв от жизни), но и в масштабах всего общества, породившего эту культуру.

Художник, работавший в кино в 1945 г., имел полное основание и мог, как никогда до этого — и по собственной инициативе и в силу ряда причин, от него не зависевших, но, по сути, содействовавших его усилиям, — доискиваться правды, изображать неприкрашенную действительность.

Конечно, в первую очередь это диктовалось чувством протеста против наследия фашизма, пытавшегося изображать прилизанную, благополучную Италию и скрыть за маской показного оптимизма нищету и страдания народа. После поражения, когда развеялись легенды о мнимом величии фашизма, естественно было желание узнать, что же скры-

\* Полулегальная террористическая организация на острове Сицилия, действующая в интересах крупных помещиков и ведущая борьбу против прогрессивных организаций. — *Прим. ред.*

валось за этой вывеской; быть может, все объяснялось гораздо проще. Но неореализм представляет собой нечто большее, чем пересмотр мировоззрения, чем «эпизод в борьбе за свободу» (как в свое время говорил Ди Джамматтео), которая, как всякая подлинная свобода, «накладывает на художника особые обязательства по отношению к искусству и ко всему миру».

Несомненно, неореализму было свойственно и то и другое. Однако все это протекало совершенно иначе и имело четко выраженную направленность: неореализм положил начало изучению и изображению мира во всем многообразии его взаимосвязей. Раньше человек рассматривался односторонне и фантазия поэта опиралась преимущественно на эстетическую сторону бытия. Продолжать в том же роде после войны и всего того, что она принесла миру, после той моральной ломки, которая произошла, было невозможно. Больше нельзя было заниматься только внутренним миром человека, стремясь к универсальным, абстрактным формулам.

С появлением неореализма окончательно отходят в прошлое традиции романтизма. Новый человек рассматривается теперь как средоточие живых связей, как «центр», от которого расходятся во все стороны бесчисленные корни. Художник второй половины XX века будет анализировать взаимоотношения между людьми, между человеком и обществом, между человеком и вещами с той же любовью, с тем же упоением, какие испытывал художник эпохи Возрождения, открывая тайны перспективы, объемность и физические законы тел, когда (вспомним Челлини!) со скальпелем в руках он изучал анатомию — мускулы и кости. Лишь подвижные под воздействием определенных моральных факторов глубокой любознательностью, мы сможем изучить человека во всем его многообразии и установить, в какой степени его связи с другими людьми являются историческими связями. Новый скальпель проникнет в ткань истории; при этом будут преданы забвению все каноны художественного творчества, ибо известные нам доселе выразительные средства окажутся устаревшими, не подходящими для решения новых задач. Объектив последует за жизнью (подобно тому, как вода, растекаясь по водоему, принимает его очертания), вместо того чтобы облекать увиденное в заранее намеченную форму; он будет регистрировать каждую минуту жизни человека, приблизится к нему вплотную. Абстрактный, музыкальный, «синтетический» монтаж уступит место монтажу органическому (хотя теперь это слово носит, скорее, характер технического термина и не отражает «роста» образов). Фотография избавится от той «красивости» и того «тона», которые так любили Толанд и Фигероа, и будет избегать экспрессионистского подчеркивания линий, как это было у Тиссе, скромно и бесхитростно воспринимая вещи такими, каковы они в действительности, во всей их неприкрытой, горькой правде.

Таким образом, вымысел, фантазия сольются воедино с подлинным знанием вещей. Новое отношение к киноискусству и к реальной

действительности приведет к тому, что мы сможем окончательно покончить с разграничением этих двух понятий и положить начало киноискусству, отражающему жизнь.

\* \* \*

Остается ответить еще на один вопрос. Как мы уже говорили, «Дух Сопrotивления» — это та пружина, которая движет художником, заставляет его приблизиться к изображению социальной жизни. Но чем объяснить причину конкретной силы неореализма, его блестящие достижения?

Здесь нам придется вновь упомянуть об ошибке тех критиков, которые связывают неореализм с другими школами, а также и тех, кто объясняет его появление исключительно обновлением, происшедшим в сознании итальянского народа в результате войны. Народный подъем и пробуждение кинематографии совпали по времени, но вовсе не потому, что это событие непременно должно было породить революционное искусство, а потому, что тогда жили и творили одаренные художники, искания которых к этому моменту достигли высшей точки. «Дух Сопrotивления» особенно благоприятствовал этим исканиям.

Выше мы шаг за шагом проследили за тем, как в течение последних лет (включая «инкубационный» период — фашистские годы) незаметно созревало наше киноискусство. И оно созрело уже настолько, что постепенно стало откликаться на некоторые требования жизни. Если бы этого не было, если бы не было этого незаметного внутреннего процесса, в ходе которого созревали подлинные художники, не было бы и неореализма\*. Остальное доделала война, взрыв народного гнева: с глаз художника спала пелена, он увидел мир новыми глазами и как бы впервые вошел с ним в соприкосновение.

Если бы это было иначе, то есть если бы два отмеченных выше момента — наличие крупных дарований и веяния нового времени — не совпали, то было бы необъяснимо, почему в других европейских странах, которые тоже единодушно участвовали в Сопrotивлении, не появилось ничего похожего на наш неореализм. Здесь надо всегда учитывать прошлое. Во Франции, в Советском Союзе и даже в Германии его наследие было слишком значительным, чтобы можно было просто через него перешагнуть. И пройдут еще многие годы, прежде чем итальянский урок, хотя бы в опосредствованной форме, будет воспринят киноискусством других стран.

\* Нельзя, как это делает Банти, объяснять возникновение неореализма только движением Сопrotивления. Это значит — отрезать прошлое, зачеркнуть все, что было в годы фашизма. При такой постановке вопроса неореализм как бы повисает в воздухе: из всех старых фильмов Банти упоминает только «Затерянных во мраке»; однако видеть в нем единственную опору неореализма будет ошибкой, поскольку этот фильм слишком далеко отстоит по времени. «Наваждения» Банти, по-видимому, не знает, так как не упоминает о нем ни единым словом.

## 2. «Рим — открытый город» — исторический фильм

В Италии все обстояло иначе. Было разрушено буквально все: не осталось ни кинотеатров, ни аппаратуры, ни пленки. Из «Чинечитта» нацисты и фашисты растащили все оборудование и отправили его в Германию и Венецию, а «киногородок» был подвергнут бомбежке и разграблен самими итальянцами (в нем нашли убежище около пяти тысяч беженцев). Это был тяжелый удар по нашей кинопромышленности. Однако худа без добра не бывает: тем легче было покончить с прошлым. Ирене Брин вспоминает, что, когда она уезжала из «Чинечитта», «городок сверкал на солнце своим искрящимся целлофаном; от его показной помпезности веяло какой-то жестокостью и в то же время наглой самоуверенностью».

Вновь она увидела его «под проливным дождем. Бросались в глаза следы бомбежки, разрушения и полное запустение. Газтаноне, Олива, Леа Скиави, Мириа ди Сан Серволо, адмирал, Дорис, Паволини — все исчезли».

Надо было начинать все сначала. По всему чувствовалось, что громоздкая машина монополий, трестов, наживы, государственной опеки развалилась. Была провозглашена свобода частной инициативы. Профессиональный союз работников кино, о существовании которого в подпольный период мы уже говорили, идет теперь в авангарде всех начинаний и призывает — также и на митингах — возобновить работу и создать предприятия, основанные на принципах свободы творчества.

Однако политическое положение страны по-прежнему оставалось неустойчивым, на севере продолжалась война; поэтому кинематография оказалась предоставленной самой себе: «Psychological Warfare Branch» (PWB)\* ею тоже почти не занимался. Небольшая группа продюсеров в июле 1944 г. создала Национальную ассоциацию кинопромышленности и смежных отраслей производства (ANICA), к которой в скором времени присоединились все предприятия данного профиля — как вновь образованные, так и существовавшие ранее.

Несмотря на значительное оживление, царившее в то время в кинопромышленности, практически для ее развития ничего не делалось, причем не только из-за отсутствия театров и оборудования. Всякий, кто хотел поставить фильм, должен был и после 25 июля связываться с оробевшими капиталистами, не знавшими, как вести себя в новой обстановке: для свободы творчества имелись все условия, но не было никакой гарантии финансового успеха. Промышленники слишком привыкли к государственным субсидиям, которые теперь вдруг прекратились. А рисковать им не хотелось. В этом отношении весьма показательны

\* Отдел по ведению психологической войны. — Прим. ред.

заявления, сделанные журналу «Стар» руководителем «Люкс-фильм» Ренато Гуалино. «Чтобы выйти из кризиса, — говорил он, — по существу, нужен лишь большой капитал, следовательно, соблюдение двух условий: во-первых, чтобы государство оставило мысль о введении новых налогов на зрелищные предприятия и, во-вторых, чтобы оно немедленно оказало кинопромышленникам существенную финансовую помощь».

Но государство пока ничего не предпринимало и ограничивалось выслушиванием советов и докладов смешанной комиссии (в которую входил также Гуалино), учрежденной именно для «стимулирования» кинопроизводства. У правительства были другие, более важные заботы, чем создание отечественной кинематографии.

Момент был, однако, очень критический, и бездействие могло вызвать весьма тяжелые последствия. Пользуясь беспечностью правительства, американцы наводнили страну своими фильмами и, заручившись поддержкой прокатчиков, заработавших в этот период немалые деньги, бесконтрольно хозяйничали на итальянском рынке. Кажется просто невероятным, что в такой ситуации — без материалов, без денег, без закона — родилась кинематография, которая за несколько лет стала опасным конкурентом Голливуда и грозила отнять у него мировое первенство.

Хаос, царивший в экономике и законодательстве, лишь способствовал созданию неореалистических фильмов: рождаясь, в сущности, «из ничего», они не подвергались никакому контролю, не придерживались никаких формул (совершенно прав Чинтиоли, говоря, что самым крупным недостатком кино является рабское соблюдение установленных правил).

1. Так — поистине чудом и несмотря на огромные трудности — появились первые три десятка фильмов. Одним из них был «Рим — открытый город».

Росселлини при его постановке пришлось преодолеть тысячи препятствий — сегодня они кажутся просто чудовищными! Самое главное из них заключалось в постоянном отсутствии денег; поэтому работа шла рывками: кончались деньги — прекращались съемки.

Пазинетти пишет: «Это походило на карточную игру в «черного человека». Очередной продюсер, финансировавший фильм, старался как можно скорее от него избавиться, будто он жег ему руки. На последнего — того, кто довел дело до конца, — его предшественники смотрели с нескрываемой жалостью. Но потом оказалось, что последнему — тому, у кого на руках остался «черный человек», — повезло. Поистине, хорошо смеется тот, кто смеется последним! Его предшественники кусали себе локти».

Фильм имел грандиозный успех; кто бы мог это предположить! Кинотеатры, где демонстрировался «Рим — открытый город», не могли вместить всех желающих. Он появился на экране в сентябре 1945 г. и, по статистическим данным, за четыре месяца дал 61 миллион лир

прибыли. В тот год это была рекордная цифра: «боевик» «Кармен» обеспечил такую же сумму лишь за тринадцать месяцев.

И это несмотря на успех американских фильмов. Но многие уже понимали, что темы и образы цветных американских фильмов слишком далеки от нас: «Они живут где-то в прежнем мире, не знают, что такое разрушенные дома, постоянный голод, утрата близких. Поэтому они кажутся нам удивительно пустыми и даже несколько глуповатыми. Люди в них — какие-то куклы, живущие жизнью, которую мы не можем себе представить даже во сне, жизнью, которая не была и не может быть похожа на нашу... Разве только в мечтах» (из статьи без подписи, помещенной в «Фильм ривиста»).

Мы еще жили тогда в состоянии тревоги; на улицах торчали скелеты разрушенных зданий. Это были полные невзгод и лишений беспокойные послевоенные годы. «Рим — открытый город» показал все это; он объяснил причины того, что случилось в прошлом, и научил здраво, без ложных иллюзий смотреть в будущее.

«Под впечатлением и влиянием всего пережитого, — пишет Амидеи, — мы решили воспроизвести события прошлого. В Риме, в помещении заброшенного склада, были точно восстановлены камеры пыток. О их сходстве с настоящими свидетельствуют обнаруженные нами впоследствии воспоминания одного из участников событий тех дней: «Кошмар начинался там, внутри, в комнатах и коридорах этих трех квартир, за полированными дверями и наглухо забытыми окнами... Некоторые комнаты остались такими, как раньше, с кокетливой обстановкой, коврами, шелковыми портьерами, абажурами; в них размещались главные палачи. В комнате № 1, спальне, помещался Кох... В комнате № 16, «канцелярии», работали две молодые девушки; они часто присутствовали при допросах... В конце коридора находилась комната № 11, где на голом полу, без воздуха, без света валялись арестованные» (А. Троицо).

Но подлинную атмосферу того времени создает в фильме не только место действия. Прообразом дона Пьетро явились два расстрелянных фашистами священника-патриота: дон Морозини и дон Папагалло. Образ Манфреди «в значительной мере навеян воспоминаниями Челесте Негарвилле» (В. Джэррет); прообразом Пины была простая женщина, убитая немцами на улице Юлия Цезаря: «Это было точь-в-точь так, как в фильме: женщина призывала соседок — жительниц одного из беднейших кварталов Рима — кидать камни в фашистов, арестовавших ее мужа» (В. Джэррет). Прототипом начальника гестапо Бергмана явились Капплер, начальник эсэсовской банды на улице Тассо, и командующий немецкими оккупационными войсками в Риме Дольман.

Не выдуманы и некоторые диалоги и фразы. Слова, которые дон Пьетро произносит перед смертью, — это подлинные слова дона Морозини. Дон Пьетро говорит: «Умереть не трудно. Жить трудно». Так

сцена расстрела приобретает потрясающую достоверность. Вот что пишет в своих воспоминаниях брат дон Морозини:

«Форт Браветта.

Взвод пограничной охраны наготове, но солдатам не по себе. Около насыпи стоит стул.

Поодаль — два немецких офицера. Они молчат. Это палач и доктор. Рядом с ними полицейский агент.

Дон Морозини углублен в себя, он молится...

Половина восьмого.

У солдат бледные, взволнованные лица.

Залп... Но дон Морозини еще жив: солдаты стреляли в воздух...

Тогда командир взвода выхватывает револьвер и дважды стреляет ему в голову».

Эта близость к подлинным историческим фактам и к действительности, являвшейся основным источником сюжета, послужила для многих основанием к тому, чтобы считать «Рим — открытый город» и «Пайза» (а также в какой-то мере и все первые неореалистические фильмы) только хроникой\*. Многие говорили и говорят: здесь даны голые факты в том виде, в каком они могли бы фигурировать в дневнике, написанном беспристрастной рукой, которая ничего не добавляет и не убавляет; фильм этот — не более как «кусочек жизни» (Громо) или кино-вариант личных наблюдений журналиста, талантливый репортаж о войне (Козулич в подтверждение этого тезиса приводит целый ряд таких репортажей, помещенных главным образом в «Космополита»).

Но ведь факты важны не сами по себе. Ценность, глубина фильма «Рим — открытый город» заключается вовсе не в том, что события фильма носят характер чистой хроники, и не в «компактности ткани кадров», не в эстетической переработке событий, как думает Громо, — она в том, что величайшая художественная выразительность фильма органически связана здесь с этическим принципом, с моральным суждением\*\*, причем принцип этот не абстрактен, не оторван от живых людей и окружающих их предметов, он «хроникален», историчен, пронизывает все происходящее на экране. Вот почему этот фильм может считаться первым подлинно историческим фильмом в нашей кинематографии. И в этом заслуга Росселлини; «Рим — открытый город» произвел целую революцию не только в кино, но и во всей культуре. Подлинное проникновение искусства в жизнь в наше время возможно

\* «Хроника и ничего более», — так писали даже восемь лет спустя (см. статью G. Flores D'Arcais, *Estetica del cinema*, «Rivista del Cinematografo», № 2, II 1953, p. 2).

\*\* См. статью Франческо Больцони: «Росселлини приходит к этому не потому, что отдает предпочтение определенной идеологии; им движут, скорее, моральные соображения, моральный протест» («Bianco e Nero», № 5, V 1955, p. 27).

лишь на основе исторического подхода к действительности, и только тогда, когда острый глаз художника проникает в гущу жизни, можно создать ценности, имеющие общечеловеческое значение.

Банти пишет: «Всякое высокохудожественное литературное произведение — это, в сущности, мысленное воссоздание определенного куска истории. Подлинное литературное произведение есть не что иное, как приложение нравственного принципа к конкретной исторической обстановке».

И если Банти права в своем утверждении, то «Рим — открытый город», несмотря на некоторую примитивность, — первый настоящий исторический фильм\*.

Важно здесь вовсе не то, что это хроника, голые факты, а то, что этот фильм — правда. Поэтому при создании фильмов надо всегда искать настоящих, реально существующих людей, чтобы уловить и понять мотивы тех или иных поступков в рамках определенной ситуации. Их надо фотографировать дома, на улице, за самыми будничными занятиями. Подлинная поэзия заключается именно в этом «открытии» рядового человека сегодняшнего дня (а если это человек вчерашнего дня, то его надо показать с точки зрения современности), в показе глубоких связей этого человека со своей средой, *humus*'ом, в понятие которого входит все: справедливость, любовь, традиции и даже диалект, жизнь и смерть — конкретная жизнь и конкретная смерть.

Вот почему одному из самых строгих критиков фильма «Рим — открытый город», Ди Джамматтео, показалось, что это фильм без героя или без героев, с одним «хором»: «Образы «инженера», священника, Пины, жениха, Марчелло, начальника немецкой полиции стоят тысячи других, они превосходно отражают определенную историческую обстановку. При этом они вовсе не бездушные символы, не просто отражение абстрактных схем, они как бы рождаются из «хора», ни на минуту не отделяясь от него, и живут, пока живет весь «хор», как нечто целое и как отдельные составляющие его элементы».

Но ведь «хор», иными словами народ, и история — это, в сущности, одно и то же: образ «инженера» живет благодаря тому, что он соприкасается с другими — Пиной, Франческо, Бергманом, Мариной, — связан густой сетью отношений с разными людьми. И почему он именно с теми, а не с другими, почему он одно отвергает, а другому приносит себя в жертву, нам совершенно ясно.

Так же как Манфреди, соприкасаются с историей и все другие действующие лица фильма; все они испытывают на себе влияние войны: она заставляет их действовать, она их меняет; в ожидании будущего и в борьбе за него они становятся ее жертвами, гибнут...

\* Странно поэтому, что та же Банти в своем очерке, который представляется нам одной из лучших работ последних лет («*Romanzo e Romanzo storico*», см. «*Paragone*», № 20, VIII 1951, р. 3), говоря о западной литературе, которая «постепенно приходит к реабилитации исторического романа», не замечает того, что ряд конкретных примеров подобной переоценки ценностей имеется и в новом итальянском кино.

«Война уже в силу самой природы своей — фактор коллективный», — сказал Росселлини. И, пытаясь проникнуть в суть этого явления, он вскрывает важнейшие исторические причины событий наших дней.

2. В фильме «Рим — открытый город» мало натуральных съемок, но те, что там есть, просто великолепны. Первые натурные кадры в начале фильма: показан рассвет, небо заволокли черные тучи, с трудом пробиваются солнечные лучи. Чуть освещенные крыши скрывают беглеца. Кругом полная тишина... Последняя сцена на натуре: место казни, стул на сером, выжженном пустыре, стоящие в ожидании солдаты.

Большая часть фильма снята в павильоне. Действие происходит по преимуществу в плохо освещенном помещении, иногда почти в полной темноте. И это запоминается прежде всего. Страдания и надежды, жестокость и цинизм, борьба, вера, страх проходят перед нами в обстановке, где царят сумерки, мрак. От мерцающего света ламп, от затхлых комнат, где вынуждены жить люди, создается ощущение духоты, моральной угнетенности — им проникнуты даже вещи.

Ощущение тяжести усиливается и тягучим ритмом повествования, перемежаемого сценами ледящей душу трагедии (эсэсовцы оцепляют район); и только задушевная беседа (Марчелло и мальчик) смягчает порой этот ритм. В каждой комнате — затаенная скорбь, хотя люди и не поддаются ей, борются с ней и не сдаются, даже погибая. Это ощущение тяжести не оставляет нас и в эпизодах, снятых на натуре, где моральное напряжение обретает трагическое звучание, причиняя подчас чисто физическую боль.

Вот идет по набережной Тибра священник, рядом с ним женщина — она просит ее исповедать. Еще совсем светло, но надо торопиться домой: скоро комендантский час; это чувствуется по убыстренному ритму их разговора. А такая сцена, как смерть Пины! Беспощадное солнце резко очерчивает контуры домов; но особенно ослепительно и безжалостно светит оно, когда женщина с криком бросается бежать по улице и падает, подкошенная немецкой пулей.

Люди, живущие в жалких, неудобных комнатах домов, задыхаются в неволе; и это отсутствие свободы находит свое проявление в самых интимных сторонах их жизни; их ссоры и столкновения вызваны тяжелыми условиями их существования. Вот Манфреди — он в первый раз в доме у Пины; он говорит с ней о ее жизни, о ее судьбе. На поблекшем лице Пины тень страданий. А из окна струится чуть заметный свет, в комнате темно и неудобно...

Вот перед нами театральная уборная. Резкий искусственный свет подчеркивает бледность лица Марины, ее слабость и жалкую худобу ее подруги, маленькой балерины.

И хотя яркий свет горит в салонах на улице Тассо, декорированных в тяжеловесном стиле барокко, однако мы отчетливо ощущаем, какой

здесь спертый воздух, какая давящая атмосфера окружает этих затянутых в немецкие мундиры людей, как далеко зашел здесь процесс разложения.

Но наибольшей интенсивности достигает мрак в самый страшный момент фильма — в кадрах, где показаны три человека, запертые в камере. Не случайно стоят они в разных углах камеры: каждый из них полон своих мыслей, каждый охвачен ожиданием близкой смерти, но каждый реагирует на это по-своему: священник спокоен, Манфреди боится под пытками выдать товарищей, австриец-дезертир жалок; из трусости он решил покончить с собой. А кругом мрак и больше ничего. Не видно ни стен камеры, ни каких-либо предметов — только фигуры трех человек и мрак.

Можно ли было более выразительно обрисовать душевное состояние людей, попавших в лапы к немцам и ожидающих расстрела?! И с помощью каких скупых средств — только с помощью света!

Поразительно, что во всех этих кадрах наибольший эффект достигается не экспрессионистским акцентированием той или иной детали, а их исключительной простотой: люди показаны нам такими, каковы они есть, «без каких-либо ухищрений и придумывания чего-либо исключительного» (Росселлини). Даже вещи, помещенные в реальное, не искажающее их очертаний пространство и время, сами говорят о себе, о своей сущности; и это благодаря тому, что и пространство и время даны здесь исторически.

Однако в фильме «Рим — открытый город» используются и такие выразительные средства, которые можно отнести к пережиткам старого. Вспомним хотя бы непрерывное мелькание крестов в сценах, где на экране появляется образ инженера-мученика. Эти кресты, возникающие даже во внутренних окнах во время беседы Манфреди, Марины и Франческо, символизируют обреченность Манфреди и его зарождающегося чувства (особенно тяжеловесна эта символика в сцене убийства двух козлят — намек на чистоту жертвы).

Как символ нравственного истязания предстает перед нами и тень какого-то орудия пытки, стоящего в сцене допроса за спиной Манфреди. Все это остатки прежних приемов творчества, которые полностью исчезают в бурных и смелых сценах «Пайза».

3. Критика — мы имеем в виду наиболее видных ее представителей — встретила «Рим — открытый город» множеством похвал, но в целом довольно сдержанно. В тот момент лучше всех уловил сущность фильма Лидзани, который писал: «Именно страстное стремление сделать мир свободным и придает силу и значимость поступкам Манфреди и священника, помогает им вынести пытки, сообщая их героизму положительный, гуманный, я бы сказал, исторический характер». Однако Лидзани тут же делает оговорку: «При изображении пыток на улице Тассо допущено некоторое преувеличение: более глубокому художнику было бы достаточно нескольких штрихов».

Другие критики делили фильм на две части: первую они считали вполне насыщенной и сделанной прекрасно, тогда как во второй находили целый ряд слабых сторон и отсутствие единства\*.

Однако эти критики заблуждались (такую ошибку совершает всякий, кто не понимает сущности неореализма); хотя они и были вправе анализировать фильм, однако они чересчур углубились в анализ его изобразительных средств, не понимая того, что реалистические сцены пыток и резкие диалоги фильма отнюдь в нем не нуждались. К числу таких критиков принадлежит Карло Дольо; он считал, что в то время, как в первой части фильма «волнение идет от самих кадров и, следовательно, это волнение поэтическое и сугубо кинематографическое, во второй части оно становится уже отраженным и идет от зрителя к кадрам, являясь отзвуком испытанного ранее зрителем волнения»\*\*.

Надо раз и навсегда покончить с этим делением фильма на части: он весь сделан на одинаковом уровне, и желание изъять или «исправить» тот или иной образ, ту или иную часть его привело бы к нарушению фактуры фильма, где каждая деталь на своем месте. Что же касается упреков в «преувеличении» и в «кровожадности», то они, по-видимому, должны быть обращены не к фильму, а к самой жизни.

Посмотрим теперь, насколько идентичны творческие приемы первой и второй частей. Та же манера повествования и в диалоге Пины и Франческо, сидящих на полутемной лестнице, и в диалогах между Бергманом и Манфреди, Бергманом и доном Пьетро:

Пина: Ты прожил здесь целых два месяца, но ни разу, когда спускался с лестницы, не поздоровался. Прошло два года... Как это было давно... и как все было по-другому! А ведь уже была война...

Франческо: Да. Все думали, что она вот-вот кончится и мы увидим ее только в кино... А вышло иначе...

\* О недобросовестных попытках лишить Росселлини права считаться подлинным создателем этого фильма, умалить роль человека, облекшего тему фильма в конкретную художественную форму, мы говорить не будем.

\*\*Витторио Спинаццола явно перебарщивает в своем намерении во что бы то ни стало пересмотреть и умалить значение фильма «Рим — открытый город». «Обратите внимание, — говорит он, — фильм подробно рассказывает нам о партизанах, о коммунистах, но почти не объясняет, за что, за какие идеалы они борются, не показывает, что они конкретно делают. Единственный в фильме акт саботажа совершается, в сущности, группой ребяташек» («Cinema Nuovo», № 62, p. 28). Конечно, судить о картине по памяти не возбраняется, но если память изменяет, то делать этого уже нельзя — это уже нечестно. Спинаццола, который хотел бы видеть в этом фильме вместо распространения подпольных газет, изготовления поддельных документов для подпольщиков и «мелодраматических», на его взгляд, убийств взрывы мостов и электростанций, наверное, давно не видел этого фильма, иначе он вспомнил бы — и не без удовольствия — сцену нападения партизан на фашистскую автоколонну; в этой сцене свистят полновесные пули и замысел партизан совершенно ясен.

— Когда же она кончится? Бывают минуты, когда мне кажется, что я не выдержу... Этой зиме конца-краю не видно.

— Кончится, кончится! Придет весна, она будет еще краше, чем в прошлые годы; и мы будем свободны. В это надо верить. Этого надо хотеть... Понимаешь, я не сомневаюсь в этом, чувствую это, только не могу объяснить!.. Но я знаю — это будет, и мы не должны бояться ни сейчас, ни потом. Ведь правда на нашей стороне, понимаешь?

Не надо искать в этих словах каких-нибудь особых литературных достоинств; но если мы возьмем их в сочетании с образом, который в одиночку, сам по себе малоубедителен, то мы увидим, как изумительно правдиво показан в фильме человек — Пина, Франческо, — как правдиво показан дом в Риме во время войны, ночью, когда все спят, а эти двое вспоминают прошлое. Мы увидим, что душевное волнение и скупые слезы женщины, ищущей поддержки в твердой воле мужа, действительно «историчны», пропитаны историей; художник подметил и увековечил их, ибо понял их значение, их место во времени.

Под таким углом зрения надо рассматривать и образы дона Пьетро и Манфреди. Дон Пьетро действует не во имя абстрактной воли провидения, он понимает свое назначение конкретно и спешит на помощь измученному народу, нуждающемуся в поддержке и справедливости (как правильно отмечает Фаусто Амоден, дон Пьетро — не исключительное явление; ему трудно подчас преодолеть в себе косность церковника — косность, которая особенно наглядно проявляется у другого персонажа, церковного служки, «олицетворяющего «дон-аббондиевские»\* наклонности самого священника»).

Дон Пьетро выступает перед нами не как ходульный святой, а как представитель той части католического духовенства, которая в тот исторический период стала на сторону народа. Его стычка с Бергманом и в художественном отношении и с этической точки зрения имеет не меньшее значение, чем любое письмо осужденного на смерть:

Бергман: Мы нашли у вас дома вот эти материалы. Совершенно очевидно, что в ваши намерения входило нанести ущерб Германской империи и ее вооруженным силам!

Дон Пьетро: Не совсем так...

— А как же иначе характеризовали бы вы человека, который не только снабжает поддельными документами и укрывает итальянцев, подготавливающих покушения на наших солдат, но к тому же дает убежище и оказывает помощь немецким дезертирам!

— Я бы назвал его человеком, который по-своему пытается оказать милосердие.

\* Дон Аббондио — персонаж из «Обрученных» Мандзони. — *Прим. ред.*

— Это предатель, который должен быть наказан по всей строгости военных законов Рейха!

— На все воля божья...

— Тогда послушайте меня внимательно. Ваш друг возглавляет военную организацию, о которой вы прекрасно осведомлены. Если вы все нам расскажете и убедите вашего друга поступить так же, вы лишь выполните свой долг священника и гражданина. Сейчас я объясню вам, каким образом. Люди, подготавливающие покушения и акты саботажа против германских вооруженных сил, нарушают права оккупирующей державы, гарантируемые международными соглашениями. Следовательно, они — партизаны и должны быть отданы в руки правосудия.

— Ваши слова произвели на меня глубокое впечатление.

— Наконец-то! (По-немецки приказывает секретарю приготовиться к записи показаний.)

— Но здесь есть одно «но».

— А именно?

— Мне лично сказать нечего, так как я ничего не знаю; то немногое, что мне известно, я узнал на исповеди, а это тайна, которая умрет вместе со мной. Таков у нас порядок.

— Меня ваш порядок не интересует!

— Он интересует того, кто над нами: над вами и надо мной.

— Тогда уговорите вашего друга все рассказать!

— Я думаю, он ничего не знает по поводу того, что вас интересует.

— Вы хотите, чтобы я поверил, будто вам ничего не известно о его подлинной деятельности? О том, как его в действительности зовут?

— Я знаю только одно — этот человек нуждался в моей скромной помощи.

— Ах так! Тогда я сам скажу вам, кто он: он — бунтовщик, безбожник! Ваш враг!

— Я католический священник, и я считаю, что всякий, кто борется за справедливость и свободу, угоден господу.

— Надеюсь, вы не собираетесь читать мне проповедь!

— Не имею подобного намерения.

— Послушайте, мне некогда. Вы решили молчать? Вы не хотите даже попытаться уговорить вашего приятеля? Ведь вы тем самым избавите его от таких мучений, какие вам даже трудно себе представить!

— Я представляю их себе лучше, чем вы думаете. Но считаю это бесполезным. К тому же, если он действительно тот человек, за кого вы его принимаете, вряд ли его можно уговорить что-либо рассказать... Как вы полагаете?

— Не беспокойтесь! Расскажет.

— Не думаю. Не расскажет.

- Правда?
- Не расскажет. Я буду за него молиться.
- Вряд ли ваш господь бог прислушается к такой молитве.

Сцена сделана лаконично, она совершенно естественна: остро дан диалог между Бергманом и священником, причем и палач и жертва показаны не в одном «измерении», а в соотношении с другими людьми, с укorenившимися традициями, с определенными идеалами. И этот диалог они ведут, сидя друг против друга, в двух шагах от страшной камеры пыток, в какой-то конкретный день 1944 года. Что же касается «кровожадных» деталей — описания пыток (Манфреды пытаются огнем, вырывают ногти, жгут каленым железом тело) и душераздирающих криков (дверь раскрыта, и священник, пригвожденный к своему стулу, все видит и слышит), — то все это вполне реальные картины эпохи Сопротивления.

Росселлини глубоко понял это и показал все, вплоть до страданий истязаемого тела; он ничего не утаил, чтобы не исказить (фото 12—14). Если бы художник ограничился здесь лишь «несколькими штрихами», он был бы вынужден говорить с а м, а говоря сам, думать об эстетической стороне изображаемого. Такой сдержанный разговор содержал бы в себе только н а м е к, он вряд ли коснулся бы самих причин происшедшего. Росселлини же стремился с головой окунуться в то, что он видел, ибо хотел «проникнуть в разум вещей, оценить их реальное значение».

Как можно говорить о «холодных психологических опытах», глядя на распухшее, неузнаваемо изменившееся лицо Манфреды! До него, видно, даже не доходят ядовитые слова Бергмана:

«Послушайте, синьор Феррарис. Я вам уже сказал: я вас очень уважаю и, поверьте, ценю вашу смелость и дух самопожертвования, но вам надо понять, что так больше продолжаться не может. Вы — коммунист. Ваша партия вступила в союз с силами реакции. Все вы теперь идете против нас, но завтра, когда Рим будет оккупирован, или, как вы говорите, освобожден, будут ли эти высокопоставленные офицеры-монархисты вашими союзниками? Я предлагаю вам решить этот вопрос. Назовите мне имена бадольевских генералов \*. Помогите мне арестовать их, и я гарантирую свободу вам и неприкосновенность членам вашей партии. И так, синьор Феррарис?»

Вместо ответа Манфреды плюет в лицо эсэсовцу; он не сдается и с презрением отвергает завидные предложения противника, несмотря на то, что тот может в любую минуту его убить. И тут — не столько от нане-

\* Бадольо Пьетро (1871—1956) — итальянский военный и государственный деятель, маршал, председатель Совета министров. После падения фашистского режима в сентябре 1943 г. подписал капитуляцию Италии, прекратившую тем самым войну на стороне держав «оси». Во внутренней политике препятствовал демократизации Италии и в 1944 г. вышел в отставку в результате подъема демократического движения в стране. — *Прим. ред.*

сенного оскорбления, сколько от сознания собственного бессилия — в Бергмане вспыхивает «неудержимое бешенство: оно охватывает нацистов всякий раз, когда они сталкиваются с чем-то таким, чего не в силах понять, с проявлениями того человеческого достоинства, которое, как они полагали, их идеология уничтожила раз и навсегда» (Р. Батталья). Разъяренный эсэсовец набрасывается на Манфреди с хлыстом. Наступает конец. Слепленный злобой Бергман кричит: «Смотри, священник, смотри! Ты доволен? Вот твое христианское милосердие, твоя любовь к брату во Христе! Вместо того чтобы обо всем рассказать, ты предпочел увидеть его в таком состоянии. Но не надейся, пройдоха, что ты уцелеешь и спасешь своих сообщников! Тебя ждет тот же конец, что и всех предателей... Мы вас уничтожим! Всех до одного!» Об огромной цене принесенной жертвы и о жалкой беспомощности угроз говорит скорбное и в то же время просветленное лицо дона Пьетро... Обращаясь к замученному Манфреди, он шепчет: «Ты ничего не сказал!» Возмущение и гнев, звучащие в его последующих словах («Будьте прокляты! Вас раздавят в пыли, как червей!»), — это не риторика, не декламация, а моральное осуждение, идущее из глубины сердца. И сила его не умаляется тем, что дон Пьетро тут же спохватывается — как это он, священник, решился произнести проклятие!

4. И так, в фильме нет ни одной детали, ни одного слова, которые звучали бы «эпически», как славословие. Факты говорят сами за себя. Особой силы достигает язык фактов в конечном эпизоде — эпизоде расстрела дона Пьетро. Это одна из величайших страниц нашего кино; в сцене казни Росселлини вскрывает все значение нашего Сопrotивления; и если бы он не был великим художником, я бы сказал, что он сделал это с пронизательностью великого историка (сцена II).

Царит тишина, нарушаемая лишь чуть слышным шепотом священника, читающего молитву, шагами выстраивающихся в ряд солдат да доносящимся издали, с той стороны колючей проволоки, свистом мальчишек. Дон Пьетро их не видит... Это — прощание с приговоренным к казни и в то же время символ жизни. Считанные минуты до смерти. Мы чувствуем, как в этой трагической тишине крепнет спокойствие дона Пьетро; показанное крупным планом его страдальческое лицо — кульминационная точка трагедии. От нас не скрыли ничего, так же как и в сцене пыток Манфреди: ни первого неудачного залпа, ни выстрела из револьвера, чтобы прикончить раненого священника, ни его мертвого тела с поникшей головой (фото 21, 23 и 25). При этом никакой экзальтации; перед нами мучительная смерть простого человека, верившего в людей и в бога.

Вся эта сцена говорит нам гораздо больше, чем «хроника», послужившая основой для создания образов. Фильм не ограничивается одним прославлением героя, он гораздо глубже. Картина смерти священника значительна не только сама по себе, она имеет и более всеобъемлющее значение — ведь он столькими нитями был связан с жизнью (вспомним,

как он ищет глазами зовущих его детей) \*. И это самопожертвование одного человека, отражающееся на поступках других людей, а в последних кадрах, когда дети шагают по направлению к городу, приобретающее общечеловеческий смысл, говорит о том, как велика роль Сопровращения для Италии завтрашнего дня.

### 3. «Пайза» \*\*

Революция, начатая фильмом «Рим — открытый город», получила дальнейшее развитие, достигнув наивысшей точки в фильме «Пайза» (1946), в котором неудержимое стремление правдиво отобразить многие перипетии войны неумолимо смело последние следы старых методов творчества. Ценность фильма (не столько в плане документальном, сколько в историческом) настолько велика, что непонятно, почему Батталья не упоминает о нем в своей истории кино: будущему историку фильм «Пайза» может дать несравненно больше, чем многие документы об эпохе освобождения. Вряд ли найдется много книг, которые бы так конкретно и с такой точностью — вплоть до часов и минут — передавали всю атмосферу тех дней.

Эпизоды «Пайза» разворачиваются на всем полуострове — кинообъектив как бы передвигается с юга на север. Фильм, несмотря на свою

\* Непонятно, как может Дольо говорить, что заключительная сцена фильма производит «впечатление незаконченности, незавершенности»?! Можно лишь отчасти согласиться с его мнением по поводу некоторой книжности и надуманности образов детей (речь идет не только о финальной сцене, но и о фильме в целом). Подчас это действительно так. Но не следует все же забывать и о том, как далеко эти детские образы ушли вперед по сравнению с детскими образами фильма «Дети смотрят на нас». В фильме есть момент — во время разговора Франческо и Марчелло перед сном, — когда образ ребенка дается не в плане обычного «детского» клише, а с почти «взрослой» серьезностью:

- Я не могу тебе этого сказать... это секрет...
- Ну, тогда ты правильно делаешь, что никому не говоришь...
- Это правда, что с завтрашнего дня я должен называть тебя папой?
- Зови, если захочешь...
- Ну конечно, хочю. Я очень тебя люблю...

Эти немногие реплики тоже свидетельствуют о более глубоком проникновении в душу ребенка, чем в фильме Де Сики.

Что касается затен с динамитом, предпринятой в подражание взрослым, то «геронизм» мальчишек был сразу же развенчан суровым приемом, который ожидал их дома. Целый ряд других эпизодов, как, например, эпизод с больным стариком, которого ударяют сковородкой по голове, выдержан — Дольо также это признает — в подлинно народном духе. Трагическое вполне может перемежаться с улыбкой: у великих трагиков это наблюдается всегда.

\*\* Пайза (сокращенное от «пайзано») — земляк, на жаргоне американской армии — итальянец. — *Прим. ред.*

кажущуюся фрагментарность, рисует единую и в то же время пеструю картину последней войны. Сначала в центре внимания — только Италия: показано, как война постепенно распространяется на всю ее территорию; потом подчеркивается ее общеевропейский характер. Война ведется не только в окопах, между солдатами вражеских армий, но повсюду. «За войну должны расплачиваться все: линия фронта проходит и в этой тюрьме, и в этом концлагере, и в этом разрушенном бомбами городе. Все теперь солдаты — и дети, и женщины, и штатские, и те, кто старался все забыть и ничего не замечать, — все, кого захватил водоворот трагических событий. Счастлив тот, кто сумел сознательно разобраться в происходящем и понял, как надо вести себя в этом чудовищном месиве, понял, каково его место в этой борьбе» (Бианка Чева). В этих ясных словах заключена основная идея «Пайза» — картины, заканчивающейся борьбой тех людей, которые «сознательно разобрались в происходящем» (эпизод в болотах) и хотят избавить себя и других от позора прошлых лет.

Здесь талант Росселлини благодаря полной свободе творчества достигает своего наивысшего развития.

Привычная целостность сюжета нарушается. Кинообъектив «шарит» повсюду, чтобы создать «исторический документ», который надолго сохранит свой характер «живой материи». Это давали о себе знать унаследованные Росселлини принципы Де Робертиса. Но произошла революция — не только в искусстве, но и в области морали, — и эти принципы преобразились. В свое время Росселлини говорил Де Анджелису о своем стремлении к «глубинным планам», о потребности «видеть людей и предметы со всех сторон», о необходимости «выхватить, показать и тут же отбросить что-то, введя, наоборот, то, что освещает данный факт и что, быть может, отдаленно связано с его происхождением». Эти слова Росселлини уже свидетельствовали о том, что он преодолел фальшивый стиль «Людей на дне», поскольку теперь он стремится не к восхвалению, а к историческому объяснению «факта», который, по его словам, необходимо охватить всесторонне, в самых неожиданных и глубоких ракурсах, чтобы целиком понять и само явление и причины, его породившие.

Произведение, созданное Росселлини, по результатам представляло собой нечто противоположное тому, что создавала «документальная школа». Вспомним, как изображалась война в «Белом корабле». Это была война ненастоящая, война хрестоматийная, о которой мечтали, бредили. В «Белом корабле» понятия чести, родины, справедливости были лишь жалкими схемами, и, хотя риторика была доведена в них до минимума, схемы оставались только схемами, и притом фальшивыми и глубоко абстрактными.

Напротив, «Пайза» неустанно стремится к открытию и оценке реальной действительности, и если речь заходит об идеалах, то они рассматриваются в связи с конкретными событиями, с определенными ситуациями, с живыми людьми (все моряки из «Белого корабля» обрисованы приме-

нительно к определенному штампу — как ходульные оптимисты, обязанные печься о славе отечества).

Но этого мало. Принципы нового искусства, ярким и первым представителем которого является Росселлини, не позволяли ограничиться рассмотрением лишь нескольких проблем — скажем, проблемы чести и родины, — что неизбежно привело бы к искажению исторической правды. Во имя этой правды надо было заниматься всем сложным комплексом вопросов: показать любовь и семью, разруху, голод, проституцию и бездомных детей; показать, как народ творил суд и расправу над фашистами; показать, наконец, роль религии.

Такая установка сказалась на всей структуре произведения. Дело было не только в том, что объектив киноаппарата фиксировал все, что попадалось ему на пути по мере его продвижения вверх по полуострову (в конце концов этот внешний момент играл второстепенную роль); дело было в этнической и даже в расовой дифференциации: в фильме «Пайза» Сицилия — это Сицилия, Неаполь — это Неаполь, а Флоренция — это Флоренция. Киноаппарат фиксировал, как переживали последствия войны в разные моменты и в разных местах разные люди. Отсюда всеобъемлющее понимание происходящего.

Кроме того, в фильме — в разное время и в разных местах — изменяется и отношение описываемой среды к данному событию (это событие — неизменно война), которое воспринимается одновременно и как борьба и как соприкосновение различных народов. Как показана война в Сицилии? Иностранная армия, с опаской вступающая на чужую землю, впервые сталкивается с итальянским населением; «оккупация» означает для итальянцев освобождение от многолетнего гнета, но забитое население Сицилии не высказывает своего отношения к происходящему, хотя позднее и проявляет благородство души.

В Неаполе и Риме травма оказалась гораздо более глубокой. Приход союзников перевернул все вверх дном, были нарушены все устоявшиеся обычаи и традиции, вплоть до честности. Воцарился невообразимый хаос: неаполитанский уличный сорванец «скуньиццо» стал вдобавок еще и «шуша», девушка из Рима, которую еще недавно величали «синьориной», теперь жалкая проститутка. Сказывалось присутствие иностранной армии. Чем больше времени проходило с момента освобождения, тем явственнее выступали следы морального потрясения.

Во Флоренции мы видим уже совершенно иную картину. На этот раз объектив направлен на линию боя, на точку, где столкнулись борющиеся силы, где, с одной стороны, наступают, с другой — отступают. Глаз киноаппарата регистрирует процессы, происходящие в обстановке, совершенно не похожей на ту, что наблюдалась в Сицилии. Флоренция не была застигнута врасплох, она давно ждала решающего момента и готовилась к нему. В фильме ничто не забыто: обрисованы положение в городе, жизнь бедного люда, семья (герой разыскивает жену и ребенка), несложная история любви (девушка узнает о смерти Лупо).

Затем короткая пауза: эпизод в монастыре, который звучит как призыв к религиозной морали, которая не считается с потрясшими мир событиями и неизменно зовет к возвышенной цели, хотя в водовороте фактов и событий ничто не остается незабытым. Здесь совершенно отчетливо звучит мысль о том, что разрушительная сила войны не может перейти известной границы, ибо мораль человека выше всего.

«Приблизить человеческую жизнь к добру, к тому, что соответствует разуму и чего жаждет дух, — пишет Томас Манн, — такова поставленная свыше задача; и никакой скептицизм не может умалить ее значения, никакой квиетизм \* не может избавить от необходимости ее выполнять. Несмотря ни на какие препятствия, более того, преодолевая их, это стремление оказывается сильнее всего...»

Возврат к внешнему, где идет самая жестокая, самая решающая борьба, не вступает в противоречие с вышесказанным. Ведь партизаны с реки По, жизнь которых так непохожа на образ жизни и нравы смиренных монахов, действуют согласно разуму, и они правы.

Росселлини не противопоставляет эти два явления: одно дополняет другое; ведь и то и другое суть разные аспекты жизни общества. Поэтому выключиться из повседневности вовсе не грех, напротив, святое дело. Кто так поступает, тот поддерживает в людях чистое пламя. Конечно, это пламя способны поддерживать, быть может, лишь люди простодушные, но они веруют — и за это им все прощается (прекрасная иллюстрация к евангельскому изречению «Блаженны нищие духом») \*\*.

Но, с другой стороны, если вопрос стоит о жизни и смерти, то необходимо, добавляет художник, чтобы человек жертвовал собой и отдавал все свои моральные и физические силы борьбе (в этой борьбе угнетенного народа принимают участие и солдаты иностранной армии). Камыши на реке, бег по прибрежному песку, ожесточенная перестрелка, смерть бесстрашных завершают этот фильм, который можно рассматривать как исторический синтез нашей эпохи и в то же время как одно из величайших достижений современного искусства.

### Первый эпизод

Главное действующее лицо — ночь, крошечная тьма; ее не может рассеять даже яркий свет луны. И в этой тьме затаилась опасность. Так создается ощущение гнетущей неизвестности, которое испытывают люди, приехавшие из Америки и высадившиеся в эту ночь на берег Сици-

\* Безучастное мистическое, созерцательное отношение к жизни. — *Прим. ред.*

\*\* Иначе трактует этот эпизод один критик-марксист: «На мирном, идиллическом существовании этих невежественных, суеверных людей, живущих вдали от жизни, в одном из монастырей Эмили, война сказалась мало. С этой точки зрения армейские капелланы сделали гораздо больше. Недаром один из них говорит: «Если эти монахи не знают жизни, то как могут они судить о ней?» В приведенных словах заключается основная мысль всего эпизода» (из статьи Ugo Casiraghi, «Calendario del Popolo», № 45, VI 1948, p. 239).

лии. Они настороженно всматриваются в мрак. Пятна света — горящий дом, распахнутая дверь церкви — не снижают напряженности момента. По сравнению с предыдущим фильмом Росселлини — это шаг вперед: не прибегая к какому-либо другому способу, режиссер как бы заставляет говорить самые предметы.

Персонажи как таковые более не существуют: они утратили даже ту небольшую долю сценического вымысла, которая еще сохранялась в образе Бергмана и временами у донна Пьетро. Перед нами не вымышленные образы, а реальные люди. Каждый говорит своим языком, каждый живет в конкретной обстановке, с которой зритель знакомится воочию.

Правдиво показан патруль: солдаты пытаются разогнать страх с помощью доброй шутки («До чего же хорошо сегодня ночью море!»). Когда на экране проходят сцены разведки, у зрителя создается безошибочное ощущение, что люди оказались здесь впервые.

В центре эпизода — встреча с местным населением, людьми, укрывшимися в церкви. Враждебные взгляды, разговор с переводчиком, выбор девушки-проводницы и множество других мелких деталей говорят о том, что здесь столкнулись два разных мира: одни готовы помочь, другие настроены враждебно — они связаны с фашизмом. Но в итоге, охваченные нерешительностью и страхом, все остаются в церкви, никто не трогается с места.

С этого момента действие становится более напряженным: вводится сицилийская девушка. Здесь автор подходит к изображению личности, но личности в широком ее значении, поскольку, приводя разговор Кармелы с Робертом, Росселлини не только не сужает образ, а, наоборот, в увеличенном виде рассматривает человеческую жизнь — жизнь солдата, который томится от тоски и одиночества, и жизнь девушки с ее молчаливым страданием и неприязнью к пришельцам.

А ночь — необъятная, темная — притаилась за их спиной... В ней кроется опасность: раздается выстрел, и пуля попадает в Роберта; война неумолимо разрывает только что завязавшиеся узы дружбы.

Эпизод подходит к концу. Так же как и раньше, когда образы выростали, казалось, беспорядочно, в действительности же органически связанные между собой, теперь они стремительно входят в игру без чисто внешних «монтажных» приемов, трагические и суровые, потому что сурова и трагична сама жизнь. Луна освещает разбившееся о камни тело Кармелы (кинокамера движется с вершины скалы вниз до тела девушки, как бы рассказывая о том, что здесь произошло).

## Второй эпизод

Темная сицилийская ночь сменяется ярким и светлым днем.

На улицах Неаполя — в противоположность безлюдью первого эпизода — толпы народа, суматоха, суета. При крике «полиция, полиция!» все бросаются врассыпную; подчеркивается, что смятение и неразбериха царят не только на улицах, но и в душах людей.

Художник то окидывает взглядом толпу — она торгует, орет, суетится, — то как бы случайно оказывается в самой ее гуще, между несколькими воришками и пьяным солдатом негром. «Рассказа» больше нет: тончайшая, незаметная нить повествования почти прерывается. Так же как и в первом эпизоде, сначала в поле зрения режиссера исторический момент в целом; и только потом, находя творческие решения, подсказываемые развитием действия, режиссер расчленяет свое внимание и следит за судьбой какого-либо одного человека (общество всегда тяготеет над ним, он в любой момент может быть поглощен им, всецело от него зависит).

Здесь, в истерзанном городе (вдоль освещенной ярким белым светом дороги высокая изгородь из колючей проволоки, вокруг — развалины), где негр становится добычей уличного мальчишки, укравшего у него ботинки, между ними завязывается дружба. Кража ботинок у негра — для «скуньицо» только своего рода акт самозащиты, борьбы за существование. А ребенок для пьяного солдата — повод отвести душу: негр по-детски мечтает вслух о счастливом возвращении домой (в этот прекрасный, проникнутый национальной спецификой монолог вплетаются раздающиеся вокруг развалин звуки — бьют склянки на каком-то судне, откуда-то доносится гудок; и эти реальные звуки, перемежаясь со словами негра, как бы подтверждают и подкрепляют эти слова).

Однако дружба между негром и ребенком уже с самого начала носит особый характер — она не похожа на встречу Кармелы и Роберта: «скуньицо», слушая монотонный голос Джо, по-прежнему думает о своем, не оставляет мысли о краже ботинок; негру это невдомек, он продолжает разговаривать сам с собой, ему хочется пожаловаться кому-нибудь на жалкую жизнь, которая ожидает его по возвращении с войны («У меня убогая, грязная хижина. Кончилась прекрасная игра, пайза, и мне больше уже не хочется домой»).

Настоящая «встреча» между «скуньицо» и негром произойдет позднее, когда Джо захочет получить обратно свои ботинки. И тогда, как и в первом эпизоде, трагическая действительность вторгнется в эту дружбу, придав ей более глубокий смысл.

...Солдат и парнишка приезжают на джипе, их встречает ватага оборванных, весело горланящих ребятишек. Грязная улица освещена солнцем. Вдруг — темнота и тишина. как будто вы вошли в большую пещеру.

Женщины улыбаются, но в их взглядах отчаяние (фото 27). Вдали темнеют гнилые бараки.

В этом эпизоде, как и в других эпизодах, человек показан на своей почве, в своей среде. Никогда еще в кино (если не считать гораздо менее впечатляющий «Боринаж» \* Ивенса) образ ис был до такой степени

\* Документальный фильм (1928) о многомесячной стачке бельгийских горняков в г. Боринаже. — *Прим. ред.*

обнажен, и никогда еще ни из одного фильма не было так решительно изъято все, что могло превратить простой факт в «происшествие». Взгляд негра как бы проникает в душу города и обнаруживает «нищету — причину всех бед», «трагизм человеческого существования, царящий в самом неприкрытом виде», как пишет Реа, говоря о подлинном Неаполе. В этой сцене нет даже тени пикаризма, какого-либо шутовства, показаны лишь страдания народа, во сто крат усугубленные войной. Негр уже больше не спрашивает, почему «шуша» ворует. Он бросает свои ботинки, он не хочет их брать и уходит, не слушая ребенка... Тот так и остается стоять один, в тени, и в глазах у него удивление (сцена III).

### Третий эпизод

Художественный язык фильма, до сих пор такой четкий, несколько утрачивает свою остроту в третьей «встрече», происходящей в комнате проститутки. Все три первых эпизода даны в форме разговора между итальянцами и представителями оккупационных войск. Ритм этих эпизодов несколько замедлен — рассказчик как бы охвачен раздумьем. Последующие эпизоды, все ближе и ближе подводящие зрителя к эпицентру борьбы, выражают уже столкновение двух противоположных сил; поэтому здесь чаще встречаются монтажные перебивки, динамичные сцены, между которыми как бы вкраплен безмятежно мирный эпизод в монастыре. Эта стройность построения произведения распространяется и на форму фильма.

В разговоре Фреда и Франчески больше горечи, чем в двух предыдущих разговорах: образ города, где на «ам-лиры» можно купить все, что угодно, отражен здесь в психологии женщины, запятнавшей себя и безвозвратно погибшей. Но в то же время этот диалог звучит менее остро из-за некоторой сентиментальности, кульминирующей в слезливых фразах по поводу несбывшегося счастья:

Фред: Дерево еще растет во дворе?

Франческа: Да, но оно больше не цветет.

Однако, несмотря на это, мы не можем согласиться с поспешным и необоснованным выводом, который делает Брунелло Ронди (в отношении остальных частей фильма проявивший максимальную чуткость), считающий этот эпизод «надуманным и фальшивым от начала до конца, а потому не заслуживающим критического разбора». Напротив, в эпизоде есть очень удачные места, важные для понимания всего произведения. Без этой женщины, загубленной войной физически и духовно, фильму не хватало бы важного звена. Удачна также и вся сцена появления американцев на улицах Рима среди рукоплещущей толпы: люди чувствуют себя свободными, будущее им улыбается, празднично бурлит возрождающаяся жизнь. В одном из диалогов между Фредом и Франческой повторяются мотивы, звучавшие в разговоре Пины и Франческо,

когда они сидели ночью на лестнице в «Открытом городе». Но теперь страдания и отчаяние прежних дней отступают перед радостью, которую испытывают эти люди, наконец обретшие свободу:

Франческа: Почему вы так долго не ехали в Рим?

Фред: Долго?... Очень трудно... Но теперь мы здесь!

— Да... Вы здесь... Как нам было плохо...

— Не надо о плохом! Здесь хорошо, Рим хорош! Все хорошо!

Переход от этого воспоминания к душевной атмосфере комнаты Франчески — внезапный и резкий: больно видеть вместо улыбающегося девичьего лица, вместо девушки в скромном чистеньком платьице истасканное, страдальческое лицо проститутки.

По сравнению с образом Франчески «падшие женщины», которых нам показывали в кино до сих пор, были, по существу, только схемой. Здесь проанализированы причины поступков женщины, «не сумевшей устоять» и с тоской в душе торгующей своим телом, — не маски, а живой женщины, глубоко искалеченной войной.

#### Четвертый эпизод

То, что Росселлини в этом месте включил в фильм настоящий кусок истории — флорентийское Соппротивление, — лишней раз свидетельствует о его уважении к фактам, ибо освобождение Флоренции, в котором партизаны принимали самое активное участие, сыграло решающую роль в развитии всего итальянского Соппротивления; более того, оно знаменовало собой тот важный момент, когда союзники на практике убедились в том, что они не могут обойтись без Комитетов национального освобождения. «Если бы не флорентийские бои, о роли и значении партизан можно было бы судить лишь абстрактно» (Э. Э. Аньоетти). С этого момента война за освобождение приобретает уже совершенно иной характер.

В фильме все происходит так, как это было в действительности\*. Все живет здесь своей самостоятельной жизнью, как будто искусство Росселлини — не воспроизведение действительности, а зримый кусок самой жизни. Это было искусство страстное, но оно и не могло быть иным в те дни. Весь эпизод рассказан с глубочайшим волнением; мы видим здесь тот же резкий свет, что и в сценах в Неаполе, но еще более разящий и яркий.

Никогда еще действующему лицу, в традиционном смысле этого слова, не уделялось так мало внимания, как в этом эпизоде (невольно приходит в голову, что действующее лицо здесь — это трудный путь Массимо

\* См. приводимое мною сравнение между высказываниями очевидцев об этом периоде истории Флоренции и фильмом (в статье «La Resistenza nel cinema europeo», см. «Filmocritica», № 47—48, IV—V 1955, p. 143).

и Гарриет, а не они сами), но в то же время никогда еще жизнь человека не являлась объектом такого пристального внимания, как именно здесь: образы двух смельчаков, несмотря на то, что объектив задерживается на них не более секунды, охарактеризованы в этом эпизоде до мельчайших подробностей, но об их благородстве, о их жизнелюбии мы узнаем преимущественно через их ощущения в те волнующие моменты, которые мы переживаем вместе с ними. Говорят, искусство Росселлини объективно. Да, поскольку оно максимально субъективно: между познающим и познаемым — постоянная взаимосвязь, что исключает какую-либо необъективность изображения.

Перед нами заполненный беженцами двор дворца Питти — по эту сторону Арно. Массимо видит в толпе беженцев под портиками соседку и хочет узнать у нее о судьбе своей жены и ребенка, но та от страха совершенно не способна говорить («Конец света, конец света!» — причитает она), а ее брат эгоистически отмахивается от вопросов («Откуда нам знать? Когда такое творится, у каждого свои заботы»).

Гарриет тоже ищет своего друга, партизанского командира Луно, но тот, как и семья Массимо, в другой части города, за Арно. Тогда оба решают перейти через реку — через единственный не взорванный немцами мост. Они идут вдоль галерей, соединяющей дворец Питти с Уффици, бегут, согнувшись, по пустынному коридору... Снаружи ослепительно сияет летнее солнце. Они знают: там их ждет другой мир, не похожий на тот, что остался позади. Ведь по ту сторону Арно — другая земля, другая, совершенно отличная эпоха: здесь — свобода и прошлое, ныне уже полностью осознанное, там — рабство, угнетение, неизвестность. Война представляется им как бушующее пламя: оно отдалается — и жар спадает, но вот его огненные языки все ближе и ближе — и атмосфера накаляется до предела.

В центре города зловещая тишина, от безлюдных улиц веет смертью; жизнь будто притаилась, но она на чеку. Раздается леденящий душу треск немецкого мотоцикла, пересекающего пустынную площадь (в этом месте музыка Ренцо Росселлини, так же как и в финальном эпизоде, достигает огромной выразительности; слышатся предвещающие трагедию глухие удары, затем стремительный поток звуков; мгновения бегут, бегут судорожно, быстро... Но пока это только полное напряжения ожидание развязки) (фото 31).

И все-таки город живет. Из-за закрытых окон смотрят тысячи глаз. Кое-где в живой ткани зданий зияют, как раны, провалы — следы бомб. Щебень, развороченные стены — немые свидетели недавней бури.

Все взволнованы и ждут. Тишина прерывается треском винтовочных выстрелов и гулом канонады. Запершись в домах, флорентийцы то и дело спрашивают: «Почему же они остановились? Чего они ждут, почему не наступают?»

Массимо и Гарриет видят все это. Они бегут по улицам, где за каждым углом притаилась опасность, через заброшенные сады (вспомним два

одиноких выстрела), по крышам. Им некогда даже посмеяться над старым полковником в отставке, который командует в воображаемом штабе («Нет, все делается не так, как надо! Послушайте, это стреляет 88-миллиметровка! Я знаю, ведь я провоевал всю войну — ту, настоящую, первую! Принесите мне каску... А то, знаете ли, солнце...»). Наконец они добираются до улиц, где происходит жестокая схватка, где смерть подстерегает на каждом шагу. Самый трагический момент — это краткая, но незабываемая сцена с умирающим, когда на широкой солнечной улице звонит колокольчик и монотонный голос предупреждает: «Красный крест! Красный крест!» (фото 32).

Не следует забывать и недооценивать и самую суровую сцену фильма — расстрел двух захваченных партизанами фашистов, где нечеловеческий вопль («Я не хочу умирать! Не хочу умирать!») прерывается яростной очередью из автоматов. Страшны и обнажены в своей правдивости образы сцены, где безжалостная смерть карает, как Немезида.

Смерть этих двух человек бесплодна, она настигает их как историческое возмездие; после нее нет ничего — это конец физического существования.

#### Пятый эпизод\*

Ужасы войны не коснулись болонской обители (это единственная часть фильма, где географическое название местности не играет никакой роли); вековые стены изолируют ее от внешнего мира; она живет своей самостоятельной жизнью, вне времени и пространства («Наша Америка еще не была открыта, а эти камни уже существовали», — говорит один из капелланов).

С самого начала этого эпизода мы погружаемся в монастырскую атмосферу, в атмосферу религиозного чувства. Выстрелов не слышно, тишину нарушает лишь праздничный звон колоколов; монахи лобызаются. Далее краткая молитва во дворе, где разгуливают идиллические куры; затем письмо «Его преподобию падре провинциалу» \*\*: «С божьей помощью все мы целы и невредимы».

В монахах подчеркивается их почти детская наивность; она светится в их улыбках, в которых отражаются внутренняя безмятежность, францисканское целомудрие. Вспомним молодого монаха с голосом херувима (того, что вначале спрашивает у капелланов, не слышали ли они о судьбе его родного города Сан-Лео); он находит каску, хочет ее примерить, но потом, спохватившись, отдает настоятелю: «Отец настоятель! Они забыли каску!» Другой монах, постарше, без конца благодарит за шоколад («Спасибо, спасибо, огромное спасибо. Я специально помолюсь за вас мадонне, за помощь...»). По знаку настоятеля, прерывающего его излияния, он умолкает.

\* Сюжетом эпизода служит случайный приезд во францисканский монастырь трех военных священников американской армии. — *Прим. ред.*

\*\* Падре провинциал — управитель несколькими общинами в католическом монашеском ордене. — *Прим. ред.*

Музыка мягкая, певучая; она говорит о свободе духа, о счастливом душевном равновесии.

Такова атмосфера этого эпизода.

Но вот в это благолепие врывается нечто такое, что ввергает монахов в ужас и печаль: из трех капелланов один оказывается евреем, а другой — протестантом. В душах монахов возникает смятение: «Лютер, ересь Лютера, самого главного протестанта! Отец настоятель, две погибшие души!» Монахи сокрушаются и начинают усердно молиться во их спасение.

И вот первоначальная наивность, ощущение полного счастья и покоя, царившие в монастыре, сменяются чувством глубокой любви, жаждой очищения.

Из финальных моментов особенно запоминаются два: первый — в церкви, когда монах при тусклом свете свечи играет на органе: столько простоты и красоты в его молитве! Второй — в трапезной, где в торжественной тишине звучат слова о прегрешениях человека: «Господи, спаси. Быть душе моей в печали до конца дней моих»\*.

### Шестой эпизод

В этом эпизоде роареализм достигает своих высот; дальше идти уже некуда. Здесь Росселлини превзошел самого себя, оставив далеко позади даже таких тонких знатоков человека и природы, как Флаерти, Мурнау и Ренуар. Жадно накинулся он на все, что его окружало, и изобразил жизнь с предельной правдивостью, презрев все традиции и открыв перед нашим взором реальный мир во всей его глубине.

Тема шестого эпизода — смерть, смерть неотвратимая, неизбежная. Но она не омрачена нечистым прошлым, как в «Наваждении», где она была плодом отчаяния, безнадежности, самоцелью.

Эта смерть напоминает о жизни; она буднична и в то же время знаменует высочайший взлет человеческого существования; она — не конец, а начало. Ни в одном жесте, ни в одном слове нет даже намек на пессимизм, ибо в основе трагедии — справедливость.

