

Карло Лидзани

ИТАЛЬЯНСКОЕ
КИНО

CARLO LIZZANI

IL CINEMA
ITALIANO



PARENTI EDITORE

FIRENZE

1954

КАРЛО ЛИДЗАНИ

ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО

Перевод с итальянского
Г. БОГЕМСКОГО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИСКУССТВО

МОСКВА • 1956

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<i>Предисловие</i>	5
<i>Введение</i>	23
<i>Глава I. У истоков</i>	31
<i>Глава II. Между двумя мирами</i>	41
<i>Глава III. На пути к кризису</i>	55
<i>Глава IV. Крушение старой культуры</i>	61
<i>Глава V. Путь других</i>	66
<i>Глава VI. Мир экрана</i>	80
<i>Глава VII. Дилемма Блазетти</i>	86
<i>Глава VIII. Камерини и мелкая буржуазия</i>	97
<i>Глава IX. Попытки и искания</i>	106
<i>Глава X. Годы перелома</i>	117
<i>Глава XI. Кино в оппозиции</i>	125
<i>Глава XII. Висконти и Де Сика</i>	136
<i>Глава XIII. Новое общество — новое кино</i>	145
<i>Глава XIV. Период движения Сопротивления и первые послевоенные годы</i>	152
<i>Глава XV. Столбовая дорога</i>	161
<i>Глава XVI. На пути к реализму</i>	168
<i>Фильмография</i>	185
<i>Иллюстрации</i>	195

ПРЕДИСЛОВИЕ

Реалистическое направление в послевоенной итальянской кинематографии, получившее название «неореализм», в течение нескольких лет завоевало прочные позиции. Итальянские «неореалистические» фильмы, такие, как «Похитители велосипедов» В. Де Сика, «Земля дрожит» Л. Висконти, «Рим в 11 часов» Д. Де Сантиса, «Рим — открытый город» Р. Росселлини и многие другие, получили признание широких масс населения как в самой Италии, так и во всем мире. Они способствовали тому, что итальянское прогрессивное киноискусство заняло одно из ведущих мест в мировой кинематографии.

«Итальянская кинематография, — пишет Карло Лидзани, — в настоящее время несомненно является наиболее боевым участком итальянской культуры. Сила ее художественного воздействия, ее полемический задор, новизна ее приемов получили высокую оценку и вызывают восхищение в самых различных странах мира.

Послевоенные итальянские фильмы возвестили всему миру, что Италия — жизнеспособная страна, рассказали о повседневной жизни итальянского народа, показали новые, еще неизвестные особенности наших нравов, наших чувств, нашего пейзажа с такой непосредственностью,

о которой итальянское искусство давно уже позабыло. Благодаря всему этому ломка старых канонов в итальянском кино и та «буря», которую это вызвало, пошла на пользу также и другим видам искусства».

Успех, выпавший на долю прогрессивных итальянских киномастеров, стремящихся к реалистическому изображению окружающей их действительности, не случаен, хотя и казался первое время неожиданным. Дело в том, что, начиная с первой мировой войны и почти до конца второй, итальянская кинематография влачила жалкое существование. Многочисленные любовные истории и мелодрамы, псевдоисторические, костюмные и развлекательные музыкальные фильмы ни в какой степени не отражали проблем, волновавших народные массы. Поэтому понятно, что взлет киноискусства Италии многих удивил и вызвал самые различные толкования, нередко надуманные, лишенные логического обоснования.

В связи с этим предлагаемая вниманию советских читателей книга «Итальянское кино», написанная известным прогрессивным итальянским режиссером, сценаристом и кинокритиком Карло Лидзани, представляет несомненный интерес.

Еще в годы второй мировой войны Карло Лидзани вместе с Джузеппе Де Сантисом, Лукино Висконти, Чезаре Дзаваттини и другими поборниками реализма, группировавшимися вокруг журналов «Чинема» и «Бьянко е Неро», начал вести активную борьбу за искусство, близкое к жизни, выступая с многочисленными критическими статьями. Эта же цель побудила Лидзани внести ясность в самые разнообразные вопросы, связанные с происхождением и дальнейшими путями развития нового, реалистического направления в послевоенной итальянской кинематографии.

В книге «Итальянское кино», первое издание которой вышло в Италии в 1953 году, Лидзани охватывает почти полувековой период развития итальянской кинематографии; при этом основное внимание автор уделяет тем явлениям, которые в большей или меньшей степени способствовали зарождению «неореализма».

