

... di testa: «Questo film è stato girato in Sicilia, a Montelepre, dove Giuliano è nato, nelle case, nelle strade, sulle montagne dove regnò per settant'anni. A Castelvetrano, nel

Rosi si interessa al discorso sui mandanti, sulle presenze oscure, immutabili, inafferrabili e pur reali del sistema. Li ritroviamo da film a film, lassu «a come si dice, o

Франческо Роззи

Abbiamo sottolineato «visto» perché è stata la ispiratrice del lavoro di Francesco Rosi. Giuliano dice chiaramente — ci dice — come un piccolo puparo sia morto, e persino dopo la morte. Ricordiamo le incertezze del ritrovamento del suo corpo che fu il più fotografato del più incomprensibile del banditismo interno del brigantismo mandò una serie di connivenze e omicidi che trascendeva la sua personalità, ma che segnava la transizione fra l'età del dopoguerra e il «corso» in cui lo portò alle città generali.



... loro
Anche
vista
opo la
no da
a l'uc
ltrove
man
azione
dopo
ro do
torer
more
Mattei
o» su
ioi ca
ita ve
a?
ni con
Lussu
ato su
la pra
m, an
sost
ensar
Jomin
i foc
orso su
della
che le
ripen
e Otto
«Avan
ciplina
e, per
i son
sequit
issand
lo av
vetters
ia pre
cio

Мастера зарубежного киноискусства

In... st... l'autunno Rosi stesso pochi giorni, il regista si addentra nel c...



Москва «Искусство» 1977

Франческо Рози

Е. Викторова

Мастера зарубежного киноискусства

778 И
В 43

Автор благодарит руководство обществ «СССР — Италия», «Италия — СССР», а также мэра города Неаполя товарища Маурицио Валенци за помощь, оказанную в сборе кино- и фотоиллюстраций, а также материалов, использованных в этой книге.

80106-126
В ~~_____~~ **230-77**
025{01}-77

© Издательство «Искусство», 1977 г.

Несколько слов о Розе

«Когда я был мальчишкой и жил в Неаполе, я часто слышал мнение, что политические проблемы решаются где-то там, «наверху»... Сегодня же началась битва за гражданские идеалы, смысл которой может понять каждый, и это вселяет в меня надежду. Нужно очистить, изменить жизнь нашего города»¹. В словах Франческо Розе, сказанных сразу же после победы левых сил на муниципальных выборах в Неаполе, заключены, как мне кажется, два важнейших момента неаполитанской действительности: с одной стороны, исконный яростный бунт против тирании власти; с другой — ясное и осознанное стремление к моральному и гражданскому обновлению. В разные моменты истории Неаполя эти две тенденции, даже при всех особенностях отсталого итальянского Юга, вступали в сложное взаимодействие, часто фатально сталкиваясь или объединяясь, становясь проявлением борьбы определенных классовых сил. В течение ряда лет в Италии и за ее пределами бытовало представление о южанах как о «гире на ногах государства», мешающей развитию прогрессивных сил страны, что укрепляло мысль о пропасти между двумя культурами — Юга и Севера.

Розе пытается преодолеть эту пропасть, осмыслить проблемы общенациональные, общезападные. И хотя режиссер говорит о том, что «действительность находится в постоянном

¹ «La Voce della Campania», 1975, N 19, p. 49.

динамическом развитии, и художник, создавая фильм, не всегда может предвидеть ее», знаменательно, что его фильмы обычно приводят зрителя к критическому видению реальности, углубленному художественным даром и образным восприятием мира.

Обратимся к фильму «Сальваторе Джулиано» (1961), к истинному и точному фильму-опросу о послевоенной Сицилии. Достоверность раскрытия преступлений, совершенных сицилийскими бандитами, основана на восстановлении и анализе их политических причин, эмоционально захватывает зрителя, пробуждает гражданственность, вовлекая в активный процесс осмысления жизненного материала. В результате фильм сметает все общепринятые представления о феномене южного бандитизма, делая более ясной истинную сущность отношений между мафией и политической властью.

И еще один пример: в фильме «Люди против» (1970), одном из наиболее удавшихся и любимых режиссером фильмов, Роза представляет некоторые эпизоды из истории первой мировой войны с суровостью документа и большой художественной силой. Фильм «Люди против» далек от сентиментально-фарсовой подачи материала, которой часто грешат итальянские фильмы о «большой войне». Из хроники страданий тех, кто был обречен на смерть в траншеях, из рассказа о страстях и ошибках людей, о мечтах первых социалистов зритель формирует свое представление об истинных причинах и виновниках войны, начиная глубже понимать смысл слов «интернационализм» и «патриотизм», приходя к пониманию неизбежности столкновений между буржуазным государством и широкими массами трудящихся.

Роза — истинный неаполитанец. Много раз будет он возвращаться в родной город, чтобы создавать здесь свои фильмы, такие, как «Вызов» — о каморре, преступной банде, орудующей на рынках Неаполя, как «Вязальщики» — фильм о неаполитанцах-эмигрантах, покинувших родину и оказавшихся во власти преступного мира. Не случайно Франческо Роза был назван «подлинным художником брехтовской школы, ибо он обращается к разуму и критической

способности зрителя ясно мыслить, остраясь от реальности и демистифицируя эту реальность»¹. Конечно, одного призыва к разуму недостаточно, чтобы излечить общество от бед, порожденных правящим классом, прогнавшим и ни на что не способным. Рози, я думаю, отдавал себе в этом отчет уже в 1963 году, когда снимал свой фильм «Руки над городом», в котором рассказал об одном из самых мрачных эпизодов жестокой спекуляции жилищным строительством в нашем городе, а также показал попытки воспрепятствовать этому беззаконию, предпринятые левыми силами Неаполя. В фильме и в реальной жизни существует народ, который борется, чтобы спасти свой город, но существует немало людей, продающихся за несколько тысяч лир. И не следует забывать, что в последнем кадре фильма мы видим вновь землеройные машины, буквально вгрызающиеся в землю, подготавливая ее для нового строительства — для новых спекуляций. Что же это? Просвещенный пессимизм художника? Не думаю. Мне кажется, что Рози задался целью показать действительность такой, какова она на самом деле. Даже если она и неприглядна, — показать ее в движении, в динамике самих исторических противоречий.

В этой связи следует помнить о реальном положении и возможностях, которыми может располагать в Италии режиссер, подобный Рози, чтобы суметь донести до широкого зрителя свои произведения. Необходимо ответить на вопрос, в какой мере фильмы Франческо Рози способствуют росту гражданственности, наблюдаемому в нашей стране в последние годы.

Это очень трудный вопрос, затрагивающий проблемы цензуры, кинопроизводства и проката в нашей стране. Но обратимся к самому Рози. «Чтобы сделать фильм, — говорит режиссер, — нужны деньги. Эти деньги почти всегда иностранные. А иностранцы не имеют никакого желания поддерживать политическое кино. Приходится делать выбор». Рози оплачивает свой выбор дорогой ценой: филь-

¹ G u b e r n R. Storia del cinema. Napoli, 1972, vol. 2, p. 266.

мы этого художника, проникнутые пражданским пафосом (такие, как «Люди против» или «Руки над городом»), были изъяты из проката сразу же после выхода их на экраны.

Однако художник верен главной идее своего творчества — идее разоблачения буржуазной власти. Острота социальной проблематики в его фильмах определяет его художественные поиски и открытия. Есть одно важное обстоятельство, оно свидетельствует о переменах, происходящих в обществе, и о том, что кинематограф Рози завоевывает в нем свое место. «Только сегодня благодаря крупному сдвигу влево все итальянцы смогли посмотреть фильм», — сказал режиссер, выступая по итальянскому телевидению в ноябре 1975 года перед демонстрацией фильма «Руки над городом». И еще одно важное обстоятельство. Когда фильм Рози демонстрировался одновременно по двум телевизионным программам, Неаполь переживал момент высшего политического подъема: впервые в истории этого города во главе муниципалитета встали представители Коммунистической и Социалистической партий.

Когда речь заходит о будущем, Рози употребляет слово «надежда». Но его вклад в процессы политического и морального возрождения итальянского Юга — это нечто большее, это — практическая работа и борьба художника, которая стала в его фильмах выражением сознания народа, не желающего смиряться перед коррупцией и насилием буржуазной власти. Фильм «Руки над городом» заканчивался кадром, в котором машины расчищают землю для нового противозаконного строительства. Недавно такие же машины вновь появились в Неаполе. Но на этот раз, и это произошло впервые за всю его историю, — чтобы уничтожить три незаконно построенных дома в одном из последних зеленых островков города, в одном из последних парков, что на холме Позиллипо.

Маурицио Валенци,
мэр города Неаполя,
март 1976 года

**Франческо
Рози
бросает
ВЫЗОВ**

Неореализм вырос на развалинах фашизма. На это кино сразу началось наступление реакционных сил. Мы обвиняем правительство в том, что оно препятствовало итальянскому кино развивать темы, которые выдвигала жизнь страны... (Из «Манифеста итальянского кино». 29 апреля 1955 года).

Фамилия: Сальдutto. Имя: Чириако. Возраст: 15 лет. Отец: безземельный крестьянин с Юга. Работает чернорабочим. Причина самоубийства мальчика: нищета и отчаяние («Литературная газета»).

Горе имеет одно лицо: две итальянские матери рыдают над трупами своих сыновей: один погиб на фабрике в Швейцарии, другой убит в Сицилии пулей мафии («Вие нуове»).

Борьба батраков и сельскохозяйственных рабочих в Кампанье, Эмилии, Венето. Их лозунг: объединим наши усилия с политической борьбой рабочих («Унита»).

Трагедия в Швейцарских Альпах! Итальянские рабочие-эмигранты засыпаны снежным обвалом! Говорят оставшиеся в живых: «Куда бы мы ни поехали — нас преследует нищета. Мы платим хозяевам собственной кровью» («Вие нуове»).

Франко Читти, исполнитель роли бродяги и люмпенпролетария в фильме «Аккаттоне» Пазолини, сегодня 4 июня 1962 г. вышел из тюрьмы Реджина Челли, куда был посажен за «...сопротивление властям». В действительности дело Читти лишь предлог для наступления правых на прогрессивное кино Италии («Вие нуове»).

Мауро Де Мауро, редактор палермской газеты «Ора», открыто выступил на страницах печати с разоблачением преступлений мафии и реакционных политических сил Сицилии, препятствующих экономическому, социальному и духовному развитию народа («Вие нуове»).

Роберто Росселлини: «Мы должны вновь создать атмосферу, которая позволит вернуть миру наши знаменитые фильмы. Кино возродится, если станет актуальным и тенденциозным. Самая серьезная опасность сегодня — мистификация в искусстве. Я убежден, что единственно правильный путь для кино — вернуться к фильмам бедным средствами, но богатым человеческими идеями» («Эспрессо»).

Он был студентом факультета права неаполитанского университета, когда режим Муссолини начал трещать по всем швам. Война и крах фашистского режима совпали с самостоятельным вступлением Франческо Рози в жизнь.

Каллисто Козулич, кинокритик:

Каковы были твои взгляды к началу второй мировой войны? Ты был фашистом или антифашистом?

Франческо Рози:

Мои взгляды были антифашистскими. Мой отец... работал в навигационной компании, но... был известен как карикатурист — он даже был отдан под суд за карикатуры на короля и Муссолини. И вообще, во всей атмосфере жизни моей семьи всегда были если не открытая враждебность, то по крайней мере скептицизм и недоверие к режиму... И еще: я и мои университетские друзья Гирелли, Ла Каприа, Патрони Гриффи, Барендсон, Милло — те, с кем я буду связан и позднее, — все мы стремились к одному: понять мир, в котором мы живем. Мир, который был за стенами университета. О нем мы говорили, спорили, мечтали... наши студенческие группы автоматически стихийно... становились очагами будущего антифашизма, а мы сами — антифашистами: мы читали Лабриолу и Кроче — никто не вел нас по этому пути, мы шли сами...¹.

Эта молодежь задумалась уже над многим. И не желала участвовать в начавшейся войне. Рози вспоминает, что в 1943 году, будучи все-таки призванным на военную службу, он и его товарищи открыто выступили против нацистов, но были арестованы. Это произошло накануне событий 8 сентября 1943 года...². Вскоре, однако, Франческо и нескольким его товарищам повезло — им удалось бе-

¹ Uomini contro. Dal soggetto al film. Bologna, Cappelli Editore, 1970, p. 53.

² 8 сентября 1943 года в связи с подписанием правительством Вадольо соглашения с союзниками о перемирии на условиях безоговорочной капитуляции и с выходом Италии из войны немецко-фашистские войска начали ее оккупацию.

жать. Они скрывались в Тоскане, в местечке Монт Ориол, близ Флоренции, где установили тесные контакты с движением Сопротивления и руководством Комитета национального освобождения Тосканы. Возглавлял его Карло Людовико Раггьянти, с которым Франческо свяжет долгая и преданная дружба. С ним он будет делить опасности и тяготы боевой жизни. С ним будет вести долгие беседы о будущем. Раггьянти пробудит в нем жажду творческой деятельности и желание попробовать свои силы в искусстве...

Каллисто Козулич:

А кино? Когда оно позвало тебя?

Франческо Рози:

Давно. До войны. Я почувствовал потребность выражать себя образами, рисуя... карикатуры и виньетки, как мой отец... Кино... буд-то само пришло в мой дом. Отец имел хобби: он был кинолюбителем и всегда носил с собой «Пате-Беби» — он работал с ним, как профессионал. И сейчас, когда он стар, эта страсть еще живет в нем... Однажды мы с ним даже выиграли премию — поездку в Соединенные Штаты: на конкурсе 8-мм фильмов я был признан мальчишкой, самым похожим на чаплиновского малыша Джекки Кугана. Правда, мы так никуда и не поехали: моя мать тогда не пустила нас... Потом — это было уже после войны — я внимательно следил за кинокритикой, читал «Бьянко э nero» и «Чинема иллюстрационе». В Неаполе мы даже организовали ретроспективу классики мирового кино, помню, мы в прямом смысле слова сожгли, «засмотрели» «Миллион» Рене Клера... Кино все больше увлекало меня... Когда я слышал или читал о фильме, который должен выйти на экраны, будь то оригинальный сюжет или экранизация какого-то романа,— я тотчас же писал собственный сценарий предполагаемого фильма, писал так, как представлял его себе, каким хотел увидеть. А потом, когда фильм выходил на экраны, я торопился в кино, чтобы сравнить мою работу с тем, что сделал режиссер фильма. Короче говоря, если б дело было за мной, я давно был бы в Эксперименталь-

ном киноцентре, но мой отец поставил мне условие: сначала университетский диплом, а потом уж эта опасная «авантюра»...

Все равно я так и не успел сдать девять экзаменов за университетский курс!¹

Рози давно мечтал о кинематографе, не пропускал ни одного просмотра в «Римском обществе кино», организованном одним из родоначальников неореализма Чезаре Дзаваттини. Часто вместе с Роберто Росселлини и Лукино Висконти, известными мастерами итальянского прогрессивного кино, часами простаивал он в переполненном кинозале. Там увидел он впервые шедевры советского кино 20—30-х годов: «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» Вс. Пудовкина, «Чапаев» братьев Васильевых...

После победы Сопротивления Рози вернулся в свой Неаполь, но Неаполь не порадовал его. Он знал этот город в разные периоды жизни, и чаще всего страдающим — сначала от чернорубашечников Муссолини, потом от гитлеровцев, теперь от американских и английских оккупационных войск.

«Я никогда не забуду Неаполь тех дней,— с горечью вспоминает Рози.— Когда после войны я вернулся в мой город, со мной случился шок. Американцы принесли с собой не только хлеб...». К этому Неаполю, нищему, изъеденному коррупцией и разбитому войной, будет он не раз возвращаться в своих фильмах разных лет: «Вызов», «Руки над городом», «Счастливчик Лучано».

Зимой 1946/47 года Франческо живет деятельно, активно, не отказываясь ни от какой работы. Вместе со знаменитым режиссером театра и кино Этторе Джаннини пишет пьесы для телевидения. Участвует в радиожурнале, сотрудничает в газете «Юг», редактором которой был коммунист Паскаль Прунас.

В это же время он подрабатывает и как художник, разрисовывая стены и меню в клубах Неаполя виньетками и карикатурами из «пупацци» (pupazzi — маленькие человечки). Эти «пупацци» или

¹ Uomini contro. Dal soggetto al film, p. 55.

«пупадзетти» оживут из-под рук Рози и в рисованной азбуке для детей, и в иллюстрациях к красочному изданию книги «Алиса в стране чудес», к сожалению, так и не увидевшей свет... Он мечтает основать детскую иллюстрированную газету «Улисс» при поддержке известного издателя Валекки, с которым знакомит его после войны Раггьянти, мечтает иллюстрировать «Одиссею» и «Лассарильо из Тормеса»...

На исходе 40-х годов Рози исколесит почти всю Италию, побывает на Сицилии, затем приедет в Рим с намерением обосноваться здесь более или менее постоянно и, не найдя работы, берется за монографию о романе Джованни Верги «Семья Малаволья», чтобы представить ее в Римский экспериментальный киноцентр.

Но в этот момент кино позвало его: Лукино Висконти приглашает Рози в качестве ассистента режиссера на свой фильм «Земля дрожит».

Висконти работал над этим фильмом не переводя дыхания, выдерживая огромную физическую и психическую нагрузку. Только потом, сам став режиссером, Рози понял источник сверхчеловеческой творческой энергии Висконти: «...это дыхание артистической художественной ярости, стремление к... точному пониманию реальности»¹. С такой же самоотдачей трудились все участники съемочной группы.

Франческо Рози был ассистентом и вел бюллетень-дневник каждого съемочного дня, своеобразный «бортовой журнал», в котором Висконти предстал капитаном, кондотьером, судьей, скрупулезнейшим до мелочей, безжалостным к себе и другим. Рози регистрировал каждую реплику, каждую деталь поведения режиссера, участвовал в подготовке и построении кадров — от начальных до последних, финальных эпизодов.

В французской синематеке хранятся записи, дневники и рисунки Рози, воссоздающие шаг за шагом неповторимые мгновения и эта-

¹ Ferrara G. Francesco Rosi. Roma, Canesi, 1965, p. 159.

пы режиссерской работы Лукино Висконти и всего съемочного коллектива, участвовавшего в рождении одного из первых шедевров неореализма.

После того как Роза выдержал первый и трудный экзамен — экзамен на фильме Висконти, у него появилось множество разнообразных предложений и возможностей. Реализуя их, он учится кинематографической профессии, ремеслу.

Одна из таких ранних работ Розы — участие в качестве помощника режиссера в постановке фильма «Неаполитанская карусель», по одноименному театральному спектаклю Этторе Джаннини. Великолепный, сияющий всеми красками жизни спектакль-балет органически соединял в себе старинные народные танцы с карнавалом масок, национальные традиции комедии дель'арте и современность, площадное искусство и безудержную фантазию — он послужил добротной основой для фильма. На фестивале в Каннах в 1954 году «Неаполитанская карусель» завоевала первую международную премию.

Роза завершает съемки фильма «Красные рубашки», начатые режиссером Гоффредо Алессандрини, с Анной Маньяни в главной роли, вместе с Э. Джаннини пишет сценарий фильма Л. Дзампы «Процесс над городом». Как ассистент принимает участие в съемках фильмов «Побежденные» М. Антониони (1952), «Чувство» Л. Висконти (1954), «Запрещено» М. Моничелли (1954) и «Двоеженец» Л. Эмера (1956). В качестве одного из авторов сценария и режиссера Роза осуществляет совместно с Витторио Гассманом экранизацию драмы Ж.-П. Сартра «Кин». Мечтает экранизировать произведения, очаровавшие его и покорившие его воображение много лет назад, — роман американца Бруно Травена «Мертвый корабль» и знаменитую «Галерею» Джона Барнса.

Однако мечта осталась неосуществленной, несмотря на то что работать над сценарием по роману «Мертвый корабль» Б. Травена дала согласие опытный кинодраматург Сузо Чекки д'Амиго, а над «Галереей» Розы проработал в течение года с крупнейшим писате-

лем и автором сценариев многих фильмов неореализма коммунистом Серджо Амидеи.

Причины крылись не только в объективных обстоятельствах, но и в самом Розе. Он предпочел учиться и ждать, чтобы фильм родился в нем самом, «изнутри», чтобы он корнями был связан с тем, что более всего волновало Розе,— с его Неаполем, с его Италией, с его народом. Таким станет его первый фильм «Вызов».

«ВЫЗОВ»

Среди фильмов, оспаривавших «Золотого Льва Св. Марка» на XIX Международном кинофестивале в Венеции осенью 1958 года, были такие интересные работы, как «Девушка Розмари» Тиле, «Человек-рикса» Инагаки, «Отарова вдова» Чиаурели, «Жизнь» Астриюка, «Вызов» Розе, «Черная орхидея» Ритта, «Любовники» Малля и другие. «Золотой лев» был отдан японцу Инагаки, а «Вызов» получил специальную премию жюри XIX Международного фестиваля, поделив ее с фильмом Малля. Премию «Сан Джорджо» и ряд других премий, в числе них «Серебряную ленту» за лучший оригинальный сюжет получили Ф. Розе, Э. Провенцале, С. Чекки д'Амико — сценаристы «Вызова»; за лучшее исполнение мужской роли — актер-непрофессионал Нино Винджелли; лучшим продюсером был признан Франко Кристалди — продюсер «Вызова», и, наконец, премия «Золотой орех» за лучшую режиссуру была присуждена Франческо Розе.

Из сообщений прессы:

...Этим суровым рассказом о современной каморре Франческо Розе прямо говорит... о ложно понятом кодексе чести как причине многих преступлений. Зрители и критика единодушно приветствовали фильм... который вновь вселяет веру в итальянское кино¹.

¹ «L'Europeo», 1958, N 37, p. 22—23.

Сузо Чекки д'Амиго:

Франческо Рози очень хорошо подготовлен. Я следила за ним в течение десяти лет и была потрясена до глубины души, до спазм в горле, узнав, что наконец-то он решил сделать свой фильм. Мы вместе писали сценарий, вместе искали продюсера — им стал Франко Кристальди, человек настоящий, мужественный — таких нет не только в Италии, даже за границей. Он не побоялся доверить новичку... Я желаю всяческих удач и добра Франческо Рози¹.

...История неаполитанца Вито Полара, главного героя фильма «Вызов», — это драматический рассказ о жизни представителя низших социальных слоев Неаполя, в силу сложившихся обстоятельств связанного с тайной организацией мафии, орудующей на овощных и фруктовых рынках Неаполя.

Образ Вито Полара отнюдь не героичен. Вито готов на компромисс, на сделку с совестью во имя материальных благ. Он и его молодая жена не умирают с голоду, однако Вито хочет быть спокойным за завтрашний день, уверенным в нем. Пытаясь в своих интересах использовать ситуацию террора и шантажа крестьян, созданную каморрой, он договаривается с перекупщиками овощей и посредником, надеясь получить стопроцентную прибыль. Он не задумывается ни на минуту о двусмысленности положения, в которое попадает, оказавшись между двумя страдающими лагерями: бедняками-крестьянами, которые под давлением каморристов вынуждены продавать овощи за гроши, и рабочими-горожанами, покупающими их втридорога.

Рози вскрывает социальную подоплеку действий банды, руководимой мафией, перекупающей через посредников овощи и фрукты в деревнях близ Неаполя по самым низким ценам и перепродающей их оптовикам-торговцам. Вскрывает механизмы общественного устройства, определяющие личную судьбу человека. Герой фильма

¹ «Noi donne», 1958, N 35, p. 18.

Рози идет напролом, не успевая и не желая вдуматься в смысл совершающихся вокруг событий. Поступки Вито тем нетерпеливее, судорожнее, отчаяннее, чем меньше в нем самой надежды на возможность иных решений, на возможность жизненных перемен. Он не вслушивается и в опасливые, осторожные предупреждения крестьян из местечка Нола о человеке, который один устанавливает здесь закон и рыночные цены, один является здесь негласным хозяином,— о Доне Сальваторе Айелло...

«Послушайте,— будто нехотя, сквозь зубы говорят ему крестьяне,— поговорите с ним сами, а? Если хотите покупать здесь овощи, договоритесь сначала с ним — он контролирует здесь все... Вы ничего не сделаете, если он не захочет...»

«Но кто он, этот Сальваторе Айелло? — упорствует Вито.— Все только и говорят, что о нем. Что он имеет такое особенное? Золотое слово? А вы сами разве не хозяева себе? — обращается он к крестьянам.— Или,— выходит из себя Полара,— среди вас нет ни одного, кто не обязан Сальваторе Айелло? Кто не связан с ним словом?.. Ведь на рынке... свои правила коммерции, и если там есть место для Айелло, то должно быть и для меня!»

Джорджо Бонтемпи, журналист:
Как относитесь вы к своему герою?

Жозе Суарец, актер:

Мне очень симпатичен и дорог мой Вито. Он не гангстер. Он крестьянин. И он смелый... Он человечен, очень человечен¹.

Эмоциональным толчком, побудившим Рози начать работу над своей первой самостоятельной постановкой, послужили участившиеся факты безнаказанных убийств, организуемых неаполитанской камаррой. Им руководило стремление обратиться к своим соотечественникам с призывом: «Не стрелять!»

¹ «Noi donne», 1958, N 35, p. 18.

Этот фильм не просто о маленькой стычке земляков — он о стене ненависти, недоверия и вражды, разделившей угнетенных и угнетателей, о трагической судьбе тех его граждан, которые не могут пользоваться материальными благами общества, но еще не знают, еще не ищут настоящего выхода для себя.

Как в лучшую пору неореализма, художник обращается к проблемам острым, нерешенным, больным, бросая вызов преступным силам, орудующим в Италии. И его герой Вито Полара тоже бросает свой вызов чело́веконенавистничеству и насилию.

Бунт Вито показан на уровне частной, личной истории человека, действующего в ограниченном социальном пространстве, еще не осознающего себя единицей социальной. Но таким осознает его художник, как бы поднимаясь над героем, открывая зрителю глубинный, скрытый от поверхностного взгляда смысл совершающихся событий.

Эудженио Скалфари:

Итак, вы поборник реализма в кино?

Франческо Рози:

Абсолютного реализма. С той лишь разницей, что я не хочу делать только фильм-опрос. Я хочу рассказывать истории, но рассказывать их, полностью используя... технику и приемы хроникеров¹.

Уже в первом своем фильме Рози реализует ряд принципов неореализма, опираясь непосредственно на уроки Висконти. В «Вызове» снялись почти все непрофессиональные исполнители, жители Неаполя. Исключение составили только двое — Розанна Скьяффино и Жозе Суарец.

Розанна Скьяффино:

Я генуэзка. Я приехала в Неаполь за месяц до съемок, я училась жить, как неаполитанцы. Это необыкновенное ощущение — чувствовать себя неаполитанкой... Я хотела бы остаться ею, если бы в жизни моей не было других проблем...

¹ «L'Espresso», 1971, 6 sett.

Жозе Суарец:

Я испанец, но я счастлив был работать с Рози в его фильме. У меня были определенные трудности в работе, однако мне помогло то, что я довольно много времени провел в Неаполе до съемок: я учился двигаться, одеваться, говорить, как это делают в Неаполе. Даже думать, как в Неаполе¹.

Съемки велись в ряде случаев «скрытой камерой», прямо на улицах Неаполя, в домах, на рынках. Игровые кадры тщательно реконструировались под документ, а документальные «врезки» органично монтировались с игровыми эпизодами. Подобный прием «врезок» хроники в игровую ткань фильма получит в дальнейшем широкое применение в политическом кино 60-х годов, и в первую очередь в творчестве создателей антифашистских фильмов, таких, как Н. Лой, К. Лидзани, Ф. Ванчини, П. и В. Тавиани и других.

Режиссер «Вызова» и вся съемочная группа стремились установить прямой контакт с людьми, завоевать их доверие, использовать их готовность помочь. Рози вспоминает, как живо реагировали неаполитанцы на кинокамеру — даже феноменальная способность Джанни Ди Венанцо снимать неожиданно, в любых условиях не спасала, и оператору приходилось прятать аппаратуру в машины, подъезды домов, а бывали случаи, что и подмышку — лишь бы не привлекать внимания людей... Однако советы неаполитанцев и их пожелания принимались всерьез, с ними считались. Например, когда оператора попросили не снимать финальные кадры эпизода убийства Вито Полара на рынке, объяснив, что в Неаполе «внутри рынка никто не станет убивать», было решено доснять эпизод в Риме.

И все-таки интерес к фактам хроники не превалирует в фильме Рози над изображением человеческих характеров. Они становятся элементом возбуждающим, подстрекающим внимание художника к человеку. В дальнейшем от исследования человека в конкретной

¹ «Noi donne», 1958, N 35, p. 18.

жизненной ситуации — на уровне «частного случая» — Роззи перейдет к исследованию самой исторической ситуации в ее сложных связях с человеком. Этому будут посвящены такие его фильмы, как «Сальваторе Джулиано», «Руки над городом», «Момент истины». А позднее, в 70-е годы, Роззи в картинах «Люди против», «Дело Маттеи» и «Счастливчик Лучано» впрямую столкнет два разновеликих мира — историю и человека.

Признавая неореализм феноменом антизрелища, антидивизма, Роззи видел постоянное стремление этого искусства раскрывать события и факты в реальном, некинематографическом времени и пространстве, его тенденцию исключать интригу как единственную пружину и двигатель сюжета, его способность заставить кинозвезду приблизиться к подлинности непрофессиональных исполнителей и, напротив, поднять непрофессионала до уровня настоящих художников. Разделяя твердую установку неореализма не на сочувствие, но на сопричастность широкого зрителя изображаемому на экране, Роззи искал новые пути, новые решения этих главных проблем, поставленных искусством неореализма.

Уже в «Вызове» он пытается соединить частную, «человеческую» проблематику и социальную историю, определяющую жизнь его героев. В углублении этих именно проблем ищет Роззи новые возможности завоевания зрителя, ищет путь к зрелищности и популярности проблемного, социального кино.

Он помнил кассовый неуспех, почти провал висконтиевского фильма и, преклоняясь перед силой таланта и мастерством своего учителя, отдавал себе отчет в том, что, будучи шедевром неореализма, фильм «Земля дрожит» остается выражением «контраста интересов и требований широкой публики — и интеллектуалов». Вот почему с самого начала растет его желание и его готовность разбить, сломать эту «интеллектуальную диафрагму» между фильмом и зрителем, которая мешала зрительскому успеху некоторых фильмов неореализма и которая впервые отчетливо наметилась в фильме Висконти.

Постановщик «Вызова» ищет свою формулу контакта с аудиторией, исследует механизмы сюжетосложения, интриги, всей драматургической структуры в целом, обрушивает на зрителя целую серию ударных, «аттракционных» моментов.

Здесь впервые обнаруживает художник свою способность динамического раскручивания сюжета, умение связать интригу с показом наиболее острых, «болевых» моментов жизни героя и кризисных ситуаций в реальной действительности. Розе важно заставить зрителя проникнуть в некую «тайну» очевидности, задуматься над ее истинным, немистифицированным смыслом. Вот почему, используя, развивая основополагающие принципы неореализма, он стремится к созданию нового типа художественной структуры, в которой нашла бы выражение усложнившаяся действительность и усложнившийся характер восприятия ее художником.

...А пока шел 1958 год, и критика, подводя итоги фестиваля, отмечала наряду с достоинствами первого фильма Розе и ряд недостатков, в том числе некоторую мелодраматичность финала с душераздирающим криком Ассунты над безжизненным телом Вито, а также чрезмерный педантизм, даже скрупулезность режиссера в следовании изобразительной манере висконтиевских фильмов.

Джузеппе Феррара отмечал некоторую композиционную рыхлость фильма, следствием чего, по его мнению, явилось «исчезновение» из поля зрения режиссера и соответственно зрителя некоторых персонажей, весьма важных в общем развитии сюжета. Они «потерялись», в то время как главный герой, тесно с ними связанный, превалирует, забывая собой остальных.

Не это, однако, определило судьбу фильма, как не определили ее и некоторые формальные «цитаты» из Висконти. Подлинное воздействие Висконти скажется позднее, когда сам художник найдет себя, выберет свой собственный путь интерпретации материала. Это понимал и Феррара, подытоживая свои впечатления и признавая огромный успех фильма, в котором было предощущение нового подъема прогрессивного кино Италии.

Только юный Франсуа Трюффо, присутствовавший на фестивале в качестве критика «Кайе дю синема», несколько раздраженный всеобщим энтузиазмом публики во Дворце кино на Лидо, безоговорочно принявшей фильм Рози, писал о «Вызове»: «В этом фильме нет ничего нового, это не фильм «разрыва», но его можно определить как честное возвращение к утраченным позициям»¹.

Да, «Вызов» не фильм «разрыва» — в том смысле, в каком хотел бы видеть его будущий французский режиссер. Не фильм разрыва с традицией неореализма. И не демонстрация новых художественных приемов, нового «киноязыка», столь лелеемых французской «новой волной» в 50-е годы.

Уже первый фильм Рози занял позицию боевой, воинствующей защиты социального и гражданского кино Италии. И здесь Франсуа Трюффо прав — это было «честное возвращение к утраченным позициям». В этом был главный смысл вызова, брошенного Рози, вызова тем, кто утверждал, что неореализм умер и не будет иметь продолжения.

«Вязальщики»

В фильме «Вязальщики», созданном год спустя после «Вызова», Рози делает попытку углубить социальную проблематику, расширить границы рассказа. Быть может, и на этот раз не все удалось ему: итальянская пресса тех лет отмечала ряд неточностей, недостатки, сказавшиеся особенно в выборе актеров. Однако последовательное и ясное стремление художника исследовать социальные корни несчастий простых людей, стремление идти вглубь в художественном осмыслении острых проблем современности выводит Франческо Рози на главную линию его поисков.

«Вязальщики» — это рассказ, горестный и суровый, о нескольких человеческих судьбах, об итальянских безработных, покинувших родину, свой дом, близких людей в надежде найти спасение в эко-

¹ «Cahiers du cinéma», 1958, N 88, p. 40.

номическом «краю» Западной Германии. Однако, став вязальщиками на тайном, мошенническом трикотажном предприятии Гамбурга, эти люди вновь попадают в руки эксплуататоров — хозяев фабрики и посредников, испытывают гнет еще более тяжкий и унижительный, чем в Италии, потому что нет у них здесь даже надежды на спасение.

Рози по-своему завершает неореалистическую тему фильма «Дорога надежды» Пьетро Джерми, созданного в начале 50-х годов. В свое время фильм Джерми был не менее острым и злободневным. Он рассказывал о трудной борьбе шахтеров серных копей на Юге Италии, которые, оказавшись выброшенными на улицу без средств к существованию, покидают свою шахту, родные места и вместе с семьями, с женами и детьми отправляются в долгий путь на Север, во Францию, в надежде найти работу и крышу над головой. Это был тяжкий, изнурительный, опасный путь, полный драматизма, потерь, разочарований. Но вопреки всем препятствиям эти люди мечтали и верили, что там, за снежной равниной, где проходит пограничная полоса, они найдут свое счастье, исполнение своих желаний.

Такова была сила времени и сила искусства, рожденного героической эпохи Сопротивления, что из самых, казалось бы, безнадежных ситуаций человек надеялся найти выход и спасение.

Герои Джерми, герои неореализма — Саро, Барбара, их друзья, те, что дошли до цели, — останавливаются у границы: фильм этим завершается; надежда еще не потеряна, люди еще могут мечтать и верить...