Труп, плывущий по величавой реке, приковывает к себе взгляды многих людей. Но сейчас не время для слез, для скорби; дощечка, на которой

\* Нельзя не признать, что этот эпизод, так же как и римский, грешит некоторой слезливостью. Так, например, представляется явно лишним финальный монолог капеллана-католика. Его напыщенная тирада кончается словами: «Мне хочется вам сказать: вы дали мне так много, что я всегда буду чувствовать себя в неоплатном долгу перед вами. Я обрел здесь то спокойствие духа, которое утратил в страшном кошмаре войны. Вы дали мне прекрасный урок смирения, простоты и веры». Подобные мысли уже не раз высказывались и раньше.

Но эти недостатки несущественны, произведение в целом от них не страдает (необходимо отметить ошибочность довольно распространенного мнения, будто «Пайза» — произведение «фрагментарное»; те, кто так считает, не понимают, что именно в этой эпизодичности фильма и заключается его глубокая целостность).

начертано слово презрения и угрозы\*, превращается в памятник павшему герою (сцена IV).

Но не так-то легко добраться до тела убитого (партизан выглядывает из камышей, словно зверек из своей норы) (фото 34).

Убитого хоронят в немом молчании. Контрастом звучит резкий диалог двух американцев, для которых, так же как для остальных, воззвание Александра\*\* к партизанам с призывом разойтись по домам означает приближение конца:

Эйлен: Я описал им наше положение, но они твердят свое: прекращайте всякое сопротивление.

Дэйл: А какое это может иметь значение для Главного штаба? Так или иначе, все умрем.

Труп несут на руках и кладут на выжженную землю. Объектив безжалостно разглядывает морщинистое изуродованное лицо (фото 35). Оно предстает перед нами ненадолго... В нем нет ничего жуткого, оно отражает лишь глубокое физическое страдание, которое впечатляет гораздо больше, чем тело на шоссе в «Наваждении». И не только потому, что здесь полностью отсутствует актерская игра: самому правдоподобному подражанию трупу Росселлини предпочитает настоящее тело убитого человека. Дело в том, что художник видит здесь не просто труп растерзанного человека — ему чудно всякое смакование жестокости, — он смотрит глубже, проникает в суть вещей. Эта сильная сцена является центром всего эпизода; когда стоящие вокруг могилы партизаны обнажают головы и торопливо крестятся, они знают: смерть — и та, что свершилась, и та, что еще свершится, — вызвана необходимостью самопожертвования в трудной борьбе за освобождение.

Партизаны удаляются. Такая же ясная, четкая, как фактура самих кадров, звучит в отдалении медленная музыка; она как бы перекликается с ударами весел, сливается с завыванием ветра, пригибающего к воде стрельчатые камыши. Партизаны поспешно оставляют лодки, шагая по воде, и опрометью бегут к берегу... Здесь люди тоже делают всё задыхаясь, бегом, как во флорентийском эпизоде. Но ими движет теперь уже не страстное желание, пренебрегая опасностью, увидеть близких, а отчаяние, желание поскорее уйти от нависшей опасности, вырваться из неумолимо сжимающихся тисков смерти.

Наступает ночь. Сгущающуюся тьму звездного неба рассекают световые сигналы. На болоте перекликаются людские голоса, где-то вдали трещит автомат. В предрассветной мгле вырисовывается силуэт оставшегося в живых ребенка. Трагичен его плач над телами убитых, распростертыми около неподвижной воды, освещенной лучами восходящего солнца.

\* На дощечке написано слово «Партизан». — *Прим. ред.*

\*\* Александр Гарольд — главнокомандующий союзными армиями в Италии в 1943 г. — *Прим. ред.*

Вновь звучит та же музыка, в ее медленном ритме угадывается неизбежность конца. Вот совсем рассвело: вокруг царит возбуждение. Вдоль каналов снуют лодки, ветер колышет камыш, кто-то крикнул слова приказа, кто-то побежал.

Но все ближе рокот немецкого мотора: пароход приближается, от него никуда не уйти. Короткая схватка на берегу; пули врезаются в вязкую болотистую почву. Партизаны отходят. Их преследуют, теснят со всех сторон... Укрыться негде, вокруг голое болото. Патроны кончились. Один из партизан оставляет последнюю пулю для себя: стреляет в горло.

Темно. Завывает ветер. Партизаны ждут казни. Вдруг оттуда, где лежат связанные, неподвижные люди, раздается песня, но часовой тут же приказывает замолчать. Кто-то говорит: «Дома так никогда и не узнают, что со мной случилось»; другой жалуется: «Я весь обмочился, как младенец». Никаких громких слов. Перед нами живые, реальные люди, переживающие величайший момент своей жизни, безвестные герои, люди, делавшие историю\*.

Вот их тела с глухим всплеском падают в воду... Падает сраженный очередью из автомата американский солдат. Как тонко показаны в этих немногих кадрах величие самопожертвования народа, смысл войны! Фильм заканчивается внешне бесстрастными, но по существу лапидарными словами диктора: «Это случилось в 1944 году, на рождество, за четыре месяца до окончания войны».

Совсем иначе звучит заключительная фраза «Броненосца Потемкина» — фильма, появившегося за тридцать лет до «Пайза», в сцене на одесской лестнице, где правда повествования уступает место исторической правде. Это два разных взгляда на действительность, характерные для определенного исторического этапа; и все же между ними есть бесспорная, продиктованная чувством морального протеста преемственность.

#### 4. Положение кинопромышленности

Фильмы — «Рим — открытый город», «Пайза» и появившийся в 1947 г. фильм «Германия, год нулевой»\*\* были не единичными явлениями, а лишь кульминационными точками одного большого процесса. Для художников это были годы открытий, годы небывалой в кино полной свободы.

\* Анна Банти пишет: «В каждом романе, написанном на материале подлинной жизни, ставятся те же проблемы, которые существуют в реальном обществе, где безвестные люди становятся героями, а герои действуют, как безвестные люди. Это по сей день лучший способ вершить историю» (из цитируемой выше статьи «Romanzo e romanzo storico», напечатанной в журнале «Paragone», p. 3).

\*\* Фильм Р. Росселлини. — *Прим. ред.*

Демократические силы страны заключили союз; правда, он уже тогда содержал в себе зародыши раскола. В стране еще не был наведен порядок. Но «все плохое, что было в Италии и на чем лежала ответственность за то худшее, что в ней произошло, притаилось и молчало. На целых два года слово было предоставлено самому лучшему, чем располагала наша страна» (В. Бранкати).

Естественно, что кино стало самым действенным выразителем этих настроений. Однако не следует думать, что слово «свобода» ласкало слух продюсеров; оно не радовало даже самых доброжелательных и независимых из них. Не следует думать, как иногда ошибочно полагают, будто режиссеры в те дни благоденствовали. Пресловутый «кризис» стучался в двери нового кино со дня его рождения и никогда его не покидал (вспомним, к каким ухищрениям пришлось прибегать, чтобы поставить «Рим — открытый город»).

Более того. Эти первые годы были самыми неопределенными и мучительными: режиссера считали счастливым, если ему удавалось найти денег для постановки картины. Но это не был кризис творческой мысли (она в те дни была ключом) или кризис, связанный с засильем цензуры (хотя «Желание» — фильм Росселлини и Пальеро — был изъят и изуродован до неузнаваемости). Речь шла о возможности практически существовать. Барбаро на одном совещании с участием киноспециалистов и продюсеров так и заявил: «Первое требование свободы — это возможность существовать».

Поэтому если декрет наместника\* от 5 октября 1945 г. и показался всем, выражаясь словами Кьярини, «трубным гласом и гимном свободе», то это не должно помешать нам оценить его по достоинству. Декрет действительно провозгласил свободу производства кинофильмов, отменил предварительное рассмотрение сценариев и прочие предварительные визы. Были отменены также и многие другие ограничения (в эти «многие» входят самые главные «рогатки»: фашистский закон о государственной безопасности и положение о правительственном контроле над кинофильмами, принятое 24 сентября 1923 г. и сыгравшее впоследствии роковую роль). Однако вопросы, имевшие особо жизненное значение для кинопроизводства, затронуты не были. «Трубный глас» явно детонировал: отменив все законы, декрет наместника открыл доступ американским фильмам, лавиной хлынувшим в Италию, что пагубно сказалось на отечественной кинематографии, так как никаких гарантий для эксплуатации итальянских фильмов внутри страны декрет не предусматривал. Более того, в то время как себестоимость фильмов росла и повышались государственные налоги, были отменены почти все субсидии, в результате чего кинопроизводство очутилось в весьма критическом положении (надо было хотя бы снизить налоги). Наконец, погашение сумм, затрачивавшихся на производство, не обеспечивалось

\* Речь идет об Умберто, сыне итальянского короля Виктора Эммануила III. — *Прим. ред.*

доходами от проката фильмов на внутреннем рынке, поскольку между ростом сборов и ростом себестоимости существовал большой разрыв: в то время, как сборы по сравнению с 1942 г. выросли в десять раз, себестоимость производства возросла в двадцать раз.

Таким образом, отечественная кинематография очутилась в полном загоде. Это недопустимое положение длилось до марта 1947 г.

Кинороботники, правда, не сидели сложа руки и всячески пытались расшевелить правительство. Пьетранджели писал: «Стучите, и отворят вам. Но итальянская кинематография может отбить себе руки — никто не хочет открыть ей двери; быть может, не по какому-либо расчету, не по злему умыслу, а из-за несчастного стечения обстоятельств; но от этого ей не легче. Статьи в печати, сводки, резолюции, телеграммы, встречи, хлопоты различных комиссий и представителей, угрозы забастовок, демонстрации протеста ни к чему не привели. Кинематографии не удалось добиться даже такой простой и естественной вещи, как возможность, подобно любой другой отрасли отечественного производства, не оказаться предоставленной самой себе, а быть переданной в ведение соответствующего министерства — Министерства народного просвещения» (март 1946 г.).

После ликвидации злополучной должности министра по делам печати и информации управление зрелищными предприятиями было передано в ведение канцелярии председателя Совета министров, которая отличалась полной бездеятельностью и крайней медлительностью. Даже применение вышеупомянутого декрета от 5 октября 1945 г. сопровождалось множеством компромиссов и наталкивалось на тысячи разных препятствий.

Предложения смешанной законодательной комиссии, о которой мы говорили выше, искажались и игнорировались. Эта комиссия (куда входили представители от кинопромышленников и профсоюза работников кинематографии) предложила проект закона, предусматривавшего, кроме всего прочего, обязать владельцев кинотеатров демонстрировать итальянские фильмы от 90 до 60 дней в году. В законопроекте фигурировало также предложение о создании специального учреждения, которое занималось бы реорганизацией отечественной кинопромышленности (и органически объединило бы деятельность соответствующих государственных и смешанных учреждений). Однако все эти вполне обоснованные и законные предложения были изъяты из декрета, позднее единогласно одобренного Советом министров.

Тогдашний премьер-министр Парри категорически отказывал кинематографии в какой-либо помощи со стороны государства. Возможно, он руководствовался довольно распространенным в те дни и весьма наивным мнением, которое сводилось к следующему: прошло время, когда государство рассматривали как «дойную корову»; «промышленность, — говорилось в редакционной статье журнала «Фильм ривиста», — должна преодолеть кризис, опираясь на свои собственные средства и возможности» и не рассчитывая на чью-либо помощь или влияние со стороны.

Но для такого сложного и тонкого механизма, как кинематография, одного росчерка пера на бумаге было недостаточно. Добрые намерения законодателя повисли в воздухе, так как он не учел реальных потребностей нашей промышленности. Декрет вызвал волну протестов, что грозило полным прекращением всякой деятельности в этой области\*.

Тогда продюсеры, прокатчики и владельцы кинотеатров осуществили отчасти то, что надлежало сделать правительству, но о чем оно даже не помышляло: они заключили соглашение, по которому обязывались забронировать за отечественными фильмами 60 дней в году (однако это соглашение допускало много лазеек, позволявших его обойти). Это было в январе 1946 г., когда Де Гаспери сформировал свой первый кабинет. Он заявил представителям профсоюза работников кинематографии, что закон пересмотру не подлежит ввиду возражений со стороны союзнических властей. В то же время он обещал в пятнадцатидневный срок создать учреждение, которое бы ведало делами кинематографии (обещание было выполнено только через год).

Со своей стороны американцы были весьма заинтересованы в том, чтобы чехарда с законодательством о кино продолжалась как можно дольше. Дело в том, что количество американских фильмов, демонстрировавшихся на наших экранах, с каждым днем неимоверно возрастало: в 1946 г. из 419 заграничных кинокартин 276 были американские, а в 1947 г. на 800 заграничных фильмов пришлось уже 507 американских\*\*.

Что же происходило при таком бедственном положении кинопромышленности с итальянскими фильмами? По этому поводу в сентябре 1946 г. молодой продюсер Дино Де Лаурентис высказался в том смысле, что он лично не видит здесь ничего опасного и «настроен оптимистически», несмотря на «неуклонный рост себестоимости кинопродукции» и на явное предпочтение, отдаваемое «почти всеми прокатчиками» иностранным фильмам. Он считал все эти неполадки чисто временными: «В них виноваты горе-продюсеры — пришлые элементы, решившие попытаться счастья в кинематографии, которая привлекает их обманчивой перспективой легкой наживы».

Правда, «итальянское правительство по-прежнему не замечает существования отечественного кино, а мы... по-прежнему работаем и сами,

\* Независимо от декрета было решено выплачивать 10 процентов (а за особо выдающиеся в художественном отношении фильмы до 14 процентов) от общего дохода от картины. Но эта помощь оказалась малодейственной ввиду низких сборов, обеспечиваемых отечественными фильмами.

\*\* Этой лавине должны были противостоять всего 50 итальянских фильмов (речь идет о 1947 г.), на долю которых из общей суммы дохода в 29 миллиардов лир пришлось только 3 миллиарда, то есть одна десятая суммы, уплаченной итальянскими зрителями в кассы кинотеатров (эти цифры приводятся Итало Кальвино в журнале «Vianco e Negro», № 1, 1948. Что касается 507 американских фильмов, демонстрировавшихся в 1947 г., то Кальвино включает в эту цифру также фильмы, оставшиеся от предыдущего года; в действительности новых американских фильмов было 376).

без чьей-либо помощи, выпускаем фильмы», однако свобода производства — хотя она и привела к дроблению капитала (получаемого из самых разнообразных и непостоянных источников) и к созданию множества мелких предприятий — обеспечила художникам в тысячу раз большую самостоятельность, чем когда-либо. Их больше не сковывала «промышленность» с ее писаными и неписаными правилами, подлежащими неукоснительному выполнению, с ее коммерческим нажимом и политическим конформизмом. И хотя промышленности как таковой фактически не существовало — ее временно заменило производство, осуществляемое «партизанскими методами», как правило, без какой-либо преемственности и единого метода работы, — однако кинематография Италии все же сумела создать интересные и выгодные в финансовом отношении картины, гораздо более интересные, чем те, которые одновременно выпускались, например, такой стабильной и маститой кинематографией, как голливудская.

Значит, несмотря на нехватку студий и оборудования («Чинечитта» была введена в строй только в 1947 г.) и несмотря на то, что съемки производились где придется — в Риме, Милане, Венеции, Неаполе, Бари, Палермо, — под постоянной угрозой кризиса, оптимизм Де Лаурентиса был вполне обоснованным (впрочем, его фирма принадлежала к числу тех немногих солидных и умно организованных предприятий, которым удалось избежать губельных последствий переливания капитала).

И действительно, в то время, как на внутреннем рынке наше кино занимало весьма шаткое положение, в международном масштабе оно стало завоевывать все экраны, что можно сравнить разве только с успехами времен «Кабирии» (1913). Фильм «Рим — открытый город» имел в Италии гораздо меньший успех, чем в Париже, Лондоне и особенно в Нью-Йорке. Американский бизнесмен Джозеф Берстин, занимавшийся прокатом фильмов, первым оценил значение этого фильма и приобрел право на его демонстрацию в Соединенных Штатах. Его уговорил познакомиться с картиной американский военнослужащий Род И. Гейджер, вместе с Росселлини участвовавший в ее производстве.

В феврале 1946 г. этот фильм начал демонстрироваться в кинотеатре «Мир» в Нью-Йорке и в течение многих месяцев не сходил с экрана. С тех пор итальянские фильмы стали пользоваться в США «неограниченным кредитом».

Вышедший вскоре после него фильм «Шуша» был закуплен одновременно двумя прокатными фирмами, причем обе на нем разбогатели. Фильму была присуждена премия «Оскар»\* за «успехи итальянской кинопромышленности», достигнутые в трудных послевоенных условиях. Во Франции, судя по словам Де Сики, картина была куплена «за 4 миллиона лир и принесла доход в 300 миллионов франков».

\* Высшая премия Голливудской академии киноискусства, присуждаемая ежегодно за лучший фильм, режиссуру, сценарий, операторское мастерство, мужскую и женскую роль и т. п. — *Прим. ред.*

Фильм «Пайза», несмотря на то что в нем звучали антибританские нотки, имел грандиозный успех в Лондоне и у критики и у зрителей («Пайза» финансировалась «Фореин филм продакшн», основанной и возглавлявшейся тем же Гейджером).

С появлением фильма Дзампы «Жить в мире» — который приправил неореализм малой толикой сценического эффекта, что сделало его более доступным и понятным, — новое итальянское кино окончательно утвердилось за границей. Фильм Дзампы побил все рекорды: он демонстрировался в Лондоне, Париже, Буэнос-Айресе, Осло, Брюсселе, Мадриде и даже в Каире. Его экспортировали в тридцать стран! Это был первый итальянский фильм, появившийся на экранах Австралии и Новой Зеландии\*.

Таким образом, если нашей кинопромышленности удалось выжить, то только благодаря экспорту: именно в 1947 г., в момент наибольшего обострения кризиса внутри страны, спрос на итальянские фильмы со стороны иностранных прокатчиков особенно возрос — с 24 странами было заключено 354 соглашения (в 1952 г. было заключено уже 1046 соглашений с 78 странами). Мало того, успех, которым итальянские фильмы пользовались у владельцев кинотеатров и у кинозрителей всех стран, послужил причиной переоценки значения и довоенных фильмов; так, фильм «Четыре шага в облаках» был тоже причислен к новой итальянской школе.

Исходя из всего сказанного, можно смело утверждать, что «Рим — открытый город» является фильмом, знаменующим собой возрождение в самом широком смысле этого слова: с одной стороны, он представляет собой величайшее достижение киноискусства, а с другой — он приостановил деградацию нашего кинопроизводства, указав путь, по которому надо было идти.

## *5. Неореалисты «понаслышке».* *Подлинный голос Де Сики*

В Италии, несмотря на существование так называемого союза демократических сил, с первых же лет после войны началась борьба между старым и новым не только в области кино, но и в области общественно-политических отношений и во всей культурной жизни страны. Де Гаспери поспешил приостановить чистку реакционных элементов, довольно активно проводившуюся в Северной Италии, и снова вернул на свои

\* Картина была присуждена бесчисленное количество премий: ее высоко оценила критика Нью-Йорка, Локарно, Брюсселя, Аргентины, Швеции и т. д. (любопытная деталь: даже королевское семейство Англии пожелало устроить у себя просмотр этой картины).

посты прежних префектов и начальников полиции, которые и принялись с удвоенным рвением за восстановление старых порядков, старого традиционного государства. В то же время у Учредительного собрания были отняты законодательные права, в результате чего его функции свелись, в сущности, лишь к редактированию конституции и избирательного закона. Однако новые веяния все же преобладали над старым; это видно из того, что итальянский народ предпочел монархии республику, хотя победа республики и была одержана лишь благодаря небольшому перевесу сил.

Но восстановить либеральное дофашистское государство было уже невозможно, хотя в системе республиканского государства и сохранились следы авторитарных порядков, «оставшиеся от прошлых лет и нашедшие свое проявление не только в областях административной и финансово-экономической, но и в деле школьного образования и в культуре страны» (Валиани).

Особенно проявилось это в области культуры, где влияние только что приобретенной свободы сказалось в гораздо меньшей степени, чем в кино. Но, по существу, и в области культуры начиная с первых же послевоенных лет происходили столкновения между старым, отжившим и новыми требованиями эпохи. Внутри кроочанства наметилась заметная дифференциация; толчком послужили выход книги Гуидо Де Руджиеро «Возвращение к разуму»\* и активная деятельность Амодео, который на страницах своего журнала «Акрополь» активно ревизовал философию Кроче. Но прошло несколько лет, прежде чем антикроочанская тенденция получила явно выраженную форму, во всяком случае прежде, чем стремление к обновлению приобрело более решительный и определенный характер.

Даже Витторини, чьи пламенные строки, напечатанные в «Политекнико» (оказавшемся, к сожалению, недолговечным), мы приводили выше, обуреваемый сомнениями, метался между старым и новым. В образе гаписта\*\* «Энне дуэ» («Второй номер») из книги «Люди и не люди» осталось многое от абстрактного бунтарства Сильвестра из «Беседы в Сицилии», хотя «Энне дуэ» «бросает бомбы и ходит на собрания» (И. Кальвино). То же происходило и с Павезе: он все время метался между двумя полюсами, хотя четко заявлял, что мало идти к народу, надо «быть» им.

Новое кино, которое наконец вырвалось из замкнутого круга проблем чистой эстетики и, не оглядываясь, перешагнуло через прошлое, как раз и «было народом». Этим именно и объясняется его исключительная оригинальность.

\* «Il ritorno alla ragione».

\*\* Гапист — от ГАП («Группа патриотического действия»), возникших в 1943 г. по инициативе компартии во многих городах Италии, оккупированных гитлеровскими войсками. Гаписты организовывали акты саботажа на предприятиях, работавших на гитлеровскую армию, осуществляли налеты на военные объекты врага, уничтожали нацистских палачей и предателей. — *Прим. ред.*

Правда, в тот период никому из художников не удалось подняться до уровня Росселлини, решительнее всех освободившегося от пут старых традиций. Это не удалось бы, по-видимому, и Висконти, если бы он мог даже довести до конца свой рискованный фильм «Пансион за морем» или «Марию Тарновскую» (картину, свидетельствующую о том, как мало помышлял тогда режиссер о неореализме). Сценарий второго фильма был основан на материале нашумевшего судебного процесса, где «точки зрения» на одно и то же событие излагались в соответствии с тремя различными версиями показаний (своего рода итальянский вариант японского фильма «Расёмон»<sup>\*</sup>).

Не следует истолковывать долгое молчание Висконти после «Наваждения» как результат «возросшего у него чувства ответственности», о чем говорит Чинтиоли, считавший, что Висконти «не мог идти проторенной дорогой, поскольку в этом направлении он исчерпал уже все свои ресурсы». И действительно, творчество Висконти в течение довольно долгого времени — между «Наваждением» (1943) и «Земля дрожит» (1948) — сохраняло много пережитков прошлого. Позднее Висконти удалось изжить их отчасти благодаря своей интенсивной работе в театре, отчасти под несомненным влиянием неореализма<sup>\*\*</sup>.

К Росселлини в этом общем движении за обновление киноискусства присоединились (и сумели встать на ноги, несмотря на неблагоприятные условия) Де Сика, Дзаваттини, Вергано, Де Сантис, Джерми, а также, преодолевая немалые противоречия, и Латтуада. Все остальные, конечно, тоже испытывали на себе влияние происшедшего, но сами активно в создании нового кино не участвовали или, что хуже, уже тогда грубо искажали подлинные цели и установки неореализма. Среди тех, кто слепо пошел за неореалистами, понимая, что какое-то обновление кино необходимо — иначе можно было отстать и превратиться в ремесленника, — были «старики» Камерини и Блазетти. Следуя духу времени и по возможности примеру Росселлини, они поставили фильмы о Сопrotивлении: Камерини — «Два анонимных письма» (1945) и Блазетти — «Один день в жизни» (1946). Но тема Сопrotивления была ими решена поверхностно. Фильм Камерини свидетельствует об ограниченности его устремлений, что является характерной чертой всего его творчества, так и не вышедшего за пределы посредственного ремесленничества. У Блазетти были гораздо более честолюбивые намерения; он решил никоим образом не сдавать позиций. И все-таки все

<sup>\*</sup> Фильм режиссера Акиры Куросава (1951) по новелле писателя Акутагава Рюноске (1915) имел огромный успех в Европе и послужил «открытием» японского киноискусства английскими, французскими и американскими кинокритиками. — *Прим. ред.*

<sup>\*\*</sup> Долгое молчание Висконти объяснялось вовсе не избытком «чувства ответственности». Причина была гораздо прозаичнее: отсутствие денег. Висконти всегда было трудно сделать фильм, а в годы кризиса, когда ни один продюсер не хотел рисковать своим капиталом, — тем более. (У Висконти в проекте имелся, кажется, еще третий фильм, который, судя по замыслу, также не свидетельствует об особом интересе этого режиссера к неореализму, — шекспировский «Отелло» с участием Л. Жуве.)

его убитые монашенки не стоят одного партизана из «Пайза». Язык его произведений — искусственный, надуманный: иногда это результат стремления во что бы то ни стало отдать дань новым требованиям, иногда отзвук былых поисков пластичности и композиции. С тех пор, несмотря на все свои усилия, Блазетти не сумел восстановить авторитет, каким он пользовался до войны. Наилучшего результата в своем стремлении сказать что-нибудь новое Блазетти достиг в картине «Один день в жизни»; возможно, это объясняется его желанием во что бы то ни стало идти в ногу со временем. Но ни этот, ни прочие его фильмы (в 1947 г. появилась тяжеловесная постановка из жизни древнего Рима — «Фабиола») не сыграли никакой роли в развитии итальянского кино\*.

К группе «стариков» можно причислить также Солдати. И, пожалуй, даже с большим основанием, чем кого-либо другого, так как в своих фильмах «Даниэле Кортис» и «Евгения Гранде» (оба производства 1946 г.) он ограничился перепевом своих старых работ; по-видимому, имея дело с темами и сюжетами XIX века, он чувствовал себя как рыба в воде.

Единственный, кто не забыл, что мир еще совсем недавно был объят пламенем войны, в котором сгорел затхлый мирок довоенного искусства, — это Ренато Каstellани. В фильме «Мой сын — профессор» (1946), легкой, несколько сентиментальной комедии, он решительно покончил с прежним холодным эстетизмом. Таким образом, из всех запутавшихся в поисках выхода режиссеров, которые оказались не подготовленными к неореализму, только один Каstellани без особого труда отделался от груза прошлого (хотя ничего особо значительного он так и не создал). Но если Блазетти добился этого большим усилием воли, то автор «Выстрела» — более молодой и склонный к поискам нового — пришел к тому же легко и естественно. В дальнейшем это помогло ему достичь неплохих результатов.

В «революционной» группе единственным, у кого «все было в порядке», был Де Сика. Заручившись доверием продюсеров (дал средства и безоговорочно принял сценарий Дзаваттини продюсер Тамбурелла из «Альфа-фильм» — одного из многочисленных мелких кинопредприятий), он тотчас же поставил фильм «Шуша». Эта тема, или, вернее (ведь ранний неореализм не признавал «тем» в традиционном смысле слова), эта сторона жизни, давно привлекала к себе режиссера. Де Сика писал: «Вы помните эти дни. Я столько всего нагладелся, что чувствовал себя потрясенным до глубины души. Женщины разъезжали на джипах с солдатами, мужчины и мальчишки набрасывались на сигареты и

\* Гораздо больших результатов он добился в своей преподавательской деятельности на режиссерском отделении Экспериментального центра и в Римском киноклубе, где неуклонно боролся за жизненные интересы нашего кинопроизводства. Таким образом, хотя слава Блазетти как художника и померкла, он продолжает пользоваться большим авторитетом (не случайно Висконти остановил на нем свой выбор для роли режиссера в фильме «Самая красивая»).

леденцы, которые американцы швыряли им на землю. Я думал не столько о взрослых, сколько о детях. И мне казалось, что вот теперь действительно «дети смотрят на нас». Глядя на этих маленьких оборванцев, я понял, до чего дошло моральное разложение нашей страны».

В итоге Де Сика создал, несомненно, значительный фильм.

В фильме «Шуша» много горечи. Но передает он жизнь совершенно иначе, чем Росселлини, где вещи выглядят настолько фотографически прозрачно, как будто на них смотришь через кристально чистое стекло» (вспомним некоторые моменты из «Пайза» и особенно из «Германии, год нулевой»). Следуя своему естественному стремлению, Де Сика пошел по пути изображения «патетической повседневности». И хотя в своем фильме он уступает во многом Росселлини — отчасти потому, что образы его фильма грешат некоторой «литературностью», — тем не менее «Шуша», бесспорно, сильный фильм. Несмотря на лирические отступления, «белых лошадей» и некоторую сентиментальность, Де Сика сумел показать в нем наши «лохмотья» и обратиться с экрана к нашей совести.

На этот раз послевоенный Рим был показан уже не из окна комнаты проститутки. В фильме перед нашими глазами проходят улицы, по которым толпами шныряют беспризорные дети, школы, где ютятся беженцы, возобновившие свою деятельность суды, воровство, черный рынок. Де Сика сумел прекрасно передать всю атмосферу того времени, хотя и не достиг совершенства Росселлини (ср. фото 36 и 37).

Он верно уловил смысл происходившего: царившие в тот момент растерянность и эгоизм, трудный переход от несправедливого и эгоистического общества к другому — в обстановку, где только что обретенная свобода еще не могла залечить ран прошлого, где наследие фашизма давало о себе знать на каждом шагу. Характерно, что на фашистское приветствие тюремного эконома начальник тюрьмы автоматически отвечает таким же «римским салютом». Этот жест, характеризуя весь облик данного человека, являющегося продуктом определенной системы, подчеркивает, что некоторые люди все еще не поняли разницы между «вчера» и «сегодня».

Показывая трудную жизнь и нравы того времени, Де Сика анализирует их исторически — через психологию малолетних преступников, отражавшую общее настроение подавленности и растерянности\*.

Итак, фильм «Шуша», помимо того, что он является произведением, обладающим высокими художественными достоинствами, активно уча-

\* Рисуя реальную обстановку, Де Сика затрагивает даже моменты, выходящие за пределы сугубо итальянской действительности. Вспомним, например, кадры, изображающие показ кинофильма: на экране — кусок кинохроники. Диктор объявляет: «Известия из свободного мира». Эти слова звучат иронически не только потому, что вся эта сцена происходит в тюрьме, но еще и потому, что вслед за этими словами диктор добавляет: «В Тихом океане продолжается грандиозное наступление на японцев». Так Де Сика по мере своих возможностей уточняет реальное время событий, в которых участвуют его «шуша».

ствует и в процессе глубокого духовного обновления, который был вызван Сопротивлением, поскольку он тоже ставит жгучие, насущные проблемы тех дней. Пользуясь искренним, новым языком искусства, он добивается их разрешения. Следует отметить, что если, с одной стороны, Де Сика, всегда грешивший излишней чувствительностью, и не достигает в своих первых произведениях мастерства Росселлини, его умения показывать жизнь в ее исторической достоверности, то, с другой стороны, он находит такие сильные выразительные средства, что его осуждающий, протестующий голос звучит не менее убедительно. Правда, он воздействует больше на чувства, чем на разум людей, но в основе его эмоциональности лежит не нечто поверхностное, а правда жизни, неудержимое стремление к справедливости, вытекающее и в данном случае из непосредственного столкновения с реальным миром. Стремление порвать с прошлым объединяет фильм Де Сики с фильмами «Рим — открытый город» и «Пайза»: для всех этих трех фильмов характерно, что они «в пределах доступного» используют все возможности, имеющиеся внутри общества.

Несомненно, «литературные» мотивы в фильме «Шуша» (не будем далеко ходить за примерами, поговорим именно об этом фильме) гораздо менее заметны, чем «нелитературные».

В фильме «Шуша» Де Сика проводит свой анализ на гораздо более ярком человеческом материале, чем в фильме «Дети смотря на нас», который совершенно бледнеет по сравнению с «Шуша»\*.

Но если в своем раннем фильме художник сочетал критическое начало с чувством, причем чувство у него, по-видимому, превалировало, то в данном случае перед нами целый ряд «столкновений»: поэтическая струна звучит уже не на одной и той же ноте, навевающей жалость к сиротке (у Де Сики, как правильно отметил Д. Б. Кавалларо, «все дети, в том числе и Бруно, у которого есть отец и мать, — сироты»). Де Сика рассказывает о жестоких страданиях, о безграничном горе, о безрадостном существовании, вкладывая в изображаемое всего себя и подчас утрачивая контроль над своими чувствами, — такую бурную реакцию в нем вызывает увиденное.

\* Не следует считать, подобно Банти, что история с лошадью полностью вымышлена (Банти в «Парагоне» писала: «Шуша никогда не покупали себе белых лошадей. О белых лошадях могли думать лишь маменькины дети, всегда мечтающие о необычайных приключениях»). Вот что пишет по этому поводу Де Сика: «У Щимметты (Обезьянки) — он спал в лифте одного из домов на улице Ломбардии — была бабушка, которую он очень любил. Эта привязанность и спасла его. Ну а Каппеллоне (Шляпа) — это был мальчишка с большой уродливой головой рахитика; он был «ничей сын» — один-единишенок на целом свете. Позже он стал воровать и попал в тюрьму. В то время — им было лет по двенадцать-тринадцать — они заключили своего рода союз. Они работали на улице Венето чистильщиками сапог. Щимметта ходил в чьей-то накидке, надетой на голое тело — под ней не было ничего, кроме рваных штанишек. Поспешно собрав триста-четыреста лир, они бегом мчались в парк Вилла Боргезе и нанимали там лошадь».

Вот почему художественный язык фильма «Шуша» не такой «чистый», не такой ровный, как в фильме «Дети смотрят на нас», но зато он острее и многограннее.

Некоторые сцены в тюрьме поданы с непревзойденным мастерством и чисто реалистически. Уже первые кадры — голый алтарь у облупившейся стены, измызганный пол и на нем отбрасываемая солнцем тень решетки — говорят о беспощадной жестокости тюрьмы. Далее длинный ряд похожих на собачьи конуры камер, битком набитых сотнями маленьких людей, томимых жаждой жизни и раздираемых темными инстинктами. Оттуда раздаются крики, вой и — в знак протеста — похабная песня. Кинообъектив проникает в спертую атмосферу камер, подмечает в душе каждого мальчишки следы поруганного детства — смесь чистоты и хитрой изворотливости.

Здесь впервые в многообразной поэтической гамме Де Сики звучит тема жестокости. Каждый ребенок таит ее внутри себя или должен испытать ее на себе. В тюрьме царят свои законы. Вспомним первую злую шутку, которой встречают Джузеппе после того, как у него взяли отпечатки пальцев («Ах ты, глупый мальчишка! Осел! — Почему? Я что-нибудь не так сделал? — Четыре года! Ты здесь сгниешь!» — и все со злорадством замечают, что он плачет). А чего стоят «учителя», которые дают спички в обмен на сигареты и остаются глухи ко всем просьбам и требованиям ребят (приведем следующий, отнюдь не литературный диалог: «Учитель, мне надо в уборную. — На то есть параша. — Она полная. — А мне наплевать, сидеть-то тебе, не мне»). Чтобы заставить детей сознаться в совершенном преступлении, их подвергают нравственным пыткам, которые иной раз мучительнее физических (Паскуале думает, что Джузеппе избивают, но в действительности это лишь инсценировка).

Отметим также множество грубых, злых слов и поступков, произносимых и совершаемых детьми; так они хотят отплатить за причиняемое им зло — все то зло, которое теперь прочно засело у них внутри и за которое в ответе не кто-то один, а все.

Таким образом, даже те, кто обвиняет автора «Шуша» в «литературности», не станут отрицать крайнюю, а подчас и раздражающую резкость, остроту художественного языка фильма — прежде всего фотографии (проститутка с лошадиным лицом; дикая сцена драки в бане под вой и улюлюканье голых ребятишек), — характерную для вбего раннего неореализма. Недаром «благонамеренные» люди обвиняли и по сей день продолжают обвинять автора этого фильма в «оскорблении национального достоинства», в чем нельзя было упрекнуть фильмы, сделанные «в полутонах», или идиллические истории Камерини, от которых якобы берет свое начало и искусство Де Сики. И действительно, в резкости «Шуша» нет ни одного примиряющего мотива, и при всех лирических отступлениях — как, например, в последнем, раскритикованном эпизоде с белым конем, удаляющимся в ночи, — в фильме нет ни капли радости и надежды. И хотя язык Де Сики не такой скупой и беспощадно разя-

щий, как у Росселлини, и проникнут свойственной Де Сике теплотой, все же он не становится от этого менее полемичным и боевым.

Вот почему глубоко ошибаются те, кому в фильме «Шуша» чудится дух реставрации старых порядков, в то время уже дававший о себе знать. В действительности же фильм «Шуша» был его полной противоположностью. Точно так же неверно и утверждение о том, будто «Шуша» знаменовал собой «начало раскола, имевшего место в нашем кино около 1946 года в связи с появлением дзаваттинизма» (П. Бонфильоли); если бы это было так, то нам пришлось бы признать, что расцвет новой кинематографии вовсе не был всеобщим явлением\*.

Начиная с этого времени неореализм Де Сики обретает свой особый стиль, в котором многое идет от Чаплина (не станем же мы близость к Чаплину рассматривать как признак ограниченности!) и для которого характерен живой диалог с историей.

«Шуша» выдвигает самую любимую тему Де Сики (и Дзаваттини) — протест против равнодушия общества к страданиям людей, причем человек в фильмах Де Сики страдает не столько из-за эгоизма окружающих, сколько в силу царящих в этом обществе социальных условий.

Полнокровность такого фильма, как «Шуша», зиждется на показе дружбы двух «настоящих» мальчишек — дружбы, которая под воздействием окружающей социальной среды постепенно рушится.

\* Если бы в этот год, как считает Бонфильоли, наши кинематографисты в действительности примкнули к малоинтересному и мелкотравчатому течению мелкобуржуазной интеллигенции «entre deux guegres» («между двумя войнами»), то вся новая кинематография была бы сосредоточена в лице только одного Росселлини. Маловато для того, чтобы представлять всю нашу новую кинематографию, которой в то время фактически еще не существовало! Но можно ли вообще считать «Рим — открытый город» началом новой кинематографии? Да, потому что вслед за этим фильмом, вслед за «Пайза» и «Германия, год нулевой» появились хотя и более слабые, но столь же «дикие» «Шуша», «Солнце еще восходит», «Трагическая охота», «Бандит», «Погибшая молодежь», «Без пощады». Ведь нельзя расчленять явление прежде, чем оно окончательно возникнет. А неореализм стал реальностью лишь с появлением всех этих фильмов. Правда, сегодня можно спорить о художественных достоинствах всех этих фильмов, но тем не менее все они прозвучали как единое слово протеста, поскольку имели определенную направленность в социальном, историческом плане. Если «дзаваттинизм» кое-кому и не нравится, поскольку он не отвечает строгим требованиям «подлинного реализма», где все внимание уделяется социологии, где нет места чувству (и где нас постоянно пугают жуяком декадентства), то это весьма симптоматично; он подсказывает нам, по какому пути должен следовать в своем развитии неореализм. Однако здесь возникает опасность субъективного подхода, особенно при критическом отношении к материалу. Возникает опасность, что новые критерии будут распространяться и на факты прошлых лет. В такой грех антиисторизма впадают иногда некоторые ученые. Вспомним, например, «прощание с Хемингуэем» — приговор, безапелляционно вынесенный американскому писателю Ипполитом Пиццетти. По мнению Пиццетти, Хемингуэй «стремится к осуществлению своей старой мечты, и героическим идеалам», в то время как мы вовсе не собираемся «парить в небесах, нам свойственны более конкретные и человеческие стремления и желания» («Società», № 1, II 195, p. 25). Здесь Пиццетти путает разные понятия: одно дело — само творчество данного писателя, другое дело — то место, какое оно занимает в истории литературы. Иными словами, мы можем сказать «прощай» Хемингуэю как его ученики (и то не слишком поспешно!), но не как его критики и историки.

После первых же вводных кадров, где показана близость и спаянность обоих ребят, которым удается осуществить свою мечту — купить лошадь (вспомним замечательный эпизод победного шествия по улицам города: маленькие оборванцы вне себя от радости и детской гордости; см. сцену V), — внезапный поворот событий: наступает конец беспорядочной, но привольной жизни, и ребята попадают в незнакомую, враждебную обстановку. Этот переход показан весьма резкими штрихами. Подчеркивается первая разлука — прощание Джузеппе с Аннареллой: на залитой солнцем улице Рима стоит маленькая серьезная девочка, провожающая глазами тюремный фургон (здесь что-то уже предвещает «Похитителей велосипедов»). Школьники, бегущие через мост, — мы видим их через перекладины перил — наводят на мысль об утраченной свободе. И сразу затем голый тюремный двор и неизменный мотив — железная решетка (вся эта сцена, как правильно отмечает Анри Ажель, напоминает чаплинские «Новые времена» и возвещает финальный эпизод «Чуда в Милане»).

Но Паскуале и Джузеппе разлучаются не только физически (с каким отчаянием цепляются они друг за друга, пока их насильно не растаскивают в разные камеры!). Они становятся чужими и духовно, несмотря на то, что их все еще объединяет мысль о лошади. Ночью ни тот, ни другой не спят: они прислушиваются к цоканью лошадиных копыт где-то за стенами тюрьмы. Свет от лампы дежурного надзирателя отражается в их широко раскрытых глазах.

Среди множества эпизодов, повествующих о жизни тюрьмы, выделяются два центральных момента, знаменующих все более углубляющийся разрыв между Паскуале и Джузеппе. Каждый думает, что друг его предал. Первый момент — в комнате для свиданий, когда Джузеппе решил, что друг все рассказал; второй — в конце, когда Паскуале понял, что товарищ убежал и взял лошадь. Ненависть и жестокость, царящие вокруг, одержали верх. Вера в дружбу утрачена — отсюда трагедия, завершающаяся смертью Джузеппе. Эти происходящие глубокой ночью последние сцены, полные скорби и драматизма, несмотря на некоторую символичность, бесспорно, даны с большой силой и искренностью. Лошадь удаляется... Пусть эти кадры грешат литературностью, но никогда еще литературность в кино так не трогала, не обличала, как здесь. Она направлена не против зла вообще, а против конкретного явления — против ужасающего положения заключенных и против общества, которое мирится с подобной несправедливостью. Призыв задуматься над этой проблемой сделан в совершенно отчетливой и исторически конкретной форме. Сегодня можно задать вопрос: что сделано в исправительных учреждениях? В какой мере была преобразована та отвратительная система, которая не перевоспитывала, а лишь калечила людей? Современное кино не может дать ответ на этот вопрос, а если бы и захотело, то наверняка стало бы превозносить добродетели какого-нибудь домопощенного отца Фланагана.

Фильм «Шуша» прозвучал как подлинный крик души. Впервые в итальянской кинематографии были показаны без прикрас «плохие итальянцы».

## *6. Другие неореалисты и третий шедевр Росселлини*

В фильме «Солнце еще восходит» (1946) тоже показаны «плохие итальянцы». Автором картины является Вергано, но к ней приложили руку Де Сантис и особенно Лидзани. Несмотря на это, в фильме есть существенные недостатки (которых Де Сике удалось избежать), а именно схематизм и нарочитость критики, приведшие к некоторой тяжеловесности выражаемых в фильме суждений.

Многие считают, что фильм «Солнце еще восходит» по сравнению с фильмом «Рим — открытый город» является даже шагом вперед. Подходя к этому произведению сугубо умозрительно, можно действительно обнаружить в фильме более историчный или, во всяком случае, более сознательный анализ событий. Но то, к чему Росселлини пришел чисто интуитивно, показав нам в фильме «Рим — открытый город» исключительное единство участников Сопротивления (интеллигента и рабочего, верующего и атеиста), а в «Пайза» — насколько глубоко проникли корни борьбы в гущу крестьянства и всего простого народа, — Вергано и другие усложнили попытками строго классового подхода к оценке событий. Во многих местах их произведение лишь повторяет то, что уже было сказано Росселлини, но с досадными идеологическими натяжками.

И все же, несмотря на обилие общих мест и наличие мелодраматических сцен (смерть графини и др.), фильм «Солнце еще восходит» также сыграл свою роль в деле обновления кинематографии, что нашло свое выражение хотя бы в новаторском искусстве оператора Альдо Тонти, в съемках которого нет никакой романтической слащавости. Он показывает вещи — особенно при съемках на натуре — во всей их конкретности и четко очерченными (до него лишь кинооператор Отелло Мартелли в «Пайза» сумел так строго реалистически овладеть материалом). Но это еще не все. В фильме есть прекрасные, поистине неповторимые сцены, как, например, знаменитая сцена расстрела, где в словах молитвы, в этой *oга рго nobis*, произносимой толпой все громче и громче, прорывается неукротимая сила непокоренного народа. Эта общая молитва — знак высочайшего протеста, знак человеческой солидарности. Так же как и в аналогичной сцене «Битвы на рельсах» Клемана, она говорит о мужестве тех, кто умирает за правое дело, о несгибаемой воле тех, кого эта смерть должна была бы запугать.

Но хотя Джерми и Латтуада чутко отзывались на новые веяния, все же в те годы они еще не сумели достигнуть той глубины, какую мы

видим в «Пайза» или в фильме «Рим — открытый город» (приведенное выше высказывание Латтуады свидетельствует о наличии у него добрых намерений, но не все они, к сожалению, были осуществлены). Первые фильмы Джерми «Свидетель» (1945) и «Погибшая молодежь» (1947) и фильмы Латтуады «Бандит» (1946) и «Без пощады» (1948) вполне достойны внимания и образуют группу средних по качеству фильмов; их появление лишь подтвердило факт широкого распространения нового кино. Правда, Латтуада уже в то время делал немало уступок романтизму, но все же он не порвал окончательно со своими прежними формалистическими увлечениями, о чем свидетельствует «Преступление Джованни Элископо»\* (1946) — фильм, которому, впрочем, чужды выкрутасы Д'Аннунцио. Однако в образах продажных женщин в картине «Без пощады» им подмечено много верного. Особенно хорошо здесь показан Ливорно — город, кишаший спекулянтами и проститутками (прощание на берегу Марчеллы с Анджелой; встреча в полуразрушенном доме с бежавшим негром, в то время как рядом идет перестрелка: «Я знаю чудесные места с зелеными, зелеными лугами, густыми лесами...») эти несбыточные мечты напоминают слова Джо из второго эпизода «Пайза»).

К группе фильмов, создававшихся под прямым воздействием неореализма и как бы являвшихся документальным подтверждением его существования — хотя они и страдали многими недостатками, — тесно примыкает «Трагическая охота» Джузеппе Де Сантиса, в 1947 г. переключившегося с кинокритики на режиссуру. Этот фильм, появившийся в конце периода «партизанщины» в кинопроизводстве, накануне другого, менее плодотворного этапа в развитии нового кино, прозвучал вместе с «Германией, год нулевой» резкой нотой в мощном хоре горьких признаний и обличений (в котором с появлением картин Дзампы уже слышались первые «развлекательные» мотивы).

В «Трагической охоте», как и в «Бандите», ставится проблема солдата, вернувшегося с фронта. Но в передаче этой темы такая глубина чувств, такая свежесть молодости, какие Латтуаде были неизвестны. Кажется, Де Сантис хотел излить здесь все свои чувства и мысли.

Некоторая сумбурность, характерная для этого первого его фильма, объяснялась нетерпеливым желанием высказать все сразу. Кроме того, начинающий режиссер еще находился в плену у старых эстетических принципов (дети в масках и др.). В фильме немало общих мест (таких же, как в «Солнце еще восходит», только в еще более дурном вкусе) и эротики (вспомним поцелуй, с которого начинается картина). «Трагическая охота» представляется нам сегодня фильмом, не лишенным ошибок и несколько поверхностным, но, если оставить в стороне его наивные «социальные» мотивы, надо признать, что это самый «смелый» и «беспокойный» фильм Де Сантиса, одна из наиболее искренних его работ (особенно сильно сделана сцена, когда поезд с возвращающимися

\* На сюжет новеллы Д'Аннунцио. — *Прим. ред.*

с войны солдатами проходит близ деревень, откуда во всю мощь звучит голос громкоговорителей, у которых останавливаются, прислушиваясь, крестьяне). «Трагическая охота» рисует безотрадную (и довольно сумбурную) картину наших бедствий. Вывод: уповать можно только на более или менее далекое будущее.

Подытожил и завершил опыт этого первого бурного периода развития неореализма, периода, прервавшегося в конце 1947 г., тот же Росселлини. Несколько месяцев — с августа до октября этого года — Росселлини провел в Берлине, знакомясь, как он делал это в Неаполе, во Флоренции и на По, с окружающей обстановкой и духом народа. Может быть, этому обстоятельству мы и обязаны тем ощущением, что персонажи его фильма представляются нам действительно существовавшими людьми. Росселлини показывает нам реальные места со свежими следами войны и разрушений.

Фильм «Германия, год нулевой» не производит впечатления чего-то неожиданного и нового; он как бы подключается и продолжает последовательную линию развития неореализма. Уже в двух своих предыдущих фильмах Росселлини, проявив особый интерес к немцам, отвел им в оккупированной Италии гораздо более важную роль, чем итальянским фашистам, которые всегда остаются где-то на втором плане, в роли покорных слуг, беспрекословно подчиняющихся хозяевам-нацистам (начальник полиции, командир взвода в фильме «Рим — открытый город»). В этом еще раз нашло свое выражение стремление Росселлини к правдивому изображению фактов.

Но теперь у художника возникает потребность расширить сферу своих наблюдений. Он переключается на Германию, и не потому — как объясняет, упрощая, Мида, — что он исчерпал все возможности послевоенной Италии, а в силу стремления показать войну шире и глубже (он никогда не рассматривал ее односторонне, а всегда в ее всемирном значении). Он хочет докопаться до «первоисточника», понять мировоззрение людей, затянутых в мундир вермахта, понять, к чему это мировоззрение привело, что уцелело от него в немецких семьях, в повседневной, будничной жизни большого разгромленного города\*. Улицы, заваленные горами камней и обломков, остовы разрушенных зданий и полуразбитые густозаселенные дома, где сугубо немецкий вкус конца XIX века сочетается со следами войны, которая все разрушила, разбила, уничтожила, — таковы зримые очертания нарисованного Росселлини портрета «германской души» после поражения.

В итоге перед нами замечательный фильм, значение которого будет понято лишь впоследствии: до сих пор критика, как правило, его недооценивала. Уже с самого момента появления фильма ему стали припи-

\* Поэтому вполне понятно чувство неудовлетворенности, звучащее в словах Дольо, когда он говорит о «людях в форме вермахта» (Дольо задает вопрос: «Что они делают в жизни? И главное — кто ими движет?»). Это чувство испытывал и Росселлини. Но разве можно ответить на все вопросы в одном фильме (хотя бесчеловечность нацистской идеологии показана в фильме достаточно ясно)!

сывать несуществующие недостатки — фрагментарность, невыразительность второстепенных персонажей, безысходное отчаяние и т. д. А по мнению Громо, «Германия, год нулевой» — это всего лишь «заметки, или, самое большее, этюды, сырой материал для будущего фильма.

Непонимание этого фильма объясняется прежде всего его сложностью. Так, Аристарко, до сих пор находящийся в плену старых теорий, писал, что «в фильме, кроме всего прочего, отсутствует такой важный для кино элемент, как монтаж». Кроме того, при оценке фильма Росселлини дает о себе знать и распространенный в отношении всего неореализма — и в данном случае особенно вредный — предрассудок: достоинство Росселлини, его документированную объективность считают «хроникой», якобы особенно бесцветной и невыразительной в фильме «Германия, год нулевой». Исключение, по мнению критиков, составляет лишь последняя сцена, которую все считают замечательной, хотя она и подтверждает будто бы «фрагментарность» произведения. Из этого широко распространенного заблуждения авторы статей о Росселлини делают основной ошибочный вывод, будто «Германия, год нулевой» знаменует собой начало упадка его творчества. Более того, его последние, действительно не вполне удачные фильмы побудили кое-кого из не совсем добросовестных критиков утверждать, что Росселлини не является творцом своих первых фильмов. Они высказывали даже предположение, что создателями этих фильмов были сценарист Амидеи и Негарвилле, которые якобы руководили Росселлини, подсказывая ему темы и задачи, — ему оставалось только делать съемки. А после того, как Амидеи ушел, режиссер растерялся. Как будто дело в количестве сценаристов! Нет, это слишком простое и отнюдь не исчерпывающее объяснение; оно дано без учета того глубокого взаимного сродства, того единого процесса внутреннего развития, которые характеризуют три послевоенных фильма Росселлини, представляющие собой одно целое и отражающие яркую личность художника.

«Германия, год нулевой» является как бы итогом фильмов «Пайза» и «Рим — открытый город»: опыт постановки второго фильма, где режиссер овладел пейзажем, «опаленным войной», как фоном для показа человека в действии, дополнил собой более ранний, но все еще живой опыт создания фильма «Рим — открытый город», где мы имеем анализ психологии и повседневной жизни людей — участников исторической драмы.

Разница заключается в том, что на этот раз из всего «хора» действующих лиц выделен центральный образ, который, однако, живет теми же интересами, какими живут все окружающие его люди, испытывая всю тяжесть лишений и душевную боль, вызванную поражением. Росселлини проникает в самые сокровенные стороны жизни Эдмунда и его семьи, причем сила его реализма, его пронизательности разит по-прежнему. Он рассматривает каждого человека как в отдельности, изолированно, так и в его взаимоотношениях с родными, с домом, где он

живет и где происходят столкновения. Жизнь всех этих людей показана на фоне общей катастрофы как ее отражение и первопричина.

В «Германии, год нулевой» Росселлини рисует сцены семейной жизни, расширяя и детализируя эпизоды, уже намеченные в фильме «Рим — открытый город» (ссоры между женщинами, любовь Марчеллы и Франческо). В лице больного отца Эдмунда повторяется образ парализованного старика, но он дан в гораздо более мрачной тональности: это «лишний рот», от которого надо отделаться.

Различие в трактовке фильмов определялось не только изменением *humus'a* — социальной среды, на что ранний Росселлини реагировал необычайно остро, но и тем, что движущая пружина каждого фильма уже иная. В фильмах «Рим — открытый город» и «Пайза» наиболее характерными чертами являются *о ж и д а н и е*, надежда, которой жили люди, неудержимое стремление к созиданию завтрашнего дня, к свободе, призванной залечить все раны, уничтожить зло. А в «Германии, год нулевой» царят застой, растерянность, безнравственность. Действие фильма разворачивается уже после того, как все трагическое свершилось, лишив людей всякой надежды. В первой части, на фоне этой свинцовой мертвенности, один за другим проходят великолепные кадры. В мрачных диалогах нет ни одного лишнего слова, они полны сознания обреченности. Вторая часть еще сильнее: действие прерывается частыми паузами и полной тишиной — прелюдия к самоубийству ребенка, вызванному угрызениями совести, сознанием безмерной вины, ответственность за которую несут все. Но это не оправдание: сознание тяжелой вины для ребенка невыносимо.

Росселлини, показывая последовательно целый ряд действующих лиц, делает это внешне равнодушно, но это равнодушие — только видимость. Вот перед нами отец — человек, сознающий свою ответственность («Мы, немцы, отдали свои деньги во время инфляции и своих сыновей Гитлеру»); брат Эдмунда — бывший солдат; боясь ареста, он трусливо прячется и живет за чужой счет. Далее — учитель-гомосексуалист, о чем в кино открыто говорится впервые и без всякого лицемерия; тем самым подчеркивается, что перед нами общество ненормальное, даже в сексуальном отношении. Затем сестра Эдмунда — бледная, рослая девушка, которая не без некоторой внутренней борьбы оказывается, как и многие другие ее сверстницы, на панели. И, наконец, сам мальчик — один из замечательнейших детских образов, когда-либо созданных в кино. В образе Эдмунда Росселлини показал типаж, который можно было бы назвать шедевром «исторической психологии» (в этом смысле с данным фильмом можно сравнить, пожалуй, только «Запретные игры»<sup>\*</sup>). Речь здесь идет не просто о тонком психологическом анализе; «речь идет совсем о другом, — пишет Амеде Айфр, один из немногих

<sup>\*</sup> Фильм французского режиссера Р. Клемана (1952), героями которого являются дети. Действие фильма происходит во время оккупации Франции гитлеровцами. — *Прим. ред.*

критиков, более или менее понявших произведение Росселлини. — Перед нами конкретная картина поведения ребенка в определенной ситуации, когда в нем происходит резкий переход от детства к возмужалости. Изучение этого переходного момента и характерных для него скачков, неустойчивости, колебаний, компромиссов, падений, катастроф и составляет ядро фильма».

Здесь Росселлини, рисуя образ, беспощадный в своей правдивости и связанный своими корнями с конкретной исторической обстановкой, идет гораздо дальше «холодного, хотя подчас и талантливое репортажа о жизни послевоенного Берлина» (Л. Куальетти). Документальность, характерная для всего творчества этого художника, во всех трех его фильмах проникнута глубоким пониманием фактов и, несомненно, исторически достоверна.

Правда, были и возражения против данной оценки. Так, по словам Лидзани, «если картина, нарисованная Росселлини, и отражала в какой-то мере немецкую действительность, то ведь такая была не вся Германия и не все человечество». Но кто говорит, что фильм должен решать все проблемы на свете! Если даже некоторые проблемы и остаются в стороне, то разве поставленные в фильме вопросы не подвергаются исчерпывающему рассмотрению? В доказательство того, что Росселлини нельзя упрекнуть в абстрактном пессимизме (как это, по видимому, склонен делать Ди Джамматтео) и что он правильно подметил характерные черты жизни послевоенной Германии, приведем следующее высказывание немецкой писательницы Гизелы Бонн: «Похожие на исхудалые руки остовы стен многих тысяч домов с немим укором поднимаются к небу... Очаг погас, жилища сожжены, памятники искусства повергнуты в прах, лестницы разрушены, сады опустошены, все сметено, превращено в пыль. Царит «ничто»: как можно поверить в возможность возрождения?»

Но суть вовсе не в том, что Росселлини видит лишь отрицательную сторону действительности — сама историческая действительность того времени была отрицательной. Вспомним незабываемую сцену с записанным на пластинку выступлением Гитлера. Над развалинами раздаются каркающие властные слова о славе и могуществе Германии. Медленно развертывается ледяная душа панорама руин имперской канцелярии. А где-то в глубине видна сгорбленная фигура удаляющегося человека. Эти мимолетные зарисовки освещенных мертвенным светом развалин, где бродят в поисках чего-то одинокие фигуры жителей города, забываемы. В них та же терпкая горечь, что в «Пайза». Этот стиль невозможно спутать ни с чьим другим, хотя в создании фильмов участвовали разные операторы и сценаристы.

Не имеют под собой почвы и доводы тех, кто, путая кинокартину с проповедью, утверждает, что «Германия, год нулевой» «не решает» проблемы, ибо не указывает выхода из положения. Странная претензия! Произведение отнюдь не ставило перед собой такой цели (Айфр тоже допускает ошибку, когда говорит: «Росселлини ничего не решил»).

Росселлини вовсе нельзя упрекнуть в «неумении решать», но он совсем не собирается быть пророком и ограничивается показом определенной исторической обстановки, создавшейся в результате предшествующих событий. Всякая попытка пойти дальше в таком произведении, как «Германия, год нулевой», привела бы к невыносимой тяжеловесности и отрицательно сказалась бы на художественной стороне фильма. Поскольку же художественная сторона фильма неразрывно связана с историей, а сочинять историю будущего невозможно, то фильм и обрывается на сцене самоубийства Эдмунда. Не известно, что ждет немецкий народ в будущем... Эта мысль выражена в эпизоде смерти ребенка, показанного во всей его глубокой человечности, в его переживаниях во время последней прогулки (по бесчисленным разрушенным улицам Берлина) и исчерпывающе охарактеризованного с точки зрения этнической. Никогда еще итальянское кино и итальянское искусство не достигали таких вершин трагизма.

## *Кино в зените славы*

---

### *1. Кинопромышленность налаживает нормальную работу*

Годы 1947—1948 были в Италии поворотными: нельзя сказать, чтобы в это время произошло резкое изменение курса, но, во всяком случае, ими был завершён ранний послевоенный период. Кончилась неопределённость как в политической, так и в экономической областях, наметились первые признаки стабилизации: постепенно страна переходила к новому этапу своей истории. И хотя благотворное, обновляющее влияние Соппротивления не прекратилось (это было бы невозможно), Соппротивление как бы замкнулось в себе.

Политические силы страны заняли каждая свою позицию. Коммунисты были вынуждены уйти из правительства; в социалистической партии произошёл раскол; Де Гаспери утвердился у власти. Союз демократических сил распался; одновременно с появлением за рубежом первых признаков так называемой «холодной войны» страна раскололась на два лагеря.

Выборы 18 апреля 1948 г., закончившиеся полной победой христианских демократов, «открыли новое пятилетие в истории Италии. И хотя оно не было столь чревато событиями, как предыдущее, являвшееся свидетелем множества полных драматизма событий — разрушение старого государства и затем попытки его обновления, — все же в конце концов оно привело к воссозданию государства в его прежнем виде. Несмотря на завоевание парламентских свобод и установление республики, было

воссоздано старое государство, возникшее некогда в результате объединенных усилий савойской династии и либерального и гарибальдийского народного движения. Это явилось следствием хотя и недолго длившегося, но весьма действенного компромисса между воинствующей католической демократией и социалистическим и коммунистическим движением. Позднее главенствующая роль в управлении страной перешла в руки первой из этих двух больших народных сил — консервативной и традиционалистской» (Л. Валиани).

Начался «суд над Соппротивлением», произошел раскол профсоюзов; фашисты стали возвращаться на руководящие посты.

Кино, конечно, не могло остаться в стороне от этого процесса реставрации. Наступил новый период его развития. Для этого этапа были характерны следующие два взаимно дополнявших друг друга фактора: последовательная реконструкция кинопромышленности и частичное восстановление фашистского законодательства.

После долгих споров, в результате работы нескольких комиссий, был принят закон от 16 мая 1947 г. И вот тут-то и обнаружилась вся живучесть системы Фредди. Вместо того чтобы вернуть руководство кинематографией Министерству просвещения (на что надеялись многие) или Министерству по делам промышленности и торговли (если рассматривать кинематографию как хозяйственную единицу), ее поручили заботам Центрального бюро по делам кинематографии, которое подчинялось непосредственно Совету министров и весьма напоминало «незабвенную» Генеральную дирекцию. «Долго ждать не пришлось,— пишет Кьярини.— Упомянутая Дирекция не замедлила вновь появиться на свет на основании декрета от 8 апреля 1948 г. И теперь у нас опять, как в былые времена, есть министерство, но оно занимается не только зрелищными предприятиями и туризмом, но еще и спортом. Таким образом, по сравнению с прошлым сделан даже шаг вперед».

Обновлять систему государственных субсидий и цензуры, пожалуй, было бы слишком рискованно и даже опасно. Зачем вводить новшества, если прежние законы были прекрасным средством контроля и влияния! Следуя принципам, лежавшим в основе старого закона 1939 г., правительство ввело налог в размере 10 процентов от суммы сборов. Кроме того, учреждался комитет, наделенный правом присуждать премии в размере 6 процентов сбора за фильмы, представляющие особую культурную и художественную ценность (что в действительности было не чем иным, как призывом к конформизму).

Что касается цензуры, то, основываясь на фашистских нормах, которые, как мы видели, после декрета наместника остались без изменений, были учреждены с этой целью соответствующие комиссии. Единственное «незначительное» добавление к статье 14 закона 1947 г. представляло собой образец «благоразумия» и вместе с тем авторитарности. В нем говорилось: «Продюсеру предоставляется возможность предъявлять сценарий в Центральное бюро по делам кинематографии для предваритель-

ного одобрения». Ясно было, что, ознакомившись с этим добавлением, наши продюсеры, прошедшие школу Фредди, никогда не решились бы на какой-либо самостоятельный шаг. Практически 14-я статья вновь вводила предварительную цензуру. Частично разрешалась и проблема кредита, имевшая столь существенное значение для нашей небогатой кинематографии; это было достигнуто путем учреждения автономного отделения при Трудовом банке — точь-в-точь, как раньше! Так возродилось еще одно орудие влияния государства на киноискусство.

Этот закон, не оградивший отечественную кинематографию от засилья американских фильмов, сделал только одно благое дело, да и то с опозданием: он обязал владельцев кинотеатров демонстрировать итальянские фильмы не менее восьмидесяти дней в году. И это тогда, когда наши картины пользовались уже огромным успехом во всем мире, приносили небывалые доходы!

Но закон был издан, и на первых порах не стоило обращать особого внимания на его недостатки — в то время они еще не давали о себе знать. Продюсеров прельщала перспектива «премий» и восьмидесяти дней, а режиссеров — возможность приобрести некоторое доверие и получить несколько миллионов лир: чтобы делать фильмы по сценариям из повседневной жизни, где актерами были непрофессионалы, больших затрат не требовалось\*.

Многие даже не заметили, что начался новый период истории нашего кино. Однако кризис все еще продолжался; и хотя теперь «партизанским методом» выпускалось меньше картин и в ноябре 1947 г. распахнула свои двери «Чинечитта», осуществить «нормализацию» в кино оказалось гораздо труднее, чем в политической области, — сказывалось то, что в течение трех лет оно было в полном загоне. Производственный сектор «разболтался», многие предприятия раскололись на более мелкие, и контролировать их было нелегкой задачей. Восстановление кинопромышленности, главным фактором и в какой-то мере символом которого было открытие студий «Чинечитта», нельзя понимать как экономическую стабилизацию. За десять лет, с 1945 по 1955 г., в кинематографическом хозяйстве так и не был наведен порядок, нашу кинематографию все время «лихорадило». Что понималось под возрождением итальянской кинопромышленности (горе-промышленности!)? Подчинение ее коммерческим соображениям, сочетание (если не бессознательное приспособление) подлинного искусства и зрелищной развлекательности. Вот почему в эти переходные годы неореализм все больше оказывался изолированным. И хотя он по-прежнему оставался исключительным, ярким явлением в искусстве, на него все более и более стали оказывать влияние тенденции к реставрации старого.