Первые главы своей книги Карло Лидзани посвящает периоду с 1904 по 1914 год, то есть итальянскому кино до первой мировой войны. В это время в Италии в области философии преобладали идеалистические течения, в литературе и искусстве — неоромантизм, формализм и другие антиреалистические направления; лишь представители «веризма»* сочувственно изображали тяжелую жизнь крестьян и городской бедноты, но и они объяснение общественных конфликтов искали в так называемом «социальном дарвинизме», а выход из нищеты — в мистике, религии и филантропии.

Родившееся в 1904 году киноискусство Италии уже спустя несколько лет испытало на себе влияние всех этих направлений.

Развитие итальянского кино началось с создания хроникально-документальных, видовых и научно-популярных фильмов. Одновременно было основано несколько фирм («Амброзио и К°» в Турине, «Чинес» в Риме, «Комерио» в Милане, «Аквила фильм» и «Итала фильм» в Турине и др.) с целью производства художественных кинокартин.

На смену первым примитивным в художественном отношении фильмам, поставленным по оригинальным сценариям, а также наивным пересказам классических литературных произведений («Отелло», «Макбет», «Ромео и Джульетта» и др.) и популярных опер («Трубадур», «Лючия ди Ламмермур», «Травиата» и др.) пришли псевдоисторические помпезные постановки типа «Нерон», «Мессалина», «Марио Фальеро, дож Венеции» и т. п.

Фильмы на исторические сюжеты принесли широкую известность итальянской кинематографии не только в самой Италии, но и в других странах мира. «Итальянцам особенно повезло, — иронически замечает Карло Лидзани, — ибо они умели лучше других втиснуть в ограниченный метраж пленки невероятное количество событий, выдающихся исторических персонажей или героев известных литературных произведений».

* Веризм — близкое к натурализму направление в итальянской литературе, музыке и живописи конца XIX в.

Наряду с пышными псевдоисторическими постановками, проникнутыми идеями шовинизма и национализма (особенно показателен в этом смысле фильм «Кабирия»), в итальянской кинематографии 1910—1914 годов широкое распространение получает жанр любовной мелодрамы, построенной на современном материале. Большое влияние на этот жанр оказал декант Габриэле Д'Аннунцио, все наиболее крупные произведения которого были экранизированы. Смотрия подобного рода фильмы, зрители вздыхали, иногда плакали над совершенно чуждыми им переживаниями аристократов, которым, оказывается, тоже тяжело живется на земле.

В эти годы были экранизированы также некоторые так называемые «народные» романы, содержание которых сводилось исключительно к неудачной любви или несчастьям, связанным с нарушением той или иной религиозной заповеди. Все это отвлекало внимание масс от серьезных социальных проблем.

Правда, иногда появлялись фильмы, в которых сказывалось влияние веризма. Любовные драмы развертывались в них на фоне нищенской жизни «людей из народа». Но фильмы эти тонули в потоке антиреалистической продукции, выпускавшейся в те годы итальянскими кинофирмами.

К началу первой мировой войны итальянские фильмы успешно прокатывались во многих странах мира. От экспорта фильмов, в основном, и могла существовать и развиваться итальянская кинематография, так как в своей стране особенно больших доходов она получить не могла. Наступившая война закрыла для Италии часть мирового кинорынка, что немедленно нанесло огромный экономический ущерб итальянской кинопромышленности. Начавшийся кризис затянулся на долгие годы. Временные оживления не меняли положения.

После окончания первой мировой войны, когда крупная промышленная буржуазия Италии искала выхода из экономического и политического кризиса в установлении фашистской диктатуры, большинство итальянских кинорежиссеров — так же как писателей

и художников — предпочло остаться «над схваткой». В кино не нашел своего непосредственного отражения подъем итальянского революционного движения начала 20-х годов.

С приходом к власти фашизма итальянское кино оказалось еще более оторванным от действительности, от народа, превратившись главным образом в средство фашистской пропаганды. Киноискусство Италии вошло в полосу длительного кризиса, и страна широко распахнула двери для иностранной кинопродукции.

Такое положение продолжалось почти все «черное двадцатилетие» фашистского режима.

Сознательно ограничив себя определенными рамками, Карло Лидзани останавливается главным образом на творчестве тех режиссеров, фильмы которых представляют известный интерес. Так, например, рассказывая об итальянском кино 30-х годов, он говорит об А. Блазетти, М. Камерини, М. Солдати и В. Де Сика, то есть о режиссерах, которые в некоторой степени подготовили почву для нового направления в кинематографии. Но наряду с фильмами этих режиссеров в фашистской Италии в значительно большем количестве ставились фильмы, повторявшие старые сюжетные схемы псевдоисторических боевиков и любовных мелодрам. Особенно много выпускалось музыкальных фильмов, в том числе экранизаций известных опер.