События «Вязальщиков» происходят уже в конце 50-х, уже по ту сторону итальянской границы, в Гамбурге. Здесь противоречия видны резче, отношения грубее и откровеннее, иностранных туристов почти нет, зато очень много эмигрантов, а их никто не стесняется... В этом мрачном городе, филистерство которого «разнообразится» борделями и ливными, тайными предприятиями и продажей наркотиков, преступлениями и самоубийствами, герой вновь, как в «Вызове», попадает в заколдованный круг, из которого нет выхода, он

вновь вынужден через посредников сбывать за гроши свой товар, чтоб только выжить... Несмотря на промышленный бум, здесь царит та же нищета, что и на итальянском Юге, что и в Неаполе каморристов,— нищета материальная и духовная.

Рабочий здесь не только нищ и бесправен, как неаполитанский крестьянин. Он еще более одинок в чуждой ему стране. Он бьется головой о каменную стену молчания и равнодушия.

«Вязальщики» — фильм о крушении иллюзий, фильм — разоблачение мифов неокapитализма. Ни один из его героев — ни рабочие Марио или Винченцо, ни бывший боксер Родольфо Валентино — не сумел устроить здесь свою жизнь. Напротив, «в каждом действии, в каждом движении, в каждом слове этих необычных персонажей... сквозит... чувство униженности и оскорбленного достоинства...» (Д. Феррара).

«Нужно свести счеты с жизнью,— говорит итальянский рабочий Винченцо.— Я не могу больше жить так — вечно бежать куда-то, вечно испытывать страх».

«Я не хочу брать деньги от тебя,— обращается Марио Балдуччи к Пауле Майер, жене немецкого промышленника.— Я хочу сам, своими руками, своим трудом зарабатывать их. Но никогда мне это не удавалось...»

Рози следует урокам Роберто Росселлини, стремясь хронику жизни своих героев сделать историей, ввести в ткань драматургического повествования, трансформировать в акт социальной трагедии. Он по-своему переосмысливает главную тему фильма Роберто Росселлини «Германия, год нулевой» (1947), тему поруганной человечности в разрушенной фашизмом и войной Германии. Свое ощущение тотальной катастрофы, гибели этого мира Росселлини передал немецкому мальчику, тринадцатилетнему Эдмунду, который оказывается беззащитным перед стеной жестокости и равнодушия людей, «голым среди волков» — и погибает. Росселлини продолжил здесь свой рассказ, начатый еще в «Пайзе» проходным, но столь важным эпизодом-символом: маленькая фигурка ребенка в рубашонке на фоне

черных разорванных облаков и светящегося предрассветного неба... Кругом ни души, только труп человека на берегу, собака и ребенок у трупа, кричащий, зовущий людей, но людям уже не до него.

Росселлини увидел катастрофу — и ужаснулся. Роза пытается исследовать ее, пытается показать, почему в конце 50-х, залечив раны, уничтожив следы войны и разрухи, Западная Германия остается все еще в «нулевом году», все еще на низшей ступени социальных, гражданских установлений.

С одной стороны, мощные автомобили и современные автострады, стекло и бетон, сервис и технический прогресс — почти сказочный мир «чуда»... С другой — трагедия одинокой человеческой души, нищета не только материальная, но и нравственная, страдание и безысходность, крики отчаяния, не нашедшие отклика. Теперь, в 50-е годы, здесь все те же проблемы, с которыми впервые столкнулся после войны маленький Эдмунд в фильме Р. Росселлини...

Фильм «Вязальщики» вызвал огромный интерес и ожесточенные споры и дискуссии. Роза упрекали за неудачу с Альберто Сорди в роли португальца — посредника Фердинандо Мальуло, за то, что комический дар актера дисгармонирует с трагическим тоном всего рассказа. За то, что Ренато Сальватори однообразен и однозначен в роли Марио, неизменного в своей трагической маске человека, не способного понять происходящее, задуматься над своим участием в событиях, над смыслом самих совершающихся событий.

В фильме «Вязальщики» Роза попытался соединить на новом и сложном материале два типа художественной интерпретации — хронику как рассказ о фактах с историей как выводом из них, определенный тип социологического исследования со стремлением дать итог раздумий над судьбами многих людей. Однако эти два пласта не всегда оказывались органически связанными друг с другом. Несомненно, масштабы взятого художником изначально жизненного материала требовали более углубленной и неоднозначной концепции человеческого характера, к чему не только актеры — испол-

нителю главных ролей, но и сам режиссер не были еще подготовлены. Это придет к Розе позднее. Придет потому, что главное было им достигнуто, удалось ему. Он углубил социальную проблематику. Фильм «Вязальщики» подготовил и его поиски в области жанра, предопределив путь от частной человеческой драмы в «Вызове» к эпике исторической народной трагедии в «Сальваторе Джулиано». Отмечая ряд недостатков, присущих фильму «Вязальщики», Джузеппе Феррара подчеркивает, что в лучших своих эпизодах он остро динамичен, наступателен и непосредственно связан с основной тенденцией «розианы», которая еще неясно угадывалась... в «Вызове» и которая теперь «обрастает мясом», набирает силы. Появившись в момент трудный, кризисный для неореализма, для всего прогрессивного кино Италии, первые фильмы Франческо Розы вызвали горячий отклик, дали обильный материал для размышлений, споров, дискуссий о судьбах неореализма, о традициях и новаторстве, о путях развития политического кино Италии.

Дискуссии, организованные в 1958—1959 годах редакцией журнала «Фильмкритика», стали отражением этих споров.

Карло Лидзани:

Это год застоя, если не регресса. Надо признать, что в 1958 году мы дальше от социальной и гражданской проблематики, от поисков глубины в раскрытии фактов и персонажей... которые в прошлом составляли честь и славу нашего кино...¹.

Пьер Паоло Пазолини:

Несомненно, неореализм был частью нашего воспитания. Сейчас неореализм не «кончился», его смерть была искусственной, он был задушен извне и вынужден был молчать... И именно поэтому я верю, неореализм должен вновь возродиться. И уж, конечно, я не согласен с Понтекорво, который считает, что французская «новая волна» связана с неореализмом; она восприняла лишь формальные открытия нашего кино...

¹ «Filmcritica», 1958, N 81.

Франческо Рози:

Для меня, напротив, не существует вопроса, есть ли новое итальянское кино. Итальянское кино и сегодня — кино Де Сики, Висконти, Росселлини. Если мы пойдем по их пути, это будет путь обновления. В противном случае чем больше мы будем отходить от пути неореализма, тем опаснее формализм, тем меньше надежд на выход...¹.

...Он пришел в кинематограф в 26 лет. Свой первый фильм он сделал в 36 лет и сразу смело заявил о себе открыто воинствующей, тенденциозной позицией в кино. В дальнейшем вокруг его фильмов будет много споров, развернется ожесточенная борьба, которая выйдет далеко за рамки кинокритики, эстетики и теории кино и станет достоянием политики и классовой борьбы. Это будут уже 60-е годы...

Своими первыми фильмами Рози бросил вызов пониманию традиции как догмы, как застывшей формулы, ибо для него верность традиции стала источником новаторства в искусстве.

Традиции и новаторство. В их диалектическом единстве, в их сложном взаимодействии увидит Рози источник обновления искусства кино. Едва прошло десятилетие и оформился неореализм, как новое направление в прогрессивном киноискусстве Запада, а речь уже пошла о традициях этого искусства: будучи новаторским, оно заложило основы прогрессивного киноискусства Италии последующих десятилетий, и в первую очередь политического кино 60-х годов. И это не случайно. Рожденный в огне антифашистского Сопротивления, неореализм отразил пробудившееся общественное сознание, живые силы нации, открыл возможность новых отношений между человеком и обществом. Ни одно из художественных течений западного искусства нашего века не явилось столь прямым и бескомпромиссным выражением социальной активности человека, каким

¹ «Filmcritica», 1959, N 95.

стало искусство неореализма, приблизившись в лучших своих произведениях к шедеврам советского кино.

Придя в кино в конце 50-х годов, Франческо Роззи не мог остаться в стороне от поступательного развития реалистического искусства. Его творческая активность совпала с моментом обострения социальных противоречий и усиления классовых битв пролетариата, с моментом истории, когда победы коммунистических и левых сил в Италии определяют дальнейшие пути развития демократической культуры и искусства. Для такого художника, как Роззи, с его социальной активностью и жадной познания этот фактор оказывается одним из решающих. В последующих фильмах он пытается соединить традиции передового искусства с поисками новых выразительных средств киноязыка, заставить то и другое служить деятельному познанию жизни.

Этот путь образного воздействия на зрителя закономерно приведет его к осмыслению революционного опыта советского кино, о воздействии которого историк и теоретик кино Р. Юренев писал в 1959 году: «... большое влияние на развитие реалистических тенденций... оказало советское кино, искусство социалистического реализма. Влияние «Броненосца «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Матери» В. Пудовкина и «Земли» А. Довженко было решающим фактором развития всего мирового искусства, в частности итальянского кино»¹.

¹ Юренев Р. Реализм итальянских фильмов.— В кн.: Феррара Д. Новое итальянское кино. М., Изд-во иностр. лит., 1959, с. 233—234.

Ниспровержение мифов

«Что... представляет собой это пресловутое экономическое чудо, если оно привело к созданию таких условий, которые толкают на протест, приводя в движение всю живую часть... общества?» (Пальмиро Тольятти. Из отчетного доклада на X съезде ИКП).

Монополии Монтекатини «пожирают» шахты. Сердце сжимается при виде опустевших поселков. Шахтеры покинули забои и дома: они стоят пустые, будто раскрытые в беззвучном крике рггы... («Вие нуове»).

Рим, октябрь, 1963 г. Министр финансов — на скамье подсудимых! «Джузеппе Трабуки предстанет перед судом. Он обвиняется в хищениях государственной собственности, взяточничестве и казнокрадстве («Вие нуове»).

«Я выброшусь из окна!» Аньез Аккорси, мать четверых детей, захватила квартиру в новом доме. Она получила последнее предупреждение о выселении на улицу. Ее протесты бесполезны («Паэзе сера»).

Сегодня бастует более миллиона трудящихся Италии. Спекулируя на объективных трудностях, вновь поднимает голову реакция, ведущая под коп под демократические завоевания итальянского народа («Правда»).

Молодые режиссеры: «Основная проблема — политика» («Эспрессо»).

Федерико Феллини: «Я попытался разрушить мифы, которыми мы все живем... Я уверен, что человек завтрашнего дня — это человек, живущий без мифов... Наша беда, несчастье современных людей — одиночество...» (Из интервью).

Франческо Рози: «Пропаганда во всю трезвонит о благосостоянии среднего человека. Однако... условия жизни в Италии сегодня еще более жуткие, чем вчера... Я бы не выполнил свой долг, если бы не побуждал своим разоблачением к протесту» («Синема»).

Неаполь. Новые жертвы спекуляций!
В результате обвала стены жилого дома погибли двое рабочих («Унита»).

...Без «Рима, 11 часов» или «Похитителей велосипедов» были бы невозможны сегодняшний размах реализма и сегодняшние победы социального и политического кино во всем западном мире (Баскаков В. «Экран и время», М., «Искусство», 1974).

«Сальваторе Джулиано»

Главным, что определило в 60-е годы революционный поворот масс, «сдвиг влево», явился размах классовой борьбы, поставивший пролетариат Италии в первые ряды борцов за социальный прогресс, за обновление итальянского общества. «В массах граждан, хотя и разобщенных между собой и не подвергающихся прямому воздействию коммунистической и социалистической пропаганды, постепенно формируется новое сознание, сознание необходимости социальных преобразований»¹, — писал Пальмиро Тольятти. Об этом говорит мощное забастовочное движение, прокатившееся тогда по всей Италии, а также страх и ненависть властей, вылившиеся в расстрелы рабочих и крестьян-батраков на улицах Рима и Генуи, Реджо-нель-Эмилии и Калабрии жарким летом 1960 года. Об этом говорит отставка правоцентристского христианско-демократического правительства Тамброни и тот бесспорный факт, что четыре года итальянского бума дали Коммунистической партии прирост более чем в миллион голосов. В этой исторической ситуации Итальянская коммунистическая партия устанавливает на новом уровне связь идей демократии и социализма, преемственность «великой демократической революции», какой, по словам Тольятти, явилось для Италии движение Сопrotивления, и «нового руководящего политического класса, непосредственно связанного с широкими массами крестьянства и новой интеллигенцией» и открывшего в условиях «экономического чуда» и обострения классовых битв путь борьбы за социализм.

Живой источник этой борьбы — в боевой, антифашистской традиции, завоеванной народом Италии.

«Эта связь между борьбой за демократию и за социализм, — говорилось в Тезисах к X съезду ИКП, — конкретно утвердилась в Италии...»². Она предопределила в свою очередь движение и смену

¹ Т о л ь я т т и П. Итальянская коммунистическая партия. М., Госполитиздат, 1959, с. 91.

² «L'Unita», 1962, 13 sett, supplemento.

форм искусства и эстетических представлений, связь и преемственность двух этапов послевоенного кино Италии — неореализма и политического кино 60—70-х годов, наиболее полно отразивших движение исторических событий и живые силы нации.

Вне всего этого нельзя понять ни характер изменений, происшедших в прогрессивном киноискусстве Италии, ни тот вклад, который внес в его формирование политический кинематограф Франческо Рози.

«Вообразите себе, что должен испытать зритель, привыкший к бездумности коммерческих фильмов, к моделям Голливуда, перед темой «Сальваторе Джулиано»? — говорил итальянский критик Пио Балделли.— Зритель любит традиционное кино: герой появляется на экране, для того чтобы действовать, приковывать внимание, захватывать воображение. Он становится почти легендой, оправдывая своей активностью любые поступки, добрые и злые, реальные и выдуманные. Обстоятельства чаще всего существуют как фон, на котором разворачивается личная история героя. А его гибель, если таковая наступает, даже при том, что персонаж — личность отрицательная, является моментом искупающим, примиряющим с ним зрителя, вызывая сочувствие и даже жалость к нему как к жертве. В подобную схему могли бы «уложиться» и некоторые факты биографии сицилийского бандита Сальваторе Джулиано, именем которого назвал свой третий фильм Франческо Рози. Могла бы уложиться личная история преступника, на совести которого десятки убитых им людей и который в конце концов был сам убит неизвестными при таинственных обстоятельствах. Это было бы привычно для широкой публики: подобное изображение позволило бы ей вволю фантазировать и измышлять. Но режиссер решил все перевернуть, чтобы разбить, уничтожить леность зрителя»¹.

Назвав фильм именем главного действующего лица событий, Рози не делает Джулиано его главным героем. Героем фильма стано-

¹ Baldelli P. Sociologia del cinema, Roma, 1963, Editori Riuniti, p. 61.

вится народ Сицилии, крестьяне-бедняки, оказавшиеся жертвами политического обмана и политического преступления. Героем становится исторический процесс — сложнейший узел социальных и классовых противоречий, в которые оказались втянутыми сотни людей. Новый фильм Роззи — это рассказ об одном из самых драматичных моментов жизни послевоенной Италии, о развернувшейся в 40-е годы на Сицилии ожесточенной классовой борьбе крестьян против власти аграриев и мафии.

Это была послевоенная Сицилия, усталая, измученная войной. Приход союзников в 1943 г. не разрешил ее противоречий, но еще более обострил их. Сицилийские латифундисты и мафия получают в их лице прочную поддержку в борьбе против коммунистов и левых сил.

После трагедии войны народ Сицилии вновь закабален: он платит союзникам и мафии зерном, маслинами, мясом, шерстью, шелком для парашютов. Он платит ненавистью государству, которая подогревается контрреволюционными силами, стремящимися в своих целях использовать начавшееся в 40-е годы движение сепаратизма, движение за отделение Сицилии.

Выдвинув первоначально лозунги защиты интересов крестьянства и самостоятельного развития Сицилии, движение это, объединившее разные слои крестьянства, в том числе и наименее развитую, темную часть его, скоро переродилось, став орудием реакционных классовых сил. Они стремились оторгнуть, отвлечь крестьян от единственно правильного пути — организованной борьбы, которую мужественно возглавили коммунисты, объединив лучшую, наиболее сознательную часть беднейшего крестьянства в борьбе за землю. Сальваторе Джулиано, двадцатитрехлетний крестьянин из Монте-лепре, замешанный в нескольких убийствах, в том числе в убийстве карабинера, якобы ограбившего бедняка-крестьянина, завоевывает доверие и сочувствие односельчан, становясь той подставной фигурой, тем тайным орудием, которое союзники и мафия используют в своих целях. Джулиано получает от них звание полковника и тай-

ный приказ бороться с коммунистами. Он продолжает эту борьбу и после ухода союзников, став отщепенцем, бандитом и политическим убийцей и объединив вокруг себя наиболее отсталую часть крестьянства.

Кульминацией событий стал организованный им массовый расстрел праздничной манифестации крестьян 1 мая 1947 года маленькой деревушке Портелла делла Джинестра.

«За 15 лет, прошедших с тех пор,— говорил Рози в 1962 году,— «дело Джулиано» не закрыто, убийцы, связанные с этим эпизодом сицилийской истории, преследуют живых мезтью и угрозами»¹, подкупами и убийствами. Но «дело Джулиано» — не «вещь в себе», оно имеет связи, корни, разветвления во всей политической и социальной жизни Сицилии, и не только Сицилии.

...Фильм «Сальваторе Джулиано» начинается с конца: снятое с верхней точки мертвое тело, распластанное на земле в маленьком дворике Капельветрано. Этот человек — Сальваторе Джулиано. Молчаливо-настороженная, взволнованная толпа жителей, так долго прятавших Джулиано от полиции и карабинеров, и полицейский чиновник, бесстрастно ведущий опознание трупа,— эти две силы уже с первых кадров фильма как бы противостоят друг другу, таят в себе истоки глубоких социальных конфликтов и вражды, которые лишь исподволь, мучительно и трудно будут выявлять себя в фильме...

Художественно реконструируя хронику событий, широко применяя метод репортажа, Рози воссоздает драматическую историю, стремясь понять и дать понять другим причинность и обусловленность происходящего. Он как бы остраняет прошлое, отдаляется от него, чтобы по-новому его увидеть. Этой задаче подчинена и операторская работа Джанни Ди Венанцо.

Первые кадры залиты белесым, мертвенным светом, они смотрятся как выцветшая от времени старая фотография: слепящий свет

¹ «Filmcritica», 1962, N 116, p. 680.

солнца, в котором будто тонет толпа людей, тело мертвого, выжженный белый камень высоких стен, окруживших глубокий, как колодец, внутренний дворик...

Потом фильм возвращает нас назад, к движению сепаратистов. Слышен голос диктора, напоминающего ход событий, зачитывающего выдержки из газет и документов тех далеких бурных лет: «Палермо, 1945 год. Все сицилийцы — за отделение Сицилии! США и Англия помогают правительству сепаратистов. Англичане говорят: 37 лет Сицилия под властью Итальянского государства! Хватит терпеть!»

На экране Сицилия.

Медленно панорамируя, камера движется по древней, иссохшей земле, ее холмам и равнинам, маленьким затерянными деревушкам и каменистым склонам невысоких гор. Внезапно плавное движение камеры обрывается. Быстро чередуясь, идут кадры стычек крестьян-сепаратистов с государственной полицией и карабинерами, стрельба с гор, из-за угла, при свете дня и в темноте ночи. Теперь в отличие от первых кадров фильма, изображение окрашено в резкие черно-белые тона. Издали видна высокая фигура Джулиано. В белом плаще и кепке, с полевым биноклем у глаз или с обрезом-лупарой, он резко выделяется на фоне далеких гор. Но ни разу не покажет режиссер его лица — Джулиано дан то удаляющимся, то со спины, то показан его силуэт.

Зато долго и внимательно всматривается камера в лица крестьян-сепаратистов, в лице стариков, изборожденные морщинами, и совсем еще молодых крестьян-пастухов, пошедших за Джулиано в тщетной надежде обрести свободу.

...На фоне светлого предвечернего неба и силуэтов далеких холмов в торжественной тишине звучат трагические ритмы песни-речитатива старого крестьянина, обращенные к горестной земле: «Белые-белые розы Сицилии, вы станете красными от нашей красной крови. Но дети детей наших будут жить свободными на свободной земле».

Франческо Рози:

Если бы мы не поняли тех сицилийцев на горах, на дорогах, в домах, где они жили 17 лет назад, я уверен мы не сумели бы достичь результата... Мне важно было показать, как поступали те ребята, как поступали карабинеры, в каких событиях участвовали те и другие, чтобы понять все то, что произошло раньше, что происходило тогда... что произойдет в будущем,— мне важно было двигаться от фактов к значению вещей. Я говорил с крестьянами, которые убивали. Они были арестованы и оправданы. И у меня не было впечатления, что я говорю с убийцами... Особенно этот старик-сицилианец глубоко запал мне в душу — он потряс всех участников съемки... Он пел и плакал. Мы не могли снимать сцену: всякий раз, как начинались съемки, старик рыдал...¹.

Итак, объяснить поведение и психологию крестьян, пошедших за Сальваторе Джулиано, объяснить истоки мифа Джулиано, чтобы разоблачить этот миф,— основная задача постановщика фильма. К решению этой задачи Рози подходит с социально-исторических позиций, стремясь исследовать классовую сущность происшедшей трагедии.

...Сальваторе Джулиано прячут от полиции крестьяне Монтелепре, где он родился и жил с матерью; ему помогают жители окрестных деревень, называя его ласково «наш Туридду». Следуя приказам Сальваторе, они вступают в кровопролитные стычки с карабинерами, уносящие сотни жизней с той и другой стороны. Сами бедняки, они убивают себе подобных. Рози не преуменьшает трагедийности конфликта — он исследует психологию угнетенных крестьян и карабинеров, ставших орудием угнетения и подавления. Он вскрывает корни «некоммуникабельности» людей на материале социологии, истории, политики, показывая, что таится она в нерешенной «южной проблеме», в длительной насильственной изоляции целых социаль-

¹ «Filmcritica», 1962, N 116.

ных слоев от участия в общественной жизни, в отчуждении жителей острова от жизни государства.

Достаточно вспомнить кадры «прочесывания»¹, ставшие классикой итальянского кино 60-х годов, чтобы оценить гражданское мужество и талант режиссера, впервые в послевоенном кино Италии попытавшегося подойти к разрешению самых сложных и запутанных проблем действительности...

Полиция ищет Джулиано в горах, на дорогах, в Монтелепре, где живут его мать и мать его кузена и сподвижника Гаспаре Пишотты... Проверяет крестьян, везущих в горы людям Джулиано хлеб и воду. Хлеб отбирают, воду выливают на землю... Ненависть нарастает с той и другой стороны.

Предзакатное небо над спящим Монтелепре прозрачно и светло. Маленькие дома селения темными силуэтами упираются в это высокое, спокойное небо, создавая ощущение надвигающейся опасности... Бесшумно выходят из машин вооруженные солдаты-карабинеры. Бесшумно исчезает предупрежденный Пишоттой об опасности Джулиано, уходя в горы... Солдаты направляются к спящим домам, ломаются в двери, угрожают оружием... Мгновение — и тишина разорвана воплем всех женщин Монтелепре. Бессильные схватить Сальваторе Джулиано, карабинеры выволакивают из домов и сгоняют на центральную площадь всех мужчин — мужей, отцов, сыновей.

«Убийцы!», «Ассасини!» Этот вопль женщин Монтелепре, бросивших свои дома, детей и сокрушающей лавиной надвигающихся на перепуганных солдат, — крик ярости, гнева, требование справедливости. Живые силы народа тщетно ищут выхода, разрешения векового конфликта.

Ощущение подлинности сцены, достоверность и историзм которой подтверждается участием в съемках самих жителей Монтелепре, столь велико, что она воспринимается как хроника. Не случайно впо-

¹ Rastrellamento (итал.).

следствии ряд массовых сцен фильма вошел органично в документальное кино Италии, став эталоном его художественной подлинности, его образности.

Художник не просто реконструирует факты. Он исследует истоки той социальной драмы, в которую оказались втянуты сотни крестьян. Восстанавливая события тех лет, Роззи менее всего следует точной хронологии. Фильм начинается «с конца», с момента смерти Джулиано, когда он перестает быть действующим лицом, участником событий, но становится «проблемой», которую необходимо раскрыть. Монтаж, ставший основным компонентом фильма, решает здесь высшее задание, создает новую художественную конструкцию. Режиссер как бы расслаивает живую хронику на многие нерасшифрованные пласты, чтобы затем вновь собрать их, синтезировать в историю. С первого и до последнего кадра фильм Роззи подчинен активному наступательному ритму, отражающему динамику развития художественной мысли автора.

После эпизода «прочесывания» камера вновь делает бросок назад, к 1950 году, к моменту убийства Джулиано. Идут знаменитые кадры оплакивания Джулиано.

...Высветленный, будто выжженный палящим солнцем маленький дворик морга в Кастельветрано. Мертвая тишина пустого зала с мраморным помостом посередине, на котором словно распято тело человека. И плач матери над убитым сыном.

Камера Ди Венанцо медленно, очень медленно кружит, охватывая скорбную фигуру женщины в черном, склоненную над мертвым. Плач ее срывается на крик — это почти визг, безжалостный и страшный. Он воспроизведен в своей первоизданной мощи, сохранившей трагические ритмы народных, обрядовых похоронных плачей. Вот апофеоз материнского горя: застывшая как изваяние скорбная фигура женщины с лицом, изборожденным глубокими морщинами, с натруженными, крестьянскими руками, рыдающей над трупом сына: «Кровь моя, тело мое, Туридду... Радость моя... Туридду... кровь моя, прекрасный мой Туридду...»

Однако в общем контексте фильма эти классические в своем совершенстве кадры оплакивания — не столько вершина трагедии. Они несут, на наш взгляд, несколько иную, более сложную драматургическую функцию.

Не случайно плач матери предшествует эпизоду расстрела в Портелла дела Джинестра — кровавого акта, осуществленного руками Джулиано и его сообщников.

Чем жизненнее и убедительнее представляет автор истинные связи героя с землей, на которой он жил, с матерью, вскормившей его, чем глубже горе матери, — тем страшнее, необратимее будет разочарование Джулиано, тем преступнее его разрыв со своим народом. Разрыв, обернувшийся предательством.

Говорят документы:

Утро было радостным, солнечным. Сюда, в Портелла.. пришли батраки и крестьяне из Сан Джузеппе Ято, Сан Чиппирелло, а также из Пианы. Они были здесь с женами и детьми, нарядные, с цветами и украшениями. Они принесли с собой еду, вино, сладости, гитары и фисгармонии, так как хотели праздновать 1 Мая не «формально», а весело, как настоящий великий праздник Труда... На сей раз крестьян было больше и праздник грандиознее, так как в нем принял участие победивший на выборах 20 апреля 1947 года Народный блок, объединивший коммунистов и социалистов во время первого послевоенного референдума. Подобный результат был достигнут вопреки союзу демохристиан с силами аграриев и мафии... И было ясно, что правые аграрии и демохристиане, мафия и бароны не уступят... не подчинятся народным требованиям... Вот почему Джулиано был дан приказ — мстить коммунистам ¹.

Изобразительное решение эпизода точно и целенаправлено. Здесь монтаж коротких кусков, сменяющих друг друга, контрасты черного и белого цветов, смена ракурсов и точек съемки, ритм и звук,

¹ «Vie nuove», 1970, N 33, p. 31—38.

трагические, напоминающие колокольный погребальный перезвон аккорды музыки Пьеро Пиччони — все сливается в единый звукозрительный образ. Фильм «Сальваторе Джулиано» снимал один из выдающихся операторов Италии мастер черно-белой фотографии Джанни Ди Венанцо, уже снискавший славу работами в картинах «Земля дрожит» Висконти, «Крик» и «Приключение» Антониони, «Вызов» и «Вязальщики» Розы и других. Удивительная способность этого оператора околдовывать черно-белым изображением, как цветным, сказала в «Сальваторе Джулиано» с особой силой.

Мертвенные, почти белесые кадры оплакивания контрастируют с эпизодами расстрела — резкими, создающими иллюзию кровавого пожара, вспыхнувшего над равниной. Впечатление надвигающейся беды усиливается этим низко опустившимся небом с ключьями разорванных облаков, в которых проблески лучей солнца кажутся мгновенными вспышками молний.

Камера охватит своим взглядом равнину, праздничное шествие людей с развевающимися на ветру знаменами, лицо оратора-крестьянина, обратившегося к сотням собравшихся людей со словами братского приветствия.

Из воспоминаний очевидцев:

В полдень Джакомо Широ, секретарь секции социалистов из Сан Джузеппе Ято, вышел вперед... произнося речь: «Товарищи, друзья!..» Как только он начал говорить, с гор раздалась стрельба. Многие думали, что это шум праздничных хлопушек, и подняли головы, чтобы увидеть их. Но это длилось мгновение. Под перекрестным огнем как подкошенные падали люди, лошади, мулы... Люди бежали обезумевшие, потеряв надежду на спасение, с криками ужаса, а огонь с гор косил их. Матери искали детей, дети звали родителей... Зеленая трава стала красной от крови. С гор Пиццута и Комета шла смерть¹.

¹ «Vie nuove», 1970, p. 38.

На мгновение на экране мелькнет фигура раненого, сжимающего древко знамени, возникнет залитое слезами лицо девочки, тщетно зовущей мать в обезумевшей от ужаса толпе. Седая старуха, вся в черном, ничего не видя и не слыша, замерла неподвижно у тела убитого сына...

Массовые сцены нуждались в больших пространствах, заполненных людьми. И камера Ди Венанцо кружит, охватывая сверху весь предмет, как бы распластывая его по земле, подчеркивая его внутреннюю динамику. Демонстрация снималась длинными панорамами, с дальнего расстояния и с многих сменных точек зрения аппарата: оператор пользовался длиннофокусными объективами, что создавало поразительный эффект, эмоциональный и зрительный. Мощный поток демонстрации возникал как бы стихийно.

Эпизод в Портелла — один из самых коротких по экранному времени, отпущенному для него создателями фильма. Он длится считанные доли секунды. Однако он становится высшей кульминационной точкой фильма вследствие насыщенности, значимости, емкости всех составляющих его компонентов.

Панорамическая съемка позволила оператору не просто охватить реальное пространство и время, она позволила «растянуть», разложить то и другое на составные, динамические, противоборствующие элементы и детали, с тем чтобы, предельно их уплотнив, «спрессовав», насытив, благодаря умелому использованию монтажных столкновений крупных деталей с общими и средними планами, конструировать новое, кинематографическое пространство и время, рождающие новое качество восприятия, рождающие мысль. Данные на фоне беспрерывно движущейся бегущей толпы, детали эти вновь и вновь подчеркивают и усиливают трагическое впечатление общего, целого, которое есть народ. Его великое горе как бы состоит из сотен отдельных маленьких «горь», из отдельных трагических судеб людей, как хор состоит из сотен голосов: каждый голос необходим, однако воспринимается он только в единстве со всеми. На этом сосредоточили Роза и Ди Венанцо внимание зрителя.

Эпизод, в котором мы видим старика-сепаратиста и слышим его похожее на рыдание пение гимна «Белые, белые розы Сицилии», а также эпизоды «прочесывания», плача матери над телом Джулиано и расстрела первомайского шествия в Портелла — четыре главных, кульминационных момента фильма. Построенные по законам эпического, они определяют художественную структуру фильма в целом. Вспоминается эпика советского кино — «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана и др. Джулиано и его люди, стреляющие в безоружную толпу, не показаны на экране.

Некоторые писатели и критики, в том числе и Леонардо Шаша и Пио Балделли, упрекали Рози за то, что в сцене расстрела не показан главный преступник и виновник его и что отсутствие Джулиано лишь усилило мифологизацию бандита сицилийским зрителем. «Необходимо было дидактически, учебно «разложить» миф Джулиано. Для этого было бы достаточно сделать Джулиано «героем». «Ссылаясь на его отсутствие,— говорит Леонардо Шаша,— Рози предъявил более тяжкое обвинение правящему классу, который его направлял, но... для сицилийской публики этого было мало...»¹.

Думается, дело не в отдельных эпизодах, в которых появляется или исчезает Джулиано. Дело в общей концепции реальности, в концепции персонажа, выявляющей идейную и эстетическую позицию режиссера. Но Леонардо Шаша, справедливо признавая, что отсутствие на экране преступника лишь подчеркивает тот факт, что он является орудием более могущественных политических сил, стоящих за его спиной, почему-то посчитал это за недостаток.

Нам хочется присоединиться к Пио Балделли, отметившему, что «сила фильма не в показе героя, а в раскрытии безрассудства и безумия насилия»².

Тема насилия — одна из главных тем Франческо Рози, начиная с «Вызова» и кончая «Сиятельными трупами». Каждый раз им берет-

¹ Sciascia L. La Sicilia e il cinema, — «Film», 1963, Feltrinelli Editore, p. 33.

² Baldelli P., p. 67.

ся новый ее аспект, но всегда главное внимание художника направлено не на исследование психологии убийц или убийства, а на раскрытие тех социальных условий, которые порождают безнаказанность насилия. Вся сложность ситуации в «Сальваторе Джулиано» состоит в том, что насилие здесь осуществляют контрреволюционные силы, используя сицилийских крестьян, которые становятся слепыми их пособниками.

Судебный процесс над членами банды Джулиано в Палермо составляет вторую часть фильма. Он воспроизведен строго документально. Для Розы это было единственным средством заставить своих соотечественников понять истоки и причины многих трагических событий, в которые оказались втянутыми сицилийские крестьяне. Теперь на процессе особенно разителен разрыв, пропасть, которая разделяет крестьян-пастухов, которые стреляли, и тех, кто вложил в их руки оружие и сказал, что, убивая коммунистов, они якобы борются за свободную Сицилию¹.

На экране — огромная клетка с железными прутьями. В ней — арестованные, осыпающие друг друга оскорблениями, пылающие взаимной ненавистью, жаждой мести. Только теперь, на суде, оказавшись перед лицом ответственности, они начинают понимать необратимость происшедшего.

Все это воспроизведено Розы в сухой, протокольной манере. Оператор Ди Венанцо снимает все эпизоды процесса в зернисто-серой гамме, напоминающей старую хронику.

¹ В 70-е годы итальянская общественность узнала о письме Джулиано тогдашнему президенту США Гарри Трумену: «На Сицилии уже создан антибольшевистский фронт, готовый бороться с коммунистами. Мы не можем оставаться равнодушными ввиду широкого распространения красной угрозы... Я участвую в двойном сражении: тайно — против коммунистов, добиваясь, чтобы они... исчезли с арены политической жизни Сицилии, и явно — в другом сражении, которым руковожу не я, а люди, занимающие высокие посты и прямо меня поддерживающие...» («Vie nuove», 1970, N 33, p. 36).

Отравление Гаспаре Пишотты в тюрьме Уччардоне, казалось, завершило этот знаменитый «процесс против неизвестных», как называли его в Италии. Казалось, оборвались последние нити, способные помочь правосудию. Процесс закончен. Но у Франческо Рози иная точка зрения на вещи. Последний кадр фильма: 1960 год. Прошло десять лет. Ярмарочная площадь в залитом палящим солнцем селении Сан Джузеппе Ято. Через площадь идет человек. В мертвой тишине среди бела дня раздаются выстрелы из лупары, которым пользовалась банда Джулиано. Человек падает, обливаясь кровью. Это мафиозо Минасола, который когда-то вместе с Пишоттой помог полковнику карабинеров Де Лука убить Джулиано и который слишком многое знал о связях государственной полиции и бандитизма в Сицилии...

Разгул бандитизма и беззакония остается реальной проблемой современной Италии. И фильм «Сальваторе Джулиано», преодолевая границы экрана, входит в жизнь общества, к которому обращается режиссер.