\* Правда, 10 декабря 1947 г. в «Унитà» появилось открытое письмо, в котором почти все режиссеры (в том числе Росселлини, Де Сика, Висконти, Латтуада, Блазетти, Де Робертис и др.) выражали протест против цензуры, оказывавшей на киноискусство, как говорилось в письме, политическое давление. Но это письмо так и осталось «гласом вопиющего в пустыне».

Сторонников «порядка» невыносимо раздражали итальянские фильмы, ставившие своей задачей раскрыть человека, показать наши недостатки и активно участвовать в их искоренении. Даже фильм Дзампы «Трудные годы» (1947), где, как и в его фильме «Жить в мире», наблюдалось явное стремление «развлекать», не пришелся по вкусу сенатору Персико. Вместе с группой парламентариев он выступил с требованием усилить государственный контроль над кино и сделать цензуру более строгой. Депутат Андреотти, руководивший в этот период кинополитикой, в ответ на требование Персико заявил, что время «закручивания гаек» еще не наступило: «Мы должны сейчас действовать осторожно, так как вмешательство государства... могло бы плохо сказаться на творческой и производственной деятельности частных лиц и в то же время не дать ничего положительного с моральной точки зрения». Далее, раскрывая, хотя и с недомолвками, подлинные цели своей политики, он выразился так: «Одной цензуры недостаточно. Я бы сказал, что цензура подобна наказанию за преступление. Это крайняя мера, которая, однако, не устраняет причин, вызвавших поступок, достойный осуждения. Мы должны поощрять производство здоровых, высококрасивейших и в то же время привлекающих фильмов, которые призваны занять достойное место в новой итальянской кинематографической школе».

Также раздражала большинство продюсеров и новая творческая манера наших режиссеров, строго следовавших правде жизни и покончивших со старыми штампами, театральщиной, примитивным юмором и приторными любовными историями. Чтобы понять настроения этих продюсеров, небесполезно ознакомиться с ответами на одну небольшую анкету, проведенную журналом «Чинеспеттаколо» в августе 1948 г. На вопрос: «Действительно ли современное кино после своего увлечения романтизмом, детективом и приключенческим жанром окончательно обратилось к реализму?» Сальво Д'Анджело («Универсалиа») отвечает: «Нет! Реалистические фильмы последних лет, конечно, являются значительным достижением... но реализм вовсе не единственная манера, в которой должны создаваться произведения киноискусства». Дино Ди Лаурентис пишет: «Современные фильмы имеют тенденцию к реализму, но к реализму обнаженному, выражаемому в большей степени в постановке, чем в существовании самого фильма. На мой вкус, реализм должен быть иным — он не должен ограничиваться лишь показом внешней стороны жизни, но и проникать в ее внутреннюю сущность, как это имеет место в моем последнем фильме («Мечты на дорогах»<sup>\*</sup>). В основе же его должно лежать доброе начало...» А вот что отвечает Джулио Маненти: «Нет! Я не признаю реализма, потому что он искажает действительность. Реализм в кино только порочит наш народ».

<sup>\*</sup> Говоря «в моем последнем фильме», Дино Ди Лаурентис подразумевает свое участие в его создании в качестве продюсера. Фильм был поставлен Джерми. — *Прим. ред.*

Фильмы, которые заставляют нас думать и зовут к борьбе, но могут не понравиться публике своей страстностью и нежеланием идти на компромиссы (картина «Германия, год нулевой» потерпела неудачу и в финансовом отношении), равно как и фильмы, ненадежные не только с точки зрения успеха у публики, но и с точки зрения цензуры и встречающие враждебный прием в комиссии по присуждению премий, не прельщали наших продюсеров. Предвкушая обещанные Андреотти «поощрения», они тут же перестроились и заговорили о поисках «добротного начала», о нежелании «порочить» подобными кинопроизведениями итальянский народ.

Режиссеров, стремившихся выразить свои мысли и чувства, ждали многие разочарования и компромиссы. Но живительный огонь Сопротивления в них не угас, ему еще предстояло разгореться позднее. И вот в то время, когда оппозиция реализму особенно обострилась и назрел кризис в кино (достигший высшей точки в 1949 г. в результате американского «демпинга» и несоблюдения закона 1947 г.), Сальво Д'Анджелло — продюсер, признававший ценность неореализма, — согласился послать Висконти в Сицилию для съемки фильма «Земля дрожит» (1948), который явился величайшим достижением итальянского кино. В том же году Де Сика при финансовой поддержке трех своих друзей — Эрколе Грациадеи, Серджо Бернарди и графа Чиконья ди Милано — создал свой шедевр «Похитители велосипедов».

## 2. «Земля дрожит»\* — вершина неореализма

«Я имею все основания предполагать, — правильно подмечает Карло Бернати, — что неореалистическое кино возникло не на голом месте, что у него были предшественники (то есть люди, привнесшие в историю искусства что-то свое, оригинальное, мимо чего не могли пройти художники кино) в лице писателей, сошедших со сцены в период 1915—1940 гг., которые создали в свое время итальянский веризм: я говорю о таких писателях, как Верга, Капуана, Де Роберто, Серао, Делледа, о Тоцци как авторе «Трех крестов», о Пиранделло — новеллисте, о Борджезе — авторе «Рубе» и, наконец, об Итало Свево».

Итак, Верга. Пожалуй, стоило бы посвятить отдельную главу изучению связи между веризмом и неореализмом, или же — для тех, кто не доверяет терминам, — между Вергой и Росселлини, Вергой и Висконти. Конечно, последнее сопоставление имеет больше оснований, поскольку творчество Росселлини было настолько внезапным, самобытным, революционным и чуждым всякой классической изысканности, что сама по

\* См. сценарий фильма Л. Висконти «Земля дрожит» в сборнике «Итальянские кино-сценарии», М., 1958. — *Прим. ред.*

себе природа его искусства не дает возможности проводить какие-либо параллели. И все же в этой его самобытности есть что-то общее с Вергой — ведь Верга тоже порвал с изысканностью стиля и произвел в нашей литературе подлинную революцию (значение которой можно оценить лишь сейчас).

Росселлини — по большей части бессознательно — подхватил знамя этого бунта, перенеся на почву современности основные принципы творчества Верги.

Прежде всего обоим художникам свойственно чувство трагического. У писателя оно приобретает оттенок фатализма, у режиссера — конкретизируется путем глубокого проникновения в жизнь.

Но у обоих оно обретает мощное реалистическое звучание. «Искусство Верги, — пишет Луиджи Руссо, — состояло в том, что он умел прекрасно передавать звериное чувство борьбы и мести через вещи». То же мы наблюдаем и у Росселлини. Трагедия, «в которой люди не изображают героев, а являются таковыми» (Луиджи Руссо), неразрывно связана с природой вещей, необычайная выразительность которых достигается не путем их изменения, искажения, а путем подчеркивания самого существенного, глубоко в них заложенного, сокровенного.

Помимо этой близости творческого языка художников (которой, однако, мы не наблюдали в таких фильмах, как «Затерянные во мраке» и «Ассунта Спина», где есть немало мелодраматизма, особенно бросающегося в глаза в игре актеров), надо отметить еще одну общую черту: Росселлини убедительно и сильно показывает нам нравственный облик простого человека — человека, которого Верга считает главной фигурой не только в событиях местного масштаба, но и вообще в истории.

Еще ошутимее и явственнее выступает контакт с Вергой у Висконти, поскольку в данном случае наша лучшая литературная традиция — реализм — подхватывается им и продолжается сознательно. Полностью отказавшись от метода, примененного им в «Наваждении», Висконти перестал увлекаться тем, что подчас было лишь модой, и не только литературной (в фильме «Земля дрожит» приверженность к Ренуару и его школе уже не носит того несколько болезненного, сугубо французского характера, который нашел свое проявление в «Наваждении»; здесь стиль Висконти очищается и напоминает скорее стиль Флаерти и Эйзенштейна). Настало время прямо, без обиняков, обратиться к первоисточнику. Но Висконти не был единственным, кто отыскивал этот путь и вспахивал целину; его голос звучал не одиноко, его предвосхитил, можно сказать, целый хор. И, разумеется, не только война и Соппротивление — вместе с первыми смелыми театральными экспериментами — «выкристаллизовали» творческую концепцию Висконти. Этому способствовали также произведения, во многом обязанные своим появлением «Наваждению»: прежде всего «Пайза», образец предельно скупого стиля, затем «Рим — открытый город», «Шуша» и все то новое, что содержалось в этих фильмах. Пренебречь этим, вернувшись к кино, Висконти не мог.

Висконти прекрасно понимает специфику кино и его отличие от театра. «У них — разные задачи, они служат для выражения совершенно различных вещей, — говорил он во время одного интервью Гандину. — В то время как кино дает возможность «проникнуть в повседневную жизнь», театр служит для популяризации литературных произведений». Этими словами он хотел, по-видимому, подчеркнуть более важную социальную роль кино как искусства, способного лучше любого другого проникнуть в самую гущу жизни, и менее действенный, более «книжный» характер театрального искусства. Неодинаковые установки Висконти в отношении произведений, идущих в кино и в театре, безусловно, следует связывать с этим его высказыванием.

1. Висконти жил в Сицилии с ноября 1947 г. до мая 1948 г., точнее в тех местах Сицилии, которые были запечатлены в одном из шедевров Верги — в романе «Семья Малаволья»\*. Уже из самого факта выбора места для съемок видно, что связь Висконти с этим произведением Верги была не случайна, и это следует всегда помнить. Странно, что до сих пор никто не задал вопроса, почему Висконти решил снимать свой фильм именно в Ачитрецце. Может быть, потому, что ответ был вполне очевиден.

И все же сказать об этом было нужно: тогда улеглись бы разгоревшиеся вокруг фильма «Земля дрожит» споры о том, насколько строго Висконти придерживался романа, и было бы покончено с непониманием, сопутствовавшим этому фильму с момента его появления. Фильм был не понят не только публикой, но и горячими поклонниками Висконти, однако ради содержания фильма они, заядлые противники декадентства, были готовы простить Висконти и этот грех. Не поняли фильма и его хулители; впрочем, их неприятие фильма вполне объяснимо, если учесть, что данный фильм был направлен против их интересов.

Отвлекаясь от всякой пристрастной критики, нетрудно установить, что непонимание фильма «Земля дрожит» вызывалось в значительной мере трудностью его восприятия. Даже Гуидо Аристарко (который наряду с Антониони и главным образом с Чинтиоли написал самые лучшие страницы об этом фильме), не будучи в состоянии отрешиться от предвзятого отношения к Висконти, утверждает, что в его творчестве «неореализм становится стилем». Конечно, отсюда не следует, что до появления фильма «Земля дрожит» неореалистические произведения были лишены стиля (вспомним «Пайза»). Но, говоря о стиле, Аристарко подразумевает под ним лишь совершенство изобразительного и звукового аспекта картины. Таким образом, рассматривая поэтическую, художественную сторону фильма и его тему, содержание обособленно (хотя и пытаясь слить их воедино), он допускает ошибку. При этом Аристарко не объясняет, в чем же заключается новаторство Висконти, почему у него «неореализм становится стилем». Он говорит только, что

\* Роман Верги «Семья Малаволья» принадлежит к циклу романов под общим названием «Побежденные». Он посвящен изображению жизни сицилийской деревни. — *Прим. ред.*

«изобразительные и звуковые факторы» дополняются здесь «человеческим материалом». Но ведь и Росселлини делал то же самое. Что касается достоинств фильма и романа, то, по мнению критика, Висконти превзошел Вергу: его социальная концепция более передовая. Но это утверждение повисает в воздухе: остается неясным (и лишь интуитивно угадывается), каким образом Висконти, обращаясь к Верге, сумел пойти дальше романа и создать свой шедевр, ведущее произведение всего неореализма.

В такое же противоречие впадает и Кьярини. Он заявляет, что ограниченность фильма объясняется «подчас не совсем удачным сочетанием формы и содержания; порой оно как бы «испаряется», переходя в манерный эстетизм, тормозящий повествование и нарушающий его ритм». Это мнение, теперь разделяемое многими, было впервые высказано Ренцо Ренци, считающим Висконти «жертвой заранее намеченной схемы».

Идя по этому пути, некоторые критики в последнее время дошли даже до того, что пытались зачеркнуть все достижения творчества Висконти. «Для этого тонкого толкователя Достоевского и Бомарше жизнь, по-видимому, только предлог для эстетских ухищрений», — писал Персиани (а ему еще более громогласно вторил Бальделли).

Но до тех пор, пока будет применяться подобный метод суждения, — метод, при котором не учитывается сложность \* фильма и в котором царит вкусовщина или делается попытка применить убогую схему «национально-народного» произведения, — критики в своем споре не сдвинутся с мертвой точки. Для того чтобы спор привел к какому-нибудь положительному результату, необходимо, по-видимому, исправить первоначальную ошибку, заключающуюся в том, что здесь не было серьезно рассмотрено соотношение между книгой и фильмом. Если бы это было сделано в самом начале, то критический разбор приобрел бы широту и некую историчность, а так вся дискуссия сводилась либо к бесплодным абстрактным рассуждениям о «поэтической и непоэтической» стороне фильма, либо к не менее бесполезным спорам о его содержании.

2. Никто не сомневается в том, что между романом «Семья Малаволья» и фильмом «Земля дрожит» существует определенная связь. Так же бесспорен и тот факт, что эта связь была преднамеренной и сознательной. В одном интервью Висконти мы даже находим такие слова: «Я ничуть не сомневаюсь, что кино многое черпает из литературы. Это, по-моему, можно сказать и о фильме «Земля дрожит»: несмотря на то, что он поднимает более актуальные, современные проблемы, в нем много есть от Верги, от атмосферы, аромата его прозы».

Критика всегда учитывала эту более или менее преднамеренную связь фильма с книгой. Но Аристарко видит здесь (да и то с некоторыми оговорками) лишь тематическую связь: «Нгони Валастро — не побе-

\* Джулио Чезаре Каstellо писал даже, что «в фильме явно недостаточно учтен столь важный для всякого кинопроизведения фактор, как монтаж» («La critica cinematografica», Roma, № 12, XI 1948, p. 6).

жденный, как Малаволя; он — победитель». Джузеппе Чинтиоли отмечает «постоянное напутствие и помощь» фильму со стороны Верги, но «подлинного соответствия в стиле и даже в содержании обоих произведений» он не видит. Марио Дзангара посвящает этому вопросу целый очерк, но говорит об этом сугубо субъективно и заканчивает совершенно неожиданным выводом о том, что Висконти не пошел дальше сицилийского писателя, не углубил его видения мира.

Вопрос о соотношении фильма «Земля дрожит» и романа «Семья Малаволя» нельзя решать изолированно, только как случайное явление (ведь если режиссер вынашивал идею фильма с 1940 г., то совершенно очевидно, что его выбор не был случайным). Здесь необходимо определить взаимоотношение неореализма с веризмом вообще или хотя бы — поскольку многие, подобно Чинтиоли, не верят в наличие подлинной связи между ними — выяснить, в чем заключается «постоянное напутствие» веризма, то есть в какой форме оно выражено и насколько велика его роль.

Поэтому, прежде чем говорить о самом главном, мы должны рассмотреть в данном разделе несколько более мелких, чисто филологических вопросов.

На первый взгляд, это может показаться педантизмом, но такой анализ прольет свет на то, что до сих пор оставалось неясным, а именно на помощь, оказанную книгой фильму. Дело в том, что Висконти руководствовался не давними смутными воспоминаниями, а самим текстом романа. Однако пока еще никто не дал себе труда провести внимательное сравнение книги со сценарием (весьма кстати изданным Кьярини). Быть может, критиков сбilo с толку письмо Висконти к Серандреи, в котором он говорит: «Диалоги я пишу экспромтом, с помощью самих исполнителей ролей. Я их спрашиваю, как им образом они выразили бы то или иное чувство и какие слова они при этом употребили бы».

Но, как и всегда, заявлениям авторов слепо верить не следует. И не следует без проверки писать, что именно благодаря тому, что «сообщаемое режиссером рыбакам краткое содержание диалога пересказывалось каждым в соответствии со своим темпераментом и воображением на сицилийском наречии, придуманные рыбаками правдивые и простые диалоги фильма встречались такой силой, выдумкой и музыкальностью, какие нельзя встретить ни в одном другом итальянском фильме» (Л. Кьярини).

В действительности же актерам-импровизаторам не приходилось много трудиться: все придумывал сам режиссер, который, конечно, хотел запечатлеть то, что он видел вокруг, глазами Верги. Поэтому в заявление Висконти, сделанное в письме к Серандреи, надо внести одну поправку, а именно что большая часть диалогов, предложенных им исполнителям, была взята главным образом из «Семьи Малаволя». От актеров он требовал лишь народности, в которой растворились бы черты книжности, какие могли еще остаться в сценарии. Можно утверждать даже,

что Висконти экспромтом экранизировал страницу за страницей роман Верги (он снимал фильм без написанного сценария или какого-либо точного текста). Сравним хотя бы сцену между Марой и Николой у Висконти (сцена XIX) с соответствующим отрывком из романа Верги (это и есть тот филологический анализ, о котором говорилось выше). Крики Рокко Спату, который бражничал всю ночь, заменены в фильме пением одного из каменщиков. Слова Мары: «Яну весело на душе» — те же, что и в книге: «Куму Рокко весело на душе». Та же Мара в фильме говорит: «Ну а вы, Никола, неужели вам не весело?» А вот ее слова в романе: «А разве вам не весело?» Никола отвечает: «Эх, Мара, мне, чтобы быть веселым, столько всего надо!» Слова Альфио Моска в книге: «Эх, много надо, чтобы на душе было весело!»

Подобных примеров можно было привести множество. Описанные у Верги весы дядюшки Крочифиссо — «предательские, как Иуда», — фигурируют и в фильме. Сказка о короле просто переведена на сицилийский диалект (у Верги: «Сын короля, красивый, точно месяц ясный, будет ехать на своем белом коне год, месяц и день, пока не придет к волшебному фонтану, из которого бьет молоко с медом»; у Висконти — точно то же, но по-сицилийски).

А вот сцена с доном Сальваторе, который дарит Лючии платок (сцена LXXII):

Висконти:

Дон Сальваторе: ...говорят так потому, что вы — красивая девушка.

Дон Сальваторе: ...почему же вы не думаете о замужестве?

Лючия: Я пока об этом не думала.

Дон Сальваторе: Ведь вы совсем как городская... не то, что эти здешние... вам бы в дорогом платье ходить, а не в этих лохмотьях!..

Дон Сальваторе: Посмотрим, понравится ли вам эта вещь, что я вам принес! Вот шелковый платок — как будто специально для вас!

Верга:

И если дон Микеле, в форменной фуражке набекрень, заставлял Лию одну, он смотрел в ее глаза и, покручивая ус, говорил: «Какая вы красивая девушка, кума Малаволья!»

«Как это вы до сих пор не замужем?» — говорил ей дон Микеле.

Пожимая плечами, она ответила, что и сама не знает.

«Вам бы одеваться в шелка да в бархат и длинные сережки в ушах носить. Честное слово, вы бы многих городских дам за пояс заткнули».

Как-то раз дон Микеле с таинственным видом вытащил из кармана завернутый в бумагу сверток: это был красивый желто-красный платок, который он

добыл у одного контрабандиста, чтобы подарить куме Лии.

Лючия: Нет, нет, дон Сальваторе! Я не возьму, ни за что не возьму, хоть убейте!

«Нет, нет, — говорила она, раскрасневшись. — Я не возьму, хоть убейте!»

Дон Сальваторе: Я не настаиваю, но, клянусь вам, такой обиды я не заслужил.

Но дон Микеле настаивал: «Я этого не ожидал от вас, кума Лия. Не заслужил я от вас такой обиды».

Лючия: Нет, нет он для меня слишком хорош, слишком!

«Нет, дон Микеле, платья из шелка и бархата не про меня», — отвечала Лия.

Дон Сальваторе: Э-э, а ведь многие девушки, хоть и не такие красивые, как вы, носят...

«Отчего же? Разве у Дзуппидды их нет? А Веспа? Стоит ей только захотеть — и у нее будут».

Лючия: Так ведь они богатые, а мы — нет.

«Так они все богатые!»

Таких примеров прямого цитирования Верги в фильме «Земля дрожит» множество. Не задаваясь целью останавливаться на всех, приведем в заключение один пример — сцену «С», происходящую в доме Валастро между Марой и Лючией. Это образец великолепной переработки беседы, происходящей (в романе Верги) между Меной и Лией:

Лючия: А мне что... не сидеть же всю жизнь дома под замком... Подумаешь, велико сокровище! Все равно никто бы нас замуж не взял! Знаешь ты это?

«Да, сиди дома взаперти! Подумаешь, какое сокровище! Будь спокойна, ни одна собака на такое сокровище, как мы с тобой, не позарится».

Мара: Если бы мама знала, она умерла бы с горя...

«Ах, если бы твоя мама была здесь, ты бы так не говорила!»

Мы умышленно привели побольше примеров, чтобы показать, как часто книга и фильм непосредственно перекликаются друг с другом и как много аналогичных мест можно в них еще обнаружить. Эти примеры достаточно убедительны, чтобы доказать даже самым неисправимым скептикам, что диалоги фильма «Земля дрожит» не только «совпадают в какой-то мере с диалогами романа Верги» (Дзангара), но подчас даже идентичны им.

После этих неопровержимых доказательств можно перейти к разбору других заимствований, касающихся не только диалогов, но и изобразительных и звуковых моментов, имеющих в обоих произведениях одинаковое значение: «Когда они вышли на берег, к иссиня-черному морю, в котором отражались звезды и которое, казалось, похрапывало, набегая на мелкую прибрежную гальку, когда они увидели там и сям фонари других лодок...»

Разве не эти слова воплотились потом в конкретные образы фильма (фото 41)? В фильме немало картин, сходных с картинами, описанными в романе, хотя Висконти и обращается к книге с иным намерением. Например, то, как Лючия рассказывает сестренке сказку о короле, явно перекликается с такой фразой: «Она привыкла оставаться одна с сестренкой, когда мужчины уходили в море. Пустая кровать всегда была у нее перед глазами».

Мотив дождя, который у Верги служит как бы печальной прелюдией к окончательному падению Нтони («Лил дождь, все брели с убитым видом, прижимаясь к стенам домов»), звучит и в фильме; он выполняет там ту же функцию, хотя смысл концовки уже иной.

Чем больше всматриваешься в фактуру фильма, тем больше находишь в нем мотивов, навеянных Вергой. Чинтиоли пишет о том, как «органически связан с повествованием звук... Автор старался как можно точнее воспроизвести звуковую сторону изображаемого... В фильме часто слышатся голоса — неясные, приглушенные, обладающие той же «объемностью», что и образы... Часто слышится колокольный звон, мрачно тяготеющий над окружающими предметами». Читая эти слова Чинтиоли, невозможно не вспомнить насыщенные страницы романа Верги, проникнутые поэзией живых звуков, идущих из самой глубины того мира, который был запечатлен писателем в книге (а Висконти на экране) во всей его полноте и многообразии: «Он долго сидел так, размышляя о многих вещах, глядя на чернеющее вдаль село и прислушиваясь к глухо рокотавшему где-то внизу морю. Сидел до тех пор, пока не возникли знакомые звуки: в домах перекликались голоса, слышался стук закрываемых ставень, прозвучали чьи-то шаги на темной улице».

А вот еще:

«С высоты колокольни полились медленные звонкие удары.  
— Час ночи! — сказал Чиполла».

«Время от времени слышались голоса; перекликались между собой соседи, плакали дети, гремели кастрюли — люди садились ужинать».

Сходство фильма с книгой постепенно возрастает настолько, что костяк действия представляется в них совершенно одинаковым. Это можно увидеть, сравнив две критические работы. Обе они посвящены одному из произведений, однако они вполне применимы и к другому: «Тон,

найденный Вергой в начале романа «Семья Малаволья», выдержан им до конца. Просто невероятно, что одна и та же мелодия может звучать так долго, без перерывов и помех. Ритм ее — замедленный, мучительный, полный глубокой выразительности» (В. Бранкати).

«В повествовании нет второстепенных деталей (или — вот парадокс! — все сводится к ним). Кинокамера отражает постоянную напряженность, все туже завязывается «поэтический узел реальности», она проникает в самую глубину жизни» (Чинтиоли).

Итак, подлинный голос замечательного романа служит для создателя фильма «Земля дрожит» постоянным источником вдохновения.

3. Однако мы вовсе не хотим сказать этим, что книга и фильм идентичны или что фильм является не более как кинематографическим перепевом книги. Мы хотим лишь уточнить, вплоть до мельчайших подробностей, насколько Висконти проник в душу «Семьи Малаволья». Здесь дело обстояло иначе, чем с Кейном, чьи замыслы Висконти в значительной степени изменил, поскольку хотел говорить о другом.

Прежде чем приступить к решению интересующего нас основного вопроса — притом не ограничиваясь частностями, представляющими чисто филологический интерес, — отметим, что работа, проделанная Висконти в его фильме, выразилась в переосмыслении им романа в современном духе. Висконти как бы вновь перечитал, критически переосмыслил Вергу, оставив далеко позади все, что было написано о его творчестве литературоведами. Теперь мы понимаем, что никогда доселе произведения сицилийского писателя не получали реалистического истолкования. Их всегда рассматривали в плане критического романтизма, для которого важнее всего была трансфигурация вещей, а не вещи сами по себе.

Даже если бы первоначальное непонимание фильма (в этом смысле типичны высказывания такого критика, как Скарфольо) сменилось более глубоким его восприятием, нам не хотелось бы, чтобы о Висконти когда-нибудь писали нечто подобное тому, что утверждал недавно Аурелио Наварриа в своей работе, явившейся результатом его последних исследований «Семьи Малаволья»:

«Когда писатель рассказывает о семье Малаволья или о море, то его голос звучит иначе, чем в рассказе о простых, бесхитростных людях или о каких-либо фактах обыденной жизни. И когда в романе появляется земляк из Трецца, его голос уже не слышится; теперь говорят музы. Образы, слова и выражения здесь те же, но в них звучит теперь другая музыка, возникает совершенно иная картина — картина, рожденная мечтой».

Иначе понимает это произведение Висконти. Его трактовка романа показывает, что подобный анализ ничего не дает для познания творчества писателя. Висконти интересуется главным образом «проблема сицилийской специфики творчества Верги — проблема, почти не разработанная, — которую он трактует не только как употребление сицилийского диалекта и ограничение действия узкими рамками про-

винции, а как определенное душевное состояние, настроение, отражающее этические нормы, чувства, традиции и нравы народа, много пережившего за свою многовековую историю. Произведения Верги уходят своими корнями в сокровенные тайники души сицилийцев и черпают в них тот конкретный гуманизм, который лег в основу творческого метода веризма» (Сантанджело).

Понятая таким образом сицилийская специфика и есть то основное, что Висконти взял для своего фильма из «Семьи Малаволья». Режиссер понял Сицилию не тогда, когда он туда приехал, а намного раньше, читая роман. И то, что его выбор пал именно на Ачитреццу, лишь подтверждает этот факт. В Ачитрецце все осталось таким, как было прежде. Висконти увидел там те же скалы и тех же людей, те же белые, овеваемые ветрами домишки и вытасненные на песчаный берег лодки. Поэтому фильм его стал конкретным: Висконти заснял настоящие жилища настоящих рыбаков, уловил этническую специфику народа — ту самую специфику, которую так превосходно запечатлел в поэтических образах Верга. Не думаю, чтобы Висконти хорошо знал Сицилию по собственным наблюдениям. Его пребывание там во время съемок фильма было слишком кратковременным, чтобы он мог так глубоко понять сицилийский народ. Он «открыл» Сицилию с помощью «Семьи Малаволья».

Не следует думать, что это «открытие» носило сугубо литературный, книжный характер. Быть может, впервые роман был прочтен не «литературно», а «этнически» (трудно подобрать более подходящее слово), то есть именно так, как его следует читать. Для художника кино Верга явился как бы открытым окном, через которое режиссер явственно увидел сицилийскую действительность и, вооружившись острым оружием, «скальпелем», сделал анализ увиденного, не потерпев поражения.

Отсюда вполне закономерно, что весь фильм идет на сицилийском диалекте, без каких-либо пояснений, без дубляжа. Это отнюдь не признак «снобизма», как думает Виаци. Висконти в разговоре с Гандином заявил: «Я всегда снимаю жизнь в ее естественном виде. Я знаю, Де Сика обычно переозвучивает своих актеров. Но тогда все кончено, все теряет смысл». И действительно, в этом случае исчезает *humus* — местная народная специфика; глаз художника утрачивает свою остроту, неизбежно появляется фальшь. Говоря о «Семье Малаволья», Бранкати высказывает следующую мысль, которую вполне можно отнести и к фильму «Земля дрожит»: «Этот полуварварский диалект сицилийского народа, неграмотного на протяжении многих тысячелетий, служит для Верги основной тональностью. Верга открывает этот диалект, извлекая его, как устрицу из раковины, и дает почувствовать его острый и горький вкус, который, подобно некоторым ядам, действует прямо на сердце».

У Висконти этот горький привкус еще острее; режиссер поступает иначе, чем писатель: если Верга, бережно сохраняя интонацию сици-

лийского диалекта, переводит его на литературный итальянский язык, то Висконти оставляет его в неприкосновенности, чтобы полностью передать все особенности данной человеческой среды.

Таким образом, у Висконти «слово «оголено», дано в его первоизданном виде; но именно благодаря этому «хроника», повседневная жизнь, где слово рождается, приобретает значение «этнуса». Значит, слово — тоже часть «этнуса», так же как образ, как звуки, как деяния» (Чинтиоли).

И тогда можно понять то, что составляет главную поэтическую ценность образов (связь с Вергой ее отнюдь не умаляет): эти образы, лишенные всякой вычурности, не «смотрят» на вещи, а сами выступают как таковые, как это было у Росселлини. У Висконти они обретают небывалую прозрачность, чистоту, но не холодную, а полную порывов и напряженности. Благодаря этому предметы, одежда, облупленные стены, море, природа и даже буханка хлеба на грубо сколоченном столе (фото 42) — все отражает старинный уклад жизни, во всем чувствуется величие, принадлежность к большому миру — миру человеческих отношений.

4. Теперь, когда мы проследили, какую связь режиссер пытался установить между своим фильмом и романом Верги (его задача — с помощью материала книги проникнуть в сицилийский *humus*), следует, пожалуй, поговорить и о различиях между ними, посмотреть, что нового внес в фильм Висконти. Можно было заранее предвидеть, что сочувствию Верги к «побежденным», воспринятому таким активным художником, как Висконти, будет суждено превратиться в протест против несправедливости. Так в действительности и случилось: режиссер переделал по-своему всю историю. Он расчленил ее, проиллюстрировал, обогатил новыми сценами, и там, где герои Верги тщетно бились в тенетах судьбы, «которая тяготеет надо всем — над людьми и даже над вещами — и ставит предел любым человеческим стремлениям» (Руссо), Висконти показал активное возмущение, не бесполезный бунт одиночки, а сознательное стремление к свободе, как если бы зародыш справедливого протеста уже коренился и зрел в вековых устоях сицилийской жизни. Таким образом, преодоление писателя Верги режиссером Висконти, или, иначе говоря, преодоление веризма неореализмом, заключается вовсе не в том, что неореализм, следуя по тому же пути, что и веризм, не воспринимает его антиреволюционности и фатализма, механически придавая ему новое социальное звучание, а в том, как Висконти вводит этот элемент протеста. А вводит он его исторически.

Нтони совершает благородный поступок (в этом образе, в бурном проявлении типично сицилийского характера есть что-то от Эйзенштейна; см. сцену VII). Его поступок рассматривается режиссером не только как эпизод одной жизни, но как кусочек истории всего многострадального Юга, где люди «веками прикованы к тяжелому труду». Нтони говорит: «Иди сюда, мы должны бороться!» (Чинтиоли).

Труд рыбака не ставится ни во что. В центральном эпизоде Валастро безмолвно сносят оскорбление, как веками сносили их отцы и деды. Только Нтони не сдается. Перед нами предстает весь исторический смысл его борьбы. Униженный в своем поражении, Нтони все же сознает, что он боролся не зря. Жестокий, злорадный смех торговцев наталкивается на едва сдерживаемую ярость человека, уверенного в своей правоте. Фильм заканчивается еще одной цитатой из Верги: «...и он снова стал грести, как каторжный. Впрочем, иначе как каторгой это и назвать было нельзя; она длилась с понедельника по субботу». Здесь глубокое понимание положения Нтони, его бунтарского поступка обрисовано с потрясающей силой.

Подлинная народность образов сочетается у Висконти (в противоположность Верге) с исторически сложившимся чувством протеста, которое пронизывает произведение подобно огненному ручью, вырывающемуся из угасшего вулкана.

Этот протест — уже не такой неопределенный и бессильный, как в «Наваждении» (тогда показать его иначе было невозможно); он предельно четко очерчен во времени и пространстве. В фильме нет ни одного момента, ни одной детали, которые не отражали бы конкретную историческую действительность Сицилии. Верга концентрировал свое внимание на жизни темных, забытых людей, не объясняя причины их темноты и забитости, ибо единственное, что им руководило, — это любовь к ним; Висконти же непрерывно пытается проникнуть в то, что он видит, понять причину человеческих бед. Он ничего не относит за счет рока, а ищет причины рабства и путь к возрождению в реальных условиях сегодняшней отсталой Сицилии.

Вот почему, как правильно отмечает Чинтиоли (давший непревзойденный образец критического анализа), в произведении Висконти появился какой-то новый накал, нашли свое выражение противоречия «между жизнью, к которой все стремятся, и другой жизнью, сдавливающей людей, как тисками, между миром, где мериллом служит нужда, и другим миром, который люди хотят построить и где мериллом служит деятельность, борьба».

В мире нужды живут не только торговцы рыбой (и стоящие за ними «господа», которые ими командуют), но и все Валастро. Только один из них, Нтони, пытается вырваться, освободиться. Описание и анализ этого мира, увиденного через образы «Семьи Малаволья», но в новом, современном плане, в идеологическом отношении слабее, чем в художественном.

Семья Валастро — это не абстрактные фигуры и не утонченные образы, порожденные декадентской фантазией. Это настоящая сицилийская семья, показанная во всех ее «измерениях», страдающая от постоянных лишений. Здесь над всем царят власть вещей («добр») и беспощадное море. Один из самых удачных эпизодов фильма — большая сцена на берегу. Секрет ее успеха в том, что Висконти рисует нам глубоко жизненную ситуацию. Он начинает эпизод с медленной панорамы:

женщины, неподвижные, как изваяния, на фоне безбрежного моря. Буря утихает. Уходящая вдаль линия горизонта (фото 48). Взгляд женщин, бессильно блуждающий по страшной водной пустыне, которая как бы говорит: я поглотила лодку Нтони, поглотила все его надежды. Лихорадочно учащенный монтаж и съемка с неизменного нижнего ракурса от моря, где грохочет прибой, еще сильнее подчеркивают бессильное горе женщин — извечное горе рыбацких жен. Ветер треплет их жалкую одежду, на фоне серого неба развеваются растрепавшиеся черные волосы (сцена VI).

5. Теперь ясно, какой путь проделал Висконти и какое место занимает фильм «Земля дрожит» в истории итальянского кино. Это произведение — кульминационная точка, итог всего предшествующего опыта. В нем отчетливо показана связь неореализма с веризмом. Таким образом, включение этого фильма в живой поток нашей культуры произошло не инстинктивно, как это было с фильмами Росселлини и Де Сики, а вполне сознательно. Росселлини в «Пайза» тоже обращался к урокам веризма, и мы отмечали, каким образом. Но он делал это, сам того не сознавая. Для «Пайза» тоже было характерно сочетание исторического подхода к событиям с пониманием народного *humus*'а и, следовательно, преодоление позиции Верги, но только Висконти облек эту тенденцию в законченную форму. Можно вполне согласиться со словами Аристарко: «Неореализм становится стилем» — в том смысле, что с появлением фильма «Земля дрожит» неореализм себя осознал\*.

\* Что касается соотношения «Наваждения» с фильмом «Земля дрожит», то можно с уверенностью сказать, что Висконти во втором своем фильме отнюдь не поступает «своим я», как это считает М. Антониони («Випсо е Negro», а. X. № 7): Висконти — космополит, «mitteleuropeo», он с головой ушел в создание таких фильмов, как «Процесс Марии Тарновской». Соприкоснувшись с Вергой и с Сицилией, Висконти окончательно порывает с декадентством, но в то же время сохраняет весь аромат своего стиля — яркого, неистового, можно даже сказать, экспрессионистского. Если в «Наваждении» Висконти еще колеблется между старым и новым (побеждает тенденция к новому), то в фильме «Земля дрожит» он создает замечательные реалистические картины: взрыв протеста (фото 52), радость народа (фото 45), горькое сознание греха.

Не следует упускать из вида, что Висконти использует иногда некоторые мотивы из Штрогейма, как, например, в сцене праздника. При ближайшем рассмотрении эти кадры напоминают праздник в Анконе («Наваждение»), но насколько глубже сделана эта сцена в картине «Земля дрожит»!

И наконец, отметим преемственность обоих фильмов (не повторение, а постоянное проявление единой творческой индивидуальности художника) даже в некоторых образах: как похожа поза Джованни из «Наваждения», сидящей на стуле у грязной стены, — поза, выразившая всю глубину ее отчаяния, — на позу Мары из «Земля дрожит», узнавшей о бесчестии Лючии. Привычные вещи вокруг нее, ветхие стены старого дома — все говорит о несчастье: ведь падение Лючии — позор для всей семьи. Замечательную работу проделал в этом фильме оператор Г. Р. Альдо — она заслуживает особого изучения.

### 3. «Фуметто»\*.

#### *Возврат к развлекательному фильму.*

#### *Провинциализм в области промышленности*

Фильм Висконти «Земля дрожит» является высшей точкой, достигнутой нашим киноискусством в период, который можно назвать периодом его наибольшего расцвета не только в смысле развития неореализма, но и в смысле подъема кинопромышленности. В начале 1948 г. Росселлини выпустил фильм «Германия, год нулевой», а в конце октября вышел на экран «Похитители велосипедов» Де Сики. Незадолго до этого на кинофестивале в Венеции состоялась весьма оживленная дискуссия по поводу фильма «Земля дрожит» (который, однако, широкого официального признания не получил).

Рядом с этими тремя картинами, лучше которых ничего не было сделано даже их авторами, можно поставить вышедшие в 1949 г. наиболее выдающиеся произведения Латтуады и Джерми: «Мельница на реке По» и «Во имя закона»\*\*.

Таким образом, плоды первого внезапного взлета неореализма вполне очевидны, и, хотя первоначальный бурный этап сменился более спокойным, у кино были все основания рассчитывать на то, что в ближайшем будущем оно достигнет еще более блестящих результатов и на экране появятся новые имена.

Но в то время, как неореализм в творческом отношении достиг высшей точки своего развития, кинопромышленность с ее сложным финансовым и законодательным аппаратом докатилась до низшей ступени: не прекращавшийся ни на один день кризис кинопромышленности особенно обострился в 1948—1949 гг., что вызвало резкое сокращение производства. С одной стороны, все усиливался безудержный наплыв американских фильмов: царил демпинг, то есть рынок наводнялся фильмами, сбываемыми по дешевой цене (за один год в Италию было привезено 415 американских фильмов — на 59 фильмов больше, чем их было выпущено за тот же год в Америке!). С другой стороны, наше законодательство в области кино, не говоря уже о цензуре, страдало крупными недостатками: им по-прежнему не лимитировался ввоз иностранных фильмов, что препятствовало внедрению отечественной продукции. Стали раздаваться возмущенные голоса, требовавшие принятия решительных мер или хотя бы строгого соблюдения закона 1947 г., поскольку многие владельцы кинотеатров не соблюдали даже обязательства демонстрировать итальянские фильмы в течение восьмидесяти дней в году. Правительство, которое в известной мере было заинтересовано в том, чтобы не раздражать американских магнатов,

\* Итальянский вариант «комикса». — *Прим. ред.*

\*\* В нашем прокате «Под небом Сицилии». — *Прим. ред.*

ограничивалось осторожными обещаниями, выжидало, откладывало решение. Но, несмотря ни на что, итальянская кинематография продолжала жить (сколько раз на нашем кино ставили крест, а оно здравствует и поныне!).

С большим трудом удалось выпустить около пятидесяти фильмов, среди которых преобладали кинокомедии и преимущественно картины в патетико-драматическом жанре, созданные не столько на материале наивного народного творчества (как, например, фильмы «неаполитанской школы» эпохи немого кино), сколько на более современном и поистине вездесущем «фуметто».

«Фуметто» был порожден кинематографом: он возник в основном в силу потребности иметь подобие кино у себя на дому. Это рассказы в фотографиях или рисунках, появившиеся после второй мировой войны и получившие настолько широкое распространение, что есть основание считать журнал «Гранд-отель» — с 1947 г. и по настоящее время — самым популярным журналом в Италии (его тираж достигает миллиона экземпляров). Отрицательное влияние «фуметто» на современные нравы, которое Ренато Джани, специально занимавшийся этим вопросом, объясняет «умственной ленью масс», не могло не оказать губительного воздействия и на кинопродукцию.

Пошлая сентиментальность, неосуществимые тщеславные мечты, желание уйти от убогой жизни — вот что будят в зрителе эти фильмы. Их успех зиждется на невежестве и на неискушенности зрителей — завсегдатаев дешевых кинотеатров. И этому успеху особенно способствует бедственное положение итальянского Юга. Много такого рода фильмов состряпано третьесортными режиссерами и актерами только для южноитальянского рынка.

Таким образом, фильмы «фуметто» явились действенным орудием борьбы бизнесменов от кино против неореализма; с 1948—1949 гг. эти фильмы начали обеспечивать огромные сборы. Особый успех снискали у публики такие «шедевры», как «Святая монахиня» Бриньоне, «Мадуннелла» Аморозо и «Цепи» Матараццо. Последний фильм можно считать своего рода «классическим». Пандольфи полагает, что фильмы этого типа «являются в известном смысле изобретением нашего кино, как фильмы о Дальнем Западе — изобретением Голливуда». Но Пандольфи расценивает это явление слишком мягко. В действительности «фуметтизм», который якобы отображает «дух и положение народа» и «разжигает некоторые его настроения», надо рассматривать как признак незрелости народа, чем пользуются коммерсанты от кино, чтобы испортить около половины нашей продукции. Невежественные зрители, на которых рассчитаны эти фильмы, посмотрев их, так и остаются невежественными; хуже того: им до того забивают голову надуманными страданиями и «sex арреа!ом», что они все больше и больше утрачивают реальное представление о жизни. Разве можно сравнивать «фуметто» с американскими ковбойскими фильмами, хотя бы с такими, например, как «Красные тени» и «Огненный юг»? А самое

большее, на что оказались способными итальянские «фуметто» и кинокомедии, — это «Анна» Латтуады (1951) и «Полицейские и воры» Стено и Моничелли (1951) — фильмы, достойные похвалы, особенно второй, но тоже служащие обману невежественного народа и в художественном отношении недостаточно выразительные.

Распределение производственных «фондов» говорит о скудости мысли наших кинопромышленников и характеризует ту обстановку, в которой находится наша кинематография.

Если половина итальянской кинопродукции выпускается для подобной бесчестной торговли, то это вовсе не свидетельствует о наличии какой-либо новой, своеобразной школы — типа неаполитанской или типа американской «ковбойской», — а только лишний раз подтверждает провинциализм нашей кинематографии. Изобретение жанра «фуметто» и пошлой кинокомедии нельзя считать исключительно нашей «заслугой»: в Латинской Америке подвизается некий Кантинфлас — знаменитый комик под стать итальянскому Тото. В Венеции мы могли увидеть слезливый фильм Лукаса Демаре «Эль гаучо» — плод усилий всей аргентинской промышленности (нетрудно понять, какова его подоплека!). В Испании, Египте, Турции тоже выходят второсортные фильмы, которые на заграничных экранах никогда не появляются. Отличие — и противоречие — нашей кинопромышленности заключается в том, что у нас в одном и том же году, на одних и тех же экранах, на протяжении нескольких дней можно увидеть и «Святую монахиню» и «Похитителей велосипедов».

Как же это случилось? В бурные годы больших надежд и разочарований итальянское кино располагало подлинными художниками, которые по революционной силе своего искусства занимали первое место в мире. Но, подобно тому как дуб не может расти в цветочном горшке, не смогло развиться и их творчество. Общество, возникшее после завоеваний Сопrotивления, не пошло дальше, оставшись во власти старых, косных традиций. В результате политического давления и применения фашистского законодательства итальянская кинопромышленность сохранила свой прежний, глубоко провинциальный характер и ничем не отличалась бы от испанской или аргентинской кинематографии, если бы не пресловутое техническое оборудование (впрочем, действительно неплохое), унаследованное еще от фашизма. После того, как прошли первые восторги, неореализм стал влачить жалкое существование.

Этот коммерческий провинциализм, помимо всего прочего, противоречил нашим интересам, поскольку итальянские фильмы в конце концов перестали пользоваться прежним успехом за границей (не следует забывать, что небывалый успех наших фильмов во всем мире начался с фильма «Рим — открытый город»). Нам грозила реальная опасность скатиться до положения Турции или Индии. Но коммерческий провинциализм грозил подточить основы нового кино не только снизу, в результате появления фильмов «фуметто». Уже в 1947—1949 гг. мы

были свидетелями сначала слабых, а затем все более решительных попыток сокрушить его сверху: начали появляться такие фильмы, как «Трудные годы» Дзампы, «Бегство во Францию» Солдати, «Под солнцем Рима» Кастеллани и позднее «Горький рис» Де Сантиса. Это был возврат к развлекательному жанру, иными словами — к зрелищу, облеченному пока еще в неореалистическую форму. В этих произведениях мы находим смешение (а у Де Сантиса «гибрид») самых разнообразных элементов: в них можно встретить и остроумные реплики, и режиссерские находки старого образца, или, вернее, отвечающие требованиям рынка, и наряду с этим в них выведены нередко — не без доли наблюдательности — простые люди, их быт. Так создался неореализм «второго плана»; для тех, кто имеет пристрастие к определениям, его можно было бы назвать «фольклорным», поскольку фольклор часто смешивают с подлинной народностью.

В отношении Кастеллани следует добавить, что в фильме «Под солнцем Рима» и в появившемся затем в 1949 г. фильме «Весна» — из той же категории, что и первый, — эта «второплановость» — умышленная, поскольку Кастеллани никогда полностью не примыкал к неореализму. Художественный язык его фильмов — живой и искренний — кое-чем даже напоминает язык Де Сики. Однако именно за этот комедийный вариант новых тем, который Кастелло и Венсан по ошибке приняли за «преодоление» реалистической «свирепости», и ухватились хозяева кинопромышленности. Они уже тогда (с момента появления фильма Дзампы «Набат») не возражали против кино с приставкой «нео» — раз оно так нравилось иностранцам, — но хотели несколько «смягчить его полемичность» (с тем, чтобы при первой же возможности вовсе его ликвидировать).

#### *4. Собружество Де Сики и Дзаваттини.*

##### *«Похитители велосипедов»*

Фильм «Земля дрожит» занял центральное положение в итальянском неореализме совершенно неожиданно: зная творческий путь Висконти, трудно было предположить, что он дойдет до таких высот, то есть что, следуя по пути, открытому Росселлини, займет особое место в истории кино. Будучи стопроцентно неореалистическим, фильм Висконти среди всех неореалистических произведений возвышается, как недоступная скала (это подтверждается тем обстоятельством, что урок, преподанный им, не был понят даже режиссерами. Но — так считает и сам Висконти, — если фильм не возымел непосредственного воздействия, он еще скажет свое слово в будущем). Напротив, фильм «Похитители велосипедов» не был неожиданностью, и совершенно

не понятно, почему этот шедевр Де Сики вызвал у многих такое удивление (еще большее количество людей по целому ряду соображений встретило его в штыки). В этом фильме опыт «Шуша» — и теперь уже далекого «Дети смотрят на нас» — развит до предела и усовершенствован. Фильм этот значительно тоньше: Де Сика все время контролирует себя, умеряя свою чрезмерную чувствительность. В «Похитителях велосипедов» полностью отсутствует дешевая сентиментальность, нередко проскальзывавшая в предыдущем фильме (смерть большого туберкулезом ребенка). Музыка не бьет на дешевый драматический эффект и вполне созвучна общему замыслу произведения\*.

Фильм Де Сики не остался одиноким, подобно картине «Земля дрожит». Впрочем, уже «Шуша» вызвал к жизни целую серию произведений с явными следами влияния Де Сики. По его пути, после Каstellани, пошел Коменчини, выпустивший в 1947 г. фильм «Воровать запрещается». То же можно сказать и о фильме Дзампы «Набат» (1948), где сиротки до известной степени повторяют знакомый нам «трогательный» мотив.

1. Есть вопрос, рассмотрение которого нельзя больше откладывать: это проблема творческого содружества Де Сики и Дзаваттини (или, что вернее, просто проблема Дзаваттини). Ее трактуют по-разному, но наиболее распространенной является следующая точка зрения. Хотя Де Сика и Дзаваттини и работают вместе, однако их содружество скорее внешнее: в одном случае преобладает рассудочность сценариста, в другом — превалирует чувство режиссера. Кьярини правильно назвал эту трактовку «дешевой и ненужной игрой», направленной на то, чтобы «отделить в фильме созданное одним от того, что создано другим». Он пишет: «Я считаю важным подчеркнуть полное единство режиссера и сценариста, проявляющееся даже в недостатках фильма. И это единство отличает фильмы Де Сики и Дзаваттини от любых других фильмов, где авторы действуют врозь».

После фильма «Дети смотрят на нас» Де Сика уже не работает отдельно; свои самые значительные вещи он создает совместно с другом. И все же видеть в их творчестве «полное единство» кажется нам несколько упрощенным и неубедительным хотя бы уже потому, что сценарист и режиссер представляют собой две совершенно разные творческие индивидуальности (впрочем, как мы увидим ниже, не до такой степени разные, как это принято думать). Точка зрения Кьярини не нова: еще до него Андре Базен назвал сотрудничество Де Сики и Дзаваттини «самым замечательным примером симбиоза». И он в этом отношении прав. Однако природа этого симбиоза остается тайной как для тех, кто считает художественный фильм плодом одного человека (того, чей вклад сыграл решающую роль), так и для тех,

\* Что касается творчества Де Сики в период после появления «Похитителей велосипедов», то не следует особенно упрекать режиссера за его чрезмерную чувствительность. Ведь если бы не было этой столь напоминающей чаплинскую непосредственности в выражении чувств, то не было бы и своеобразного стиля Де Сики.

кто считает его результатом сотрудничества. Но что толку гадать, кому принадлежит заслуга создания фильмов — им обоим или кому-либо одному, — если до сих пор не разрешен вопрос, почему творческий союз Де Сики с Дзаваттини дал такие замечательные результаты!

Ответить на это — значит прежде всего отказаться от утверждения тех, кто говорит, будто их «в культурном отношении разделяет целое поколение, период, в течение которого произошло резкое изменение вкусов — от Фавретто до Пикассо. Горечь разочарования, характерная для произведений Де Сики, напоминает некоторые новеллы XIX века, образы надломленных людей из новелл Де Марки. Позиция Дзаваттини — более острая и вместе с тем менее наивная: он не зовет к бегству, не является сторонником легких решений или абстрактного компромисса» (Гuido Беццола).

Пора пересмотреть прежние точки зрения и в отношении режиссера и в отношении сценариста. Может быть, в 1940 г. или даже раньше — в 1936 г., — в момент их первой встречи, они и казались убедительными, но сегодня, после неореалистического переворота, в котором Де Сика и Дзаваттини сыграли не последнюю роль, эти взгляды явно устарели.

Прежде всего долой предрассудок о «разнице поколений»! То, что у Де Сики есть точки соприкосновения с некоторыми писателями XIX века (по нашему мнению, не столько с Де Марки, сколько с лучшими произведениями Серао и Сальваторе Ди Джакомо), вовсе не значит, что его вкус не современен, — достаточно посмотреть на изобразительную сторону его фильмов (см. фото 53 — замечательный момент из «Похитителей велосипедов»; здесь нам приходит на ум не только Фавретто, но даже Розаи). Последние сомнения в этом отношении рассеивает принадлежащая Де Сике коллекция картин, свидетельствующая о его вкусе, безошибочности выбора и современном образе мыслей\*.

То же самое можно сказать и о Дзаваттини, по адресу которого после первых его теоретических работ (имеющих не столько теоретическое, сколько документальное значение) было высказано очень много разногласных мнений.

Вся эта невероятная шумиха была поднята, пожалуй, зря. Франко Вентурини (первым поставивший данный вопрос в историческом плане) дошел в своих высказываниях до совершенно необоснованных сравнений Дзаваттини с Дзигой Вертовым и «Киноглазом» (вернее, усматривал здесь преемственность). «Не менее очевидны», по его мнению, и связи Дзаваттини с «*Neue Sachlichkeit*» в кино (он цитирует «Берлин — симфония большого города») и с Бертольдом Брехтом в театре (правда, Вентурини добавляет: «По существу, опыт Дзаваттини в своей основе ограничен рамками провинциализма», — что явно противоречит

\* Для более широкого ознакомления с данным вопросом см. статью «*De Sica, uomo di gusto*» («*Filmcritica*», № 37—38, VI—VII 1954, p. 64).

всему сказанному выше). Я очень хорошо знаю, что всей этой неразберихе немало способствовали сумбурные теоретические высказывания самого Дзаваттини. Но зачем надо было до такой степени путать все карты?

На самом деле эволюция Дзаваттини проста и понятна. Если на определенном этапе своего творческого пути он создал вместе с Де Сикой такой великолепный фильм, как «Умберто Д.», то, по-моему, излишне говорить о его искусстве как о «разновидности социального крепусколаризма»\*, как это делает Ипполито Пиццетти, путая позицию Дзаваттини с позицией, скажем, такого художника, как Феллини.

Говоря об эволюции Дзаваттини, следует прежде всего различать довоенный и послевоенный периоды его творчества. И тогда станет ясным — особенно если прочесть опубликованный в «Куадривио» сценарий фильма «Я отдам миллион», — что на первом этапе Дзаваттини-сценарист преклонялся перед Чаплином и Клером. Блим, все время убегающий от преследований полицейского, комические трюки, импровизированный футбольный матч — все это не что иное, как отзвук «Малыша», «Новых времен» и «Миллиона» (партия в регби).

Все это делало стиль Дзаваттини весьма абстрактным. И автор прекрасно понимал это, о чем свидетельствуют нарочито странные имена, которыми Дзаваттини наделял персонажей своих книг: Дод, Бат, Джек («Бедняки сходят с ума»). Это позволяло придавать повествованию ту «остроту», о которой говорил Беццола.

Нет никакого сомнения, что если бы писатель осуществил свое первоначальное намерение и убедил Камерини снимать фильм «Я отдам миллион», то в этом фильме даже не пахло бы неореализмом (впрочем, и в том виде, в каком он предстал перед нами, он также далек от неореализма). Конечно, сценаристу и автору сюжета нельзя отказать в их желании высказать моральное суждение — фильм симпатизирует простым, незаметным людям и атакует богачей, — но все это дано едва заметными штрихами, в манере Шагала, в форме прерывистой, фантастической и отнюдь не повествовательной.

Есть у Дзаваттини еще одна черта, до сих пор никем не подмеченная: склонность к тонкому психологическому наблюдению. В трех первых небольших романах: «Поговорим обо мне», «Бедняки сходят с ума», «Я — дьявол» — объектом этих наблюдений, доводимых подчас до абсурда, является главным образом он сам («Вот уже давно во мне что-то рушится, сопровождаясь ослепительными вспышками», «Пьетро ничего обо мне не знает. Вот, например, сейчас я услышал слово Кайо, и в моей голове вспыхнуло что-то алое»).

В кино эта черта Дзаваттини проявилась в фильме «Четыре шага в облаках» (он принимал участие как в создании сюжета, так и в разработке сценария). Никогда ранее Блазетти не проявлял такого умения

\* Автор, по-видимому, имеет в виду «сумеречные» настроения упадка и неверия, наблюдаемые у некоторых художников при решении социальных тем. — *Прим. ред.*

проникнуть в психологию человека, не давал таких точных характеристик (насколько грубее были сделаны персонажи фильма «1860»!). Второй период творчества Дзаваттини начался с фильма «Врата неба», достигнув своей зрелости в «Шуша». Тут обнаруживается, что не столько Дзаваттини повлиял на Де Сику, сколько наоборот. И хотя Дзаваттини был тонким психологом и кладезем идей и замыслов, неореализм застал его врасплох. А Де Сика нес его в себе; именно он увидел и снял «шуша», рассказал о них в «Фильм д'оджи». Де Сика помог Дзаваттини понять и трагедию войны; впрочем, не только Де Сика — к этому толкала сама жизнь. Вот что писал тогда Дзаваттини: «Все сознательные люди говорили, что надо заняться нашей страной... Увидев сицилийскую деревушку, итальянцы признавались: да мы не знаем Сицилии! Познакомившись с Римом в дни тяжелых испытаний, мы также поняли, что не знаем Рима; посмотрев фильм, героем которого был народ, мы поняли, что не знаем народа»\*.

Эти открытия перевернули все мировоззрение Дзаваттини, да и не только Дзаваттини. С этого времени он с жадностью набрасывается на жизнь, хочет понять ее, овладеть ею («Какая радость, какое счастье ощущать контакт с жизнью; он достигается именно благодаря смелому приближению вплотную к ней»\*\*). Дзаваттини прекрасно понимает, в чем заключаются требования неореализма, и жалеет, что не сумел предвосхитить их раньше.

«Да, должен признать, что, подобно другим, я многим обязан неореализму. Он помог мне покончить с легковесностью, помог укрепить в себе чувство гражданской ответственности. Он побудил меня более строго придерживаться фактов, не довольствоваться только мимолетными чувствами, возникающими и исчезающими подобно летающим дискам. Неореализм помог мне понять, что человек и художник неотделимы друг от друга, что все, что мы пишем или показываем, имеет определенное назначение и чревато бесчисленными последствиями. Он помог мне восполнить кое-какие пробелы в моих знаниях по истории и географии, и прежде всего по истории и географии Италии. Он заставил меня по-новому задумываться над проблемой бога, проблемой добра и зла»\*\*\*.

В этих словах весь Дзаваттини, или, во всяком случае, основа его творческого «я», ибо его последние высказывания — о «дырке в стене», о «слежке» и т. д. — не следует считать «мудрствованием» или уклоном в декадентство и уж, во всяком случае, их нельзя сравнивать с высказываниями Руттмана. Руттман, правда, тоже ходил по пятам за берлинцами и незаметно их фотографировал, но из собранного материала он делал музыкальные фильмы, далекие от реальной человеческой действительности. «Слежка», о которой говорит Дзаваттини, — это, напро-

\* «Rassegna del film», № 23.

\*\* Там же, № 21.

\*\*\* «Cinema Nuovo», № 56.

тив, результат его чрезмерного тяготения к реальной жизни, нечто вроде экзальтированной францисканской любви, которую Дзаваттини в себе культивирует («Моя сестра — жизнь», — пишет Базен о Де Сике, но это относится также и к Дзаваттини). Он отправляется на поиски обыденных фактов из жизни человека не для того, чтобы, как раньше (когда он искал новых ощущений), строить на них свою рассудочную игру, а с целью открыть движущие причины этих фактов и тем самым воздействовать на них. Ибо открытие истины есть фактор реальности, который всегда воздействует на реальность: «Кино располагает богатými техническими возможностями, для того чтобы показать, как на подвижной синоптической карте, отдельные элементы произведения и их соотношение, способствуя тем самым разрешению самой важной, на мой взгляд, задачи, стоящей перед современной культурой: отразить бесконечную взаимосвязь между предметами и людьми. Речь идет о том, чтобы проанализировать акт творчества, разложить его на составные части и показать во всем его многообразии, чтобы он стал понятен зрителю или хотя бы навел его на важные размышления»\*. Кто считает подобное требование признаком «крепусколаризма», тот осудит и фильм «Земля дрожит», поскольку в этом фильме показана связь между конкретным человеком — сицилийцем сегодняшнего дня (Дзаваттини говорит: «Жизнь человека должна быть подана исторически»\*\*) — и обществом, семьей, традициями и всем тем, что произрастает на человеческом древе (а значит, и языком: «Диалект глубже уходит своими корнями в действительность»\*\*\*).

Я вовсе не хочу сказать этим, что творческий метод нашего крупнейшего сценариста тот же, что у Висконти («Теперь всякую находку сценариста принято рассматривать главным образом как умение возможно глубже проникнуть в изображаемую действительность»\*\*\*\*). Я хочу лишь сказать, что у обоих одна цель: создание неореалистического искусства. И если Висконти добивается ее на большом дыхании, глубоко и всесторонне показывая человека и общество, то Дзаваттини достигает цели путем тонкого анализа, основываясь преимущественно на мелких психологических фактах, вместе составляющих целое явление. А отсюда он идет к вскрытию причин явлений, к объяснению того, почему человек страдает или почему он надеется и какие у него основания страдать и надеяться. Метод Дзаваттини отличается от метода Висконти, но своей цели — исчерпывающего показа общества — он полностью достигает.

В дневнике Дзаваттини есть страница, которая мне особенно нравится — не потому, что она представляет собой нечто завершенное (вряд ли этому замечательному человеку когда-либо удавалось или

\* «Cinema Nuovo», № 4.

\*\* «Rivista del Cinema Italiano», № 2—3.

\*\*\* Там же.

\*\*\*\* «Cinema Nuovo», № 11.

удастся по-настоящему довести что-либо до конца. И он это знает. Он никогда не снял ни одного фильма сам. В его лице итальянское кино имеет великолепного подсказчика), а потому, что она дает, по моему, верный портрет его автора:

«Мои друзья не замечают — а может быть, и замечают, — что, когда я разговариваю или слушаю, я все время выглядываю наружу, как «крот наоборот», чтобы посмотреть на свет.

Одно время на четвертом этаже соседнего дома, как раз против моего окна, жил какой-то старик. Как-то раз я по привычке расхаживал по своему кабинету, а Блазетти записывал то, о чем мы говорили. Время от времени, приподняв занавеску, я выглядывал в окно. Старик посмотрел в мою сторону, и наши взгляды встретились. У него в это время были неприятности: сломал на работе ногу и никак не мог получить пенсию. Я кивнул ему в знак приветствия, он ответил мне, покачав головой. Затем вытянул руки и сделал жест, означавший: «В пору выброститься из окна». Я жестом же ответил ему: «Обойдется!» Затем, помолчав три-четыре секунды, я снова сделал жест, означавший: «Обойдется!», — и, махнув ему на прощанье рукой, опять зашагал по комнате. Все это продолжалось менее чем полминуты — Блазетти даже ничего не заметил»\*.

Дзаваттини действительно подобен кроту, он копошится в жизни, роется в предметах, в людях, чтобы зажечь в нашем кино искру правды.

2. Отсюда видно, что в симбиозе Дзаваттини — Де Сика нет ничего загадочного и что у них гораздо больше точек соприкосновения, чем можно было ожидать. Первая точка соприкосновения, которая связывает их неразрывными узами, — это психологический анализ действительности, увиденной через подлинные ощущения персонажа.

Ощущения, чувства, испытываемые в данный момент действующими лицами, — грусть, радость, огорчение, любовь — придают свою окраску окружающему миру. Но ощущения и чувства человека в свою очередь сами определяются окружающим миром. Это та же взаимосвязь, какую мы наблюдали у Росселлини, хотя здесь она выпуклее, психологически точнее обрисована и поэтому играет более существенную роль. Но и здесь не следует забывать, куда ведет путь неореализма. Да не будет воспринято наше утверждение как преувеличение! Психологизм Де Сики и Дзаваттини носит исторический характер; каждое, даже самое скрытое движение души находит объяснение и отклик в четко обрисованном внешнем мире, показанном как реальная историческая эпоха — в конкретном времени и пространстве. В доказательство сказанного достаточно вспомнить один эпизод из «Похитителей велосипедов», где Риччи обдумывает, как украсть велосипед. Его мысли, полные напряженного драматизма, проходят перед нами на экране — четкие и в то же время глубоко затаенные. Но они связаны со всем окружающим — с эгоизмом равнодушного общества (раздающиеся со

\* «Cinema Nuovo», № 16.

стадиона вопли толпы) и с собственным положением Риччи: если он не достанет велосипеда, то потеряет место; если украдет, будет вором. Они связаны с царящей в Италии массовой безработицей. Обратите внимание, как все мысли и чувства Риччи согласованы с определенным историческим моментом. Это было в Риме в одно злосчастное воскресенье летом 1947 г. До этого воскресенья была суббота — день пропажи велосипеда, а после него — понедельник, при мысли о котором щемит сердце: что ждет Риччи завтра — не известно...