Потерпев полный крах при попытке создать пропагандистски-«идейную» кинематографию, фашистские воротилы всячески поощряли производство пустых, развлекательных картин и сознательно толкали кинорежиссеров на путь формализма.

Однако даже полицейскому режиму фашистской диктатуры не удалось полностью задуть киноискусство Италии. Карло Лидзани показывает, как в конце 30-х — начале 40-х годов в результате обострившихся в стране социальных противоречий начался переход многих деятелей литературы и киноискусства от молчаливой оппозиции фашизму к оппозиции активной. В кинематографию стали вливаться новые, молодые кадры, принесшие с собой свежее дыхание жизни, способствовавшие тому, что киноискусство уже

в последние годы второй мировой войны начало постепенно выходить из тупика.

Значительную роль в формировании нового направления в итальянском кино сыграло развернувшееся в стране движение Сопротивления.

«Отвергая все старые схемы, глаз художника, не оставившегося сторонним наблюдателем кризиса, переживаемого всей нацией, вновь обретал свежесть восприятия и был готов обратиться к новым, не трафаретным сюжетам, образам, пейзажам.

В этой обстановке и появилась на свет новая итальянская кинематография», — пишет Лидзани.

Однако это совершенно не означает, что новой стала вся кинематография Италии. Лидзани говорит лишь о той части творческих работников, которые начали создавать реалистические, близкие народу произведения.

В 1945—1946 годах было выпущено много фильмов разных жанров и различной идейной направленности. Тут были псевдореалистические фильмы типа «О мое солнце» Джентильомо, «Перед ним дрожал весь Рим» Галлоне, «Долой нищету!» Ригелли, были развлекательные музыкальные фильмы: «Пой, но вполголоса» Бриньоне, «Отъезд в 7 часов» Маттоли, «Вернись в Сорренто» Брагалли, «Прощай, мой прекрасный Неаполь» Боннара и другие. Были экранизации известных опер в исполнении лучших оперных певцов: «Любви напиток» и «Севильский цирюльник» Коста, «Риголетто» Галлоне, «Лючия ди Ламмермур» Баллерини. Была масса пустых комедий и драм, вроде «Тити сдалась» Бьянки, «Адюльтер» Колетти, сделанных в дурном вкусе. Все эти фильмы не внесли ничего нового в киноискусство и не могли двигать его вперед.

Подлинно новаторскими были картины совсем иного рода и жанра. Наметившаяся еще в середине 40-х годов тяга к реалистическому изображению действительности получила свое художественное воплощение в ряде — пока еще немногих — замечательных фильмов: «Рим — открытый город» Росселлини, «Бандит» Латтуада, «Шушà» Де Сика, «Солнце еще всходит» Вергано и некоторых других. Именно эти фильмы и

принесли кинематографии Италии в первые послевоенные годы вполне заслуженный успех и мировую славу.

Говоря о фильмах, в которых нашли отражение эпизоды из героической борьбы народа против фашизма, Лидзани не без основания выделяет фильм «Рим — открытый город», этот «первый поэтический документ об итальянском движении Сопротивления». Заслуга Росселлини и сценаристов состояла в том, говорит Лидзани, что они сумели «нарисовать правдивую картину новой обстановки, складывавшейся в Италии в первые месяцы Сопротивления», и показали в этой борьбе участие различных социальных сил.

Остановившись на творчестве Р. Росселлини, автор справедливо указывает, что не собственные взгляды режиссера, а сама логика событий натолкнула Росселлини на постановку фильма «Рим — открытый город», позволила «определить благоприятный момент для его рождения».

Свержение фашизма и начавшаяся в стране активная борьба против искусства, пропитанного фашистскими тенденциями, потребовали от всех творческих работников кино пересмотра их позиций.

Значительная часть киномастеров, среди которых многие имели большой опыт работы в кинематографии (некоторые из них начали работать еще до прихода к власти фашизма), пошла по пути наименьшего сопротивления, продолжая ставить развлекательные фильмы, сентиментальные драмы и комедии. Правда, некоторые из них пытались иногда создавать фильмы, в которых ставилась тема сопротивления фашизму. Но это было лишь данью времени. Будучи оторваны от народа, от его жизни и интересов, эти режиссеры не могли, а возможно, и не хотели решать тему глубоко.

Другая часть творческих работников итальянского кино смело взялась за создание реалистических кинофильмов. Наряду с теми, кто уже имел некоторый опыт самостоятельной режиссерской работы в постановке художественных картин, тут были документалисты, а также сценаристы и кинокритики, которые до этого

участвовали в постановке фильмов только как ассистенты и помощники режиссеров. Они принялись за освоение опыта и мастерства известных режиссеров и уже в первых самостоятельных работах проявили незаурядный талант. Работа этих прогрессивных художников и позволила в первую очередь продемонстрировать перед всем миром жизнеспособность итальянской кинематографии.