Помпео Колайяни, исследователь политических проблем Сицилии, вице-президент Областной ассамблеи острова:

Должен сказать, что этот фильм заставил общество сделать большой шаг вперед в борьбе с мафией в Италии... Я в высшей степени признателен Рози, который... фильмом о Джулиано способствовал тому, чтобы общественное и национальное сознание получило информацию столь ясную, недвусмысленную и мужественную¹. Газета «Иль Домани» от 9 марта 1962 года:

В некотором смысле рассказ о Джулиано разрушает миф, который сегодня разветвился так, что захватил наши провинции, Крестьяне, батраки, обездоленные пришли из своих деревень, чтобы увидеть фильм, интуитивно... предчувствуя, что Джулиано не тот, который «хочет взять у богатых, чтобы отдать бедным», и что у них откроются глаза на действительность менее упрощенную.

¹ Cola janni P. Dal dibattito in «Mondo operaio», 1962, N 7, p. 35.

Леонардо Шаша, писатель:

В кинозале, где я смотрел фильм, находились в основном одни крестьяне, не привыкшие посещать кинематограф, а тем более быстро реагировать на происходящее на экране. Однако на этот раз все было иным: зрители узнавали себя в этих крестьянах, в этих пастухах, в этих обвиняемых, оказавшихся в клетке с железными прутьями. В ушах не переставали звучать рыдания матери, звуки расстрела. Зритель видел бунт... и беззаконие¹.

Как видим, общественный резонанс фильма был так велик, что Леонардо Шаша пришлось изменить мнение о сицилийском зрителе: сложный по проблематике и кинематографической структуре фильм Франческо Рози был принят широким зрителем, был принят простыми людьми Сицилии, всей мыслящей Италией. Кассовые сборы составили около полутора миллиардов лир — это гигантская цифра, она говорит о способности художника соединить зрелищность и проблемность, о том, наконец, что политический кинематограф Италии 60-х годов становится общественной силой, с которой нельзя не считаться.

Фильм «Сальваторе Джулиано» — лучшее доказательство того, насколько живы в творчестве прогрессивных художников 60-х годов уроки неореализма. Жизненный факт, социальный человек, которые стояли в центре внимания неореалистического искусства, стремление его художников стереть грань между жизнью и кинематографическим зрелищем составляют фундамент, на котором выросло гражданское и политическое кино 60-х годов.

При этом солидарность его мастеров по многим отправным моментам не исключает ясно различимых отличий как в мировоззренческом, так и в художественном плане. Эти отличия легко обнаруживаются и при сопоставлении творчества Рози с творчеством других

¹ «Il Contemporaneo», 1962, N 46—47.

видных мастеров итальянского киноискусства, в частности Феллини и Антониони.

Несомненно, эти имена тесно связаны с историей неореализма. Феллини был ведущим сценаристом и автором сюжетов многих значительных фильмов неореализма, таких, как «Рим — открытый город» Р. Росселлини (1945), «Без жалости» (1947) и «Мельница на реке По» (1949) А. Латтуады, сценаристом фильма П. Джерми «Именем закона» (1958) и других. Антониони тоже находился в русле этого течения, работая с середины 40-х годов как кинокритик журналов «Чинема» и «Бьянко э nero» и как документалист, создавший начиная с 1942 года ряд серьезных документальных лент. «Когда в 1942 году я снимал свой первый короткометражный фильм, Висконти снимал «Одержимость», — говорит Антониони. — Мой фильм «Люди с реки По» — о рыбаках, о людях, а не о местности. Сам того не зная, я был на том же пути, что и Висконти. Быть может, сегодня и я буду упомянут в разговоре о рождении неореализма¹. Уже в первых фильмах Феллини и Антониони было видно, что для этих художников и для их героев мир не так ясен, что они ранее, чем другие, ощутили его кризисность и противоречивость. Однако поиски ясности, определение сути человека и его места в жизни оказались сдвинутыми у этих художников в сферу философских и этических проблем, касаются ли они непосредственных связей человека с обществом или внутренней его сущности, его расщепленного сознания.

В той мере, в какой их поиски, их вторжение во внутренний мир героев, в «микрокосм» современного человека определены его связями с действительностью, в той мере, в какой ассоциативные ходы размышлений над жизнью героев отражают ее кризисный, конфликтный характер, наконец, там, где исповедь автора, его «внутренний монолог», выходит за рамки личного, единичного опыта, — там это искусство не только современно, но при всей своей

¹ «Positif», 1959, N 30, p. 12.

противоречивости и сложности представляется необходимым этапом в движении современного кино вперед.

В конце 50-х и начале 60-х годов претерпевает глубокие, сложные изменения и творчество Лукино Висконти. Если в фильме «Земля дрожит» Висконти, художник и социолог, философ и революционер, гармоничен в том, как видит он мир и человека, то в «Рокко и его братьях» (1958) ощутимо внутреннее смятение художника, иное, кризисное восприятие им и его героями изменившегося и усложнившегося мира.

Многообразие тенденций в киноискусстве 60-х годов было одним из проявлений идейной и эстетической борьбы, в которой рождалась новая концепция человека и истории. Кинематограф Рози участвует в этой борьбе. Он использует опыт неореализма, трансформируя его в новое качество. Висконти первый увидел источник и причины социальных трагедий человека в реальных условиях жизни Италии. Рози исследует классовые, политические, социальные процессы, определяющие эти условия. Он не просто берет непрофессиональных исполнителей. Ему и в людях важна верность истине, а не натуре. Он находит людей, участвовавших в событиях, живущих в тех же местах, где все происходило, так или иначе связанных с Сицилией. Он отмечал потом, говоря о своей работе над «Сальваторе Джулиано», как важно было ему, чтобы персонажи «шли сами», с каким волнением наблюдали он и его сотрудники, как выбренные ими непрофессиональные исполнители и актеры диалектальных театров Сицилии, Рима, Неаполя, Катании начинали жить полной жизнью, как бы заново, на своей родной земле: «...очень важно заставить людей делать в фильме то, что человек делает в жизни. В моем фильме 120 таких героев. Я извлек из этого опыта высшую правду»¹, — говорил он.

Во время съемок Рози стал свидетелем сцены, надолго запомнившейся ему и всем участникам его группы. Когда начали снимать

¹ «Filmcritica», 1962, N 116, p. 685.

кадры демонстрации и митинга 1 Мая, когда начали падать под выстрелами участники демонстрации, он увидел старуху, всю в черном — черные чулки, ботинки, платье,— белыми были только ее волосы. Она забыла о камере, о том, что идет съемка. Она начала ощущать то, что чувствовала здесь семнадцать лет назад, и вдруг начала кричать, звать сына. Роза вспоминает, что у всех, кто это видел, мурашки побежали по коже. Съемка продолжалась... Вдруг толпа начала плакать. Плач этот напоминал вой сирен. Он спросил: «Что это? Как странно они плачут!» Тогда один крестьянин повернулся к нему и сказал: «Так оплакивают в Пиане умерших».

Того же искусства самопроизвольного выражения режиссер добивался и от двух крупнейших актеров кино, которых пригласил: американца Фрэнка Уолффа, снявшегося в роли Пишотты, и итальянца Сальво Рандоне в роли председателя суда в Палермо. Требования к актеру складывались у Розы в процессе сложного и длительного общения с исполнителями, в процессе осмысления «сверхзадачи» каждого персонажа и фильма в целом. Особое значение придает он импровизационному методу работы с актером. Во время съемок глаз постановщика как бы совмещается с глазом оператора, с объективом кинокамеры, следующей за исполнителем, чтобы схватить и запечатлеть самомалейшее свободное и спонтанное проявление его человеческой индивидуальности, рожденное раскованностью и ответственностью самочувствия актера. Роза важна способность актера «найти себя», способность «идти самому». Когда Роза спрашивают, означает ли это стремление следовать методу и системе Станиславского, он отвечает утвердительно, поясняя при этом свое понимание системы как принципов использования человеческого материала, в том числе профессиональных актеров и типажей. Удивительно умение его заставить профессионалов вести себя так же естественно, как неактеры, и, наоборот, поднять типаж до уровня профессионала. Их взаимодействие в фильме и дает высокий художественный результат.

Фильм «Сальваторе Джулиано» идет целиком на сицилийском диалекте, без дубляжа для широкого проката — настолько важно режиссеру, чтобы зритель почувствовал обжигающую хроникальность событий, настолько важно, чтобы фильм служил ныне живущим. Именно благодаря всему этому фильм «Сальваторе Джулиано» вошел в число лучших произведений итальянского кино 60-х годов.

Это молодое и боевое кино мужественно противостояло и официальной реакции конца 50-х годов и тому наплыву фильмов «неореализма второго сорта», которые наводнили экраны Италии, растаскивая и опошляя, доводя до своей противоположности истины и открытия неореализма. В самые тяжелые моменты Дзаваттини писал: «Величие неореализма последних десяти лет — это лишь пролог к великому делу. Но нас хотят заставить замолчать, прежде чем мы скажем главное... Видна ли вся величина опасности?..»¹

Социальное кино Италии приобретает все более важное значение; французские исследователи Р. Борд и А. Буисси называют его «дорогой мужества»².

На этом пути рядом с Роззи работают многие серьезные и разные художники, для которых история и современность, социология и политика стали источником их гражданских идеалов и художественного новаторства.

Рядом с Роззи — Витторио Де Сета, чей фильм «Бандиты из Оргосола» (1961) о пастухах Сардинии и сегодня не потерял своей злободневности. Фильм рассказал о социальных корнях нищеты, бродяжничества и бандитизма как результате враждебности к этим людям законов и государственных установлений, разделивших их жизнь и жизнь общества неопреодолимым барьером. Так, вместе с Роззи, Де Сета продолжает лучшие традиции неореализма в русле социального и гражданского кино начала 60-х годов.

¹ «Cineforum», 1954, N 30, p. 141.

² B o r d e R., B o u i s s i A. Le néo réalisme italien. Une expérience de cinéma social, Lausanne, Editions Clairefontaine, 1960, p. 45.

Особое место в становлении политического кинематографа Италии принадлежит трем молодым режиссерам, создателям известной ленты «Человек, которого надо уничтожить» (1962) — Валентино Орсини, Паоло и Витторио Тавиани.

Как и Де Сета, художники эти пришли в кинематограф из документального кино. Их опыт документалистов стал для них важным этапом осмысления действительности в ее сложных связях с человеческой психикой и моралью. Орсини и братья Тавиани прошли и так называемую «дзаваттинину», используя метод социологического обследования и анкеты Дзаваттини для анализа существенных сторон действительности, в частности жизни сицилийского крестьянства. Их первый игровой фильм «Человек, которого надо уничтожить» был посвящен памяти сицилийского крестьянина — пастуха Сальваторе Карневале, профсоюзного активиста, убитого мафией. Молодые художники сумели раскрыть в фильме собственническую психологию крестьян, воспитанную десятилетиями рабской жизни. Сумели показать и рождение в недрах сицилийского крестьянства нового сознания и новых политических идеалов, связывая их с образом Сальваторе Карневале, с проблемой положительного героя в итальянском кино. Несмотря на столь полярные характеры двух персонажей, Сальваторе Джулиано и Сальваторе Карневале, оба фильма объединены одним стремлением — раскрыть многозначные и трагические проблемы жизни послевоенной Сицилии, Сицилии Сальваторе Джулиано и движения сепаратизма; Сицилии массовых крестьянских выступлений и захвата земель; Сицилии коммунистов и левых сил.

Сразу после выхода на экраны «Сальваторе Джулиано» французские исследователи Р. Буссино и А. Бори опубликовали свои статьи под такими броскими заголовками, как «Сальваторе Джулиано» — новый «Броненосец «Потемкин»?» (Р. Буссино)¹ и «Сальваторе Джу-

¹ «Arts», 1963, N 905.

лиано» так же прекрасен, как Эйзенштейн» (А. Бори)¹. Такую параллель счел возможной и Жорж Садуль, отметивший в фильме Рози «родственность некоторым методом, осуществленным Эйзенштейном, когда тот спустя двадцать лет восстановил революционные события в Одессе»². «Неаполитанским Эйзенштейном» назвал Франческо Рози английский критик Джейн Френсис Лейн³.

Несомненна общность Эйзенштейна и Рози при различии их взглядов, эпох, при неповторимости художественной индивидуальности каждого, масштабов и характера мировоззрений, наконец, при качественном различии той социальной практики, что исследуется каждым из них. Некоторые принципы и приемы воссоздания жизни на экране, осуществленные Эйзенштейном, взяты на вооружение современным итальянским режиссером.

Это прежде всего построение политической драмы из элементов исторической хроники. Эйзенштейн писал, что его «Потемкин» «выглядит как хроника событий, а действует как драма. Секрет в том, что хроникальное развитие событий строится по законам острой трагедийной композиции»⁴. Рози в фильме «Сальваторе Джулиано» идет этим же путем. Живая хроника событий четырнадцатилетней давности переосмысливается художником в драматургическое целое: политической трагедии, исследующей жестокие столкновения масс людей в сложной и антагонистической общественной среде.

Практика Эйзенштейна и его теоретическая мысль служили вечно живому и действенному процессу познания человеком явлений жизни; от признания сосуществования их мысль его шла к анализу причинности, от низших форм познания связей человека и мира — к высшим, обобщенным формам, от частного, единичного — к общим признакам явлений.

¹ «Arts», 1962, N 890.

² «Les Lettres françaises», 1962, 3 авг.

³ «Sight and Sound», 1963—64, N 1.

⁴ Эйзенштейн С. М., Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, с. 244.

Эйзенштейновский монтаж (понимаемый его создателем и в узком, собственном смысле сопоставления кадров, и в плане драматургии фильма как целого) обоснован необходимостью «разбить в себе» заданное, аморфное, нейтральное, безотносительное бытие события или явления, с тем чтобы вновь собрать его воедино, согласно тому взгляду на него, какой диктует мне мое к нему отношение, растущее из моей идеологии...»¹.

Рози, по существу, утверждает то же самое, говоря, что «дело Джулиано» — не «вещь в себе», оно имеет связи, корни, разветвления во всей политической и социальной жизни Сицилии, и не только Сицилии». Отсюда и его стремление разъять внешнюю связанность фактов, чтобы найти и воссоздать истину на новом, более высоком уровне. «Я все более чувствовал,— вспоминает сегодня Рози,— необходимость разбить рассказ... Единый ряд повествования не позволил бы мне прийти к исследованию на разных уровнях... Я понял, как важны эти два момента — идеологический и художественный... Они в конце концов соединяются, если проблема времени использована не только сама по себе — в значении частном... но также — и более всего! — в создании звукозрительного синтеза социально-политической ситуации»².

Монтаж «Сальваторе Джулиано» близок к эйзенштейновскому «монтажу аттракционов». В основу своей драматургической композиции Рози взял ряд ударных эпизодов, наиболее сильных по зрелищно-эмоциональному воздействию, содержащих в себе то или иное идеологическое задание. Через активный интеллектуальный процесс соединения и осмысления кадров художник помогает зрителю прийти к осознанию «общего очерка событий», их причинно-следственных связей. Так оживает в политическом искусстве 60—70-х годов эйзенштейновская формула зрелищности. Разумеется, итальянский режиссер не «повторяет» С. Эйзенштейна.

¹ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи, с. 316—517.

² «Cineforum», 1972, N 117, p. 55, 57.

На одной из дискуссий, посвященных фильму «Сальваторе Джулиано», режиссера упрекнули в том, что в его фильме не показан захват крестьянами земель у латифундистов в Сицилии 1946—1947 годов, вследствие чего расстрел праздничной манифестации выглядит менее обоснованным, чем мог бы быть.

Рози отвечал на это: да, он и сам готов был ввести в фильм кадры крестьянских бунтов и захвата земель, имевших место в отдельных районах Сицилии. Он даже выбрал места для съемок, нашел людей, участвовавших в движении крестьян и готовых сниматься в его фильме,— он тщательно все подготовил... «Но всякий раз, как только он начинал думать о них, почти инстинктивно перед его глазами возникали русские модели. Он полагал, что если бы включил в свой фильм подобные сцены, они были бы контрастом всему разоблачительному стилю его фильма, призванному к одному: сказать о проблемах нерешенных, о вещах неизжитых и больных»¹.

Проблемы нерешенные, неизжитые, больные. К ним впервые в итальянском кино обратилось искусство неореализма. Заслуга его лучших мастеров была в том, что достоверность они стремились сделать главным орудием искусства в познании им окружающей действительности, использовать в борьбе за справедливость как элемент воспитательный.

Идея образного воздействия искусства на зрителя оказывается в значительной степени развитой в кинематографе Франческо Рози. Не отказываясь от раскрытия фактов на уровне социального и морального суждения, тем самым оставаясь верным основным принципам неореализма, Рози устанавливает контакты со зрителем на качественно новом уровне. От зрителя требуется уже не сочувствие или соучастие в происходящем на экране, не сопричастность ему, но, напротив, отчуждение от изображаемого, отдаление от него, для того чтобы зритель был способен не только осмыслить и познать событие, но преобразовать предложенную реальность, конструируя

¹ Baldelli P., p. 69.

свою собственную концепцию действительности. Роза полагается на то, что зритель, как бы он ни был привычен к бездумности и мистификациям коммерческой кинопродукции, не откажется «поработать» интеллектуально. Но это будет не интеллектуальная активность внутренней критики индивида, рассчитанная более всего на духовное совершенствование единичного человека. Для Розы она направлена вовне, к реальным проблемам жизни, требующим разрешения.

«Руки над городом»

Уго Казираги, «Унита», 1963, 6 сентября:

Политическая система итальянского неокapитализма испытывается огнем и в первый раз поражена с такой точностью и энергией... В то же время авторы дают широкому зрителю возможность для раздумий и для надежды: спасение — в тех политических и моральных силах, которые не одобряют существующего положения и борются внутри самой системы за ее ликвидацию.

Джованни Граццини, «Коррьере делла сера», 1963, 6 сентября:

Это история крупной строительной спекуляции, которая определяется и поддерживается политической борьбой правых... в Неаполе сегодняшнего дня. Этот фильм превосходит «Сальваторе Джулиано» и ставит его создателя в ряды лучших мастеров нашего кино.

Джан Луиджи Ронди, «Темпо», 1963, 6 сентября:

Присуждение «Золотого льва» фильму Франческо Розы никого не должно ввести в заблуждение. Можно удивляться лишь тому, что не только левые, но центр и умеренно правые увидели в нем пример гражданского мужества... Если Роза так уж необходимо присоединиться своим фильмом к тезисам левых, а точнее, к партии коммунистов, мы не собираемся его поддерживать.

Фильм «Руки над городом» — это история политической борьбы, развернувшейся вокруг преступной деятельности мощного строительного концерна Неаполя, занимающегося спекуляцией земельными участками и строительством. Фильм начинается торжеством по случаю начала возведения жилого массива, освященного прелатами, государственными чиновниками и политическими деятелями правого толка. Фильм завершается новой выгодной сделкой спекулянтов-подрядчиков и правых сил Неаполя, санкционированной кардиналом и государственной властью. Между этими эпизодами — острейшие классовые схватки, моменты политической борьбы, которую ведут коммунистические и левые силы Неаполя, разоблачая истинный смысл пресловутого «экономического чуда».

...Панорама по городу. Снятые с верхней точки новенькие, как на туристских открытках, дома вдоль залива. Изображение сопровождается ироническим комментарием диктора: «Внимание, внимание, перед вами Неаполь — город, воспетый в песнях Италии! Здесь живут миллионы людей... разных по профессиям и положению... В домах новых и старых... в старых домах больше... жилищ здесь не хватает! Жилищный голод вызывает земельный голод! Кризис порождает спекуляцию! Но я отвлекся! Итак, перед вами Неаполь — город, воспетый в песнях Италии!..»

Вслед за тем мы оказываемся на строительстве жилого дома. Съемка сверху дома в лесах. Улица, узкая и тесная, как в классических фильмах неореализма, с естественными шумами и криками темпераментных неаполитанцев, гудками автомобилей — Роза повторяет здесь свой опыт прямой звукозаписи. Но камера не задерживается на лицах людей, зато внимательно «шарит» по камню домов, по строительным лесам. Оператор Джанни ди Венанцо, как и в «Сальваторе Джулиано», демонстрирует свое мастерство в передаче фактуры предмета и воссоздании атмосферы: пористый камень стен, освещенных солнцем, столбы пыли, как бы повисшие над строительной площадкой, жаркий воздух, дрожащий от нестерпимого южного зноя, серые груды камней на дороге... Однакообрази-

тельная манера Ди Венанцо в этом фильме отлична от его работы в «Сальваторе Джулиано»: более всего здесь выдержан тон и «цвет» хроники, газеты, тележурнала; нет этих незабываемых контрастов черного и белого тонов, усиливающих эмоциональное напряжение изображаемого на экране, нет ничего, способного создать трагический пафос сцены или эпизода.

...Район Сан Андреа. Дом в лесах. Ножом падает балка. Услышав грохот, девушка-продавщица поднимает голову и видит, как дрогнула стена дома. Падает часть стены. Разбегаются рабочие. Рушится стена. Бегут в ужасе дети, женщины. Рушится дом... Подрядчик Эдоардо Ноттола выходит вместе с сыном из машины, навстречу ему полицейский спускается по пожарной лестнице с мальчиком на руках — у мальчика раздроблена нога... Крик матери: «Тонино! Тонино, сыночек мой!..»

Когда-то в классическом фильме Де Сантиса «Рим, 11 часов» катастрофа на лестнице вызвала к сочувствию, к человеческой солидарности. Кинокамера внимательно и любовно вглядывалась в каждое лицо, стремясь запечатлеть, удержать в памяти неповторимые черты — неповторимость индивидуальной человеческой судьбы. Фильм был проникнут надеждой на возможность близких социальных перемен, пришедшей вместе с победой Сопротивления. Фильм Розы рожден иной общественной ситуацией. Сочувствие отдельному человеку выражается в нем в поисках социально-политических причин неблагополучия общества в целом. Сложные социальные и общественные характеристики людей и ситуаций более важны для Розы, чем раскрытие внутреннего состояния человека в момент трагедии.

В этом смысле «Руки над городом», несомненно, фильм экспериментальный, новаторский и в творчестве Розы и в политическом кино Италии 60-х годов.

Сенсационность материала и острая драматичность сюжетных ходов, характерные для «Сальваторе Джулиано», сменяются простотой и обстоятельностью показа явлений примелькавшихся и обы-

денных. Фильм «Руки над городом» не просто завершение трилогии Розы о Юге Италии. Художник делает шаг вперед, стремясь средствами искусства активно вмешаться в жизнь, он идет к осознанию конкретной действительности 60-х годов. «Ла фаме ди политика», «голод по политике», пришедший вслед за неореализмом, за «голодом по реальности», требовал новых путей и способов типизации. И Роза стремится найти эти новые пути в сложном единстве элементов документального и игрового кино.

С момента рождения неореалистического искусства документализм стал существенной приметой игрового кино, его неотъемлемой частью, без которой неореализм, с остротой и активностью своего социального видения, с демистификацией лжи и фальши фашистского кинематографа, не мог бы существовать. Отражая общее стремление эпохи к познанию мира и человека, неореализм шел к документации факта, избегая вымысла и украшательства.

Проникновение в существо факта, выход за границы будничного свойственны лучшим произведениям неореалистического искусства, таким, как ранние фильмы Р. Росселлини, «Земля дрожит» Л. Висконти, «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.» Де Сика, «Нет мира под оливами» Де Сантиса.

В момент взлета неореализма его художникам казалось, что достаточно провозгласить всесильную власть факта над киноложью — и цель будет достигнута, им казалось, что правда жизни, показанная как она есть, уже сама по себе достаточное оружие против мистификации в искусстве. Была надежда, что возвращение к реальности во всех областях жизни и культуры будет полным и окончательным. Однако понятие «познание» в ряде случаев суживалось до простого воспроизведения фактов.

В поисках возможностей и путей взаимодействия документализма и художественности Франческо Роза справедливо полагает, что решающим в познании и образном отражении действительности является диалектическое соотношение элементов подлинности и поэзии и невозможность вытеснения одного за счет другого. Опыт

режиссера был поэтому особенно важен: отбор факта из множества других уже сам по себе определял характер видения художника. Будучи же отправной точкой конфликта в политическом фильме, факт становился источником художественного обобщения, делая самый фильм действенным средством познания жизни. Однако отношение художника к проблеме было отнюдь не однозначным, оно претерпевало в разные периоды его творчества значительные изменения. Работая над первым своим фильмом о Неаполе, Роза впервые испытал на себе обаяние и силу непосредственного воздействия факта, хроники, документа. Едва завершив работу над сценарием «Вызов», он решил вернуться в Неаполь, чтобы еще раз проверить истинность, достоверность своих наблюдений и раздумий над событиями, связанными с преступной деятельностью каморры.

Франческо Роза:

Я вспоминаю первый шок, который я получил... Я... был удивлен, потрясен, дезориентирован: реальность оказалась сильнее! Я начал все сначала, следуя требованиям художественной правды. Тот же процесс прошел я, работая над фильмом «Руки над городом». Я и Ла Каприа ходили по Неаполю, имея еще неясные идеи. Реальность, в которую мы буквально погрузились, прояснила их и дала им смысл...¹.

Потрясенный вновь увиденной реальностью, он уже в «Вызове» попытался сделать ее частью целостной авторской концепции. Тогда это не во всем удалось режиссеру. Возникал определенный разрыв между конкретными фактами, рождающимися на экране, и конечными выводами из них, оставшимися за рамками фильма. Зритель видел лишь следствия, не имея возможности активно включиться в осознание причин жизненной драмы Вито Полара. Она показана как результат трагического стечения многих обстоятельств, над которыми герой не властен, более того, не отдает себе в них отчета,

¹ Ferrara G. Francesco Rosi, p. 163.

не задумывается над их причинами. Это и делает его пассивным орудием в руках преступников — спекулянтов и мафии.

В фильме «Руки над городом» разрыв ликвидирован, причины и следствия сближены, на глазах зрителя происходит рождение факта и одновременная интерпретация, обобщение его художником — на глазах зрителя рождается образ.

Обвал жилого дома в одном из переулков Неаполя — следствие обстоятельств далеко не случайных, и художник стремится исследовать их возникновение как политико-экономическое и социологическое явление, показать взаимосвязанность героя и события.

Если в «Сальваторе Джулиано» цель достигалась остранением исторического материала, взглядом издалека, то в фильме «Руки над городом», напротив, цель достигается предельным приближением к фактам.

Самюэль Лашиз, кинокритик:

Итак, это своего рода «киноправда»?

Франческо Рози:

Киноправда, которую снимают в настоящее время, существует уже 60 лет. Есть художественная правда, воспроизведенная и глубоко продуманная, и правда, которая является только очевидностью. Одной очевидности недостаточно, чтобы показать правду...¹

Итак, Рози еще раз обращается к Неаполю — теперь на новом уровне: от раскрытия личной истории героя в «Вызове» он идет к истории одного политического конфликта — к анализу ситуации, показывая борьбу идей, установок, моралей.

Сразу после кадров обвала жилого дома авторы переносят действие в муниципалитет, где разворачивается настоящее сражение.

Катастрофа в районе Сант Андреа спутала все карты правых — советник-коммунист Де Вита требует немедленного расследования и наказания виновных: «Ноттола использует муниципалитет для спе-

¹ «Humanité», 1963, N 33.

куляций! У вас грязные руки!» — обращаясь к правым, заявляет Де Вита. И тотчас десятки рук поднимаются в зале. Эти руки с растопыренными пальцами закрывают почти весь квадрат экрана, они даны крупно, ими потрясают, угрожают...

Рози синхронно фиксирует дебаты с их естественными шумами и криками... За общими планами, за проходами героев, их лицами, столь прямо, непосредственно запечатленными в их естественном самомалейшем движении, скрыта скрупулезнейшая работа сценаристов и сотрудников Рози — Раффаэле Ла Каприа и Энцо Провенцале, уже показавших свое мастерство в «Сальваторе Джулиано». В течение двух лет не пропускали они ни одного заседания городского совета Неаполя, следуя за членами управы на конгрессы в провинции и на общенациональные конгрессы, устанавливая контакты с реальными прототипами героев.

— Я потратил два года на подготовку этого фильма,— вспоминает режиссер.— Два года жил я рядом со своими героями... Мы научились понимать друг друга... Мы настолько подружились, что они сами рассказали мне мой будущий фильм... А теперь,— говорили они,— ты расскажешь вот это, ты покажешь то — так оно и было...¹. Авторы фильма недвусмысленно дают понять, что спекуляция земельными участками и строительством основана на тайномговоре между деньгами и политикой. Сцены в муниципальном совете впервые в итальянском кино демонстрируют способность художника с такой точностью и энергией разоблачить союз государственной власти и частной спекуляции.

Франческо Рози:

Говорить о действительности, критиковать ее равносильно защите политических позиций. Да... мой фильм родился от бунта и стыда за современный курс итальянской политической жизни. Известно, что меня считают коммунистом. Каждого, кто снимает не оппортуни-

¹ «Noi donne», 1963, N 33.

стический, а честный фильм, считают коммунистом. Меня упрекают в том, что я показываю левых лучшими, чем правых. Но это так и есть, и я в этом убежден¹.

Однако «Руки над городом» не только фильм-спор. Это еще и смелая попытка художника представить столкновение и борьбу человеческих индивидуальностей и характеров, определяемую новой и необычной обстановкой политической борьбы. В этом фильме методы и приемы «прямой съемки» стали неотъемлемой частью режиссуры Рози.

Для него исполнитель — это всегда конкретный человек, со своим индивидуальным характером и со своей биографией. Он предпочитает шершавый, выхваченный из жизни, «необработанный» материал отполированному мастерству игры; не взирая на трудности проката, Рози отказывается от дубляжа фильмов, предоставляя исполнителям изъясняться на своем родном диалекте, говорить «своим голосом» независимо от того, являются ли они актерами-профессионалами или типажками. Так, Мальоне в исполнении Гвидо Альберти говорит в фильме «Руки над городом» так же, как изъясняется в жизни синьор Альберти — представитель партии правых.

Рози как бы воскрешает приемы Росселлини, когда говорит о необходимости следовать за человеком, искать и изучать его.

Он и его сотрудники идут за героями не только в муниципалитет — они находят их в толпе на улицах Неаполя, следят за их машинами, наблюдают за ними в ночных ресторанах и игорных домах, на строительных площадках стадиона Вомеро, в рабочих кабинетах и приемных... Ди Венанцо снимает на натуре, без рефлекторов, стремясь документировать изображение. Экспрессия и пафос рождаются суровым отбором — никаких подробностей, объяснений, отсутствие изобразительных излишеств, способных нарушить ритм фильма. Удача Рози стала возможна благодаря умелому сочетанию игры непрофессиональных исполнителей и крупнейших актеров мирового

¹ «Noi donne», 1963, N 36.

кино, какими являются американец Род Стайгер в роли строительного подрядчика миллионера Эдоардо Ноттолы и итальянец Сальво Рандоне в роли адвоката-профессора, представителя партии «центра».

...Эпизод в кабинете Ноттолы. Здесь проявляется главный принцип, основная установка режиссера: не анализируя психологию своего героя, Роза предельно чутко фиксирует малейшие ее проявления, детали, нюансы и штрихи, характеризующие его. Ноттола раздражен, растерян, испуган происшедшим. Личный фотограф делает его снимки для предвыборных плакатов — и следует реплика, одна реплика, но какая! «Я тебе сколько раз говорил, — выходя из себя, вопит Ноттола, — не фотографируй меня с магниевой вспышкой — опять я похож на Муссолини!»

Наверное, режиссер мог бы показать Ноттолу в семье, в отношениях с сыном, женщинами. Роза умышленно исключает это; из всех личных, человеческих качеств он показывает в Ноттоле одно — предательство. Перед лицом опасности, спасая собственную кожу, он отдает сына в руки правосудия: «Пусть завтра газеты напишут: Ноттола пожертвовал сыном ради справедливости», — говорит он репортерам.

Потом, усталый и одинокий, поставит он свечу мадонне, помолится за себя и за сына. Камера охватит высокие своды католического собора, его гулкую пустоту и безлюдье в эти поздние часы и одинокую фигуру Ноттолы. В эти мгновения он все тот же властный и энергичный, волевой и жестокий. Род Стайгер рисует характер сложный и трагический, все бури и темные страсти которого проявляются вдруг и с вулканической силой. Короткая реплика, скупой жест, волевое движение губ, лицо, данное на какие-то мгновения... и мы понимаем, что в голове Ноттолы уже зреют новые планы подчинить себе этот город — весь, со всеми его партиями.

Роза интересуется не только Ноттола. В Мальоне он разоблачает определенные действия спекулянтов и авантюристов от политики, политический гангстеризм. Ноттолу окружает строгая, холодная

обстановка расчетливого хозяина, дельца, жадного до денег и скупого на удовольствия и бесполезную роскошь. Не случайно он чаще всего дан вне дома: в рабочем кабинете, огромной и пустой комнате, где есть лишь самое необходимое — письменный стол, карта города, кресла для посетителей и огромные окна, открывающие панораму Неаполя.

Мальоне — иной тип деятеля и политика. На сей раз камера Ди Венанцо внимательно оглядывает прекрасный дворец, тяжелую роскошь комнат: позолоченная мебель, старинные гобелены работы знаменитых мастеров, дорогие картины, купленные без вкуса и понимания, антикварные украшения. На этом фоне Мальоне кажется таким толстым восточным божком, наслаждающимся прелестями жизни. Подробно показан его проход сквозь аллеи линий, итальянских сосен, показана свора борзых, дремлющих у ног хозяина в парке, залитые солнцем английские лужайки. Однако Роза не эстетизирует детали, они важны ему лишь в той степени, в какой характеризуют этих людей, их жизненное кредо. В доме адвоката камера особенно подробна и нетороплива в медленном кружении по комнатам, наполненным шедеврами искусства. Сальво Рандоне обнаруживает в своем герое характер коварный и мягкий, скрытный и предательский. Адвокат затеял большую игру — он метит на место мэра Неаполя, ради этого он идет на сделку с правыми: «В политике нам одного не прощают, — говорит он Тоттоле, — поражения... Во время выборов в муниципальный совет он не задумываясь пойдет на союз с правыми против коммунистов и левых сил. Сразу потеряв обычную мягкость и интеллигентность, он грубо оборвет доктора Бальзамо, члена своей партии, не пожелавшего следовать его примеру. Ди Венанцо дает крупно два лица — адвоката и Мальоне: «Покажите пример городу, — предлагает мэр Мальоне, — станьте друзьями...». На фоне старинной фрески во весь экран дано это объятие адвоката — представителя центра и Мальоне — от правых. Союз против коммунистов заключен. Но политический спор продолжается.

В фильме нет острого сюжета, нет сложного и запутанного сплетения событий и людей, как это было в «Сальваторе Джулиано», — есть попытка художника дать политическую идею в действии, создать открыто тенденциозный политический фильм. «Конечно, левые всегда чем-то недовольны», — резюмирует адвокат итог своего спора с советником-коммунистом. Советник Де Вита не может спокойно слушать его: «Тут все предусмотрено, все по закону, — гневно говорит он, — а вот закон-то как раз и не срабатывает!»

«Он хотел бы сам устанавливать законы. Он считает, что законы выполняются только в Советском Союзе!» — язвит адвокат. «Вы недалеко от истины», — убежденно отвечает советник-коммунист. К сожалению, в отличие от Ноттолы и Мальоне советник Де Вита, роль которого с искренностью и теплотой исполняет член неаполитанского муниципалитета коммунист Карло Фермариелло, показан в фильме «Руки над городом» менее подробно. Диалектика внутренних связей между героем «частным» и «общественным» несколько ослаблена, а в Де Вита она была особенно важна. Ведь Роза попытался впервые в итальянском кино показать общественного деятеля — коммуниста, депутата рабочих, их защитника. И тем более обидно, что он менее индивидуализирован и разработан сравнительно с другими.

Автора и режиссера интересовала прежде всего возможность отразить историко-социологическую и политическую концепцию реальности, ее тенденции и движущие силы.