Очень много говорилось о времени в фильмах Де Сики; в фильме «Похитители велосипедов» ритм повествования «замедлен, в результате чего оно почти совпадает с реальным временем» (Л. Кьярини). А. Базен выразил эту мысль еще лучше: «В «Похитителях велосипедов» «играет», драматизируется даже само время жизни, факт естественного бытия человека». Но он не отмечает, что Де Сика проникает в это «естественное бытие» человека путем непрерывного и тончайшего психологического анализа, осуществляемого не только через диалог, но и с помощью того, что окружает действующее лицо. В фильме есть моменты, когда сами вещи воздействуют на внимание зрителя.

Вторая черта, связывающая Дзаваттини с Де Сикой, — не столько их преклонение перед Чаплином и Клером, сколько их интерес к моральной стороне действительности. Оба они — искатели добра, понимаемого, разумеется, не в теологическом, а в обычном нравственном значении. Мир образов Де Сики пропитан духом величайшего братства. Ему чужды раболепное преклонение перед авторитетами и ханжеское лицемерие; весь его мир — здесь, на земле, и руководит им христианская любовь к ближнему. Еще ярче проявляется, пожалуй, этот дух у сценариста. Так, Дзаваттини писал: «Если бы я не боялся выказывать неуважение, я бы сказал, что Христос, попадись ему в руки киноаппарат, не стал бы заниматься аллегориями и чудесами, а показал бы нам, с полного согласия цензуры, кто является поистине добрым и кто злым, сняв крупным планом тех, кто заедает жизнь ближнего своего, и тех, кто является их жертвой»\*. Такое же стремление к справедливости сильно развито и у Де Сики, но у него это чувство часто притуляется; противопоставление богатых бедным (у Дзаваттини всегда резкое) становится менее острым из-за его сентиментальности. В «Похитителях велосипедов» сценарист, показывая обед в трактории, подчеркивает контраст между Риччи и прочими персонажами — их разделяет непреодолимая пропасть, — тогда как режиссер распространяет свои симпатии и на добродушных богатых соплепелников.

Де Сика в лучших своих работах показывает образы в плане взволнованной «поэтической жалобы». Однако здесь нет места ненависти — по крайней мере с его стороны; а если ненависть, как это порой бывает, и овладевает действующим лицом, то тем сильнее акценти-

\* «Rivista del Cinema Italiano», № 2—3.

руется «жалоба». Цель этой «жалобы», конечно, не в том, чтобы вызвать жалость, а в том, чтобы выразить в ней нравственное суждение, направленное на воспитание в зрителе чувства солидарности, готовности помочь ближнему (которое Дзаваттини называет «инстинктом одиночества» \*).

Различие между двумя художниками особенно хорошо проявляется при сравнении первоначального сценария и готового фильма. В них, как хорошо подметил Пио Бальделли, много весьма показательных расхождений. Де Сика, бесспорно, очень считается с советами Дзаваттини. Он пишет: «На моих глазах твой упрямый талант создавал «Похитителей велосипедов». Сценарий был встречен в штыки. Я же всем сердцем чувствовал, что это мой мир, что я сумею показать его таким, как будто я жил в нем всю жизнь, с самого детства» \*\*. Но, говоря так, режиссер забирает в свои руки все, что сделано сценаристом, и материал сразу приобретает специфические черты стиля Де Сики.

Сам Дзаваттини не сделал ни одного фильма, но если бы он занялся этим, то, несомненно, его фильм по тону и краскам оказался бы совершенно непохожим на фильмы Де Сики. Однако, работая вместе с Де Сикой, он с каждым годом все больше подчинялся его стилю. Но в то же время он и помогал режиссеру приблизить его стиль к действительности, способствуя его развитию и раскрытию («Сценарий «Похитителей велосипедов», — пишет Сузо Чекки д'Амиго, — был задуман исключительно с ориентацией на Де Сикку; хотела бы я посмотреть, что сумел бы сделать из этого сценария какой-нибудь другой режиссер»). И только во время съемок, на их заключительном этапе, который Росселлини называет «проклятой» частью кинематографической работы, Дзаваттини оставлял Де Сикку одного, поскольку для него важна не проблема сотрудничества, а его конечные результаты. Однако он убежден, что «нет такого произведения искусства, которое не отражало бы чьих-то интересов, чей-то поэтический мир. При создании произведения искусства всегда есть кто-то, чья творческая индивидуальность имеет решающее значение, чей ум берет верх. Есть всегда кто-то, кто в известный момент делает выбор и говорит: это — да, а это — нет, — и затем решает» \*\*\*.

Но если фильм как художественное произведение не существует до того, как практически осуществлена его постановка, то мы должны будем признать всю бесполезность попытки разграничить вклады

\* «Развивать этот «инстинкт одиночества» — такова задача кино, которое поняло, как это понял и неореализм, какой огромный, ни с чем не сравнимый опыт можно извлечь из того, что происходит на наших глазах в силу естественного хода вещей» («Rivista del Cinema Italiano», № 2—3, посвященный фильму «Умберто Д.»). Так понимает солидарность Дзаваттини, так понимаем его и мы. Современному обществу нужны не бесплодные разглагольствования, а конкретные дела.

\*\* «Cinema Nuovo», № 16.

\*\*\* «Rivista del Cinema Italiano», № 2—3.

Де Сики и Дзаваттини. Здесь вся ответственность за произведение — как за его достоинства, так и за недостатки — ложится только на режиссера, облакающего в конкретную форму то, что было задумано им вместе с другом сценаристом. Де Сика писал: «Когда после долгих трудов над съемкой фильма, после многих месяцев разлуки я вновь возвращался к тебе, чтобы продолжить наши нескончаемые беседы, я видел тебя всегда целеустремленным, всегда обуреваемым идеями, всегда полным того горячего энтузиазма, той нравственной твердости, которых ты никогда не теряешь». Эти слова Де Сики ясно показывают, что именно черпал Де Сика из дружбы со сценаристом и где именно кончалось влияние Дзаваттини.

3. После первых отзывов о «Похитителях велосипедов», носивших (если не считать статьи Аристарко) несколько преувеличенно восторженный характер, появились отрицательные рецензии и рецензии с рядом оговорок. Началось со статьи Банти в «Парагоне», чрезмерно суровый и резкий тон которой подхватили затем Витторио Стелла, Бальделли и позднее Бонфильоли (Банти писала: «Одно дело — настоящее горе, искренний язык фактов и людей, атмосфера всеобщего сочувствия, и совсем другое — слащавое сюсюканье, патетический тон, придуманные за письменным столом сентиментальные эффекты»). Наиболее авторитетно звучит анализ, данный Бальделли; правда, он не доходит до таких крайностей, как Банти, но делает ряд серьезных замечаний. Он пишет: «То, что рабочий Риччи на протяжении нескольких часов трижды сталкивается с вором и со стариком нищим (сначала близ Порта Портезе, потом на набережной Тибра и в церкви и, наконец, на улице Панико), а также обилие излишних подробностей, которые, не составляя органического целого с печальной историей Риччи, лишь замедляют ритм повествования (вторичный визит к гадалке, публичный дом, припадок эпилепсии, богослужение перед раздачей супа беднякам), наводят подчас на мысль, что история с похищением велосипеда — лишь повод для изображения целого ряда красочных картинок из римской жизни; речь идет не об отдельных, не связанных с целым зарисовках, не о рассказах «по поводу» или остроумных находках, а о двойственности, нарушающей целостность фильма». Далее автор статьи показывает, и на первый взгляд довольно убедительно, почему вышеупомянутые эпизоды существуют как бы совершенно обособленно и не связаны с основной сюжетной линией. Он делает также ряд осторожных, но метких критических замечаний и по поводу положительных сторон произведения, сравнивая его с первоначальным вариантом сценария. Пространный очерк Бальделли страдает в основном двумя недостатками. Первый из них связан с тем, что работа Бальделли была написана много спустя после просмотра картины (точнее, после чтения первоначального варианта сценария \*, где отмеченные Бальделли недо-

\* Поэтому я и говорю, что утверждения Бальделли убедительны лишь на первый взгляд. Все свои цитаты он приводит по памяти, прибегая к помощи сценария. Мы же

статки действительно имеют место). Второй, более существенный недостаток проистекает от непонимания глубоко психологической природы реализма Де Сики: критик исходит из какой-то абстрактной «драматической сути повествования», о которой режиссеру якобы полагается все время помнить. Эта «суть» заключается, по мнению Бальделли, в том, что произведение должно строиться строго прямолинейно и главное действующее лицо и связанная с ним проблема не должны упускаться из виду ни на одну секунду, иначе вас обвинят в том, что вы портите фильм в угоду развлекательности и лишены «творческой фантазии».

Если бы фильм отвечал всем требованиям Бальделли, он сильно выиграл бы в его глазах, но утратил бы атмосферу будней, не показал бы живого человека в его среде. Не были бы видны здесь и многие взаимосвязи. Центральная тема фильма выделялась бы рельефнее, но на менее сочном и менее реалистическом фоне.

Если вдуматься в замысел Де Сики, то станет очевидной уязвимость всех приведенных выше возражений. Возьмем хотя бы образы вора и нищего. Режиссер отнюдь не останавливает своего внимания на изображении обстановки, не имеющей отношения к сюжету. Публичный дом и богослужение понадобились ему лишь для того, чтобы нарисовать портреты людей, с которыми приходится сталкиваться Риччи. Рабочий замечает вора и бросается за ним. Попробуем изъять «отвлекательный момент» и перейдем сразу к ссоре на улице Панико. В этом случае образ жулика был бы гораздо менее живым. И только когда

просмотрели фильм в его первоначальном варианте, на мувиоле (узкоплечный 16-миллиметровый экземпляр без всяких купюр, выпущенный Epic), воспроизвели все диалоги с помощью магнитофона и утверждаем, что Бальделли, анализируя фильм, во многом неправ. Он ошибается, уверяя, будто в эпизоде с гадалкой «Риччи ведет себя по-ханжески» («Rivista del Cinema Italiano», № 5—6, а. III, р. 18). В сцене в трактории, где, по словам Бальделли, «сын бедняка — ведь он еще ребенок — мстит своему «противнику», передразнивая его», Бальделли попросту фантазирует. Публика действительно смеется, видя, как Бруно ест сыр «моццареллу», вытягивая из него длинные «нитки», но сынишка Риччи вовсе не думает дразнить «противного мальчишку»: тот сохраняет невозмутимость до конца, продолжая бросать высокомерные взгляды в сторону смущающегося Бруно. В эпизоде на улице Панико, в том месте, где, согласно сценарию, в Риччи бросают камень, также нет того, о чем говорит Бальделли: «Никто не кидает камня. Мальчик, семена за отцом и прячась за его спиной, оборачивается потому, что, как он ни напуган, ему все же любопытно посмотреть, что там происходит. Сцена оставляет горький осадок особенно оттого, что отец и сын беззащитны и ничего не могут поделать». В действительности Риччи реагирует в этой сцене очень бурно: он проталкивается сквозь толпу, а позднее, дойдя до конца улицы, оборачивается и бросает гневный взгляд на тех, кто над ним насмехается. Пусть все эти мои замечания не покажутся проявлением чрезмерной педантичности. Я хотел лишь показать, что если бы Бальделли писал свою работу под свежим впечатлением от просмотра фильма и хоть немного забыл о существовании сценария Дзаваттини, то его работа была бы удачнее. Он вспомнил бы о той исключительной естественности, с какой сделаны все вставки и отступления, составляющие единое целое с главной темой (искусствоведы, занимающиеся кино, к сожалению, не всегда имеют доступ к картинам — такова уж специфика кино. На приведенном примере видно, как это сказывается на качестве кинокритики).

Риччи обнаруживает вора в публичном доме, мы сразу получаем о нем полное представление. Ведь воры, как пишет Бартолини, который хорошо их изучил (и который своим романом под тем же названием первым подал мысль о создании данного фильма), как правило, связаны с этими значными местами: «К вечеру вы всегда застанете здесь этих альфонсов; они проводят ночь с проститутками». Именно такова картина, нарисованная в фильме. До этого момента мы ничего об этом персонаже не знали, но после неожиданного вторжения Риччи его образ становится ясным (вспомним, как одна из девиц — подружка вора — кричит ему: «Набей ему морду, Альфредо, гони его вон!»). Образ вора предстает перед нами еще полнее после симуляции эпилептического припадка и заступничества матери.

То же можно сказать и о нищем. Собственно он становится настоящим нищим лишь в сцене богослужения: до этого момента образ его обрисован только в общих чертах. Сначала нищий выступал лишь как друг и сообщник вора. Теперь мы узнаем, чем он занимается; где кормится, с кем водится. По тому, как он разговаривает, чувствуется, что он упрям, по всем его замашкам видно, что он изворотлив (как ловко ему удается сбежать!). И если в фильме то и дело сверкают искры сатиры, то это вовсе не недостаток: это расширяет наше представление о социальной среде, куда проникает Риччи. Лицемерная набожность, притворные молитвы несут определенную смысловую нагрузку: «Сборище, искусственно организованное ревностными католиками, людьми, нашедшими способ успокоить свою совесть, вдруг нарушается вторжением чего-то такого, что совершенно не входило в их планы. Риччи своим вмешательством обнаруживает искусственность этой барской затей» (Ажел). В фильме нет никакого разрыва между сценами, где действует один Риччи, и сценами с участием многих людей, то есть, в противоположность утверждению Бальделли, мы ни на минуту не забываем о судьбе Риччи. Риччи всегда на первом плане; массовые сцены вводятся лишь постольку, поскольку имеют к нему отношение. Они придают образу конкретность. А критические штрихи всегда подчинены основной теме — драме, переживаемой человеком.

Что касается решения Риччи прибегнуть к помощи гадалки, то эта сцена — образец тонкого психологического анализа, а вовсе не свидетельство «непоследовательности в характеристике персонажа» («Даже учитывая подавленное состояние Риччи — он был расстроен, утомлен, — надо признать, что его поступок психологически не вяжется с его поведением в первом эпизоде с гадалкой, когда он проявил себя как довольно сознательный человек и отчитал жену за ее глупое легковерие»).

В том, что Риччи идет к гадалке, виноваты не усталость и не подавленное состояние: он делает это как бы из чувства протеста. Охваченный отчаянием, он в третий раз восстает против самого себя, против самого лучшего, что в нем есть. Его решение неслучайно, оно зреет постепенно, проходит множество тончайших стадий, и поэтому эпизод с гаданьем вполне современен и объясняет, зачем было введено первое посещение гадалки.

Первый взрыв возмущения носит неосознанный характер. Риччи незаслуженно бьет сына (сцена VIII). На основе этого эпизода можно сделать несколько метких наблюдений, связанных с взаимоотношениями между отцом и сыном: их обычно теплые отношения нарушены ничем не оправданной вспышкой гнева. Бальделли подметил это очень верно и лучше кого бы то ни было проследил постепенный ход примирения. Но в кульминационный момент, когда «лед сломан» и Риччи говорит: «Хочешь съесть пиццу\*? В конце концов кто нас заставляет мучиться?» — критик не улавливает подтекста: у Риччи уже зреет решение. Бальделли пишет: «Теперь он говорит за обоих — и за себя и за сына. Он не говорит «почему я мучаюсь», а «почему мы мучаемся», когда объясняет мальчику причину всех этих мытарств. Они так рады примирению, что даже мысль об украденном велосипеде отступает на задний план». В действительности психологический анализ Де Сики гораздо глубже. Решение пойти в trattoria — это не только способ помириться с сыном, это новый взрыв протеста против самого себя. Но протест Риччи бессилен. Если в первом случае, когда он ударил Бруно, он действовал в порыве гнева, то теперь им движет только желание уйти от решения проблемы, ни о чем не думать. Вопрос о велосипеде не теряет от этого своей остроты; Риччи просто гонит от себя тяжелые мысли и при этом даже как-то «раскисает»: «Ладно, будь что будет! Но почему мы должны мучиться?» \*\* Но еще в trattoria (играет музыка, на столе стоит вино; Бруно повеселел и с аппетитом ест) Антонио вновь возвращается к мучительной, неотвратимой мысли о велосипеде (сцена IX):

Антонио: Тогда все у нас будет в порядке! Всего со сверхурочными выходит... сейчас скажу... Значит, двенадцать тысяч оклад... На, пиши... Двенадцать тысяч оклад... плюс две тысячи за сверхурочные... плюс семейное пособие... выходит... восемьсот лир в день... Помножь восемьсот на тридцать; сколько получится? Чего тебе еще надо!.. Плохо ли!.. Тридцать тысяч лир верных. Неужели же придется от них отказаться? А я не хочу! Понимаешь? Надо найти его во что бы то ни стало, иначе будем сидеть голодные. Что делать, что делать?..

Бруно: Надо каждый день ходить к Порта Портезе, отыскать этих людей.

Антонио: Да, найдешь их, как же! Их там и след простыл. Теперь днем с огнем его не сыщешь...

И все же Антонио не сдается. Но на этот раз положение, в которое он попал, вызывает в нем особенно бурную реакцию («А я не хочу!»),

\* Неаполитанское национальное блюдо: тонкая лепешка, запеченная с сыром, анчоусами и помидорами. — *Прим. ред.*

\*\* Приведенная цитата взята у Бальделли, который, по-видимому, заимствовал ее из сценария. Как мы увидим ниже, в фильме эта сцена психологически гораздо богаче.

поскольку он не видит никакого выхода («Что делать, что делать?» — говорит он с мукой во взгляде; фото 63). Тогда-то он и ухватился за мысль, которая случайно промелькнула в его сознании и в целесообразность которой он сам не верит («Теперь днем с огнем его не сыщешь»): он идет к гадалке, в третий раз постулая вопреки своей собственной натуре\*.

И в этом случае фильм Де Сики, не будучи «этюдом» на тему о поведении человека — каковым он бы неизбежно оказался, если бы был выполнен в натуралистическом духе, — совершенно безыскусственно и вместе с тем выразительно рисует нам, как Антонио постепенно утрачивает не только всякую надежду, но и моральную стойкость. Это состояние кульминирует в эпизоде с неудачной кражей, после того как Риччи окончательно убеждается в невозможности найти свой велосипед. Этой кражей он пытается ответить насилием на насилие, и не столько по отношению к кому-либо другому, сколько по отношению к самому себе. Риччи больше не тешит себя надеждами, он действует решительно. Его преследуют, за ним гонятся, подобно своре собак, стаскивают с велосипеда, бьют, оскорбляют на глазах у сына... Антонио доходит до глубины своего падения...

\* Значит, эпизод с гадалкой вовсе не «неожиданный», как утверждает Бальделли. О герое фильма он пишет: «О нем забыли, его оставили где-то в углу, и не столько потому, что хотели подчеркнуть его тоскливое одиночество, сколько ради того, чтобы показать зрителю две-три сценки; но эти картины отнюдь не способствуют цельности восприятия, напротив, они нарушают канву повествования. Автор, желая обогатить сюжет, уходит в сторону, преподносит целую серию отдельных рассказов, по существу чуждых ведущей нити повествования. Так возникла целая галерея второстепенных образов; сцена с некрасивым служащим, с больной старушкой и т. д.». По этому поводу можно сказать то же, что мы говорили выше, а именно что требование критика неукоснительно придерживаться «ведущей нити повествования», как в классической трагедии, противоречит замыслу Де Сики. Режиссер наметил себе линию, но она подобна реке со множеством мелких притоков, растекающихся по бескрайнему простору — по жизни.

Что касается второстепенных образов, то в итоге он только один — мальчик Бруно (на остальных автор долго не задерживается; во всяком случае, в центре внимания неизменно находится только Риччи). Все эти образы поданы реалистически. Так, например, о гадалке мы ровно ничего не знали, хотя и побывали у нее однажды. Но первый визит был коротким, и рассмотришь ее как следует мы не успели. Теперь же мы видим все: гадалка — вовсе не «ясновидящая»; она отвечает легковерным клиентам, руководствуясь только здравым смыслом, используя обман и суеверия приходящих к ней людей («Боже, вразуми меня!»). Если бы рабочий заговорил с гадалкой тотчас же после того, как вошел (так утверждает Бальделли), то тогда весь эпизод действительно был бы натяжкой и звучал бы нереально и фальшиво. Но в том виде, в каком он подан в фильме, он звучит совершенно иначе: мы вынуждены ожидать вместе с героем (как выразительны эти кадры!), слушать то, что говорят вокруг, дожидаться очереди, которую Бруно затем нарушает («Папа, иди сюда, иди сюда!»). Этот кусок просто выхвачен из жизни! «Видите ли, я очень спешу», — говорит Риччи, подтверждая этими своими словами, что «ведущая нить» повествования несколько не нарушена — она в центре эпизода. Отметим, что и на этот раз из-за Риччи вновь возникает суматоха; так было во всех раскритикованных Бальделли эпизодах (в церкви, у гадалки, в публичном доме): автор подчеркивает активное вторжение героя в окружающую его действительность.

Тут он познает всю горечь стыда и унижения. Ему невыносимо тяжело, в глубоко запавших глазах — страдание. Он идет среди равнодушной толпы людей, только что вышедших со стадиона, и молча плачет (фото 54—55). Глубина и последовательность этой изумительной по силе психологической зарисовки достигнуты тем, что и здесь эта сцена дана в четком этническом и историческом плане (хотя менее исчерпывающе, чем у Висконти): герой действует в конкретном городе, в конкретную эпоху, которые как бы живут вместе с ним, воспринимаются через него с несомненной достоверностью. Психология Риччи все время определяется его потребностями (физическими потребностями, отчаянной борьбой за существование) и условиями жизни окружающих людей. Вспомним первую сцену — безработных в ожиданий работы; или эпизод в ломбарде — бесконечные полки с разложенными на них вещами, к которым добавляются и простыни семейства Риччи, являются как бы немymi свидетелями царящей в Риме нищеты. Переполненные трамваи, люди, висающие на подножках, длинные очереди, раздраженное переругивание — все это говорит о том, что в стране, еще не оправившейся после недавней войны, царят беспорядок и нужда. Воровство, Порта Портезе с его барахолкой, где торгуют краденым и где люди цепляются за вещи как за оружие самозащиты, первые митинги и собрания, споры в районной партийной ячейке («Дело не в отделах трудоустройства. Раз нет работы, значит некуда устраивать»), равнодушие и бездеятельность государства, на помощь которого человек не может рассчитывать («Чтобы искать ваши велосипеды, пришлось бы мобилизовать все отделение», — отвечают Риччи в полиции), огромное количество нищих (выдать им тарелку супа в обмен на вынужденную, притворную молитву — это не значит ликвидировать нищенство) — всюду и во всем проявляется бедственное положение страны, от которого страдает и Риччи. Он — лишь один из многих. Вспомним, например, комнату вора, такую «обжитую» и в то же время такую бедную. «Здесь долго не задержитесь — все на виду. Нас здесь четверо. Он... спит вот здесь. Посмотрите под кровать, нет ли там велосипедов! А здесь спим мы: моя дочь, младший сын и я! Ох-ох! Вместо того чтобы обижать добрых людей, лучше бы дали место бедняге. Ведь он сколько времени мыкается без работы, бедная головушка!» — Великолепный по своему реалистическому звучанию кусок! Правдива и диалектальная интонация, звучащая в словах матери («Говорите хоть час, хоть два — мне-то что!»), и детали — женщина с ребенком у окна дома на другой стороне улицы, закрывающая ставни, девчушка-воровка, рано созревшая и уже наглая.

Велосипед, так же как и лошадь в «Шуша», — это не просто символ, понимаемый в традиционном смысле, как абстрактный намек. С лошадью была связана дружба между Паскуале и Джузеппе, прочная дружба, показанная со всеми ее психологическими нюансами. Залогом этой дружбы было совместное приобретение лошади. Точно так же в «Похитителях велосипедов» велосипед — это о р у д и е т р у д а, драго-

ценный предмет, от которого зависит существование всей семьи: жена Риччи, чтобы выкупить велосипед из ломбарда, жертвует последними простынями («— Простыни хорошие, из льняного полотна — это из моего приданого. — Они не все новые! — Четыре были в употреблении, а две — совсем новенькие»); сын относится к велосипеду, как к большой, нужной отцу игрушке; он знает наперечет все детали, любовно ухаживает за ним («...вон как стукнули. Воображаю, как там с ним обращаются! Я бы им показал! Небось, ремонт они не оплачивают!»).

Образ мальчика — второй центральный образ фильма, вторая тема произведения, развивающаяся параллельно с драмой Риччи — основной темой, которая, однако, не заглушает звучания первой. Юмористические нотки, время от времени врываются в печальный тон повествования, — не самоцель: они раскрывают психологию ребенка. Но эти веселые нотки звучат только в партии Бруно. Фильм реалистичен и в этом: конечно, Бруно, как говорит Бальделли, — «помощник» отца, но он понимает его горе лишь до известной степени, переживает его чисто по-детски. Он вместе с отцом бежит по опустевшим к вечеру улицам и площадям Рима, но реагирует на постигшее их несчастье иначе, чем взрослые; он способен отвлечься и, вместо того чтобы бежать за стариком нищим, останавливается, чтобы помочиться (самая остроумная реалистическая деталь во всем нашем кино). Он может улыбаться и веселиться, слушая неаполитанскую песенку во время обеда в трактире (фото 62), и только присутствие отца возвращает его к печальной действительности: Бруно перестает есть и начинает усердно записывать цифры (фото 64). Говорливые немецкие священники привлекают внимание Бруно. Риччи же не в состоянии забыть о своем несчастье, он внимательно смотрит вокруг, но в его глазах — отчаяние: он тщетно высматривает вора. С Бруно происходит целый ряд мелких неприятностей, которые отец даже не замечает (во время дождя, вблизи Порта Портезе, он упал и весь испачкался; в одном из последних эпизодов он чуть не попадает под машину; во время мессы получает подзатыльник от священника, заснувшего в исповедальне). Все эти детали не рассеивают внимания зрителя, а лишь дополняют живой образ этого добродушного паренька из рабочей семьи, слишком взрослого для своих лет, но, по существу, еще ребенка.

И лишь в конце фильма, когда Бруно видит, как его отец совершает кражу, как его бьют, как он плачет, обе эти темы сливаются воедино (фото 55). Теперь ребенок впервые по-настоящему понимает всю глубину страдания отца и полностью разделяет эти страдания (чего не было с ним даже во время эпизода в трактире — одного из самых удачных мест в фильме) \*.

\* Эта почти чаплинская концовка (темнеет, видны удаляющиеся фигуры отца и сына), а также сатирическая картина богослужения перед раздачей супа беднякам, навеянная чаплинской «Тихой улицей», породили бесчисленное количество кривотолков. Так, например, Банти принадлежит следующее, на первый взгляд верное высказывание:

## 5. Латтуада, Джерми и фальшь фильма «Небо над болотом». Критический пересмотр проделанного

По пути Висконти и Де Сики, но не копируя их, а внося даже кое-что свое, оригинальное, пошли в тот период Латтуада и Джерми. После длительного молчания вновь появился Дженина. Первые двое, еще молодые режиссеры, вступали тогда в период творческой зрелости, третий же — человек в возрасте — пытался идти в своих фильмах тем же путем, что Камерини и Блазетти в их первых послевоенных фильмах, достигнув несколько больших успехов.

Фильм Латтуады «Мельница на реке По» (1949), так же как и «Похиители велосипедов», относится к периоду расцвета неореалистического кино, когда художественная ткань фильма еще сохраняла чуть терпкий привкус «примитива» и аромат некоего откровения.

Это первый неореалистический фильм, сделанный не на современном материале, обращенный к прошлому. Однако историчность «Мельницы на реке По» объясняется, скорее, точностью воспроизведения одноименного романа Баккелли, включавшего довольно много полезного с этой точки зрения материала, чем подлинным намерением автора. Тем не менее этот фильм Латтуады примечателен тем, что он предвосхитил целый ряд последующих опытов, предпринятых Лидзани и особенно Висконти. Незабываемы в «Мельнице» образы участников митинга, где старую, взлохмаченную защитницу «свободы мысли»

«Если человека застали за кражей велосипеда, то, как бы он ни плакал и какие бы трогательные истории ни рассказывал, его все равно отведут в ближайший полицейский участок».

Именно так и должны были поступить с бедным Риччи. Но люди, схватившие его, этого не сделали; почему — объясняется самым подробным образом. В то время как Риччи ругают и бьют, пострадавший (владелец велосипеда) замечает Бруно, который кричит «папа, папа!» и тянет его за пиджак (Риччи молча терпит побои, не плачет, не рассказывает никаких жалостливых историй). Тогда — то ли из жалости к ребенку, то ли потому, что велосипед остался цел, а иметь дело с полицией не хотелось («Не хочу связываться», — говорит пострадавший), — хозяин велосипеда отпускает вора. Не следует думать, что такой великодушный поступок маловероятен. Участвовавшие в поимке вора прохожие недовольны этим; они говорят: «Хорошенький пример подаешь сыну, постыдился бы! — Твое счастье, что наткнулся на такого человека; если бы это случилось со мной, сидеть бы тебе в тюрьме! — Иди домой и радуйся. Иди, проваливай! Давай, давай! Убирайся! И благодари бога... Черт бы тебя побрал!»

Неправильно понял финальную сцену и Лидзани, который пишет: «Но поймавшие его люди не отводят Риччи в полицию. Есть вещи, которые решаются без вмешательства закона: за них стыдно всем». Но ведь всем участникам сцены (вспомним их реплики) явно хочется, чтобы Риччи арестовали! Совершенно очевидно, что Лидзани усмотрел в фильме полемическую нотку, которая на самом деле отсутствует. По поводу концовок неореалистических произведений см. мою статью «Lo spettatore neorealista» («Ferrania», № 10, X 1956).

заслоняет мужественный страстный образ Райболини, проповедующего идеи справедливости.

Запоминается и сцена перед несостоявшейся расправой, когда солдаты в ожидании третьего сигнала трубы целятся в женщин. Напряженность достигается здесь прежде всего за счет сочетания драматически насыщенных кадров с картинами безмятежной жизни: светит солнце, золотится пшеница (которую нельзя жать). Клокочет народный гнев, порождающий, с одной стороны, вызванную отчаянием силу и недолгую радость, с другой — с трудом сдерживаемую ярость и возмущение. В фильме отчетливо звучит мотив классовой борьбы: автор явно задался целью отразить атмосферу определенного исторического периода (отметим точность в воспроизведении костюмов, в данном случае, однако, не являющихся единственным признаком эпохи). Но этот мотив нельзя назвать превалирующим. В фильме имеется ряд очень удачных кусков, например пожар на мельнице (прекрасный фон для этой сцены создает музыкальное сопровождение Пиццетти, в данном отрывке особенно выразительное: все время, пока бушует пламя, звучит один и тот же мотив, в котором как бы слышатся вопли, стоны), несчастная любовь между Скачерни и Верджинези. Надо отметить также фольклорные мотивы, как, например, в сцене ссоры после танцев на гумне (отзвук влияния Форда, которое впоследствии мы обнаружим и у Джерми).

Эти столь разные мотивы по замыслу должны были объединиться темой реки, где снуют лодки пограничной стражи, следящей за выплатой налога за помол, и ездят посланцы Райболини, возвещающие о начале забастовки. Река По дает людям труд и орошает долину. Она даже укрывает в своих водах трупы убитых. Но именно здесь проявляется ограниченность Латтуады: вместо того чтобы в мотиве реки соединить воедино все нити повествования, он увлекается формалистическими поисками в прежнем стиле (например, ожидающие женщины, снятые сзади), а подчас и грешит против хорошего вкуса (эпизод с раскаявшимся Принчивалле, который уходит, чтобы отдать себя в руки правосудия; или, несколько раньше, грубо сделанная сцена убийства Дзербино, патетически произносящего перед смертью слова прощения, в то время как утрированный злодей-подстрекатель злорадно выглядывает из-за угла).

Впрочем, то, что Латтуада недостаточно проникает в суть исторической проблемы, проявляется и позднее — не только в «Огнях варьете» (1950), где явно чувствуется оригинальный почерк Феллини, второго постановщика фильма, но и во всех его последующих фильмах, начиная с гоголевской «Шинели» (1951) и кончая «Пляжем» (1954) и «Начальной школой» (1955). В «Шинели» Павия\* показана довольно абстрактно. Время действия, по замыслу автора, — XIX век, но в действительности здесь изображена какая-то неопределенная эпоха (тем не менее фильм

\* Действие в этом фильме Латтуады происходит в Италии. — *Прим. ред.*

имеет свои достоинства). Неореализм «Пляжа» и «Начальной школы» — бледный и подслащенный; в этих фильмах режиссер отдает дань зрелищности. Что касается фильма «Волчица» (1953), то в нем автор, как и в картине «Анна», делает уступку «фуметто», еще более усугубляя ошибки этого слабого фильма.

К такому же компромиссу приходит и Джерми. Его фильм «Именем закона», появившийся в 1949 г. и возвестивший о появлении нового талантливом художника, произвел гораздо большее впечатление, чем «Мельница на реке По». Южный пейзаж с выжженной солнцем землей, белые дома, мощенная камнем площадь, куда прибывает ветхий автобус, — таков верно схваченный фон, на котором показано довольно реальное столкновение между молодым судьей и местным мафией. Этот фильм был максимумом того, что мог дать режиссер, еще не создавший себе имени и не располагавший такими средствами, как Висконти, и такими щедрыми друзьями, как Де Сика.

Иногда говорят: художник путает фольклор с «примитивом», «изображает сицилийский народ в романтических тонах». К таким высказываниям надо подходить осторожно. Возможно, что это и так, но разве иначе обстоит дело в «Набате» (1948), «Бегстве во Францию» и прежде всего в «Мечтах на дорогах»? Мы сами слышали, что продюсер хвалил эти фильмы за то, что, «раскрывая внутреннее содержание жизни», они в то же время «содержат в основе своей доброе начало».

С появлением фильма «Именем закона» неореализм получает права гражданства в кинопромышленности, хотя неореалистические фильмы и не поднимаются выше уровня таких картин, как картина Латтуады «Без пощады» (1948), картина Гора «Алое небо» (1949) и фильм того же Джерми «Дорога надежды» (1950). Это своего рода активный компромисс, который надо отличать от компромисса пассивного, наблюдающегося у Вергано в фильме «Вне закона» (1950) и в еще большей степени в «Анне» (1951) Латтуады, уже не говоря о Блазетти, поставившем такой «прилизанный» фильм, как «Первое причастие» (1950).

Первая форма компромисса столь же опасна, как и вторая, — и это не подлежит сомнению. Фильм «Дорога надежды» уже не был шагом вперед. Для того чтобы режиссер мог расти, в нашем кинопроизводстве должна была бы царить совсем иная атмосфера. И если бы у нас дышалось свободнее, то первые две картины Джерми могли бы послужить ему прекрасным трамплином для дальнейших успехов. Но этого не произошло, поскольку вместо ослабления напряженности в законодательной и экономической областях началось усиление оградительных мер. Сколько можно было ждать? И Джерми, начиная с фильма «Город защищается» (1951), пошел вспять, пока не докатился до такой дешевки, как «Президентша» и «Ревность» (1952—1953).

Еще более позорную эволюцию проделал Дженина. Он не может похвастаться особыми достижениями в своем творчестве фашистских лет; напротив, наследие прошлого тяготело над ним тяжелым грузом.

Но Дженина тщательно подготовил свое первое выступление после войны, чтобы не показаться устаревшим и вновь завоевать доверие продюсеров. И ему удалось многих ввести в заблуждение. Если бы Кракауер писал исследование об итальянском кино, то, несомненно, картина Дженины «Небо над болотом» (1949) привела бы его в восторг, поскольку, во-первых, она разоблачает старый господствующий класс, который, прикрываясь маской демократизма, пытается внушить всем мысль о своем обновлении, и, во-вторых, показывает победу религиозных сил в стране.

Принято считать, что «Небо над болотом», так же как, например, «Анна» Латтуады, — конформистский фильм. Но это не так. Это самый настоящий антипод того неореализма, который мы видели в картинах «Земля дрожит» и «Похитители велосипедов», но использующий ту же технику. И эта кинематографическая реакция носит почти официальный характер. И хотя в этом фильме Дженина привлекает к участию оператора Висконти Д. Р. Альдо, сценаристку фильмов Де Сики Сузо Чекки Д'Амико, актеров-непрофессионалов и в итоге добивается похвальных результатов, все же эту картину с точки зрения производимого ею впечатления можно квалифицировать лишь как искуснейшую подделку.

Дженина орудует здесь имеющимися в его распоряжении средствами с такой ловкостью, достигнуть которой он больше уже никогда не сумеет. Вспомним начало фильма, его размеренный ритм. Как хорошо удается автору нарисовать суровую жизнь на болотах — сначала под дождем, потом в дымной, тесной лачуге. Люди с изможденными лицами показаны без прикрас в их борьбе за существование. Или другую сцену, когда Горетти едет, отталкиваясь шестом, в лодке и поет. Вокруг лишь вода и гнилая земля; голос Горетти — единственное, что говорит о жизни, но звуки ее песни, тягучие и унылые, подстать всему окружающему. И еще картина: ярко светит солнце, громко стрекочут цикады, на гумне рассыпано зерно — идет молотба... Но все это создает лишь предчувствие грядущих бед.

Подобное внешнее подражание жизни мы встречаем нередко в знаменитых имитациях картин и стилей разных живописцев (например, в замечательных копиях Ван Меегерена), где мы находим подчас поразительные детали; однако картины эти все же остаются только имитациями.

Правда, у Дженины есть кое-что свое, но именно это свое и снижает ценность его произведения: ловко используя творческий метод, ставящий своей задачей защитить и понять человека, страдающего от несправедливости, он вводит в свой фильм совершенно чуждый и противоположный этому методу элемент. Я говорю не столько о сусальном содержании или религиозных тенденциях фильма — в конце концов в неореалистической картине это тоже могло бы иметь место, — сколько о смещении центра тяжести, о намеренном желании уйти от трудных проблем, о попытке облечь в форму туманных нравоучений

то, что следовало сказать прямо, без обиняков. Оружие, которым действовал автор «Пайза», здесь притуплено, намеренно отведено в сторону, обезврежено. Что касается темы святости, то она далеко не созвучна настроениям режиссера: Дженина использовал ее только из желания угодить власти имущим (с ним это бывало и раньше), тем, кто желает видеть наше кино «здоровым, высоконравственным, дисциплинированным, безвредным и благонамеренным».

Если снять с фильма налет достоверности, приданный ему автором, то обнаружится художественный порок фильма, заключающийся в плохом подражании Милле и в протаскивании жалких идеек.

Дети в лохмотьях, особенно последний малыш, закутанный в тряпье, со смешной шляпой на голове (на ней все время акцентируется внимание, чтобы разжалобить окружающих); хозяева, с виду резкие люди, но в конце оказывающиеся чуткими и добрыми, несмотря на историю с коляской; нежные звуки «Аве Мария», молитвы утешения от страданий, — все это звучит фальшиво в противопоставлении со святостью Горетти. Так же невыносимо и сравнение ее с «греховодницей», которая уходит с женихом, вместо того чтобы читать молитвы! А чего стоят некоторые на первый взгляд вполне невинные, но в действительности ханжеские фразы Марии: «Мы смеемся, чтобы не заплакать», «Я погибну из-за этой змеи!» (далее следует изображение будущего убийцы). А «прощение» в сцене причастия, когда взгляд Христа гневно обращается на гадкого нечестивца; и этот взгляд преследует нечестивца и при выходе из церкви: он вновь видит гневный лик Христа на бумажной иконке распятия (тут становится ясным, что кино может тоже богохульствовать!). Такой же фальшью проникнут и последний эпизод фильма, когда камера съемочного аппарата наводится на охваченных религиозным усердием ряженых селян.

Подлинные вкусы и настроения режиссера проявляются во всей своей неприглядности и позднее — не столько в «Трех запрещенных рассказах» (1952), где автор с удовольствием смакует тему о насилиях, совершаемых неким чудовищем, сколько в «Маддалене» (1953), где показанные в гротесковой манере проститутки славят мадонну. Что это — проявление больного воображения (нечто вроде итальянского Клузо)? Нет! Судя по грубым приемам и полному равнодушию, с каким Дженина повествует свои сексуально-религиозные истории, это, скорее, признак скудости фантазии.

Возвращаясь к фильму «Небо над болотом», необходимо отметить, что этот фильм, убедительности которого, несмотря на его фальшь, сильно способствовала замечательная операторская работа Г. Р. Альдо, вызвал целый переполох среди критиков, разделившихся в этой связи на два враждебных лагеря (в настоящее время Дженину уже никто не принимает всерьез).

Эти две противоположные точки зрения отражали обстановку, создавшуюся в те годы в области критики. По истечении начального, после революционного периода, когда из чисто коммерческих побуждений

выпускали лишь боевые издания (лучшим из которых был «Фильм ривиста»), с 1948 г. вновь начали выходить прежние заслуженные журналы — «Бьянко э Неро» и «Чинема». Они ставили своей целью продолжать в условиях относительной свободы и, следовательно, с еще большим пылом ту упорную и серьезную борьбу, какую они вели до войны (кроме них, в Парме выходил еще весьма дотошный и оперативный журнал «Критика чинематографика», но он не пользовался большой популярностью).

Вполне естественно, что вне «Бьянко э Неро» и «Чинема», возглавляемого Адриано Баракко, среди критиков, сотрудничавших в ежедневных газетах и различных специальных журналах, наметилось два лагеря, отражавших политические настроения, которые царили в стране. Зрелище было не из приятных: одни пытались приписать неореализму сугубо революционное значение, другие старались если не вовсе его охаять и затормозить его развитие, то, во всяком случае, принизить его роль.

Главный редактор «Бьянко э Неро» Луиджи Кьярини вел себя либерально и, желая разрядить атмосферу, принимал в свой журнал (находившийся в ведении государственного учреждения — Экспериментального центра) наиболее знающих людей независимо от их позиции. Точно так же поступал и журнал «Чинема», преследовавший главным образом популяризаторские цели, что тоже имело немаловажное значение. К ним в 1949 г. присоединился журнал «Секуэнце» (возникший «на развалинах» журнала «Критика чинематографика», но имевший больший объем и большее влияние).

Так с помощью этих трех «трибун» осуществлялось единство критики: в одном и том же номере журнала можно было прочесть статьи отца Морлиона и Умберто Барбаро, Нино Гелли и Глауко Виацци, Гаэтано Каранчини и Уго Казираги.

Что касается методологических принципов, то формалистическая манера (или, как тогда говорили, поиски «киноспецифики») уже надоела всем до тошноты, хотя выбраться из ее дебрей все еще не удавалось. Многие критики не могли освободиться от определенных схем, например от представления, будто сущность фильма и его «стиль» зависят от монтажа, от того, как соединены друг с другом отдельные куски. Они не понимали того, что в таких произведениях, как «Земля дрожит» и «Германия, год нулевой», есть свое внутреннее единство, почти не зависящее от того, как будут соединены те или другие кадры; именно оно-то и представляет собой ключ к пониманию стиля автора.

Острее всех испытывал потребность в обновлении киноискусства Guido Aristarco, который своей фундаментальной работой «Необходимость пересмотра современных методов критического исследования»\* открыл целую дискуссию, продлившуюся много времени и получившую отра-

\* «Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica» («Cinema», 15/X 1950).

жение не только на страницах руководимого им журнала. Аристарко писал о необходимости «покончить с чисто формальным методом анализа произведений и сосредоточить внимание на том, чтобы создать гармонию между темой и способом ее выражения». «Фильм как произведение искусства, — писал он в заключение, — опередил литературу о кино. Вот почему, читая эту литературу, часто обнаруживаешь замешательство искусствоведа: сталкиваясь с произведениями, совершенно новыми по своей структуре и содержанию, он не может найти в багаже своих знаний необходимый для критического анализа язык». «При таком положении дела, как нам кажется, одной из главных задач, стоящих ныне перед искусствоведами, критиками и журналистами, специализировавшимися на вопросах кино, является совместная работа по выработке терминологии».

Призыв Аристарко возымел свое действие. С тех пор не было ни одного журнала, который — благожелательно или враждебно — не обсуждал бы вопроса о «пересмотре», что было несомненным признаком современности постановки данной проблемы.

Жаль только, что все эти споры в конечном итоге не дали особо заметных результатов и новые методы исследования так и не были разработаны.

## *6. Росселлини теряет свой престиж*

Ну а что же Росселлини? Этот режиссер-чародей после «Германии, год нулевой», то есть с 1948 г. и по настоящее время, выпустил целый ряд фильмов, с нашей точки зрения весьма обескураживающих. По этому вопросу существуют диаметрально противоположные мнения: одни полностью отвергают картины Росселлини, другие называют его «Матиссом в кино» (о высказываниях «фанатиков» мы говорить не будем). Но большинство критиков (если не считать представителей некоторой части французской печати, которая и пустила в оборот сравнение с Матиссом), как признает сам Росселлини, встречает его произведения враждебно.

Наиболее распространено следующее мнение: «В 1945—1946 годах реализм как бы витал в воздухе; чтобы ощутить его, достаточно было обладать мало-мальским чутьем... Однако в 1947 году, как и позднее, в 1951 году, итальянская и вся европейская действительность усложнилась. Чтобы последовательно продолжать линию своего творчества, Росселлини должен был бы внутренне созреть. Однако этого не случилось и, по-видимому, не случится уже никогда. Вот почему во всех фильмах, вышедших после «Пайза», режиссер мечется в десяти разных направлениях, но его замыслы неизбежно терпят провал» (К. Терци).

Это высказывание, с грехом пополам разъясняющее причину неудач Росселлини (не сумел «внутренне созреть») и косвенно причину появления его шедевров, слишком упрощает дело. Оказывается, «реализм» витал в воздухе, Росселлини вздохнул полной грудью и... сделал «Пайза». Теперь же за реализмом надо гоняться, и у режиссера больше нет для этого сил.

Ошибочность этого мнения заключается в том, что «реализм» рассматривается как нечто такое, что существует помимо художественных произведений. Кроме того, как можно говорить о более «сложной» или менее «сложной» действительности! Разве мир, отображенный в фильме «Рим — открытый город», был понятен и прост («достаточно было обладать мало-мальским чутьем!»)?

Гораздо более обоснованное объяснение «кризиса» творчества Росселлини дает Ди Джамматтео: «То «трагическое» и «примитивное», что раньше было глубоко заложено в произведениях Росселлини, теперь имеет тенденцию к преувеличению и в известной степени к схематизации. Перед нами уже не тонкое чувство трагического и примитивного, соприкоснувшееся с соответствующим материалом, а примитивный, трагически поданный материал (не обязательно с трагической развязкой), являющийся самоцелью и как таковой развернутый, доведенный до предела».

Тонко подмечено! Но одно дело констатировать наличие «кризиса», а другое — объяснить его причины. Все сказанное Ди Джамматтео далее лишь развивает ту же мысль: «Росселлини от пассивной позиции (от регистрации или наблюдения реальности) переходит к активной, когда хочет заставить слушать свой собственный голос... Переход от одной позиции к другой неопровержимо доказывает, что Росселлини выработал собственную «манеру»... В нем произошел сдвиг: отныне все, что порождается причудой, капризом, считается «активным», а все то действительно активное, критическое, что было сделано ранее, оставляется без внимания».

Несомненно, такое объяснение является шагом вперед по сравнению с предыдущим, общепринятым мнением, хотя и в нем есть свои слабые стороны (Росселлини — «регистратор», простой наблюдатель действительности), и согласиться с ним полностью нельзя. Кроме того, оно оставляет невыясненными причины «сдвига». Почему Росселлини пошел по другому пути? Каковы подлинные причины «кризиса»? Ибо то, что примерно в 1948 г. он пережил творческий кризис, не подлежит никакому сомнению. Это было в период между его последним «взлетом» — появлением «Германии, год нулевой» — и выходом фильма «Машина для истребления негодяев», в перерыве между которыми он второпях снял два эпизода для фильма «Любовь».

Возможно, Росселлини растерялся или даже утратил веру в собственные силы, чему немало способствовала критика, на которую он реагирует очень чутко (пожалуй, даже слишком чутко): «К сожалению, я никогда не знаю, действительно ли я ошибаюсь и в чем состоит мой

ошибка. Со мною вечно так было. Я, например, ждал целый год, чтобы убедиться, опираясь на отзывы зрителей и итальянской критики, в том, что «Рим — открытый город» — хороший, удачный фильм. В ожидании окончательной оценки «Пайза» я промучился два года: вот почему я так люблю этот фильм».

Итак, Росселлини потерял свою былую уверенность. Он уже не тот, «державший, как всегда», Росселлини, каким его знал Де Анджелис незадолго до постановки фильма «Рим — открытый город». Он мечется, мучительно ищет выхода. В 1947 г. он снял один из эпизодов для фильма «Любовь» («Человеческий голос») по сценарию Кокто, используя все возможности такой актрисы, как Маньяни. Затем он пробует свои силы на «комедии дель'арте» по тексту Де Филиппо, но эта работа утомляет его, и он забрасывает ее. Километры пленки к фильму «Машина для истребления негодяев» валяются в течение нескольких лет в ящиках. В 1948 г. он заканчивает «Любовь» — эпизод со слабоумной девушкой, воображившей, что она родила сына от святого Иосифа.

Дерзаниям Росселлини пришел конец: «изюминки», содержащейся в фильмах «Рим — открытый город», «Пайза», «Германия, год нулевой», не стало. Это отразилось не только на содержании фильмов, но и ко всему творчеству Росселлини в целом, говорит об изменении его стиля.

Росселлини сам ощущал этот спад (хотя недавно, увлекшись полемикой, он заявил, что всегда шел по прямому пути). И вот как он объяснил это: «Тот реалистический метод, который я впервые применил в фильмах «Рим — открытый город» и «Пайза», теперь уже не годится. Он был хорош тогда, когда казалось преступным не подсказать людям, что надо познать мир, в котором мы живем, пощупать его своими руками, посмотреть, из чего он сделан. Сегодня меня волнует другое. По моему, надо найти новую, прочную основу, для того чтобы создать и показать человека таким, каков он есть, показать, как в нем сочетаются поэзия и реальность, желания и действия, мечта и жизнь. Вот почему я поставил „Любовь” и „Машину для истребления негодяев”».

Корни «кризиса» творчества Росселлини именно здесь, в его самоуверенности, в том, что он возомнил, будто «рассчитался с реальностью» (П. Бальделли). Он решил, что с лихвой «прощупал» «мир, в котором мы живем», и материально познал его в достаточной степени. Теперь он хочет взглянуть на его духовную сторону, на соотношение «жизни» и «мечты». Но, увы, это привело к тому, что — сознательно или бессознательно — он утрачивает самую жизненную, самую современную черту своего творчества, ту «изюминку», которая есть в его фильме «Рим — открытый город», положившем начало новой эре в киноискусстве, а именно историческое познание мира.

Но, считая этот род познания бесполезным, Росселлини отказывается от него ради другого вида познания (он так и говорит: ради другого типа реализма) — теологического. Значит, надо окончательно покончить с мифом о Росселлини первого периода творчества как о «реги-

страторе», зеркале действительности. Росселлини действительно вторгался в жизнь и был пронизательным судьей нашего времени, но затем вдруг замкнулся в себе, как улитка в раковине, и увлекся абстрактными поисками разгадки тайны души, природой религии.

С «прямого пути» Росселлини сошел безвозвратно. Перед нами не переход от пассивной позиции к позиции активной (когда он показывал добро и зло в фильме «Рим — открытый город» — разве это была пассивная позиция?) и даже не обратный вариант, а просто изменение характера его активности: раньше Росселлини воздействовал на людей (или, употребляя его же термин, «подсказывал» им) в плане историческом, а теперь — только в теологическом.

Такого рода позиция, вполне закономерная с точки зрения людей, не являющихся рабами той или иной схемы, в принципе не содержит в себе ничего такого, что могло бы скомпрометировать художника. Но посмотрим, к каким отрицательным последствиям она привела.

Во-первых, Росселлини во всех своих последних картинах, начиная с фильма «Любовь» и «Франциск — менестрель бога» (1950), «Стромболи» (1949), «Европа 1951 года» (1952) и кончая «Страхом» и «Иоанной на костре» (1954), несмотря на упорное нежелание идти навстречу заманчивым предложениям продюсеров, или, выражаясь его словами, «развлекательного кино», все же прибегал к выдумке. Это касалось не столько тем, которые были отчасти выдуманы им в его военной трилогии, сколько самой атмосферы фильма, теперь полностью лишенной черт времени, того острого чувства времени, которое было характерно для «Пайза» и для «Германии, год нулевой». Исчезла из произведений Росселлини также и всякая специфика — местная и этническая: это видно хотя бы из фильма «Любовь», где юг — уже не юг, а просто декоративный фон (до сих пор пейзаж у Росселлини никогда не играл роли фона!), используемый во второй части, когда героиня «восходит» к богу.

Особенно проявился этот процесс в «Франциске», выдержанном внешне в тональности пятого эпизода «Пайза». Однако в «Пайза» при проникновении из внешнего мира в мир внутренний, в мир чистой веры, смиренного духа, внешний мир все же не был забыт. Более того, этим определялась ценность всего эпизода; в следующем эпизоде — на болотах — отделить один аспект от другого было уже невозможно. Таким образом, весь эпизод в монастыре протекал в конкретной исторической обстановке; уединение было добровольным, монашеская чистота, отрешенность монастыря от мира подчеркивались сопоставлением с внешним миром.

В фильме «Франциск — менестрель бога» все иначе. Разрыв с внешним миром, наметившийся в «Любви», здесь гиперболизирован: материальные связи порваны, разрушены, время больше не играет роли, а вместе с ним исключается и пространство. Было бы ошибкой считать определенной «средой» опозитизированный пейзаж (маленькая хижина на сероватом, покрытом блестящей травой плоскогорье, к небу вьется

чуть заметный дымок): это вовсе не Умбрия, а какая-то нетронутая земля. Цель данного приема — достичь неземного «анимизма», дать психологическое описание с помощью прилагательных, употребленных в обобщенном смысле («Прокаженный», «Буйный», «Злой», «Благодарный»). Правда, они воплощены в образах людей из плоти и крови, но лишь для вящей убедительности.

Это «придумывание атмосферы повествования», как называли критики данный прием, эстетически оказывавшееся не всегда оправданным (как в «Любви», так и в «Машине для истребления негодяев» поиски нового метода — лишь вялые попытки, свидетельствующие о трудности этого перехода), представляет собой второй отрицательный результат новой позиции Росселлини, вызывающей особое недовольство большей части итальянской критики.

Отказавшись от исторического подхода к изображаемому, Росселлини утратил ведущее положение, завоеванное им в первые послевоенные годы. Не было ни одного художника в Италии, который не брал бы с него примера, и даже Висконти многим обязан «Пайза». Начиная с 1948 г. это больше уже не наблюдалось. Более того, «теологическая» продукция Росселлини оказалась на задворках неореализма, расцвету которого он способствовал больше, чем кто-либо другой. Иными словами, как бы ни расценивались его произведения, они уже не играют той роли и не пользуются таким авторитетом, как раньше. Дело здесь вовсе не в предвзятом или враждебном к нему отношении: никто Росселлини не травил.

Если бы Росселлини в настоящее время действительно играл важную роль в истории искусства, то никакие нападки критики (кстати сказать, довольно слабые), не пользующейся у нас большим влиянием из-за своей расплывчатости и неустойчивости, не могли бы привести к отрицанию или хотя бы к умолчанию этого. Но фильмы Росселлини, начиная с «Любви» и кончая «Страхом», почти ничего не говорят современникам. «Путешествие по Италии» (1953) уже не волнует зрителей (всех зрителей, а не только малокультурную публику) так, как когда-то волновал их «Рим — открытый город».

Короче говоря, можно отстаивать художественную ценность произведений Росселлини, можно спорить о том, удалась ли ему те или иные сцены или даже целиком весь фильм, но необходимо признать, что их историческое значение неуклонно падает, в то время как ценность его трилогии о войне все возрастает. Это понимает и сам Росселлини, когда говорит о своем намерении снимать фильмы в Испании или в Индии: «В Испании кинематография организована примитивно: я буду пользоваться только актерами с улицы. Как видите, я все еще иду по старому, хоженному пути». В этих словах чувствуется желание Росселлини вернуться назад, к прежним условиям (примитивная организация кинематографии), к прежней технике (актеры-непрофессионалы), к счастливым и, по-видимому, незабываемым для него временам «Пайза».

Росселлини утверждает, что он не отошел от неореализма, что он никогда не откажется от старых методов съемок с природы, экспромтом, по вдохновению, как ему подсказывает его чутье. Это единственная верная мысль, за которую он цепляется, перед тем как признать свою ошибку (что, надеюсь, еще произойдет. Но для этого ему нужно будет пережить еще один кризис).

В чем же заключается основной недостаток последних работ Росселлини, приведший его к изоляции, одиночеству? Проанализируем «Стромболи» — фильм, являющийся, как нам кажется, наряду с «Франциском» одним из наиболее удачных последних произведений Росселлини. Эта картина вызвала целый ряд самых невероятных и неясных высказываний.

Автор анализирует довольно важную гамму переживаний Карин. Один из удачейших моментов фильма — приезд Карин в убогое селение, где ее охватывает глубокое уныние. Стоя на скале, она говорит мужу, что хочет уехать. Тот не соглашается, кидает ей что-то резкое в ответ, после чего следует впечатляющий переход от первого плана к унылому пейзажу, который как бы символизирует судьбу героини: вокруг Карин — одни только скалы. Она в смятении. Остров, куда она попадает, — это голая земля, белые дома — панорама, говорящая о глубоком внутреннем смятении, о душевной тоске.

Менее убедительно показаны попытки Карин как-то украсить дом, а также враждебность местных жителей — людей замкнутых и суровых («Что я сделала? Я не вижу в этом ничего плохого!» — «В тебе мало скромности», — твердо отвечает ей старуха). Между Карин и местным населением нет ничего общего. Эпизоды с хорьком и с ловлей тунца (где, как многие отмечали, мало осталось от былой документальности) не связаны с основной нитью повествования.

В эпизоде ловли тунца на первом плане непрерывно Карин: вот она видит, как в сетях сверкнула первая рыба; вот она смотрит куда-то вдаль с искаженным от волнения лицом, а вот она же с чувством отвращения глядит на долетающие до нее водяные брызги и старается укрыться от них. Бледная и вконец измученная, она говорит мужу: «Это было ужасно!» Ловля рыбы, как и эпизод с хорьком, обрывает последние нити, которые еще могли удержать Карин на острове. В ней все больше и больше зреет мысль о невозможности жить среди этих не похожих на нее людей. Идея бегства окончательно овладевает ею после извержения вулкана. Природа кажется ей враждебной и страшной: валит дым, люди бегут к лодкам, ослепительно сверкает стекающая по склонам лава — все это наводит на нее ужас. В приглушенных, вибрирующих звуках музыкального сопровождения как бы слышится скрытая в недрах земли угроза. «Если я не уйду отсюда, я сойду с ума», — говорит она мужу.

Далее следует эмоционально насыщенная сцена на горе. Просыпается, через внутреннюю борьбу, душа женщины. Природа, вулкан, небо — все говорит о переживаемой ею драме. Вот Карин поднимается на

гору; село с его белыми домами остается где-то далеко внизу. Наступает ночь. Карин ложится на голую землю, но нет покоя в ее душе. Она смотрит на небо раз, другой. Сверкают звезды. Ей приходит мысль о боге, и она в отчаянии молит: «Боже, ниспошли мне немного покоя!» И засыпает. На рассвете она просыпается, и вот, глядя на дымящийся вулкан, на белеющее вдали село, вконец измученная, она издает сдавленный крик, произносит слова последней молитвы... и побеждает в себе отвращение к острову.

Так заканчивается этот фильм, в котором, безусловно, чувствуются мысль, напряженные поиски истины. Тем не менее у зрителя остается какое-то ощущение пустоты.

Многие говорили, что фильму недостает убедительности. Нет, ему недостает того, что он ищет: правды. Замысел Росселлини не удался, так как попытка отразить соотношение человеческого со сверхчеловеческим не может быть достигнута путем пренебрежения первым элементом, путем допущения недостоверности.

Повествование развертывается легко, свободно, без задержек и длинот, но под внешней оболочкой современности живут и действуют старые персонажи, выдуманные от начала до конца, эгоцентричные, лишенные тех глубоких связей с действительностью, которыми обладали действующие лица «Пайза» — сицилийская девушка, неаполитанский «скуньиццо», негр, проститутка, партизаны из долины По, а в «Германии, год нулевой» — прежде всего Эдмунд.

По сравнению с ними женщина из «Стромболи» — только бесплотный образ, только поэтическая фигура, никак не связанная с действительностью. И если, обратившись к всевышнему, ей удастся побороть свою истерическую натуру, то на нас это не действует, нас это не волнует.

Росселлини пытается достичь теологического познания, отмечая познание историческое, но его попытка обречена на провал; это как бы недопонятый реализм, «полуреализм». Росселлини вновь перенес здесь центр тяжести на искусство, оторванное от жизни, разрушил то великое единство, которое им же было достигнуто в трилогии о войне (и которое, как мы говорили, есть в фильмах «Похитители велосипедов» и «Земля дрожит»). В результате творческий язык утратил свою действенность, и такая же пустота, как вокруг Карин, окружает и Ирэн из «Европы 1951 года»: «хора» больше нет, есть только несколько прерывающихся голосов да святость, неоправданная и никому ненужная.

Росселлини сам, независимо от критики, смутно догадывается, что ему чего-то не хватает. В его творческой манере появляется опасная нерешительность — признак того, что абстрактная идея, которой он продолжает руководствоваться и которая придавала некоторое подобие единства его фильму «Стромболи», начинает от него ускользать.

Фильмы Росселлини «Где свобода?» (1952), «Путешествие по Италии» и недавно появившийся «Страх» — тяжеловесные, композиционно рых-

лые фильмы, изобилующие всякого рода погрешностями. Режиссер тщетно бьется в поисках христианского идеала, который ему не удастся выразить; он мечтает поставить фильм о Сократе. Хорошо, если бы он действительно сделал такой фильм: может быть, он осознал бы наконец свою ошибку.

«Если им хочется получить еще один «Рим — открытый город», — говорит не без горькой иронии Росселлини, — пусть они затеют еще одну войну. Но пусть занимаются этим сами. А я потом сделаю фильм». Однако никто этого от Росселлини не требует. «Рим — открытый город» вовсе не нуждается в дубликатах, и совсем не нужна война, чтобы продолжить путь реализма в искусстве. Росселлини затрагивает проблему бога в «Риме — открытом городе» потому, что поступок дон Морозини был как бы санкционирован свыше. Дон Морозини, совершая исторический акт, был уверен в том, что его поступок угоден богу.

Но также затрагивает Росселлини проблему бога и сегодня, когда пытается обнаружить в Неаполе атмосферу, «в которой живет такое реальное, такое непосредственное, такое глубокое чувство, как ощущение вечной жизни», — так он говорит о своем фильме «Путешествие по Италии», в котором особенно бросается в глаза контраст между нищетой и туризмом. Но думал ли когда-нибудь Росселлини о причинах этой нищеты? К ней можно вполне применить термин «вечная» — она терзает город на протяжении уже многих веков. Если Росселлини, чтобы понять эти причины, не побойтся «пощупать их своими руками», как он это делал в «Пайза», то тогда, быть может, он обнаружит попутно и проблему бога. И это будет гораздо убедительнее, чем те невыразительные взгляды, которые Карин бросает на неаполитанские улицы из глубины своего автомобиля.

«Синьор Росселлини, от вас ждут замечательного фильма... Прошу вас, сделайте такой фильм», — писал Росселлини кто-то из его почитателей. «Сделать замечательный фильм? — отвечает Росселлини. — Я, по-видимому, на это не способен и вряд ли буду способен когда-либо».

Печальный эпилог для творчества одного из наших самых больших художников...

## *„Легкие годы“*

---

### *1. Закон 1949 года.*

#### *Искусственный подъем промышленности*

В январе 1949 г. кризис итальянской кинопромышленности достиг своего предела: в производстве находился один-единственный фильм. Отношение правительства к состоянию кинематографии было в то время настолько безучастным, что объединение продюсеров в знак протеста выступило с так называемой «докладной запиской Гуалино». В ней говорилось: «Если закон об итальянском кинопроизводстве не будет принят до 30 апреля, то всякая деятельность продюсеров автоматически прекратится». Авторы записки обвиняли владельцев кинотеатров в том, что они не демонстрировали итальянские фильмы и «отказываются демонстрировать их и впредь; даже в течение одного дня в году», а также в том, что они «убедили власти в невозможности выполнения закона об обязательной демонстрации отечественных фильмов». По адресу правительства было выдвинуто обвинение в медлительности, равнодушии к судьбам отечественной кинематографии и прежде всего в желании сохранить «из политических соображений полную свободу импорта».

Это был документ, в котором итальянские капиталистические группы впервые обвинили правительство в том, что оно связано с американскими интересами и покорно выполняет волю своих хозяев. Момент был весьма неприятный. Одновременно с продюсерами выступили с протестом инженерно-технический персонал, рабочие, актеры и ре-

жиссеры. На Пиацца дель Пополо в Риме состоялся двадцатитысячный митинг. Первым выступил Блазетти, разъяснивший «цель митинга и подчеркнувший необходимость позаботиться об отечественной кинематографии, которая подвергается грубому давлению извне и страдает от преступной халатности внутри страны»\*. Затем выступили Де Сика, киноактеры Черви, Маньяни, депутат Ди Витторио, Латтуада, Дзампа. Единственным ответом правительства был незамедлительный разгон силами «челере»\*\* колонны демонстрантов, которая двинулась от Пиацца дель Пополо к улице Венето.