Основное ядро этой группы составляли те, кто еще в конце войны начал активную борьбу против формализма и натурализма, за реалистическое киноискусство.

Заслуга представителей «неореализма» состоит прежде всего в том, что они внесли в киноискусство новое содержание. Они начали создавать фильмы о простых людях, активно откликаясь на все то, что волновало широкие народные массы. Они выходят из студий и начинают снимать свои фильмы на улицах городов и селений. Очень часто для исполнения отдельных ролей, иногда даже основных, они берут непрофессионалов, добываясь от них глубины проникновения в характеры героев. Так появились на экране Лючия Бозе, Джина Лоллобриджида, Раф Валлоне и многие другие, ставшие одними из самых популярных актеров Италии.

Несмотря на материальные трудности и все увеличивающиеся цензурные преграды, Л. Висконти, Д. Де Сантис, В. Де Сика, А. Латтуада, К. Лидзани, П. Джерми, А. Вергано и другие режиссеры в относительно короткий срок сумели создать ряд замечательных произведений киноискусства, правдиво отображающих действительность. В своей работе они творчески освоили лучшие достижения отечественных киномастеров, советского киноискусства, а также кинематографии буржуазных стран.

Жизнь, двигавшаяся вперед, ставила перед ними все новые и новые актуальные темы, проблемы, требовавшие художественного разрешения. Одновременно с фильмами на тему движения Сопротивления начали появляться кинопроизведения, отражающие тяжелую жизнь трудящихся Италии во времена оккупации и в послевоенный период.

Поиски вдохновения в современной итальянской действительности, более близкое знакомство с жизнью народа, с его нуждами и чаяниями приводит к созданию все большего числа реалистических произведений киноискусства. Лидзани, хотя и очень бегло, но убедительно показывает, что лучшие деятели кинематографии быстро откликаются на события и проблемы, которые волнуют трудящиеся массы сегодняшней Италии.

Обращаясь к фактам из газетной хроники, прогрессивные итальянские режиссеры нередко делают их основой для больших художественных обобщений. Очень показателен в этом смысле фильм Джузеппе Де Сантиса «Рим в 11 часов».

15 января 1951 года около 200 девушек в поисках работы собрались на лестнице одного из домов по улице Савойя в Риме, где в контору требовалась машинистка. Под их тяжестью лестница обвалилась. Было много раненых, одна девушка умерла.

Стремясь правдиво и впечатляюще передать этот факт, Джузеппе Де Сантис беседовал со многими свидетельницами катастрофы.

«Для того, чтобы более реалистично отобразить это событие, мы хотели выяснить психологию девушек, пришедших по объявлению, их материальное положение», — писал Де Сантис («Чинемундус», 15 января 1952 г.).

Советские зрители видели его фильм «Рим в 11 часов», с потрясающей силой трактующий проблему безработицы.

Аугусто Дженина — режиссер, известный тем, что он использует некоторые «неореалистические» приемы для борьбы с «неореализмом», — подошел к тому же событию совсем по-иному.

Отбросив социальную проблему, он создал обычную мелодраму, в которой судьбы отдельных людей выпадают из общего плана и мало убедительны. Он выбрал «исключительный» случай. Вот кратко сюжет этого фильма.

Несколько девушек, раненных при обвале, отправляют в больницу. Три из них рассказывают свою

печальную историю. Ренэ изнасилована в юности и не хочет верить в любовь молодого инженера. Анна-Мария обманута мужем, за которого вышла замуж из-за его богатства. Обе они искали работу, чтобы начать самостоятельную жизнь. Жанна, дочь известного врача, увлекшись молодым бездельником, пристрастилась к наркотикам, и в это утро, уходя с очередного свидания, случайно оказалась на лестнице. Наиболее пострадавшая из них при катастрофе — Жанна — умирает, Анна-Мария видит своего мужа более внимательным и предупредительным; Ренэ, наконец, улыбается тому, кто ее любит. Вот и все. Судьбы других остаются совершенно неизвестными, проблема безработицы отсутствует.

Можно было бы привести еще ряд подобных примеров, когда факты и события, имеющие глубокие социальные корни, служат основой для постановки выхолощенных малоинтересных развлекательных или мелодраматических произведений.

И очень жаль, что Лидзани не привел этих примеров, как не привел и примеров той упорной борьбы, которую ведут прогрессивные деятели кинематографии за право постановки фильмов, глубоко раскрывающих противоречия окружающей действительности.