Несомненно стремление Роза сделать ясной позицию своего героя, и с этой точки зрения он многого добился. Фильм «Руки над городом» — знаменательное, важное явление и в жизни итальянского общества, и в движении прогрессивного политического киноискусства Италии. С образами Де Вита и левого католика Бальзамо, готового во имя справедливости открыто выступить против правых, отбросив тактику компромисса и сделок партии «центра», к которой сам принадлежит, связана попытка Роза показать возможность и закономерность союза левых сил.

Сознавая неполноту внутренней характеристики образа Де Вита, режиссер стремится компенсировать ее кадрами, рисующими активность поведения советника-коммуниста, пришедшего на помощь жителям района Сан Андреа в самый трудный для них час, когда полиция пытается выселить их из домов.

Кадры столкновений с полицией жителей Сан Андреа заставляют вспомнить знаменитый эпизод «прочесывания» в «Сальваторе Джулиано». Но многое изменилось с тех пор: там была темная, стихийная масса крестьян, связанных молчанием, круговой порукой. Масовые сцены в фильме «Руки над городом» говорят о пробуждении активности людей, их сознательном сопротивлении власти. На сей раз камера Ди Венанцо внимательна к лицам мужчин и женщин, наступающих на полицию. И хотя не все они еще единоклюны и не все стремятся понять истинные причины происходящего, жизнь все более заставляет их думать и решать свою судьбу и судьбу тех, за кого они будут голосовать на выборах.

«Законы, которые принимаются в этом зале, очень удобны для вас,— говорит Де Вита, обращаясь к Ноттоле.— Но наивно думать, что все остается по-прежнему. Все меняется. Жизнь меняется, идеи меняются и люди тоже! Люди сознают свои гражданские права и не хотят больше мириться с бесправным положением. И вас это пугает!.. Вот ваша система, и я борюсь против нее!»

И Роза отнюдь не склонен преуменьшать сложности этой борьбы. Идут последние кадры фильма. Снова огромная строительная площадка, группа именитых гостей, официальные лица, прибывшие на открытие нового строительства. Ноттола, склонившись, целует руку кардинала... Во весь экран строительный кран. Руки нажимают на рычаг. Работает свайный копер... Люди расходятся... Вдали панорама новых домов... Земля, которая в начале фильма стоила 300 000 лир за квадратный метр, теперь оценивается в 700 000 лир — Ноттола рассчитал точно.

Все-таки Де Вита прав: многое изменилось в Италии 60-х годов. Экранная судьба двух фильмов Розы — яркое тому свидетельство.

Джузеппе Феррара рассказывает, что еще до завершения «Сальваторе Джулиано» официальные власти и определенные политические круги делали все возможное, чтобы сорвать работу над фильмом. Во время съемок в Палермо комиссар полиции приставил к Розе двух «ангелов-хранителей», двух агентов, которые ни на минуту его не оставляли — в дождь, в солнце они следовали за ним по пятам. Но этого мало. Известно, что некое «высокое лицо» обратилось с письмом к продюсеру фильма Франко Кристалди, пытаясь отговорить его от финансирования столь «вредного» для общества фильма, особенно в годовщину столетия Рисорджименто. Когда же стало ясно, что никакие маневры не помогут, был совершен поистине акт насилия, дискриминации: ни один итальянский фильм, в том числе и «Сальваторе Джулиано», посвященный жгучим проблемам действительности, не был даже допущен к участию в очередном Международном кинофестивале в Венеции, а «Золотой лев» был отдан фильму французского режиссера Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Тем самым была объявлена война политическому кинематографу Италии.

В 1963 году многое менялось. Теперь становилось все яснее, что реакционный курс Шельбы — Сарагата и правого крыла демохристианской партии опорочил себя настолько, что сначала Гронки, а теперь Фанфани приходилось хотя бы внешне менять ориентацию, особенно под давлением коммунистических и левых сил, перспективы союза которых были реальной угрозой «левому центру». В этой обстановке усиления классовой борьбы и борьбы идей даже такая крупная газета ломбардских индустриальных магнатов, как «Коррьере делла сера», сквозь стиснутые зубы вынуждена была хвалить фильм, поддержанный всей прогрессивной Италией. У самого режиссера в какой-то момент возникла обманчивая надежда на перемены в политике «левого центра». Так, в одном из интервью он сказал: «Я поражен тем, что вижу, как большая печать, предположительно конформистская, оценила эстетические качества и содержание фильма. Мне кажется, наконец, что это означает явное желание

и попытку приблизиться... к нашим проблемам, чтобы разрешить их вне и помимо идеологии»¹. Поистине велик был энтузиазм, если Рози позволил себе, хоть и на короткое время, довериться иллюзии, обмануться... Менялся, однако, не «левый центр», менялась общественная ситуация, укреплялся блок левых и демократических сил — в этом и только в этом заложены были причины успеха нового фильма Франческо Рози. И в том еще, что в самом фильме не было ни малейшего намека, ни малейшей надежды на компромисс. А это главное.

Джузеппе Феррара писал позднее: «В ясности позиции художника право назвать фильм «новым реализмом» — социалистическим реализмом, как определил его... Антонелло Тромбадори, подтвердив факт безусловного сочувствия фильму и одобрения со стороны ИКП»².

Очень скоро Рози убедился в истинных намерениях определенных политических и классовых сил в отношении его фильма. Не успели погаснуть огни Венецианского фестиваля, как начался поистине крестовый поход реакции против фильма «Руки над городом».

С момента, когда фильм начал демонстрироваться на экранах Италии, реакционные и неофашистские силы, выжидавшие удобного момента, ринулись в бой. Директор «Джорнале д'Италия» увольняет кинокритика Визентини, отказавшегося изменить положительное суждение о фильме; префект Реджо-Эмилии запрещает публичные выступления по поводу фильма во имя «общественного порядка и спокойствия»; представитель полиции из Навары официально заявляет, что «Руки над городом» — это «глумление над силами полиции»; наконец, правая католическая печать требует, чтобы «государство не финансировало и не награждало те произведения, которые его дискредитируют». Борьба за фильм, борьба вокруг фильма приобретала политический, классовый характер, выйдя далеко за рамки кинематографических дискуссий.

¹ L'Avvenire D'Italia, 1963, 9 sett.

² Ferrara G., Francesco Rosi, p. 99.

Правая печать не переставая кричала: «Фестиваль в руках коммунистов! Премия присуждается фильму-митингу!» Ватикан в лице Католического киноцентра поспешил разослать свои циркуляры во все приходские кинотеатры, которых тысячи в Италии,— «Для взрослых, с ограниченным показом», что означало фактическое запрещение фильма. Журнал «Эспрессо», поместивший несколько корреспонденций-репортажей с фестиваля, писал в статье «За и против Франческо Рози»: «Стало известно, что фильм вызвал овации и массовый энтузиазм. Только Джан Луиджи Ронди из римской католической газеты «Темпо» недоволен, и, кажется, завтра напишет «нет»... Эта победа не случайна: в течение двадцати лет формировалась группа юношей-интеллектуалов, неаполитанцев, которые в годы между 1943—1946-м собирались по утрам и вечерам, чтобы думать, спорить, мечтать, читать Пруста и Достоевского, Брехта и Маяковского... А сейчас прошла пресс-конференция, которая превратилась в настоящий митинг. Член Политбюро ЦК ИКП Джан Карло Пайетта приветствовал фильм как революционный...» Фильм был удостоен высшей награды Венецианского фестиваля, а его создатель должен был предстать перед судом по обвинению в оскорблении властей и полиции...

Это было трудное, сложное время — время борьбы. Оно закаляло, не давало оставаться в стороне, требовало решений. Франческо Рози честно шел навстречу ему. Отдавая себе отчет в том, что нельзя создать современное кино, считая социологию и политику областями, чуждыми искусству, Рози искал новые формы, новый киноязык, способный передать не только сложность, но и пафос эпохи.

«Момент истины»

Фильм «Момент истины» во многом отличается от всех предыдущих работ Рози. Здесь цель его иная: приближение к реальному событию становится для художника источником свободной творческой фантазии. Диалогический, разговорный характер фильма

«Руки над городом», сохранившего стиль публицистического очерка, сменяется философским раздумьем над судьбой человека и окружающего его мира. Воплощение этого замысла требовало иных форм киноязыка.

Рози долго не получал разрешения от франкистских властей на съемки фильма в Испании, давно им задуманного: Франко опасался слишком активного итальянца. Когда же стало известно, что речь пойдет об одной лишь корриде, разрешение было получено и Рози отправился в Испанию.

Однако итальянский режиссер обманул генерала Франко: он снял о корриде совсем «не тот» фильм...

Фильм об испанском Юге рождается постепенно в творческом сознании художника, сначала зафиксированный в путевом блокнотедневнике, который ведет Рози с первых дней пребывания в Испании, а потом, все более углубляясь, — в непосредственном, прямом общении с людьми, с жизнью, традициями страны.

Торжественная процессия в Севилье. Огромные, тяжелые статуи святых давят на плечи худых, изможденных людей — толпа идет медленно молчаливо, ощущая напряженность мгновений и тяжесть ноши... Рози и оператор Джанни Ди Венанцо показывают понурые лица людей, изборожденные морщинами, их натруженные руки. Вот процессия приостановилась, несколько крестьян, не выходя из толпы, тут же, под фигурами святых, разворачивают свертки с едой, неторопливо едят... Густые краски тяжелых церковных облачений людей, идущих во главе процессии, — синие, серые, коричневые, бордовые цвета как бы с первых кадров вбирают в себя и подготавливают будущий трагический колорит корриды...

Они еще не столь резкие и интенсивные, какими станут позднее, они еще сохраняют сухость, суровость и сдержанность документа, — но уже есть в них предощущение иного их толкования. Тяжелая ноша давит на плечи людей, напоминая не о святых, а о живых и страдающих...

Этим религиозным празднеством Роза начинает и завершает свой фильм. Для него оно — олицетворение Испании. Поэтому так пристально вглядывается он в участников церемонии. Прямо на нас угрожающе надвигаются монахи; в черных и белых остроконечных балахонах, в капюшонах с разрезами для глаз, они напоминают ку-клукс-клановцев. Вслед за монахами плотным строем вышагивают, словно на военном параде, солдаты в зеленых мундирах и железных касках... Армия и церковь — вот две силы, в тисках которых зажат народ.

В торжественной процессии в Севилье Роза увидит нечто большее, чем религиозный ритуал — увидит трагедию народа, поработанного суеверием и нищетой.

В рассказанной им истории испанского матадора герой и окружающая среда — это равноправные, равнозначные для режиссера куски реальности. Образ Мигуэля не заслоняет собой двух других, не менее важных для Розы образов — бедной, архаичной андалузской деревушки и столь же архаичного в своих исконных контрастах богатства и нищеты города.

В драматургии фильма «Момент истины» Мигуэль является как бы центром композиции трагической фрески. Не раз на протяжении фильма возникает на экране кадр крестьянина, шагающего по полю за своим мулом. Его монотонное, однообразное движение по замкнутому кругу олицетворяет полную бесперспективность существования обитателей андалузской деревушки.

Мигуэль стремится вырваться из этого замкнутого круга, попытаться счастье вдали от дома. Отец же его уверен, что крестьянская доля — самая надежная и куда хуже умереть от рога быка на чужбине. И вот Мигуэль в Барселоне. Первые яркие, ошеломляющие впечатления бурного уличного движения, энергичного ритма жизни большого города вскоре сменяются ощущением одиночества и заброшенности. Растерянность и беспокойство еще более усиливаются, когда он встречает замляков, так и не устроивших свою жизнь; Мигуэль поселяется на окраине Барселоны, напоминающей родную

деревню. Роза показывает «пансион» дона Пепе с койками для иммигрантов. Обитатели «пансиона» безвозвратно утратили надежду найти хоть какой-нибудь выход из тупика. Они объясняют Мигуэлю, что без посредника, «престамиста», работу не найти, а если и удастся наняться чернорабочим на фабрику, то половину заработанного надо отдавать ему...

— Хочешь работать чернорабочим, не строй иллюзий,— говорят ему.— Ты должен знать, что работа слишком тяжела.

— Но я не вернусь к отцу в деревню,— упрямо отвечает Мигуэль.

Всего несколько эпизодов в Барселоне, тщательно отобранных режиссером: встреча Мигуэля с земляками, попытка найти работу на фабрике, знакомство с посредником, который за восемь пецет устраивает крестьянских парней грузчиками в порту,— и социальная трагедия человека, лишенного жизненной опоры, возникает на экране во всей своей остроте и неразрешимости.

Мигуэль растерян и одинок, еще более одинок, чем в деревне. «Я не краду. только потому, что не хочу, чтоб они засадили меня за решетку,— признается он своему другу Антонио.— Я еще не заработал ничего... город все равно что поле, и здесь так же плохо...» Эпизод в ночном бар-клубе, куда попадает Мигуэль, Ди Венанцо раскрашивает красками интенсивно резкими, обжигающими: огненно-красные лучи на стенах и потолке, синие, словно фосфоресцирующие рубахи мужчин, багровое, как кровь, вино, которое они пьют, резкая смена цветовой гаммы — все это создает ощущение ненадежности, хрупкости человеческой жизни, беспокойную, напряженную атмосферу. Цветовое колдовство Ди Венанцо развернулось здесь в трагическую колористическую симфонию. Этот «суровый и чувствительнейший», как называли его современники, выдающийся мастер цвета и фотографии, снявший в том же 1965 году «Джульетту и духов» Феллини, четко ощущал разницу в задачах двух режиссеров. В одном случае — это попытка передать остроту социальных противоречий, жестокость жизненных конфликтов, схватив-

ших человека в свои тиски. В другом — показать мир людей-призраков, людей-монстров, среди которых живет, в котором задыхается героиня Феллини,— мир, преградивший ей путь к живой жизни.

Франческо Роза:

Фотография, по-моему, должна соответствовать духу фильма, его внутренней сущности. В этом и есть личность Ди Венанцо. Его фотография внутренне связана с задачами режиссера, с которым он работает... Если бы он всегда создавал одно и то же, он не был бы великим оператором...

Фотография «8^{1/2}» — это одно. Фотография «Джулиано» — это совсем другое. Но и «Вязальщики», мой фильм, был сделан в манере отличной от «Джулиано»...¹

...Мигуэль старается приспособиться, добросовестно берет уроки у старого мастера, усердно повторяя то, чему тот его учит.

Старый матадор передает юноше это древнее искусство боя с быком. Камера плавно движется по обшарпанным стенам внутреннего двора, где разыгрывают они импровизированный бой, оглядывает такую неловкую, провинциальную, коренастую фигурку юноши в кожаной куртке с молниями... Серо-коричневый камень стен и поблекший, алый когда-то шелк плаща; седая голова учителя и курчавая юноши — все сливается в удивительно живописную картину, напоминающую старинные полотна испанцев.

Сцены корриды снимаются несколькими кинокамерами, с разных сменных точек зрения аппарата. Мигуэль работает на арене, не обращая внимания на камеры, направленные одновременно на него, на арену, на окружающую толпу. На мгновение одна из них задержится на знаменитом Эль Кордобесе, ведущем бой одновременно с Мигуэлем, на его лице, искаженном завистью из-за одержанной другим победы.

Джанни Ди Венанцо не участвует в съемках этих кадров — он тогда начал работу у Феллини, передав свои наставления и указания

¹ Ferrara G. Francesco Rosi, p. 166.

Паскуалино Де Сантису и Айяче Паролину. Те, следуя урокам Джанни, снимают только на натуре, при естественном освещении, стремясь передать экспрессию и динамику происходящего на арене, используя телеобъективы, приближаясь к арене и будто входя в центр боя. Здесь еще раз демонстрируется неореалистическая техника, используемая Рози: съемки идут без дублей, с исполнителями-непрофессионалами, без искусственного освещения, несмотря на то что фильм сделан в цвете; диалоги рождаются тут же, в процессе съемок.

Джейн Френсис Лейн, английский критик, снявшийся в фильме Рози в роли журналиста, вспоминает: «У Рози в руках план сценария — десять кусков в день — и роспись их по дням, другого сценария нет! Эти же методы использовал Висконти в фильме «Земля дрожит». Импровизируются не только диалоги, импровизируется весь сценарий... Эти сумасшедшие итальянцы умеют... выдумывать! Антониони вообще работал без диалога — он писал его после съемок... И он, и Феллини, и Рози сами решают, как двигаться камере, хотя все трое обязаны Джанни Ди Венанцо. Это тип «спонтанного творческого акта», требующего огромного напряжения от режиссера, который все должен держать в голове»¹.

С момента включения героя в корриду фильм идет во все более нарастающем, напряженном темпе. Монтаж коротких кусков, быстрый, напористый. Меняются города, арены, лица, пейзажи — становятся все более яркими, пронзительными краски корриды.

Рози и его операторы строят композицию кадра так, чтобы уничтожить всякую возможность романтизации героя, за редким исключением отказавшись от крупных планов, помещая Мигуэля в кадре так, чтобы показать его связанность, зависимость от окружающего, даже подчиненность ему. Самый ритм кадров становится учащенным, как сердцебиение, почти задышающимся — это и дает ощущение того сбоя, разрыва, который существует между жизнеутвержда-

¹ «Films and Filming», 1965, august.

ющими красками корриды и человеком, одиноким и несчастным в этом ослепительном праздничном блеске.

...После корриды Паскуалино Де Сантис снимет арену, женщин, собирающих пустые бутылки из-под скамей, тележки, увозящие туши мертвых быков на кухни кафе и ресторанов... Все меньше остается впечатления от корриды как искусства смелых — все больше предстает она как зрелище, явление коррупции, спекуляции и наживы, как феномен «массового отчуждения» — отчуждения людей от реальных проблем действительности, которое культивируется обществом. Рози увидел в корриде свое, свою тему: нищий европейский Юг, задавленный насилием власти, религиозным фанатизмом и бедностью народ и маленький человек, который тщетно пытается завоевать себе место под солнцем...

Рози:

На мой взгляд, тореро, торо и коррида — не спектакль... Коррида — трагедия.

...Вот Мигуэль работает с быком, увлекает его своими движениями, вот они сталкиваются, расходятся, схватываются насмерть... И это страшно. Несколько раз зрителю будет показано крупно лицо Мигуэля, потное, точно неживое от усталости и волнения, уже теряющее ту одухотворенность, которая в нем появилась.

Вот, вырвавшись на короткое время между корридами, он приезжает в родную деревню. Возбуждение, напряженность сменяются тишиной и неподвижностью согретых солнцем каменных домиков, утопающих в зелени, безмолвием и широтой просторов. Оператор суров и нежен в этих кадрах, страстен и немногословен. Здесь нет и в помине ярких красок Барселоны, шума, блеска корриды.

Тот же пустой и тенистый внутренний двор при доме, те же мотыги и бороны. И тот же одинокий крестьянин-пахарь, шагающий по полю за мулами, — отец Мигуэля...

Рози и его операторы выбирают для съемок этого эпизода час послеполуденного отдыха, сиесту, когда поля кажутся вымершими, ста-

вни в домах закрыты, не слышно человеческого голоса: отец Мигуэля работает в поле и тогда, когда другие отдыхают. Операторы снимают двумя камерами, подчеркивая контраст замкнутого пашней тесного круга земли, по которому монотонно движется человек, и бескрайней шири полей.

— Ты видишь отец,— говорит Мигуэль.— Я купил тебе дом. Теперь нужно купить землю. Я все перестрою здесь, и ты наконец обретешь покой...— Мигуэль указывает на телефон, который он провёл.— Я буду звонить матери после каждой корриды... я хочу, чтобы она ни о чем больше не беспокоилась...

Вопреки мнению некоторых итальянских критиков, которые считали, что «подобное психологическое интермеццо» снимает суровое начало фильма, уводит от выводов и может исказить общий смысл, нам представляется этот эпизод в деревне очень важным для выражения точки зрения Розы.

Тяготение художника к широким социальным планам жизни, идущее прямо от неореалистической классики, с самого начала соединяется в нем с обостренным вниманием к внутреннему миру человека. Розы стремится к синтетическому рассмотрению закономерностей истории и той роли, которую играет в ней личность. В фильме «Сальваторе Джулиано», развенчивая Джулиано, Розы возвращает истинный смысл его действиям, воссоздавая закономерную связанность человека с событиями на новом, более высоком уровне анализа. Дело в том, что «человеческий образ, даже имеющий все основания считаться реалистическим, далеко не всегда воплощается в формах характера... Образ возникает не как статическая сумма различных изображений персонажа, но как результат их динамического взаимодействия»¹. Эта высказанная Л. Козловым мысль, объясняющая специфику человеческого образа у Эйзен-

¹ Козлов Л. К. Кинематограф Эйзенштейна и проблема человеческого образа. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1970, с. 20.

штейна, оказывается верной для понимания поисков итальянского режиссера в политическом кинематографе сегодняшнего дня.

Для Розы немислимо раскрытие жизненных противоречий без выявления связей человека и социальной истории. Однако характер этих связей у Розы иной, чем, например, в фильмах Феллини и Антониони тех лет: реальные конфликты используются этими художниками по-разному, но в конечном счете для того, чтобы выделить человека из среды, отторгнуть его сознание, интеллект, эмоции от видимых, конкретных фактов жизни, с тем чтобы исследовать и укрупнить личность и внутренние ходы его саморазвития. Объективная реальность, обстоятельства остаются или предполагаются существующими за кадром. В центре же внимания художника анализ духовного мира личности, который осуществляется им на основе определенной философской концепции.

Таковы фильмы «Дорога», «Сладкая жизнь», «8 1/2» Ф. Феллини, «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня» М. Антониони. Эти произведения двух крупнейших художников современности свидетельствуют не только о разных путях анализа жизненных явлений, но и о не прекращающейся в 60-е годы борьбе мировоззрений и художественных принципов, идущей в прогрессивном киноискусстве Италии.

Одни художники говорят о необходимости деятельного познания мира, о воспитании социальной активности. Другие либо уходят от этих вопросов, либо становятся в тупик перед ними.

Позиция Розы формируется от фильма к фильму. И Вито Полара, и Мигуэль Маттео имеют много точек соприкосновения. «Можно ли требовать от Розы,— справедливо пишет Феррара,— чтобы он шел по стопам Висконти, подражая ему и делая Мигуэля испанским Рокко с теми же особенностями психологии, которых требуют от кинопроизведения с актером в центре кадра!.. Кажется, ясно, особенно в связи с этим фильмом, что язык «розианы» противоположен импрессионизму, ибо в каждом кадре господствуют рационализм и идеологическая точность, привнесенные в кино революцией

классической драматургии, совершенной Б. Брехтом»¹, и, добавим мы, революцией в самом киноискусстве, совершенной выдающимися художниками-новаторами С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, А. Довженко, Д. Вертовым.

«Я хотел бы освободить историю... от опасности «частного»,— говорит сегодня Роза,— я не согласен с теми критиками, которые полагают, что фильм «Хиросима, любовь моя» — это современный путь кино. Я... считаю, что рассказывать историю двух героев,— значит не достичь цели... что это и есть традиционный путь, ибо неминуемо придешь к «частному». Я же искал пути вне... экзистенциальности...»².

Джейн Френсис Лейн вначале не был в душе согласен с выбором на роль главного героя Мигуэля Маттео. Этот мажор казался ему вульгарным, грубоватым, неприметным, куда менее интересным, нежели блестящий мастер своего дела Эль Кордобес. Только позднее, наблюдая за Мигуэлем в процессе съемок, он убедился, что выбор Розы точен, что фильм о Кордобесе стал бы коммерческим фильмом о «звезде». Он понял, почему Мигуэль привлек внимание Розы: этот юноша, испытавший лишения, не умел, не мог зарабатывать деньги, не платя собой, своей жизнью.

С некоторого времени,— признается Мигуэль своему импресарио Дону Хозе,— я более не тот, я изменился. Сердце стучит так, как будто хочет выпрыгнуть из груди... Страх, о котором вы говорите, ужасен. Это как голос, который мне говорит: «Стоит ли так стремиться зарабатывать деньги с двадцати лет, если завтра бык убьет тебя? Толпа и не вспомнит о тебе. Но кто тебя заставил делать все это? Почему не хочешь бросить быков, почему не отступишь?» И я отвечаю ему: «Я устал, теряю голову, и мне все безразлично. Хорошо будет, когда я уйду от всего этого».

Мигуэль чувствует, что не должен участвовать в корриде, что устал... Он и впрямь становится зрелищем, «номером», используется все-

¹ Ferrara G. Francesco Rosi, p. 117.

² «Mondo nuovo», 1960, 31 genn., p. 10.

ми: тем, кто учит его, публикой, друзьями, живущими на его счет, американской кинозвездой Линдой. Для нее Мигуэль — еще один испанский сувенир.

Сцена «соблазнения» снималась в отеле «Де Люкс», в фантастических по красоте апартаментах антиквара-декоратора. По просьбе Розы жена Домингина, Лючия Бозе, пригласила сюда на коктейль «сливки» мадридского общества. В этих закрытых от внешнего мира позолоченных залах еще резче ощущалась стена между тореро и этими аристократами-миллионерами, которые пришли сюда в нарочито небрежных, экстравагантных костюмах, в потертых джинсах и дорожных сапогах. Верный принципам «прямого кино», Роза начал снимать только тогда, когда увидел, что гости, увлеченные флиртом и едой, не замечают камер.

Этот, казалось бы, проходной эпизод в действительности очень важен и необходим в общей структуре фильма: ведь Линда принадлежит к той среде, которая отчуждает таких, как Мигуэль, от жизни, лишая права распоряжаться собой.

Вслед за сценой «соблазнения» Роза монтирует корриду.

...Безликая толпа, обезумевшее от бешенства животное и человек, наносящий ему решающий удар. Он близко подойдет к быку, своему извечному врагу, и погладит его перед «минутой истины» — последним ударом шпаги, мгновением, в которое человек чувствует себя хозяином жизни. У него нет помех, нет посредников, столь ненавистных ему. Между ним и жизнью нет ничего лживого, чужого, что мешало бы думать о ней...

Роза и Ди Венанцо¹ доходят до аскетизма в этих кадрах. Никаких эмоций, никакого антуража, мгновение тишины — толпа замерла, ждет...

В госпитале, куда привезут смертельно раненного матадора, Мигуэль попросит импресарио позвонить матери и сказать, что он жив...

¹ Ди Венанцо снял заключительные кадры фильма еще до отъезда на съемки «Джульетты и духов» Феллини.

Франческо Рози:

Трагические развязки моих фильмов не являются моим частным взглядом на вещи, я не строю иллюзий... И если развязка трагична, значит, этого требовал материал.

Последний кадр. Торжественная и мрачная процессия Святой Пятницы в Севилье. Темные, холодные тона церковных облачений. Торжественная, трагическая музыка... Отчужденность людей...

Медленно чередующиеся кадры все той же процессии... Синие, серые, черные, бордовые краски одеяний. И в какой-то момент музыка и молчание толпы начинают казаться траурным гимном не святым, а человеку. Для Рози фильм «Момент истины» был попыткой исторически и философски осмыслить такой социальный феномен, как коррида.

Он показал среду, в которой милитаризм и церковь породили нищету и фанатизм — в этом, по его мнению, и есть истоки корриды. Рози стремился воздействовать на зрителя не только эмоционально. Он добивался интеллектуального, абстрагированного от конкретных событий отношения зрителя к истории. Поясняя свою позицию, Рози ссылаясь на пример с Висконти, которого упрекали в чрезмерной холодности за фильм «Земля дрожит», в то время как это «величайший, самый великий фильм в Италии в послевоенный период». Его «холодность» не была холодностью эстета, но была точкой зрения человека, который находится над событиями, а не «внутри них»...¹.

Так в 1965 году Рози вновь подтверждает верность художественным принципам неореализма. Однако сам он пошел иным путем, нежели его учитель.

У Висконти смятение перед кризисом демократических надежд выливается в тему распада личности в «Туманных звездах Большой Медведицы» того же 1965 года. Это фильм высокого трагического накала, отражающий внутреннюю противоречивость, расщеплен-

¹ «Bianco è nero», 1965, N 4, p. 8.

ность, ослабление социально-философского начала, которое ранее определяло пафос творчества Висконти. На сей раз трагические судьбы героев, их мучительные отношения и сексуальные комплексы не определены реальными конфликтами. Живая жизнь дана в болезненном распаде, когда истина и ложь как бы сплетаются друг с другом, не давая ответов, не давая разрешения тревог. Настоящие бури и битвы жизни остаются за стенами старинного дворца в Вольтере, да и сам этот древний город запечатлен художником в момент разрушения, умирания, на нем лежит печать тлена. Кинематографический процесс в Италии становится с каждым годом все сложнее, неся в себе элементы противоборствующие, когда отдельные творческие открытия и удачи крупнейших мастеров не могут скрыть глубокого беспокойства и не менее глубоких противоречий, которыми они одержимы. Мучительный кризис, переживаемый Феллини, уже чувствуется в тщетных поисках гармонического разрешения конфликтов в «8 1/2». В фильме «Джульетта и духи» Феллини вновь возвращается к темам «Дороги», но здесь уже нет живой жизни — ее заменили красочные павильонные съемки; нет нищей Джельсомины — есть светская буржуазная Джульетта, помещенная в искусственный мир людей-призраков. И если трагический конец «Дороги» оставлял оптимистическое чувство победы жизни и человечности над злом и эгоизмом, то освобождения Джульетты от духов так и не происходит.

Столь отличные друг от друга по творческим судьбам и характеру поисков, Феллини и Висконти где-то смыкаются в тщетных попытках найти выход из тупика, понять причины явлений, заставляющих страдать их самих и их героев.

Борьба мировоззрений и художественных принципов в киноискусстве 60-х годов отражала острейшие идеологические и философские битвы, происходящие в итальянском обществе, подтверждая не только необходимость обновления киноязыка, но еще более — необходимость воспитания гражданской активности художника, его способности «прикоснуться» к истории, социологии, политике, так

прочно вошедшим сегодня в жизнь человека. Историзм и диалектика становятся пробным камнем для прогрессивных художников итальянского киноискусства.

На новом этапе развития жизни и искусства приобретает новый и глубокий смысл общность Розы с Эйзенштейном. Эта общность обнаруживается прежде всего в стремлении соотнести современные события с историей, вскрыть характер участия в них человека, а также воздействие этих событий на личность. Ломка реальной действительности и попытки творческого постижения ее законов влияли на характер их искусства.

У Эйзенштейна эпическое могло конкретизироваться, «очеловечиваться», индивидуализироваться: из массы — в человека массы, из истории — в историческую личность. Несомненно, однако, движение кино Эйзенштейна к человеку — оно становится одной из форм его историзма и диалектики. Для этого художника рост и становление характера отражали прежде всего повороты и потрясения Истории и Времени.

Есть глубокая закономерность в движении кинематографа Эйзенштейна и Розы к человеку — при том, что способы воплощения его различны, как различны исторические эпохи жизни художников, их мировоззрение, их творческая индивидуальность, наконец, закономерности развития советского и итальянского кино.

Философия корриды и концепция человека у Эйзенштейна и художественная практика Розы в фильме «Момент истины» во многом совпадают в конечных выводах, хотя каждый идет к ним своим путем. Речь идет не о сопоставлении кадров корриды в мексиканском цикле Эйзенштейна с эпизодами фильма Розы, хотя сам по себе факт обращения к ней двух художников знаменателен. Думается, это не случайное совпадение, но подтверждение единства направления их мысли, находящей в корриде выражение мятежно-го и бунтующего духа человека, который стремится обрести свободу, и определяющей границы этого извечного бунта, тщетность и трагическую обреченность его.

«Недаром в Испании жив до сих пор бой быков. Ибо образ матадора, который в одноименном стремлении подбега друг к другу быка и человека блестящей молнией эспады вонзает брызжущую пеной черноту огненной стихии рогатого чудовища... это одновременно же образ великих испанцев Эль Греко и Пабло Пикассо. Оба они кажутся так же не на жизнь, а на смерть (эспада — быка или рог — матадора!) схватившимися с самой природой: так же рогом или эспадой вонзающимися... друг в друга в таком же великом мгновении взаимного слияния жизни и смерти... Но здесь расплата за этот миг слияния в единстве — не гибель своекорыстного «единичного образа»... здесь расплатой служит жизнь. Цена — гибель. Расплата — кровь... ..Но освобожденность эта мимолетная, мгновенная. И хуже того — мнимая. Ибо на другой жертвенной крови вырастает свобода истинная. И только через реальное снятие противоречий классовых — в реальном чуде бесклассового общества — возможна духовная свобода от гнета противоречий»¹.

Эйзенштейн размышлял об этом. Рози показал эти границы в фильме. Он снизил героико-романтический ореол корриды как зрелища. Трагической историей Мигуэля он доказал мнимость, прозрачность победы на арене, необратимость момента истины, неспособность разрешить трагическое противоречие «между устремлением и возможностью»².

В философской трактовке корриды у Эйзенштейна и у Рози есть несовпадения. Прежде всего, различен опыт, житейский и творческий, который определяется иными временными границами, иной исторической обстановкой, иным кругом идей. Эйзенштейн мог противопоставить индивидуальному порыву человека конкретный, завоеванный революцией идеал — образ нового мира, способного разрешить противоречия классовые.

¹ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6-ти т., Т. 3, М., «Искусство», 1964, с. 397.

² Там же, с. 397—399.

Рози не показывает выхода из этих противоречий, ибо сегодня они существуют в жизни его страны, они существуют в Испании Мигуэля.

Герой Рози еще не осознает себя частицей истории, еще не поднимается до понимания своего места и роли в ней как деятельной силы.

Но таким воспринимает его художник. Он показывает на экране процесс «становления первичного и первоначального». И в этом становлении Рози не видит гармонии, а видит противоречия. Видит борьбу. Смерть, ценой которой человек пытается сделать маленький шаг на пути к истине.

Политический кинематограф современной Италии, идущий к познанию мира и человека, не может не участвовать в осмыслении выдающегося опыта советского кино. И это закономерно. Кинематограф, базирующийся на революционных, преобразующих принципах социалистического реализма, оказал плодотворное воздействие на мировое киноискусство. «...Суть в том,— пишет Р. Юренев,— 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»¹.

Лучшие достижения советского кино — начиная с 20—30-х годов, с «Броненосца «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Матери» В. Пудовкина, «Путевки в жизнь» Н. Экка и «Чапаева» братьев Васильевых, и до сегодняшних дней, до фильмов «Коммунист» и «Твой современник» Ю. Райзмана, «Ленин в Польше» С. Юткевича, «Председатель» А. Салтыкова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «В огне брода нет» Г. Панфилова,— являлись и являются яркими образцами политического фильма независимо от того, судьба массы или индивидуального героя находится в центре внимания художника. Главным

¹ Юренев Р. Реализм итальянских фильмов.— В кн.: Феррара Д. Новое итальянское кино. М., Изд-во иностр. лит., 1959, с. 234.

является способность раскрыть процесс формирования политического сознания и революционной активности человека, показать рождение духовных идеалов людей, поверяя их ценность способностью участвовать в переустройстве жизни.

«Жила-была...»

Каллисто Козулич:

Я думаю, твое прошлое художника-иллюстратора проливает свет на сказку «Жила-была...», быть может самый спорный из твоих фильмов...

Франческо Рози:

Бо! «Жила-была...» полностью мой фильм, он входит в мою тематику. Ведь сказки всегда имеют реальную основу, особенно эти южные сказки Базиле, которыми я так очарован¹.

Итак, очарованный сказками и притчами своего соотечественника, писателя-неаполитанца Джамбаттисты Базиле, жившего в XVI веке, сумевшего наполнить свои сюжеты житейской мудростью, музыкой слов и пейзажей, яркостью, почти барочной изысканностью метафор,—Рози создает южноитальянский вариант истории Золушки, ставшей принцессой. Вместе со своими соавторами Пеппино Патрони Гриффи, Раффаэле Ла Каприа и Тонино Гверра и оператором Паскуалино Де Сантисом Рози выплеснул на экран всевозможные чудеса, сказочные превращения, остроумные шутки, неожиданно представ перед зрителями неистощимым и веселым выдумщиком и фантазером.