Тем не менее толчок был дан. Последовало несколько запросов в парламенте. Правда, не все они были сформулированы в духе сочувствия выдвинутым требованиям (так, владелец кинотеатра депутат Семераро обрушился на закон о восьмидесяти днях, на митинг, на «Похитителей велосипедов» и на весь неореализм, который «выставляет напоказ наши язвы»). Ответ депутата Андреотти был пространен и изворотлив: вице-министр не видел возможности приостановить американское вторжение — его, видите ли, беспокоила судьба независимых голливудских продюсеров и советских кинофирм (!); он был против введения какого-либо налога на дубляж и предлагал выпустить вместо этого заем на десять лет (образовав независимый фонд, который бы финансировал нашу кинопромышленность), покрываемый путем отчисления определенного процента с каждого импортируемого из-за границы фильма. Далее Андреотти объявил о предстоящем в скором времени пуске в эксплуатацию «Чинес» и, следовательно, о восстановлении государственного «треугольника»: «Чинечитта» (киностудия)\*\*\* — «Чинес» (производство) — «ЭНИЧ» (прокат). Это означало, что, подобно легендарной птице фениксу, вновь возрождалась креатура Фредди — одна из самых дорогих его сердцу. Идея займа пришла продюсерам по вкусу. По мнению Гуалино, она «блестяще разрешила бы финансовую проблему, предоставив в распоряжение кинопромышленности около миллиарда лир в год на очень выгодных условиях».

В действительности же под этим скрывалась мысль поставить итальянскую кинопромышленность в зависимость от американских денег (распространив на кино дух плана Маршалла) и в то же время помешать количественному ограничению ввоза голливудских фильмов. Однако проект Андреотти не был принят. После долгих месяцев раздумий и колебаний был издан закон от 29 декабря 1949 г. Он внес ряд добавлений в существовавшие ранее правила. Так, кинотеатры, нарушающие закон об обязательной демонстрации итальянских фильмов в течение восьмидесяти дней в году, согласно новому закону должны

\* «Il Messaggero», 21/II 1949.

\*\* Мотомеханизированные полицейские части. — *Прим. ред.*

\*\*\* Следует помнить, что «Чинечитта» представляет собой только кинотехническую базу, которая сдает в аренду кинофирмам и отдельным продюсерам павильоны, аппаратуру, реквизит и т. п. — *Прим. ред.*

были закрываться на срок от одного до пятнадцати дней; подтверждалось положение о премии в размере 10 процентов от сбора и увеличивалась премия за наиболее выдающиеся фильмы (с 6 до 8 процентов). Эти два мероприятия, а также уменьшение ввоза американских фильмов, постепенно дошедшего до менее скандальной, хотя все еще чрезмерной цифры (250 фильмов в год), несколько ободрили отечественную промышленность. С этого момента начинается ее быстрый подъем (ниже мы увидим, что этот подъем — сомнительного свойства).

Однако закон не ограничился этими вопросами (впрочем, самыми важными). Он расширил полномочия Совета министров, с тем чтобы не упустить ни одной возможности оказывать влияние на кинопроизводство.

Отныне правительство через посредство специально созданной Консультативной комиссии могло раздавать предусмотренные законом поощрительные суммы. При этом оно прибегало к запугиванию, как это имело место, например, в случае с «Дорогой надежды» Джерми, которой вначале было отказано в выдаче дополнительных 8 процентов; это было явным показателем недовольства правительства. Продюсеры, обладающие необычайно тонким нюхом, тотчас же учли это. Правительство получило право устанавливать национальную принадлежность фильма\* (в целях предоставления средств), контролировать обмен кинофильмами с границей (разрешая экспорт угодных ему фильмов и запрещая и тормозя вывоз негодных — в назидание тем промышленникам, которые вздумали бы вновь пуститься в какое-нибудь рискованное предприятие), а также право надзора за соответствующими учреждениями, за деятельностью киноорганизаций общественного характера и организаций, в которые государство вложило свои средства. Через «трио» «Чинечитта» — «ЭНИЧ» — «Чинес» оно могло теперь непосредственно влиять на характер кинопродукции, то есть стимулировать создание преимущественно не связанных с реальной жизнью фильмов, чем и объяснялось появление таких картин, как «Шикарные женщины», «Пламя», «Сто лет любви», «Иные времена», «Наше время», «Друзья не на жизнь, а на смерть». Отныне правительство могло осуществлять также контроль над фильмами в рамках действующих законов (через цензуру или давая советы до и во время съемок; делая купюры в представленных на просмотр фильмах; запрещая демонстрацию иностранных кинокартин; на долгие месяцы «замораживая» в цензуре нежелательные фильмы; снимая с экрана фильмы, уже получившие одобрение цензуры). И, наконец, правительство получило право осуществлять всякие другие мероприятия, предусматриваемые законом (выдавать разрешения на открытие новых кинотеатров, руководствуясь собственными соображениями; поощрять создание приходских кинотеатров: в 1948 г. их было 2500, а в 1954 г. — уже 4500, и т. п.).

\* В случаях производства на итальянской территории фильмов иностранных продюсеров, а также фильмов, сделанных совместно. — *Прим. ред.*

Мало того, развило свою деятельность и находившееся в руках государства отделение Трудового банка, ведающее кредитованием кинопромышленности. Если в 1949 г. оно выдало ссуд на 300 миллионов лир, то в 1953 г. эта цифра возросла до 10 миллиардов, то есть до суммы, необходимой для содержания почти всей кинопромышленности.

Эта монополия в предоставлении кредита оказалась весьма губительной, поскольку она почти исключает всякую конкуренцию и, главное, продолжает играть ту же роль, какую уготовил ей создавший ее Фредди. Продюсер, желающий получить кредит, обязан представить в Трудовой банк копии либретто и сценария, список творческих и технических участников съемочной группы и актеров, а также свидетельство министерства о предварительном одобрении сценария.

Закон 1949 г., вошедший в силу с 1 января 1950 г., открыл новый период в истории нашей кинопромышленности, хотя, в сущности, он лишь подтвердил основные положения, заключавшиеся в законе 1947 г. и был составлен в том же «духе покровительства». Различие их заключалось только в том, что если ранее положения о цензуре, кредите, обязательном соблюдении правила о восьмидесяти днях и т. д. применялись лишь частично, то с изданием нового закона они получили уже обязательную силу. Таким образом, закон 1947 г. был лишь подготовкой к дальнейшему; в полную меру он дал себя почувствовать только теперь. Так создалось парадоксальное положение, при котором свободная инициатива и интересы государства сливались, а в отдельных случаях вступали между собой в сделку. Все средства нажима на кинематографию, применявшиеся при фашизме, были восстановлены (за исключением очень немногих; так, например, «ЛУЧЕ», хотя и продолжавшая еще существовать, не играла теперь почти никакой роли: не потому, конечно, что правительство отказалось от ее услуг, а из совсем других соображений — чтобы не задевать интересов крупных предпринимателей, занимавшихся выпуском хроникальных фильмов). Вместе с тем изменился и самый характер вмешательства: вместо прямого администрирования, проводившегося в годы фашизма, правительство стало ограничиваться указанием на то, чего не надо делать. Вся политика правительства в области кинематографии направлялась теперь на то, чтобы обезвредить такое мощное оружие воздействия на массы, как кино. Неореализм почитался опасным не столько из-за характерного для него критического подхода, сколько потому, что он был носителем определенной идеологии (одно упоминание имен Висконти, Де Сантиса или Лидзани исключало уже всякую возможность договориться — их фильмы считались особенно предосудительными). Не было человека, который относился бы к неореализму индифферентно. Левое крыло Комитета национального освобождения выступало в его защиту (правда, дальше газет дело не пошло); Росселлини замкнулся

в себе, Де Сика, к всеобщему недоумению, увлекся сказками, Висконти по-прежнему исповедовал свой «эстетизм»\*.

Стоило неореализму приобрести мало-мальски заметное влияние, как «все его произведения вместе с их авторами были без разбора причислены к коммунистическим только потому, что их социальная насыщенность уже заранее вызывала недоверие и подозрения... Так началась глупейшая кампания против реализма, ошибочная в политическом отношении и абсурдная с точки зрения критики. В результате коммунисты оказались единственными защитниками отечественной кинематографии и как отрасли промышленности и как явления в искусстве, что сблизило с крайними левыми кругами всех тех, кто не желал гибели итальянской кинематографии и не хотел отказаться от положительного опыта неореализма» (С. Милани). Кинематография была полностью вовлечена в политическую борьбу партий и стала рассматриваться как весьма важный ее фактор. В этом столкновении она рисковала быть уничтоженной, и спасти ее могло лишь неклерикальное меньшинство правительства, если бы оно ею заинтересовалось. Но эта надежда не оправдалась. «Демократические» партии проявили в отношении кино еще большую косность, чем при защите конституции, школы и во многих других жизненно важных вопросах. Они не хотели понять, что кино в современной передовой стране играет первостепенную роль, и уж, конечно, не разбирались в сути неореализма, путая самые элементарные вещи. Их равнодушие привело к тому, что судьба нашего кино полностью оказалась в руках правящей партии. Мало того, «демократические» партии способствовали тому, что наиболее реакционные элементы «Католического действия»\*\* воспользовались их бездействием в своих целях (что таило в себе большую опасность) и с помощью личных связей добились большого влияния на органы, связанные с кинопроизводством, и на учреждения, ведающие кинопромышленностью в министерствах. Это, безусловно, сказалось на их политике в отношении кино, особенно после назначения депутата Скальфаро.

Во многом помогает «Католическому действию» Католический киноцентр, располагающий густой сетью приходских кинотеатров, количество которых растет с головокружительной быстротой. Продюсеры быстро учли это обстоятельство; ведь они сами могли бы обеспечить выпуск целой серии фильмов на религиозные темы, что как раз и входит в планы «Католического действия». В этом случае от косвенного воздействия на кинопроизводство с помощью всякого рода помех и рогаток правительство могло бы перейти к более прямым и активным мерам. Но каким образом подчинить себе такую мощную силу, как деньги? Ведь хочешь-не хочешь, а этот фактор играет в кинематографии решающую роль.

\* Имеются в виду фильмы «Чудо в Милане» Де Сики и «Страсть» Л. Висконти. — *Прим. ред.*

\*\* «Католическое действие» — массовая организация, созданная Ватиканом с целью подчинить своему влиянию широкие массы католиков. — *Прим. ред.*

Как бы то ни было, итальянское кино после издания нового закона встает на ноги, чему способствуют два таких неоднородных фактора, как рост его престижа на иностранных рынках и временный кризис американской кинематографии (американская кинематография деградирует; кроме того, в настоящее время ей грозит опасность даже в самой Америке со стороны бурно растущего телевидения).

Немалую роль в этом отношении наряду с финансовой поддержкой правительства и кредитом сыграли и возросшие кассовые сборы: если в 1947, 1948 и 1949 гг. они составляли 13 процентов всех доходов, то в 1950 г. они сразу возросли уже до 22 процентов, а в 1953 г. достигли максимальной цифры в 33 процента. Этому способствовало и то обстоятельство, что с тех пор, как стало строго соблюдаться правило о восьмидесяти днях, итальянская публика начала больше ходить в кино: количество кинозрителей увеличивалось одновременно с количеством кинозалов\*.

Однако подъем итальянской кинопромышленности, обеспечивавший высокие прибыли некоторым предпринимателям и рост числа выпускаемых фильмов (в 1953 г. — более 150), в целом носил искусственный характер: как мы увидим ниже, он прекратился тотчас же после того, как американское кино вышло из состояния кризиса\*\*. Необходимо отметить, что за шесть лет, истекших с момента издания закона 1949 г. (до появления закона 1956 г.), взаимоотношения между искусством и промышленностью все более осложнялись и ухудшались, и это явилось основной причиной упадка неореализма. Мнение продюсеров совпало с политической линией правительства; и продюсеры и правительство считали, что надо делать развлекательные фильмы: они не причиняют никаких хлопот и в то же время приносят изрядный доход. Цифровые данные о кассовых сборах по отдельным фильмам, приведенные журналом «Чинеспеттаколо» в начале 1950 г., укрепили продюсеров в этом решении. Вот в каком порядке идут упомянутые в списке фильмы: «Фабиола», «Заживо похороненная», «Как я проиграл войну», «Страх и песок» (обеспечили сборы на сумму более 250 миллионов лир), «Во имя закона», «Депутатка Анджелина», «Герой улицы», «Пожарники из Виджу», «Белый дьявол», «Капитанская дочка» (обеспечили сборы на сумму свыше 200 миллионов лир).

На основании этого списка продюсеры сразу же сделали вывод, что если в числе первых десяти упомянутых фильмов есть только один

\* Итальянцы тратят на кино (в процентном отношении к своим доходам) больше других народов, причем этот процент неуклонно увеличивается (в 1948 г. сборы составляли 41 миллиард лир, а в 1954 г. — уже 116 миллиардов) [1000 лир = 6 р. 44 к.].

\*\* Утверждение Дж. Феррары о том, что «американское кино вышло из состояния кризиса», не подтверждается данными о выпуске фильмов в США, количество которых продолжает снижаться с каждым годом, упав в 1958 г. до самой низкой цифры — 176 фильмов. — *Прим. ред.*

неореалистический, то заниматься в дальнейшем неореалистическими фильмами не стоит. И это понятно. Ведь только очень немногие продюсеры разбираются в киноискусстве, большинство же их — просто капиталисты, которым безразлично, помещать ли свои капиталы в кино или в текстильную промышленность. Значит, долой этот глупый неореализм! Если публика ждет развлекательных зрелищ, ну что же — дадим их ей! Уже за год до этого кинопродюсер Де Лаурентис, ободренный успехами фильмов «фуметто», заявил, что «самый крупный недостаток итальянского кино — это отсутствие настоящих актеров и звезд». И далее: «Довольно нам актеров, взятых с улицы, чем так гордятся режиссеры так называемого неореалистического направления и что является главной причиной не всегда радушного приема, оказываемого итальянскими фильмам нашими зрителями. Нам нужны настоящие «итальянские звезды»... Я не верю в эстетские глубокомысленные фильмы, я верю только в те фильмы, которые нравятся итальянской публике. К сожалению, приходится констатировать, что молодые талантливые режиссеры, обладающие чутьем и прекрасной специальной подготовкой, но сбитые с толку заумными эстетскими теориями, не делают ничего для того, чтобы донести итальянский фильм до итальянского зрителя».

Но верить в «фильмы, которые нравятся публике», значит верить только в деньги, что влечет за собой иногда неожиданные последствия как для «сбитых с толку» режиссеров, так и для лиц, жаждущих чисто материальных выгод. Если в голливудской кинематографии до недавнего времени наблюдался спад (речь идет лишь об экономической стороне дела), то это объяснялось только тем, что она перестала создавать «жемчужины», обеспечившие ей некогда первое место в мире. В неразберихе первых послевоенных лет американская кинопромышленность сдала ряд важных позиций. Одной из причин этого было появление очень опасного конкурента — нового итальянского кино.

Итальянская кинематография быстро завоевывала авторитет во всем мире: даже не располагая блестящими организационными возможностями Голливуда, она каждый год создавала две, а то и три «жемчужины», которых так не хватало ее сопернице. И уж, конечно, не благодаря «звездам», о которых говорил Де Лаурентис, нашему кино удалось в момент своего наибольшего расцвета занять второе по значению место на мировом рынке. К сожалению, косность и провинциализм наших продюсеров настолько велики, что они не в состоянии ни здраво рассуждать, ни, тем более, рисковать (ведь вкладывать свои скромные сбережения в производство прогрессивных фильмов было всегда рискованно, поскольку режиссер мог рассчитывать на поддержку лишь со стороны созданных по его же инициативе мелких фирм. Так были выпущены «Рим — открытый город» и «Пайза», «Шуша» и «Похитители велосипедов»).

Торгашеская психология, независимо от того, насколько ее поощряло правительство, одержала верх не только в кинопроизводстве, но прежде всего в прокате. Этот посредник, орудующий между кинотеатром

и киностудией, приобрел у нас такое влияние, о каком в любой другой стране он мог бы только мечтать. Он не ограничивается «распределением» получаемых им кинофильмов среди возможно большего количества владельцев кинотеатров путем уговоров и расхваливания продукции, но и непосредственно вмешивается в процесс производства фильма: выбирает актеров, режиссера, выбирает или исправляет по своему вкусу сюжет. А вкус у него, разумеется, отвратительный, ибо совпадает с вульгарнейшим вкусом публики, увлекающейся только прелестями Джинны Лоллобриджи и Софии Лорен — наиболее выдающихся «звезд» нашего экрана (в то время, как неореализм дал нам талантливую актрису Анну Маньяни).

Свое деспотическое влияние алчные прокатчики, по сравнению с которыми продюсеры — лишь жалкие дилетанты, осуществляют либо путем кредитования кинофирм, которые, таким образом, становятся игрушкой в их руках, либо через соответствующее отделение Трудового банка, которое, прежде чем предоставить кредит, требует не только свидетельства цензуры о предварительном разрешении сценария к постановке, но и заключенного по всем правилам соглашения о прокате. Добавим, что наши крупные кинофирмы, как правило, не приступают к производству фильма без согласия прокатчиков из опасения бойкота или из иных соображений. Отсюда ясно, какой «свободой» располагает молодой художник, наивно задумавший сказать свое слово в искусстве или, того хуже, заняться критикой общественных устоев. Единственный, кто в какой-то мере может устоять против этого коммерческого нажима, приветствуемого и щедро вознаграждаемого правительством (которое настолько «беспристрастно», что дает 216 миллионов лир за фильм «Дон Камилло» и 16 миллионов за «Умберто Д.»!), — это режиссер с именем. Но и таким режиссерам приходится очень туго. На них оказывается двоякое давление — политическое и экономическое. В результате их фильмы кромсают с двух сторон.

## *2. Противоречие между старым и новым языком искусства*

Несмотря на всю сложность обстановки, неореализм не мог иссякнуть, хотя ему и пришлось пойти на многие уступки. Как никогда доселе, он страдал от ущемления свободы, от чего, впрочем, страдала и вся страна. Это привело к тому, что новое кино утратило свою исключительность, ту почти полную независимость, которая до этого времени была прерогативой неореализма и отличала его от прочих областей культуры и от политики, раздираемых противоречиями между прошлым и настоящим. О назревавшей опасности возвестил уже кризис

творчества Росселлини, наступивший сразу после появления его фильма «Германия, год нулевой». Но явное столкновение старого с новым, наблюдавшееся в сокровенных глубинах неореализма и выражавшееся прежде всего в противоречии между «зрелищем» и искусством, между старым и новым языком искусства, произошло много позднее.

Период полнокровного реализма первых непосредственных и суровых неореалистических фильмов, казалось, остался позади: художники вновь обратились к тем формам и образцам, которые мы уже считали преодоленными как в литературе, так и в киноискусстве. В итоге появился целый ряд фильмов, в большинстве своем отнюдь не плохих и даже не являвшихся (или почти не являвшихся) плодом уступок требованиям промышленников. Однако и на них сказалось ущемление свободы. Их авторы сосредоточивали свое внимание не на социальной, а на художественной стороне произведения. Подчас им удавалось даже достигать значительного совершенства формы (чего не сумел сделать Росселлини после «Стромболи»), но опять-таки ценой углубления пропасти между искусством и реальной жизнью — пропасти, развершейшейся с появлением фильмов «Любовь» и «Франциск — менестрель бога». Таких фильмов у нас много, и зачастую это довольно острые произведения. Среди них можно назвать, например, «Нет мира под оливами» (1950) Де Сантиса и первую работу Антониони «История одной любви» (1950). Наиболее выдающийся из этих фильмов, в которых проявляется борьба между старым и новым, — это «Чудо в Милане» (1950) Де Сики. Продолжая перечень, можно указать также «Два гроша надежды» (1952) Каstellани, «Шинель» Латтуады и лучший фильм умного и опытного режиссера Дзампы «Процесс против города» (1952). В заключение назовем еще «Провинциалку» (1953) Солдати и фильм Феллини и Каstellани (это была последняя работа Каstellани) «Джульетта и Ромео» (1954).

Из всех этих фильмов наименее удачным является фильм Де Сантиса, который, сам того не желая, сочетает в себе худшую разновидность даннунцианства с поверхностным фольклоризмом.

Недостатки «Истории одной любви» Антониони уловить уже труднее. Они заключаются в большом количестве реминисценций из «Наваждения» и французских фильмов, что подчас не вяжется с основным замыслом автора — показать драму из жизни крупной миланской буржуазии. Исходной позиции Антониони присущи две черты: «книжность» и ярко выраженное стремление высказать моральное суждение. Иными словами, у режиссера наблюдаются одновременно поиски стиля — стремление сделать его во что бы то ни стало оригинальным и изысканным (музыкальное сопровождение, мокрые от дождя улицы, очень небольшое количество монтажных стыков) и тенденция осудить буржуазное общество, лишенное жизненных сил и интересующееся только бизнесом, накоплением миллионов и грязными интригами.

Несмотря на то, что оба центральных персонажа фильма показаны через их взаимоотношения с конкретным и реальным миром,

фильм не случайно был охарактеризован как произведение, в котором главное — это «атмосфера»: в нем изображается Милан, где «все окутано ватным, заглушающим звуки туманом, где все время сыро, идет мелкий, надоедливый дождик, от которого тревожно и тоскливо на душе» (Э. Бруно). Действие фильма разворачивается на фоне чего-то среднего между реальным историческим временем и «атмосферой» (во французском понимании этого слова \*). Правда, у Антониони она очерчена отчетливее, чем у французов, но все же возврат к старым формам налицо.

Однако все это не умаляет ценности фильма, в целом убедительного и впечатляющего. Стилистические ухищрения и погоня за «атмосферой» не являются для режиссера самоцелью, а служат для более тонкой психологической обрисовки персонажей, благодаря чему Антониони удается верно охарактеризовать атмосферу скуки и любви, окутавшую душой оболочкой связь Гуидо и Паолы. Расследование, производимое сыскным агентом в Ферраре, где жили Гуидо и Паола, — это повод для изображения их прошлого, для того, чтобы глубже вскрыть их психологию. Сами они в этих сценах не появляются; память об их поступках, о беззаботной жизни двух молодых людей из среды провинциальной буржуазии — жизни, внезапно прерванной таинственной трагедией, — живет в воспоминаниях других людей. Опрошенные лица восстанавливают картину пережитого, описывают события, в которых участвовали Гуидо и Паола. Среди них школьный сторож («Видали, как наточил? — Замечательно. — Я этим уже двадцать лет занимаюсь»), старый друг дома («Джованна Карлини? Еще бы, конечно, знаю... — Вы хотите сказать, знали... — Почему? — Она умерла, разве вы не слышали?») и прежде всего старая служанка («Я помню их, как будто это было вчера. Все были такие веселые... Кто бы мог подумать! Слышу, что-то упало, и больше ничего. — Как ничего? — Так, ничего. А они стоят как вкопанные. Синьорина Паола дрожала как осиновый лист»).

Таким образом, когда от экскурса в прошлое автор переходит к подробному анализу психологии героев, мы уже знакомы с ними до мельчайших подробностей. Между Гуидо и Паолой все время витает тень прошлого — воспоминание о совершенном когда-то убийстве; оно связывает их еще теснее, придает особую окраску их любви, питаемой скукой никчемной жизни. Герой — человек слабый и заурядный: он не убивает мужа Паолы лишь из трусости. Героиня — натура сложная, нервная. Она великолепна в сцене, когда, увешанная драгоценностями, сидя в роскошной комнате (предел ее мечтаний), ждет соучастника задуманного ею преступления. Действие развивается в замедленном ритме, отражая душевную усталость героев и чем-то напоминая — быть может,

\* Термин, введенный Л. Деллюком, означает в отличие от натуралистического восприятия действительности в «коммерческих фильмах» атмосферу, обладающую эмоциональной силой воздействия. — *Прим. ред.*

слишком отчетливо — «Наваждение». Мрачная обстановка, в которой происходят любовные свидания, и в ней Паола, подобно Джованне, подговаривающая Гуидо избавить ее от мужа; взволнованный разговор на лестнице; молчаливый взгляд в шахту лифта; оцепенение, охватывающее обоих при мысли об убийстве, — все это напоминает ночную сцену из «Наваждения», когда любовники, услышав выстрелы, вдруг умолкают. Разница только в том, что в фильме Антониони убийство, совершенное в прошлом, наводит на мысль о новом преступлении, тогда как в фильме Висконти страсти остывают.

Фильм «История одной любви», по своему характеру близкий «Наваждению», вполне мог бы появиться вскоре после него. По-видимому, Антониони задумал его еще в молодости; однако осуществить свой замысел ему удалось лишь в 1950 г. То же случилось и с «Чудом в Милане»: Де Сика и Дзаваттини давно уже хотели поставить что-либо в этом роде, но в годы фашизма это было невозможно. Весьма показательно, что вновь возникло у них это желание именно в период ущемления свободы. В прошлом Дзаваттини неоднократно предлагал режисерам самые различные сценарии — как изобиловавшие веселыми потасовками, так и полные чувства истории о симпатичных бедняках и эксцентричных богачах; однако целиком его замыслы не были никогда осуществлены на экране. Де Сика тоже взял у него один такой сценарий, но не сумел добиться разрешения цензуры на его постановку.

Теперь, казалось, наступил момент, когда Де Сика и Дзаваттини могли осуществить не оставлявшую их мечту и поставить фильм «между прочим», то есть одну из тех безделок, которые художники кино обычно создают из коммерческих соображений. Но в данном случае фильм-безделка точно соответствовал замыслу авторов: им хотелось хотя бы однажды позволить себе «зигзаг». Не исключено, что это была своего рода вспышка антиконформизма.

Фильм «Чудо в Милане» вызвал острую и весьма любопытную полемику. Сам Де Сика писал: «Это картина, на которую все реагируют по-разному; каждый видит и воспринимает ее по-своему». «Чудо в Милане» — прогрессивное произведение итальянской кинематографии, которому следовало бы выйти еще до войны; однако появилось оно на экране лишь в 1950 г., впитав в себя почти все достижения послевоенного кино. Недаром Пудовкин сказал: «„Чудо в Милане“ сосредоточило в себе всю силу немого кино». Рассматривая фильм в таком плане, надо признать, что это, несомненно, ценное произведение. Однако всякий, кто захочет усмотреть в нем что-либо новаторское, конечно, ошибется. Но почему каждый фильм должен открывать новые пути? Он может знаменовать собой некую паузу или резюмировать все сделанное ранее, и ценность его от этого ничуть не уменьшится.

В «Чуде в Милане» нет никакой конкретной исторической обстановки, старое и новое здесь тоже вступают в противоречие. Как и в «Стромболи» и в «Франциске», язык фильма не отличается точностью. Но Де Сика в отличие от Росселлини сумел сохранить здесь жизнен-

ность персонажей (вокруг которых отнюдь не пустота) и придать фильму, несмотря на некоторую рассудочность, необходимую логическую связность.

Нет в этом фильме и тяготения к познавательности, проникновения в сущность явлений, что характерно для «Похитителей велосипедов». В основу своего замысла Де Сика кладет не идею бога, как Росселлини, а вымысел. То, что Де Сика не показывает исторической обстановки, закономерно: это противоречило бы замыслу произведения, который состоит в том, чтобы изобразить вымышленный, сказочный мир. Все недоразумения, возникшие в ходе споров о «Чуде в Милане», вытекают именно из тенденции видеть в фантазии действительность, воспринимая место действия в фильме как нечто реальное. Так, Ди Джамматтео пишет, что в романе Дзаваттини «Тото-добряк», по которому сделан фильм, «чудо происходит в вымышленном городе (Бамба), а в фильме — в настоящем (в Милане)». Более того, буквально была понята и бедность Тото и его странных друзей: «Де Сика изобразил абсолютно реальное место — поселок нищих, которые ютятся в убогих лачугах, выстроившихся вдоль железнодорожного полотна» (Громо). «Говоря так, критики не разобрались в замысле художника: никогда, ни в одном фильме Милан не был так мало похож на Милан, как здесь, и никто никогда не видел такой странной и фантастической деревни, как населенный гномами поселок, созданный фантазией Де Сики. Режиссер начинает с того, что одна добродушная старушка нашла у себя в огороде в капусте новорожденного ребенка. Для вящей убедительности Де Сика даже сделал надпись: «Жила-была однажды...» Если с самого начала не признавать за художником права, оторвавшись от реальности, парить на крыльях фантазии — права, которое он испросил себе сам, — то трудно будет понять идею фильма, в котором «чудеса» появляются в первых же сценах, вернее в первом же кадре. Разве не чудо (чудо фантазии, которое в данном случае то же, что и чудо любви), когда молоко, перелившись через край, образует на полу белый ручеек, превращающийся затем в реку, вокруг которой виднеются домики и деревца? А смерть старушки и два доктора, которые без конца считают пульс? Или удивительные похороны? Что это, как не самый настоящий вымысел! Перед глазами ребенка, в одиночестве идущего за гробом, открывается страшный, пустынный, замкнувшийся в молчании город. Вот под звуку оглушительной музыки движется процессия с рекламами. В неожиданно наступившей тишине раздается только скрип тормозов. Потом к Тото пристраивается вор; он делает вид, будто плачет. За ним гонятся — и потом теряют его из виду — два жандарма в полной парадной форме (так же как и доктора, они как бы сошли со страниц «Пиноккио» \*). И все это происходит в какой-то волшебной атмосфере,

\* «Приключения Пиноккио» — очень популярная итальянская детская книжка (автор — Коллоди). А. Толстой использовал ее при написании «Приключений Буратино». — *Прим. ред.*

где времени не существует. Мы узнаем Милан только по памятникам и улицам, которые не играют в фильме никакой роли (ведь надо было как-то оправдать название!). На самом же деле действие фильма разворачивается в таком же несуществующем городе, как Бамба, с участием совершенно нереальных персонажей.

Многие и теперь еще смешивают понятие реальности с понятием правдивости образов. Однако Де Сика, отрешившись от реального мира, сумел сохранить эту правдивость — художественную и человеческую правду, — не абстрагировав их до уровня Ирэн, Карин и многих эпизодов из фильма Росселлини «Франциск». Отказавшись от изображения конкретного общества, художник нарисовал свой, выдуманный мир, но притом настолько правдоподобно, что критики не почувствовали разницы между «попрошайками» из фильма и «попрошайками» из жизни.

То обстоятельство, что бедняки из «Чуда в Милане» являются действительно плодом художественного вымысла, подтверждается знаменитой сценой с солнечным лучом: бедняки греются под ним с радостным урчаньем, звучащим почти как песня, но переходящим, когда луч скрывается в облаках, в хор недовольных, разочарованных голосов. Вслед за этой сценой, где Раппи со злорадством показывает свое превосходство над другими («У меня фуфайка!»), идет вторая, столь же великолепная сцена, когда неистовый ветер срывает с крыш ржавое железо (с экрана льется широкий поток стремительных звуков); в это время Тото тихо играет с девочкой и, улыбаясь, укрывает ее от ветра.

Все эти сцены выполнены, может быть, и правдоподобнее, чем вторая часть фильма (хотя и в них уже есть элементы фантазии), однако и там, где перед нами проходят «настоящие чудеса», никакого противоречия, как это упорно утверждали критики, между фантазией и действительностью нет. По замыслу Дзаваттини, Мобби и Брамби, олицетворяющие богатых людей, должны противопоставляться Тото и его друзьям, не имеющим ни гроша в кармане. Однако фильм не акцентирует этого мотива. Де Сика, всегда склонный сглаживать острые углы, устраняет здесь слишком резкие сатирические выпады и превращает социальную, классовую проблему в проблему чисто моральную, сосредоточивая все внимание на чувстве любви и братства. Но ведь только в сказках можно говорить о том, будто источник человеческих бед — это отсутствие чувства братства, инстинкта солидарности. В действительности именно эгоизм и несправедливость, царящие в мире, обрели Прико, «шуша», Риччи и Бруно на одиночество, нанесли им тяжелое поражение. А отсюда вывод: в их несчастьях виновато общество.

Но если бы Джузеппе и Паскуале удалось уехать на белом коне, а Риччи — найти велосипед, вот тогда реальная жизнь и вымысел действительно вступили бы между собой в неразрешимое противоречие, и это был бы уход от реальной проблемы. В результате произведения утратило бы свою действенность и зритель остался бы пассивным,

безразличным к проблемам современности: если все кончается наилучшим образом, то о чем же еще беспокоиться!

«Чудо в Милане» не вызывает в зрителе подобной самоуспокоенности, не уводит его от проблем современности, но тем не менее, посмотрев фильм, зритель приходит к глубоко пессимистическому выводу. Его можно сформулировать так: торжество любви может осуществиться только в сказочном мире, в мире добрых волшебниц. Но, прежде чем прийти к такому заключению, Де Сика показывает нам, как хорошо, когда в человеке побеждает любовь, и призывает всех людей к братству и взаимопониманию (на его призыв откликнулись, к сожалению, немногие). В инстинкте солидарности — безусловно, христианского происхождения — и заключается секрет счастья. Если бы (сколько в фильме Де Сики этих «если бы»!) все люди были такими добрыми, как Тото, то мы не знали бы никаких горестей и невзгод. Достаточно было бы сказать сердечное «добрый день», всего только «добрый день», чтобы преобразить весь мир! Стремление к богатству и само богатство есть плод эгоизма, и, следовательно, с моральной точки зрения между Раппи и Мобби никакой разницы нет. Если бы мы верили в любовь, как верят в нее идущие за Тото нищие, то мы преодолели бы все преграды. Ведь всё, чего касается любовь, преобразается и наполняется счастьем — всё, от малого до великого, будь то изучение арифметики (вспомним «Шуша») или изумительное зрелище захода солнца. Если бы мы по-настоящему верили в любовь, не было бы горя на земле: объединенные чувством братства, солидарности, мы не ощущали бы своих несчастий; не было бы ни слепых, ни скрюченных ревматизмом, ни зайк, ни карликов. С эгоизмом мы покончили бы навсегда, а такие, как Мобби и Раппи, были бы предоставлены самим себе — пусть живут, как хотят, в мире своей «частной собственности». Короче говоря, если бы мы не превращали свое сердце в «частную собственность», все трудности решились бы почти сами собой.

Но, когда экран гаснет, все эти «если бы» забываются: остается только сознание невозможности братского союза между людьми, сознание того, что он достижим лишь в сказке. Де Сика в противоположность Росселлини не считает, что забраться на вершину вулкана и «приобщиться к богу» — значит разрешить все проблемы. Он прекрасно знает, что абстрактные мечты занимают в жизни очень мало места и что несправедливость не так-то легко преодолеть. И именно то обстоятельство, что сам режиссер не верит в реальность мира, изображенного в «Чуде в Милане», и составляет ценность фильма, и потому-то при всей своей необычности он должен быть поставлен в один ряд с лучшими неореалистическими произведениями.

Здесь человеческая психология раскрывается не исторически, а на материале вымысла, фантазии. Бросаются в глаза — подчас даже слишком явственно — реминисценции из Клера, Чаплина и даже Брюгеля (!). Нарушены все границы реальности — их преодолела фантазия,

Но, посмотрев «Чудо в Милане», с еще большей горечью ощущаешь невозможность преодолеть эти границы наяву.

Де Сика вполне мог бы закончить этот итальянский вариант «Оперы нищих» словами, которые Брехт вкладывает в уста Пичема: «Поэтому останьтесь все на своих местах и спойте хорал беднейших из бедных, чья трудная жизнь была сейчас представлена на сцене. В действительности, увы, все бывает иначе. Королевские гонцы появляются очень редко, когда попираемые решаются протестовать...»

И королевские гонцы и волшебные голуби...

### *3. 1951 год. Антиконформистские фильмы.*

#### *Атмосфера нетерпимости.*

#### *Неореализм как школа*

Если «Чудо в Милане» многим показалось шагом назад, опасным поворотом, последствия которого были еще не ясны, то следующее произведение, также созданное совместно Дзаваттини и Де Сикой, рассеяло всякие сомнения на этот счет. Стало совершенно очевидным, что Дзаваттини и Де Сика не только не свернули со «столбового пути», но, напротив, добились еще лучших результатов. Фильм «Умберто Д.» (1951) был связан теснейшими узами с фильмом «Похитители велосипедов» и даже отражал попытку еще больше углубить и усилить его реализм.

Де Сика как бы устыдился своего излишнего увлечения мечтой о «Тотодобряке» и «в отместку» самому себе решил уйти с головой в реальную жизнь, начисто отбросив всякий вымысел и, следовательно, неправду. Таким образом, опыт «Чуда в Милане» был полностью им отвергнут и намеренно предан забвению — настолько, что в дальнейшем творчестве режиссера он ни разу не дал о себе знать. Это лишний раз подтверждает правильность данного выше определения «Чуда в Милане» как фильма, сделанного «между прочим».

Осуществленный в такой ситуации «Умберто Д.» явился не только глубоко продуманным, но и самым острым произведением Де Сики\*. Режиссер сознательно ограничил столь свойственную ему эмоциональность и перешел от лирического, элегического стиля к иному, более рациональному. Суровый, лаконичный художественный почерк режиссера приобрел здесь не свойственную Де Сике ясность и четкость выражения (некоторая лакировка, всегда присущая персонажам Де Сики, здесь исчезает).

\* Перевод сценария «Умберто Д.» опубликован в журнале «Искусство кино», № 6—7, 1957. — *Прим. ред.*

Режиссер вновь возвращается к изображению конкретной исторической обстановки: именно с ней и связана трагедия Умберто. Его психологическая характеристика, как и характеристика Риччи, дается через его отношения с окружающим миром. Но если в «Похитителях велосипедов» ощущения нарастали крещендо, а паузы лишь усиливали напряжение (хотя надежда на будущее — пусть неопределенное, неясное — все же оставалась), то в «Умберто Д.» мучительное напряжение, в котором живет герой, неизменно, постоянно; его положение безвыходно.

Центральная тема «Шуша», «Похитителей велосипедов» и «Умберто Д.», как многие отмечали, — тема одиночества. Следует добавить, что во всех этих произведениях одиночество сопровождается внутренним распадом личности. В первом послевоенном фильме Де Сики по вине жестокого общества рушится дружба Паскуале и Джузеппе. Герой второго фильма, Риччи, решается на кражу: проходит час за часом, близится к концу воскресенье — Риччи понимает, что возможность работать ускользает от него, и идет на отчаянный поступок. В «Умберто Д.» приходит конец не дружбе, не надеждам: рушится сама жизнь старика.

Продажа часов нищему сопровождается чувством глубокого унижения от сознания, что деньги в уплату за часы были добыты попрошайничеством. Это начало конца. Затем болезнь — как внешний признак кризиса и глубокого надлома. Потом продажа за гроши книги: «Я вам отдаю ее только потому, что у меня высокая температура», — говорит он. Сейчас, так же как и тогда, когда он продавал часы, Умберто кажется, будто он уничтожает какую-то частицу себя самого, частицу своей жизни. Он понимает всю безвыходность своего положения.

Один из самых тяжелых моментов фильма, когда у Умберто возникает мысль о самоубийстве, — возвращение из больницы. Дома все перевернуто вверх дном, рабочие заняты ремонтом и не обращают никакого внимания на старика. Так впервые намечается решающий поворот. Позднее, когда Умберто во второй раз возвращается в «свою» разоренную комнату (намек на распад личности), закрывая забрызганную белилами дверь, он замечает на стене какие-то разводы и царапины. Он садится на кровать. Через пролом в стене объектив выхватывает поникшую фигуру старика; вид испорченных, исковерканных вещей безжалостно подчеркивает окончательное поражение человека.

Мысль о смерти возникает у Умберто не столько в тот момент, когда он подходит к окну и видит внизу призывно поблескивающие плиты мостовой, сколько при последующем разговоре с девушкой-служанкой. Пристально всматриваясь в нее своими ввалившимися блестящими глазами, он на вопрос девушки: «Ты куда идешь?» — отвечает: «Я нашел...» — «Близко?» — спрашивает она. — «Да». Мысль о самоубийстве делает мучительно тяжелым расставание с этой девушкой, которую Умберто любит как отец.

Служанка — это второй персонаж, который всегда нужен Де Сике для того, чтобы оттенить и развить центральную тему (в «Похитителях велосипедов» эту роль играл мальчик). Образ Марии, обрисованный во всей его житейской определенности, уточняет и расширяет трагедию Умберто. Художник показывает этих двух людей в минуты их повседневной жизни — каждого в своей комнате, — как бы сопоставляя их. Умберто осознает в полной мере зло, причиняемое ему обществом; у девушки это ощущение не осознанное, смутное, появляющееся лишь иногда; оно вызывает боль в сердце (фото 72). Умберто один в своей комнате, он болен — у него высокая температура. Он беспокойно бродит по комнате. До него доносятся знакомые звуки: вот прошел трамвай, в соседнем кино заиграла музыка. Задремал, проснулся, снова задремал... Мучает неотвязная мысль о деньгах.

Мария просыпается; ей грустно, и ее грусть отражается на всем, что она видит перед собой: кошку в нише окна, полуосвещенный двор... Только-только забрезжил рассвет (сцена X). Мария поразительно покорна в своем сознании совершенного греха. Это отражается в ее замедленных движениях, отлагает отпечаток на окружающие предметы. В конце концов она только ребенок, способный играть сам с собой. Одиночество Марии и Умберто производят тем более тягостное впечатление, что мы понимаем: девушка могла бы найти спасение в старике, а тот мог бы в своей привязанности к ней обрести смысл существования. Но объединиться они не могут: Умберто покидает Марию, оторвав еще кусок от своего сердца, отказавшись от мечты, которую втайне лелеял.

Последнее, что связывает его с жизнью, — это собака Флайк. Он всячески пытается отделаться от нее и наконец решает взять ее с собой, чтобы умереть вместе: броситься под поезд. Тем же способом пытался покончить с собой и меланхоличный Артуро из «Чуда в Милане», но Тотто отговорил его, убедив в том, что жизнь прекрасна. Однако попытка к самоубийству у Умберто куда более мотивирована, она завершает процесс его внутреннего распада. И хотя самоубийства не происходит, страдания старика и несправедливость общества выступают в фильме во всей своей беспощадной жестокости.

Фильм «Умберто Д.», несмотря на спорную и, несомненно, менее впечатляющую концовку, чем концовка «Похитителей велосипедов», с которой она перекликается, представляет собой наряду с картиной Висконти «Самая красивая» и, пожалуй, картиной Де Сантиса «Рим в 11 часов» одно из самых острых произведений неореализма. Здесь события повседневной жизни расцениваются с позиций подлинно народного искусства.

К этой небольшой группе фильмов, появившихся в 1951 г., можно отнести еще «Внимание, бандиты!» Лидзани, но только по авторскому замыслу, ибо практически в фильме проявился слишком прямолинейный ум режиссера, который холодно собрал факты и, считая, что он воспроизводит историческую картину, в действительности сделал схему.

Напротив, фильму «Самая красивая» совершенно чужда всякая идеализация действующих лиц, но в то же время он отнюдь не ограничивается только жанровыми зарисовками. В нем показывается «жизнь так называемой «варварской Италии» — пестрая, широкая, богатая жестами и мимикой, солнечная и пышущая здоровьем». Эти слова Варезе могли бы служить точным определением фильма, если заменить слово «так называемая» словом «подлинная».

На первый взгляд может показаться, что в этом произведении Висконти несколько отошел от тех позиций, которые он занимал в фильме «Земля дрожит». Фильм «Земля дрожит» был задуман как трилогия, действие которой разворачивается на море, на земле и в серных рудниках. Однако режиссеру пришлось ограничиться созданием первой части, которая в процессе постановки встретила на своем пути большие трудности, усложнившиеся затем по вине прокатчиков, не принявших оригинальный экземпляр фильма и потребовавших другой — более короткий и «смягченный».

Но «Самая красивая» отнюдь не является уступкой требованию «смягчения». Напротив, в этом фильме режиссер еще больше заострил идею, которую он вложил в свою сицилийскую работу, оказавшуюся, несмотря на ее незавершенность, безупречной и художественно законченной. Висконти сказал Гандину: «Мне хотелось произвести опыт с настоящим героем фильма, через посредство которого я мог бы высказать более глубокие и значительные мысли». Замысел Висконти не ограничивался, как думали многие, только созданием «портрета женщины». Он простирался дальше: Висконти хотел показать, в чем заключается смысл ее существования, какова этническая основа ее бьющего ключом темперамента, не исключая и не скрывая из-за ложного предубеждения ни одной детали. Он показал проблему пола и семьи, показал, к чему приводят зачастую тщеславные желания. «Основной проблемой фильма остается проблема брака — муж, жена, дети, — рассматриваемая в плане ее всестороннего соотношения с обществом. Редко встречаются произведения на эту тему, сделанные с такой искренностью и силой. В кино их нет вовсе, а в литературе — это Хемингуэй — лучшие страницы из его „Иметь и не иметь“ — и Витторини — „Сицилийские беседы“» (Д. Чинтиоли).

Чтобы осуществить свой замысел, режиссер прибегнул не к одному, а к двум в кинематографическом отношении безупречным помощникам: это были актриса Анна Маньяни и оператор Д. Р. Альдо, вклад которого трудно отделить от вклада Висконти — их усилия поистине слились воедино. Редко когда подвижное лицо Маньяни, оживленное ее естественной, простонародной и в то же время такой богатой интонациями речью, было так обрисовано с помощью света (этого не удалось достичь даже в фильме «Рим — открытый город»). Боковое освещение придает образу мягкую, теплую женственность, причем превалируют великолепные серые тона; переходя из одного оттенка в другой, они усиливают эффективность черных тонов. Холодные, белые тона изъяты

вовсе (натурные съемки в «Самой красивой» очень редко идут при солнечном свете). Темные же тона, накладываемые один на другой, подчеркивают человеческие чувства героини, все их оттенки. Вспомним одну из последних сцен, когда мать, сидя на скамейке, крепко прижимает к груди девочку (ночные тени, сгущаясь, подчеркивают самый напряженный момент фильма), и нам станет понятна роль Висконти в смысле руководства съемкой и игрой актеров. И фотография и актерская манера отличаются здесь тщательностью отделки и сдержанностью, но они не самоцель, в них нет никакой искусственности, они не изолируют персонаж, не образуют вокруг него пустоты. Напротив, с помощью этих средств между персонажем и окружающей средой создается целый ряд связей, непрерывный контакт. Яркий пример тому — исполнение роли Маддалены Чеккони, особенно выразительное в кульминационный момент переживаемого героиней кризиса (ибо фильм этот, по словам Висконти, — это «история одного кризиса») при непосредственном соприкосновении с итальянской действительностью 1951 г. Мы полностью разделяем мнение Чинтиоли о том, что режиссер «ставит персонажи фильма в условия, при которых они максимально выявляют свои особенности. Здесь тот же диапазон, та же богатая палитра красок, что и в предыдущих произведениях, хотя режиссер и не достигает той исключительной внутренней органической слаженности, того «поэтического узла реальности», которые составляли основу картины «Земля дрожит»; «Самая красивая» — это, говоря образно, ряд наложенных друг на друга фрагментов». Следует добавить, что движущая идея фильма и его стройность в значительной мере обуславливаются многогранностью проявления характера героини фильма, динамичностью всех ситуаций, раскрытием всех заключающихся в этом персонаже возможностей.

Прежде всего Маддалена — женщина. Ее поведение, вызванное честолюбием, портит ее отношения с мужем и дочерью и едва не толкает в объятия молодого соблазнителя. «Кризис» приводит к тому, что на карту ставятся вся ее жизнь и ее положение как центра семьи, которой грозит распад от соприкосновения с уродливым, эгоистическим обществом, где идет сомнительная игра, калечащая человека.

«В Италии все держится на протекции, на рекомендациях. — Прошу вас, не забудьте! — Будьте спокойны, не забуду». — И забывают. «А почему, собственно, нужно помнить?» — спрашивает Анноваци тем вкрадчивым, циничным тоном, в котором уже звучат нотки, предвосхищающие Франца Малера из фильма «Страсть» (1954). Анноваци — типичный представитель того разлагающегося мира, в который так стремится проникнуть честолюбивая Маддалена. И только позднее она понимает, какое ей нанесено оскорбление — ей и в еще большей степени ее ребенку.

Показав прозрение женщины, Висконти запечатлел в «Самой красивой», так же как и в фильме «Земля дрожит», страницу из истории нашего времени, еще более расширив область своих наблюдений

и углубив в сравнении с предыдущим фильмом свое понимание жизни.

Главное здесь не столько в проблеме справедливости или в присвоении плодов чужого труда, говорит он, главное — в глубоком распаде человеческой личности, наблюдающемся как в Сицилии, так и в Риме. Отступление Маддалены, уход ее в себя хотя бы ради сохранения семьи — это одновременно и поражение и последнее оставшееся ей средство самозащиты. Вспомним горестное объятие Нтони и Мары, когда агенты из банка обмеряют их дом.

Нтони тоже решает: как ни тяжело, но надо жить дальше. И Нтони и Маддалена хотят познать мир, себя и свои силы. Но в фильме «Земля дрожит» режиссер показывает это, идя по следам Верги, отталкиваясь от Ачитреццы, от условий жизни рыбаков и сосредоточивая все внимание на жизни Нтони. Здесь же, в «Самой красивой», Висконти проделывает обратный путь: его больше интересует внутренняя жизнь героини, что, однако, не мешает ему нарисовать широкую перспективу и конкретно показать роль и возможности женщины в итальянском обществе.

Тем же намерением руководствовался и Де Сантис, создавая свой фильм «Рим в 11 часов»; однако синтез дается ему труднее, что объясняется и меньшим талантом режиссера и неизбежным, но опасным членением всего эпизода (под двумястами девушками, сбежавшими в надежде получить работу, обрушивается лестница) на отдельные зарисовки, не всегда удачно спаянные между собой. И все же «Рим в 11 часов» — наиболее последовательная работа этого режиссера, которому присущи и многие достоинства и недостатки. В невольной виновнице несчастья и ее муже (мы застаем его на бирже труда, среди безработных, в момент, когда оглашается список принятых на работу) режиссер намеренно показывает уже знакомую нам пару — отца и сына из «Похитителей велосипедов», — как бы желая подчеркнуть этим, что в жизни людей не произошло никаких перемен к лучшему. В этом фильме, как и в «Самой красивой» и в «Умберто Д.», неореализм сохраняет свой народный характер — ему удается «быть народом».

Итак, 1951 год для упомянутых выше трех режиссеров, как и для всей итальянской кинематографии, был годом сопротивления, стремления во что бы то ни стало следовать путем, указанным фильмом «Рим — открытый город», — «путем современности», как называет его Дзаваттини. Это значило вплотную подойти к действительности, чтобы воздействовать на нее, сначала пытаясь понять и оценить ее и затем подсказав путь к ее улучшению.

Но против неореализма было пущено в ход слишком много средств, чтобы он мог сохранить свое единство. Дрогнули даже лучшие его представители. Ярким свидетельством того, насколько сгустилась к тому времени атмосфера, служит написанное в 1952 г. знаменитое открытое письмо Андреотти к Де Сике:

«Если верно, что со злом можно бороться, обнажая самые отрицательные стороны нашей жизни, то нельзя не признать и следующее: внушая всему миру ошибочную мысль, будто Италия, изображенная в «Умберто Д.», — это подлинная Италия середины XX века, Де Сика оказал плохую услугу своей родине, являющейся также родиной дона Боско, родиной Форланини, родиной передового социального законодательства. После войны много говорили о том, что киноискусство должно реалистически изображать действительность и избегать изображения несуществующего, выдуманного, лакированного мира. Сам по себе такой принцип для известного рода фильмов приемлем, но при этом необходимо соблюдать равновесие, объективность и пропорции, иначе не миновать разлагающего действия скептицизма и отчаяния... Пусть Де Сика не обидится, если мы попросим его никогда не пренебрегать хотя бы малой толикой здравого конструктивного оптимизма, помогающего людям надеяться и жить».

В осторожном подборе фраз, во вкрадчивой манере говорить предпочтительно намеками, а не прямо, слышится с трудом сдерживаемое раздражение по поводу «Умберто Д.». За «дружеским советом» скрывается приказ. Боязнь того, что «ошибочно» подумают за границей, продиктована не любовью к родине, а закоренелым и фальшивым национализмом. Ведь призыв к «здоровому конструктивному оптимизму» — это отнюдь не моральная проблема, как считает Андреотти; он имеет под собой сугубо политическую подоплеку. Но в силу каких причин и на каком основании представитель правительства, обращаясь к тому или иному художнику, считает себя вправе указывать ему, как он должен работать?

Более того, если неореалистическое кино искренними, страстными словами рассказывало о некоторых конкретных, животрепещущих проблемах жизни современной Италии и, апеллируя к совести людей, требовало разрешения этих проблем, то почему итальянские правители употребляли все свое старание не на искоренение замеченных недостатков, а на борьбу с теми, кто эти недостатки разоблачал?

Ограничение свободы творчества и отголоски общего «завинчивания гаек» дают о себе знать не только в поведении продюсеров, которые начиная с 1948 г. проявляют особую склонность к фильмам «с добрым началом», и алчных прокатчиков, с чьими требованиями мы уже ознакомились, но буквально во всех отраслях кинематографической деятельности.

Единству критики, уже давно поддерживаемому с крайним трудом, приходит конец: Луиджи Кьярини был отстранен от руководства журналом «Бьянко э nero», Гуидо Аристарко позднее тоже ушел из «Чинема». Оба они основали новые журналы: «Ривиста дель чинема итальяно» и «Чинема нуово». И хотя Кьярини и пытался воздерживаться «от всякого рода политической или идеологической дискриминации», разделение критиков на два лагеря все же произошло. Нетерпимость и упорное отстаивание собственной позиции стали заслонять

всякие соображения о ценности фильма: критики и даже публика часто судили о произведении не столько по его действительной значимости, сколько исходя из принадлежности его автора к определенной группе. Нежелание считаться с приводимыми доводами, дух сектантства, излишняя настороженность и догматическое применение схем — таковы опасные ошибки, которыми особенно грешила в тот момент критика. С одной стороны, всячески умаляются заслуги Висконти и делается все, чтобы он не получал официальных премий; с другой — охавается Росселлини: критики со злорадством толкуют о кризисе его творчества. Фильм «Дорога» получает одобрение, но в форме, оскорбительной для Феллини.

Разделение критиков на два лагеря не могло не повлиять и на судьбу кинематографических клубов: в 1951 г. киноклубы распались на две ассоциации — Итальянскую федерацию киноклубов и Итальянский союз киноклубов. Воссоединиться им с тех пор так и не удалось. Более того, Союз киноклубов проводит такую политику, из-за которой в последнее время в нем возникли новые разногласия, еще более усугубившие беспорядок, царящий в обеих организациях.

Распыление сил привело к неразберихе, подорвало и без того ничтожное влияние критики на публику и снизило роль клубов — вокруг них создалась атмосфера подозрительности и недоброжелательства.

Разброд в киножурналах и киноклубах привел к тому, что были потеряны их читатели и члены; нередко мы были свидетелями того, как гибли прекрасные начинания. Закрылись даже такие влиятельные журналы, как «Рассенья дель фильм», возглавлявшийся Фернальдо Ди Джамматтео, и, главное, интереснейший журнал Луиджи Кьярини.

Тем не менее именно в этот неблагоприятный момент неореализм настолько окреп, что начиная с 1951 г. можно было действительно говорить уже об итальянской школе кино. Это неизбежно должно было произойти, ибо теперь никто не сомневался в существовании нового течения, которое не ограничивалось рамками кинематографии, но в значительной мере окрасило собой многие литературные произведения и получило отклик в театре и живописи. Однако и в этих областях искусства неореализм не достиг таких результатов, как в кино: слишком велика была в них сила традиций, и старое ни за что не хотело уступить свое место новому.

Всюду шли споры о «неореалистической поэтике», и не случайно в 1951 г. появилась первая книга по данному вопросу, правда избыточная общими местами и предвзятыми суждениями, но все же свидетельствующая об усиленном брожении в нашем искусстве. Это была книга Карло Бо «Что такое неореализм»\*.

В кино переход от индивидуалистического творчества, когда художники творили порознь и общность их замыслов выявлялась лишь в конечном

\* Carlo Bo, *Inchiesta sul neorealismo*.

результате работы, к творчеству в единой, осознанной манере произошел не столько в результате склонности к теоретизированию, сколько из соображений самозащиты.

С этой «оборонительной» целью был создан журнал «Чинема нуово». Дзаваттини превратился в теоретика, правда весьма путаного, но вместе с тем весьма пылкого. Ту же цель ставило перед собой и состоявшееся в Парме (в декабре 1953 г.) совещание режиссеров, сценаристов и критиков всех направлений о роли и значении неореализма. В том же году доказательство существования «школы» неореализма появилось и на экране. Это был фильм «Любовь в городе» — не просто фильм, состоящий из отдельных новелл, не просто малоудачная попытка дать кинематографическое «обозрение», а своего рода «парад неореализма», где Латтуада, Мазелли, Антониони, Ризи, Лидзани и Феллини, следуя намеченному для них Дзаваттини плану, демонстрировали свою способность внедряться в жизнь. В результате, правда, получилась «смесь» довольно сомнительного качества, но зато режиссеры действовали здесь по единому замыслу и этот замысел имел одни и те же истоки, в чем художники полностью отдавали себе отчет.

#### 4. *«Два гроша надежды» — начало «диалектального неореализма».*

##### *Упадок нравов и подъем американского кино*

Мы уже упоминали вскользь о фильме «Два гроша надежды» (1951) как об одном из произведений, в котором обнаруживается известный разрыв между искусством и жизнью. Но на этом вопросе следует остановиться подробнее: во-первых, потому, что это лучший фильм Ренато Каstellани, и, во-вторых, потому, что Каstellани, сам того не желая, открыл им целую серию картин, уводящих от реальной действительности и сделанных в духе ложного, подслащенного неореализма. Фильм «Два гроша надежды» представляет двойной интерес, поскольку он отражает обе стороны кризиса неореализма: эстетическую, особенно резко выраженную в творчестве Каstellани и Феллини, и «зрелищную» — в смысле «развлекательном» (в течение долгих лет своей истории кино было только воскресным времяпрепровождением, о чем не следует забывать).

Каstellани редко удавалось отразить с такой убедительностью реальную жизнь, как в этом фильме. Опасение, что он «жонглирует» здесь сюжетными ситуациями, как в своих предыдущих работах, в данном случае отпадает. Ничего не «преодолевая», а лишь используя чужой метод в своем кипучем творчестве, он достигает тут исключительных результатов. Каstellани был режиссером второстепенным; он

держался несколько в стороне от неореализма из-за непреодолимого, переходящего в манию желания освободиться от всяких схем или формул, навязываемых извне. Однако здесь его «второстепенность» почти исчезает. Примененный им метод ни в чем не уступает методу Росселлини или Висконти.

В работе над сюжетом и сценарием фильма Каstellани основывался на рассказах и личных впечатлениях одного простого человека из Теано. Он «выжимал» из этого человека житейские воспоминания, как влагу из мокрой губки. «В течение шести месяцев Каstellани выслушивал (а стенографистка записывала) все, что тому приходило в голову, — подлинные и вымышленные истории о себе, о своей деревне, рассказы о людях и обычаях, сценки, выражения, восклицания» (С. Мартини). Благодаря такому проникновению режиссера в реальную жизнь произведение приобрело ярко выраженную реалистическую окраску, основанную на подлинной народности.

Вспоминая бесконечные недоразумения с двоенцем в сцене суда в финале картины «Весна» (1949), мы сразу чувствуем, насколько язык фильма «Два гроша надежды» свежее и ярче, чем эти сложные, придуманные за письменным столом режиссерские «находки». Описываемые Каstellани события происходят в окрестностях Неаполя. Как пишет Приско, «Два гроша надежды» — это «фильм о людях, живущих близ Везувия» (лотерея, фейерверк, любовная сцена у фонтана — все это, как и многое другое, было подсказано человеком из Теано). Неаполитанский колорит фильма подчеркивается безыскусственностью диалогов на диалекте (чему немало способствовала Титина Де Филиппо \*); несмотря на некоторую переработку, они в значительной степени сохраняют интонацию и конструкцию неаполитанской речи. Вот почему так искренни живость Кармелы и серьезность Антонио; вот почему создается то ощущение стремительности и бьющей через край жизни, которых иным путем достичь было бы невозможно.

И все-таки, если не говорить о содержании, «Два гроша надежды» — фильм не народный: «Заменяв изысканность своих первых фильмов лохмотьями и нищетой, Каstellани по-прежнему остался в плену эстетизма» (Д. Альберти). Но под эстетизмом здесь надо понимать не эстетское смакование фольклора, подобно тому как это было в фильме «Заза», где автор любовался игрой теней и тонкими кружевами. Эстетизм Каstellани проявляется в том, что он, будучи способен выразить суть неореализма, изображая переживания Антонио, не углубляется в них, не пытается рассматривать их в соотношении с современным итальянским обществом; Каstellани не толкает к действию, а продолжает невозмутимо стоять в стороне, «над схваткой».

Это отнюдь не означает, что фильм «Два гроша надежды» не производит сильного впечатления; это свидетельствует лишь о том, что его

\* Титина Де Филиппо — сестра Эдуардо Де Филиппо, известная актриса, выступающая в его труппе. — *Прим. ред.*

действенность несколько снижена, ограничена, как это имело место в известной мере с «Франциском» Росселлини и позднее с «Дорогой» Феллини.

Что создает напряжение в «Двух грошах надежды»? Своенравие Кармелы, ее упрямство, несговорчивость, безудержная жажда жизни («Нам надо быть вместе сейчас же, сейчас же. Мы имеем на это право! На бога надейся, а сам не плошай!») и, с другой стороны, благоразумный характер Тото, невозможность их союза, враждебность родителей и других людей. Прав Джорджо Пуллини, утверждающий, что, слушая диалог «Двух грошей надежды», вспоминаешь диалог Гольдони, «построенный на тщательно продуманных метких репликах, на столкновении противоположных характеров». В этом смысле весьма показательны встречи и диалоги влюбленных, особенно в сцене, когда Кармела все время нетерпеливо спрашивает: «Ну, а он-то, он-то что сказал?», а Тото не спеша, по порядку рассказывает, как Паскуале Арту отказал ему в руке дочери. То же напряжение, которым полна эта сцена, где все время бушует безудержный темперамент девушки, окрашивает и весь фильм. Он заканчивается самым логичным (в художественном отношении) финалом, то есть полной победой Кармелы. Ей удается в конце концов заразить своей запальчивостью не только слишком благоразумного влюбленного, который, отбросив всякую осторожность, перестает раздумывать и приходит в такую же ярость, как и сама Кармела, но и своих земляков, в порыве искренности проявляющих свою солидарность с Тото. Прижимая к себе девушку, Тото отвечает матери, крикнувшей ему: «Подумай, что ты делаешь!» — словами, как бы подсказанными ему Кармелой: «Ой, мама! А чего ждать-то... смотри, какая ягодка!» А земляки Антонио, вопреки своей обычной осторожности, дают ему в долг все, что ему нужно («Я заплачу. Меня зовут Антонио Каталано, улица Азило, дом 74!»): всем им передалось настроение Кармелы. Каждому ясно, что такой «балетно-оперный» финал, в котором обе основные мелодии фильма сливаются в одну, не просто предлог для зрелища. Однако, чтобы проникнуть в душу персонажей и понять их место в жизни на определенном историческом этапе, недостаточно лишь уловить и передать их реальность.

Как бы то ни было, фильм имел незаурядный успех и не раз срывал аплодисменты в конце сеанса (явление, небывалое в Италии!). Это объясняется, по-видимому, тем, что он вызывал у публики приятные эмоции. С точки зрения рядового зрителя фильмы Висконти или тот же «Умберто Д.» гораздо менее интересны и «увлекательны».

Это не укрылось от внимания тех, кто умел использовать в коммерческих целях чужие темы и копировал уличных детей и проституток, обильно приправляя свою стряпню вариациями из «фуметто». Что могло быть лучше этого! Каstellани попал в самую точку: со всех сторон просили веселых и поучительных фильмов, и он подсказал, что и кого надо изображать. И вот, уродуя лучшее, что было в «Двух грошах надежды», — его яркую народность, — Маргадонна и Комен-

чини выпустили ряд картин, имитирующих и утрирующих внешние мотивы данного фильма. Так возникла серия, начатая фильмом «Хлеб, любовь и фантазия» и погрузившая нас в сусальную атмосферу надуманного фольклора, совершенно не похожего на конкретные народные образы Каstellани. Если каждое слово Кармелы звучало искренне и непосредственно, то здесь живость речи героини искусственна, ее наивность наигранна. В довершение всего в угоду коммерческим соображениям на экране появляется даже веселый карабинерский патруль. Все это в итоге выглядело забавно, но в то же время вызывало в нас чувство сожаления о том, что на смену забытым теперь и, как мы надеялись, навсегда отошедшим в прошлое «венгерским комедиям» \* пришли фильмы, ограничивающиеся показом идиллических сельских картинок.

Таким образом, сам по себе неплохой фильм Каstellани уже в силу огромного влияния, которое он приобрел, таил в себе множество опасностей (если верить пословице, что «яблоко от яблони недалеко падает»). Он заложил основу развлекательной кинематографии, или, вернее, наметил область, в которой предстояло развернуться деятелям неореализма, впоследствии получившего название «диалектального», «розового» или «жанрового». Этот «диалектальный неореализм» явился результатом нажима сверху, осуществлявшегося кинопромышленностью с помощью описанных ранее методов.