Некоторое неудовлетворение вызывает беглая характеристика автором творчества ряда интересных итальянских киномастеров, такой же лаконичный анализ многих значительных произведений киноискусства, отсутствие творческой характеристики крупнейших итальянских актеров, во многом способствовавших успеху прогрессивного киноискусства.

Однако, несмотря на эти отдельные недостатки, книга Лидзани дает яркую картину роста реалистических тенденций в итальянском кино, приведших к образованию «неореалистического» направления, насчитывающего многих талантливых режиссеров, сценаристов, актеров.

* * *

И в Италии и за ее пределами некоторые кинокритики пытаются доказать, что «неореализм» переживает глубокий кризис, что новое, реалистическое направ-

ление в итальянской кинематографии уже исчерпало свои художественные возможности, что итальянским «неореалистам» надо искать какие-то новые пути, новые темы и новые средства выражения. Лидзани не отрицает трудностей, стоящих на пути развития «неореализма», но он указывает на грозящую итальянскому кино опасность «вновь отклониться от изображения конкретной действительности, перенести центр своего внимания с реальной жизни итальянского народа на царство теней и ложных иллюзий». Опасения Лидзани и других передовых деятелей кинематографии Италии вызваны стремлением влиятельных в стране кругов помешать дальнейшему развитию реалистического, тесно связанного с современностью итальянского киноискусства, ряды которого с каждым годом пополняются все новыми и новыми именами.

В этом свете весьма показателен опубликованный в 1955 году «Манифест итальянских кинорежиссеров», который подписали крупнейшие мастера кино Италии.

В манифесте говорится: «Мы обвиняли и обвиняем правительство в том, что оно, с помощью своих чиновников, газет и банков, мешает итальянскому киноискусству развивать темы, которые предлагает нам наша национальная действительность, ставит препятствия общему ходу развития, которое, мы уверены, дало бы нам еще более значительные и более долговечные произведения... Мы принадлежим к различным политическим течениям, но различие во взглядах никогда не мешало нам найти почву для взаимного согласия, несмотря на все попытки раскола. Иначе и не могло быть, потому что киноискусство, которое мы защищаем, всеми своими произведениями, трудами всех своих творцов выражает национальный дух. Этот итальянский дух, чувство критики, воля к восприятию, диалог выражают веру в жизнь и надежду на лучший мир — мир, который должен стать лучше».

Манифест заканчивается следующими словами: «Киноискусство, лишенное свободы, является только орудием спекуляции и враждебного отношения к просвещению и прогрессу. Мы боремся, чтобы иметь право

как для одних, так и для других создавать свободное киноискусство».

Путем подобных манифестов, путем организации митингов в защиту национальной кинематографии, через печать, созданием произведений, насыщенных глубокими идеями и отмеченных подлинной художественностью, мастера прогрессивной кинематографии Италии ведут настойчивую борьбу за свободу творчества, против всевозможных проявлений упадочничества в искусстве — против всего того, что может помешать развитию реалистического киноискусства.

Итальянским прогрессивным режиссерам приходится вести упорную и напряженную борьбу против различных цензурных ограничений, которые мешают им создавать жизненно правдивые, подлинно художественные произведения. Нередки случаи, когда итальянские режиссеры не имеют возможности поставить злободневный фильм, а если такой фильм все-таки удастся поставить, не менее трудно добиться выпуска его на экран. Так, Джузеппе Де Сантис предлагал постановку фильмов о борьбе бедных крестьян за землю, о неграмотности и суевериях крестьян Южной Италии и некоторые другие, а в ответ получил предложение экранизировать произведение декадента Габриэля Д'Аннунцио «Дочь Иорис», на что он, естественно, не согласился.

Лукино Висконти уже несколько лет не может закончить свою трилогию, начатую фильмом «Земля дрожит», и рассказать о тяжелой судьбе шахтеров и крестьян Сицилии. В его новом фильме — «Чувство» по настоянию цензуры было сделано несколько купюр, которые сгладили наиболее острые моменты произведения.

В 1951 году Карло Лидзани решил поставить фильм «Опасно, бандиты!». Этот фильм, как писал прогрессивный кинокритик Томазо Кьяретти, был «направлен не только к прославлению движения Сопротивления. Режиссер поставил перед собой задачу более глубокого характера. Теперь достижения, добытые ценой борьбы участников Сопротивления, должны быть взяты под защиту. Ведь сейчас каждый день можно видеть по-

пытки очернить героические фигуры участников партизанской борьбы и все движение Сопротивления — эту славную страницу истории Италии (журнал «Ринашита», № 12, 1951 г.)