В фильме «Жила-была...» святые и монахи летают по воздуху, паря в синем небе над высокой монастырской стеной, а один из них, Фра Джузеппе да Копертино, подобно птице, кружит над деревьями, перелетая с ветки на ветку, чтобы отдохнуть или поспорить с ребятишками, играющими тут же, у подножия старого дерева, а потом, совсем как в жизни, сам начинает играть с детьми, наив-

¹ Uomini contro. Dal soggetto al film. Bologna, 1970, Cappelli Editore, p. 56—57.

ный и простодушный, как они. Ослик Пасторелла сыплет на землю золотые монетки для бедняков, а гигантская белоснежная гора из яиц, приготовленных к свадебному пиру юного Родриго, испанского принца, и крестьянки Изабеллы Канделаро, по мановению волшебной палочки мгновенно превращается в тысячи желтых пушистых цыплят, наполняющих писком и щебетанием залы дворца.

В киносказке Розы есть и добрая волшебница, и ведьмы, разъезжающие на помеле, есть семь чудесных клеток, которые должен съесть принц, чтобы желания его исполнились, и семь злых принцесс, строящих козни влюбленным; есть таинственные гадания у огня и ночные шабашы ведьм.

И конечно же, сказка эта имеет счастливый конец: бедная крестьянская девушка Изабелла становится женой знатного принца. По случаю их свадьбы устраивается пир на весь мир, с песнями, плясками, с обильными яствами. На экране возникает огромное блюдо спагетти, которые с аппетитом поглощают собравшиеся на празднество крестьяне. Преисполненные благодарности, они склоняются перед Родриго Испанским... И тут вдруг веселая, прекрасная Изабелла раздражается гневным возгласом: «Что вы делаете! Какие же вы после этого люди!» Эта реплика, словно ушат холодной воды, отрезвляюще действует на зрителя. Вместо благодушного умиления по поводу счастливой развязки возникает ощущение неловкости и обиды за тех, кто способен при виде блюда спагетти поступиться человеческим достоинством и трезвостью взгляда. В этом финале — прежний Розы, автор «Сальваторе Джулиано», «Рук над городом», «Момента истины», Розы с его непримиримостью к застывшим схемам, привычным стандартам мышления; с его последовательным неприятием существующей в мире социальной несправедливости.

Пронизанная живым юмором, добродушной иронией, киносказка «Жила-была...» не кажется нам отступлением Розы от избранного пути. Чудеса здесь соседствуют с реальностью, становятся обыденными, привычными; волшебники и святые легко превращаются в

простых крестьян и пастухов, в трактирщиков и деревенских бродяг, в торговков яйцами, монахов и нищих. Кстати говоря, наиболее удались Розе именно эти эпизодические образы, составляющие второй план фильма, его атмосферу.

В своих героях-бедняках Роза старается высветить свойства души, черты национального характера, которые всегда способны вселять веру в человека и оптимизм.

«Мы неаполитанцы,— говорит режиссер,— всегда знаем, как все кончается, и потому никогда не теряем чувства реальности. Мы знаем также, что стол, полный яств, прекрасная одежда принцессы или голубой принц на белом коне — этого нет в жизни, это несоответствие остается и сегодня... Я всегда рассказывал о Юге, о жизни моей земли, которая более всего поражает и волнует меня и которая всегда — о чем бы я ни говорил — отражает взаимоотношения человека и общества. Вот почему внутри моей сказки — действительность»¹.

Постановка фильма «Жила-была...» осуществлена режиссером вскоре после завершения «Момента истины». У Розе остался огромный запас отснятого материала, и главное — неизгладимые впечатления от Испании с ее своеобразными пейзажами, с ее острейшими социальными противоречиями. На основе материала, не вошедшего в «Момент истины», режиссер создает серию телепередач. Испанские впечатления находят отголосок и в сказке «Жила-была...» — произведении нового для художника жанра.

Возможно, у Розе в этот период были трудности финансового характера, вынудившие его обратиться к Карло Понти. Кассовые сборы с фильма «Момент истины» не покрыли многих расходов. А в голове уже зрели идеи новой постановки, почти нереальной из-за сложности и масштабности съемок, требующих огромных затрат; впереди была работа над фильмом «Люди против».

¹ Fermariello C., Tató A. Rosi e Pontecorvo.— «Rassegna sindacale», 1967, N 109—110, p. 56.

Обращение к продюсеру Карло Понти многое предопределяло. Так, вопреки своей обычной установке на исполнителей-непрофессионалов и огромный опыт работы с типажом, «взятым на дороге», Роза на сей раз поручил главные роли кинозвездам Софи Лорен и Омару Шарифу, которые не внесли в свою игру нового сравнительно с прежними их экранными работами, почему и не «вписались» в условную, фантастическую стилистику и атмосферу кино-сказки. Да и сам режиссер понимал это: «...самый серьезный дефект фильма,— говорил потом Роза,— это слишком... большой груз сентиментальности... Любовь же во всем этом должна была иметь лишь относительное значение. Но в фильме из-за присутствия Софи, которая, на мой взгляд, превосходна в своей роли, но которая сосредоточила на себе все внимание зрителя, нарушается художественное равновесие: берут верх привычные отношения между звездой и публикой»¹.

Как это ни парадоксально, но самый легкий, развлекательный фильм Роза «Жила-была...» оказался менее кассовым, чем его политические фильмы с их трудной и сложной судьбой...

¹ Uomini contro. Dal soggetto al film. Bologna, 1970, Cappelli Editore, p. 56—57.

**Франческо
Рози,
"иото
contro"**

Кто стоит за кулисами «черного заговора»? Каждую неделю в Италии проливается кровь... Взрыв 12 декабря 1969 г. в Сельскохозяйственном банке в Милане (14 человек убиты, 88 ранены); побоище 28 мая 1974 г. во время антифашистского митинга в Брешии (8 человек убиты, 95 ранены). Участники «черного заговора», террористы и крайне правые элементы (они называют себя одним словом «нацифашисты») взрывают бомбы уже более пяти лет... («За рубежом»).

Нет фашизму! В 28-ю годовщину расстрела итальянских патриотов в Адреатинских пещерах в Риме состоялся многотысячный митинг памяти героев Сопротивления («Унита»).

Бунт молодежи продолжается. «Общество идет к ужасному будущему. Революции невозможны». — Роберто Фазнца, режиссер («Эспрессо»).

«Я не согласен: Вьетнам — это революция!» Сальватере Сампери, режиссер («Эспрессо»).

«Взрыв» в обществе потребления! Фильм «Забриски Пойнт» Антониони на экранах мира: в фильме смертельная схватка молодежи со сверхмощной полицейской машиной, символизирующей фашизм («Унита»).

Мафия и правительство заодно! Убийство генерального прокурора Палермо Скальоне. Где искать убийц? («Унита»).

Правая печать против фильма Джузеппе Феррары «Камень во рту». Итальянским режиссерам, разоблачающим мафию, хотят заткнуть рот («Унита»).

Журналист Мауро Де Мауро из палермской газеты «Ора» исчез вчера после полудня, когда направлялся из редакции домой. Полиция... пришла к выводу, что журналист был похищен бандами, членами мафии... Де Мауро знал своих похитителей... (Из сообщений итальянского телевидения от 17 сентября 1970 года).

2 ноября 1975 г. зверски убит Пьер Паоло Пазолини. Говорит Лукино Висконти: «Его ужасный конец... мог произойти только в Италии, стране, где насилие свободно и бесконтрольно» («Унита»).

Италия голосует за перемены. Крупный успех коммунистов на парламентских выборах 1976 г. Каждый третий — за ИКП.
Успех ИКП на выборах — это успех всех прогрессивных и демократических сил Италии, борющихся за обновление страны, за глубокие социально-экономические преобразования («За рубежом»).

«Люди против»

...1969 год. Перед нами интервью Федерико Феллини и Франческо Рози. «Эротизм Италии — 1970 и императорского Рима. Каким был языческий грех?» — так озаглавлено интервью с Федерико Феллини. «Новое лицо войны» — тема интервью с Франческо Рози.

В момент завершения монтажа фильма «Сатирикон» Феллини говорил: «Это не историческое исследование и не археологические изыскания. Литературный текст и мир Петрония нужны были мне для того, чтобы почувствовать себя свободным, воссоздавая и зажигая живым огнем моих героев... Я делал фильм как спелеолог, извлекая их из недр земли... Несомненно... — заключает Феллини, — я шел от проблем актуальных, от современности. Однако в основе фильма — аналогия с миром Петрония: современный человек чувствует глубокие противоречия нашего общества и нашей эпохи. И у Петрония показан период заката, за которым последует новая эпоха, с новыми законами, с непонятным языком, которая оставляет людей в глубокой растерянности»¹.

Здесь тот же апокалипсический страх перед будущим, перед гибелью греховного и жалкого мира, который привел к самоубийству Штайнера в феллиниевской «Сладкой жизни» и который заставляет римскую аристократию «Сатирикона», как в предсмертной агонии, торопиться пережить и испытать наслаждения, за которыми — бесплодная и мертвая пустыня. Здесь те же раскаты грома, которые предвещали в «Сладкой жизни» всеобщую человеческую катастрофу: Феллини говорит о том, что ее нельзя предотвратить миражами кажущегося благополучия и порядка Италии «экономического чуда», но и выхода из нее тоже нет.

Есть созерцание, есть мрачное сознание безысходности, исторический фатализм.

Во вселенских обобщениях и безбрежности гигантской фрески умирающего древнего мира нет надежды на спасение. И это трагично. Феллини — весь «внутри», «в себе», одержимый тревогой, в

¹ «L'Espresso — Colore», 1969, N 8.

тщетных поисках гармонии человеческого «я», микрокосма — и объективной реальности.

Франческо Рози тоже мучительно ищет ответов на кардинальные вопросы бытия современного человека и современного мира. Менее всего похож он на человека готовых решений. Этот художник, родившийся в старом, одряхлевшем мире, одержим стремлением изменить, переделать этот мир, открыть человеку сегодняшнего дня пути наиболее прямого и активного познания реальности, воспитать способность к борьбе за социальную справедливость.

Для Рози история живет. В историческом прошлом, в трагических событиях минувших лет он видит источник живого человеческого опыта, отправную точку для поисков новых путей борьбы и новых идеалов. Таковы цели, которые ставил перед собой Рози, берясь за постановку фильма «Люди против».

Говорит пресса:

Фильм Франческо Рози «Люди против» уже имел честь быть оскорбленным фашистами... которые замарали свастикой и... мазней стены Рима... Неофашисты обвиняют Рози в том, что он «не понял «справедливой и героической» войны 1914—1918 годов». На деле Рози показал причины исторической катастрофы, о которой писал Тольятти в 1919 году... выражая надежду на то, что «итальянец в борьбе классов учился быть творцом, а не жертвой истории»... Франческо Рози осветил этот путь неграмотных крестьян, батраков, обездоленных... рабочих от пассивности и анархического бунта начала столетия к политическому сознанию и классовой зрелости...¹

Франческо Рози:

Взгляд издаലെка, более чем через полстолетия, на первую мировую войну становится историческим фильтром, объясняя любое событие, происходящее сегодня, заставляя понять, почему война по-

¹ «Унита», 1970, 11 ottobre.

родила презрение к определенным ценностям и почему от нее родился фашизм¹.

Документы войны.

Из письма с фронта солдата К. Г. 13-го полка берсальеров, приговоренного к шести месяцам тюрьмы за недовольство военной службой:

«Дорогой друг! Дисциплина здесь ужасающая. Чуть что не так — сразу колючая проволока на три-четыре часа в виду австрийцев, а то и на всю ночь. Вообрази же, какова жестокость к тем, кто и так ежеминутно рискует жизнью в бою... Говорю тебе, что животным легче, чем несчастным солдатам. Говорю же тебе, что уж лучше отправиться в Америку сражаться на море, чем терпеть эту мерзкую жизнь и видеть ужас, который здесь творится...»

Из циркуляра Высшего командования от 28 сентября 1915 года, № 3525:

«...Смертная казнь вводится во всех родах войск, участвующих в большой войне. Командиры полков уполномочены ввести расстрелы в войсках без суда и следствия...»

Из сводок командования о расстрелах за некоторые месяцы 1915—1916 годов, составленных выборочно по следующим датам:

октябрь	1915	1	июль	1915	20
февраль	1916	2	июнь	»	28
май	»	11	август	»	2
июнь	»	7	ноябрь	»	9
июль	»	9	Всего 107 расстрелов и казней.		

Иссиня-черный квадрат экрана, ослепительные вспышки взрывов. Белесым, мертвенным светом заливают они обгоревшие деревья,

¹ «L'Espresso — Colore», 1969, N 8.

отступающих людей, трупы... Небольшой отряд итальянской пехоты брошен в ад бессмысленной бойни... Из леса выходит итальянский солдат, рядовой Джузеппе Маррази. Как бы не слыша грохота взрыва, не видя ничего вокруг, идет он с поднятыми вверх руками в сторону расположения австрийцев, повторяя: «Камаради! Не стреляйте!» Так начинается фильм Франческо Рози «Люди против».

На глазах у юного лейтенанта Сассу, только что прибывшего на передовую, конвоиры ведут на расстрел семерых итальянских солдат — дезертиров. Руки солдат скручены за спиной, их привязывают к деревянным столбам, завязывают им глаза. На горизонте чуть брезжит рассвет. В бледных его лучах черным силуэтом возвышается гора Монте Фьер. Бледное солнце освещает неподвижный, почти фантастический пейзаж, изборожденный рядами солдатских окопов, изрезанный колючей проволокой. И над притихшей на мгновение равниной разносится голос генерала Леоне: «Вбейте в голову каждого солдата: здесь легче умереть, чем выжить!»...

Из воспоминаний журналиста Нерио Минуццо, присутствовавшего на съемках:

Над вздыбленными склонами югославской горы Платак, где идут съемки, день и ночь валит мокрый снег, срывая все сроки, изматывая людей... По всему огромному пространству взгорья и на равнине у его подножия ряды окопов, стена проволочных заграждений. Люди устали от бесконечных дублей, съемочная камера в руках Паскуалино Де Сантиса шатается и вздрагивает от ветра, рискуя разбиться вместе с оператором, который стал похож на огромный снежный ком. Кругом стоят сотни югославских солдат в форме итальянской пехоты 1914-го, они ждут указаний режиссера и операторов... Рози снимает в тех самых погодных условиях, какие были в дни той войны... Дует «бора», лепит глаза мокрый снег, на цветной пленке серо-зеленые шинели итальянской пехоты смешались с сине-голубыми мундирами австрийских уланов...¹

¹ «Noi donne», 1970, N 23.

Над фильмом «Люди против» Роза работает особенно неистово, яростно, постоянно помня, что сардинец Эмилио Луссу доверил свой роман «Год на возвышенности» только ему. Даже великий Росселлини получил отказ. Знает Роза и то, что осторожные продюсеры уверены в полной бесперспективности затеянного предприятия. Итальянцам 70-х годов, считают они, неинтересны австрийские мундиры 1900-х годов, а главным финансистам международного кинорынка, американцам, и вовсе незачем знать о постыдном и трагическом разгроме Италии при Капоретто в 1917-м...

Съемки продолжаются вопреки всему и всем. Роза и Лучано Перуджа, его продюсер, вынуждены делать фильм на весьма ограниченные деньги, не заработав на нем впоследствии ни лиры.

...Бой на рассвете. Дым и туман. Каски и ружья. Мертвые и живые. Люди и лошади. Все стало одним кровавым месивом. И уже не видно живых, и нельзя отличить серо-зеленые шинели итальянских пехотинцев от сине-голубых мундиров австрийских уланов... Из окопа с итальянской стороны в бинокль видно маленькое итальянское знамя, то исчезающее, то появляющееся вновь на склоне Монте Фьер... На мгновение в поле зрения попадают выхваченные из массы лица солдат; на них написаны отчаяние, ужас, непонимание и страх... страх. Перед зрителем открывается бескрайняя равнина, где не осталось ни одной живой души. Эпизод массовой бойни на равнине у Монте Фьер очень напоминает знаменитые кадры расстрела в Портелла делла Джинестра.

...Генерал Леоне в траншее среди солдат. Стоя у открытой амбразуры для наблюдения, он демонстрирует им, что не боится австрийских пуль. Пули ложатся рядом. Генерал не двигается. «Капрал,— говорит он.— Если ты не трус, делай, как твой генерал!» Через мгновение раненый капрал падает на руки лейтенанта. Его грудь окровавлена, весь мундир залит кровью. Солдаты, присутствовавшие при этой сцене, смотрят на генерала с ненавистью...

«Вот герой! Настоящий герой!» — патетически восклицает генерал Леоне.

Капрал стонет. Генерал достает кошелек, вынимает серебряную лиру. Раненый прячет руки. Лира падает на земляной пол траншеи. Никто из солдат не делает попытки поднять ее...

...Немного поодаль траншеи раздаются хрипы раненого. Рядом с ним лейтенант Сассу. Его новенький мундир в грязи и крови. «Застрели его! Помоги ему умереть!» — кричит, обращаясь к Сассу, лейтенант Оттоленги. «Не могу!» — Сассу отворачивается... Оттоленги видит нечто ужасное. Перед ним человек без лица — остались только лоб и глаза... Он стреляет в упор — хрипы прекращаются... «Какая мерзкая, недостойная бойня! — Оттоленги хватается за голову руками. — Баста! Баста этой войне голодных против голодных!» — гневно кричит он.

Из книги Пьеро Мелограни «Политическая история большой войны»:

Почти все солдаты... представляли себе войну так, как ее изображали на исторических картинках или народных лубках и литографиях, наивно полагая, что они пойдут вперед, сопровождаемые звуками фанфар, под развевающимися знаменами... ..Потом мы действительно находили на поле боя сотни брошенных музыкальных инструментов рядом с погибшими их владельцами: альпийцы шли в атаку под звуки своих песен...¹.

...Ночь. Окопы у Монте Фьер. Группа барабанщиков подходит к генералу Леоне, ожидая приказаний. Темно. Австрийцы тщетно пытаются определить место расположения итальянцев. Но вот генерал Леоне поворачивается к взводу барабанщиков, делает им знак — раздается оглушительная барабанная дробь. Австрийцы открывают пулеметный огонь. Сотни ракет освещают высокое ночное небо и траншеи итальянцев. Грохот орудий сливается с громом барабанов. Австрийцы стреляют. Барабаны все гремят.

¹ Melograni P. Storia politica della grande guerra. Laterza, Bari, 1969, p. 12.

...Скользят на марше солдатские сапоги. Сотни сапог. Месяц красную глину. Дождь, дождь... Люди генерала Леоне устали, измучены боями, походами, поражениями. Появляется сам генерал верхом на муле. Мул скользит, упрямится и выбрасывает генерала из седла. Солдаты замедляют шаг, останавливаются. Вокруг генерала все плотнее кольцо солдат. Никто не двигается с места, чтобы помочь ему. Ситуация критическая. В этот момент какой-то солдатик бросается на помощь генералу. «Мерзавец! Подонок! Предатель!» — несется ему вслед. Солдаты окружают его, готовые убить. Напряжение копится в людях, нарастает кульминация, взрыв.

Лейтенант Оттоленги (солдату). Что ты думаешь обо всем этом?

Солдат. Господин лейтенант, я крестьянин, всю жизнь копал мотыгой землю. И это так же плохо, как здесь...

Тишина в окопах внезапно взрывается громом солдатских голосов: «Хватит с нас войны! Долой войну! Бросай оружие! Кончай войну! Хватит! Долой!!!» «Да там революция! Пойдем и мы! 8-я рота взбунтовалась!»... Эти выкрики перекрывает суровый, спокойный голос лейтенанта Оттоленги: «Построиться! К оружию!» Потом дружелюбно, по-отечески он добавит: «Когда придет время, я буду с вами. Эти вещи делаются как следует — или совсем не делаются..» — Ты сказал, что будешь с ними, когда придет час. Что это значит? — спрашивает Сассу, обращаясь к Оттоленги.

— Значит, стрелять в наших командиров — во всех. Они наши настоящие враги!

— А дальше?

— Все выше и выше по иерархической лестнице... до столицы. Потому что генеральный штаб наших истинных врагов — там.

— А потом?

— Народ встанет у власти, и будет социализм!

...Итальянская и австрийская линии обороны. Между ними ничейная земля. Падает снег, тяжелые, мокрые хлопья. Снег. Тишина... И сно-

ва, как в начале фильма, появляется на ничейной земле рядовой Маррази. Размахивая руками, движется он в сторону вражеских траншей. «Камарад! — кричит он...— Камарад! Камарад! Камарад!!!» Австрийские солдаты ждут, не стреляют... Стреляют итальянцы. Маррази падает, широко раскинув руки...

Франческо Рози снял фильм-документ. Вместе с постоянными своими сотрудниками сценаристами Рафаэле Ла Каприа, Тонино Гвэрра и оператором Паскуалино Де Сантисом он воссоздает военную хронику. Факты, череда фактов, бесконечность фактов — в их кажущейся самопроизвольности, непреднамеренности заложен заряд огромной взрывчатой силы.

Так «взрываются» они трибуналами и расстрелами, так завершаются бунтом, восстанием отряда. Так рождается революция в душе Оттоленги и Сассу. Так хроника становится Историей.

Рози сознательно приближает события фильма к современности, к сегодняшнему дню. Он видит радикализацию и бунт молодежи. И наделяет лучших и самых молодых из героев своего фильма непримиримостью и чувством ответственности за происходящее, — чертами чрезвычайно важными для молодежи сегодняшней Италии. Если в романе Эмилио Луссу на вопрос генерала Леоне: «Какой мир вы хотите?» — лейтенант Сассу отвечал: «Победоносный», то в фильме его ответ звучит по-иному: «Я за настоящий мир».

Фильм кончается эпилогом — расстрелом лейтенанта Сассу. Изобразительное решение этих последних кадров заставляет заново переосмыслить весь фильм. Как бы замирает на мгновение грохот сражений — в объективе только один человек. Он очень юн, совсем еще мальчик. Но он готов жизнью заплатить за истину без компромиссов.

Экран впервые залит мягким солнечным светом заката... Тишина. Торжественная, трагическая тишина, как в эпизоде после разгрома итальянского отряда на равнине у Монте Фьер. И единственный звук команды: «Альт! Фуоко! Огонь!» Он взрывается, реализуется в шум выстрелов — это расстрел. Камера медленно, очень медленно

но удаляется, стараясь удержать в объективе юношу в белой рубашке с черной нашивкой на груди, упавшего на согретый солнцем песок карьера.

Прежние герои Розы, Вито Полара и Мигуэль, были только в начале пути. Они гибли, не успев осознать свое человеческое предназначение, свою причастность социальным судьбам времени. В фильме «Люди против» гибнут десятки, сотни людей, гибнут в неизмеримо более трагической и безысходной ситуации. Однако они делают шаг вперед, к осознанию происходящего,— шаг к его отрицанию, говоря войне свое «нет».

В новом фильме Розы человек не только частица реальности, элемент некоего социального порядка, обусловленный и «запрограммированный» им. Человек становится активно действующей силой исторического процесса и связан с ним сложными, многозначными узлами конкретно-исторических, материальных, политико-экономических и нравственных связей.

Упорное и последовательное стремление Розы к документации, к социальной интерпретации факта, углубляемое от фильма к фильму, находит наиболее точное выражение свое в документальной реконструкции событий, помогая выразить отношение художника к действительности и становясь определенным типом обобщения.

Вопрос:

Итак, что это за фильм? Политический фильм о войне? Война как демонстрация социальных конфликтов? Или, наконец, это фильм аналитический?

Розы:

Война — только основа фильма. Меня интересовала не столько война сама по себе, сколько отношение людей к войне и в войне. Теперь мы, мое поколение, осмысливаем это через опыт второй мировой войны... Однако уже та война... разделила людей в трансшее: с одной стороны были солдаты-крестьяне, с другой — офицеры-буржуа, два класса, которым не удалось соединиться даже

через ужас и трагедию, грязь и кровь... Барьер остался непреодолимым¹.

Известно, что в дневнике Эмилио Луссу, бывшего в ту войну лейтенантом, от лица которого и ведется рассказ в произведении «Год на возвышенности», генерал Леоне впервые появляется в седьмой главе, когда собирает командиров, чтобы еще раз повторить им слова об ответственности за бой у Монте Фьер, о необходимости победить — или умереть. «...Когда он выпрямился,— вспоминает Эмилио Луссу,— его глаза снова встретились с моими. Это длилось мгновение. И в этот миг я вспомнил, что когда-то уже видел такие же холодные глаза, которые будто вращались: видел в психиатрической больнице в нашем городе во время посещения, устроенного для нас профессором судебной медицины»².

Однако Роза исследует не патологию безумия. Анализирует не механизм индивидуального сознания. Ему важнее показать механизм насилия, механизм власти, доведенной до абсурда, становящейся безумием. Для Розы генерал Леоне — «фундаментальный элемент классовой психологии». Леоне — палач и жертва одновременно: он служит системе и сам затянут механизмом системы, став орудием насилия и власти. Его понятия о чести, долге и патриотизме выражают не столько его личные взгляды и чувства, сколько привычные сословно-классовые представления, которые давно заменили ему необходимость собственного выбора. Например, фото маленького сына генерала, снятого верхом на ослике, которое почти с нежностью, внимательно и долго, пожалуй, нарочито долго, будет он рассматривать в присутствии юного лейтенанта. Этот кадр, помещенный непосредственно перед эпизодом казни лейтенанта Сассу, имеет целью разоблачить привычную позу генерала, за которой не отцовская любовь, а приверженность нравственным канонам класса, которому он верно служит.

¹ «L'Espresso — Colore», 1969, N 8.

² Там же.

Приказ о смертной казни лейтенанта Сассу вынесен именно в эти, казалось бы, столь возвышенные минуты.

Рози:

Я знаю, меня будут упрекать за то, что я пренебрег другими чертами его характера... Эти же упреки были и по адресу Ноттолы. Но Леоне и Ноттола интересуют меня прежде всего как социальные фигуры, как общественные типы... Меня не интересует частная психология героя в традиционном смысле. По крайней мере она меня не интересует в таких фильмах, как «Сальваторе Джулиано», «Руки над городом», «Момент истины» и этот последний фильм. Психология для меня — это монтаж¹.

У Розы свой взгляд на место героя в образной структуре фильма как целого. Человеческий образ, создаваемый им на экране, наиболее полно раскрывается в монтажном строе фильма движением и логикой событий огромного исторического масштаба и причастностью к ним человека.

Лейтенант Оттоленги (исполнение этой роли — серьезная удача Джана Марии Волонте, впервые снявшегося в фильме Франческо Розы), несмотря на эпизодичность своего появления на экране, как и сотни безымянных героев фильма, включен в гущу событий, его судьба соединена с историческим опытом массы, с коллективным разумом солдат-крестьян. Он становится выразителем поступательного движения исторического процесса, выразителем революционной и социалистической идеологии, ибо его участие в событиях и осознание их как бы синтезирует в себе этапы движения крестьянской солдатской массы, ее путь к разоблачению, отрицанию империалистической войны. Три кульминационных эпизода фильма связаны именно с образом лейтенанта Оттоленги. Это этапы, которые проходит единичный человек к пониманию смысла происходящего — смысла своего личного участия в происходящем.

¹ Colloquio con l'autore di Callisto Cosulich.— «Uomini contro», p. 59.

Сначала Оттоленги категорически отказывается выполнить приказ генерала Леоне расстрелять солдата-разведчика, ответив генералу: «Нет! Я не могу расстреливать человека, который не совершил преступления!» Потом он откажется расстреливать целый взвод солдат-бунтовщиков, восставших против своих командиров, против кровопролития войны. Он встанет рядом с ними, попытавшись организовать, направить в нужное русло их стихийный протест, объяснить им значение событий. Эпизод раздумий Оттоленги о будущем социалистическом обществе и о единственно справедливой войне, той, которую ведут люди во имя этого будущего, является ключевым эпизодом фильма, связанным с идеологической трактовкой образа Оттоленги, образа, который, говоря словами Эйзенштейна, «держит монтаж, присутствуя ритмами своего переживания в ...конструкции произведения».

Тот же композиционный монтажный принцип использует режиссер и для образа Сассу, и для образов проходных, второстепенных героев, которые также становятся выразителями авторской концепции в общей монтажной драматургии фильма.

Именно этим, быть может, и объясняется суровый отбор материала и тот факт, что некоторые отрывки рабочего и литературного сценария, представляющие несомненный интерес не только для исследователя творчества режиссера, но и для читателя и зрителя, не были включены в фильм. Скажем лишь о двух из них. Юный лейтенант Сассу после короткого отдыха в лоне семьи должен отправиться на фронт. Мать Сассу нежно и горячо обнимает сына, стараясь улыбнуться ему сквозь слезы. Слуги провожают на войну своего молодого хозяина, собака ластится к нему. Юноша уже покидает дом, как вдруг вспоминает, что забыл свой кнутик. Он быстро и неожиданно возвращается. «Мама! — зовет он. — Мама...». Никто не отвечает ему. Он поспешно вбегает в комнату и останавливается, потрясенный: его мать, распростертая в отчаянии на полу, напоминает огромный черный узел, только руки раскинуты в стороны.

Женщина не улыбается более, даже не плачет. Она вся — изваяние горя, она не верит, что еще раз увидит своего сына...

И второй эпизод — встреча Сассу с товарищем детства уже на фронте, в окопе, и разговор, который открывает многое: «Мой отец,— говорит юноша-офицер,— имел идею-фикс: он требовал, чтоб я пошел в военную школу. Он был полковником, мой дед и прадед — генералами. Они погубили меня, разрушили мою душу... Уже год, как идет война, и я участвую в ней, но до сих пор еще не видел в лицо австрийцев. Погибнуть даже не зная друг друга». «Они все походили с ума»,— повторяет за ним Сассу...

В начале фильма итальянские капралы ведут на расстрел семерых солдат-дезертиров. В эпилоге взвод карабинеров расстреливает лейтенанта Сассу, отказавшегося стрелять в солдат. Между этими эпизодами, этими отрезками пути — живая история народа, рассказанная без прикрас и кинематографических ухищрений.

Франческо Рози:

Кое-кто упрекал меня, говоря, что смерть Сассу, завершая фильм, делает его безнадежным, что фильм кончается у стены, за которой нет надежды. И правда, за этой стеной — 20 лет фашизма... Я неаполитанец северного склада. Я не верю иллюзиям и общим словам и отдаю себе отчет в огромных трудностях борьбы. Я согласен с марксизмом и верю в возможность изменения человека, в равноправие всех людей... Но это в перспективе... сегодня мы пока еще в начале этого пути... Я хотел сделать фильм против войны империалистической, войны определенного типа... но существуют те войны, которые я оправдываю. По крайней мере есть одна такая — это война, которую ведет человек во имя того, чтобы изменить самого себя и общество, в котором он живет... ..Люди против всего, что может унижить достоинство человека, против несправедливости... Но ведь мир развивается, и не всегда люди будут против¹.

¹ Uomini contro. Dal soggetto al film, p. 57—58.

«Дело Маттеи»

Выход на экран фильма Рози «Дело Маттеи» (1972) вызвал новую волну дебатов и острых столкновений мнений, возникших ранее на страницах итальянской прессы в связи с таинственными обстоятельствами гибели Энрико Маттеи.

Франческо Рози:

Маттеи известен как государственный деятель, но неизвестен как миф нашей эпохи. Я хочу попытаться раскрыть его, хочу заставить зрителя его понять и сам хочу понять этого человека¹.

Фильм Франческо Рози «Дело Маттеи» — это драматический рассказ о наиболее важных, переломных моментах жизни и о гибели президента ЭНИ² инженера Энрико Маттеи. Маттеи осмелился вступить в открытую борьбу со знаменитыми «Семью сестрами» — корпорацией нефтяных королей, возглавляемой монополиями США, — осмелился нарушить законы монополий, в рамках которых находился сам, и был немедленно уничтожен ими. Он трагически погиб 27 октября 1962 года, во время таинственной и не раскрытой по сей день авиационной катастрофы.

Как и «Сальваторе Джулиано», фильм «Дело Маттеи» начинается с конца, с момента гибели героя, с момента, заключающего в себе некую трагическую тайну — проникнуть в нее помогает вся драматургическая структура и изобразительный строй фильма. Нам представляется, однако, что на этом сходство нового фильма с «Сальваторе Джулиано» кончается. Иные задачи побудили Рози избрать и иной путь художественного анализа.

...Первые мгновения фильма. Первые кадры ночного аэродрома в Бескапе, близ Милана, где упал самолет президента ЭНИ. Возникающий откуда-то из темноты ночи непрерывный, все усиливаю-

¹ «L'Espresso», 1972, 6 febbr.

² ЭНИ (Ente Nazionale Idrocarburi) — Итальянская компания жидкого топлива.

щийся, угрожающий гул самолета, будто продолжающего свое падение к земле.

Авиационная катастрофа прервала жизнь Маттеи в момент, когда у него рождались грандиозные планы сотрудничества с Советским Союзом, с «третьим миром», с социалистическими государствами Восточной Европы.

...Слепящий свет прожекторов, пронизавший ночное небо аэродрома, оглушительный, душераздирающий вой сирен «скорой помощи», потоки непрекращающегося дождя, будто залившего весь мир,— даже в эти мгновения все тот же бешеный бег жизни, уже без Маттеи, уже «вокруг Маттеи»...

Репортаж, опрос очевидцев, трансляция по телевидению идут тут же, с места катастрофы, под проливным дождем:

— В небе был взрыв, потом вспышки пламени...

— Когда я подошел, я увидел руку человека с часами — это была рука инженера Маттеи...

— Синьора Маттеи, прошу вас, с инженером несчастный случай...

— Энрико погиб...

С этого момента и до последних кадров фильма, до последнего звука голоса живого Маттеи, идет, ни на минуту не прекращаясь, бешеный, скачкообразный, наступательный, конструирующий монтаж, в котором возвраты в прошлое будут важным, однако не единственным, как в «Сальваторе Джулиано», приемом киноповествования.

На сей раз художник отталкивается от момента гибели героя, с тем чтобы через анализ фактов, кажущихся разрозненными, случайными, «скрытыми», вновь вернуться к человеку, к герою фильма, к истории личности, которая, как в фокусе, концентрирует в своей судьбе взаимосвязанность, обусловленность и трагическую закономерность этих фактов и явлений, рожденных одним из наиболее сложных моментов послевоенной истории Италии — «бумом», «экономическим чудом». Тем самым по-другому, чем в «Сальваторе Джулиано», Роза раскрывает связь единичной, неповторимой судь-

бы с социальной историей, демистифицируя реальность и показывая столкновение человека с силами, враждебными прогрессу.

Это, несомненно, новый путь создания образа героя на экране.

Представляя вниманию зрителей мозаику противоречивых фактов и процессов, помогая им разобраться в них, прийти к определенным выводам и обобщениям, Роза с помощью монтажа сопоставляет два пути поиска, два типа расследования: официальное расследование причин катастрофы, проводимое властями и полицией, и расследование, которое теперь, в 1972 году ровно через десять лет после гибели Маттеи, начинает режиссер, восстанавливая на экране факты, документы, действия определенных лиц, политиков, финансистов, государственных чиновников, открывая зрителю истинный смысл и значение тех событий, которые, казалось бы, не важны и потому забыты.

Это расследование, предпринятое Роза, становится основным драматургическим стержнем фильма. Оно подкрепляется всей его монтажной композицией, выстроенной как «монтаж памяти», «монтаж сознания», как «точный сколок с языка взволнованной эмоциональной речи» (С. Эйзенштейн).