Указанное явление, расширяясь, подобно масляному пятну, захватило наиболее податливых кинематографистов. Эммер после своей приятной картины «Воскресенье в августе» (1949) выпустил целую серию легких комедий, по замыслу гораздо менее ценных, чем его же документальные фильмы об искусстве. Не отстал от моды и Эдуардо Де Филиппо, который, забыв о таких своих творческих удачах, как «Неаполь — город миллионеров» (1950) и «Филумена Мартуруано» (1951), предпочел дешевый успех своих «Девушек на выданье» и «Неаполитанцев в Милане» (1953).

Старик Блазетти после «Первого причастия» (1952), по духу довольно близкого серии фильмов, о которых говорилось выше, картиной «Иные времена» (1952) ввел моду на фильмы, построенные из отдельных новелл, после чего стал выпускать легковесные диалектальные фильмы («Жаль, что он каналья», 1954).

Джузеппе Де Сантис поддался требованиям промышленников с большей легкостью, чем этого можно было от него ожидать. Своим фильмом «Дайте мужа Анне Дзаккео» (1953) \*\* он вплотную подошел к «фуметто», а в «Днях любви» (1954), раскрашенной лубочной картинке, пошел по стопам Каstellани если не по замыслу, то, во всяком случае, внешне. Клаудио Гора привлек к себе внимание главным образом

\* Под «венгерскими комедиями» автор имеет в виду определенный жанровый признак, а не фильмы, поставленные в Венгрии. — *Прим. ред.*

\*\* В нашем прокате «Утраченные грезы». — *Прим. ред.*

фильмом «Горячка» (1953), но рыночная конъюнктура лишила его всякой надежды продолжать работать в этом направлении, вынудив снимать «Очаровательного недруга» (1954).

Но больше всех уступал требованиям кинопромышленников Де Сика, который после «Вокзала Термини» (1952) — голливудской истории с несколькими ходульными псевдонеореалистическими героями — выпустил еще один, и притом более удачный, а потому и более опасный фильм «Золото Неаполя» (1954). И все же, если не учитывать дани моде — структуры фильма, состоящего из отдельных новелл, — его следует признать лучшим из этой фольклорной серии. В нем есть даже один эпизод, который кажется нам небезынтересным. Но и здесь эстетское любование нищетой берет верх, обнаруживая тенденцию режиссера не вызывать ничего неудовольствия и никого не шокировать. Как ни печально, однако приходится констатировать, что «Золото Неаполя» — это и есть тот фильм «с малой толикой здравого конструктивного оптимизма», которого ждал от Де Сики достопочтенный Анд-реотти.

Теперь компромиссных фильмов было уже не счесть: к Джерми и Латтуаде присоединились молодые режиссеры Ризи, Беннати, Дзурлини. Они (мы говорим главным образом о Ризи и Дзурлини, подававших раньше большие надежды) считали «классикой», образцом для подражания «Телефонистки 04» Франчолини и «Хлеб, любовь и фантазию» Коменчини.

Таким образом, мы вернулись к «камеринизму» довоенного периода — веселому и беспечному; не случайно были вновь, в слегка подновленном виде, выпущены на экран «Что за подлецы эти мужчины!» и «Треугольная шляпа» (ныне «Прекрасная мельничиха»). Не обошлось также без выпсренней героики и фильмов с явно выраженным националистическим душком, в которых оправдывалась и прославлялась прошлая война. И наконец, немало миллионов было истрачено на фильмы с сюжетом из Гомера и ассиро-вавилонской истории.

Заблудившись в лабиринте дурных тенденций, наши режиссеры уже не могли из него выбраться: кризис охватил не только их произведения, но и их самих. Их способность к сопротивлению в 1942 г. была гораздо выше, чем теперь. Тогда было на что надеяться, вокруг чувствовалось брожение и кипело с трудом сдерживаемое возмущение («Наваждение»). Все понимали: что-то должно произойти. Сегодня дух исканий, которым были движимы когда-то Де Сика, Росселлини, Латтуада, по-видимому, иссяк. Нельзя объяснить некоторые вещи только конъюнктурными трудностями: просто многим гораздо легче было пойти на уступки, чем оставаться на боевом посту и бороться.

\* \* \*

У п а д о к н р а в о в — вот то выражение, которое наиболее точно характеризует болезнь, разъедающую наше кино. Люди пускаются на рискованные авантюры, не зная, к чему это может привести, пытаются,

и притом небезуспешно, выжимать из правительства субсидии, стараются убирать со своего пути нежелательных конкурентов, заключают более или менее негласные соглашения с американской кинопромышленностью. Из рук в руки переходят колоссальные суммы денег, и прежде всего огромное количество векселей; некоторые продюсеры навывадали их столько, что вряд ли они смогут когда-либо их выкупить. И все же они продолжают действовать в том же духе: кое-как расплачиваются с наиболее неотложными долгами и, свято веря в «цифры» и исходя из того, что в год должно выходить сто пятьдесят фильмов, выпускают картины, заведомо обреченные на провал. Те, что половчее, стараются пока не поздно урвать свою долю пирога.

История с документальными фильмами, происшедшая вскоре после выхода закона 1949 г., хотя и не получила большой огласки, была одной из самых скандальных за весь послевоенный период.

Почти перед каждой картиной в течение десяти минут демонстрировался скучнейший короткометражный документальный фильм. Зрители, не желая терпеть этих мучений, встречали его свистом и другими знаками протеста. Никого не интересовали ни небрежно выполненные «виды», ни посредственные репродукции знаменитых фресок, ни истории о железнодорожных обходчиках или разлив молока в бутылки. Нетрудно понять, что содействовало выпуску этих небольших, однообразных в техническом отношении фильмов. В законе 1949 г., не известно по каким соображениям, было записано, что документальные фильмы, демонстрируемые вместе с полнометражными, получают три процента сбора, обеспечиваемого полнометражной картиной. Таким образом, затратив на такой документальный фильм каких-нибудь несколько тысяч лир и «привязав» его к ходовой картине, можно было заработать миллионы. Но на это, как правило, шли не хорошие режиссеры-документалисты, а ловкачи-спекулянты. Они прочно отгородились от конкурентов, соответственным образом монополизировав все производство короткометражных фильмов, и, пока было возможно, загребали миллиардные прибыли. Приведем конкретный пример: фирма «Документо фильм», захватившая большую часть всей монополии, за пять короткометражных документальных фильмов, себестоимость которых не превышала 5 миллионов лир, получила одних правительственных субсидий на сумму 144 миллиона 660 тысяч лир\*.

Такое же положение создалось и в области кинохроники. Рядом с «ИНКОМ» образовался трест (ISA), в который вошли «Седи универсале» и «Мондо либеро». В течение многих лет он поглощал все государственные пособия, предназначавшиеся на развитие хроникальной кинематографии. Появление конкурентов исключалось: был заключен

\* Естественно, что эта погоня за миллионами препятствовала развитию документальной кинематографии, которая (если не считать нескольких фильмов Антониони, Дзурлини, Мазелли и некоторых других режиссеров) не дала ничего существенного или, во всяком случае, ничего такого, что можно было бы включить в историю итальянского кино.

ряд контрактов с владельцами кинотеатров, которым в частном порядке передавалась некоторая часть получаемых от правительства средств, с тем чтобы они демонстрировали только продукцию, выпускаемую трестом. Доходы ISA колеблются в пределах полутора миллиардов в год — им могла бы позавидовать любая крупная отрасль промышленности.

Свистопляска вокруг миллиардов носит еще более опасный характер в области производства полнометражных фильмов. Установлено, что дефицит здесь равен 20—25 миллиардам лир. Таким образом, если подсчитать разницу между общей суммой, полученной государством от кино в период 1950—1955 гг., и суммой, отпущенной государством кинопромышленности, то окажется, что казна подарила кинематографическим организациям примерно 15 миллиардов лир. Если теперь вникнуть поглубже в неясные пока еще отношения между Американской ассоциацией кинопромышленности (МРАА) и Национальной ассоциацией кинопромышленности и смежных отраслей производства продюсеров, то мы столкнемся с еще более вопиющими фактами упадка нравов и расхищения средств. Вряд ли мы узнаем когда-либо, что заставило наших кинопромышленников полностью «спасовать» в вопросе о ввозе американских фильмов при заключении соглашения с МРАА в 1951 г. Надежда выбросить наши фильмы через «Итэлиен филм экспорт» (IFE) на американский рынок? Но это учреждение, финансируемое за счет фонда, созданного сборами от проката американских фильмов в Италии и здесь «замороженного», было слишком несолидным и непрочным; представляется маловероятным, чтобы подписывавшие соглашения матере волки обманулись на его счет. Никто не поверил бы, что американцы на самом деле могут предоставить кому-либо свой столь ревниво охраняемый от конкуренции рынок (количество итальянских фильмов, проникших в США через IFE, смехотворно мало).

Соглашения 1951 г. знаменуют собой важный поворот в жизни итальянской кинопромышленности; почувствовав, как непрочна ее основа, и не предприняв никаких, по крайней мере внешне, заметных мер к своему укреплению, ее руководители полностью вверили свою судьбу американским финансовым заправилам. Суть этих соглашений сводится к следующему: во-первых, американским кинофирмам, входящим в МРАА, предоставляется право каждые три месяца переводить в США в долларах 50 процентов сумм, полученных за это время в Италии от проката американских фильмов, с тем чтобы остальные средства использовались американцами в Италии «для производства фильмов самостоятельно и совместно с итальянцами»; во-вторых, правительство не должно ограничивать импорт и размещение американских кинокартин.

Иными словами, наши кинопромышленники допускали здесь совершенно обратное тому, чего они требовали в 1949 г. в «докладной записке

Гуалино». План Андреотти был не только выполнен, но и намного перевыполнен.

Засилье американских фильмов в прокате привело к снижению сборов от итальянских фильмов (составлявших в 1953 г. 33%, в 1954 г. — 23%, а в первой половине 1955 г. — 20%) и, разумеется, к увеличению сборов от американских картин.

Приведем несколько наиболее показательных цифр:

Импорт американских фильмов в Италию\*

Годы	По соглашению	Фактически ввезено	Разница
1951—1952	225	300	+ 75
1952—1953	225	240	+ 15
1954	224	314	+ 90

Сборы от фильмов,

демонстрировавшихся в крупных городах в период с 1949 по 1954 г., а также с марта по июнь 1955 г. (в процентах)\*\*

	1949	1950	1951	1952	1953	1954	III/1955	IV/1955	V/1955	VI/1955
Американские . . .	74,1	64,0	62,0	60,0	58,0	65,5	64,0	67,6	79,7	80,7
Итальянские . . .	13,5	22,7	26,5	31,0	33,0	23,0	30,4	26,6	12,6	11,2
Французские . . .	4,1	6,3	6,1	4,1	5,0	5,6	1,3	2,3	4,0	4,7
Английские . . .	4,3	4,5	3,2	3,0	2,8	4,0	3,9	3,2	2,0	2,2
Других национальностей . . . .	4,0	2,5	2,2	1,9	1,2	1,9	0,4	0,3	1,7	1,2

Хотя у нас нет точных данных за 1956 г., однако можно сказать, что процент сборов от итальянских фильмов, вероятно, будет самым низким за все послевоенное время.

Вложив огромные суммы в итальянскую кинопромышленность, американцы, как водится, стали навязывать ей голливудские порядки. Но эти порядки были нам чужды, да и «американские масштабы» были нам не под силу. «Улисс», «Война и мир» (фильм, стоивший 5 миллиардов лир!), «Елена Троянская» — вот наиболее наглядные примеры проникновения американцев в нашу кинематографию. Искусственное вздувание цен на кинопродукцию вызвало, конечно, повышение средней себестоимости фильма (если в 1951 г., в момент заключения пресловутых соглашений, обычный фильм можно было выпустить за 100 миллионов лир, то в 1955 г. на это требовалось уже 150 миллионов) и, что особенно важно, обескураживало итальянского продюсера, опасавшегося вкладывать деньги в кинокартины в такой усложнявшейся с каждым днем обстановке. Постепенно увлечение «колоссальными масштабами»

\* По данным газеты «Индустрия чинематографика итальяна» (1953), издаваемой ANICA, и «Ежегодника», издаваемого SIAE.

\*\* По данным Л. Бергонцини («Ancora sul problema del rendimento dei films in Italia»; см. «Statistica», № 3, VII—IX 1955).

распространилось на все наше производство: вошло в моду широко-экранное кино, стали платить бешеные деньги «звездам». Кажется, Голливуд и впрямь переселился на берега Тибра. Но он демонстрировал здесь только свой размах, а не четкую организацию дела.

Наши фильмы уже не имели возможности возмещать на отечественном рынке суммы, затраченные на их производство. Дефицит кинопромышленности возрос почти до шести миллиардов в год. Особенно усугубилось состояние неуверенности в конце 1954 г. в связи с тем, что по какой-то необъяснимой причине не было продлено действие закона 1949 г. (после долгих проволочек он все-таки был продлен до декабря 1955 г.). Законодательство продолжало хромать. Положение становилось все более запутанным, хотя кое-кто, удерживаясь на поверхности, по-прежнему делал большие дела, но теперь уже только с разрешения американских хозяев.

## *5. Как реагировали на упадок нравов Кастеллани и Феллини*

В шумных спорах, разгоревшихся после венецианского фестиваля 1954 г., где на одном и том же экране с промежутком в несколько дней появились «Джульетта и Ромео» Кастеллани, «Дорога» Феллини и «Страсть» Висконти, лишь немногие поняли, что эти три фильма, каждый по-своему, были ответом на вопиющий беспорядок, царивший в нашей кинематографии. Можно спорить о достоинствах произведений Кастеллани, Феллини и Висконти, но нельзя отрицать высоких кинематографических достоинств их фильмов, решимости их авторов бороться с засильем халтуры, с духом торгашества, царившими в нашей кинопромышленности.

Фильм «Джульетта и Ромео» не принадлежит к категории неореалистических; но разве это достаточная причина для того, чтобы априори отрицать его ценность? Кастеллани хотел осуществить в этом произведении свои эстетические идеалы, вернувшись с новой для него силой и свежестью к стилю, сознательно игнорирующему стиль произведений нового кино, в том числе и его собственных. Разрыв между фильмами «Два гроша надежды» и «Джульетта и Ромео» настолько велик, что последний, по-видимому, так и останется стоять особняком в творчестве Кастеллани и в истории итальянского кино как вещь, сделанная по прихоти, как вольность по отношению ко всем и вся. Впрочем, Кастеллани не первый раз восстает против установившейся традиции, уходя от конкретного и, как щитом, прикрываясь авторитетом классического «чистого» искусства.

В этом своем фильме Каstellани создал полную изящества, чарующую, красочную фантазию, где слова Шекспира гармонируют с позами и тонами, заимствованными из живописи Возрождения. И все на основе интуиции, при самом минимальном соблюдении исторической достоверности. Но на сей раз Каstellани не впадает ни в один из «формализмов» довоенного типа. Он не ограничивается чисто внешними живописными эффектами: за ними скрыты чувства и переживания, выраженные тончайшим языком зрительных образов (вспомним сцену бала белых масок: в заученном движении рук, в каденциях, в музыкальной прерывистости жестов чувствуется трепет двух влюбленных сердец, волнение крови, боязнь близости).

На опыте своих последних работ режиссер понял, что надо сделать для того, чтобы вдохнуть жизнь в образ, чтобы он не носил следов холодного расчета, жил на экране как воплощение разумной гармонии.

В этом смысле комната Джульетты в декоративном отношении — одно из самых больших достижений цветного кино: запоминаются бархатистые, теплые зеленые тона, скупая и в то же время изысканная обстановка, решенная в прекрасной цветовой гамме. Градуированные тона интерьера не остаются статичными, а благодаря тонкой, чисто кинематографической интуиции автора все время меняются в унисон с переживаниями Джульетты.

Жаль только, что эти достоинства фильма умяются из-за ряда погрешностей против хорошего вкуса. Ромео слишком приторен, его образ неубедителен; звучные фразы подчас лишены смысла, заимствованные у Шекспира «красивые слова» раздражают. Но хуже всего — это злоупотребление «цитатами» из картин и архитектуры Возрождения, приобретающие характер «украшательства»: автор иногда настолько увлекается ими, что утрачивает чувство гармонии, о котором говорилось выше.

Есть все основания полагать, что «Джульетта и Ромео» — это, по крайней мере для Италии, лебединая песнь старой кинематографической культуры, появление которой на экранах не должно, впрочем, шокировать даже самых строгих защитников, или, вернее, законодателей неореализма.

Нельзя понимать историю упрощенно: страница прочтена — перевернем ее и пойдем дальше. Всякому крупному новому явлению всегда предшествует подготовительный период, как бы «зона стыка», подводящая к этому новому. Творчество Каstellани и Феллини, каждое в своем роде, и являет собой наиболее яркий пример такой «зоны стыка».

В них борются две противоположные тенденции: одна часть творческой личности режиссера как бы уходит корнями в прошлое, отвечающее его вкусам и склонностям, другая — тянется к настоящему, в общении с которым он чувствует непреодолимую потребность. Оба режиссера полны честолюбивых замыслов. Но Каstellани нетерпим к каким-либо ограничениям и более поверхностен; впрочем, теперь фильмом

«Мечты в ящике» он продолжил линию «Двух грошей надежды» и вновь окунулся в повседневную жизнь. Феллини — художник гораздо более тонкий и последовательный, хотя его замыслы еще не нашли правильного художественного воплощения.

Он находится пока еще в самом начале своего творческого пути (хотя на его счету уже пять полнометражных фильмов). Творчество Феллини представляет большой интерес. Первый, незабываемый опыт работы над неореалистическим произведением он получил в период своего сотрудничества с Росселлини, когда они вместе работали над «Пайза»\*.

Он пошел за великим режиссером — в его эволюции к «потустороннему» — и дальше, разработав для него сюжет второго эпизода «Чуда» и вместе с другими соавторами сценарий фильма «Франциск — менестрель бога». Опыт работы с Росселлини сыграл решающую роль в творчестве Феллини, но это выявилось лишь впоследствии. Пока же, в своих первых работах, он избрал темой жизнь итальянской провинции, которую подает остро, иронически, безжалостно и в то же время патетически. В этих фильмах все время слышится автобиографический мотив. Картина «Огни варьете» (1950), поставленная совместно с Латтуадой, содержит много моментов, которые позднее находят свое выражение в «Белом шейхе» и особенно в «Маменькиных сынках».

Уже в первом фильме Феллини мы обнаруживаем ряд живописных в стилистическом отношении сцен (например, ночная прогулка компании актеров, взаимоотношения танцовщиц с их почитателями). Но острие сатиры, направленное против некоторых проявлений человеческого характера, не затрагивает основной темы фильма, в которой звучит мягкая, невысказанная грусть — отражение той «поэтизации бесполезного», которая характерна и для некоторых сцен из его «Белого шейха» (например, для сцены на площади в Риме, где покинутый муж встречает двух проституток) и в известной мере для «Маменькиных сынков» (пасмурное утро после карнавала, в голове шумит от выпитого вина, вокруг разбросаны конфетти... все подчеркивает никчемность молодых бездельников).

Сделанный Феллини эпизод для фильма «Любовь в городе» (под названием «Брачная контора») знаменует уже переход режиссера от критики провинциализма к решению более сложной и смелой задачи — раскрытию тайн человеческой души, проникновению в ее самые сокровенные глубины. В полной обезоруживающего детского обаяния тоненькой фигурке девушки, которая безуспешно ищет себе мужа, в беготне детей по коридорам густо населенного дома уже слышатся те несколько необычные, «неореалистические» нотки, которые зазвучат позднее в «Дороге». Именно в этом и нашел свое проявление опыт совместной работы автора фильма с Росселлини. В период дискуссии о неореа-

\* Феллини был одним из авторов сценария «Пайза». — *Прим. ред.*

лизме Феллини писал: «Основное зло для нас, современных людей, — это одиночество, коренящееся глубоко, в самых истоках нашего существования». Поэтому надо найти способ облегчить общение человека с человеком, что позволит понять или даже открыть объединяющие людей сокровенные связи. Режиссер надеялся разрешить задачу, над которой тщетно бился Росселлини. Эти поиски «истоков нашего существования», то есть точек соприкосновения человека с богом, или, как его поэтически именует Феллини, с «извечной тайной», носят неореалистический характер: неореалистический потому, что Феллини, поставив здесь перед нами проблему религии — проблему, которая всегда существует и с которой поэтому нельзя не считаться, как того хотели бы некоторые, — попытался решить ее нелицемерно и без предвзятости, объективно. Феллини далек от того, чтобы преподносить готовые истины или проповедовать незыблемые догмы. «Дорога» — это попытка открыть истину путем проникновения в души примитивных людей.

К сожалению, для решения такой сложной задачи у Феллини не хватило сил, и раскрытие ее не удалось ему ни в художественном, ни в философском плане. Попытка приобщиться к универсальной истине вылилась в тягу к неуловимому лиризму; здесь явно слышатся мотивы «Франциска — менестреля бога». Попытка «открыть тайну близости мужчины и женщины» ослабила в «Дороге» связи, соединяющие неореалистический образ с окружающим его миром, и привела (не по причине чрезмерной самонадеянности, как у Росселлини, а из-за недостатка выразительных средств) к расплывчатости этого образа. Присмотревшись к Джелзоmine и Дзампано, мы обнаружим, что эти два персонажа — плод недюжинной фантазии Феллини — созданы не на подлинно человеческом материале: это прежде всего литературные образы. В их характере, в их физическом облике есть много наслоений, не являющихся результатом наблюдений жизни, то есть их подлинность не почерпнута из конкретной исторической и социальной обстановки (что за Италию рисует Феллини?). Обвинять режиссера в «книжности» было, может быть, и несправедливо, но в этой форме критики выражали ту мысль, что образы его фильма являются, скорее, надуманными, чем реалистическими. В «Дороге» стремление его героев познать вечную истину в значительной степени уменьшает их подлинную человечность.

Режиссер неправ, говоря, будто в фильме, кроме всего прочего, ставится вопрос о «роли женщины в отношениях между людьми». Можно ли рассматривать Джелзомину с обычной точки зрения, то есть как женщину, центр привязанностей семьи, как мать, связанную многочисленными узами с обществом в его новом и глубоко неореалистическом понимании? В этом столь важном плане Джелзомина почти не показана. Ее отношения с Дзампано изображены так целомудренно скупно, что, по сути, их почти не существует. Дзампано вовсе не муж ей, как он однажды заявляет; он для нее не более чем попутчик, человек, с которым она оказывается рядом в их необычайном

путешествии и с которым ее связывают весьма странные отношения.

Здесь Феллини приводит своего рода оправдание: «Бывает, что фильм, не заключающий в себе точных указаний на ту или иную историческую или политическую обстановку и воплощающий современные противоречия чуть ли не в мифические образы (в форму примитивной диалектики), оказывается более реалистическим, чем иная картина, изображающая совершенно определенную общественно-политическую обстановку». Конечно, режиссер был бы прав, если бы в его высказывании «бестелесность» Джелзомины и Дзампано обуславливалась только содержанием самого фильма; но если действующие лица не живут конкретной жизнью, то это объясняется неконкретностью творческого почерка самого автора — почерка, напоминающего то ли манеру герметистов, то ли раннего Чаплина.

Пытаясь сказать нечто важное, автор скатывается на формалистические позиции, на которых мог бы стоять, скажем, Виго. (Не потому ли во Франции и родился своего рода культ Феллини? Акт солидарности со стороны людей, не признающих последних достижений культуры и упорно не желающих забывать прошлое.) А ведь именно творческому методу Феллини мы обязаны его лучшими достижениями; достаточно указать, например, на подлинно реалистическую сцену с запрятанным в дальнюю комнату больным ребенком, которого случайно обнаруживает Джелзомина. Мальчик играет веретенком. Какими печальными глазами смотрит он на внезапно появившуюся перед ним девушку...

В методе Феллини есть нечто магическое, что наполняет глубоким лирическим звучанием его обычно нечеткий замысел. Но этот лиризм вдруг исчезает, лишь только туго натягивается тетива действия при возникновении драматических ситуаций в «Дороге» и вышедшем в 1955 г. фильме «Мошенники».

Феллини недостает чувства трагического: наименее удачно в его последних фильмах сделаны именно узловые моменты, например смерть Матто, сопровождаемая монотонным, невыразительным плачем Джелзомины, или гибель Аугусто\*, якобы символизирующая его возрождение. Его подъем по каменистому склону — прием чисто внешний, а иногда и небезупречный в смысле вкуса (чего стоят одни опавшие листья, которыми ветер прикрывает труп).

Феллини — прежде всего поэт, живущий в разладе с самим собой. Его творчество можно было бы с полным основанием назвать «социальным крепусколаризмом». Данных талантливого повествователя он пока еще не выказал, но у него все впереди. Он еще может избавиться от пережитков романтизма, во всяком случае, интеллектуально он от них уже освободился. В этом смысле фильм «Мошенники», как правильно

\* Один из персонажей фильма «Мошенники». Речь здесь идет о финальной сцене. — *Прим. ред.*

отметил Ди Джамматтео, является некоторым шагом вперед. Объектив кинокамеры как бы придвинут здесь ближе к человеку, чтобы запечатлеть его возможно полнее, глубже. Прежнее увлечение Феллини одной духовной стороной жизни приводило к слишком бледному отражению мира.

Мимолетное появление луны, выплывающей из облаков, и разговор Аугусто с больной девушкой незадолго до смерти — вот, пожалуй, те немногие кадры, которые позволяют думать, что Феллини смог бы осуществить свое стремление показать человека в соприкосновении со всевышним.

Анализируя фильм «Мошенники», мы должны, к сожалению, сказать, что указанный фильм является менее удачным произведением, чем «Дорога»: ему еще в большей степени, чем «Дороге», не хватает единства, он сделан слишком многопланово и чересчур изобилует разного рода отступлениями. Желание выразить очень многое в одном фильме мешает режиссеру создать нечто законченное (семья Пикассо не показана как нечто единое; праздник и подкуп мошенника изобилуют ненужными подробностями; многочисленные эпизоды не связаны между собой и звучат в разных тональностях; дочь Аугусто — не более чем улыбающаяся кукла).

Быть может, «Кабирия» — последний фильм Феллини, пока еще не появившийся на экране\*, — продемонстрирует в полной мере возросшую зрелость таланта режиссера, который до сих пор несколько расплывал свое недюжинное дарование, не соразмеряя собственных сил.

## 6. Реакция «историков»

С появлением картины Лидзани «Повесть о бедных влюбленных» (1953) итальянские кинематографисты впервые осознали, что неореалистический метод глубоко историчен и что поэтому он может быть применен не только к современному материалу, но и к событиям прошлого, не теряя при этом своей выразительности и интереса. То, что в «Мельнице на реке По» промелькнуло почти незаметно, теперь приобретает особый интерес не только для Лидзани, но и для Нелли, который в своем «Затеряншемся патруле» пытается восстановить 1849 год — картину создания единой демократической Италии после битвы при Новаре; и, конечно, для Висконти, который создал произведение, наиболее полно отразившее его темперамент, его интересы, его культуру, — фильм «Страсть» («Senso») \*\*.

\* Вышел на экран под названием «Ночи Кабирии». — *Прим. ред.*

\*\* В нашей литературе ошибочно переводится как «Чувство». — *Прим. ред.*

Исторические фильмы ставились и до настоящего времени, но это делалось всегда «интуитивно», исходя из определенных моральных критериев, не обусловленных подлинной оценкой и пониманием фактов прошлого. Теперь художники кино стали снимать фильмы, исторические по замыслу и установкам. Можно сказать, что у авторов этих произведений вместо историзма, который неизменно сопутствует неореализму, появляется историографический подход к материалу. Следовательно, прошлое они рисуют не выхолощено, не как нечто такое, что не имеет к нам больше отношения, а в прямой связи с настоящим, с тем, что действительно по сей день и помогает нам разобраться в событиях современной жизни.

Все три вышеупомянутых произведения сделаны на основе данного принципа. Декорации, костюмы и даже музыка (это относится особенно к «Страсти») не носят характера чего-то показного, чисто зрелищного, как это было в кино раньше, а подчинены одной задаче: воспроизведению исторической правды, созданию подлинной атмосферы описываемой эпохи и не абстрактных, а живых образов, столь же тесно связанных со своим временем, как Нтони в фильме «Земля дрожит».

Все это не выявилось бы с такой очевидностью, если бы не «Страсть» Висконти, ибо как фильм Лидзани, так и фильм Нелли страдают множеством недочетов. Так, в «Повести о бедных влюбленных» прежде всего бросается в глаза неизбежное при экранизации литературного произведения стремление втиснуть в фильм как можно больше материала из романа Пратолини. Образы фильма яркие, но статичны. Фильм по своему характеру должен был быть сугубо психологическим, поэтому суровый, лишенный непосредственности и тонкости стиль Лидзани меньше всего подходит для этой цели (не случайно именно динамическая и полная драматизма сцена преследования и смерти Мачисте признана всеми лучшей в фильме). События (то есть поступки действующих лиц) развиваются скорее логически, чем в соответствии с развитием художественного замысла. Различные стороны жизни улицы Корно под фашистским гнетом только проходят перед нами, но не выявляются в их исторической связи и последовательности.

Мы — во Флоренции, но перед нами вовсе не флорентийцы; мы даже не чувствуем колорита города. В этом смысле сравнение с романом Пратолини для Лидзани просто убийственно. Мы сразу же убеждаемся, что он не показал в фильме ничего типично тосканского в этнографическом смысле слова. Тот же упрек, только еще с большим основанием, можно сделать и в адрес «Затерянного патруля» Нелли: его пьемонтские солдаты являются таковыми лишь по названию.

Висконти в фильме «Страсть» (1954) уже совсем иначе оперирует историческим материалом. Он не обескровливает образы, они живут у него интенсивной внутренней жизнью — любят, ненавидят, презирают. И все это в конкретных условиях места и времени, определяемых внешними событиями, которые тяготеют над героями и — хотя они того или нет —

движут их поступками, выявляют их сущность. Многие, глубоко заблуждаясь, считают «Страсть» не более как описанием эпизода из истории Италии (в фильме рассказывается о летней кампании 1866 г. во время освободительной войны с Австрией), в который включена чисто личная тема. Если бы это было так, то исторические события служили бы лишь фоном, а на первом плане, как всегда в наших исторических фильмах, двигались бы выраженные в костюмы прошлого века безжизненные куклы. Но Висконти «показал битву под Кустоцой не конформистски, не ура-патриотически; он наблюдает ее из алькова, в свете традиционного любовного треугольника» (Чинтиоли). Однако то, что Чинтиоли считает недостатком, нам представляется главным достоинством фильма. Мы не согласны и с другим его утверждением, будто «художественный фильм может быть историческим только тогда, когда ему придано эпическое звучание, когда ему удастся показать те непреходящие ценности, без которых невозможно никакое историческое произведение». Данное утверждение необоснованно, так как для понимания истории нужно обладать прежде всего чувством правды, тогда как «эпическое звучание» и все прочее, что стоит над конкретными фактами, имеет лишь второстепенное значение. Нужно обладать тем самым чувством правды, которое мы ощущали в известной степени уже в «Наваждении» и которое затем резко и властно прозвучало в фильмах «Рим — открытый город», «Пайза» и, наконец, более спокойно, но с неменьшей суровостью, в картине «Земля дрожит». Пусть Чинтиоли не воображает, что в битве, по его мнению, показанной Висконти исторически верно, есть хоть капля «эпического». Это нашло свое выражение в «Броненосце Потемкине» или позднее в «Иване Грозном», но не у Висконти.

Висконти рисует в своем фильме два поражения: поражение народных сил, которые, однако, в фильме не показываются, поскольку они имели лишь незначительный вес в событиях тех дней (они даже не совсем ясно осознавали смысл происходившего), и поражение господствовавших классов, игравших, напротив, первостепенную роль в описываемый период. Рисуя картину сражения, автор фильма и развивает центральную тему произведения как раз по этим двум линиям без всяких комментариев, будь то в эпическом или любом другом стиле, чуждом исторической правде. Вспомним режиссерскую трактовку событий фильма: она не подчеркивает героического характера войны; с точки же зрения изобразительной, она сливается со временем, с эпохой.

Говоря о проблеме цвета, Чинтиоли замечает: «Фильм должен показывать действительность иначе, чем ее изображает живопись в собственном смысле слова». Единственным критерием здесь является правда, а правда — это и есть история. Живопись же в данном случае — самое действенное средство для того, чтобы приоткрыть завесу времени, вторгнуться в глубины истории. Так же как в фильме «Земля дрожит» был максимально использован Верга, здесь был использован

Фаттори (хотя Висконти проникает в культуру XIX века не только через произведения изобразительного искусства, но использует и наследие великих писателей — Толстого, Стендаля).

Таким образом, в фильме «Страсть» нет никакой искусственности, и битва при Кустоце есть именно битва при Кустоце, как ее ретроспективно увидел художник. К кульминационной точке событий нас подводят здесь постепенно. Сначала перед нами тыл итальянской армии: на дорогах — скопление военного транспорта, так что крестьянские телеги не могут нигде проехать; тут же уланы, которые, повстречавшись с артиллерией, пришпоривают лошадей, и т. п. Все в движении, каждый чем-нибудь занят (деревня кишит солдатами, крестьяне молотят зерно). Так через целый ряд метких реалистических картин, рисующих лихорадочную атмосферу подготовки к бою, режиссер постепенно подводит нас к самому решающему моменту сражения. Вот полевой госпиталь, лагерь, слышится гул канонады; а там, у крайней палатки, вспышка алого пламени — это разорвался первый снаряд. Заслышав звуки фанфары, выскакивают прикорнувшие около снопов зрелой пшеницы солдаты, а с горы сквозь дым от редких пушечных выстрелов, под аккомпанемент ружейной перестрелки уже мчится австрийская кавалерия. Таков первый напряженный момент битвы.

События второй части фильма происходят уже с наступлением вечера, когда от места боя, едва волоча ноги, бредут раненые — измученные, в окровавленной одежде. Атмосфера сгущается. Война предстает перед зрителем во всем своем трагическом, страшном обличье. Звуки как бы оживают: отчаянно зовет труба, то и дело, как удар бича, щелкают выстрелы — сражение в самом разгаре. Дым, стрельба, убитые, крики раненых, внезапные взрывы, вспышки пламени, появление где-то австрийских солдат в белых мундирах — все вместе создает суровую картину человеческой отваги и смерти. Особенно накалена обстановка там, где стреляют пушки, защищающие последний редут. По всему фронту началось отступление.

Эти два насыщенных эпизода войны, знаменующих начало и конец дня, в течение которого развернулось сражение при Кустоце, могут быть включены в число лучших страниц нашего киноискусства. Как пишет Франкин, здесь осуществлена «заветная мечта каждого ученого-историка, не ограничивающегося в своем исследовании одной философией истории, а стремящегося пережить события прошлого *ut sic*, то есть так, как они, по-видимому, происходили в действительности». И эти эпизоды вовсе не являются каким-то искусственным отклонением от основной темы повествования, а, напротив, органически слиты с завязкой и развязкой фильма.

Действие драмы теснейшим образом связано с этими двумя картинами испепеленной войной земли; поэтому очень далеки от понимания произведения как те, кто считает, что «сражение играет лишь роль интермеццо или фона» (М. Громо), так и те, кто усматривает в фильме уступку зрелищности, где «главное внимание уделяется

мизансцене, в то время как действие играет второстепенную роль» (Л. Кьярини).

Эти высказывания были бы вполне справедливы, если бы намерение Висконти создать подлинно исторический фильм не был осуществлен. Но и итальянская графиня Ливия Серпьери и австрийский офицер Франц тоже «историчны» с головы до ног, и их психология полностью обуславливается эпохой, временем, в котором они живут; иной раз они и хотели бы забыть о нем, но это им не удается.

Идея «проклятия», заключенная в посредственной новелле Камилло Бойто, по которой сделан фильм «Страсть», использована в фильме отнюдь не для показа дешевого цинизма; у Висконти она приобретает совершенно иное, романтическое звучание. В жилах этих развращенных людей, которые унаследовали все пороки общества, дошедшего до крайнего предела разложения, течет настоящая кровь. И когда Франц декламирует стихотворение Гейне: «Пришел судный день: мертвые воскресают для вечного блаженства или муки. А мы по-прежнему в объятиях друг друга, нам нипочем и рай, и ад», — он говорит и за себя и за Ливию, и у них одно желание: уклониться от выполнения долга, замкнуться в атмосфере своей страсти.

О том, что Ливия и Франц не ходульные, абстрактные фигуры, а живые, реалистические образы, говорит многое. Это подтверждается бесконечным количеством деталей — костюмами, музыкой (вступление Верди и частые обращения к Брюкнеру подчеркивают склонность Ливии к мелодраме), — но главным образом безграничными возможностями для самовыражения, скрытыми как в окружающей героев обстановке, так и в них самих. Франц — настоящий австриец не только потому, что он ходит в белом мундире. Посещение графиней Серпьери квартиры, где живет ее возлюбленный, и циничные комментарии его коллег офицеров помогают, быть может, раскрытию образа Франца больше, чем это могли бы дать многочисленные диалоги.

То же следует сказать и о начальном эпизоде, разворачивающемся в венецианском театре «Фениче». Режиссер не только показывает нам импульсивный характер Ливии, но как бы вписывает его в общую картину жизни города, рисуя царившие в тот момент в Венеции настроения — ненависть к захватчикам австрийцам, зреющий протест (сцена с разбрасыванием итальянских национальных кокард, суматоха в фойе и, наконец, сама встреча будущих любовников, свидетельствующие о конкретном историческом подходе режиссера к описываемым событиям). Даже когда Ливия и Франц остаются одни — гуляют ли они по пустынным улицам или встречаются на любовном свидании, — мы ни на минуту не забываем, что они живут в Венеции прошлого века. Достаточно было графине сказать: «Мы встречались в меблированной комнате, которую Франц снял в районе Фондамента Нуове» (в кадре на мгновение показывается лагуна; по каналу плывет гондола, вдали море, дома в красном отблеске солнца), — как все приобретает исключительную достоверность, дыхание жизни. Время и пространство в фильме

реальны: Альдено — это Альдено, Кустоца — это Кустоца, а Верона — это Верона, какими они могли быть в XIX веке, подобно тому как родина Нтони — это Сицилия, а родной город Мадалены Чеккони — современный Рим.

Вместо того чтобы опираться в своем анализе на внешнюю сторону фильма и действительно не лишенный мелодраматических черт характер повествования (он — циничный соблазнитель, она — страстная, романтическая натура), критикам следовало бы прежде всего обратить внимание на ту живую связь между действующими лицами и историей, которая составляет основу замысла художника. Они должны были бы уже по первой части картины почувствовать близость развязки, приближение решающих событий, которые могли бы привести народ к окончательному избавлению от господства австрийских оккупантов и дать наконец ему свободу. Ведь Кустоца — это еще не развязка: все знают, что на этом деле не кончится. Не случайны также и диалоги графини с двоюродным братом: «Уссони говорит, что Гарибальди — в Десенцано. Подумай, Ливия, как близок наш час! До свиданья... встретимся итальянцами!»

В конце первой половины фильма близость войны остро ощущается как самими австрийцами, так и итальянскими патриотами. Идут лихорадочные приготовления. Внезапное появление Франца в вилле Альдено ускоряет ход событий, в которых участвует изменившая родине Ливия\*. Создавшаяся историческая обстановка давит на нее со всех сторон — и извне (волнение, охватывающее крестьянскую массу; пожар в Ронге) и изнутри (вспомним многозначительные слова Франца: «Война. Десятки тысяч людей полны решимости перебить друг друга». — И Ливия мысленно видит Франца изуродованным, убитым). Далее, приход Луки за деньгами, врученными Ливии на хранение. Теперь исторические события в своем стремительном развитии достигают кульминационной точки — наступает решающий момент, день битвы — и увлекают Ливию за собой. Совершая свой романтический подвиг во имя любви, предав родину, она в глубине души чувствует себя героиней: быть может, героиней зла, но ведь ее ждет награда — любовь Франца. Поэтому не случайно, что в промежутке между двумя этапами сражения — между его началом и концом — зрителю показывают Ливию, с тревогой ожидающую исхода битвы.

Смысл этого правдивого, острого воспроизведения исторического момента заключается в том, что он служит как бы водоразделом трагедии. Его значение понимаешь тем глубже, чем яснее видишь, насколько зависит от него судьба героев. Ливия во время томительного ожидания в вилле Альдено с тревогой спрашивает: «Кто, кто говорит, что австрийцы уходят из Вероны?»

\* Ливия, страстно влюбленная в Франца, желая помочь ему избавиться от военной службы, отдает ему деньги, предназначенные на цели восстания против австрийских захватчиков. — *Прим. ред.*

В судьбе героев «Страсти» нет ничего фатального, как это было в «Наваждении»; она обуславливается только их моральным обликом и тем выбором, который они сами делают.

Далее режиссер переключает фильм в другую тональность: решающий момент (битва при Кустоце) — позади; теперь Висконти делает упор на отношения Франца и Ливии, характеризующие упадок общества вообще.

Говоря о значении битвы при Кустоце, Висконти подчеркивает два момента: хотя эта битва и не открыла путь к созданию демократической страны, поскольку народ в этом создании не участвовал (вернее, не был к нему допущен), что и привело к поражению, тем не менее эта битва знаменует собой начало упадка австро-венгерской монархии и всего того мира, центром которого она являлась.

Отныне на первом плане уже не романтическая тема, поданная в духе мелодрамы, а суровое разоблачение этого романтизма, осужденного историей. Саморазоблачение Франца служит разрушению былых идеалов; его слова вонзаются в сердце Ливии, как лезвие ножа.

«Неужели ты ставишь себя так высоко, что не можешь сесть за один стол с потаскушкой? А хочешь знать, какая между вами разница? Могу тебе сказать. Она молода и красива, и мужчины ей платят, а ты... Ладно! Слишком поздно, конечно! Я не тот романтический герой, за которого ты меня принимала... Мне нужны были твои деньги, я их получил, — и все!»

Подобный прием противоречит всем принятым доселе театральным канонам: автор неожиданно обнажает своих героев, беспощадно выворачивает наизнанку их подлинное нутро. Если в фильме и есть еще доля жалости к ним, то это та жалость, какую Ливия в соответствии со своими романтическими наклонностями испытывает к себе самой. Вспомним, как нагло и откровенно издевается Франц над своей возлюбленной, как грубо срывает с нее вуаль, чтобы показать ее отчаяние, ее увядшее лицо, заплаканные глаза, плотно сжатые губы. Так же беспощадно разоблачает Ливию и режиссер. Если до сих пор ее образ выражал глубокое страдание (запоминается пластичность, с какой затянута в черное платье фигура выделяется на темно-розовом фоне комнаты), то теперь он утрачивает свое целомудрие — автор не щадит больше Ливии. Оказывается, «героиня зла» — это просто-напросто чувственная женщина, над которой насмеялся, которой изменил ее любовник. Поэтому в том, что она на него доносит австрийским военным властям, нет ничего благородного — это акт самой вульгарной мести.

Говоря о сценах битвы, все с удовлетворением отмечали отсутствие ложного пафоса, выпяченной риторики. Впервые в нашем искусстве на место ура-патриотического «зова трубы» пришло сознание того, что наши теперешние беды коренятся в событиях эпохи Рисорджименто, не столь уж лучезарной, как принято думать. Ту же «антириторичность», понимаемую, однако, только как осуждение романтизма героев, мы видим и в обрисовке образов. Примером тому может служить

замечательная сцена расстрела Франца: подбегает взвод с красными факелами, арестованного со связанными руками подводят к стене и, не мешкая, убивают. Это происходит ночью, после победы австрийцев. Перед нами поспешная казнь рядового дезертира, а не мелодраматического героя. Факелы, мелькавшие в темноте, вскоре исчезают. Труп уносят. Уходят барабанщики. Площадь постепенно пустеет. Унылый, голый пустырь освещен тусклым светом.

Это значит — следовать принципу исторической правды! Надо сказать, что для Висконти это было не просто: он должен был совершить переход от реализма непосредственно наблюдаемой жизни, «всеобъемлющего», на основе которого художник вторгается в современность и овладевает ее узловыми моментами («Земля дрожит» и «Самая красивая» — это «человеческие документы», фотография живого человека, а не образа), к реализму отраженному, «внутреннему», где место человеческого документа заполняют эрудиция, культура, понимание исторических процессов.

Не исключено, что «Страсть» вовсе не открывает новой эпохи в развитии неореализма, а при всем своем благородстве и художественной ценности является лишь свидетельством его увядания\*.

\* Здесь следует остановиться на одной известной работе Пио Бальделли (появившейся в 1955 г. в журнале «Сочета» и пользовавшейся известной популярностью), чтобы поспорить с ним по поводу целого ряда допущенных им неточностей. Так, Бальделли пишет, будто «Страсть» — это первый фильм, в котором Висконти открыто обращается к литературному тексту. В действительности же Висконти пользовался текстом Бойто в гораздо меньшей степени, чем в фильме «Земля дрожит» романом Верги и в «Наваждении» текстом Кейна. Появление последнего фильма даже послужило поводом для возбуждения судебного дела о нарушении авторских прав писателя! Встречаются в статье Бальделли и случаи неверного понимания некоторых моментов фильма. Так, мы не согласны с тем высказыванием Бальделли, будто Ливия показана в фильме как благородная «патрицианка» или «патриотически настроенная аристократка». Ливия — поверхностная женщина, и ее патриотизм и благородство уже с первых кадров фильма выглядят в высшей степени легковесно. Равным образом, в противоположность Бальделли, мы не усматриваем в начальном эпизоде фильма никакой «антиисторической иронии» и не замечаем никакого «саркастического тона», якобы являющегося «тяжеловесным, как всякий анахронизм, подражанием Клеру».

Однако мы предпочитаем не спорить с Бальделли о мелочах, иначе из-за деревьев можно не увидеть леса. Ограничимся лишь одним замечанием. Сначала Бальделли детальнейшим образом анализирует даже малейшие оттенки психологии героев — такой анализ можно было бы назвать «романтическим» (при этом он часто попадает впропуск, что случается со всеми представителями «психологической критики»; так, им высказывается много совершенно излишних предположений по адресу Ливии: имелся ли у нее пропуск, горел ли свет и т. д.). Во всяком случае, Бальделли выступает здесь вовсе не с марксистских позиций. Поэтому, когда в заключение он вдрызг приводит цитату из Грамши: «Мы не возражали бы, если бы режиссер изобразил современную жизнь итальянского народа, поскольку он сделал бы этим полезное дело для своей страны», — это совершенно не вяжется с тем подробным анализом фильма, который он делал раньше.

Затем Бальделли продолжает: «В фильме не показан противоречивый процесс созревания национального сознания». Возникает вопрос: а при чем здесь психологические просчеты? В чем тут «великий грех» режиссера, когда он заставляет пройти по местам боев не Уссони, а Франца и Ливию — персонажей, близких его творческой натуре?

По линии исторического фильма пошел также и один из самых молодых режиссеров — Франческо Мазелли. После ряда значительных работ в области документального кино и встречи с Дзаваттини во время работы над фильмом «Любовь в городе» (эпизод с Катериной Ригольсо) Мазелли выпустил свой первый самостоятельный фильм — «Сбившиеся с пути», обративший на себя внимание публики. В этом фильме сразу же сказалась близость Мазелли с нашим лучшим сценаристом: режиссер увлекся анализом событий повседневной жизни. К сожалению, его фильму не хватает завершенности (рассказ обрывается чуть ли не на середине).

Очутившись один у киноаппарата, Мазелли сразу же оказался в плену у двух тенденций: это были «интеллектуализм» и тяга к «историзму», так и не нашедшая у него своего проявления. Все недостатки «Сбившихся с пути» связаны с неопытностью режиссера. Однако наряду с нечеткостью образов, с ненужными реминисценциями из «Наваждения», с претензией на «стиль» и на довольно наивные контрасты в режиссере чувствуется недюжинная моральная сила, которая может явиться залогом его будущих достижений. Уже самый факт выбора темы Сопротивления был актом антиконформизма, свидетельствовавшим о пренебрежении ко всем господствующим в кинопромышленности неписаным законам и мнению цензуры. В этом смысле Мазелли можно сравнить разве только с Дзампой, который за год до этого выпустил весьма острый фильм «Легкие годы», разоблачающий коррупцию высшего чиновничества и правящих кругов — все еще не изжитое наследие фашистских времен. Но Дзампе пришлось долго ждать, пока он смог наконец пойти против течения; Мазелли же поступил так уже в первом своем фильме.

И далее: «История здесь вообще не показана. Чем же взамен нее потчует нас режиссер? Многочисленными описаниями, не составляющими единого драматического целого, и огромным количеством правдоподобных деталей, которые свидетельствуют об обширных исторических познаниях автора. Но эта серьезность — плод сухого, книжного таланта, а не таланта, поэтического по своей природе». Что говорить, критик поработал на славу, не оставив от фильма камня на камне. Но не слишком ли он увлекся в своей отрицательной оценке? Ведь в очерке Бальделли есть явное противоречие. Вначале, когда он говорит о «наиболее удачных моментах фильма», он признает, что «материал, вдохновивший режиссера, дал ему возможность добиться поэтического результата, правда весьма рискованного и слишком перегруженного образами». И далее, он опять-таки говорит о том, что фильм, несмотря на фрагментарность, полон той поэзии, которая нашла свое выражение в довольно большом количестве стилистических и психологических тонкостей. Но разве мог бы «сухой талант» придать фактуре фильма такую насыщенность? Не считает ли Бальделли, что его пространственные и витиеватые рассуждения противоречат его же выводам? Он пишет: «„Страсть“ — это произведение, которое держится на волоске, подобно карточному домику. Стоит на него подуть, и оно рухнет». Но критику для его «разрушительных» целей одного «дуновения» оказалось мало: только первая часть его работы содержит 26 густо исписанных страниц!

И все-таки построенное Висконти «сооружение», по-видимому, прочно стоит на ногах.

## 7. Реакция Антониони

После «Истории одной любви» Антониони все более и более закрепляет и развивает лучшие стороны своих первых произведений. Неустанно совершенствуя свое мастерство, он в настоящее время является одним из самых энергичных и многообещающих художников-неореалистов. Совершенствование его мастерства идет по двум линиям. Во-первых, он все увереннее преодолевает противоречие между старым и новым, навсегда распрощавшись с декадентской манерой, связанной с именами Карне и Фитцджеральда и не пошедшей дальше Павезе или раннего Висконти. Во-вторых, он все глубже задумывается над темой кризиса буржуазии — темой, которая, по-видимому, наиболее созвучна его творческой манере. Антониони — единственный режиссер, на чье творчество могут опереться критики, считающие, что неореализм перешел теперь ко второму этапу своего развития: после первого, «простонародного», этапа наступил «буржуазный», к берегам которого, как пишет Джаматтео, «причалили многие режиссеры — от Латтуады до Солдати, от Дзампы до Гора, от Эммера до Пьетранджели, Мазелли и даже Де Сики». Однако объединение всех этих режиссеров под одним флагом кажется нам искусственным, особенно если принять во внимание, что фильм Де Сики «Вокзал Термини» был ложным шагом режиссера, не характерным для его творчества произведением; что Мазелли принадлежит к группе режиссеров, которые, как мы видели, занимались историческими темами и не имели ничего общего с легковесным Эммером и Пьетранджели (мы имеем в виду прежде всего такой, в сущности, конформистский фильм, как его «Холостяк»), и, наконец, что произведения Латтуады, Солдати, Дзампы и Гора, как правило, были неудачными или, во всяком случае, были лишены той силы, которая характерна для нового направления: ведь для того, чтобы фильм был подлинно неореалистическим, требуется нечто большее, чем тематическое сходство.

Итак, Антониони был единственным режиссером, сумевшим отобразить в своих произведениях кризис буржуазии. В то время как навязываемые ему в «попутчики» другие режиссеры, переключая свое внимание с «народа» на «буржуазию», ограничивались внешними наблюдениями и зачастую скатывались к чисто развлекательному жанру, Антониони стремится ко все более глубокому анализу социальной среды. Ему гораздо лучше, чем в «Истории одной любви», удается показать духовную опустошенность, скуку и сознание собственной бесполезности, характерные для людей, которые культивируют в себе ложные стремления и не могут приобщиться к более или менее широкому кругу интересов, как это свойственно полноценным людям. Изображаемая режиссером буржуазия утратила связь с обществом, связь с другими людьми.

Таким образом, Антониони, уже в первых своих работах вплотную подошедший к самым животрепещущим проблемам неореализма (к тому

же, только по-своему, стремился в последних фильмах и Каstellани), впоследствии полностью овладел методом неореализма. Судя по его второму фильму «Побежденные» (1952) — правда, сильно исковерканному цензурой, — можно сказать, что творческий стиль Антониони, обладающий определенной моральной направленностью, освободился от налета эстетизма и обрел большую силу. Рисуя в «Побежденных» цинизм и жестокость «пропащей» молодежи послевоенных лет, режиссер не ограничивается просто передачей «атмосферы», а погружается в тщательное изучение среды, в анализ психологических особенностей действующих лиц, оставляющих в целом горькое, неприятное впечатление.

Одним из наиболее ощутимых достижений Антониони является то, что, показывая этих людей на расстоянии, со стороны, он сумел избежать холодности, примитивности в их изображении. Он показывает их такими, каковы они есть, ничего не скрывая и не приукрашивая. Это рано созревшие юнцы с преждевременно состарившейся душой, избалованные слабохарактерными родителями, не имеющие иной цели, кроме желания уйти от серой жизни, от обыденности. Заключительная часть французского эпизода — начиная с того момента, когда юноши сходят с автобуса и отправляются гулять в Виренский лес, — отличается незаурядными поэтическими достоинствами, чему способствует острая подача образов, устанавливающая связь между человеком и пейзажем: высокая, освещенная ослепительным светом трава, сплетенные ветви деревьев, стоячая вода, нависающая свинцовой тяжестью вечерняя мгла — и рядом живые существа с их сложными отношениями, ненавистью, ревностью, любовью. Вложив в уста своих героев всего несколько скупых, нервных реплик и показав бессмысленное убийство, Антониони приблизился к созданию подлинно исторической киноповести: мы видим, что эти молодые люди со следами увядания на лицах, жестокие и трусливые, чувственные и неудовлетворенные, неразрывно связаны с обществом, в котором они живут и за грехи и заблуждения которого расплачиваются. (Отец Джорджо в конце эпизода отводит Андре в полицию, хотя и не признает сына виновным.)

Английский эпизод менее удачен, хотя тоже небезынтересен и весьма выразителен. В нем есть много безусловно ценных деталей, к сожалению, выдержанных в детективном духе (например, подробное описание преступления). Судить об итальянской части фильма трудно: она изуродована купюрами и вынужденными переделками. В том виде, в каком она дошла до нас, она не может занять сколько-нибудь значительного места в творческой биографии Антониони — в ней слишком много риторики и фальши.

Фильм «Дама без камелий» продолжает линию, начатую «Историей одной любви». В то время (1953) он мог бы считаться творческой удачей Антониони, если бы попытки режиссера детально охарактеризовать психологию женщины, живущей в растленной среде (в мире кино), не привели к выхолащиванию некоторых образов и к созданию вокруг

героини атмосферы, лишенной реальных исторических черт. Дипломат, любовник актрисы, муж и режиссер, «добрый друг», дающий прекрасные советы, — это не живые люди, а марионетки, сами говорящие о себе. Единственно ценное в фильме — это картина падения Клары Манни, постепенной нравственной деградации героини: кинообъектив Антониони пристально, упорно вглядывается в ее внутренний мир, «не спуская глаз», зорко следит за трудной судьбой актрисы.

Эта порочная манера говорить о себе, заключающаяся в том, что режиссер вкладывает в уста действующих лиц то, что ему, по-видимому, не удастся выразить с помощью других, более тонких художественных приемов, наблюдается и в последнем, наиболее зрелом произведении Антониони «Подруги» (1955), сделанном по одноименной повести Павезе. Однако этот недостаток ощущается здесь не столь остро и в итоге не снижает ценности произведения, в котором голос Антониони звучит уже в полную силу. В «Подругах» подтверждается сказанное выше о двух линиях, по которым идет становление мастерства режиссера. Отталкиваясь от повести Павезе, Антониони, однако, не разделяет бесысходного, пассивного отчаяния писателя: вместо индивидуалистического пессимизма Павезе Антониони пытается выразить свое моральное суждение. Реминисценции, связанные с определенным направлением французского кино\*, исчезают здесь почти бесследно. Исключение составляет, пожалуй, только один эпизод, когда Розетта довольно романтично уходит в глубь темного, глухого переулка, под заунывные звуки шарманки, создающие соответствующую «атмосферу» (это уступка Карне; впрочем, тут же следует перебивка, а за ней — сцена на пристани, когда толпа молча следит за отъезжающей каретой скорой помощи).

В фильме «Подруги» одновременно с окончательным освобождением от пережитков прошлого все четче выступает вторая линия — тема буржуазии. Здесь она обретает небывало мощное звучание. В этом фильме как бы формулируется все мировоззрение буржуазии, ее «кредо».

Положение подруг одинаковое, неполноценная социальная среда, в которой они живут, — одна и та же, но каждая из девушек, в том числе и Клелия, олицетворяет собой определенный аспект проблемы, особую манеру реагировать и вести себя, благодаря чему сама проблема освещается гораздо полнее, чем это было в «единственном» случае с Паолой из «Истории одной любви» или с Кларой из «Дамы без камелий». В «Подругах» тоже есть центральный персонаж — Розетта. Она в гораздо большей степени, чем Клелия, влияет на развитие сюжета, хотя и не подавляет собой прочих персонажей. Она не является ни героиней какой-либо скандальной истории, наподобие

\* Автор имеет в виду влияние французского режиссера М. Карне (с его пессимистической философией фатализма) на некоторых итальянских кинорежиссеров младшего поколения. — *Прим. ред.*

богатой дамы из Милана («История одной любви»), ни посредственной актрисой из «Дамы без камелий». Ее история — это обычный случай из жизни современного туринского общества, привлекий к себе некоторое внимание. Фильм начинается с того момента, когда по инициативе Момины случай с Розеттой становится предметом расследования. В течение всей первой части бледное лицо Розетты появляется перед нами лишь на мгновение, когда она лежит в постели в гостинице; однако мы знаем о ней уже многое. Мы знаем о ее связях, допускаем вероятность ее поступка, знаем, к каким последствиям он может привести (с того дня, как художник и его жена узнают об этом, их отношения стали холоднее). Неореалистический метод анализа, к которому Антониони прибегал уже в «Истории одной любви», где зритель следил за действиями агента частного сыскного бюро, приобретает здесь еще большую конкретность и еще более активизирует зрителя, который как бы смотрит на происходящее глазами Клелии, то есть глазами человека, ни о чем не осведомленного и только постепенно узнающего суть происшедшего. В то время как в предыдущем фильме детектив был не столько подлинным действующим лицом, сколько довольно искусственным «предлогом» для повествования, в «Подругах» рассказ о «связях» с точки зрения структуры и развития сюжета звучит уже вполне естественно.

Когда же расследование приходит к концу (любопытство Момины удовлетворено) и «толчок» направлению фильма уже дан, тогда эпизоды (по-прежнему показанные через призму восприятия Клелии), начиная с реального появления Розетты, как бы произвольно следуют один за другим. Сцена появления Розетты — одна из наиболее удачных: Розетта предстает перед нами в момент приготовления к отъезду и поездки на пароходе. Так же как и в сцене в Виренском лесу в «Побежденных», перед нами явственно вырисовывается картина сложных человеческих отношений — целая сеть интриг, коварство, легкомыслие. Серый пейзаж и монотонный шум моря — это не фон, они отражают настроение Розетты, ее трагедию (в центре эпизода — фигура одинокой девушки, вырисовывающаяся на фоне моря). Прочие персонажи остаются равнодушными к переживаниям девушки, к ее горю и продолжают свои любовные забавы; они никак не могут удержаться от язвительных насмешек над Розеттой («Человек, который не может покончить с собой, смешон, — не правда ли?»).

Бездумное отношение к жизни, за которым скрывается безнадежная пустота, не осуждается режиссером. Он никого не обвиняет, он лишь беспрестанно твердит — в том числе и устами Клелии, — что «мы не можем обходиться без других людей».

Итак, перед нами разговор с собственной совестью, переоценка ценностей, особенно значительная потому, что она не навязана извне; она — в натуре самого автора, который с горечью и не без гнева констатирует, что скука сдает буржуазное общество. Острее всех переживает свою бесполезность Розетта: это хорошо выражено в ее усталой

манере говорить, во всем облике этой восприимчивой, хрупкой женщины-ребенка, которая в отличие от всех остальных начинает понимать, на какой фальшивой основе зиждется ее существование («Зачем мне жить? Чтобы решать, какое сегодня надеть платье?»). Напротив, Клелия прекрасно знает: можно жить иначе, интереснее. Но она отказывается от этого, так как понимает, что уже всем своим существом прикована к тому обществу, которое сама презирает.

В фильме «Подруги» Антониони отразил застой и отсутствие целеустремленности того класса, который держит в своих руках судьбу всей страны.

Вот почему этот фильм Антониони, как и «Самую красивую» Висконти и «Умберто Д.» Де Сики, можно считать одним из тех произведений, которые энергично вторгаются в жизнь и воздействуют на нее, продолжая традиции боевого неореалистического искусства.

Пусть в этом фильме нет откровенной критики, все равно он прозвучал как решительное осуждение современного падения нравов. Отталкиваясь от такой же двойственной позиции, какую занимали Феллини и Каstellани, Антониони сумел преодолеть противоречие между старым и новым, сохранив свой метод умного, аналитического подхода к действительности.

## 8. «Крыша» Де Сики

Выше, когда мы говорили о фильмах Роберто Росселлини, мы уже выражали надежду, что творчество этого режиссера не остановится на пройденном и получит дальнейшее развитие (хотя после постигших его у нас неприятностей и разочарований он, по слухам, собирается работать за границей). Так неужели же Витторио Де Сика тоже не сумеет избавиться от нажима и ограничений, которые последнее время толкали его на бесплодный в творческом отношении путь компромисса?

И вот в один из самых трудных для нашей кинематографии моментов — зимой 1955/56 г., — когда в результате многочисленных ошибок наша кинопромышленность очутилась в состоянии неуверенности и бездействия, Де Сика на свои личные средства выпустил «Крышу» — благородный фильм, занявший достойное место среди произведений Каstellани, Феллини, Антониони, Висконти, не желавших мириться с упадком нравов.

В «Крыше» Де Сика, как и всегда, руководствовался идеями Дзаваттини, и на сей раз явившегося автором сюжета и сценария. Но, как и следовало ожидать, со своим протестом Де Сика выступил посвоему, деликатно, без резкостей и полемической остроты. Впрочем, «революционности» от фильма никто и не ожидал: ведь в намерения

авторов входило лишь «отвоевать» утраченные позиции, вернуться к той творческой атмосфере, которая была во многих отношениях плодотворной и в которой они видели неограниченные возможности для самовыражения. Таким образом, Де Сика в своей новой работе не задавался целью дерзнуть, а лишь продолжил свой прежний путь, стараясь нащупать такую позицию, которая в его собственных глазах и в глазах других людей явилась бы подтверждением правильности и актуальности этого пути. Вот почему фильм «Крыша» как для творчества Де Сики, так и для всей многострадальной истории неореализма служит надежной опорой, исходной базой, опираясь на которую можно будет предпринять впоследствии новые опыты. Наконец-то утраченные позиции были отвоеваны обратно.

Но этот фильм отнюдь нельзя назвать вялым повторением пройденного; он как бы синтезирует, подытоживает весь прежний опыт режиссера. Есть все основания считать «Крышу» самым характерным из всех фильмов Де Сики — настолько отчетливо выступают здесь перед нами его творческий почерк, присущее Де Сике полное, всестороннее соприкосновение с действительностью, его стремления, его ограниченность, его стиль.

Отметим такую, возможно, маловажную, но довольно показательную деталь: исполнительница главной роли Габриэлла Паллотта, которую режиссер выбрал среди тысяч девушек, похожа на Джузеппе, незабываемого мальчугана из «Шуша». Она даже надувает губы, как он. Быть может, это не простое совпадение. Художник, вероятно, в данном случае сам того не желая, сохраняет свою манеру выражения, что проявляется не только в технической стороне дела, но и в приверженности к неизменяемому образам. Совершенно очевидно, что картина жизни римской окраины, с ее большими, густонаселенными домами, есть нечто большее, чем повторение «Похитителей велосипедов». То же можно сказать и о некоторых второстепенных персонажах, например о жильцах подлежащего сносу дома — вульгарных, неопрятных людях, очень похожих на стариков хозяев конуры из «Умберто Д.». И эти образы населяют мир, который так любит изображать Де Сика, — мир, реальность которого бесспорна. Режиссер не перепевает себя. Его голос звучит в той же тональности, но излюбленным, созвучным по своему строю мотивам он придает неувыдающее, взволнованное звучание. Кадры, изображающие римскую окраину, как раз относятся к числу наиболее удачных в фильме и углубляют те немногие беглые зарисовки, которые были сделаны в предыдущих картинах. Они несут на себе и определенную смысловую нагрузку: ведь начинающиеся там, за жилыми домами, поросшие бурьяном пустыри, редкие огни, зажигающиеся с наступлением сумерек, ощущение близости большого города — все это неразрывно связано с переживаниями героев; с помощью замедленного ритма повествования и верно найденного тона подчеркивается их подавленное настроение (в этом смысле очень удачны панорамные кадры, показывающие молодоженов в тот момент, когда по темной улице проезжают,

возвращаясь с работы, два велосипедиста; сцена примирения, вся пропитанная светом, и, наконец, короткий кадр, когда героиня опирается на плечо мужа, после чего сразу же следует полный наплыв).