Лидзани не смог найти в Италии продюсера, который согласился бы субсидировать постановку задуманного им фильма. Ему помог народ. В Генуе был организован «Кооператив зрителей и продюсеров», на деньги которого и был поставлен фильм. Но тогда вмешалась цензура: она не разрешила демонстрировать картину вне Италии. Запрещен цензурой был и фильм Л. Дзампы «Легкие годы» (1953). Только под давлением широкой общественности цензуре пришлось сдать свои позиции и разрешить выпуск фильма, но опять-таки без права его демонстрации за пределами Италии. Когда же картина вышла на экраны, против Дзампы было затеяно судебное преследование. Его обвинили в том, что он якобы в одном из эпизодов фильма дискредитировал «слет бывших фронтовиков». К этому следует добавить, что во время премьеры фильма в трех кинотеатрах Рима в зрительные залы были брошены слезоточивые бомбы с целью сорвать демонстрацию картины.

Перечень примеров подобного рода можно было бы продолжить, однако и приведенные факты достаточно красноречиво свидетельствуют о тех способах, с помощью которых реакционные элементы в стране пытаются помешать развитию реалистического киноискусства и ослабить его влияние на широкие массы трудящихся.

За последние пять лет производство фильмов в Италии значительно увеличилось по сравнению с предыдущими годами. В 1954 году, например, было поставлено более ста пятидесяти фильмов, из которых много цветных и несколько — для широкого экрана.

Большая часть этих фильмов еще не отражает насущных задач сегодняшнего дня, не представляет собой произведений подлинного искусства. В Италии снова начинает возрождаться пышнодекоративный исторический фильм. Попрежнему много выпускается музыкальных фильмов и чисто развлекательных коме-

дий. В некоторых из этих фильмов имеются отдельные режиссерские находки и актерские удачи, но в массе своей они далеки от реальной действительности, от тех проблем, которые она ставит перед народом Италии, перед ее искусством. Но, несмотря на то, что реалистические фильмы не составляют большинства в общей кинопродукции современной Италии, именно с ними связана и ими определяется дальнейшая судьба итальянского киноискусства.

Вопреки голосам некоторых критиков, настойчиво твердящих о кризисе «неореализма», реалистические произведения итальянских режиссеров продолжают появляться на экранах Италии и других стран мира.

Сила и значение этих произведений в том, что в них смело и настойчиво ставятся самые актуальные проблемы: о социальном неравенстве, о положении женщины в буржуазном обществе, о бюрократизме государственного аппарата, о необходимости единства трудящихся в борьбе за свои права, за национальную независимость, за мир.

Касаясь фильмов реалистического направления, хочется прежде всего отметить картины Джузеппе Де Сантиса, который после правдивых, волнующих фильмов «Трагическая охота», «Горький рис», «Нет мира под оливами» и «Рим в 11 часов» поставил «Утраченные грезы» («Дайте мужа Анне Дзаккео»). В этом произведении художник с большой силой и мастерством раскрывает трагедию красивой молодой девушки, живущей в мире, где высшим законом являются деньги. Затем Де Сантис поставил фильм «Дни любви». Это его первый цветной фильм. Еще в начале 1953 года режиссер говорил: «Кажется, что цветными хотят выпускать только исторические фильмы, как будто только кринолины и парики имеют право быть показанными в красках. Но разве одежда бедняка города и деревни бесцветна? Разве не имеют цвета дома, в которых живут безработные или крестьяне, или комбинезоны рабочих и дым заводских труб? Я хотел бы иметь полную возможность свободно использовать как грустные цвета, характеризующие подлинную жизнь итальянцев, так и живые, яркие цвета для отображе-

ния простых людей моей страны и их блестящих, полных жизни глаз, а также для того, чтобы показать красочность наших деревень и наших городов». И вот, получив эту возможность, Де Сантис поставил фильм, повествующий о трогательной, полной препятствий любви двух молодых людей, которым бедность мешает пожениться. В фильме много глубины, сердечности, мягкого юмора в обрисовке персонажей.

Каждый новый фильм Де Сантиса свидетельствует о его верности реализму, о его высоком художественном мастерстве, о выработке все более яркого, индивидуального режиссерского почерка.

То же можно сказать и о другом крупнейшем режиссере Италии — Лукино Висконти. Висконти редко ставит фильмы, но все его постановки являют собой пример последовательного служения художника интересам широких народных масс. Его последний фильм — «Чувство» (1954) — охарактеризован прогрессивной печатью как большое историческое полотно, являющееся гордостью современной реалистической кинематографии. «Это несомненно наиболее душевно прочувствованный и наиболее обдуманый из всех фильмов Висконти. Он знаменует высокую художественную зрелость режиссера. К тому же эта драма на историческом фоне живо и остро перекликается с современностью. «Чувство» — фильм об обществе, переживающем кризис, о нации и империи в состоянии кризиса», — писал Уго Казираги в газете «Унита» (4 сентября 1954 г.).