...Еще долго будет продолжаться на экране опрос свидетелей, жителей местечка Бескапе, первыми увидевших в ночном небе взрыв и падение самолета; еще много раз будет возвращаться к нему режиссер. Но зрителю уже ясно, что главную линию поиска определит не это официальное расследование, не те, кто вел его тогда. Будто мгновенные вспышки памяти выхватывают из прошлого и освещают какие-то на первый взгляд случайные, «проходные» моменты биографии Энрико Маттеи, его «частной жизни».

...Какое-то анонимное письмо, переданное ему женой, с угрозами расправы. Это угрозы ОАС. Они стали слишком частыми. Потом мы узнаем, что Энрико Маттеи помогал Фронту национального освобождения Алжира... Телефонный звонок — и вновь угроза... Отказ Маттеи пользоваться охраной — отказ иметь дело с чиновниками соответствующего министерства Италии... И, конструируя

новое, кинематографическое время, Роза будет включать в фильм другие телефонные разговоры — уже после гибели Маттеи.

«Дело Маттеи» — один из фильмов Розы, в котором центром внимания оказался человек, герой, личность сильная, деятельная, противоречивая. Мир героя, его чувств и мыслей и мир фактов материализуются в изображении, звуке, цвете, монтаже, передавая не прекращающийся ни на мгновение ход мыслей и дел Энрико Маттеи.

Роза решительно исключает из фильма рассказ об интимной жизни своего героя. Но, показывая его в самые трудные периоды, требующие мгновенных решений и поступков, режиссер тем самым восполняет нехватку в фильме штрихов, характеризующих внутренний мир Маттеи.

Не один раз предлагает Роза зрителю познакомиться с ходом предпринятого им исследования.

...Студия итальянского телевидения. Здесь собраны материалы о жизни и деятельности Энрико Маттеи... Как бы вместе с Розой и его ассистентами мы рассматриваем фотографии, диапозитивы, кинокадры, размышляем вместе с режиссером над теми или иными моментами деятельности Маттеи.

Чей-то голос прерывает ход этих размышлений:

— Роза, Палермо на проводе. С тобой будет говорить Де Мауро. Теперь на экране сам Роза, разговаривающий по телефону с этим прогрессивным журналистом.

А спустя два дня после этого разговора Де Мауро, согласившийся помочь Розе в раскрытии таинственных обстоятельств смерти Маттеи, сам оказывается жертвой столь же таинственного преступления.

Из сообщения итальянского телевидения 17 сентября 1970 года: Журналист Мауро Де Мауро, редактор еженедельной палермской газеты «Ора», исчез вчера в полдень, после того как покинул редакцию, направляясь домой. Полиция, которой был сделан запрос

о его исчезновении, считает, что журналист мог быть схвачен бандитами, членами мафии... Полиция считает, что Де Мауро знал своих похитителей.

Так драматизм реальных событий, связанных с «делом Маттеи», сливается в фильме с драматизмом кинематографического повествования, а появление Розы на экране становится не только приемом, подчеркивающим документальность киноповествования, но и проявлением большого гражданского мужества.

В напряженном ритме чередуются на экране кадры телевизионных передач 50-х годов и реконструированная авторами фильма живая хроника событий тех лет: отклики печати, выступления представителей прессы, высказывания немногих единомышленников и многих врагов Маттеи... От зрителя требуется напряженное внимание, чтобы следить не только за ходом событий, но и за столкновением и борьбой мнений и позиций спорящих сторон — отражением иных, более глубоких расхождений, политических, классовых.

На экране воспроизводится выступление Маттеи по итальянскому телевидению. Он рассказывает свою знаменитую притчу о голодной кошке: «...Мы были как котята все эти годы... Против нас была начата жестокая борьба... Мы продолжали работать, стремились стать сильнее, не дать себя более подчинить... Или мы попытаемся сделать это — или будем задушены... Останемся слабыми...»

Камера делает резкий бросок назад, к послевоенному Милану 1945 года, времени, когда Энрико Маттеи был еще комиссаром АДЖИП¹.

...Рабочий кабинет Маттеи. На стенах огромные фотографии нефтяных вышек в пустыне. Маттеи на ходу, в плаще и шляпе, дочитывает материал — отчет о поисках нефтяных месторождений в Паданской низменности, о благоприятных перспективах Италии на буду-

¹ AGIP (Azienda Generale Italiana dei Petroli) — Итальянская национальная бензиновая компания. Существовала до организации ЭНИ.

щее. Под документом значится — инженер Феррари... Маттеи быстро делает подсчеты, думает вслух... Потом, придя к решению, тут же набирает номер телефона инженера Феррари.

— Я уже четыре месяца сижу в вашем кресле,— говорит Маттеи.— Я прочитал в вашем сообщении... Я хочу видеть вас сейчас же...

Они встречаются перед рассветом на площади Дуомо, близ Миланского собора — воздушное кружево остроконечных башен упирается в темно-лиловое ночное небо, усыпанное звездами...

Пройдет совсем немного времени, и вот Маттеи и Феррари уже в районе Паданской низменности, на месте, где в последние годы войны инженером Феррари и рабочими были обнаружены запасы углеводорода и метан. Однако поиски были прекращены: в эти дни англо-американцы двигались по направлению к долине реки По, и каждый клочок земли обстреливался из пулеметов. Феррари, воспользовавшись ситуацией, убедил немецкие власти в необходимости демонтировать установку и с помощью крестьян спрятал ее в надежном месте. Отдавая должное материалам, собранным Феррари, Маттеи не может не упрекнуть его: «Как вы могли... такой человек и оставались с фашистами...»

...Командир партизанского отряда в годы Соппротивления и видный деятель левого крыла Христианско-демократической партии, человек «с хваткой партизана и увлеченностью политика»¹, Маттеи требует сложного анализа, неоднозначных оценок. Роза и Джан Мария Волонте, снявшийся в роли Маттеи, хорошо понимали это. Понимали, что необходимо было найти некую «равнодействующую» всех его исканий, его главную, всепоглощающую страсть. Они показали ее в фильме: «Я предпочитаю быть слугой государства и строить. Я должен идти вперед. Я должен достать моей стране нефть по наименьшей цене. Я делаю это для Италии» — вот что определяло его поступки, его мысли, его жизнь.

¹ Слова, сказанные об Энрико Маттеи журналистом Коррадо Ауджас. Augias C. Volontè. Egalité. Fraternité.— «L'Espresso», 1971, 31 ottobre.

Да, Маттеи часто повторял: «Для меня нефть — это хобби, а главное — рыбная ловля». Он мог себе позволить так шутить и сам этому верил — он ценил радости жизни. Но главное, что не давало ему покоя, заставляло страдать и мечтать, было иным: почему Джела, промышленный центр Сицилии, годами прозябает в неподвижности, в то время как Равенна, город северной Италии, сумела так быстро залечить раны, нанесенные войной. Вот над чем он размышляет.

Маттеи ищет нефть в Сицилии и Кавриага, но находит там метан. Он пытается убедить высоких чиновников — членов своей партии в необходимости энергичной разработки месторожения. «В Кавриага огромное количество метана. Метан может изменить лицо Италии...» — говорит он.

После его гибели друзья будут вспоминать:

«Либералы были против Маттеи, они не хотели давать ему эти концессии...» И на экране появятся диапозитивы с крупными планами лиц из демохристианской партии, из правительства: Дон Стурцо, Шельба, Де Гаспери, Ванони... Звучит авторский комментарий: «Маттеи было трудно, ему никто не верил. Когда вместо нефти он нашел метан, его обвинили в мистификации. Один Ванони помогал ему. Когда он умер, Маттеи стал цепляться то за одного, то за другого... Обращался к Фанфани... тот был то другом, то предателем...»

Сменяются кадры, и рядом с лицами государственных деятелей Италии появляются американские нефтяные короли, те, кому Маттеи был особенно ненавистен. Они хорошо запомнили притчу о голодной кошке, которую с телеэкрана рассказывал Энрико Маттеи. Маттеи часто повторял эту притчу, он мечтал о том, чтобы его Италия никогда более не походила на ту голодную кошку...

«Он занимается антиамериканской деятельностью», — говорили эти люди о Маттеи.

«Он мистификатор...»

А Маттеи продолжал свое дело, он искал для Италии нефть. «Я искал в Ливии, — говорит он во время обеда в Монте-Карло. — Я снова

буду искать, чтобы противостоять абсурдности монополий. Скажите ему, — Маттеи кивал головой в сторону представителя американских нефтепромышленников, — скажите ему, что последнее слово Маттеи он запомнит на всю жизнь: «Нет!»

Прежде чем выбрать свой путь художественной интерпретации материала, Франческо Рози и Эудженио Скалфари, его соавтор и консультант по сценарию, известный журналист, историк-публицист, разыскали, проанализировали, осмыслили гигантский по объему и сложнейший документальный архивный материал, составивший впоследствии целую книгу «Дело Маттеи», изданную в Италии почти одновременно с выходом на экраны фильма. Ранее аналогичное издание, подготовленное Рози совместно с критиками Каллисто Козуличем и Ренцо Ренци, сопутствовало фильму «Люди против».

Являясь итогом работы над кинопроизведениями, эти публицистические и историко-литературные труды становятся для широкого читателя и зрителя источником познания сложнейших процессов действительности, орудием в борьбе за демократизацию и прогресс.

В осмыслении «дела Маттеи» подобное исследование, предпринятое Ф. Рози и Э. Скалфари, было особенно важно, ибо речь шла об одном из самых сложных периодов послевоенной истории Италии.

Начало его, считают авторы, восходит к концу 40-х, когда после короткой «весны Освобождения», эпохи референдума и первых выборов Республики демохристианская партия еще пыталась создать видимость своей связи с избирателями, с демократическими институтами страны...

В 1948 году наступил период «холодной войны», «охоты за ведьмами» — период итальянского маккартизма. Он сопровождался усилением конформизма, «склерозом» буржуазных партий, в том числе и демохристианской, стремящейся захватить в свои руки руководящие посты, власть.

Когда Энрико Маттеи стал комиссаром АДЖИП, ситуация была трудной, во главе экономики стояли люди, опозорившие себя связями и Муссолини,— Вольпи, Чини, Пирелли, Маринотти... Италии не хватало своих источников энергии и сырья, не было своей нефти...

«...Не Маттеи создал эту ситуацию. Но эта ситуация вызвала к жизни Маттеи...»¹ и предпосылки для создания национализированной промышленности и государственного капитализма.

Энрико Маттеи — новый тип предпринимателя. Для того чтобы успешно бороться, ему нужны были огромные капиталы и готовность к риску. Первое он получил, вторым обладал сам. Это были условия «императивные» плюс политическая ориентировка класса предпринимателей, тех его групп, которым он был необходим, чтобы они могли двигаться дальше. Эти силы обусловили взлет Маттеи.

Он стал в экономике фигурой «номер один», членом парламента Италии... Он господствовал над целыми партиями и течениями, поддерживал деньгами маленькую группировку левых демохристиан в партии, к которой сам принадлежал, основал газету «Иль Джорно». ...Он лично вмешивался в решения конгрессов и в итоги выборов, даже выборов президента республики. Он многое сделал для того, чтобы в 1959 году пришел к власти Гронки.

Маттеи становился опасным для тех кругов Италии, тех представителей правящих партий, которые, дав ему права и капиталы, требовали подчинения, хотели сделать его своим слугой в политике и экономике. Он не хотел быть им. Он был прозорлив и своеволен. Ему угрожали. Было совершено покушение в Сицилии. Он не подчинился. Не принял «правил игры», предложенных ему отечественными и заморскими монополистами. Наоборот, он искал союзов, и долгосрочных, с их врагами. Он беспокоил многих в Италии и в Америке. Он мешал... Тогда решили «убрать» Маттеи...

¹ Rosi F., Scalfari E. Il caso Mattei. Bologna, Cappelli Editore, 1972, p. 13.

Несомненно, фильм, посвященный столь сложной фигуре, столь противоречивой жизненной судьбе, не в состоянии вместить весь разноречивый и многозначный материал, известный его создателям. Понимал это и Джан Мария Волонте. На долю этого актера, пожалуй, впервые выпала столь трудная задача — попытаться раскрыть «изнутри» такую значительную и противоречивую личность, как Энрико Маттеи, попытаться показать истинный смысл его времени, борьбу классовых и политических сил, которые так или иначе отразились на судьбе и характере героя, создали его и обусловили его гибель.

Внимательно всматриваясь, Джан Мария Волонте пытался представить, вообразить, воссоздать, начать имитировать живого Маттеи. Потом Рози увидит, как на маленьком экране мовиолы оживут черты Маттеи — Волонте, увидит, как Маттеи слушает собеседника, широко расставив ступни ног, как пьет свой кофе, как говорит по телефону с министром... Рози знал: Волонте — единственный в своем роде. Это «человек из мяса, костей и толстого свитера — пролетарий, коммунист, борец...»¹ Театр научил его последовательным этапам работы над образом, которая начинается с переписывания от руки своей роли и ролей других и кончается виртуозной трансформацией.

Джан Мария Волонте:

— Я начинаю с переписывания. Потом я копирую десять, пятнадцать, двадцать раз, удар за ударом, шаг за шагом. Это помогает мне понять каждое слово из того, что я должен сказать... Это — метод наиболее «человечный» и идет он еще от актеров странствующих театров, с которыми я долго работал...²

Однако в случае с Маттеи актер оказался перед более сложной, чем когда-либо, задачей. Для создания этого образа требовались и безусловная достоверность перевоплощения, и собственная ми-

¹ Augia S. Volontè. Fraternità. Egallità.— «L'Espresso», 1971, 31 ottobre.

² Там же.

ровоззренческая художественная интерпретация характера и поведения героя. Наконец, речь шла и о «преодолении» себя, своей природы, о скупости жеста, мимики, всего поведения — о самоограничении.

Чтобы прийти к Оттоленги и Маттеи в фильмах Рози, к Ванцетти и Джордано Бруно в фильмах Монтальдо, от комиссара политической полиции (Дотторе) или от рабочего-сдельщика Лулу Масса в фильмах Элио Петри, Волонте надо было пройти свою «школу диалектики», свои «уровни совести», этапы познания.

Путь к образу Маттеи и для Рози, и для Волонте оказался нелегким,— может быть, путь этот еще не пройден ими до конца... Однако то, что сделано, говорит о гражданском мужестве и мастерстве режиссера и актера.

Волонте пытается углубить социологическую концепцию личности, предложенную ему Рози. Маттеи — Волонте не только «менеджер» итальянской экономики, сумевший осознать необходимость и закономерность сотрудничества с другими странами, не только исключительная личность. Актер стремился представить истоки этой исключительности, обнажая «общественные механизмы» общественную обусловленность психологии Маттеи, как бы «изнутри» вскрывая сущность «феномена нефти»: Маттеи «жил» нефтью. Нефть была смыслом его жизни, «питающим» его гражданское чувство,— нефть стала источником власти, источником политической и идейной борьбы, определившей двойственность его характера и его положения, его жизнь и смерть, далеко вышедшая за рамки единичной человеческой судьбы.

Франческо Рози:

Когда я увидел Маттеи на монтажном столе, меня поразила странная улыбка человека мягкого, но агрессивного. И его глаза, которые никогда не смотрели прямо в лицо собеседника. А когда он вдруг поднимал их, вы видели его «мономанию», его одержимость идеей... Он имел способность идти в ногу с временем — он понимал свое время.

Его главное достоинство — вызов ему. И мой фильм стремится быть вызовом¹.

Джан Мария Волонте:

Каким я вижу Маттеи? Гражданином своей страны, но человеком противоречивым.

Его личная судьба, его способность идти вперед, управлять ситуацией... его истинная драма — во все более прогрессирующей изоляции, которая кончается его «исчезновением», его предопределенной еще до авиационной катастрофы гибелью...².

Гражданин Италии, «высший тип итальянца» и... «предопределенная» гибель...

Это случится в 1962-м году, а в 1947-м телезрители видели на экране президента ЭНИ, прибывшего только что в ночной городок Кавриага, где с минуты на минуты ударит из земли метан...

— Сальве! Сальве! — приветствует он рабочих.— Продолжайте!.. Люди захвачены процессом созидания. Мгновение — и в черное ночное небо ударит мощный огненный столб горящего газа, заливая пламенем весь экран... Счастливые лица рабочих, счастливое лицо Маттеи...

...Политики и промышленники в Италии и за ее пределами все пристальнее, все беспокойнее следили за каждым его шагом; журналисты шли за ним по пятам.

Рози показывает, как все враждебнее и накаленнее становится атмосфера вокруг президента ЭНИ. Буржуазная пресса открыто выступает против действий Маттеи, против «опасных», по мнению еженедельника «Эуропео», отношений, которые «пытается завязать Маттеи с коммунистическими режимами».

— Говорят, Маттеи, вы «враг государства номер один», — обращались к нему французы.

¹ «L'Espresso», 1971, N 23.

² «L'Unita», 1972, 9 febr.

— Я итальянец, а не француз. Вы не любите арабов, потому что в Алжире есть нефть. Наши точки зрения расходятся...

— Но, господин Маттеи, вас обвиняют в политической игре...

— Кто занимается нефтью, занимается внешней политикой. И это не я придумал...

...Ни в одном из фильмов не был Рози так щедр, так свободен в цвете, как в этом. Огненный фонтан газа, пронизавший ночное южное небо Кавриаги, и теплые, солнечные краски золотых песков пустыни; бездонное, белесое от зноя небо Сахары и Абаданская равнина с силуэтами нефтяных вышек, рванувшихся в небо, на фоне их такой маленькой кажется фигура крестьянина, пасущего коз у их подножия — прямо как в Сицилии; новый, рождающийся на глазах индустриальный мир среди вековой нужды и отсталости. Ритм фильма чрезвычайно динамичен; действие его все время перебрасывается из одной точки земного шара в другую.

Рози показывает Маттеи в Милане и в Паданской низменности, в римском отеле «Эден», где он останавливался, и в Джела, в Сицилии; в Монте-Карло, где в течение двух дней он встречался с американцами, в Кавриага, где нашел метан, и в Гальяно, где выступал на народном митинге в последний раз... Он был в Москве и в Алжире, в Сибири и Сахаре, Тунисе и Персии; он проехал, пролетел, проплыл десятки тысяч километров. У него были друзья — он знал немногих из них; у него были враги, очень много врагов, — он не всегда отдавал себе в этом отчет, даже после покушения на него в Сицилии. Он слишком торопился...

«Я хочу построить нефтеочистительный завод в Тунисе, — говорил он французам. — Мне наплевать на Запад, который не понял, что страны «третьего мира» тоже чего-то хотят». «Я предложил бы разделить как надежды, так и ответственность... если Запад не просто географическое понятие...» — заявлял он американцам.

В Сицилии, на митинге в Гальяно, устроенном в его честь, он обещает людям работу, говорит, что «уведет нищету из Гальяно»... Глядя на экран, можно подумать, что нет предпринимателя и рабо-

чих, а есть равные друг другу люди — творцы, любящие труд. В какой-то момент Роза «выпрямляет» образ Маттеи, лишает его необходимой идеологической интерпретации, не показывает противоречивости его жизненной позиции. «На трактовке центрального образа сказались реформистские иллюзии Розы» — пишет киновед А. Караганов¹, в целом положительно оценивший «Дело Маттеи». Хорошо известно, что коммунисты первыми оценили значение для Италии деятельности ЭНИ как национализированной нефтяной компании и необходимость ее защиты от вмешательства иностранных монополий. Именно Пальмиро Тольятти принадлежит мысль «о том особом значении, которое имело для всего экономического развития государственное предприятие ЭНИ, созданное на основе известной реформы традиционной структуры и вопреки желанию крупных монополистических групп, как итальянских, так и иностранных. Известны объективные показатели: удвоение национального дохода в течение десяти лет, относительно высокий ежегодный прирост продукции, сильное увеличение промышленной деятельности и сокращение сельскохозяйственной, следовательно, общее увеличение занятости в промышленности с вовлечением в производство значительных масс молодежи...»²

Не лежит ли ключ к пониманию «дела Маттеи» в очень важной и точной мысли Джана Марии Волонте о «прогрессирующей изоляции» Маттеи, о «предопределенной» — еще до его физической смерти, до катастрофы — гибели? Если это так, тем важнее, тем необходимее было вскрыть идеологические пружины и психологическую подоплеку двойственности героя. Быть может, менее всего этот человек был специалистом в экономике и в области нефти, но более — политиком и дипломатом, идеологом определенных интересов и групп власти, выразителем определенных закономер-

¹ Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. М., Госполитиздат, 1974, с. 142.

² Тольятти П. Избранные статьи и речи, т. 2. М., Гослитиздат, 1956, с. 791.

стей. Его активность во многих областях жизни, не только в экономике, но и в политике, весь безостановочный, наступательный ритм его жизни, деловой темперамент, незаурядный интеллект лишь подтверждают реальную, немистифицированную сложность этой личности, этой судьбы.

Рози, несомненно, понимал это. Он выбрал свой путь интерпретации героя, ограничив себя исследованием главной сферы жизни Маттеи — сферы его повседневной деятельности. И это право художника. Однако что-то важное, что-то способное помочь нам углубить проблему осталось за рамками этого фильма, который сам режиссер назвал «спорным фильмом о спорной фигуре».

Эуджено Скалфари:

Ну хорошо, ты дал все в границах открытой полемики, открытой проблематики. Что же тогда ты оставил зрителю? И каково твое мнение о герое? Маттеи — феномен позитивный или негативный?

Франческо Рози:

...Маттеи... феномен позитивный... Однако его смерть произошла в момент, когда надо было что-то решить для себя, но он погиб, тем самым «избежав» ответа... Все осталось открытым...¹

...Все осталось открытым... Так ли это? Главное достоинство этого интересного и сложного фильма в том, что его создатели самым ходом событий и борьбы, идущей на экране, подводят зрителя к определенным выводам, заставляют его размышлять над причинностью и обусловленностью исторического процесса. Все осталось открытым? Но, думается, это еще и композиционный прием режиссера. Рози сам включается в расследование преступления, ведет зрителя по всем путям анализа: от факта — к обобщению; от разноречивой мозаики событий — к синтезу; от ощущения случайности — к познанию закономерностей. Он как бы раскрывает перед

¹ «L'Espresso», 1972, 6 febbr.

зрителем свою режиссерскую, творческую лабораторию, свои «за» и «против» Маттеи, свои мучительные сомнения и, наконец, трагическое положение художника, человека и гражданина. Нет Энрико Маттеи, нет Мауро Де Мауро, который узнал правду и который хотел, чтобы ее узнали люди. А тем, кто повинен в преступлении,— им ничто не угрожает. И это страшно. Против этих темных, реакционных сил Италии мужественно выступает художник.

«Современное государство,— говорит Маттеи, обращаясь к высокому собранию во время VIII Международного конгресса по жидкому топливу,— принимает на себя обязательства в общей политике. А «Семь сестер» серьезно больны. Но можно создать новые отношения на разрушенной колониальной системе...». Тогда, на этом конгрессе, кто-то крикнул в притихшем зале: «Почему никто не попытался убить Маттеи?»... Так «феномен Маттеи» стал «делом Маттеи» — трагической и темной историей политического преступления, которое было оплачено из фондов нефтяных монополий и секретных служб.

Однако фильм «Дело Маттеи» не только обвинение. Это фильм-мечта. Мечта художника об активном герое — творце и о том, чтобы дело, начатое Энрико Маттеи, послужило благосостоянию итальянского народа.

Вот почему вновь прорвавшийся на экран все нарастающий гул самолета, вой сирен, гудки автомобилей, грохот огромного крана перекрываются голосом Маттеи, как бы продолжающего свой жизненный путь: «Я буду сражаться против абсурдности монополий во всем мире... И если это не удастся сделать мне, это сделают народы, у которых нефть лежит под ногами...»

Эудженио Скалфари:

К каким выводам ты пришел, исследуя столь различные аспекты, связанные с «делом Маттеи»?

Франческо Рози:

К единственному заключению: фильм есть явление художествен-

ное, он не может ответить на все вопросы до конца. С другой стороны, и политики и экономисты, которые спорили о моем фильме, спорили о герое, и я их понимаю... Не моя вина, что Маттеи по-своему был «героем», как не моя вина, что нам необходим настоящий герой, чтоб двигаться дальше...¹

«Счастливчик Лучано»

Фильм «Дело Маттеи» был задуман Рози еще в 1960-м году, а осуществлен через десять лет, в 1970 году. Фильм «Сальваторе Джулиано» был снят в 1960-м году, но думал над ним художник начиная с 1951 года, когда работал с Лукино Висконти в «Самой красивой», — с того момента, как сицилийский бандит был убит и начал стихать грохот стрельбы в Монтелепре... Рози не спешил — и не ошибался в выборе героев и проблем, в том главном, что стало его темой в искусстве: анализ и разоблачение авторитарной власти буржуазного государства, персонифицирующей себя в мафии как в одной из главных своих сил. Анализ на разных уровнях художественной структуры, в разных аспектах.

Режиссер последовательно усложняет задачу. И каждый новый фильм становится поиском, творческим экспериментом, в котором место героя в образной структуре фильма соответствует определенному уровню и характеру осмысления действительности.

От обращения к отдельным фигурам преступного мира Неаполя, каморристам, действующим еще в ограниченном социальном пространстве в первом фильме «Вызов», Рози переходит в «Сальваторе Джулиано» к самому историческому процессу, порождающему мафию как реакционную политическую силу, служащую определенным классовым интересам и связанную с латифундистами и аграриями Сицилии и Юга Италии.

Самый факт отсутствия героя на экране предлагает зрителю загадку и одновременно становится ключом к расшифровке тех скрытых,

¹ Rosi F., Scalfari E. Il caso Mattei, p. 90—91.

враждебных обществу сил, орудием и исполнителем воли которых стал Джулиано. В фильме «Дело Маттеи» герой выведен на первый план. В его личной судьбе концентрируются противоречия и конфликты времени.

Находясь в центре событий, будучи активным участником, даже творцом их, Маттеи закономерно вступает в столкновение с враждебными социальному прогрессу силами, опорой которых является мафия, уже не только сицилийская, но международная, нити которой ведут в американскую «Коза Ностра». Режиссер недвусмысленно дает понять это в фильме, попытавшись «разъять», «разомкнуть» кажущийся единым поток событий, чтобы увидеть тайные пружины и нити, которые связывают некоторых высоких лиц из правительства демохристиан и главарей мафии.

Так из фильма в фильм складывается в кинематографе Розы мозаичная фреска «большой мафии» как итог раздумий художника над сущностью и механизмом буржуазной власти, как итог не оставляющего его беспокойства за тревожную и опасную действительность. Фильм «Счастливчик Лучано» является частью этой фрески, причем наиболее выпуклой и детализированной. На этот раз герой-преступник известен, и находится он в центре кадра от первого до последнего мгновения фильма. Не только Лучано — все герои названы и фигурируют в фильме под собственными именами: прокурор, а позднее губернатор Нью-Йорка Томас Дьюи, руководитель Бюро по борьбе с наркотиками Гарри Энслинджер, агент бюро Чарльз Сирагуза, ныне здравствующий и любезно согласившийся сыграть самого себя, и многие другие официальные лица.

Сальваторе Джулиано скрывался не только от карабинеров и государственной полиции, но от односельчан, от сицилийских крестьян, которых он обманул и которые пошли за ним, став членами его банды. О местонахождении Джулиано знали лишь мать и его кузен Гаспаре Пишотта, впоследствии его предавший, да еще два-три ближайших сподвижника. Он скрывался от глаз людей, боясь нападения из-за угла, ожидая расплаты.

Лучано свободно и открыто, с сознанием собственного достоинства проходит через причалы порта в сопровождении доверенных лиц, направляясь к пароходу «Лаура Кин», который увезет его на родину, в Италию. Лучано не боится — его боятся, он не прячется — прячутся от него: сбоку, в прижавшейся к стапелям портовых кранов машине, за ним тайком наблюдают агенты из Бюро по борьбе с наркотиками, так и не сумевшие воспрепятствовать решению губернатора Дьюи о досрочном освобождении из тюрьмы этого гангстера...

Международный преступник не только свободно уезжает из Штатов — он чувствует себя свободным.

Таким предстает перед зрителем с первого же эпизода Счастливчик Лучано. И сразу кончается внешняя, видимая простота фильма и начинается его сложность. Именно в этом парадоксе, в этом кажущемся несоответствии сущности и характера героя месту и положению, которые он занимает в обществе, — один из главных «ключей» фильма, путь к его пониманию.

Вновь, как в «Деле Маттеи», драматургия произведения строится на сложном переплетении трех элементов: судебного расследования, или, точнее, охоты на Счастливчика Лучано, которую ведут Дьюи, Сирагуза, Энслинджер; журналистского расследования, проводимого самим Рози во имя выяснения истины, и, наконец, постепенного постижения внутренней диалектики, сущности Лучано, воплощенного актером Джаном Марией Волонте.

...Голос диктора сообщает с экрана, что в феврале 1946 года американское правосудие сделало подарок мафии: выслало в Италию, на родину, Сальваторе Лукания, он же Счастливчик Лучано — король преступного мира Нью-Йорка. Приговоренный в 1936 году прокурором Томасом Дьюи к заключению сроком от 30 до 50 лет за организацию рекета, контролирующего и эксплуатирующего проституцию, Лучано после девятилетнего пребывания в исправительной тюрьме был освобожден тем же Томасом Дьюи, ставшим губернатором Нью-Йорка, якобы потому, что сослужил службу

военновоздушным силам США во время высадки союзников в Сицилии...

Однако последний факт документами не подтвержден.

Лучано возвращен в Сицилию сразу же после окончания войны, в момент, когда контрреволюционные силы, руководимые сицилийской мафией и латифундистами, готовятся дать бой коммунистам Италии и когда США организуют на Сицилии антибольшевистский блок.

Факт этот сам по себе знаменательный.

...1 февраля 1946 года. Толпа журналистов рвется к Лучано за интервью — стена телохранителей-гангстеров плотным кольцом окружает его.

— Счастливчик, не закрывай лицо, будь хорошим парнем! — кричат ему журналисты.

— Господин Лучано не желает, чтобы его беспокоили! Убирайтесь к чертям! Осади!

Последние минуты в Америке. Счастливчик на борту «Лауры Кин». У ворот порта его приветствует большая группа гангстеров, среди которых — знаменитые Франк Костелло и Сокс Ланца, братья Анастазия, другие...

Из материалов следствия по делу Сальваторе Лукания:

«Портрет Счастливчика Лучано: вас поражает респектабельный вид этого международного гангстера. Тонко очерченные брови, крупный нос, густые черные волосы с небольшой проседью. Наблюдает с осторожностью, через очки без оправы за всем, что его окружает, и отвечает на вопросы тоже с большой осторожностью... В свои 55 лет Лучано кажется чьим-то добрым дядей...

Характер и поведение: обвиняемый имеет тенденцию к индивидуализму и паразитическому образу жизни. Поражает его уникальная тяга к командованию людьми, которая рождена способностью оставаться спокойным в момент опасности, не терять самообладания и уверенности в том, что из любой ситуации есть выход. Это

позволило ему занять главенствующее место в преступном мире... Схема поведения исключительно примитивна. «Я никогда не был нищим,— уверенно заявляет он.— И предпочту лучше умереть, чем стать им».

Под словом «нищий» он подразумевает любого, кто вынужден зарабатывать хлеб честным трудом.

Его жизненный идеал: деньги, которые можно тратить не считая; женщины, которыми можно обладать; дорогое нижнее белье и прочное положение, чтобы с достоинством пользоваться и тем и другим...»¹

И камера делает бросок назад, к 1931 году, к знаменитой «Сицилийской вечерне» — кровавой резне, затеянной Лучано между «старой» и «новой» мафией. Он организовал и вдохновил эту резню. Лукавый и хитрый, обладающий воображением, но более всего духом новейшего практицизма, он стремится уничтожить традиционное местничество своих предшественников из «Коза Ностра», вступив в сговор с главарями международной мафии. К 30-м годам Лучано удалось уничтожить старую мафию и создать новую — многонациональную международную мафию-индустрию...

Сам он «рук не пачкает», стоит в стороне, как, например, в одном из начальных эпизодов фильма, когда в пустынном зале привокзального ресторанчика близ Нью-Йорка какой-то человек в упор расстреливает старого гангстера Сальваторе Марандзано, с которым за две минуты до убийства беседовал Лучано и лишь вышел «помыть руки»...

Кровь, кровь... Убийства... Людей расстреливают прямо в постелях, в кабинетах врачей, на улицах... Потоки, моря крови, снятые замедленной съемкой предсмертные конвульсии, расплющенные лица, трупы, плавающие в крови... Кажется, на сей раз Роза изменяет

¹ Jannuzzi L., Rosi F. Lucky Luciano. I documenti dei processi. Milano, Casa editrice Valentino Bompiani, 1973, p. 7—8.

присущее ему чувство меры: натурализм начинает преобладать над художественностью.

Потом все стихает. Действие фильма возвращается к моменту приезда Счастливого Лучано на родину.

Тишина раскинувшегося на равнине бедного селения, белый камень домов и нежная зелень весенней молодой травы. И покой... Кажется, что он властвует здесь над всем миром. Белая сельская церквушка на взгорье будто застыла в дреме. Сальваторе Лукания приехал сюда посетить семейный склеп, поклониться могилам.

Изысканно одетый, элегантный и сдержанный, медленно проходит он сквозь толпу стоящих вдоль кладбищенской стены сицилийских крестьян, молчаливых, настороженно наблюдающих за Лучано. Их лица замкнуты и суровы.

Седые старухи в черном почтительно расступаются перед ним, уступают дорогу... «Он приехал в родное селение... Он вернулся в родные края», — слышен их тихий шепот. И будто тишина только ждала этого мига, этого момента, чтоб «взорваться» отчаянным криком — рыданием старой матери над могилой убитого сына: «О мой сын, мой сын!»¹

Тишина разорвана. Плач матери сливается с трагической музыкой Пьеро Пиччони. Камера движется медленно, задерживаясь, будто замирая у свежих могил убитых мафией крестьян: Руссо Антонио... Кончери Джузеппе... Никозио Корнелли... Насилие по-прежнему остается безнаказанным.

Лучано чужды, даже враждебны эти люди, и потому он торопится поскорее выбраться отсюда.

¹ Как во времена работы над «Сальваторе Джулиано», Роза и его съемочная группа длительное время пробыли среди крестьян Лукания, на юге Италии, наблюдая за людьми, разговаривая с ними, отбирая для съемок наиболее значительные, «говорящие» лица старых и молодых крестьян, которые несли на себе отпечаток пережитых страданий и горестей.

«Это правда, что вы — Счастливец Лучано?» — спрашивает его крестьянская девочка. Люди провожают его, не отрывая глаз от американской машины, в которой он приехал, от элегантной фигуры столь далекого им человека, всю жизнь прожившего в Америке. Здесь, как в Монтепре, живет свой миф Счастливец Лучано, быть может, не менее сильный, чем миф Сальваторе Джулиано. Только вечером, сидя в ресторане «У тетушки Терезы», что на набережной Неаполя, Лучано дает волю своему раздражению, недовольству, злости, которые так и рвутся наружу. И тогда он резко ответил услужливому официанту, что да, он — американец, что не любит спагетти, а любит море...

Из материалов дела Сальваторе Лукания:

«Повседневная жизнь в Неаполе. Лучано в первое время своего пребывания в Неаполе с Иджеа Лиссони всегда элегантен, имеет секретаря, ездит на ипподром Аньяно на скачки, посещает свой любимый ресторан «Джакомо», где его обслуживает сам хозяин, синьор Джакомо. Он живет в квартире на виа Тассо, гуляет со своими собачками...