Наряду с мотивами предшествующих реалистических фильмов здесь вновь нашли свое отражение и некоторые основные моменты такого «сказочного» произведения Де Сики, как «Чудо в Милане». Мы видим знакомый поселок из лачуг, слышим те же ссоры между его обитателями, появляется даже персонаж, напоминающий Раппи, который тоже шпионит, подсматривает и приводит полицейских. Но все это подано в совершенно ином плане, без всяких фантастических преувеличений, без всяких «если». На этот раз перед нами настоящий поселок, каких много в Италии; дух «солидарности» в нем отсутствует, не видим мы и абстрактной доброты Тото. Нет здесь и Мобби — олицетворения всяческого зла, с его армией тюремщиков. Зло заложено не в конкретных людях, а в общем неблагополучии, в трудной жизни несправедливо устроенного общества (поэтому полицейские, вместо того чтобы выступать в качестве рьяных блюстителей закона, представлены как простые люди нашего времени, которым тоже нелегко жителям: «Восемь часов подряд на ногах! Не удивительно, что мы наживаем плоскостопие, как официанты!» Поэтому-то Луиза и говорит матери, что «каждый по-своему прав»).

Возвращаясь к этой теме в несколько углубленном и не лишенном сочности варианте, Де Сика вводит в фильм два новых образа, вернее, новый тип отношений, являющийся движущей пружиной фильма и устраняющий всякую искусственность в развитии сюжета, поскольку здесь возникает необходимость раскрыть нечто новое. Это взаимная любовь двух молодоженов, двух бедняков (он — рабочий, она — служанка). Но у этой пары не так много точек соприкосновения с парой из «Похитителей велосипедов», как это думает Каstellо. В отношениях супругов Риччи немало горечи. Да и немудрено: у них дети, жизнь, полная лишений... Надежды рассеялись, остался один горький скептицизм. Риччи борются за существование ради сохранения уже созданной семьи, тогда как молодожены из «Крыши» еще только мечтают о семье и в их молодой любви много нерастроченной нежности (по аналогии вспоминается, несмотря на все ее своеобразие, молодая любовь героев фильма «Два гроша надежды». Фильм «Крыша» мог бы быть его продолжением, ответом на вопрос — что стало с Кармелой и Тото после женитьбы).

Связи, соединяющие эту любовь с внешним миром, ее зависимость от общества обрисованы Де Сикой так свежо, так скупно и целомудренно, как он не смог сделать этого даже в «Умберто Д.» — фильме более высокого класса, чем «Крыша».

Луиза и Натале в борьбе за чистоту и теплоту своих отношений сталкиваются не только с бедностью и невозможностью иметь крышу над головой (отметим, кстати, что в результате неореалистического подхода к действительности слово «дом» приобретает здесь гораздо более

широкое значение, чем просто место для жилья. Дом — это домашний очаг и весь связанный с ним комплекс человеческих отношений), но и с неизбежным спутником нищеты — грубостью: вспомним, как в начале фильма шофер такси глотает пригоршню свадебных конфет, вспомним вечно занятую уборную в квартире шурина, его грубый, раздраженный тон.

Особенно показательна в этом смысле любовная сцена ночью — одна из лучших в фильме. Де Сике не изменяет его талант тонкого психолога. Как деликатно он показывает взаимную нежность молодых супругов — сначала их взгляды в полумраке, потом крупным планом, с противоположных точек, их лица. Собственно, о любви в их коротком разговоре нет ни слова («Завтра разбуди меня в семь часов... — Разбужу... У меня будильник в голове»). Натале гладит жену по лицу, она улыбается ему... Но тут опять вмешиваются «другие», и ощущение близости нарушено. Сначала за ними подглядывает сестренка Натале, потом раздается раздраженный крик шурина: «Кто оставил свет в коридоре?» Все это нарушает физическую и духовную гармонию; Натале и Луиза выходят на улицу, чтобы побыть вдвоем, восстановить то ощущение близости, которое с такой деликатностью показано режиссером. В конце сцены Луиза не выдерживает и бросается в объятия мужа — это почти жест отчаяния. В тот же момент дается наплыв.

Крупный план используется Де Сикой в «Крыше» умышленно редко, главным образом только там, где он хочет глубже проникнуть во внутренний мир человека. Ранее режиссеру это было не свойственно.

Еще дважды на протяжении фильма повторяется удачный прием, примененный в упомянутой выше любовной сцене. Первый раз — во время разговора Луизы с подругой-служанкой, когда они стоят у окна и над ними пролетает самолет. У Луизы возникает мысль о сыне, о необходимости серьезнее смотреть на жизнь (кинообъектив задерживается на ее располневшей фигуре). Второй раз — когда появляются полицейские, чтобы помешать строительству дома. Кажется, вся затея вот-вот рухнет, пропадут сто тысяч лир, истраченных на кирпичи и известь. Натале и Луиза реагируют на это по-разному: он — вне себя от ярости, в глазах у нее — испуг и разочарование, хотя оба испытывают в этот момент одно: отчаяние. Глядя на эти сцены, у нас создается впечатление, что мастерство Де Сики стало тоньше: он сгладил и умерил ту чрезмерную эмоциональность, которая (особенно в «Шуша») звучала у него всегда на одной ноте и подчас даже грубовато.

Де Сика тщательно следит за звуковой стороной фильма, за ее соответствием действию (например, стук колес проходящего поезда, шум морского прибора, гудение самолета). В то же время изменилось в его фильме и качество фотографии: в ней вновь появилось ничем не украшенное благожелательное отношение к простым вещам, к некрасивым жилищам бедного люда — отношение, которое было утрачено в мягкой изысканности «Вокзала Термини» и «Золота Неаполя». Чувствуется стремление вновь перебросить мост к действительности,

восстановить с ней контакт, ослабленный в предыдущих фильмах. Картина в целом с помощью отдельных психологических зарисовок вновь приобретает некоторую историчность. Дело происходит в определенный период жизни Италии, а именно в 1956 г., когда благодаря оживлению жилищного строительства некоторое количество безработных получило работу. Но нищета как была, так и осталась (вспомним неназойливое противопоставление домишки, который велено снести, и нового многоэтажного дома с развевающимся на крыше флагом; затем некоторые фразы о том, что рабочие не имеют сносного жилья и что так мучаются тысячи, десятки, сотни тысяч людей; и наконец, самую смелую реплику фильма, когда в ответ на услышанную по телевизору фразу «...таким образом, в 1967 году мы полетим на луну» Натале говорит: «Лучше бы навели сначала порядок здесь!»). В «Крыше», как и в «Похитителях велосипедов», все время звучит один и тот же мотив — мотив нужды, материальных лишений (люди вынуждены считать каждую заработанную и истраченную копейку): «Иметь и не иметь». Будет ли работа — от этого зависит все.

Жаль только, что некоторые образы фильма очерчены слишком поверхностно (так, родители обоих молодоженов — расплывчатые, обезличенные фигуры). Глубже следовало показать и некоторые важные взаимоотношения, которые должны были бы сыграть свою роль в развязке (ссора с шурином и слишком легкое примирение с ним). Ненужным представляется таинственное появление в последних напряженных эпизодах мальчика, как будто перебравшегося сюда из фильма Феллини. По замыслу, этот мальчик должен был внести в фильм некое поэтическое звучание, в действительности же он так и остался стоять особняком и органически не слился с сюжетом.

И все же «Крыша» — произведение значительное, свидетельствующее о том, что выдающийся художник вновь обрел былую целеустремленность. Оно восстанавливает, хотя и не в полной мере, ту связь между искусством и жизнью, которая, казалось, была утрачена навсегда.

Впрочем, в том же направлении действовал и Пьетро Джерми. Его последний фильм «Машинист» (1956) демонстрировался на фестивале в Каннах вместе с фильмом Де Сики. Это совпадение было, конечно, случайным, но оно позволило обнаружить некоторую близость этих двух режиссеров, определяемую прежде всего присущим им обоим врожденным инстинктом народности. Правда, творческий почерк Де Сики отличается естественностью и сдержанностью, тогда как Джерми увлекают резкие столкновения чувств, драматические ситуации, эффектный монтаж. Но как бы то ни было, если не говорить об искусстве всегда только «с большой буквы» и не упирать особенно на то, что в этом фильме, как и в других своих картинах, Джерми смазывает конец и избегает четкого вывода (в известной мере приспособливая жизнь к требованиям экрана), следует пожелать итальянскому кино побольше таких фильмов, как «Машинист».

## *9. Крах «Минервы». Возможно ли создание неореалистической культуры?*

В начале мая 1956 г., то есть еще до издания нового закона о кино (хотя соответствующий законопроект уже давно находился в стадии обсуждения), прогремело одно громкое, даже слишком громкое дело: крах кинофирмы «Минерва», задолженность которой исчислялась пятью миллиардами лир.

Перед кинопромышленниками закрылись двери всех банков. Под угрозой банкротства оказались и многие другие продюсеры, в частности Луиджи Ровере. Не устояла на ногах и «Таурус фильм». Через несколько месяцев, не выдержав финансовых затруднений, обанкротились при еще худших обстоятельствах «ИЧИ» и «Диана чинематографика» — промышленная и прокатная фирмы, которыми руководил Николо Теодоли (таким образом, итальянская кинопромышленность, и прежде всего ее среднее, независимое звено, лишились одной из многочисленных прокатных компаний, активно действовавших на отечественном рынке). На страницах газет и журналов появились анкеты, интервью, тревожные статьи. Говорили о «втором грандиозном крахе в истории кино». Одно банкротство следовало за другим; создавалось впечатление близости полного краха. Бурные совещания кинопромышленников, сопровождавшиеся взаимными обвинениями и оскорблениями, помощь Национального трудового банка фирмам, находившимся в наиболее тяжелом положении, и ряд других мероприятий позволяли надеяться, что «Минерва-фильм» будет спасена.

Описываемый эпизод был, по-видимому, наиболее наглядным проявлением глухой борьбы продюсеров за устранение конкурентов. Это была их давняя мечта, лелеемая в течение долгих лет. «Скалера фильм» сумела осуществить ее в 1942 г., монополизировав всю промышленность, но было уже поздно.

Теперь мечта эта, подкрепленная американскими требованиями, замаячила с новой силой (восемь крупных американских фирм вошли в ANICA на равных условиях с итальянскими кинопромышленными компаниями).

В этом смысле симптоматичны некоторые сделанные невзначай признания и заявления продюсеров. Джузеппе Амато, отвечая на анкету журнала «Эпока», не удержался и написал, что «именно в этой серии банкротств» и заключается надежда на выход из кризиса, так как они приведут к «экономическому, техническому и, главное, моральному очищению... Сегодня можно думать о возрождении кино только при одном условии — если, как говорится в известной поговорке, паршивая овца будет выброшена вон из стада прежде, чем она заразит остальных. Поэтому не будет ни парадоксом, ни бесполезным злопыхательством, если я скажу, что надо радоваться каждому новому банкротству.

Это единственный путь к спасению для тех, кто во время разыгравшегося шторма уверенно выполняет свое дело и не выпускает из рук штурвала».

О том же «штурвале», но в очень осторожных выражениях, говорил и президент ANICA Гоффредо Ломбардо, который в газете «Темпо» от 21 июня 1956 г. заявлял, что, по его мнению, «от всех этих маленьких, скромных, «самодеятельных» предприятий [кинокомпаний] мало толку» и что «в конечном итоге они оказывают отрицательное влияние на наше кино... Предприятия, не имеющие под собой реальной базы, губят нашу кинематографию. К счастью, нам, продюсерам, удалось настоять на включении в новый закон статьи, согласно которой правительство должно требовать, чтобы каждый продюсер располагал суммой, равной не менее трети всего капитала».

Эти требования, безусловно, не лишены известных оснований. Выше мы уже видели, что получается, когда предоставляется полная свобода действий авантюристам и пройдохам. Но данная постановка вопроса порочна в своих выводах. А выводы таковы, что кинематография должна перейти в полное распоряжение группы привилегированных дельцов, более или менее явно пользующихся американскими деньгами. Не случайно генеральный директор компании «Рипаблик пикчерс оф Итали» Генри Ломбросо в своем ответе на анкету журнала «Эпока» высказывал удовлетворение по поводу последних событий, которые он предпочитал именовать не «кризисом», а более изяшно — «промышленной перестройкой». Он вопрошал: «Стоит ли волноваться, если тучный человек во время болезни худеет! Иногда поболеть бывает очень хорошо, ведь выздороветь совсем не трудно — достаточно придерживаться диеты. Как правило, люди от этого только крепнут». Ломбросо осудил узость и непродуманность взглядов тех, кто считает, что на кинорынке царит «инфляция» в связи с засильем американских картин: «Американские фирмы вовсе не заинтересованы в ликвидации своих конкурентов на международном рынке; поскольку Голливуд свою «перестройку» уже завершил, он — вне опасности. Напротив, упорядочив свое производство, американские фирмы с крайним интересом взируют на возможность размещать итальянские фильмы — разумеется, если они будут обладать качествами, необходимыми для того, чтобы нравиться зрителям, — в странах всего мира и сотрудничать с итальянской промышленностью в области производства фильмов». Иными словами, если итальянская кинопромышленность будет монополизирована по типу голливудских картелей и если выпускаемые ею фильмы будут, подобно «Войне и миру», плодом сотрудничества с американцами, то перед нами, безусловно, откроются рынки «всего мира». Так как же можно помышлять о ликвидации такой «конкуренции»!

Банкротство «Минервы», вызванное не только сугубо производственными причинами, но стечением целого ряда рассмотренных нами выше

обстоятельств\*, может оказаться одним из важнейших этапов того опасного и, к сожалению, далеко зашедшего процесса, который ведет к потере нашей промышленностью своей самостоятельности, своего специфически национального характера. Однако решительного протеста против установления такой вассальной зависимости до сих пор не наблюдается. Ни в какой мере не препятствует этому и новый закон.

Вообще последние законодательные мероприятия в области кинематографии пропитаны духом компромисса и продиктованы частными интересами. Они не разрешили ни одного важного вопроса, не покончили ни с одним из имеющихся недостатков, даже легко устранимых (порочная система, царящая в области производства документальных фильмов и кинохроники, осталась почти без изменений\*\*). Цензура сохранила все свои полномочия, а обсуждение в парламенте вопроса, касающегося ее работы, все время откладывается. Система субсидий, выдаваемых за полнометражные фильмы, и ошибочный принцип их распределения в соответствии с кассовыми сборами остались в силе (более того, после распоряжения, касающегося картин «для детского возраста», эта система стала еще более «резиновой»).

Новшеством является лишь дополнительная статья, о которой упоминал Ломбардо,— о правомочии продюсеров. На первый взгляд она кажется вполне логичной, в действительности же выгодна лишь итало-американским предприятиям монополистического типа и ущемляет интересы мелких фирм, в том числе и тех, которым мы обязаны появлением большинства наших лучших фильмов.

В результате деятельности заместителя министра Брузаска положение, с одной стороны, улучшилось. Была устранена громоздкая система отношений, установившаяся в последние несколько лет. Некоторое «ослабление напряженности» стало чувствоваться и в кинематографии. Но, с другой стороны, решительного поворота, который привел бы к подлинному подъему нашего кино, сделано не было. Кое-что было предпринято лишь в отношении проведения кинофестивалей в Венеции. Это, по-видимому, самое лучшее из всего, что удалось сделать секретариату Министерства просвещения, отражающему «джентльменский» дух правительства, которое его создало, и в то же время его робость в решении основных проблем.

\* Вот как подытоживает Блазетти ошибки последних лет в анкете, которая проводилась журналом «Эпока» с 10 по 17 июня 1956 г.: «К ошибкам наших промышленников и художников, выпускавших все больше и больше халтурных, слабых произведений, добавились скрытые, ловкие и все более упорные атаки со стороны тех, кто ни в коей мере не заинтересован в развитии и укреплении подлинно свободного итальянского кино».

\*\* Вместо прежних субсидий теперь за документальные фильмы выплачивается ежегодная премия (в сумме 600 миллионов лир), тогда как субсидии, выдаваемые за киножурналы, сокращены до 2%. В 1955—1956 гг. в этом вопросе наблюдаются уже новые тенденции в связи с появлением на рынке киножурналов, решивших порвать с трестом «Инком-Седи-Астра». Однако можно полагать, что они потерпят поражение.

Но такому положению в кино должен быть положен конец; этого требуют жизненные интересы страны. Надо же в конце концов сойти с отживших консервативных позиций государственного покровительства, отказаться от неумных «буржуазных» претензий, способствующих росту влияния монополистических групп и изоляции подлинно народных сил, до сего времени еще находящихся под влиянием малоплодотворной политики тоталитарного экстремизма.

Вся надежда теперь (и, судя по последним, всем известным событиям, она небезосновательна) на радикальные изменения в решении основных вопросов. При существующем положении вещей только это и может спасти итальянское кино, затруднения которого отнюдь не ограничиваются лишь проблемами, связанными с финансовой и творческой стороной дела. Не случайно такие художники, как Антониони и Феллини, отвечая на одну из анкет, заявили о необходимости пересмотреть всю политику в отношении кино, «отменить существующий закон и подготовить другой, основанный на совершенно иных принципах», отказаться от правительственной помощи (фактически это не что иное, как требование невмешательства государства в дела кинематографии). Такое заявление не случайно: Антониони и Феллини прекрасно понимали иллюзорность своих надежд на какую-либо поддержку или участие со стороны правительственных инстанций; они понимали, что наверху никогда не поддержат такое течение в кинематографии, которое будет последовательно и неустанно подвергаться коренной, революционной критике породившую его среду. В самом деле, что это была бы за революция, если бы она основывалась на содействии правительства!

Здесь, следовательно, возможно только одно: либо новый дух, глубоко пропитавший все лучшие кинопроизведения последних лет, — при содействии средних слоев и пролетариата, то есть наиболее прогрессивных в политическом отношении сил, — проникнет в конце концов в важнейшие области жизни нации, что приведет к изменению существующего положения, либо неореалистическое киноискусство под напором многочисленных враждебных сил сойдет на нет.

Новое кино в настоящее время занимает выжидательную позицию, и напрасно Ди Джамматтео думает, что у нас сейчас происходит переход, или, вернее, отступление от позиции «народнической» (то есть стремящейся стать народной) культуры на позицию «буржуазной». Такой подход не способствует пониманию явления в целом: он весьма расплывчат, неопределен и опирается на категории, существование которых еще требуется доказать (например, что такое «народная культура», к которой мы так стремимся?).

В то же время нельзя и загадывать вперед, как это делает Аристарко, утверждающий, будто фильм «Страсть» знаменует собой возврат от неореализма к реализму. Что ждет нас в будущем — не известно: начинание «историков» может не получить продолжения. Гораздо важнее то, что наши лучшие художники кино восстали против воцарившейся

в нашем киноискусстве удушливой атмосферы, заняв оборонительную позицию. Антониони углубляет и совершенствует свой своеобразный стиль и постепенно добивается все новых и лучших результатов. Де Сика, на некоторое время изменивший своей оригинальной манере, возвращается к лучшему из того, что им было создано в прошлом, подтвердив тем самым свою жизнеспособность и как бы извиняясь за недавние ошибки. Висконти, много сделавший для разрешения одной из важнейших проблем неореализма, замыкается в кругу своих культурных интересов и утрачивает живой интерес к современности (в «Страсти» Висконти — деятель театра встречается как равный с равным с Висконти-кинематографистом). Джерми и Каstellани (особенно второй) в пределах своих возможностей разрабатывают темы периода своего творческого расцвета, не давая, впрочем, ничего нового. Феллини пытается найти себя, но создает весьма спорные произведения, имеющие лишь косвенное отношение к занимающей нас проблеме, в то время как Росселлини стоит еще более особняком.

И все-таки в течение всех последних лет, несмотря на идейный разброд, нажим со стороны разных политических сил и запаздывание законодательных мероприятий, несмотря на то, что нас приковали к колеснице Голливуда, несмотря на поползновения «Католического действия» монополизировать вопросы морали, на головокружительный рост себестоимости фильмов и непрекращающийся кризис, эти люди продолжали «ковать железо, пока оно горячо», продолжали творить в духе неореализма. Такая позиция сопряжена с немалыми опасностями и имеет свои минусы. И все же ее необходимо отстаивать, так как в свое время она может послужить чем-то вроде моста между вчерашним и сегодняшним днем, сгладить резкость перехода.

С другой стороны, нельзя окружать неореализм и атмосферой славословия и говорить о нем как о чем-то сверхъестественном: это значит сослужить ему плохую службу. Еще больший вред приносят неореализму те, кто приписывает ему идеологию, совершенно чуждую его природе.

Поверхностные оптимисты, склонные в каждом создателе документального фильма, подмечаящем хотя бы крупичку истины в окружающей действительности, видеть законченного художника или многообещающий талант, так же как и пессимисты, считающие, что всякого рода исканиям пришел конец, лишь способствуют процветанию халтуры. Нельзя согласиться с утверждением Ди Джамматтео, будто бы Дзаваттини, «неповторимая, гигантская идея которого могла бы изменить облик кино во всем мире, останется на своем боевом посту до конца». В этой оценке Ди Джамматтео, изменив своей обычной осторожности в выборе формулировок, явно переборщил (Дзаваттини — действительно исключительный сценарист, но в то же время он — посредственный писатель и никуда не годный теоретик. Как же можно называть его «гигантом неореалистической мысли»? Он отнюдь не является представителем неореалистического движения в целом.

Творчество его страдает рядом недочетов. Трудно поверить, что Дзаватини в состоянии возложить на свои хрупкие плечи ответственность за будущее всего мирового киноискусства).

В чем действительно ощущается острая потребность, так это в ясности перспективы, в уточнении сущности неореализма, в том, чтобы знать, чего он хочет, чего может достичь.

В последние годы выявлению сущности неореализма способствовали, во-первых, знаменитая дискуссия, развернувшаяся на страницах «Контемпоранео» по поводу «Дороги» Феллини, в которой участвовал и сам автор фильма, высказавший ряд довольно острых замечаний, и, во-вторых, в несколько меньшей степени, появление весьма сумбурной, но горячо написанной книги Брунелло Ронди («Итальянский неореализм»).

Феллини произнес фразу, на которую никто не обратил внимания, возможно, потому, что она была высказана нерешительно, как сугубо личное мнение. Он сказал: «Мне кажется (может быть, я и ошибаюсь), что неореализм подошел в своем развитии к такому моменту, когда он становится явлением, выходящим за пределы культуры, и знаменует переоценку всех ценностей (в философском смысле)».

«Все направления неореализма, в сущности, связаны между собой одной общей для всех чертой: это любовь к конкретному человеку, к его жизни, к «человеческому дому», являющаяся для нас проблемой этической, религиозной, социальной, экономической и меньше всего абстрактной или проявлением излишней чувствительности... Неореализм — это такое течение в искусстве, которое ориентируется на «общественного человека», то есть на человека, рассматриваемого в его важнейших взаимоотношениях с окружающим миром (что отнюдь не означает, будто сам человек остается в стороне или игнорируется). Это те связи, которые лежат в основе сложнейших изменений в существовании людей, в том существовании, которое все больше становится сосуществованием, когда люди начинают понимать, что основную проблему составляют конкретные связи человека с окружающим миром».

Выявить среди различных компонентов философскую основу неореализма, дабы акцентировать на ней внимание, и является одной из первоочередных задач новой культуры — той культуры, которая, возникнув как явление искусства, а не как стройная концепция, пока еще не оформилась и находится в зачаточном состоянии.

## *Реализм итальянских фильмов*

Спустя год-два по окончании Великой Отечественной войны на советских киноэкранах появился итальянский фильм «Рим — открытый город». Итальянских фильмов мы не видели лет двадцать. Зрители постарше вспоминали «Кабирию» и «Камо грядеши?», Мацциста и Франческу Бертини и не ждали от нового фильма ничего хорошего. Более молодые про «Кабирию» не слыхали, спрашивали: а будут ли в фильме петь, и недоумевали, кто, кому и в каком смысле открыл город Рим.

Новым Колумбом, открывшим для советского зрителя Рим, современную Италию, новое итальянское кино, был режиссер Роберто Росселлини. Не будет преувеличением сказать, что он открыл для многих и новые качества и новые возможности киноискусства.

Что это? Хроника? Куски подлинной жизни, подсмотренные и запечатленные аппаратом? Ведь этих улиц, крыш, обшарпанных лестниц, квартир, заваленных бараклом, не создашь ни в каком павильоне. Таких лиц и глаз, таких чувств не добьешься даже от очень хороших актеров...

Убегай, товарищ, спасайся через окно, по крыше! Фашисты уже взбегают по узкой лестнице, уже вламываются в маленькую твою квартиру! Неужели эти звери действительно стреляли в женщину, убили ее? Не забудется, как упала она на мостовую, как побежали петли на разорванном черном чулке... И даже тогда, когда от образов фашистских следователей и палачей пахнуло типично «кинематографическим» злодейством, даже тогда, когда мы зажмуривались, чтобы не видеть, как жгут паяльной лампой живое тело инженера-антифашиста, нас не покидало ощущение большого искусства, исполненного жизненной правды.

Да, и самое страшное и самое светлое бывает совсем простым.

Совсем просто: привязали старого священника к стулу и всадили пулю в его согбенную спину. И все это видели черноглазые римские мальчишки — их даже никто не гнал. Тихой стайкой пошли они по пустынной окраинной улице к Вечному Городу, поднимающему из дымки свои купола; пошли, унося в мальчишеских сердцах гнев против беззакония и бесчеловечности.

Так же молча уходили и зрители фильма, унося в сердцах гнев, печаль, любовь и надежду.

Итальянский народ оказался совсем не таким уж счастливым, каким представлялся нам по операм, туристским путеводителям и символистским новеллам, но зато смелым, борющимся, страдающим и побеждающим. Он оказался близким нам, понятным, родным. Так были открыты для советских зрителей подлинный Рим, подлинные люди Италии.

Доверчиво мы поспешили и на другие итальянские фильмы. И тут мы услышали сладкую канцонетту «Вернись в Сорренто!», услышали оперные арии из уст актрис невероятной красоты и стройных мальчиков, в которых уже созрели будущие Карузо, увидели приторные картины выдуманной Италии. И не успели мы подумать, что чудо с открытием Рима было, как и все чудеса, единственным и неповторимым, как на экраны вышел фильм «Похитители велосипедов». Мы вновь обрели наш Рим, наш итальянский народ.

В «Похитителях велосипедов» не было ни стрельбы, ни погонь, ни пыток. Один безработный украл у другого велосипед, и пострадавший разыскивал его при помощи друзей и сына. Что может быть прозаичней? Ломбард, рекламная контора, полицейский участок, скромная «траттория», другая столовая, благотворительная, при церкви, для нищих, тесная квартирка гадалки и огромный базар, где торгуют старьем и ломом. Шумные центральные улицы Рима, кишашие автомобилями, трамваями, велосипедами, и узкие переулки, в которые выплескивается быт бедноты из темных, сырых обиталищ. Это — места действия. А события? Поиски работы, уличная кража, ссора, драка, эпилептический припадок, обыск, скудный обед, попытка кражи, опять драка...

Но почему же народ Рима показался нам здесь столь близким и прекрасным? Почему наши сердца обливались кровью даже от мелких невзгод, трепетали от сочувствия к этим простым, совсем не героическим людям?

Потому что сценарист Чезаре Дзаваттини и режиссер Витторио Де Сика откровенно, как в дружеской беседе, рассказали нам несколько неприкрашенных фактов из жизни простых людей, которых они любят глубоко и беззаветно. И мы воочию увидели, что люди эти действительно добры и чисты, что помыслы их благородны, сердца открыты для дружбы и сочувствия, трудная жизнь освещена верой в будущее. Чего же еще желать от искусства?

И мы поняли: в Италии есть два киноискусства. Одно рассказывает привычные сказки, разукрашивая их знойными пейзажами, ангельскими голосами, женщинами неправдоподобной красоты, — это старое, привычное буржуазное кино, чуть поплоче, чем в Голливуде. Второе киноискусство Италии говорит правду. Узнали мы и имя этого нового искусства — «неореализм».

Вскоре мы увидели новые фильмы, услышали новые имена. Эдуардо Де Филиппо открыл нам Неаполь, «город миллионеров». Пьетро Джерми показал выжженные солнцем поселки, затерянные под небом

Сицилии, соляные копи, изнурительный и опасный труд в которых доступен не каждому, но откуда идут «дороги надежды». По пустынным дорогам повозил нас в краденой автомашине Марио Камерини. Джузеппе Де Сантис рассказал, что совсем недалеко от Рима есть нищая горная страна Чочария, населенная гордыми и смелыми людьми, способными бороться за правду, а потом в другом фильме вернул нас в Рим, где в 11 часов утра обрушилась ветхая лестница, до отказа заполненная безработными девушками. Ренато Каstellани заставил нас горячо переживать все перипетии любви современных Ромео и Джульетты из деревушки близ Неаполя. Его очаровательный и светлый фильм «Два гроша надежды» ввел нас в мир итальянской кинокомедии. В традиционной шуточной комедийной форме фильма «Полицейские и воры» Стено и Моничелли выразили глубокие и гуманные мысли, которых, правда, мы не нашли в фильме «Хлеб, любовь и фантазия» Луиджи Коменчини. В блестящую легкую форму этого фильма он внес пустое, банальное содержание, показав нам, что есть произведения, где два итальянских кино смыкаются, где старое, привычное буржуазное кино пытается рядиться в платье неorealизма.

Мы научились различать почерки итальянских кинорежиссеров. Мы полюбили итальянских киноактеров: Анну Маньяни, Лючию Бозе, Сильвану Пампанини, Марию Фиоре, Массимо Джиротти, Рафа Валлоне, Альдо Фабрици, Тото. Декада итальянского киноискусства, проходившая в Москве и других крупнейших городах Советского Союза в октябре 1956 г., познакомила нас с творчеством Лукино Висконти, Альберто Латтуады, Луиджи Дзампы, Федерико Феллини и ряда других мастеров, дала возможность увидеть знаменитые фильмы «Пайза» Росселлини, «Умберто Д.» Де Сики, «Машинист» Джерми, а также фильм «Четыре шага в облаках» Алессандро Блазетти, в котором итальянское киноведение усматривает корни неorealизма. Кинофестиваль, проходивший в Москве в дни Шестого международного фестиваля молодежи и студентов летом 1957 г., познакомил нас с самыми молодыми кинорежиссерами Италии — Микеланджело Антониони, Глауко Пеллегрини, Франческо Мазелли. Мы с радостью убедились в кровном родстве нового итальянского киноискусства с прогрессивной литературой, о чем свидетельствует хотя бы появление в русском переводе великолепной «Повести о бедных влюбленных» Васко Пратолини, превращенной вскоре режиссером-коммунистом Карло Лидзани в глубокий, человечный и мужественный фильм.

Карло Лидзани мы узнали и как критика и как искусствоведа. Его книга «Итальянское кино» (М., 1956) заполнила двадцатилетний перерыв в наших познаниях, показала, каким было кино в фашистской Италии, как в борьбе с фашистским диктатом вырастали прогрессивные, демократические тенденции. По острой и смелой книге Луиджи Кьярини «Сила кино» (М., 1955) мы ознакомились с политико-экономическими проблемами кинопроизводства, кинопрессы, кинопроката. Взгляды

Чезаре Дзаваттини на драматургию кино, изложенные в статье «Некоторые мысли о киноискусстве», опубликованной в журнале «Искусство кино» (№ 7, 1957), вскружили голову не одному сценаристу...

Словом, новое итальянское кино по праву завоевало нашего требовательного зрителя. Мало того, оно оказало несомненное влияние и на некоторых наших, особенно молодых, работников киноискусства, о чем заговорила и специальная и общая пресса.

Кинематографическая пресса всего мира уже более десяти лет страстно обсуждает новые итальянские фильмы. Влияние неореализма распространилось на киностудии Голливуда и Парижа, Лондона и Буэнос-Айреса, Праги и Варшавы. Многие критики (и особенно итальянские) с ожесточением ломают копья, доказывая, что такие-то фильмы и мастера — подлинный, «чистый» неореализм, а такие-то — подделка. А последние два-три года с еще большим темпераментом обсуждается вопрос о кризисе, крахе, конце неореализма.

Непонятно, как в одной стране вдруг могло родиться, щедро расцвело, озарило весь мир, а через десять лет угасло некое необычайное, новое киноискусство, называемое неореализмом.

Так ли это в действительности?

Вопрос этот очень сложный.

Предлагаемая вниманию читателей книга молодого итальянского киноведа Джузеппе Феррары дает много материала для размышлений. Автор пытается найти социальные, идеологические и эстетические корни неореализма. Он дает обзор экономических и общественных факторов, обусловивших, по его мнению, развитие нового направления в киноискусстве. Он сообщает интересные сведения о тех методах, какими пользовались фашисты для руководства кинематографией, приводит официальные документы, обильные цитаты из кинопрессы разных направлений, рассматривает конъюнктуру кинорынков, данные проката, описывает успехи и банкротства кинофирм. Содержит книга и тщательный, подробный анализ ряда наиболее значительных, характерных и талантливых фильмов.

Джузеппе Феррара — еще очень молодой литератор. Он родился в 1932 г. близ Флоренции и в 1955 г. окончил искусствоведческое отделение филологического факультета Флорентийского университета. Еще будучи студентом, Феррара публиковал свои критические статьи о фильмах на страницах итальянских журналов «Бьянко э Неро», «Ривиста дель Чинема» и других. Следы этой журналистской деятельности, а также приемы критика-полемиста отчетливо ощутимы в этой первой книге молодого автора. И хотя советскому читателю имена и позиции критиков, с которыми спорит Феррара, в подавляющем большинстве не известны, все же полемические страницы книги читаются с интересом, поскольку они воссоздают атмосферу борьбы, которая кипит вокруг реалистических итальянских фильмов.

Феррара не принадлежит к коммунистическому крылу итальянской кинокритики; он даже пытается порой опровергать доводы марксистских литераторов. Он возражает против попыток «приписать неореализму сугубо революционное значение» (стр. 175), считает поиски «истоков нашего существа, т. е. точек соприкосновения человека с богом», — «носящими неореалистический характер» (стр. 217). Безусловно правильно признавая итальянское движение Сопротивления одним из важнейших факторов, способствовавших рождению нового киноискусства, Феррара недооценивает самой сущности этого движения, придавая ему морально-этический характер. С этим связана и переоценка Феррарой роли католического духовенства, особенно сказавшаяся при анализе фильмов Роберто Росселлини. Искренне сочувствуя идеям Сопротивления, антифашизма, Феррара не идет дальше буржуазного демократизма; он боится подпасть под влияние коммунистических идей и всячески старается сохранить интеллигентский расплывчатый гуманизм и буржуазную благонамеренность. Он не хочет замечать возрастающего влияния коммунизма на итальянское кино, и даже опасно журит режиссеров-коммунистов за «попытки строго классового подхода к оценке событий».

Он пишет о фашистских руководителях кинематографии слишком спокойно, приводит оценку католической партии как «большой народной силы», употребляет чуждую марксизму терминологию; например, стремление к изображению человеческих чувств он называет «антропоморфизмом». Как эти, так и многие другие термины и утверждения Феррары совершенно справедливо вызовут несогласие советских читателей. Но в то же время объективность молодого исследователя заставляет его часто ссылаться на критиков-марксистов — Умберто Барбаро, Луиджи Кьярини, Уго Казираги и других. Любя свой народ и свое киноискусство, Феррара (вместе с критиком С. Милани) констатирует, что «коммунисты оказались единственными защитниками отечественной кинематографии и как отрасли промышленности и как явления в искусстве» (стр. 188).

В книге Д. Феррары советский читатель встретит множество ссылок на не известные ему фильмы (особенно в первой главе, где речь идет о периоде до 1945 г.). Это делает понимание некоторых мест книги сложным. Но, по мере того как автор подходит к современности, наше знакомство с фильмами становится уже достаточно полным.

Описание и анализ фильмов Феррара делает тщательно и убедительно, обращая главное внимание на их содержание, но не уделяя должного внимания мастерству актеров, операторов и обходя вопросы декорационного и музыкального оформления. Не лишены интереса страницы, посвященные содружеству сценариста и режиссера, показанному автором книги на примере совместной работы Дзаваттини с Де Сикой, хотя стремление во что бы то ни стало разделить художников, определить, что в фильме идет от сценариста, а что — от режиссера, противоречит принципу коллективного творчества в кино, где

элементы, вносимые всеми участниками постановки, органически сливаются, образуя единое художественное целое.

Отметим еще некоторые положения книги, с которыми нельзя согласиться. Нам кажется явно переоцененным значение фильмов «Пайза» Росселлини и «Страсть» Висконти и недооцененной роль фильмов «Солнце еще всходит» Вергано и «Два гроша надежды» Каstellани, великолепный, истинно народный финал которого пренебрежительно назван «балетно-оперным». Недооценены также гуманизм и остроумие «Полицейских и воров».

Однако есть ли такая критическая искусствоведческая книга, со всеми оценками которой был бы согласен читатель? Ведь, не находя в критической книге поводов для спора, читатель может соскучиться, тогда как, не соглашаясь с критиком и мысленно полемируя с ним, он обогащается фактами и укрепляется в собственном мнении.

Итак, книга даст много материала для размышлений. Но ответить на все «наболевшие» вопросы, связанные с итальянским неореализмом, она, конечно, не может. Не боясь разочаровать читателя, прямо скажем, что ответов на это не дает пока ни одна статья или книга. Вопрос еще дискутируется, истину еще ищут.

Поэтому да будет позволено мне привести здесь несколько высказываний итальянских теоретиков и самому высказать кое-какие свои суждения о реализме в итальянском кино, его происхождении, развитии и современном состоянии. Может быть, это чем-то поможет разворачивающейся дискуссии?

Самый термин «неореализм», несмотря на всю его распространенность, представляется мне недостаточно верным. Сомневается в нем и Джузеппе Феррара, предлагая вместо него более широкое и спокойное, хотя и менее конкретное определение — «новое итальянское кино».

«Слово «неореализм», — пишет К. Лидзани в своей книге «Итальянское кино», — правильное определение, если под ним понимать широкое движение группы художественной интеллигенции, стремящейся «раскрыть» в своем творчестве духовную жизнь нашей страны и показать внутренний мир ее людей» (стр. 174). Это определение слишком широко, чтобы быть верным. Разве художники-романтики, символисты и даже экспрессионисты и сюрреалисты не декларируют своего желания раскрыть духовную жизнь, внутренний мир людей? И что это за формула реализма, в которой идет речь о внутреннем мире, но ни слова не говорится об окружающей нас действительности?

В определениях «неореализма», принадлежащих различным его представителям, всегда фигурируют понятия «внимание к человеку», «гуманизм», «народ», всегда декларируется отказ от «привычных схем», от «лжи и дидактики» современного кино. Эти свидетель-

ства творцов неореалистических фильмов, не претендуя на теоретическую завершенность, говорят скорее о тенденциях, о намерениях, об общественных и художественных симпатиях, чем о творческом методе.

Много интересного сказал о неореализме Ч. Дзаваттини в своей статье «Некоторые мысли о киноискусстве», опубликованной в журнале «Искусство кино» (№ 7, 1957). В статье нет обобщающей формулы, но определены задачи, основные творческие принципы и опровергнуты или отведены основные обвинения, выдвигаемые обычно противниками неореализма. Не имея возможности цитировать подробно, я отсылаю читателя к указанной статье, приводя лишь несколько наиболее важных определений (стр. 111—115):

«Кино никогда не должно оборачиваться назад. Оно должно принять как непереносимое условие современность. Сегодня, сегодня, сегодня, сегодня. Нужно исследовать то, что мы видим перед собой, пользуясь кино как прожектором... Надо вести борьбу против чрезвычайного и схватывать жизнь в те ее моменты, которые мы сами переживаем, в ее наибольшей повседневности».

«Неореализм стремится... придать всем уверенность в собственных силах, внушить всем сознание, что они люди».

«Неореализм... требует, чтобы каждый играл самого себя».

«Неореализм не исключает психологической углубленности».

Главными обвинениями против неореализма Дзаваттини считает следующие: «неореализм показывает только нищету», «неореализм не подсказывает ответов, не указывает путей выхода» и «обыкновенные факты не интересны, не составляют кинематографического зрелища».

Первое обвинение Дзаваттини горделиво принимает, считая борьбу с нищетой благородным долгом художника, хотя и не придает «проблеме богатых и бедных» классового характера. Третье обвинение он отвергает, считая, что кино, преследующее культурно-воспитательные цели, должно не развлекать зрителя «зрелищами», а анализировать подлинную жизнь. Еще более решительно отмечает Дзаваттини второе обвинение. Он пишет:

«Проблемы персонажей и ситуаций остаются неразрешенными с практической точки зрения, ибо «такова наша действительность». Но в каждом своем кадре фильм непрерывно отвечает на возникающие вопросы. Что же касается путей выхода, то указывать их не художнику как таковому: с него достаточно — и это уже не мало — дать почувствовать необходимость, я бы сказал, неотложность, искать их».

Даже в столь сокращенном изложении программа Дзаваттини достаточно определена. Это программа реалистического искусства. Дзаваттини не делает выводов о революционном преобразовании жизни, не говорит о классовой борьбе, но его симпатии на стороне трудящихся; он верит в действенную силу искусства, в светлое будущее человечества, видит язвы капитализма.

Все это сближает программу Дзаваттини с тем, что марксистская эстетика называет критическим реализмом.

Конечно, со времен Бальзака, Толстого, Репина критический реализм в буржуазном искусстве претерпел значительные изменения. Идеология революционного пролетариата, марксистская теория, практика социалистического искусства оказывают на современных буржуазных художников все возрастающее влияние, приближая их к приятию метода реализма социалистического, то есть метода правдивого изображения действительности с целью ее революционного преобразования. В итоге ряд представителей итальянского неореализма вполне можно рассматривать как художников, близких методу социалистического реализма. С другой стороны, реакционная идеология империализма продолжает воздействовать на художников, уводя их от реализма и вынуждая сочетать в своих произведениях реалистические и модернистские, декадентские, антиреалистические черты. Поэтому среди представителей итальянского неореализма есть и такие, которые отошли от правдивого отображения жизни, стали на путь декадентства.

Итальянский неореализм есть не что иное, как критический реализм в его современном состоянии. Художники, объединяемые под названием «неореалисты», весьма разнородны и в идейном и в художественном отношении. Их многое объединяет: и демократичность убеждений, и зоркость жизненных наблюдений, и стремление фиксировать реальную действительность, снимать непрофессиональных исполнителей, использовать в диалогах местные наречия, провинциализмы и жаргоны. Но не менее существенны и различия этих художников. Об этих различиях мы будем говорить подробнее ниже.

Вместе с тем неореализм не является и специфически итальянским направлением. Он теснейшим образом связан с развитием критического реализма в киноискусстве других стран.

«Неореализм» — это новый реализм; следовательно, был и старый «реализм»? В книге К. Лидзани дан хотя и краткий, но богатый фактами очерк развития итальянского кино. Он показывает, что подлинно реалистические произведения встречались в итальянском кино до 1945 г. очень редко и не составляли какой-либо школы, направления, будучи систематически оттесняемы пышными псевдоисторическими боевиками реакционно-романтического толка или фильмами с «белыми телефонами», то есть фильмами, откровенно украшающими, лакирующими современность. Таково было кино фашистских времен.

В книге Феррары тщательно разобраны все предшественники, все «корни» нового кино. Такими «корнями» оказываются, кроме фильмов «Четыре шага в облаках» и «1860» А. Блазетти, некоторые весьма поверхностные комедии М. Камерини и, наконец, документальные фильмы Де Робертиса, о фашистской, милитаристской сущности которых Феррара должен был упомянуть. Все эти «находки в прошлом» итальянские киноведы выискивают с позиций настоящего: они выбирают самые прогрессивные по содержанию и свободные по форме

фильмы, наиболее близкие к современному реализму. Таких реалистических картин, конечно, не могло не быть, и их возводят в «предшественники», хотя, несомненно, никакой традиции, никакого направления они не создали.

Нам не пришлось видеть фильм Л. Висконти «Наваждение», но яркое описание его, сделанное Феррарой, позволяет думать, что произведение это есть выражение болезненной психологии одиночества, запретной любви, преступления. «Наваждение», в котором итальянские киноеды видят «корни неореализма», представляет собой, по-видимому, сложный конгломерат влияний американской литературы «потерянного поколения», фильмов Марселя Карне и натуралистических новелл раннего Д'Аннунцио. Прямой связи между этим фильмом и неореализмом установить нельзя.

Гораздо убедительнее выглядят те связи, которые устанавливают итальянские киноеды и, в частности, Д. Феррара между новым итальянским кино и творчеством писателей-«веристов». Эти писатели, и особенно Верга, несомненно, воздействовали и на Висконти, и на Джерми, и на Де Сантиса.

Итак, «старый реализм» в итальянском кино как школа, как направление не существовал. Но реализм создал прочные, живые традиции в киноискусстве других стран. Творчество американских режиссеров Д. У. Гриффита, Т. Х. Инса, Ч. С. Чаплина в 10—20-х годах было, несмотря на свою идейную ограниченность, в основном реалистическим. Сильная реалистическая школа противостояла экспрессионистам и романтикам в немецком кино 20-х годов (Лупу Пик, Ф. Мурнау, Г. Ламтрехт, Г. Пабст). В 30-х годах во Франции расцвело реалистическое творчество Рене Клера, Жака Фейдера, Жана Ренуара, а также Марселя Карне, хотя в его произведениях и ощущались декадентские влияния. В 30—40-х годах на реалистических позициях стояли такие американские режиссеры, как Джон Форд, Кинг Видор, Уильям Дитерле, а также английские документалисты школы Грирсона.

Даже этого краткого перечня достаточно, чтобы увидеть, что реалистические традиции в буржуазном кино не прерывались и что критический реализм своих позиций не сдавал. Памятуя учение Ленина о двух культурах в одной культуре, развитие реалистических традиций нужно считать вполне закономерным. При этом нельзя не заметить, что наибольшего расцвета реалистическое киноискусство достигло в связи с политическими победами демократических сил. Немецкие реалисты 20-х годов черпали силы в развивающемся рабочем движении, французские реалисты 30-х годов были непосредственно связаны с политикой Народного фронта и антифашистской борьбой, американские реалисты 30-х годов находили опору в демократическом движении трудящихся Америки.

И наконец, большое влияние на развитие реалистических тенденций во всем мире оказало советское кино, искусство социалистического реализма.

Влияние «Броненосца Потемкина» С. Эйзенштейна, «Матери» В. Пудовкина и «Земли» А. Довженко было решающим фактором развития всего мирового искусства, в частности и итальянского кино. Дело здесь вовсе не в том, что (как утверждает Феррара) в «Белом корабле» Росселлини матросы качались в люльках, а орудийные жерла разворачивались на зрителя, как в «Броненосце Потемкине». Дело не в том, что начало фильма «Нет мира под оливами» отчетливо напоминает медлительные и монументальные кадры «Земли». Таких аналогий можно найти много. Суть в том, что советские фильмы учили прогрессивных художников всего мира говорить правду о жизни, ставить эту правду на службу революции, искать новые, ярчайшие формы для выражения нового, революционного содержания. Именно о таком влиянии Эйзенштейна и говорил Де Сантис перед объективом киноаппарата в кадрах, включенных в документальный фильм «Сергей Эйзенштейн». Именно о таком влиянии писал Умберто Барбаро в письме к Всеволоду Пудовкину, писали итальянские критики в воспоминаниях о Довженко.

Развиваясь по пути социалистического реализма, советское кино оказывало влияние на мировое кино не только в 20-х годах, но и позднее. Недаром итальянские режиссеры часто называют в числе своих учителей автора «Путевки в жизнь» Николая Экка и автора «Детства Горького» и «Радуги» Марка Донского.

Таким образом, развитие критического реализма в послевоенном итальянском кино явилось дальнейшим развитием и продолжением реалистических традиций мирового киноискусства, постоянно укрепляемых советским кино.

Но почему же именно в Италии реализм дал такие результаты, достиг такой силы?

На это вопреки утверждениям многих зарубежных киноведов мы должны ответить: не только в Италии!

Не только в Италии после войны побеждал реализм!

Независимо от первых шедевров неореализма и одновременно с ними появились «Битва на рельсах» (1946) Рене Клемана во Франции, немного позднее — «Мы все еще живем» (1951) Тадаси Иман в Японии. Еще немного позднее в Индии был показан фильм Бимала Роя «Два бигха земли» (1953), а несколько раньше в Англии — фильмы «...в котором мы служим» (1942) и «Короткая встреча» (1945) Дэвида Лина. Разве во всех этих и многих других фильмах не выступают совершенно отчетливо свойства неореализма? А разве не смыкается неореализм с творчеством советского режиссера Сергея Герасимова, с его стремлением изображать повседневность, с его простотой, многолинейностью, с некоторой приглушенностью актерской игры? А ведь «Комсомольск» и «Учитель» были поставлены Герасимовым еще до войны, «Большая земля» — в годы войны, а «Молодая гвардия» — до появления на наших экранах большинства итальянских шедевров.

Следовательно, дело здесь не только во влияниях. Признавая влияние одних художественных произведений на другие и ту большую и плодотворную роль, какую сыграли итальянские реалистические фильмы в развитии мирового киноискусства, в том числе и нашего советского кино, отметим, однако, что не столько художественные воздействия решают вопрос, сколько общественно-политические условия и материальные условия жизни народа.

Явления, аналогичные итальянскому неореализму, возникали одновременно и независимо друг от друга в разных странах в связи с освобождением их от ига фашизма («отечественного» или иноземного), в связи с революционным и национально-освободительным движением, деятельностью антифашистов и борцов за мир, победами демократических сил. Это отметили все прогрессивные искусствоведы, это отметил и Д. Феррара, назвавший одну из глав «Сопrotивление — главный источник нового киноискусства».

Если рассматривать вопрос о причинах появления в киноискусстве Италии мощного реалистического течения, аргументируя только голыми фактами, то нам придется пуститься на безуспешные поиски разных «корней» и «влияний», почти не касаясь личных свойств талантливых художников и не говоря об исторически сложившихся способностях итальянского народа к искусству. Если же рассматривать развитие искусства в сложнейших его связях с действительностью, с жизнью человеческого общества, то мы всегда найдем убедительный и верный ответ.

Также найдем мы ответ и на второй вопрос о причинах «кризиса неореализма». Этот «кризис», возглашенный многими зарубежными критиками, в том числе и итальянскими, непосредственно связанными с возникновением реалистического движения, широко обсуждается на страницах кинопрессы всех стран.

Если рассматривать реализм как метод правдивого отображения действительности в ее типических чертах, то испытывать кризисов он не может. Кризисы могут переживать лишь отдельные художники, в том числе и реалисты, причем чаще всего эти кризисы бывают связаны с отходом художников от реализма, с изменой реалистическому методу.

Это положение, если оно будет принято читателем, исключает возможность постановки пресловутого вопроса о кризисе реализма в итальянском кино. Неправильность постановки этого вопроса подтверждается и тем фактом, что итальянские неореалисты никогда не были объединены организационно, подобно, например, футуристам, и не имели определенной творческой программы. Симптоматично, что попытки Чезаре Дзаваттини, которого многие критики называют «отцом неореализма», сформулировать подобие программы (в цитированной мною выше статье) вызвали дружный протест со стороны почти всех художников, причисляемых к неореализму. На заключительных страницах своей книги Д. Феррара выражает возмущение теоретическими претен-

зиями Дзаваттини и даже крайне непочтительно отзывается о прославленном кинодраматурге: «Дзаваттини — действительно исключительный сценарист, но в то же время он — посредственный писатель и никуда не годный теоретик... Он отнюдь не является представителем неореалистического движения в целом» (стр. 241).

Я привожу эту фразу не потому, что согласен с ней. Хотя многие теоретические положения Дзаваттини и представляются мне спорными, все же я нахожу их очень яркими и интересными. И если мы соглашаемся с тем, что Дзаваттини «не является представителем неореалистического движения в целом», то только потому, что такого целостного движения, такой группы, такого единого направления вообще не существует. Ведь и более признанные теоретики и критики, которых Феррара охотно и почтительно цитирует — Луиджи Кьярини, Умберто Барбаро, Гуидо Аристарко, Уго Казираги, — тоже, насколько мне известно, не разработали сколько-нибудь четкой общей программы. Не претендует на это и сам Феррара.

Наше утверждение, что неореализм как единое движение, как целостная группа или школа не существует, станет еще более понятным, когда мы коснемся творческих путей художников, причисляемых к неореализму. Под каким же углом зрения рассматривать нам современное итальянское киноискусство, его развитие и борьбу?

Крушение фашизма и победа демократических сил вызвали в Италии к жизни расцвет киноискусства, представленного многими высокоталантливыми художниками — кинорежиссерами, сценаристами, актерами, операторами, музыкантами и другими — разных индивидуальностей, разных политических и творческих устремлений, разных темпераментов и манер и объединенных лишь общими чертами, свойственными художникам критического реализма. Развитие творчества этих художников проходит, как и развитие всего современного искусства, в процессе борьбы реалистических и антиреалистических тенденций, борьбы демократических и антидемократических идей, борьбы за мир и социализм, против войн и империализма. В условиях капиталистического общества, под сильным давлением со стороны реакционных политических партий, католической церкви, цензуры и владельцев кинопредприятий борьба талантливых и честных художников-демократов, художников-реалистов проходит в тяжелых условиях и нередко кончается поражениями. Тот факт, что некоторые художники изменили своим реалистическим принципам и поддались влияниям декадентства, мистики, пессимизма, был расценен критикой как «кризис неореализма». Но наряду с ними есть и такие художники, которые сумели преодолеть колебания и вернулись к реализму; есть и такие, которые последовательно и упорно отстаивали свои позиции. Никаких кризисов они не испытывали, хотя и знали творческие трудности и даже неудачи.

Поэтому нужно говорить не о «кризисе неореализма»; а о борьбе реалистического искусства с декадентским — борьбе, которая, мы уверены, приведет к победе реализма.

Рассмотрим вкратце в свете этой борьбы творческие пути наиболее ярких и типичных представителей нового, современного итальянского кино.

Роберто Росселлини начал свой творческий путь при фашизме в документальном кино. Его «Белый корабль» (1943) и «Пилот возвращается» (1942) раскрывают внутренние противоречия художника, вынужденного воспевать фашистские морские и воздушные силы и в то же время пытающегося уйти от этой задачи в решение частных формальных задач, проводя, хотя и осторожно, идеи гуманизма.

Движение Соппротивления и личное участие в нем Росселлини, связанное с постоянным риском лишиться жизни в борьбе с немецкими оккупантами, вдохновили Росселлини на создание фильма «Рим — открытый город» (1944—1945), явившегося подлинным шедевром кинематографии. В этом фильме художник раскрывает перед нами широкий мир жизни народа, показывает его патриотическую борьбу, освещает типические проявления этой борьбы, важнейшие конфликты жизни. Правда, в фильме есть элементы натурализма, но их можно объяснить отчасти поисками предельно сильных, крайних средств для разоблачения жестокости и бесчеловечности фашистов, а также яркостью непосредственных впечатлений, которые художник не успел тогда еще отобрать, претворить.

Наличие в фильме двух основных параллельно идущих сюжетных линий — инженера-коммуниста и антифашиста-священника, с равным героизмом, с одинаковой самоотверженностью жертвовавших жизнью для народного дела, — воспринималось многими критиками как свидетельство широкого кругозора художника, сумевшего показать различные слои Соппротивления.

Ошибка Росселлини (которую разделяет и Феррара в своем анализе его творчества) состоит в неверной оценке классовых сил, породивших движение Соппротивления. Параллельный показ деятельности коммуниста и священника приводит к недооценке роли итальянского пролетариата и его передового отряда — Коммунистической партии — и к преувеличению роли католического духовенства. Попытка «примирить коммунизм с католицизмом» привела талантливого художника к тяжелому идейному и творческому кризису.

За фильмом «Рим — открытый город» последовала картина «Пайза» (1946), которой Д. Феррара отводит основное место в книге, центральное место в развитии неореализма, считая ее чем-то вроде эталона неореализма, показательным каталогом всех его типических черт, приемов, свойств.

Позволим себе не согласиться с критиком. Идейно и художественно «Пайза» слабее, чем «Рим — открытый город». Вторгшись в жизнь, в широкий мир народной борьбы, Росселлини остановился в растерянности. Сложность, многообразие народной жизни Росселлини не смог изобразить через типические, обобщающие образы, он не увидел общей

картины того времени, но лишь отдельные ее эпизоды — талантливые, яркие, но разобщенные и противоречивые. Война комкает, губит человеческие судьбы — таков лейтмотив этих эпизодов. Война обрывает пулями едва зародившуюся любовь солдата и юной крестьянки; война делает из ребенка — спекулянта, а из мечтательной девушки — проститутку. И Росселлини, так страстно призывавший к борьбе в «Риме — открытом городе», не может дать в «Пайза» ответа — что же делать? Бороться с фашистами, несущими войну, в рядах флорентийских повстанцев и партизан из долины реки По или укрыться за монастырской стеной среди наивных, как дети, монахов?

Героизм повстанцев и партизан показан Росселлини сочувственно, сильно, но с чувством безнадежности, мрачно. «Тема шестого эпизода [партизаны на По] — смерть, смерть неотвратимая, неизбежная», — справедливо пишет Феррара (стр. 111). За монастырской же стеной — умиротворенность, гармония: что значит треволения войны, жизни, смерти перед лицом вечного бога? «Первоначальная наивность, ощущение полного счастья и покоя, царившие в монастыре, сменяются чувством глубокой любви, жадной очищения», — так формулирует Феррара идейный итог этого эпизода (стр. 111).

За «Пайза» последовала «Любовь» (1948) — картина, содержащая два независимых эпизода: монолог Анны Маньяни (сценарий Ж. Кокто) — разговор женщины со своим возлюбленным по телефону — и странную, пронизанную мистицизмом историю юродивой, уверовавшей, что она родила нового Мессию (сценарий Ф. Феллини).

В следующем фильме, «Германия, год нулевой» (1948), полном мрачной безнадежности, Росселлини говорит «нет» борьбе, жизни, коммунизму. А затем в фильме «Франциск — менестрель бога» (1950), биографическом фильме о столпе католической церкви, святом Франциске Ассизском, он так же убежденно говорит «да» уходу от жизни, мистицизму, католицизму.

Далее последовал ряд картин Росселлини с участием Ингрид Бергман. Все они полны смятения, ужаса перед жизнью, веры в «иное», посмертное существование. И хотя Д. Феррара, описывая одну из них — «Стромболи, божья земля» (1949), — явно старается не замечать глубокого кризиса, в котором находится Росселлини, все же его описание достаточно верно передает мистицизм и отрешенность от жизни, переполняющие этот фильм.

Итак, отход от реализма приводит Росселлини к творческому кризису. Но, конечно, это не кризис всего нового итальянского кино. Примерно то же, только в менее резкой, определенной и, я бы сказал, трагической форме, произошло и с другим «столпом неореализма» — с Лукино Висконти.

Крупный театральный режиссер, Лукино Висконти появляется в кино лишь от случая к случаю, но зато каждая его картина вызывает бурные споры, оставляет в киноискусстве неизгладимый след.

Выше мы уже высказывали свои сомнения в правильности зачисления Феррарой фильма Висконти «Наваждение» (1942) в «предшественники неореализма». Зато второй его фильм, «Земля дрожит» (1948), в котором Висконти с исключительной правдивостью и человечностью показывает тяжелую жизнь сицилийских рыбаков, является наряду с фильмом «Рим — открытый город» одним из наилучших реалистических произведений послевоенного итальянского кино. Висконти хотел создать трилогию о трудящихся Сицилии, но не был поддержан кинопредпринимателями. Не осуществив своего замысла, Висконти не находил возможностей для работы в кино около трех лет. Но когда он наконец поставил «Самую красивую» (1951), то этот фильм вновь поразил зрителей своей глубиной и человечностью.

Несмотря на узкий и незначительный, казалось бы, сюжет — честолюбивая женщина устраивает сниматься в кино свою некрасивую дочку, — Висконти и Анна Маньяни показали в этом фильме глубоко народный, трогательный и чистый человеческий характер. Тонкий юмор, выразительные детали, целый калейдоскоп забавных и ярких эпизодических персонажей, мудрая «отеческая» любовь к простым, ошибающимся людям — все это с побеждающей талантливостью использовано режиссером для утверждения мысли о достоинстве человека, о красоте материнской любви даже в ее нелепых, комических проявлениях.

После нового трехлетнего перерыва Висконти выступил с фильмом «Страсть» (1954), который, на наш взгляд, знаменует его отход от реализма.

Героическую страницу итальянской истории — освободительную войну 1866 г. против Австрии — Висконти, основываясь на новелле писателя XIX века Фаттори, задумал показать через драму женщины-аристократки, влюбленной во вражеского офицера и изменяющей родине ради него. Любовные эпизоды разработаны Висконти с неожиданной для автора фильмов «Земля дрожит» и «Самая красивая» пышностью, красотой; эпизоды же, рисующие подготовку восстания, битву под Кустоцей, а также образы итальянских патриотов показаны поспешно, бледно, сумбурно.

Феррара стремится защитить, возвысить фильм «Страсть». Он полемизирует с неизвестными нам критиками Чинтиоли и Бальделли. Однако доводы этих критиков, даже в цитатах, сделанных Феррарой, кажутся нам достаточно обоснованными, весомыми. О героине фильма Ливии Феррара пишет: «...во имя любви, предав родину, она в глубине души чувствует себя героиней» (стр. 224), — не замечая того, что, подробно показав это чувство Ливии, Висконти и актриса Алида Валли не сумели осудить его и тем объективно оправдали изменницу, сделав всю идейную концепцию фильма реакционной, фальшивой.

Итальянская пресса говорит нам о том, что этот фильм Висконти был изрезан и искажен цензурой, однако пышность и подчеркнутая театральность режиссуры не зависят, конечно, от цензуры. Мы не можем

судить о первоначальном замысле Висконти, но окончательную версию фильма, показанную на фестивале в Карловых Варах и на декаде итальянского кино в Москве, мы должны оценить как неудачу.

К сожалению, и следующую работу Висконти — произвольное перенесение в современность сюжета и образов «Белых ночей» Достоевского — тоже нужно признать малоудачной. Страстная борьба Достоевского за честь, моральные права скромных, рядовых людей подменена в фильме Висконти обычной любовной мелодрамой. Если неудачи Висконти в кино вселяют тревогу, то огромная и плодотворная работа этого крупнейшего мастера в театре позволяет надеяться на возвращение его на позиции реализма.

Спад демократического движения в Италии, победы, одержанные буржуазными и католическими партиями, отразились и на творчестве других режиссеров, тоже отошедших в большей или меньшей степени от идейности и реализма. Луиджи Дзампа после прекрасных фильмов «Жить в мире» (1946) и «Депутатка Анджелины» (1947) в своих последующих работах отдал дань развлекательным тенденциям и влиянию американских детективных лент. Ренато Каstellани после «Двух грошей надежды» (1951), комедии подлинно народной, жизнеутверждающей, полной мысли и чувства, вернулся к утонченному эстетизму, дав холодные и красивые вариации на шекспировские сюжеты: «Джюльетта и Ромео» (1954) и «Двенадцатая ночь» (1955).

Возникает вопрос: являются ли все эти объединенные нами факты отхода художников от реализма показателем того, что эти художники сознательно и навсегда избрали более легкие пути, уступили продюсерам, цензуре, правой прессе, Ватикану, голливудским влияниям? Возможно ли возвращение Дзампы, Каstellани, Висконти к реализму, возможно ли преодоление Росселлини творческого кризиса?

Мы уверены, что возможно! Художники, любящие свою родину, свой народ, должны вернуться к изучению народной жизни, к выражению народных чаяний в своих произведениях. Блестящий пример этому дали Витторио Де Сика и Пьетро Джерми.

Комедийный герой-любовник, удивительный актер, умеющий наполнить обаянием любую, порой даже бессодержательную роль, Витторио Де Сика резко меняется, когда выступает как режиссер. Внешний блеск и бездумная легкость сменяются благородной сдержанностью и проникновенной глубиной, шутливая ирония и театральная условность — сердечной искренностью и жизненной правдой.

Фильмам Де Сики (поставленным, как правило, по сценариям Чезаре Дзаваттини) свойственны также юмор, порой даже сатирический гротеск, оттеняющие спокойное, обстоятельное повествование о жизни простых, чаще всего обездоленных людей. Вначале может показаться, что художник бесстрастен и увлечен мелочами, но по мере развития действия неминуемо оказывается, что любая деталь говорит об очень многом и показана далеко не случайно, а сознательно, для выражения

определенной идеи; художник горячо, активно любит людей. Только тенденция авторов проявляется в фильмах не прямо, не «в лоб», а естественно вытекая из обстоятельств действия и характеров героев. Эти характеры всегда индивидуальны и органичны. Де Сика обычно берет на роли непрофессионалов, простых людей, находя их среди сотен претендентов. Они, по принципу Дзаваттини, «играют самих себя», но под руководством талантливейшего режиссера-педагога, играют очень хорошо.

Уже в ранних фильмах Де Сики, судя по свидетельству Лидзани, Феррары, Садуля, Ажеля и других историков, отчетливо звучали гуманистические идеи. Не имея возможности затрагивать при фашистском режиме больших социальных тем, он трактовал вопросы бытовой морали и главным образом детской психологии. В годы подъема демократического движения Де Сика создал четыре прославленных шедевра: «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1950) и «Умберто Д.» (1951). Не будем их описывать: второй и четвертый фильмы были у нас в прокате; все четыре подробно и любовно описаны Феррарой. Необходимо отметить, однако, что Феррара недостаточно подчеркнул воинствующий гуманизм картин Дзаваттини — Де Сики и ту прямую и страстную критику, которой они подвергают устои капиталистического общества и обличают одну из основных его язв — безработицу.