Известный прогрессивный режиссер Витторио Де Сика после значительных и интересных фильмов «Шуша», «Похитители велосипедов» и «Чудо в Милане» поставил «Умберто Д.» — картину, также посвященную современной итальянской действительности.

В фильме «Золото Неаполя» (1954) Де Сика рассказывает несколько неаполитанских историй 1910—1920 годов, перенеся их в современность. Несмотря на отдельные недостатки, фильм выразительно передает в шести новеллах дух народа Италии. В основе обеих картин лежат социальные мотивы, они проникнуты присущими этому режиссеру гуманизмом, человечностью.

Видное место в прогрессивном итальянском кино занял Луиджи Дзампа. Он поставил ряд реалистических фильмов, отличающихся высоким режиссерским мастерством. Для фильмов Дзампа характерен несколько грустный юмор и стремление художника разобраться в социальных истоках добра и зла.

Основная мысль фильма «Жить в мире» (1946) — утверждение повседневного мирного труда, как естественного назначения человека, и отрицание войн с их грабежами и насилиями. В «Депутатке Анджелине» (1947) режиссер критикует бесправное положение женщины в буржуазном обществе. «Тяжелые годы» (1947) и «Легкие годы» (1953) — разоблачающие фашизм документы, вызвавшие взрыв недовольства со стороны реакции. В основу сюжета фильма «Процесс против города» (1952) положены действительные материалы судебного дела Куокколо, которое в свое время было очень громким. Фильм заканчивается тем, что судья принимает твердое решение продолжать, несмотря ни на какие препятствия, борьбу с преступными элементами. Однако при всем этом картина страдает некоторой незавершенностью.

Фильм Л. Дзампа «Римлянка» (1954), поставленный по одноименному роману современного итальянского писателя Альберто Моравиа, несколько разочаровал и зрителей и критику недостаточно четкой характеристикой героев и атмосферы, которая царила в стране в период господства фашистов. Но хочется думать, что это случайная неудача, что Луиджи Дзампа снова встанет на путь большого реалистического искусства, по которому уверенно идут такие режиссеры, как Лукино Висконти, Джузеппе Де Сантис и некоторые другие.

Следует также отметить и работы автора этой книги — Карло Лидзани. Вслед за фильмом «Опасно, бандиты!» Лидзани поставил фильм «На окраине столицы» (1952). В основу сюжета картины положено известное дело Эджиди, которого полиция вынудила сознаться в несовершенном им преступлении. Картина Лидзани «Хроника бедных влюбленных» (1953) была поставлена по роману Васко Пратолини, одному из немногих подлинно народных романов современной

итальянской литературы. Действие фильма происходит в 1925 году, в тяжелый для итальянского народа период фашистского гнета. Режиссер сумел в этом фильме создать живые и яркие образы людей, действующих в конкретной реальной обстановке.

Сравнительно успешно продолжают свою работу молодые режиссеры, значительно позже примкнувшие к реалистическому направлению, — Микельанджело Антониони, Лючано Эммер и другие.

Приведенные факты и примеры творчества некоторых наиболее крупных представителей реалистического направления позволяют, как нам кажется, сделать вывод, что лучшие мастера итальянского киноискусства, несмотря на испытываемые ими трудности самого различного характера, продолжают настойчиво и успешно двигать вперед свою национальную кинематографию.

Реалистическое направление в киноискусстве Италии живет и развивается, поддерживаемое широкими массами трудящихся и той частью интеллигенции, которой дороги интересы народа, национальная независимость, национальная культура и искусство.

Кроме глубокого идейного содержания фильма, создаваемые представителями этого направления, отличаются высоким профессиональным мастерством режиссуры, актерского исполнения, операторской работы и музыкального оформления. Они пронизаны гуманизмом, искренностью, теплотой человеческих чувств, оптимизмом, глубокой верой в простой народ и его силы.

Фильмам, далеким от интересов и чаяний народных масс, от жизни, ее конфликтов, фильмам, искажающим подлинный характер социальных и общественных отношений в современном мире, представители «неореализма» противопоставляют правдивое изображение действительности. Раскрывая перед зрителем различные, но неизменно важные явления этой действительности, они стремятся показать их положительные и отрицательные стороны, противоречия, стараясь тем самым подвести людей к глубокому осознанию идеи, которая легла в основу того или иного художественного произведения.