Популярность Лучано огромна: американские военнослужащие просят у него автографы и фотографируются вместе с ним. Он приветствует прохожих из своего автомобиля. Он занимается «чистым делом»: владеет магазином электротоваров на Кьятамоне и часто отдыхает за столиком у витрины своего магазина...»¹.

Итак, это «тихий человек с печальным взглядом», как его называли в Италии, ведущий размеренную жизнь «доброго дяди». У него любимая женщина, любимые собачки... Всего несколько кадров Неаполя: Лучано — Волонте на побережье вместе с моряками, улыбаясь, раздает автографы; Лучано у «Джакомо»; вот он с папиромой и газетой «Кавалло» в руке внимательно наблюдает за кем-то через стекла витрины, вот снова улыбается...

¹ J a n n u z z i L., R o s i F. «Lucky Luciano». I documenti dei processi, p. 255.

Франческо Рози:

В Италии Лучано был крупной фигурой. Вроде Папы. Те, кто не знал его истинного лица, никогда не могли заподозрить его в чем-либо. Этот «тихий человек с грустными глазами», как охарактеризовал его шеф Бюро по борьбе с наркотиками, внешне вел жизнь простого неаполитанского пенсионера¹.

Так перед Джаном Марией Волонте с его уникальной способностью абсолютной трансформации, перевоплощения, вновь возникает сложная задача — показать, как и почему уживаются в одном человеке эти «Два Лучано», равно последовательные, законченные в своих поступках и поведении...

А камера уже бросает нас назад, к 1952 году, к событиям политической жизни Нью-Йорка, где происходит знаменитое заседание одной из комиссий ООН по вопросу об использовании морского рыболовецкого флота для переброски наркотиков в разные страны мира... Рози строго документален в реконструкции событий и материалов заседания, реплик и поведения участников. Им была проделана гигантская работа по сбору и осмыслению многих документов, впервые обнародованных. Гарри Энслинджер говорит о флоте, плавающем у берегов Сицилии с грузом героина, который доставляется из Танжера в Бейрут, с Мальты в Геную и Триест. Лучано контролирует все запасы и доставку, непосредственно не участвуя ни в чем, лишь получая проценты с продажи. «Он негласно руководит флотом. Он держит все в своих руках, этот глава международной мафии...»

Тогда, на этом заседании, в адрес США посыпались вопросы делегатов:

— Почему американцы высылают этих гангстеров в Италию?

— Почему мэрами первых освобожденных итальянских городов союзники назначали главарей мафии Калоджеро Виццини, Дженко Руссо, Вито Дженовезе?

¹ «Cinema-74», N 183.

— Вы освободили Лучано из тюрьмы, может, еще медаль ему дадите?

— Но ведь он оказал услугу союзникам?..

На пресс-конференции, которую дает Лучано по приезду в Италию, ему придется отвечать на вопросы журналистов:

— Зачем вы ездили на Кубу?

— Это правда, что вы владеете всеми игорными домами на Кубе?

— Синьор Лукания, о вас говорят в ООН в связи с наркотиками...

— Лично я,— наконец ответит Лучано,— к наркотикам не прибегаю. Первую контрабандную сигарету я закурил в Неаполе...

— Значит, вы имеете отношение не к наркотикам, а к политике?

— Италия — бедная страна,— скажет он.— Какая тут политика...

Я вам не нравлюсь — пошлите меня обратно. Я могу вернуться в Америку с высоко поднятой головой. Я посетил семейный склеп, и больше мне здесь делать нечего.

...Он хорошо знает, о чем идет речь, этот человек. Знает и то, какую роль играли и играют США, все более откровенно, все более широко используя мафию как политическую силу. Придет время, и Лучано скажет об этом открыто. Признается он и в том, что Италия ему чужда, ненавистна, что человеческие его связи с ней навсегда порваны. Слушая письмо Джене Джаннини¹, присланное им из итальянской тюрьмы, Лучано раздраженно бросает: «Все в Италии поганое, нищее, даже тюрьмы вонючие...»

В фильме Роззи показано, как живет и все более укрепляется в Лучано неудовлетворенность, беспокойство, недовольство жизнью в Италии, недовольство правительством, которое «не оплачивает» ему свои долги, но, напротив, следит за каждым его шагом здесь. Он

¹ Американский гангстер; вел двойную игру, работая на Лучано и на Ч. Сирагузу одновременно. Был убит в Нью-Йорке 21 сентября 1952 года по решению Лучано неким Джо Пагано. После убийства Джаннини гангстер Вито Дженевезе, участвовавший в осуществлении приказа Лучано, сказал: «Покончено с этим «стукачом» из Бюро по борьбе с наркотиками...»

же уверен в своем неписаном праве на неограниченную свободу и власть над людьми — он не забыл, что не без его помощи Вито Дженовезе, выпущенный союзниками из тюрьмы в 1943 году, стал правой рукой и советником американского полковника Чарльза Полетти; помнит и то, при каких обстоятельствах места антифашистов в органах управления Неаполя были отданы главарям мафии...

Трижды обращается Роза к Неаполю. Трижды показывает он свой город в разные моменты его послевоенной истории: «Вызов», «Руки над городом», «Счастливчик Лучано». Неаполь, героически вставший против тирании фашизма в годы войны, не может победить собственных поработителей — террор каморры, власть спекулянтов и правых политиканов, наконец, «большую мафию», — как сеть, опутавших его.

В «Счастливчике Лучано» Неаполь предстает таким, каким его еще не видели на экране.

...Казалось, весь город собрался в гигантском, неудобном зале ресторана, похожем на ангар. На стенах, рядом со старинными фресками, развевается американский флаг. Гремит на эстраде оркестр, энергичные ритмы классической румбы сменяются томительными звуками довоенного медленного танго, американские офицеры и солдаты танцуют с итальянками. Женщины очень голодные, а на столах выставлены огромные блюда с сэндвичами — танцуют, жадно поглощая хлеб и шоколад, которым угощают американцы; они едят, размазывая по лицу губную помаду.

— Я считаю, что этот город воняет тухлятиной! — громко заявляет полковник Полетти, сидя за одним из столиков. — Но я хочу, чтобы он благоухал, как роза... Сквозь эти руины придет свежий воздух, и мы снова вернем итальянцам уважение к самим себе.

А потом, повернувшись к Вито Дженовезе, он уже откровенно добавляет: «Главное — набить им брюхо. Поменьше болтайте, побольше спагетти». «Одним словом, тушенка», — подхватывает его мысль Дженовезе. Он же представляет Чарльзу Полетти подготовленный им список «антифашистов» для работы в органах управления, в ко-

тором перечислены имена гангстеров, освобожденных из тюрьмы и готовых немедленно занять предложенные мафией Палермо и Неаполя посты судьи и председателя банка. С точки зрения Вито Дженовезе главное — обеспечить себя со стороны «властей». Так в голодной и разрушенной войной и оккупацией Италии мафия готовила себе почву, выступая в качестве реакционной политической силы.

Из рапорта агента Дикки:

Вопрос.

Можете ли вы сказать, чем был вызван ваш интерес к имени и личности Вито Дженовезе?

Дикки.

Я был информирован о том, что Дженовезе был членом каморры... он был также командором и был награжден самим Муссолини знаком отличия за дорогой подарок, который Вито Дженовезе сделал фашистской партии в зоне Нола — 250 000 долларов...

Из документов:

Они были вместе, полковник Чарльз Полетти, глава американских вооруженных сил в момент Освобождения, и глава мафии Вито Дженовезе, его переводчик и советник¹.

Возвраты в прошлое имеют в фильме существеннейшее значение, представляя истоки событий, связанных корнями своими с судьбой самого Лучано. Кадры Неаполя не случайно «разорваны» эпизодом заседания в ООН. Это заставляет зрителя искать объяснение взаимосвязанности и обусловленности далеких друг от друга явлений. И тайная, невидимая в фильме «деятельность» Лучано в Италии все явственнее проявляется как часть того мира, который создал его: «Все нити ведут в Нью-Йорк и Вашингтон», — говорит Энслинджер Сирагузе.

¹ Jannuzzi L., Rosi F. Lucky Luciano. I documenti dei processi, p. 166;

Рози представляет зрителю улики, которых не имеет полиция. То, что десятилетиями хранили тайные архивы и секретные канцелярии, что не под силу было осмыслить даже самым рьяным и старательным полицейским чиновникам, стало возможным для художника, исследующего «феномен Лучано» как феномен мафии, как феномен власти.

Одним из кульминационных моментов фильма является эпизод знаменитого обеда в «Пальм-отеле» в Палермо — собрание крупнейших боссов международной мафии, освященное молчаливым согласием властей.

Диктор сообщает цифры, имена, выдержки из актов парламентских комиссий, делавших в разные годы запросы о сицилийской мафии.

Говорят документы:

В сентябре 1957 года в городе Палермо произошел ряд встреч «на высшем уровне» между итало-американской и сицилийской мафией. Председательствовал Счастличик Лучано. Цель встреч: сделать Сицилию транзитной зоной для перевоза наркотиков прямо в Северную Америку. Джузеппе Бонанно, он же Джо Банана, уроженец Сицилии, американский подданный, глава «семьи» в Нью-Йорке, прибыл в Палермо, чтобы определить единую программу «Коза Ностра» и сицилийской мафии...

Глава мафии Сицилии Джузеппе Дженко Руссо участвовал во встрече, чтобы гарантировать реализацию этого пакта и порядок транзита через остров.

Спустя девять лет семнадцать предполагаемых главарей мафии предстали перед судом по обвинению в создании преступной организации. Осуждены были только пятеро: Камилло Галанте, Джузеппе Скандарьято, Джузеппе Дженко Руссо, Джо Банана¹.

В небольшом зале первого этажа «Пальм-отеля», уютном от мягкого света многочисленных бра на стенах, парадном и праздничном

¹ J a n n u z z i L., R o s i F., Lucky Luciano. I documenti dei processi, p. 184—185.

от огромных зеркальных окон и белых спущенных штор, буквой «п» уставлены столы, украшенные фруктами и цветами.

Они собрались здесь, чтоб договориться о главном, и теперь подтверждают сговор тостами в честь Лучано.

В этом зале, где Рихард Вагнер писал когда-то третий акт своего «Парсифаля», где до сих пор как дорогая реликвия стоит его рояль, сидят теперь и Дженко Руссо, и Франк Костелло, и Альберто Анастасиа, который месяц спустя будет убит двумя «ребятами», посланными на остров...

Вся атмосфера этого эпизода напоминает хронику официальных дипломатических приемов: торжественные тосты, парадные черные костюмы, сдержанная и вместе с тем приподнятая интонация разговаривающих. И только крупные бриллиантовые кольца или брошки присутствующих напоминают о том, что эти люди скорее торговцы, чем дипломаты.

Лучано — Волонте освещен с разных сторон. Камера движется вместе с ним, подмечая самое малейшее движение головы, манеру держать бокал, оттопырив мизинец с массивным золотым фигурным кольцом, вздущуюся на шее вену, взгляд через очки, настороженно внимательный и цепкий, широкую открытую, почти кинематографическую улыбку, с какой он говорит с Анастасией. Рядом с ним сидят Калоджеро Виццини, с которым Лучано основал в Палермо «Сицилийскую фабрику конфет и сладостей», и Франк Костелло, тоже высланный из Штатов, уже отсидевший в палермской тюрьме Уччардоне, где десять лет назад предстали перед судом члены банды Джулиано.

Это тот самый знаменитый Франк, который предложил властям полмиллиона за свое освобождение из этой тюрьмы и который по случаю свадьбы дочери получил поздравления и заверения «в преданнейшем почтении» более чем от 400 лиц, представляющих деловой и политический мир.

В свое время эти факты были документально подтверждены и получили огласку, вызвав скандал в связи с запросом в парламент

сенатора-коммуниста, мужественного борца против мафии в Италии Джироламо Ли Каузи. Он представил парламенту вещественное доказательство: письмо известного парламентария от демохристиан своему боссу. «В Партино, — писал тот, — нужен районный депутат, молодой, подвижный и «друг друзей». Такой-то (имя указано) отвечает всем этим требованиям, и я решил поддержать его... Если в Партино Вы мне поможете, мы сделаем его депутатом»¹.

Итак, мафия участвует в крупной игре, затеянной властью. На разных уровнях, в разные моменты и в разных обликах она выступает как могущественная сила, которая не только уживается с властью и законом, но поддерживает их. Один из источников «мифа Лучано» в этом. Он имел реальную, конкретную почву, ибо общество, объявившее его вне закона, не только допускало его существование на свободе, но вызывало к жизни его «деятельность», а в случае надобности пользовалось ее плодами.

«Лучано — «король наркотиков», — скажет о нем Сирагуза в Интерполо. — Лучано — мозг преступной организации, некоронованный король. Он берет проценты от продажи поставок, деньги переводятся в Швейцарский банк — и никаких отношений с контрабандой. Из Неаполя никуда — он очень осторожен...»

Счастливчик Лучано, каким представляет его Джан Мария Волонте, сдержан до сухости, скрытен, загадочен. Его жизнь таит в себе взрывы разнузданной и жестокой природы (например, расчетливо подготовленное им жестокое убийство Джаннини). Однако характеристика Лучано, как представляет этого человека Волонте, значительно глубже, многозначнее образа жестокого гангстера и имеет прямую связь с общей авторской концепцией фильма.

Известно, что в последний период жизни в Неаполе Лучано часто жаловался на то, что в Италии царит хаос (нет четкого законодательства, «гарантирующего свободу личности», как он считал), что слишком велики налоги, и на многое другое. Но главное, что мучи-

¹ J a n n u z z i L., R o s i F. Lucky Luciano, p. 295—296.

ло его, лишая сна и покоя, была обида и горечь человека, выбитого из игры, и тоска по «американскому образу жизни», дававшему ему возможность делать политику, выбирать президентов, губернаторов, профсоюзных деятелей, судей — вот чего он хотел. Как-то Сирагуза сказал о нем: «Счастливчик Лучано не давал никакой ценной информации союзникам. Единственная полезная вещь, которую он сделал для Дьюи,— это огромные ассигнования на его предвыборную кампанию. Этот сицилийский ублюдок представляет власть коррупции и мафии...»¹.

В фильме есть небольшой эпизод, который проливает свет на эти проблемы. Это тщательно скрываемая самим Лучано его встреча со старым другом, приходским священником в маленьком селении близ Неаполя, раскинувшемся у подножия Везувия.

Сельская trattoria, просторная и безлюдная, с большими, добротными столами, покрытыми обеденными белоснежными скатертями, с огромными окнами во всю стену, сквозь которые видна далекая панорама зеленых террас долины с ровными рядами итальянских сосен. Все залито палящим солнцем, все погружено в безмолвие, нарушаемое перезвоном колоколов: в сельской церкви идет месса. Дон Чиччо, прервавший службу, торопливо ест, по-крестьянски макая хлеб в большую чашку. Лучано стоит перед ним, как приехал, в пальто и шляпе, не переставая курит у окна, тщетно пытаясь скрыть внутреннюю тревогу. Только здесь, наедине с этим толстым, лысым человеком в рясе, так не похожим на священника, дает он волю своей тоске: «Дон Чиччо, ты знаешь обо мне многое. И не спрашиваешь ни о чем. Для меня после смерти Иджеа нет человека ближе тебя». И несмотря на то, что священник невнимателен и рассеян, что говорит, перебивая, о своих маленьких заботах и мелких аферах, Лучано досказывает свою мысль как что-то важное, давно решенное: «Дон Чиччо,— говорит он тихо,— я мечтаю вернуться в Америку...»

¹ «L'Espresso», 1971, genn., p. 13.

Когда-то, по дороге в Италию, Лучано заявил: «Я был гражданином Соединенных Штатов, теперь буду гражданином Италии». Позднее, в Неаполе, он с раздражением бросает: «Я посетил семейный склеп, и больше мне здесь делать нечего». Теперь, более чем через десять лет, он думает об одном, говорит об одном: «Я мечтаю вернуться в Америку».

Менялся не он, этот «неаполитанский пенсионер», оставшийся американским гангстером. Изменились обстоятельства, изменилось его положение. Хотя контрабандные операции принимают все более широкий размах, он не чувствует себя в Италии «гражданином вне всяких подозрений», продолжая оставаться здесь человеком нежелательным, человеком «вне закона». А он привык сам диктовать законы и устанавливать «правила игры», так как давно понял — власть законная нуждается в таких, как он, — и научился использовать свое положение. «Если не мы делаем эти вещи, — говорил он о наркотиках, — если не мы их доставляем, кто тогда делает их, кто их доставляет?»

Сомнений же в том, что это необходимо буржуазному обществу, у него не было.

Подобное внутреннее убеждение в своей нужности этому правопорядку усиливало живущую в нем тягу к авторитарности, жажду власти, внушало ему ощущение значительности, даже исключительности своей персоны.

В этой связи хочется упрекнуть Роззи в том, что центр тяжести в фильме перенесен на Лучано. Образ его захватывает и подчиняет себе внимание зрителя настолько, что в какой-то момент «суперменство» становится преобладающим мотивом в этой суровой и документально точной кинореконструкции. И тогда социологическая концепция действительности, ее глубинный, обобщенный анализ, осуществляемый Роззи, приходят в некоторое несоответствие с «исключительностью» героя — преступника. Тем не менее в итоге фильм «Счастливчик Лучанов» дает зрителю разгадку ничтожества Лучано и причин его влияния в буржуазном обществе.

Идя от анализа проблем к синтезу, обобщению, Роза и на этот раз продемонстрировал свое умение взорвать миф изнутри, основываясь на скрупулезном разборе конфликтов и столкновений характеров, показывая их не как «частную» войну органов полиции и бандитизма, но как столкновение классовых сил. В борьбе за власть, за престиж Лучано оказывается удобным «козырем» в этой игре, орудием в борьбе между Томасом Дьюи и Гарри Энслинджером, наконец, своеобразным «ключом» к пониманию определенных закономерностей буржуазного мира.

Эпизоды обыска и допроса Лучано в Управлении финансовой службы Неаполя — кульминационный момент фильма.

Когда осенней ночью 1962 года в дом Лучано приходят с обыском два агента Управления финансовой службы, Лучано понимает, что это конец, и ему впервые становится страшно. Тот самый закон, под сенью которого он так долго процветал, закон, именем которого он был освобожден из тюрьмы, на сей раз направлен против него и может уничтожить его, потому что он стал не нужен. Лучано не столько боится улик, сколько раздавлен сознанием того, что почва уходит у него из-под ног. И лицо Лучано — Волонте, всегда непроницаемо-спокойное, сейчас выражает одно чувство — смятение. Движения его напряжены, рука, которая гладит маленькую собачку, лежавшую у его изголовья, дрожит, и весь он как-то съежился, посерел, помертвел. Волонте здесь достигает высокого мастерства. «Если ты надеешься на помощь политиков, на «прикрытие», ты ошибаешься», — говорит ему на допросе следователь.

«Ну какая политика в Неаполе, — тихо отвечает Лучано. — В Америке я занимался политикой... я был на стороне президента Рузвельта... Теперь я молчу, живу тихо, никого не беспокою. Это тебе важно, чтоб делать карьеру, — тебе, Энслинджеру, Сирагузе, генералам, главе полиции, политикам, — чтоб отвлекать людей от забот: люди ничего не знают и не узнают, не поймут никогда. Политики, когда им выгодно, используют преступников и, как это у вас называется,

«мафию»... Но у тебя нет доказательств. Мне очень жаль, но я ничем не смогу помочь тебе...».

Из материалов следствия по делу Сальваторе Лукания:

Операция «антидрога» была завершена полностью 18 декабря 1965 года... Расследованием установлена ответственность за перевозки запрещенных товаров Сальваторе Лукания, Джона Белла и Вито Витале, которые умерли своей смертью, вследствие чего дело против них не было возбуждено...¹

...Последние кадры фильма. Многолюдный аэропорт Каподикино, близ Неаполя. Лучано в сопровождении полицейского агента движется в толпе: он приехал, чтобы встретить американца Мартина Гоша, начинающего снимать фильм о Счастливишке Лучано. И умирает тут же, в толпе, от инфаркта, пронзенный острой болью в сердце, на глазах десятков людей, на руках изумленного американца, привезшего ему сценарный план будущего фильма.

А по ту сторону океана идет все тот же бесконечный диалог Энслинджера и Сирагузы. «Что же мы будем делать?» — спрашивает Сирагуза.

«Ты — продолжать охоту за Лучано, Дьюи — охотиться за нами. Ке-фауэр — за Дьюи,— Энслинджер смеется,— и все останется без изменений...»

Франческо Рози:

В феномене Лучано интересно не то, действительно ли он руководил тайной торговлей наркотиками — это общепризнанный исторический факт. Гораздо более важно то, что Лучано удалось создать новую мафию — индустриальную. Главным стали не убийства, а политическая игра и влияние на различные политические партии и направления. Я убедился в существовании внутренней связи... между властью законной и беззаконием, между системой и мафией. Из этого вывода вытекает и другой: в наши дни мафия гарантирует

¹ Jannuzzi L., Rosi F. Lucky Luciano, p. 299.

респектабельность обществу, иначе говоря, общество, стремясь казаться respectable, поручает мафии проворачивать дела, которые никак нельзя назвать respectable. Мне важно было показать этот паразитизм государственных институтов.

Далекие от того, чтобы оправдывать Лучано, мы задались целью раскрыть причину того, почему для укрепления почвы под ногами правительство нуждается в мафии и, если ее нет, создает ее...¹

12 декабря 1969 года в Милане, недалеко от небоскреба Пирелли, на Виа Фонтана, раздалась первые взрывы бомб, подложенных в здание Сельскохозяйственного банка. В результате четырнадцать человек было убито, десятки ранены и искалечены. Такие же взрывы произошли в Риме и в других городах Италии. «Кто является организаторами покушения? — спрашивала газета «Унита». — Это люди, готовые на все, наемники без родины... Какого цвета эта организация? Наверняка черного... Так называемая анархистская группа, к которой якобы принадлежат арестованные, на самом деле является замаскированной фашистской ячейкой»².

Слишком напуганы были реакционные силы Италии мощным, небывало внушительным стачечным и забастовочным движением, прокатившимся по всей стране осенью 1969 года. Тогда правые и неофашизм ответили кровавым террором на борьбу трудящихся за справедливость, за решение коренных проблем жизни народа — безработицы и эмиграции, кризиса системы образования и пенсионного обеспечения, аграрного кризиса на Юге Италии. Проблемы эти зовут к единству демократических и левых сил, к борьбе за «сдвиг влево», которую мужественно ведет Коммунистическая партия Италии. Это последовательная и трудная борьба против обмана и иллюзий, против фатализма и скептицизма, против неофашизма,

¹ J a n n u z z i L., R o s i F. Lucky Luciano, p. 631.

² Е р м а к о в В., К о л о с о в Л. Какая она, Италия? М., Политиздат, 1971, с. 197.

маскирующегося левыми названиями типа «Молодежный фронт», «Ордине нуово», «Группа партизанского действия», «Джоване Италия», «Итальянское социальное движение» и др. В начале семидесятых новоиспеченный дуче Альмиранте, оратор-демагог, собрал на Пьяцца Дель Пополо в Риме 50 тысяч человек. Все эти факты зовут к бдительности демократические силы Италии. «Мы не закрываем глаза на ожесточенность и опасность реакционного наступления,— говорил Луиджи Лонго.— Но силы, которые в состоянии бороться с ними, велики. Фашизм в Италии не должен возродиться, и не возродится. Однако для того, чтобы помешать любым реакционным авантюрам, необходимо.. срочно рассмотреть и решить нерешенные проблемы в стране, как этого требуют широкие массы трудящихся. Поэтому мы с такой силой ставим требование о конкретном демократическом сдвиге»¹.

Италия переживает ответственный час. Передовое киноискусство — тоже. Как в трудное для неореализма время, так и теперь лучшее, что есть в Италии, лучшее, что есть в итальянском кино, противостоит реакции и неофашизму. Но теперь у итальянского кино за плечами более чем тридцатилетний опыт активного участия в разрешении самых коренных и самых сложных проблем, о чем мечтали создатели неореализма. Рядом с фильмами «Дело Маттеи» и «Счастливчик Лучано» — «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» и «Рабочий класс идет в рай» Элио Петри, «Признание полицейского комиссара прокурору республики» Дамиано Дамиани и другие фильмы. Но не только это.

Когда-то Пьер Паоло Пазолини назвал неореализм целой эпохой, воспитавшей новое поколение художников. Живым источником, вдохновившим их, было и остается антифашистское Соппротивление, ставшее основой боевой традиции искусства. Антифашизм сегодня, как и тогда, является одним из критериев истинной демократии.

¹ «Правда», 1972, 18 марта.

В борьбе против неонацизма сближаются разные по творческим судьбам и индивидуальностям художники.

...Трагически, страшно оборвалась жизнь Пазолини. Антифашист и бунтарь, поэт, режиссер и философ, он стал жертвой насилия буржуазного мира, против которого не уставал выступать, с которым боролся до последней строки в статье, до последнего своего фильма. Правда, выступления Пазолини против хаоса буржуазного мира, против фальшивых ценностей и моделей неокapитализма постепенно принимали в его фильмах все более чудовищное, крайнее выражение. Исторические, философские, социальные конфликты, волнующие его, все более растворялись в последние годы в отвлеченных ассоциациях и реминисценциях, далеких от социального и бунтарского пафоса его лучших ранних фильмов, таких, как «Аккаттоне» и «Мама Рома».

Пазолини стремился средствами кино решать волнующие его вопросы, такие, как марксизм и религия, народ и власть, ответственность поколений за исторические преступления, трагическая опасность возрождения фашизма в Италии и в мире. Он бывал прав — и жестоко ошибался. Он искал для себя и своих героев выхода, подчас не замечая того единственного, что действительно способно было ему помочь, — историзма и диалектики борьбы классов, которая шла на его глазах. Однако внутренняя испепеляющая борьба с самим собой вела его в сторону интересов народа. Главное в Пазолини то, что всегда оставалось неизменным; его антифашизм, его глубокая ненависть к буржуазии, его солидарность с рабочей Италией. В его сердце стучал «пепел Грамши», как писал он в своих стихах.

Ушел из жизни Лукино Висконти. Он оставил живым горечь несбывшихся надежд, стоический пафос утверждения гуманизма, страстную ненависть к фашистскому насилию над человеком и культурой. «Немецкая трилогия» Висконти, «Гибель богов» (1968), «Смерть в Венеции» (1969) и «Людвиг» (1973) — это итог раздумий над историческими судьбами людей, над истоками фашизма. От

разоблачения нацизма как «внутренней болезни» буржуазии художник приходит к исследованию противоречий духовной истории Германии, к разоблачению реакционного романтизма, декаданса и идеи «сверхчеловека», ставших впоследствии духовной пищей фашизма. Светом антифашизма окрашен и фильм-завещание Висконти «Семейный портрет в интерьере» (1974), являющийся отчаянной попыткой режиссера вернуться к современности. Прошлое активного антифашиста и преданность традициям гуманистической культуры, ее идеалам — главное, что дорого Висконти в его герое, старом профессоре-искусствоведе. Так же, как неприятие насилия, неофашизма и коррупции общества потребления внушает симпатию к молодому Конраду — представителю иного, чуждого профессору современного поколения, натуре противоречивой, сочетающей в себе беспринципность и цинизм с откровенным отвращением к окружающему миру.

В сравнении с предыдущими произведениями Федерико Феллини его фильм «Амаркорд» (1974) представляется более открытым и ясным произведением, а попытки Феллини «изнутри»; из мира своих детских воспоминаний, из духовного мира ребенка прорваться к реальным проблемам современности, установить «связь времен» представляются достаточно смелыми и обнадеживающими. Настоящее оценивается им через призму опыта прошлого. Мир воспоминаний и мир чувств, инстинктивное, подсознательное восприятие реальности все более материализуются, обретают смысл, объективную ценность суждения о режиме Муссолини, с которым по времени связано детство и юность героя. Границы политики в этом автобиографическом фильме определяются гражданской страстью и непримиримостью художника. Эта непримиримость, этот сарказм, уже проявившийся в фильме «Клоуны» (1969), в кадре с бывшим фашистским служакой и его женой, которая «знала наизусть все речи Муссолини», становится подтекстом всего фильма «Амаркорд». Менее всего фашизм интересует Феллини хронологически, но более — как фарсовое, гротескное, «клоунское» выражение про-

винциализма буржуазного мещанства, его коллективное слабоумие. Так открывается зрителю мир убогий и нищий, стремящийся к триумфализму, возвеличиванию Муссолини,— выражением этого мира становятся кульминационные кадры с гигантским лайнером «Италия» и замершей в порыве массовой экзальтации толпой. Этому убогому и страшному миру насилия и произвола, напоминающему тюрьму или гигантский сумасшедший дом, Феллини противопоставляет естественность, человечность, гуманность своих героев — маленьких людей, имеющих повседневное мужество жить и сопротивляться абсурдности насилия. Ему он противопоставляет прекрасную, мужественную мелодию «Интернационала». Она звучит вопреки всем попыткам чернорубашечников задушить, прервать ее.

Несомненно, жизнь и ход событий сегодня все более настаивают художника, заставляют задуматься над реальными конфликтами современности, над необходимостью деятельного познания.

Кризис чувств, драма отчуждения в фильмах Антониони 50—60-х годов уступают место политической проблематике. От констатации реальности художник идет к следствию по делу об этой реальности, к стремлению понять разрозненные явления современного мира и, наконец, к прямому и активному включению в него. От «Красной пустыни» и «Блоу-ап» к «Забриски Пойнт» (1969) и «Профессия: репортер» (1974).

«Я чувствую, как никогда,— говорил Микеланджело Антониони в период работы над фильмом «Забриски Пойнт»,— снять этот фильм — мой политический и моральный долг. Сегодня я больше чувствую себя героем, чем свидетелем. Мы, режиссеры, ищем новых связей между реальностью и фантазией, фактом и вымыслом»¹. «Взрыв» в обществе потребления. Америка сверхмощной индустрии и бизнеса — и Америка бунтующей молодежи, вступившей в смертельную схватку с полицейской государственной машиной, символизирующей фашизм. В этом открытом классовом конфликте

¹ «Cinema nuovo», 1968, N 194.

увидел автор «Забриски Пойнт» источник динамизма общества, надежду на возможность перемен. Так же и журналист Дэвид Локк, герой фильма «Профессия: репортер», включен в реальность и связан с ней многими сложными таинственными нитями, которые он не видит, но которые определяют его судьбу, его жизнь и его смерть. Попытки же самого Дэвида Локка изолироваться, «уйти» от ненавистного ему мира и начать другую жизнь терпят крах и кончаются трагической гибелью героя, его действительным уходом из жизни, насильственной смертью от рук политических террористов правого толка, с которыми, не ведая того, вступил в конфликт Локк.

Антониони как бы переосмысливает проблему отчуждения, показывая на судьбе своего героя трагические его последствия. Критикуя эскапизм Локка, Антониони приравнивает его к отказу от попыток что-либо изменить. Однако, показывает он, жизнь настаивает, хватает героя, требуя вмешательства, выбора. Дэвид Локк гибнет из-за непонимания своей нужности этому миру, из-за упрямого стремления оставаться свидетелем, а не участником событий, каким, несомненно, чувствует себя сегодня сам режиссер.

Прогрессивные мастера итальянского кино все решительнее, смелее выходят за рамки нравственно-этических проблем или исследования индивидуальной драмы личности, стремясь найти ответы на мучительные вопросы современности в обращении к общественным судьбам людей, к ведущим тенденциям эпохи. Политический кинематограф был и остается сегодня первооткрывателем этих новых путей прогрессивного киноискусства Италии, в котором Роза занимает достойное место.

Известно, что после просмотра фильма «Сальваторе Джулиано» Че Гевара сказал: «Если кто-то будет делать фильм о нашей революции, это должен быть Роза». «Я понимал,— говорит режиссер,— что надо объяснить кубинскую революцию с определенных точек зрения. Когда же из Боливии пришло известие о смерти Че Гевары, у меня не было ни минуты сомнения... Мои мысли обрели реальные

очертания: Я провел три месяца на Кубе, проехал по всей Латинской Америке по трассе Че, я попытался подойти к проблеме революции в ее драматической связи с фигурой героя-революционера. Я начал намечать сцены и эпизоды о революции на Кубе. В центре их должен был находиться Фидель Кастро. Я хотел сделать фильм ясный, публицистический, раскрывающий связь Гевары как явления со всем происходящим в мире. И я думаю, что рано или поздно этот фильм сделаю...»¹.

Обычно Розе требуется немало времени (чаще всего — годы), чтобы от замысла перейти к созданию произведения. Поэтому трудно предвидеть, когда именно возникнут на экране образы Че Гевары, Фиделя Кастро, оживут революционные события Кубы.

А пока страницы итальянских газет и журналов заняты статьями о только что вышедшем на экраны фильме «Сиятельные трупы».

В названии фильма скрытый сарказм. Речь идет о высоких должностных лицах, служителях правосудия, которые один за другим падают от руки неизвестного убийцы. Полицейский инспектор Рогас, ведущий расследование, начинает понимать, что совершаются эти преступления по приказу и при непосредственном участии реакционных политических сил, связанных с высшими должностными лицами в правительстве, генералитете, с группировками неонацистов внутри страны, наконец, с правыми военными режимами других стран. Сам инспектор полиции тоже оказывается жертвой заговора: его убивают одновременно с секретарем Коммунистической партии Амар в момент, когда Рогас пытается сообщить о грозящей стране опасности.

Отталкиваясь от основных сюжетных линий и конфликтов известной повести Леонардо Шаша «Контекст», Розе, однако, стремится расширить границы своего анализа, сделать его более конкретным и одновременно более обобщенным, чтобы представить не только следствия, но истоки и причины явлений. За таинственными убий-

¹ «L'Espresso», 1970, N 35, p. 66.

ствами прокурора и судей в фильме Розы угадываются многие трагические события, будоражившие общественное мнение Италии последних лет — от убийства Генерального прокурора Палермо доктора Скальоне до целой серии террористических актов и покушений на политических, административных и должностных лиц, завершившихся недавними убийствами помощника прокурора Рима Оккорсио и прокурора Генуи Коко.

Так уголовная хроника становится основой социологического анализа. Фильм «Сиятельные трупы» назван самим режиссером «фантополитикой» — «фантастической политикой», представляя факты, события, характеры, ситуации, граничащие с ирреальностью, фантастикой, абсурдом. Однако «фантополитика» Розы оказывается вполне реальной, конкретной, а «вымышленная страна» — весьма похожей на Италию 70-х годов. Этому служат «опознавательные знаки» реальности. Они — в атмосфере и пейзажах, в характерах и взаимоотношениях людей, в изобразительном решении фильма. Вместе со съемочной группой режиссер вновь, как когда-то, работает в Неаполе, в Лечче, в Агридженто, Палермо. Кинокамера на какие-то мгновения переносит нас в эти выжженные солнцем маленькие города и селения, напоминая Монтелепре во времена Сальваторе Джулиано...

Здесь только ненависть движет людьми, — ненависть, страх и молчание.

Такие же «опознавательные знаки» реальности есть и в эпизоде второй, «римской» части фильма. Это вылазки неофашистов при полном попустительстве властей и полиции — и разгон студенческих демонстраций, следственные камеры с ультрасовременной аппаратурой, где ведутся допросы по делам «красных», «леваков», на которых власти сваливают вину за происходящие убийства. Это голос диктора, объявляющий по радио о назначении нового главнокомандующего вооруженными силами, и на мгновения мелькнувший кадр военного парада — он напоминает, скорее, готовящийся военный путч...

Таков контекст Италии 70-х годов. Избранный Рози аспект определил выбор выразительных средств и выбор жанра, которые бы позволили ему «выйти» к проблемам глобальным, «всеобщим», позволили бы соединить реальную действительность с фантастикой, примелькавшееся и обыденное — с гротеском. Впервые такую попытку предпринял художник в своем антивоенном и антифашистском фильме «Люди против», где в гротескном и шаржированном образе генерала Леоне показал преступное безумие и бесчеловечность военщины. В «Сиятельных трупах» политическая аллегория стала главным выразительным средством.