Эти фильмы Де Сики принесли итальянскому кино наибольшую известность и славу. Затем Де Сика потерпел две неудачи подряд: его картины «Вокзал Термини» (1952) и «Золото Неаполя» (1954) не поднимаются выше забавных, порою терпких анекдотов, рассказанных с тонким юмором и легкой печалью, и не содержат значительных мыслей. Их появление на экране совпало по времени с отходом от реализма Росселлини и с неудачей Висконти, что дало некоторым критикам повод поднять шум об «общем кризисе неореализма». Однако могильщики неореализма поторопились. В картинах Де Сики не было ничего злокачественного, это были просто неудачи; общеизвестно, что ни один художник не может творить все время на одном уровне и в творчестве каждого бывают подъемы и спады.

И Де Сика блестяще опроверг скороспелые суждения о «кризисе» своего творчества. Вновь обратившись к жизни римского пролетариата, он создал прекрасный фильм «Крыша» (1956), в котором вскрыл бедственное жилищное положение итальянских трудящихся и вновь воспел моральную стойкость, честность и чистоту рабочего человека. Фильм «Крыша» (получивший немало международных наград, в том числе первую премию на кинофестивале в Москве) нанес решительный удар по всем концепциям «могильщиков» реализма. Другой такой же удар нанес фильм Пьетро Джерми «Машинист» (1956).

Пьетро Джерми, сценарист, актер и режиссер, — человек яркого и своеобразного дарования. Его манера, контрастная, эффектная, несколько нервная, совершенно не похожа на манеру Де Сики. Его творческий

путь сложнее и противоречивее, чем путь Де Сики: в фильмах Джерми остро ощущается борьба реалистического и антиреалистического начал.

Его картины «Во имя закона» (1949; в нашем прокате «Под небом Сицилии») и «Дорога надежды» (1950) были единодушно оценены итальянской, советской и всей мировой кинокритикой как боевые реалистические произведения, клеймящие беззакония, безработицу, бесправие, порожденные капитализмом. Однако в этих исполненных силы и драматизма картинах можно отметить и некоторые влияния голливудского «черного» фильма, проявившиеся в излишне жестоких, натуралистических подробностях сцен страдания, убийств, эротики. И эти едва наметившиеся тенденции вдруг победили в последующих фильмах. «Город защищается» (1951), «Разбойник с Такка дель Люпо» (1952), «Президентша» (1953), «Ревность» (1953) подвергались суровому осуждению в левой, коммунистической прессе, предостерегавшей Джерми от сильных декадентских влияний. Наряду с этим, как и следовало ожидать, правая пресса дружно «поднимала Джерми на щит», сладострастно сравнивая его фильмы с гангстерскими и психопатологическими «боевиками» и смакуя их жестокость и эротику.

Однако торжество это было преждевременным. Джерми преодолел растлевающие влияния и, обратившись вновь к жизни трудящихся, создал строгий, мужественный фильм «Машинист», полный правды, мысли и человеколюбия. Реализм победил гибельные влияния модернизма.

Мы не можем заглядывать вперед. Положение художника, особенно художника кино, связанного с производством, принадлежащим капиталистам, в буржуазном обществе столь ненадежно, влияния реакции столь настойчивы и порой тонки, что предсказать мы ничего не можем. Но мы знаем о растущей роли итальянской компартии, о растущем сознании рабочего класса и крестьянства. Очевидно, их влиянию и обязано итальянское кино рождением таких фильмов, как «Крыша» и «Машинист», являющихся доказательством развития в нем прогрессивных реалистических тенденций.

Перейдем теперь к рассмотрению творчества некоторых других кинорежиссеров Италии.

В 50-х годах большой международный резонанс получили фильмы Федерико Феллини.

Феллини выступил вначале как сценарист, участвуя в работе над фильмами Росселлини «Рим — открытый город» и «Пайза». Мне не известно, какие эпизоды или новеллы принадлежали в этих фильмах его перу, но для росселлиниевской «Любви» Феллини написал мистическую новеллу о юродивой. Затем совместно с Альберто Латтуадой Феллини дебютировал как режиссер.

Его нашумевший фильм «Маменькины сынки» (1953), сделанный в свободной и простой манере, посвящен актуальной теме — судьбам

молодежи, затронутой разложением, разочарованной, сбившейся с пути. Унылые настроения этого фильма прерываются порой светлым лучиком надежды: один из героев встречает, возвращаясь по утрам домой, рабочего мальчугана, бегущего к себе в мастерские, и эти встречи пробуждают в нем стремление к труду. Для других своих героев Феллини выхода не нашел. В целом фильм оставляет впечатление гнетущей тоски.

В следующем фильме, «Дорога» (1954), творческая индивидуальность Феллини определяется уже окончательно. Его героями являются три бродячих комедианта. Действие происходит в наше время, но характеры героев абстрактны, аллегоричны и, по существу, не связаны ни с определенным временем, ни даже с национальностью. Главные персонажи: юная юродивая Джемелломина, наивная, отрешенная от жизни, добрая и безвольная; звероподобный, злобный, тупой и грязный силач и чувствительный, иронический, нежный клоун-музыкант. Психологические коллизии, разыгрывающиеся между этими духовно неполноценными людьми, перемежаются натуралистическими эпизодами, демонстрирующими похоть, страх, болезнь, убийство, предательство, звериную тоску. Джульетта Мазини играет дурочку Джемелломину очень ярко и талантливо, но в чисто условной манере психологического гротеска. Условны, надуманны и оба ее партнера — причудливо выродившиеся Арлекин и Пьеро. Режиссура поражает своей остротой, болезненной силой, сочетающей натурализм и мистику. Фильм оставляет незабываемо тяжелое впечатление.

И этот фильм многие критики, в том числе и Феррара, относят к неореализму! Какой же это реализм! Это яркий, я бы сказал, хрестоматийный пример декадентства.

Последующий фильм Феллини, «Мошенники» (1955), о похождениях группы циничных проходимцев, спекулирующих на религиозных чувствах темных крестьян, преисполнен жалости и презрения к человечеству. То же можно сказать и о фильме «Ночи Кабирии» (1957), повествующем о духовном, мистическом перерождении доброй, наивной, явно психически неполноценной проститутки, ставшей «иной, новой» под влиянием молитвы в праздник богородицы. Этот фильм, как и все творчество бесспорно талантливого, но болезненно, реакционно мыслящего Феллини, по существу своему антигуманистичен; фильм гласит не о вере в человека, а о жалости к нему; он учит не борьбе, а покорности, зовет не к жизни, а к бегству от нее. Характерно, что положительные герои Феллини — почти всегда дегенеративны, неполноценны. Как же нужно разочароваться в людях вообще, чтобы воспевать таких героев!

Попытки связать растущую в буржуазном обществе популярность фильмов Феллини с кризисом неореализма, доказать, что неореализм якобы переродился в «неомистицизм», «неонатурализм», представляются нам лишеными всяких оснований. Феллини, по существу, реалистом

никогда не был; он лишь умело использует современные достижения киноискусства и кинотехники, внешне напоминающие подчас приемы реалистов. На самом же деле он типичный представитель декадентского, антиреалистического искусства.

Вызывает серьезные возражения и причисление к неореалистам молодого режиссера Микеланджело Антониони. Его столь лестно оцененный Феррарой фильм «История одной любви» (1955) — типично декадентская любовная мелодрама из жизни буржуазной интеллигенции, ничего общего с демократическим течением не имеющая. В этом своем фильме Антониони целиком вовлечен в атмосферу болезненного самоанализа своих усталых героев.

Приведенный краткий обзор путей итальянских кинорежиссеров показывает, что эти пути далеко не сходны между собой и не сливаются в одно общее и единое течение. Одни художники вообще чужды реализму, другие, мучительно колеблясь, отходят от него, третьи преодолевают все трудности и сомнения и, отказываясь от соблазнов декадентства, возвращаются к идейности, к жизненной правде. Но эта картина была бы неполна, если бы мы не отметили художников, сознательно и последовательно развивающих в своем творчестве реалистические традиции. К таким художникам принадлежит Джузеппе Де Сантис.

Коммунист Де Сантис начал свой творческий путь как кинокритик и сценарист. Его первые режиссерские работы «Трагическая охота» (1947) и «Горький рис» (1949) вызвали горячий интерес зрителей и критики благодаря остроте затрагиваемых ими социальных тем, силе идейных обобщений и яркости художественной формы. Трагические коллизии послевоенной Италии, когда бедняки крестьяне вынуждены были преследовать, как зверей, таких же бедняков, как и они, или когда скудное вознаграждение за каторжный труд на рисовых плантациях батраки должны были отстаивать в смертельной схватке с эксплуататорами и бандитами, раскрыты Де Сантисом с огромным темпераментом и суровой откровенностью. Итальянская критика видела в ранних работах режиссера стремление к эффектам, к мелодраме; ею ставился даже вопрос, насколько «чистым неореалистом» он является. У нас лично никаких сомнений в реалистичности фильмов Де Сантиса нет, хотя мы и видим его просчеты и иногда ослабление чувства меры, что объясняется темпераментом и страстной тенденциозностью молодого мастера.

Фильм «Нет мира под оливами» (1950) произвел на советских зрителей незабываемое впечатление не только глубоким анализом классово-борьбы в деревне, борьбы бедняков с кулаками, но и большой правдивостью выраженных в нем человеческих чувств и смелостью выводов. Мысль о том, что эксплуататоры будут угнетать народ до тех пор, пока бедняки не сплотятся, не осознают силы своего единства, выражена режиссером ярко и выпукло. Артист Раф Валлоне создает образ

смелого и честного героя-борца, отважившегося на индивидуальный протест, но победившего только благодаря всенародной поддержке.

Вершиной творчества Де Сантиса является фильм «Рим в 11 часов» (1951), созданный при участии Чезаре Дзаваттини. В основе этого фильма лежит реальный факт: под тяжестью двухсот безработных претенденток на место машинистки обрушилась лестница старого дома. Этот прискорбный случай позволил Дзаваттини, Де Сантису и их сотрудникам развернуть целую панораму жизни современного Рима. Цепь новелл — излюбленная форма итальянских кинодраматургов (приводящая порой к пестроте и композиционной слабости) — позволила в данном случае показать целый ряд живых, правдивых, ярких человеческих характеров. Какую любовь, какое теплое, братское чувство испытывает зритель вместе с авторами к этим простым людям, живущим в очень тяжелых условиях, но прекрасным и достойным любви именно потому, что они люди! И юмор, и печаль, и ирония, и гнев, и столь свойственная творчеству Де Сантиса здоровая чувственность, и нежный лиризм, и тысяча всяких других чувств и оттенков сливаются в этом удивительно четко и гармонично построенном реалистическом фильме. И мысль о социальной несправедливости, о необходимости изменить существующее положение повелительно овладевает зрителем, не будучи не только навязанной, но даже произнесенной авторами.

Фильм «Дайте мужа Анне Дзаккео» (1953, весьма неудачно названный в нашем прокате «Утраченные грезы») несправедливо расценивается некоторыми зарубежными критиками как банальная «история девушки, не сохранившей верности жениху». Но это лишь внешняя схема, канва, которую Де Сантис и актеры Сильвана Пампанини и Массимо Джиротти искусно использовали для создания ярких человеческих образов, для показа судеб, трагических в своей простоте, типических для капиталистического общества. В «Днях любви» (1954) и «Людах и волках» (1956) Де Сантис на новом материале и в разных жанровых формах повторяет концепцию, заложенную в фильме «Нет мира под оливами»: протест сильного и смелого одиночки приводит к победе лишь тогда, когда его поддерживает народ. С художественной стороны эти фильмы несколько слабее, что вполне объясняется цензурными преследованиями режиссера-коммуниста, а также нежеланием кинопредпринимателей финансировать его смелые, общественно весомые замыслы. Свой прекрасный сценарий «Дорога длиною в год», рассказывающий о борьбе безработных батраков, самовольно строящих дорогу в горные поселки, Де Сантис так и не смог осуществить в Италии. Он вынужден был поставить этот фильм в Югославии; фильм получился очень хорошим, правдивым и человечным, хотя в отдельных деталях и в оттенках он и проигрывает, поскольку его сценарий был построен в расчете на итальянские характеры и нравы, на итальянскую жизнь.

Творчество Джузеппе Де Сантиса глубоко идейно и реалистично. Правдивое изображение жизни в ее типических обстоятельствах с целью ее революционного преобразования — разве это определение, относимое к произведениям социалистического реализма, не применимо к фильмам Де Сантиса? Здесь мы воочию видим, что между художниками Советской страны, художниками стран социалистического лагеря и передовыми демократическими художниками, работающими в капиталистических странах, нет той каменной стены, которую столь старательно возводят критики-идеалисты и ревизионисты. Многим итальянским кинематографистам, создателям правдивых, идейных, народных произведений, советские люди протягивают руку через все кордоны и занавесы, как своим единомышленникам, соратникам, однополчанам.

Каждый год, каждый месяц обогащается прогрессивное итальянское киноискусство новыми фильмами, новыми именами. В ряды художников-реалистов, художников-борцов становятся все новые и новые люди. Теоретик, автор известной нам книги «Итальянское кино» коммунист Карло Лидзани создал уже несколько удачных картин: «Внимание, бандиты!», «На окраине большого города» и, наконец, «Повесть о бедных влюбленных». Коммунист Глауко Пеллегрини после «Римских рассказов» и других картин поставил фильм «Человек в коротеньких штанишках» — фильм, наполненный светлым чувством любви к детям и уверенности в будущем. Сложнее, противоречивее картины совсем еще юного Франческо Мазелли, однако и в «Заблудившихся» и в «Женщине, о которой говорят» дана страстная и смелая критика буржуазного общества, уродующего, растлевающего людей.

Итак, в новом итальянском кино происходят сложные процессы. Художники, объединяемые критикой под общей вывеской неореализма, не являются единомышленниками ни в политическом, ни в художественном отношении, и чем дальше, тем больше пути их расходятся. Однако реакционное зарубежное киноведение (например, Ажель) не прекращает попыток соединять и Деллини и Росселлини, и Висконти, и Джерми, и Де Сику, и Де Сантиса в единую группу. Зачем? Да затем, чтобы объявить все новое итальянское кино аполитичным, католическим, христианско-демократическим, потом, поговорив о «надреальности неореализма», перейти к утверждению его кризиса и в результате к кризису реализма в целом.

Реализм в итальянском кино живет, борется, одерживает победы. Полные уверенности в силах, мужестве и в светлом будущем талантливого итальянского народа, мы горячо приветствуем дальнейший расцвет его великолепного киноискусства.

*Р. Юрнев*

## БИБЛИОГРАФИЯ \*

- Луиджи Кьяррини, *Сила кино*, М., 1955.
- Карло Лидзани, *Итальянское кино*, М., 1956.
- Д. Де Сантис, Т. Гуэрра, Э. Петри, *Люди и волки*, киносценарий, «Искусство кино», № 1, 1956.
- Ч. Дзаваттини, «Умберто Д.», киносценарий, «Искусство кино», № 4, 1957.
- «Дискуссия об итальянских фильмах» (статьи Г. Бояджиева, А. Галича, А. Арбузова, Л. Сухаревской, Ю. Глизер, М. Штрауха, А. Консовского, М. Прилежаевой, С. Гиацинтовой, Назыма Хикмета, Э. Аграненко, Л. Косматова), «Искусство кино», № 1, 1957.
- Чезаре Дзаваттини, *Некоторые мысли о киноискусстве*, «Искусство кино», № 7, 1957.
- Ч. Дзаваттини при участии П. Нелли и Э. Муцци, *Я продаю свой глаз*, киносценарий, «Искусство кино», № 9, 1958.
- У. Барбаро, *Так мы росли*, «Искусство кино», № 6, 1958.
- «Сценарии итальянского кино», сборник, М., 1958.
- Aristarco Guido, Giuseppe De Santis regista, «Panorama dell'Arte Italiana 1950», Torino, 1950.
- Autori vari, *Cinema italiano, oggi*, Roma, 1950; 2 ediz., 1952.
- Venturini Franco, *Origini del neorealismo*, «Bianco e Nero», a. XI, № 2, febbraio 1950.
- Autori vari, *Cinéma italien 1945—1951*, Roma, 1951.
- Aristarco Guido, *Storia delle teorie del film*, 1951.
- Autori vari, *Il neorealismo italiano*, Roma, 1951.
- Battisti Carlo, *Il professor Battisti presenta Umberto D.*, «Cinema», a. IV, № 72, 15 ottobre 1951.
- Frank Nino, *Cinema dell'arte*, Paris, 1951.

\* Литература на иностранных языках заимствована из книги автора. Нами приводятся лишь наиболее важные источники.

Jarrat Vernon, *The Italian cinema*, London, 1951.

Rossellini Roberto, Paisà, «Bianco e Nero», a. I, № 1, ottobre 1947; «Cinema Italiano», Firenze, luglio 1952.

Verdone Mario e Rossellini Roberto, Colloquio sul neorealismo, «Bianco e Nero», a. XIII, № 2, febbraio 1952.

Autori vari, Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa, «Cinema Nuovo», a. I, № 1, a. II, № 2—15, dicembre 1952 — luglio 1953.

Barbaro Umberto, Cinema e letteratura, «L'Unità», 15 agosto 1953.

Bazin André, Vittorio De Sica, 1953.

De Santis Giuseppe, Confessioni di un regista, «Rivista del Cinema italiano», a. II, № 1—2, gennaio-febbraio, 1953.

De Sica Vittorio, Una lettera a Zavattini, «Cinema Nuovo», a. II, № 16, 1 agosto 1953.

Puccini Gianni, Il venticinque luglio del cinema italiano, «Cinema Nuovo», a. II, № 24, 1 dicembre 1953.

Malerba Luigi e Siniscalco Carmine, Cinquant'anni di cinema italiano, Roma, 1953.

Mida Massimo, Roberto Rossellini, 1953.

Aselme Daniel, Vittorio De Sica, «Les Lettres Françaises», XIII, 5 août 1954.

Chiarini Luigi, Il film nella battaglia delle idee, Milano — Roma, 1954.

Gromo Mario, Cinema italiano, Milano, 1954.

De Sica Vittorio, Gli anni piú belli della mia vita, «Tempo», a. XVI, № 50—52, Milano, 16—30 dicembre 1954.

Palmieri F., Margadonna E., Gromo M., Cinquant'anni di cinema italiano, Roma, 1954.

Sadoul Georges, Gestation du néorealisme italien, «Le cinéma pendant la guerre», Paris, 1954.

Visconti Luchino, Perché ho fatto «Senso», «Realismo del Cinema Italiano», Genova, luglio 1954.

Zavattini Cesare, Il neorealismo secondo me, «Rivista del Cinema Italiano», a. III, № 3, marzo 1954.

Agel Henry, Vittorio De Sica, Paris, 1955.

Fellini Federico, Neo-realismo, l'uomo pubblico, «Il Contemporaneo», a. II, № 15 e 22, 9 aprile e 28 maggio 1955.

Sadoul Georges, Renzi Renzo, Dallo «Sceicco bianco» al «Bidone», «Cinema Nuovo», a. IV, № 71, 25 novembre 1955.

Agel Geneviève, Les chemins de Fellini, «Journal d'un bidoniste», Paris, 1956.

Mida Massimo, Il cinema sovietico e la sua influenza sul neorealismo, «Il Nuovo Corriere», 7 marzo 1956.

Rondi Brunello, Il neorealismo italiano, Parma, 1956.

Rossellini Roberto, Il mio dopoguerra, «Cinema Nuovo», a. IV, № 70, 72 e 77, 10 novembre 1955, 25 febbraio 1956.

Visconti Luchino, *Senso*, 1956.

## СПИСОК ИМЕН\*

Амидеи Серджо (род. 1904) — киносценарист. Главные сценарии: «Рим — открытый город», «Пайза», «Шуша», «Трудные годы», «Стромболи, божья земля», «Воскресенье в августе», «Девушки с площади Испании», «Повесть о бедных влюбленных», «Вилла Боргезе».

Аристарко Гуидо (род. 1918) — итальянский критик, историк и теоретик киноискусства. Автор книг: «Искусство кино» (1950), «История теоретических воззрений в кино» (1951), «Лукино Висконти» (1952).

Барбаро Умберто (1902—1959) — итальянский кинокритик и сценарист, много писавший по вопросам неореализма. Переводчик трудов В. И. Пудовкина, Б. Балаша и Р. Арнхейма на итальянский язык. Автор сценария «Трагическая охота». Книги (совместно с Л. Кьярини): «Проблемы кино» (1939), «Сюжет в фильме» (1942), «Искусство киносценариста» (1950).

Блазетти Алессандро (род. 1900) — итальянский кинорежиссер. Поставил около тридцати художественных фильмов, главнейшие из которых: «1860» (1934), «Этторе Фьерамоска» (1939), «Приключение Сальватора Розы» (1940), «Железная корона» (1941), «Четыре шага в облаках» (1942), «Первое причастие» (1952), «Иные времена» (1952), «Наше время» (1953), «Жаль, что он каналья» (1954).

Верга Джованни (1840—1922) — выдающийся представитель реалистической школы в итальянской литературе XIX века, основатель и вождь литературного направления — веризма, сложившегося под влиянием прозы французских писателей Мопассана, Додэ, Золя. В цикле романов «Побежденные» («Семья Малаволья» и др.) создал широкую картину процесса распада итальянской мелкой буржуазии, разорения и угнетения крестьянства в его родной Сицилии. Романы Верги, проникнутые сочувствием

\* В настоящем списке приводятся имена лишь тех деятелей кино и литературы Италии, которые оказали значительное влияние на историю итальянского киноискусства. Список составлен Н. П. Абрамовым.

к народу, отличаются глубиной психологической разработки, но по своей философии пессимистичны и безысходны. Проза Верги оказала влияние на всю современную итальянскую литературу и искусство. Роман «Семья Малаволя» послужил основой для создания фильма Л. Висконти «Земля дрожит».

Вергано Альдо (1891—1957) — итальянский кинорежиссер и сценарист. Фильмы: «Пьетро Мика» (1938), «Люди с гор» (1943), «Солнце еще всходит» (1946), «Чертовое ушелье» (1949), «Вне закона» (1950), «Великое отречение» (1951).

Висконти Лукино (род. 1906) — выдающийся итальянский театральный и кинорежиссер. Фильмы: «Наваждение» (1942), «Земля дрожит» (1948), «Самая красивая» (1951), «Страсть» (1954), «Белые ночи» (по Ф. Достоевскому; 1957).

Витторини Элио (род. 1908) — один из основателей движения неореализма в итальянской литературе. Книги «Красная гвоздика» и «Сицилийские беседы» выдвинули его в число ведущих современных прозаиков. Его лучший роман «Люди и не люди» (1945) посвящен теме Сопrotивления.

Галлоне Кармине (род. 1886) — один из старейших итальянских кинорежиссеров. Главнейшие фильмы: «Мария из Магдалы» (1915), «Привидение» (1916), «Кавалькада смерти» (1924), «Последние дни Помпеи» (1926), «Сципион Африканский» (1937), «Джузеппе Верди» (1938), «Сон Баттерфляй» (1939), «Манон Леско» (1939), «Пуччини» (1953).

Деледда Грациа (1875—1936) — итальянская романистка. Под влиянием Верги и его школы описывала жизнь Сардинии, преимущественно крестьян или выходцев из деревни, переехавших в город. Ее главные произведения: «После развода» (1902), экранизированный в 1916 г. режиссером Дебо Мари с участием Элеоноры Дузе, «Элиас Портолу» (1904), «Тоска по родине» (1906) и др.

Де Роберто Франческо (род. 1902) — итальянский режиссер-кинодокументалист и киносценарист. Фильмы: «Люди на дне» (1940), «Альфа Тау» (1942), «Голос Паганини» (1947); сценарий «Белый корабль».

Де Сантис Джузеппе (род. 1917) — выдающийся итальянский кинорежиссер. Фильмы: «Трагическая охота» (1947), «Горький рис» (1949), «Нет мира под оливами» (1950), «Рим в 11 часов» (1951), «Дайте мужа Анне Дзаккео» («Утраченные грезы», 1953), «Дни любви» (1954), «Люди и волки» (1956), «Дорога длиною в год» (1958).

Де Сика Витторио (род. 1902) — выдающийся итальянский кинорежиссер и актер. Поставленные им кинофильмы: «Алые розы» (1940), «Маддалена — ноль за поведение» (1940), «Тереза Венерди» (1941), «Гарibaldiец в монастыре» (1942), «Дети смотрят на нас» (1943), «Врата неба» (1945), «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1950), «Умберто Д.» (1951), «Вокзал Термини» (1952), «Золото Неаполя» (1954), «Крыша» (1956).

Дженина Аугусто (род. 1892) — итальянский кинорежиссер. Главные постановки: «Сирано де Бержерак» (1923), «Очаровательная супруга» (1924), «Белый эскадрон» (1936), «Осада Алькасар» (1940), «Бенгази» (1942), «Небо над болотом» (1949), «Плющ» (1950), «Три запрещенных рассказа» (1952), «Маддалена» (1953).

Джерми Пьетро (род. 1914) — итальянский кинорежиссер. Фильмы: «Свидетель» (1945), «Погибшая молодежь» (1947), «Во имя закона» («Под небом Сицилии», 1949), «Дорога надежды» (1950), «Город защищается» (1951), «Разбойник с Такка дель Люпо» (1952), «Президентша» (1953), «Ревность» (1953), «Машинист» (1956).

Дзаваттини Чезаре (род. 1902) — выдающийся итальянский кинодраматург, кинокритик и теоретик неореализма. Главнейшие сценарии: «Я дам миллион», «Четыре шага в облаках», «Врата неба», «Дети смотрят на нас», «Шуша», «Похитители велосипедов», «У стен Малапаги», «Воскресенье в августе», «Чудо в Милане», «Самая красивая», «Добрый день, слон», «Рим в 11 часов», «Умберто Д.», «Шинель», «Вокзал Термини», два эпизода к фильму «Любовь в городе», «Золото Неаполя».

Дзампа Луиджи (род. 1905) — итальянский кинорежиссер. Главные фильмы: «Жить в мире» (1946), «Депутатка Анджелина» (1947), «Трудные годы» (1947), «Процесс против города» (1952), «Легкие годы» (1953), «Римлянка» (1954).

Камерини Марио (род. 1895) — один из старейших и наиболее плодовитых итальянских кинорежиссеров. Главнейшие фильмы: «Жолли» (1925), «Кифф Теббни» (1927), «Рельсы» (1929), «Фигаро и его большой день» (1931), «Что за подлцы эти мужчины!» (1932), «Треугольная шляпа» (1934), «Как листья» (1934), «Я дам миллион» (1935), «Но это не серьезно» (1936), «Синьор Макс» (1937), «Универсальный магазин» (1939), «Романтическое приключение» (1940), «Обрученные» (1941), «История одной любви» (1942), «Капитанская дочка» (1947), «Мечты на дорогах» (1948), «Разбойник Музолино» (1950), «Жена на одну ночь» (1952), «Улисс» (1953).

Кастеллани Ренато (род. 1913) — итальянский кинорежиссер и сценарист. Сценарии: «Универсальный магазин», «Приключение Сальватора Розы», «Железная корона», «Два гроша надежды», «Джульетта и Ромео». Главнейшие поставленные фильмы: «Выстрел» (по Пушкину; 1941), «Заза» (1942), «Женщина с гор» (1943), «Мой сын — профессор» (1946), «Под солнцем Рима» (1948), «Весна» (1949), «Два гроша надежды» (1951), «Джульетта и Ромео» (1954), «Двенадцатая ночь» (1955).

Коменчини Луиджи (род. 1916) — итальянский сценарист и кинорежиссер. Сценарии: «Мельница на реке По», «Город защищается». Поставленные фильмы: «Сундук снов» (1952), «Хлеб, любовь и фантазия» (1953) и др.

Кьярини Луиджи (род. 1900) — итальянский кинорежиссер, сценарист, критик. Автор ряда книг по теории киноискусства; важнейшие из них: «Фильм в битве идей» (1954) и «Сила кино» (1954), переведенная на русский язык.

Латтуада Альберто (род. 1914) — итальянский кинорежиссер. Фильмы: «Джакомо-идеалист» (1942), «Стрела в бок» (1943), «Бандит» (1946), «Преступление Джованни Эпископо» (1946), «Без пощады» (1948), «Мельница на реке По» (1949), «Огни варьете» (1950), «Анна» (1951), «Шинель» (по Н. В. Гоголю; 1951), «Волчица» (1953), «Пляж» (1954), «Начальная школа», одна из новелл фильма «Любовь в городе» (1955).

Лидзани Карло (род. 1922) — итальянский кинорежиссер, критик, историк кино, сценарист. Соавтор по сценариям: «Трагическая охота», «Горький рис», «Нет мира под оливами». Поставил фильмы: «На юге Италии кое-что переменилось» (1950), «Внима-

ние, бандиты!» (1951), «На окраине большого города» (1952), «Повесть о бедных влюбленных» (1953), одна из новелл в фильме «Любовь в городе» (1954). Автор книги «Итальянское кино» (1954), переведенной на русский язык.

Мандзони Алессандро (1785—1873) — крупнейший итальянский писатель XIX века, глава романтической школы. Автор исторического романа «Обрученные» (1827).

Мартольо Нино (1870—1921) — один из пионеров итальянского кино, в прошлом писатель. Фильмы: «Капитан Бланко» (1914), «Затерянные во мраке» (1914). Впервые применил монтаж по контрасту, впоследствии широко использованный Д. У. Гриффитом. В этом и в следующем фильме «Тереза Ракен» (1915) утверждал принципы веризма в раннем итальянском киноискусстве.

Монтале Эудженио (род. 1896) — современный итальянский поэт. Его поэзия проникнута пессимизмом и находится под влиянием импрессионистского культа «мгновения». Книга стихов Монтале «Кости каракатицы» (1925) неоднократно переиздавалась.

Павезе Чезаре (1908—1950) — итальянский писатель, посвятивший теме Сопротивления ряд книг (роман «Товарищ» и др.), занимающих видное место в послевоенной итальянской литературе. Для Павезе характерна простая реалистическая манера повествования в сочетании с эмоционально сильной и глубоко индивидуальной авторской интонацией.

Пастроне Джованни (псевдоним: Пьеро Фоско) — один из пионеров итальянского кино. Его фильм «Кабирия» (1912—1914), отличавшийся постановочной пышностью, вызвал к жизни целую серию костюмно-исторических фильмов. Пастроне принадлежит ряд важных изобретений в области киносъемочной техники (объемные декорации, применение тележки для съемки с движения и др.), оказавших влияние на Д. У. Гриффита («Нетерпимость»). Другие фильмы Пастроне не представляют художественной ценности.

Пиранделло Луиджи (1867—1936) — крупный итальянский писатель и драматург. Выйдя из веристской школы и будучи учеником Верги, Пиранделло в раннем периоде своего творчества стремится раскрыть трагизм и бесправное положение «маленького человека» в капиталистическом обществе. Впоследствии отходит от принципов веризма, от социальной проблематики к субъективному психологизму, отказываясь от реалистической манеры письма. Роман Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль» и пьеса «Генрих IV» были экранизированы.

Пуччини Массимо (Массимо Мида) (род. 1917) — кинокритик и сценарист. Сценарии: «Пилот возвращается», «Пайза», «Внимание, бандиты!», «На окраине большого города», «Повесть о бедных влюбленных».

Росселлини Роберто (род. 1906) — итальянский кинорежиссер, один из основателей неореалистического направления в итальянском киноискусстве. Фильмы: «Пилот возвращается» (1942), «Человек с крестом» (1942), «Белый корабль» (1943), «Рим — открытый город» (1944—1945), «Желание» (1946), «Пайза» (1946), «Любовь» (1948), «Машина для истребления негодяев» (1948), «Германия, год нулевой» (1948), «Стромболи, божья земля» (1949), «Франциск — менестрель бога» (1950), «Зависть» (эпизод из фильма «Семь смертных грехов», 1952), «Европа 1951 года»

(1952), «Где свобода?» (1952), «Путешествие по Италии» (1953), экранизация оратории П. Клоделя «Иоанна на костре» на музыку Онеггера (1954), «Страх» (по С. Цвейгу; 1954).

Руттман Вальтер (1887—1941) — немецкий режиссер-кинодокументалист. Главнейшие фильмы: «Берлин — симфония большого города» (1927), «Мелодия мира» (1929), «Сталь» (в Италии; 1933), «Олимпия» (1937).

Солдати Марио (род. 1906) — итальянский кинорежиссер. Из большого количества поставленных им фильмов главнейшие: «Маленький странный мирок» (1940), «Призрак» (1942), «Нищета господина Траве» (1945), «Провинциалка» (1953), «Даниэле Кортис» (1946).

Толанд Грегг (род. 1904) — американский кинооператор. Фильмы: «Тупик» (1937), «Скала буйных ветров» (1939), «Гроздь гнева» (1940), «Долгий путь домой» (1940), «Гражданин Кейн» (1941), «Лучшие годы нашей жизни» (1946).

Феллини Федерико (род. 1920) — итальянский сценарист и кинорежиссер. Сценарии: «Пайза», «Мельница на реке По», «Во имя закона», «Рим — открытый город», «Преступление Джованни Эпископо», «Без жалости», «Дорога надежды», «Огни варьете», «Франциск — менестрель бога», «Город защищается». Поставленные фильмы: «Огни варьете» (1950), «Белый шейх» (1952), «Маменькины сынки» (1953), одна из новелл в фильме «Любовь в городе» (1953), «Дорога» (1954), «Мошенники» (1955), «Ночи Кабирии» (1957).

Фигероа Габриэле — мексиканский кинооператор. Фильмы: «Мария Канделария» (1943), «Рио Эскондидо» (1948), «Макловия» (1948) и др.

Франколини Жанни (род. 1910) — итальянский кинорежиссер. Главные фильмы: «Сабу, принц-вор» или «Добрый день, слон!» (1952), «Все их осуждают» (1953), «Парк Боргезе» (1953), «Телефонистки 04» (1954).

Чекки Эмилио (род. 1884) — сценарист. Главные сценарии: «Рельсы», «Маленький странный мирок», «Да, синьора», «Джакомо-идеалист».

Эммер Лучано (род. 1918) — итальянский режиссер. Поставил ряд документальных фильмов, преимущественно посвященных произведениям изобразительного искусства. Художественные фильмы: «Воскресенье в августе» (1949), «Париж — всегда Париж» (1951), «Девушки с площади Испании» (1952), «Камилла» (1953), «Двоеженец» (1955); в 1955 г. поставил документальный фильм «Пикассо» о творчестве этого художника.

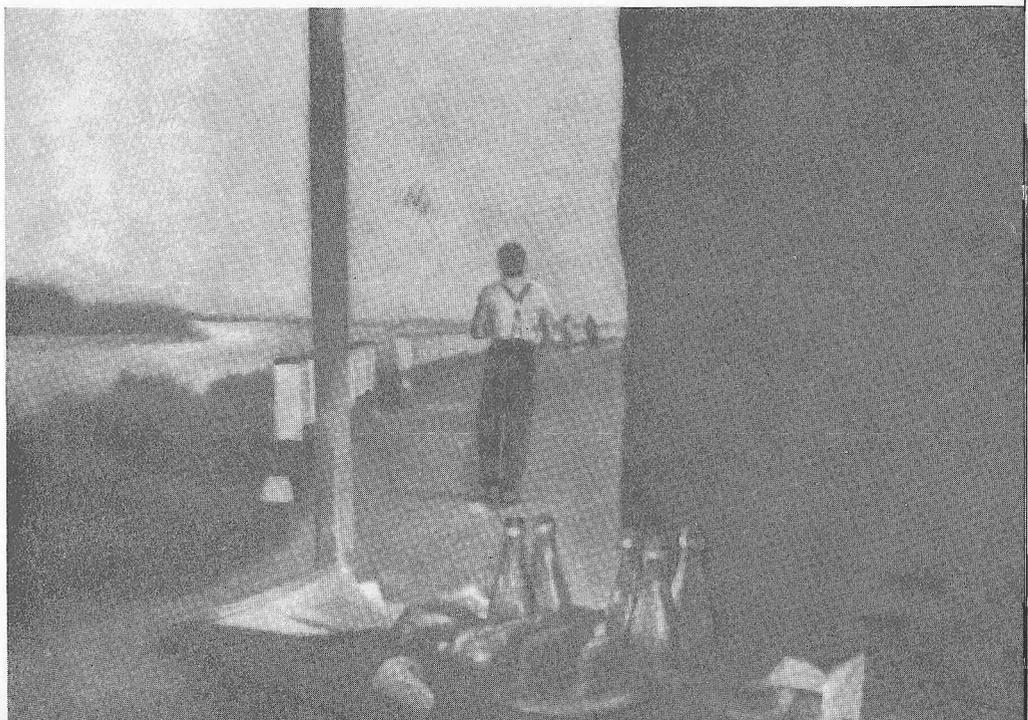
## *Иллюстрации*

«Наваждение»

1



2





3



4

Сцена I

5



6





7



8

9



10





11



12

«Рим—  
открытый город»

13

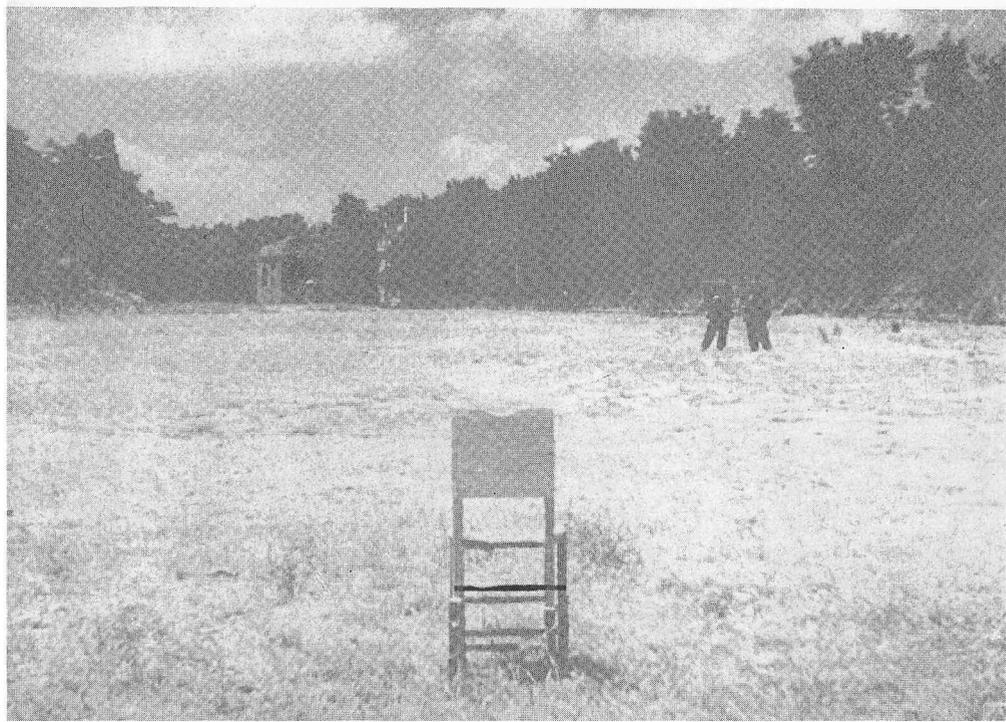


14





15



16

17



18





19



20



21



22



23



24

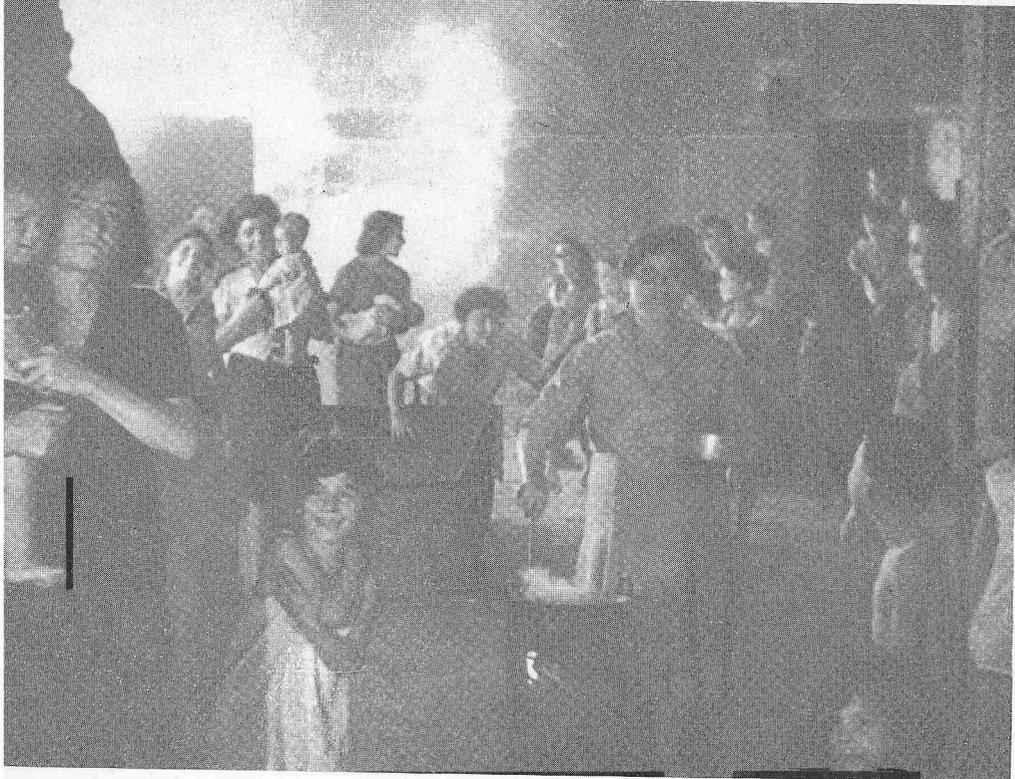
25



26



«Пайза»  
Сцена III



27



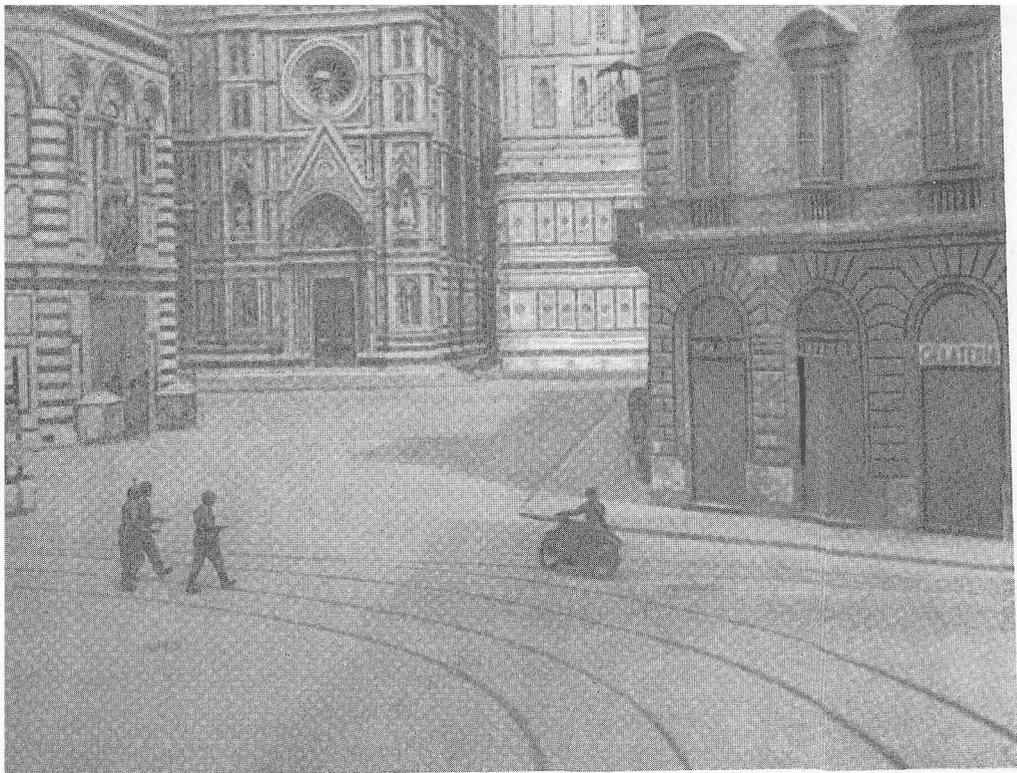
28

29



30





31



32

33



34





35



36

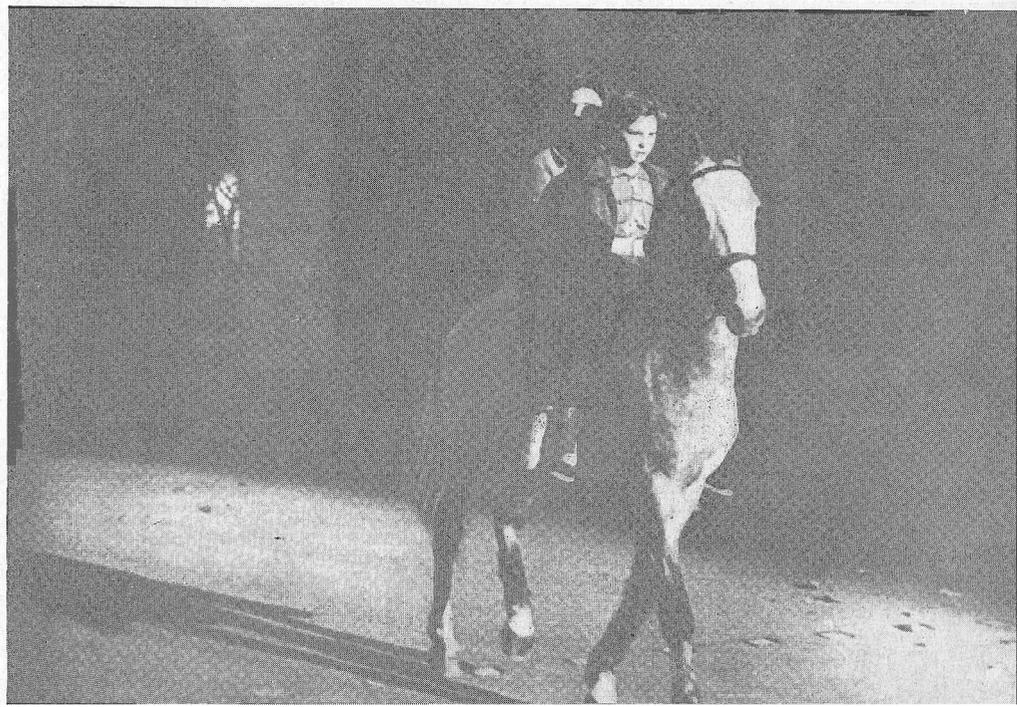
«Шуша»



37

38

Сцена V

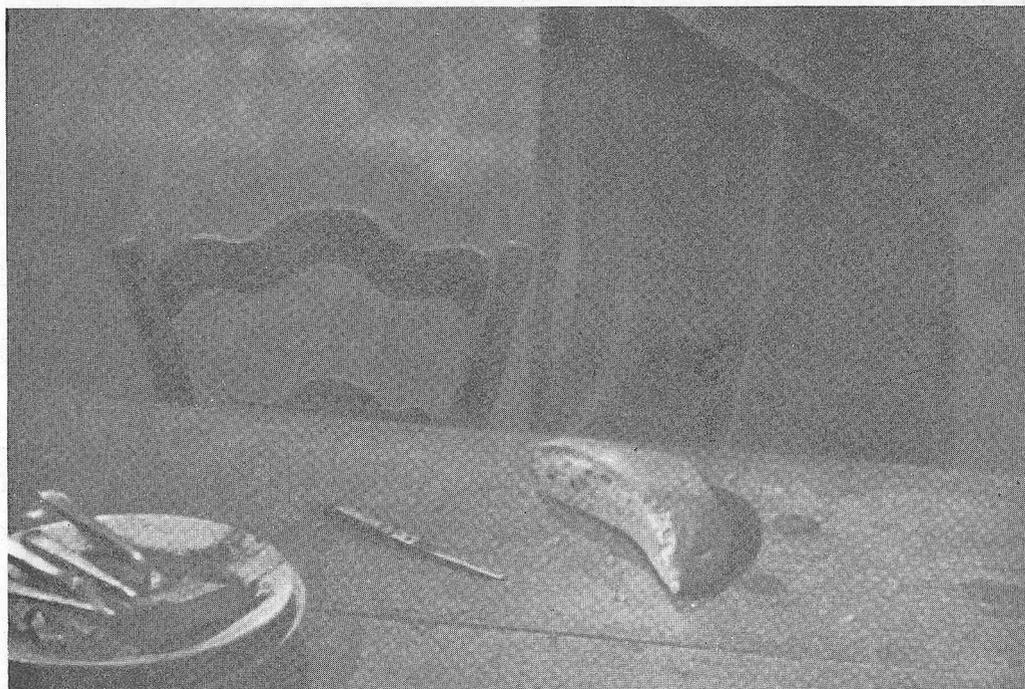


«Земля дрожит»



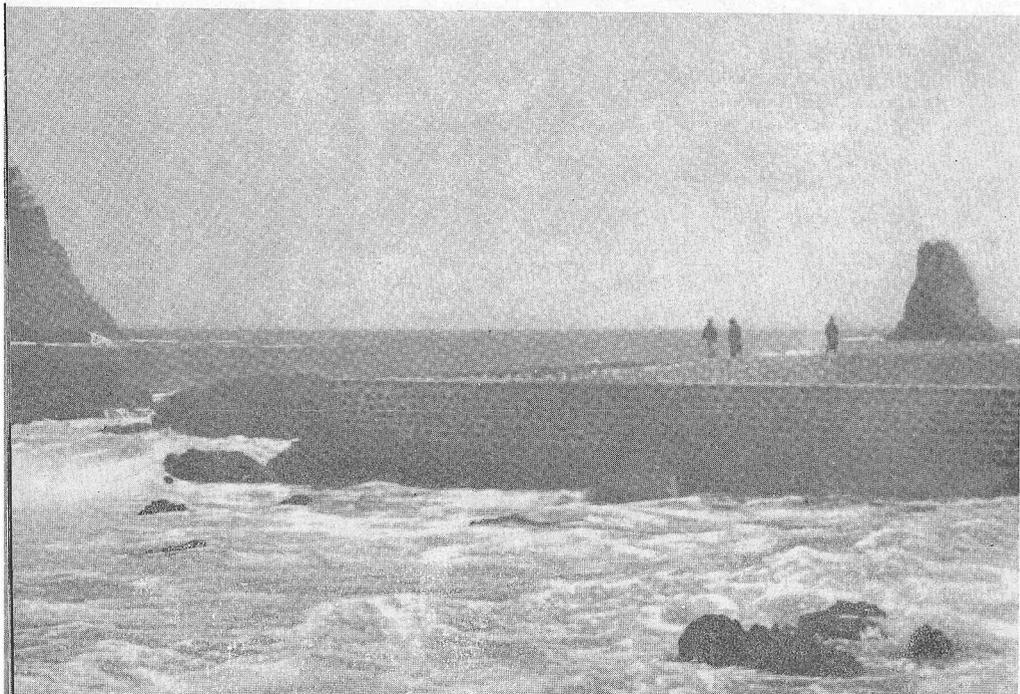
41

42





43



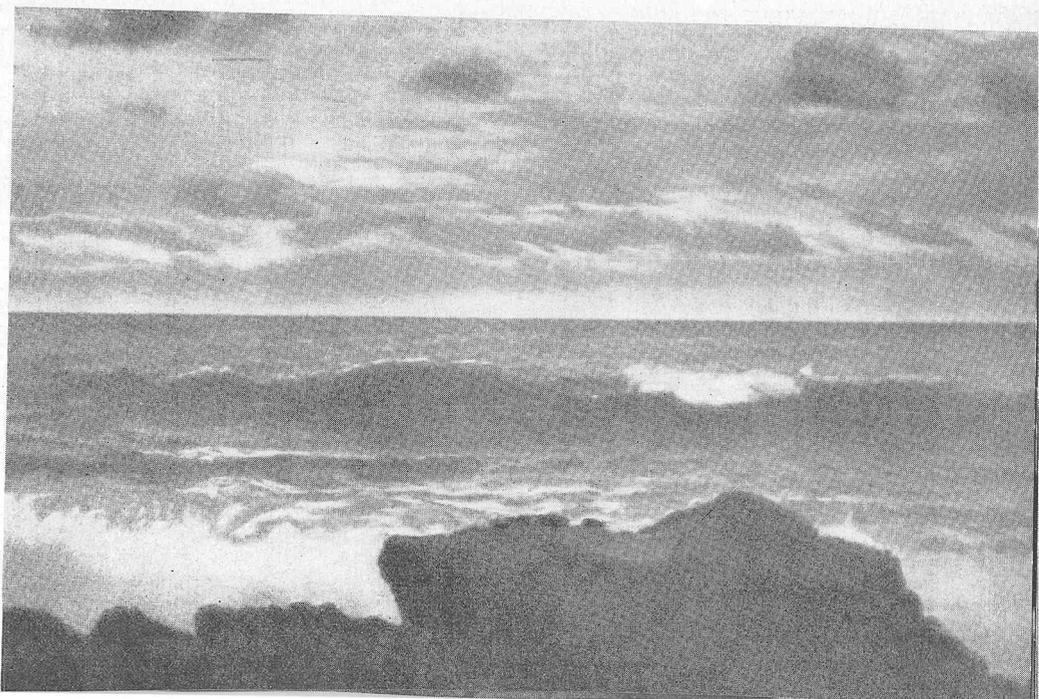
44

Сцена VI

45



46





47



48

49



50

Сцена VII





51



52

«Похитители  
велосипедов»



53

54





**55**



**56**

Сцена VIII

57



58





59



60

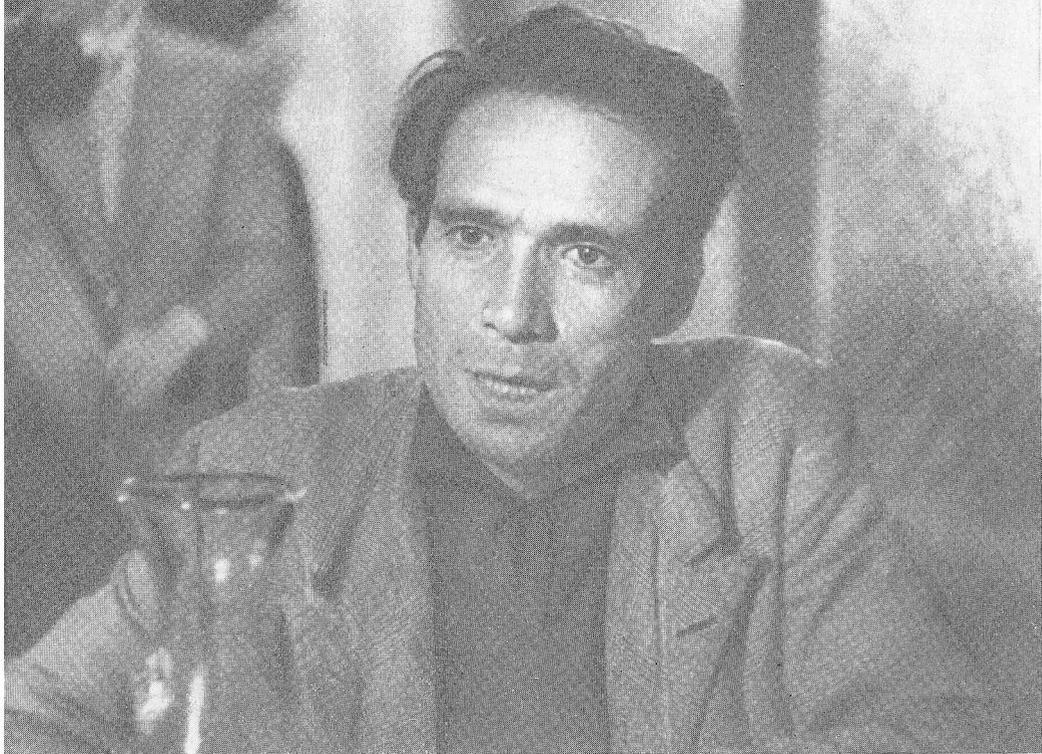
61



62

Сцена IX



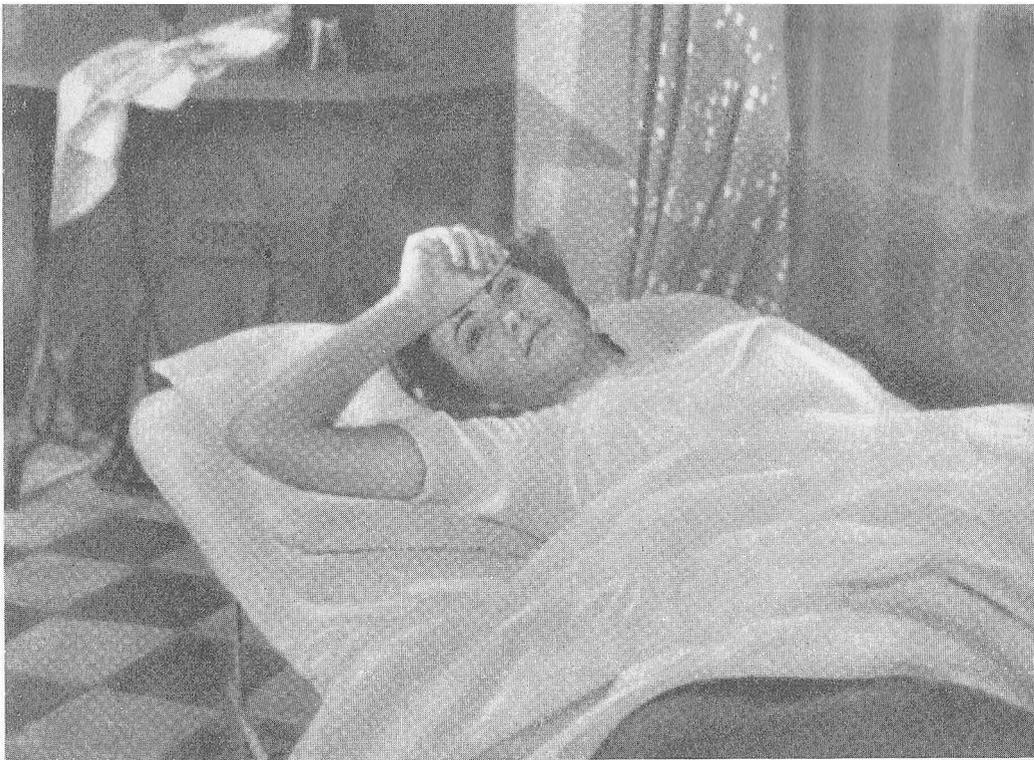


63

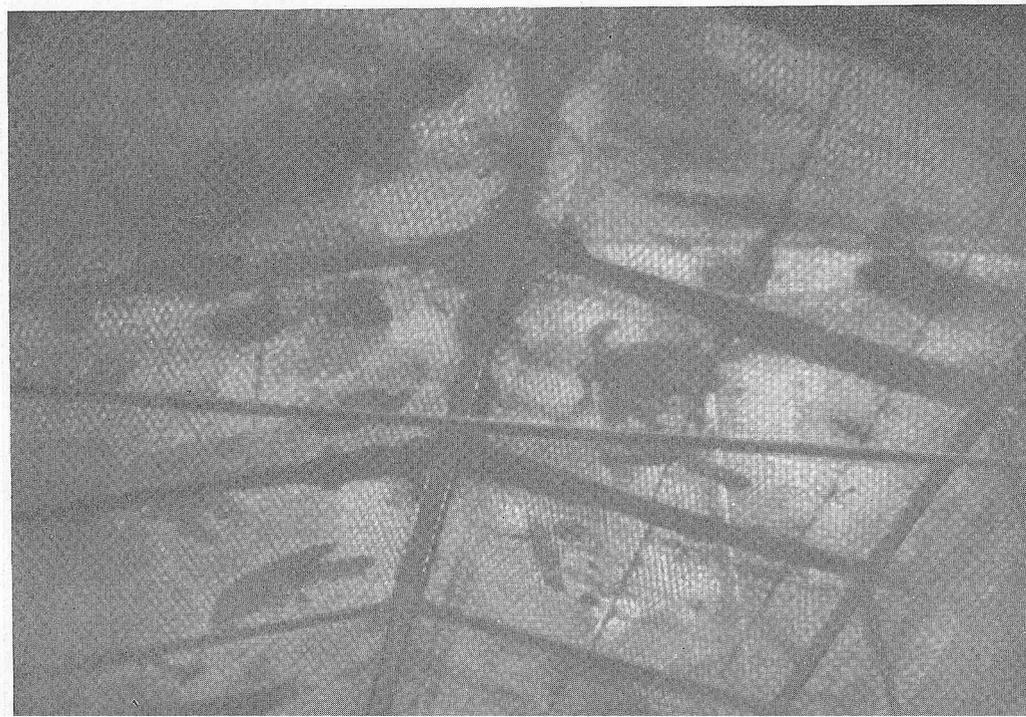


64

«Умберто Д.»  
Сцена X



65



66



67



68

69



70





71



72

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции . . . . .	5
<b>Часть I. Трудные годы</b>	
1. От «Затерянных во мраке» до «Наваждения». Провинциализм итальянской кинематографии . . . . .	9
2. Кино и государство. Фашистская киномакулатура . . . . .	14
3. Кино и государство. Луиджи Фредди и структура фашистской кинематографии . . . . .	18
4. Годы обновления. Журналы и критика . . . . .	22
5. Годы обновления. Основные черты донеореалистического кино . . . . .	27
6. Подготовка неореализма. Вклад «каллиграфистов». Поджоли. «Четыре шага в облаках» . . . . .	30
7. Подготовка неореализма. Фильмы о войне. Росселлини . . . . .	36
8. Подготовка неореализма. Витторио Де Сика. «Дети смотрят на нас» . . . . .	40
9. «Наваждение». От эстетики жестокости к эстетике правды . . . . .	46
10. Сопrotивление — главный источник нового кино . . . . .	57
<b>Часть II. Первые послевоенные годы</b>	
1. Киноискусство, отражающее жизнь . . . . .	64
2. «Рим — открытый город» — исторический фильм . . . . .	71
3. «Пайза» . . . . .	83
4. Положение кинопромышленности . . . . .	95
5. Неореалисты «понаслышке». Подлинный голос Де Сики . . . . .	100
6. Другие неореалисты и третий шедевр Росселлини . . . . .	109
<b>Часть III. Кино в зените славы</b>	
1. Кинопромышленность налаживает нормальную работу . . . . .	116
2. «Земля дрожит» — вершина неореализма . . . . .	120
3. «Фуметто». Возврат к развлекательному фильму. Провинциализм в области промышленности . . . . .	133
4. Содружество Де Сики и Дзаваттини. «Похитители велосипедов» . . . . .	136
5. Латтуада, Джерми и фальшь фильма «Небо над болотом». Критический пересмотр проделанного . . . . .	152
6. Росселлини теряет свой престиж . . . . .	158

#### Часть IV. «Легкие годы»

1. Закон 1949 года. Искусственный подъем промышленности . . . . .	166
2. Противоречие между старым и новым языком искусства . . . . .	173
3. 1951 год. Антиконформистские фильмы. Атмосфера нетерпимости. Неореализм как школа . . . . .	180
4. «Два гроша надежды» — начало «диалектального неореализма». Упадок нравов и подъем американского кино . . . . .	188
5. Как реагировали на упадок нравов Каstellани и Феллини . . . . .	196
6. Реакция «историков» . . . . .	201
7. Реакция Антониони . . . . .	210
8. «Крыша» Де Сики . . . . .	214
9. Крах «Минервы». Возможно ли создание неореалистической культуры? . . .	219
Р. Юрнев. Реализм итальянских фильмов . . . . .	225
Библиография . . . . .	247
Список имен . . . . .	249

*Джузеппе Феррара*  
Н О В О Е  
И Т А Л Ь Я Н С К О Е  
К И Н О

Редактор *В. В. ФРЯЗИНОВ*  
Художник *Л. П. Зусман*  
Художественный редактор *Б. И. Астафьев*  
Технический редактор *Л. М. Харьковская*  
Корректор *Т. П. Пашковская*

Слано в производство 20/II 1959 г.  
Полисано к печати 3/X 1959 г.  
Бумага 70×92<sup>1</sup>/<sub>4</sub>—9,3, бум. л.  
21,6 печ. л., в т/ч вкл. 18.  
Уч.-изд. л. 22,0. Изд. № 13/4432.  
Цена 14 р. 70 к. Зак. 219.

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.  
Москва, Ново-Алексеевская, 52.

Типография № 2 им. Евг. Соколовой  
УПП Ленсовнархоза.  
Ленинград, Измайловский пр., 29.

### О П Е Ч А Т К И

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
58	2 снизу	25 июня	25 июля
130	4 сверху	„слово	слово
177	18 сверху	„Говоря	Говоря
205	4 сверху	не был осуществлен	не было осуществлено
229	4 сверху	175	157
229	6 сверху	217	199
229	15 снизу	188	170
236	5 сверху	241	223
238	14 сверху	111	93
238	19 сверху	111	93

Зак. 219.

1914