Уже в первом эпизоде в паноптикуме, который открывается немим диалогом прокурора Варги с мумиями бывших представителей власти — явных и тайных, от генералов до мафиозо, «запраграммировано» сложное двуединство конкретного и аллегорического начал фильма. Здесь не «два Рози» и не внутренняя противоречивость художника, тяготеющего к разным типам художественного анализа, о чем говорят некоторые итальянские критики. Напротив, речь идет о глубинном стремлении зрелого мастера, идущего от самой природы кинематографа Рози, к равновесию, единству: «...двойственна реальность, представленная в фильме, а не «Сиятельные трупы»¹, — говорит режиссер. Каждый из героев есть своеобразная психофизическая «модель» определенной бюрократической касты буржуазного государства и несет в себе ее «родовые признаки». Они оживут на экране в неестественной жажде властвовать над мертвыми и живыми прокурора Варги: в жадности к деньгам, страсти к накопительству и стяжательстве судей Санца и Каламо в паранойе судьбы Расто с его свето- и человекобоязнью, с его неспособностью не только служить защитой обществу, но просто жить среди людей — болезни общественно опасной... Все эти черты, соединившись, открываются в «логике» тотального уничтожения людей, «децимация», которую проповедует Верховный прокурор

¹ «Giorni», 1976, N 11.

Рикес: «Нынче, с приходом масс, опасность... стала смертельной. Если так пойдет и дальше, то единственной формой правосудия будет то, что во время войны военные называют децимацией: в наказание — расстрел каждого десятого солдата... Сегодня уже не существует личности. Не существует личной ответственности... Сейчас мы на войне... А во время войны ответ один — децимация! Раз, два, три, четыре, пять — выходи! 1, 2, 3, 4, 5 — выходи!..» То, что начинал полвека назад генерал Леоне, расстреливая итальянских солдат в траншеях, — завершает в сегодняшней Италии представитель верховной власти буржуазного государства.

Однако художник видит не только это. Есть в фильме аспект, позволяющий определить его как произведение, открывающее новую страницу в творчестве итальянского режиссера. Драматургия фильма, логика развития событий убеждают зрителя в том, что именно в коммунистах видит художник единственную силу, способную сегодня влиять на ход событий. В фильме есть такой эпизод: в самый трудный, решающий момент жизни, узнав о реальной угрозе путча, инспектор Рогас идет к коммунистам, чтобы предупредить об опасности, грозящей судьбам демократии в стране. И именно левый журналист Кузан, связанный с коммунистической прессой, первым заставляет Рогаса задуматься над истинным значением происходящего: «Знаешь ли, один убитый судья — это дело полиции. Но четыре — политическая проблема... Ты читаешь наши газеты?» — спрашивает Кузан. «Нет, особенно твою». — «Зря ты не читаешь нашу газету. В общем-то она единственная, кто тебя защищает... Мы не охотимся за ведьмами, не ищем сумасшедшего убийцу... Не хотим усиливать напряженность, царящую в стране. Мы хотим, чтобы ты занимался своим сыскным делом...». В этом фильме режиссер наглядно показывает динамику борьбы разных общественных тенденций и классовых сил. Впервые так ясно и прямо говорит о личной ответственности каждого за происходящее сегодня в Италии. Его анализ становится все более «многоступенчатым», сложным, абстрагированным от единичных фактов, синтезируемым в целое, в яв-

ление, имя которому политика. Франческо Рози важно, чтобы политика служила благом людей. Активной и зрелой позицией этого мастера определяется оценка им важных и сложных аспектов реальности и новый круг проблем, привлечших сегодня его внимание: народ, ИКП, судьбы молодежи. Фильм завершает кадр-эпilog, идущий на фоне картины Ренато Гуттузо «Похороны Тольятти», воссоздавшей незабываемый момент единения рабочего класса, всей трудящейся и борющейся Италии, которая в трудный момент обратила свои взоры к партии коммунистов.

...Из интервью с Франческо Рози Массимо Миды Пуччини:

— Определенная часть левозкстремистской молодежи критикует фильм «Сиятельные трупы», назвав его недостаточно революционным. Что бы Вы ответили на это?

Рози:

Фильм революционен, если ему удастся установить подлинные отношения с реальностью... которые служили бы разоблачению буржуазной власти... Мы обращаемся к истине как гарантии силы, морального авторитета, потенциальной способности ясного и решительного вмешательства в разлагающуюся ткань общества,— способности, которую если не все, то большая часть итальянцев видит в партии коммунистов и в мире, идущем к коммунизму... Революция и революционный процесс — дело долгое и трудное... В моем фильме я хотел сказать именно об этих трудных для решения вещах... Мои фильмы есть свидетельство тридцатилетней истории... есть в них нечто, принадлежащее не только мне, но всем людям — будто эти фильмы я создавал с ними вместе...¹.

Идея ниспровержения мифов, разоблачения итальянской и международной реакции во имя торжества справедливости и правды, во имя лучшего будущего своего народа продолжает владеть этим художником, обладающим огромными потенциальными возможностями, человеком большого гражданского мужества и таланта.

¹ Mida Puccini, M. Ambiguità è realtà — non i «Cadaveri», — «Giorni», 1976, N 11.

Фильмография

Режиссура

1958

«Вызов [«La sfida»]. Производство «Люкс Видес — Чинечитта» (Рим) — «Суэвиа Фильм» (Мадрид), Италия (Франко Кристальди). 95 мин. Авторы сценария Франческо Рози, Сузо Чекки Д'Амико, Энцо Провенцале. Главный оператор Джанни Ди Венанцо. Оператор Эрико Менкцер. Монтаж Марио Серандреи. Композитор Роман Влад. Художник Франко Манчини.

В ролях: Жозе Суарец (Вито Полара), Розанна Скьяффино (Ассунта), Нино Винджелли (Дженнаро), Дечимо Кристиани (Сальваторе Айелло), Паскуале Ченнамо (Фердинандо Айелло), Жозе Яспе (Раффаэле), Тина Кастильяно (мать Вито), Эльза Валентино Асколи (мать Ассунты), Кончетта Петито (тетя Роза), Розита Пизано (прачка), Эльза Фьоре (сестра Вито). Премии: Специальная премия жюри XIX Международного кинофестиваля в Венеции, премия Фонда Чини (1958), «Серебряная лента» S. N. G. C. (1958) за лучший оригинальный сюжет (Франческо Рози, Энцо Провенцале, Сузо Чекки Д'Амико), лучшему актеру-непрофессионалу Нино Винджелли, лучшему продюсеру Франко Кристальди, премия «Золотой орех» (1958) за лучшую режиссуру.

1959

«Вязальщики [«I magliari»]. Производство «Видес-Титанус», Италия (Энцо Провенцале). 107 мин.

Авторы сценария Франческо Рози, Сузо Чекки Д'Амико, Джузеппе Патрони Гриффи.

Главный оператор Джанни Ди Венанцо. Оператор Айяче Паролин. Монтаж Марио Серандреи. Композитор Пьеро Пиччони. Художник Диэтель Бартлес.

В ролях: Альберто Сорди (Фердинандо Мальуло), Белинда Ли (синьора Майер), Ренато Сальватори (Марио Балдуччи), Нино Винджелли (Винченцо), Альдо Джуффре (Родольфо Валентино), Альдо Янди (дон Раффаэле), Паскуале Ченнамо (владелец забегаловки).

1961

«Сальваторе Джулиано» («Salvatore Giuliano»). Производство «Люкс Видес-Галатеея», Италия (Франко Кристальди, Лионелло Санти). 107 мин. Авторы сценария Франческо Рози, Сузо Чекки Д'Амико, Энцо Провенцале, Франко Солинас. Главный оператор Джанни Ди Венанцо. Оператор Паскуале Де Сантис. Монтаж Марио Серандреи. Композитор Пьеро Пиччони. Художники Серджо Каневари, Карло Эджида. В ролях: Френк Уолфф (Гаспаре Пишотта), Сальво Рандоне (председатель суда), Федерико Царди (адвокат Пишотты), Пьетро Каммарата (Сальваторе Джулиано), Джузеппе Тети (молодой пастух), Джузеппе Каландра (мл. офицер карабинеров), Пьетро Францоне (старик-сепаратист, поющий гимн Сицилии). Премии: «Серебряный медведь» XII Международного кинофестиваля в Берлине (1962), «Серебряная лента» S. N. G. C. (1962), премии за лучшую режиссуру, за лучшую музыку, за лучшую черно-белую фотографию, премия «Золотой кубок» (1962) за лучшую ре-

жиссуру, премия «Зарубежная печать» за лучший итальянский фильм 1962 г., премия католического киноцентра «Сан Феделе» (1962).

1963

«Руки над городом» («Le mani sulla città»). Производство «Галатей Фильм», Италия (Лионелло Санти). 110 мин.

Авторы сценария Франческо Рози, Раффаэле Ла Каприа, Энцо Форчелла, Энцо Провенцале. Главный оператор Джанни Ди Венанцо. Оператор Паскуале Де Сантис. Ассистент оператора Марчелло Мастроджироламо. Монтаж Марио Серандреи. Композитор Пьеро Пиччони. Художник Анджело Каневари.

В ролях: Род Стайгер (Эдоардо Ноттола), Сальво Рандоне (Де Анджелис); Гвидо Альберти (Мальоне), Анджело Д'Алессандро (Бальзамо), Карло Фермариелло (Де Вита), Марчелло Каннавале (друг Ноттолы), Альберто Каноккья (друг Ноттолы), Газтано Гримальди Фильоли (друг Ноттолы), Теренцио Кордова (инспектор полиции), Данте Ди Пинто (председатель комиссии), Альберто Амато (советник), Винченцо Метафора (городской голова), Ренато Терра (журналист).

Премии: Высший приз XXIV Международного кинофестиваля в Венеции «Золотой лев Св. Марка» (1963), «Золотая пластина Нового кино», премия «Чинефорум» (1963), премия «Золотой Инка» (1964) на фестивале в Акапулько, «Серебряная каравелла» на фестивале в Лиссабоне (1964), премия «Золотой Чаплин»

(1964), премия Римского общества кино «Чарли Чаплин», премия Социалистической федерации бельгийского киноклуба (1964).

1965

«Момент истины» [«Il momento della verità»].

Совместное итало-испанское производство «Федериц» (Рим) — «А. С. Фильм» (Мадрид), (Антонио Черви, Франческо Рози). 110 мин.

Автор сценария Франческо Рози с участием Педро Портабелла, Риккардо М. Суай, Педро Белтран. Главный оператор Джанни Ди Венанцо. Операторы Айяче Паролин, Паскуале Де Сантис. Монтаж Марио Серандреи. Композитор Пьеро Пиччони. Звукооператоры Клаудио Майелли, Марио Ронкетти.

В ролях: Мигуэль Маттео Мигелин (Мигуэль), Жозе Гомес Севиллано (Аподерадо), Педро Бассаури Педрухо (маэстро Педрухо), Линда Кристиан (американская кинозвезда).

1967

«Жила-была...» [«C'era una volta...»]

Совместное итало-французское производство «С. С. Чемпион» (Рим) — «Ле филм Конкордия» (Париж), (Карло Понти). 103 мин.

Авторы сценария Тонино Гверра, Раффаэле Ла Каприа, Джузеппе Патрони Гриффи, Пьеро Колетто, Франческо Рози. Главный оператор Паскуале Де Сантис. Монтаж Иоланда Бенвенути. Композитор Пьеро Поччони. Художник Пьеро Полетто.

В ролях: Софи Лорен (Избалла Канделаро), Омар Шариф (принц Родриго), Долорес Дель Рио (королева-мать), Георг Уилсон (француз-

ский повар), Лесли Френч (монах Джузеппе), Карла Писакане (колдунья), Марина Малфатти (принцесса), Анна Ногара (принцесса) и др.

1970

«Люди против» [«Uomini contro»]

Совместное итало-югославское производство «Прима Чинематографика С. П. А». (Рим), «Ядран Фильм» (Загреб) (Франческо Рози, Лучано Перуджа). 101 мин.

Авторы сценария Тонино Гверра, Раффаэле Ла Каприа, Франческо Рози (по книге «Год на возвышенности» Эмилио Луссу). Главный оператор Марио Чимини. Ассистенты оператора Марчелло Мастроджироламо, Джанни Фьоре. Монтаж Руджеро Мастроянни. Композитор Пьеро Пиччони. Художник Андреа Кризанти.

В ролях: Джан Мария Волонте (лейтенант Оттоленги), Марк Фрекетт (лейтенант Сассу), Ален Кюни (генерал Леоне).

С участием Джампьеро Альбертини, Пьер Паоло Каппони, Франко Грациози, а также Альберто Мاستино, Брунетто Дель Вита, Нино Винджелли, Антонио Паван, Дариа Николоди, Марио Пишутта и др.

1972

«Дело Маттеи» [«Il caso Mattei»]

Производство «Видес Верона»; Италия (Франко Кристальди). 118 мин.

Авторы сюжета и сценария Франческо Рози, Тонино Гверра, при участии Нерио Минуццо, Тито Де Стефано. Главный оператор Паскуале

Де Сантис. Оператор Марио Чимини. Художник Андреа Кризанти. Монтаж Руджеро Мастрояни. Ассистенты оператора Марчелло Мастодрожироламо, Джанни Фьоре. Звукооператор Марио Брамонти. Композитор Пьеро Пиччони.

В ролях: Джан Мария Волонте (Энрико Маттеи), Эдда Ферронао (жена Маттеи), Луиджи Скварцина (журналист), Питер Болдуин (Мак Хейл), Ренато Романо (журналист), Франко Грациози (министр), Джанфранко Омбуэн (инженер Феррари), Элио Йотта (генерал), Лучано Колитти (Бертуцци), Аккурсио Ди Лео (сицилийский общественный деятель), Теренцио Кордова (служащий полиции), Фурио Коломбо (помощник Маттеи), Блэйз Морисси (американский нефтяной магнат), Алессио Бом (журналист из «Тайм»). В фильме использованы свидетельства сенатора Ферруччио Парри, Микеле Панталеоне, Арриго Бендетти, Тиро Де Возьоли, а также материалы книги Ф. Беллини и А. Превиди «Убийство Энрико Маттеи». Премия: «Золотая пальмовая ветвь» XXV Международного фестиваля в Каннах (1972).

1973

«Счастливчик Лучано» («Lucky Luciano»)

Совместное итало-французское производство «Видес» (Рим) — «Ле филм де ла Бозси» (Париж) (Франко Кристальди). 115 мин.

Авторы сценария Франческо Рози, Лино Яннуцци, при участии Тонино Гверра. Главный оператор Паскуале Де Сантис. Монтаж Руджеро

Мастроянни. Композитор Пьеро Пиччони. Художник Андреа Кризанти.

В ролях: Джан Мария Волонте (Счастливчик Лучано), Род Стайгер (Джене Джаннини), Чарльз Сирагуза (бывший полицейский агент Чарльз Сирагуза).

В других ролях: Эдмунд О'Брайн, Винсент Гарденыя, Сильверио Блейз, Чарльз Чоффи, Ларри Гейтс, Магда Конопка, Жак Моно, Карин Петерсен, Дино Курчо.

1975

«Сиятельные трупы» («Cadaveri eccellenti»)

Совместное итало-французское производство Р. Е. А. (Рим) — «Продюксьон артист ассосье» (Париж), 1975 (Альберто Гримальди). 120 мин.

Авторы сценария Франческо Рози, Тонино Гверра, Лино Яннуцци по роману Леонардо Шаша «Контекст». Главный оператор Паскуале Де Сантис. Композитор Пьеро Пиччони.

В ролях: Лино Вентура, Шарль Ванель, Макс фон Сюдов, Ален Кюни, Тина Амон, Фернандо Рей, Анна Проклемер, Ренато Сальватори, Тино Карраро и др.

Премии: «Золотой кубок» фестиваля в Валле д'Аоста (1976).

Работа в фильмах других режиссеров

1948—1949

«Земля дрожит» Висконти Л., ассистент режиссера, руководитель дубляжа итальянского варианта фильма.

1950

«Воскресенье в августе» Эммера Л., ассистент режиссера.

- «Мучение» Матараццо Р., ассистент режиссера.
- «Безродные» Матараццо Р., ассистент режиссера.
- 1951** «Париж всегда Париж» Эммера Л., один из авторов сценария и ассистент режиссера.
«Самая красивая» Висконти Л., один из авторов сценария, помощник режиссера.
«Процесс над городом» Дзампа Л., один из авторов сюжета.
- 1951—1952** «Красные рубашки» Алессандрини Г., завершение работы над фильмом на последнем этапе.
- 1952** «Побежденные» Антониони М., ассистент режиссера.
- 1953** «Неаполитанская карусель» Джаннини Э., помощник режиссера.
- 1954** «Запрещено» Моничелли М., ассистент режиссера.
«Чувство» Висконти Л., ассистент режиссера.
- 1955** «Римские рассказы» Франколини Д., один из авторов сценария, руководитель дубляжа.
- 1956** «Двоеженец» Эммера Л., один из авторов сценария, ассистент режиссера.
«Кин». Режиссер и автор сценария (совместно с Витторио Гассманом) по одноименной пьесе Сартра Ж.-П.

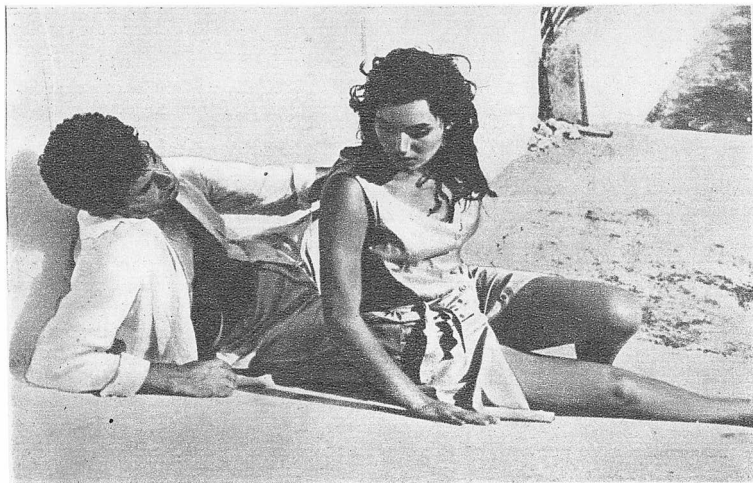
Работа на радио и в театре

- 1944—1945** актер, сценарист, режиссер радиожурналов на Радио Неаполя.
- 1946** ассистент режиссера в спектакле «Обет» Сальваторе Ди Джакомо (Римский театр Квирино).
- 1947** актер, сорежиссер радиожурнала «И он говорит».
- 1955—1956** сорежиссер многосерийной радиопостановки «99 несчастий Пульчинеллы» (по текстам Петито и Алтавилла).
- 1963** режиссер постановки «В память одной подруги» Джузеппе Патрони Гриффи.

Франческо Рози, 1969 г.



«Вызов»



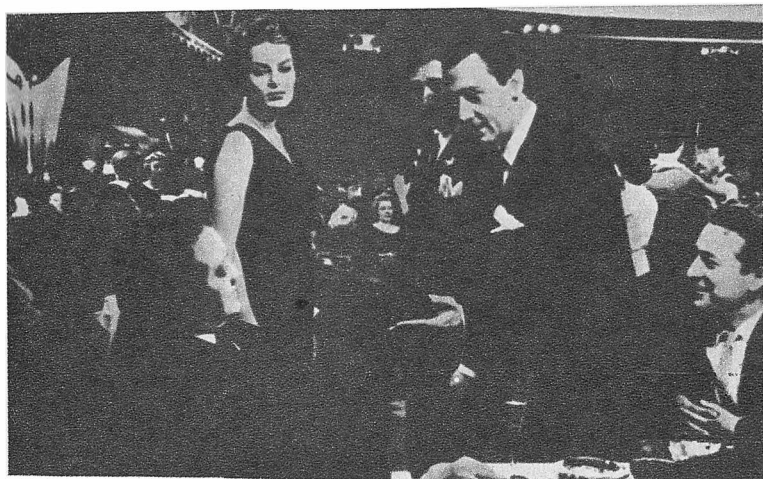
«ВЫЗОВ»



«Вязальщики»



«Вязальщики»



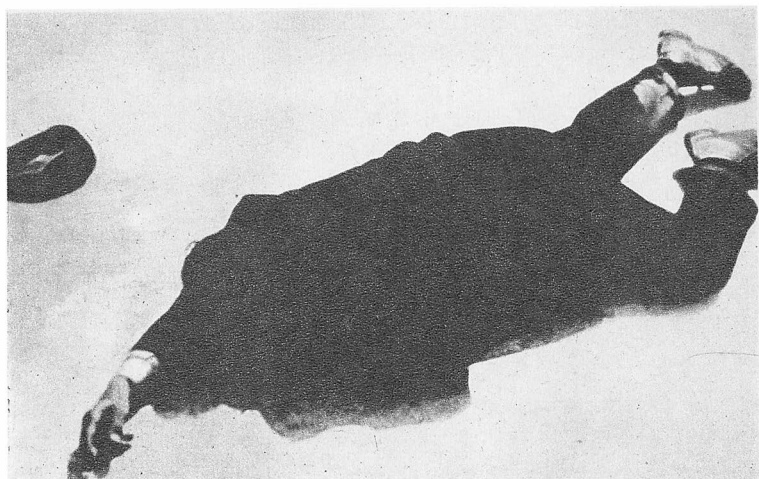
«Сальваторе Джулиано»



Гаспаре Пишотта
в тюрьме Уччардоне (Палермо)



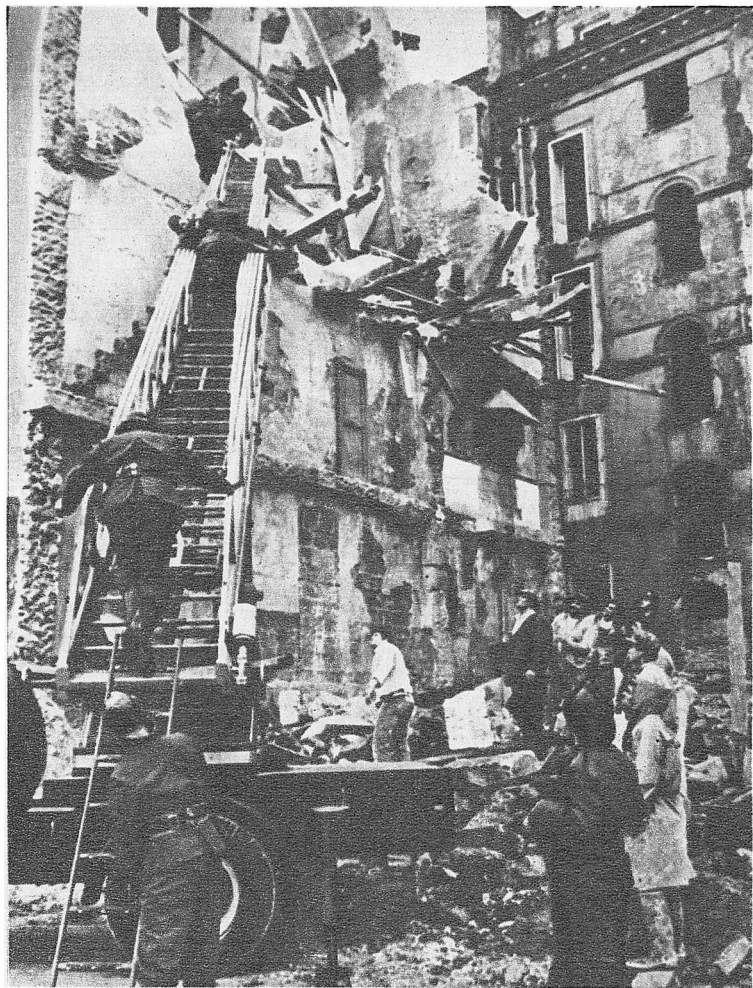
«Сальваторе Джулиано»



Ф. Рози на сѐмках филъма «Руки над городом»



«Руки над городом»



«Руки над городом»



Момент истины»



«Момент истины»



«Жила-была...»



**«Люди против»
Рабочий момент**



«Люди против»



Энрико Маттеи выступает на VIII Международном конгрессе по жидкому топливу



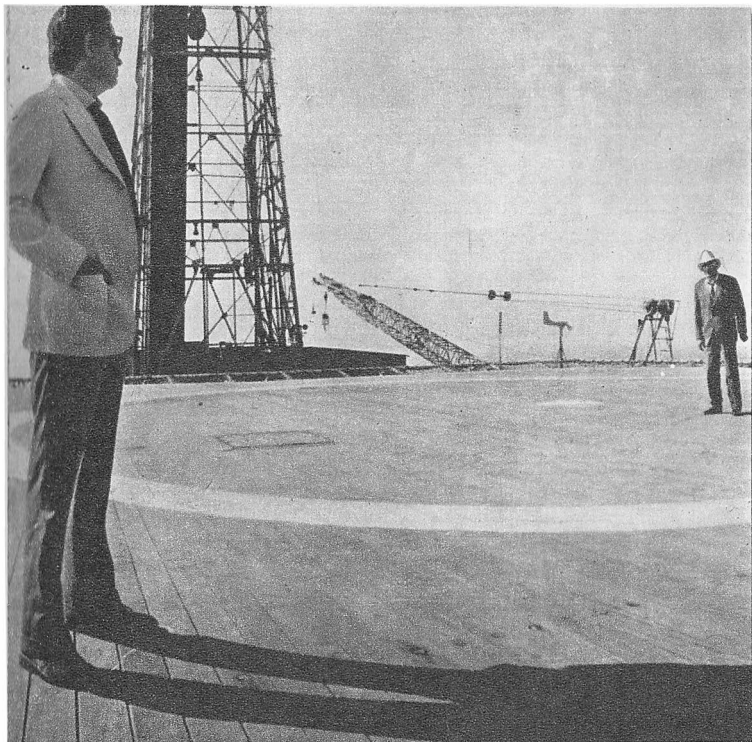
Последняя фотография Э. Маттеи



«Дело Маттеи»



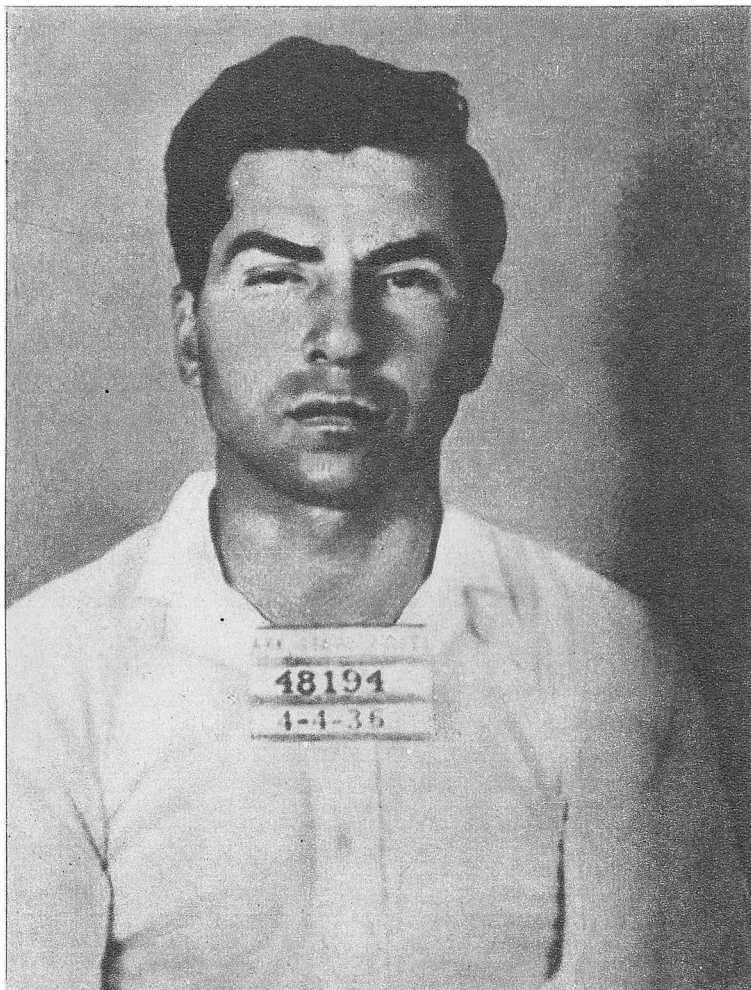
«Дело Маттеи»



«Дело Маттеи»



Сальваторе Лукания в тюрьме



У витрины своего магазина в Неаполе



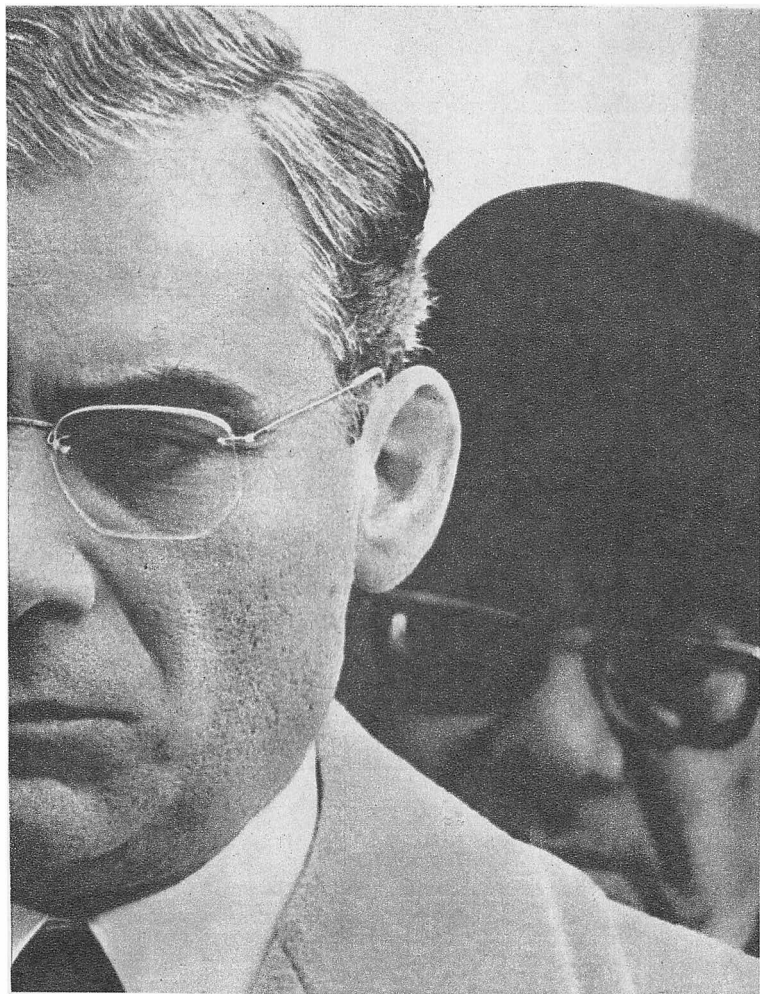
У себя дома



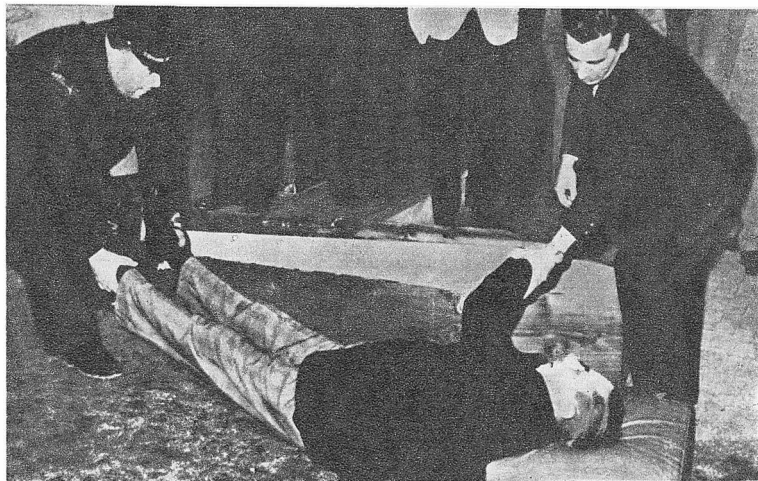
«Счастличик Лучано»



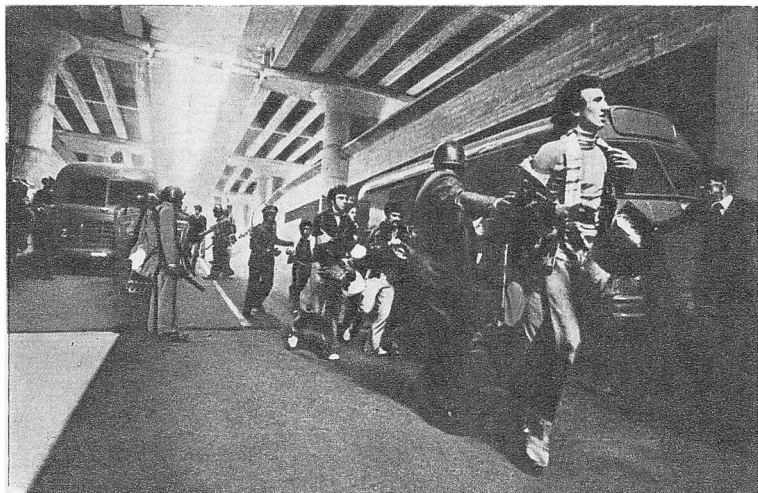
«Счастличик Лучано»



Смерть С. Лукания в аэропорту Каподикино
Кадр из фильма «Счастличик Лучано»



«Сиятельные трупы»



«Сиятельные трупы»



Оглавление

Маурицио Валенци. Несколько слов о Розе.	5
Франческо Розе бросает вызов	9
«Вызов»	17
«Вязальщики»	24
Ниспровержение мифов	31
«Сальваторе Джулиано»	34
«Руки над городом»	57
«Момент истины»	71
«Жила-была...»	87
Франческо Розе — «иото contro»	92
«Люди против»	94
«Дело Маттеи»	107
«Счастливчик Лучано»	123
Фильмография	152

Викторова Е. А.

В43 Франческо Рози. М., «Искусство», 1977.

160 с.; 23 л. ил. (Мастера зарубеж. кино).

Прогрессивный итальянский кинорежиссер Ф. Рози хорошо известен советскому зрителю фильмами «Руки над городом», «Дело Маттеи» и другими посвященными борьбе лучшей части итальянского общества за экономический и социальный прогресс. Развивая традиции неореализма, принесшего в свое время славу итальянскому кино, Рози создает произведения, впечатляющие не только злободневностью и не только тем, что в них заняты ведущие актеры кино, такие, как Д. Мария Волонте и Р. Стайгер, но и своим, особым методом восстановления фактов и документов. Не случайно фильмы Рози завоевали ряд премий на международных кинофестивалях. Книга рассчитана на широкий круг читателей.

В $\frac{80106-126}{025(01)-77}$ 230-77

778И

Е. А. Викторова
«Франческо Рози»

Редактор В. А. Рязанова. Художник В. Е. Валериус. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Г. П. Давидок. Корректоры В. П. Акулинина и И. В. Разинкина. Сдано в набор 13/X 1976 г. Подписано в печать 4/V 1977 г. А12276. Формат 70×108 $\frac{1}{32}$. Усл. п. л. 9,1. Уч.-изд. л. 9,385. Изд. № 15161. Тираж 25 000. Заказ 1018. Цена 70 коп. Издательство «Искусство», Москва 103051, Цветной бульвар, 25. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны во 2-й Московской типографии.

70 коп.