Конечно, не всегда их замыслы и стремления получают глубокое и подлинно художественное выражение. Причиной тому являются и условия творчества и индивидуальные качества художников — стойкость и мужество, ясность мировоззрения одних, слабость, идейная неустойчивость других. Однако желание их бороться против зла и несправедливости, за счастье людей, за человеческий прогресс очевидно. Очевиден и достигнутый ими в этом успех.

Разобраться в том, как зародились реалистические тенденции в итальянском кино, как они развивались, во что они вылились, и поможет книга Карло Лидзани. Советский читатель сумеет почерпнуть из нее много нового и интересного о реалистическом направлении в киноискусстве Италии, о создателях фильмов, которые он успел полюбить за их правдивость и глубину.

А. Вилесов

ВВЕДЕНИЕ

Итальянская кинематография в настоящее время несомненно является наиболее боевым участком итальянской культуры. Сила ее художественного воздействия, ее полемический задор, новизна ее приемов получили высокую оценку и вызывают восхищение в самых различных странах мира.

Послевоенные итальянские фильмы возвестили всему миру, что Италия — жизнеспособная страна, рассказали о повседневной жизни итальянского народа, показали новые, еще неизвестные особенности наших нравов, наших чувств, нашего пейзажа с такой непосредственностью, о которой итальянское искусство давно уже позабыло. Благодаря всему этому ломка старых канонов в итальянском кино и та «буря», которую это вызвало, пошли на пользу также и другим видам искусства.

Многие итальянские писатели, художники, поэты нового поколения иной раз были «открыты» как дань моде благодаря тому интересу, который вызывала молодая итальянская кинематография. Медленно, с трудом нашему кино удалось выиграть «битву» не только за границей, но и внутри самой Италии, завоевать самую взыскательную, самую недоверчивую публику, симпатиями которой оно, однако, больше всего дорожило, — иными словами, итальянскую публику.

Еще четыре-пять лет тому назад сказать в Италии «итальянское кино» — значило воскресить в памяти худшие образцы казенной риторики или самой дешевой сентиментальности.

Но по мере того как в итальянском народе зрело национальное сознание и он все настойчивее искал пути к своему возрождению, он начал узнавать себя в новых фильмах — смелых и суровых произведениях киноискусства.

Простые люди — все те, кто живут своим трудом и свыклись с тем, что не сбываются, да и не могут сбыться их мечты, осуществление которых им с такой легкостью обещали в сотнях и тысячах фильмов, полных обманчивых образов и мишурного блеска, — обманутые и разочарованные, обратили свои взоры на скромные и неприглаженные кадры наших фильмов и увидели в них картины своего быта, знакомые им поступки, обычную обстановку своей повседневной жизни, страсти, характеры и конфликты, присущие итальянскому обществу. Они нашли в них великодушные, страстность, дух протеста, доходчивость — все то, что им никогда не могли дать прежние фильмы, которые делались по готовым рецептам и должны были угождать всем вкусам.

Пришли первые успехи. Фильмы, прошедшие незамеченными при первом показе, через один-два года демонстрировались вновь, получая широкую известность; они проникали повсюду, прокладывая себе путь среди американских цветных «колоссов», неизменно неся правду жизни, порождая у все более широких масс зрителей чувство симпатии к себе, постепенно принявшее определенные «организационные» формы. Вот почему успех выходявших позднее новых фильмов, отражавших реальную жизнь нашей страны, был обеспечен сразу же после их появления.

Ныне сотни организаций — кружки любителей кино, кинематографические центры, ассоциации кинокритиков, студенческие кружки — культивируют и развивают в нашей публике интерес к лучшим образцам итальянской кинопродукции (одновременно пропагандируя, чтобы нас никто не мог даже заподозрить

в каких-либо проявлениях национализма в области культуры, — лучшие произведения иностранной кинематографии), содействуя успеху всех тех фильмов, которые углубляют и обогащают новое, основное направление в нашей национальной кинематографии.

Быть может, впервые за всю историю Италии вокруг одного из явлений культурной жизни — вокруг кино — разгорелась широкая дискуссия, и биение сердца художника слилось с биением огромного сердца народа.

Именно поэтому сегодня в Италии и за границей все чаще и настойчивее поднимаются вопросы, относящиеся к нашей кинематографии, становятся все горячее споры о природе итальянского кино и его задачах.

Что же, в сущности, представляет собой новое направление в итальянской кинематографии? Чего оно хочет? К чему стремятся его представители?

Что это — мода или же глубоко революционное явление в искусстве? Как точнее определить его задачи? Каково его происхождение? По какому пути пойдет его развитие в будущем?

Эти и тысячу других вопросов задают себе ныне многие итальянцы, да и многие деятели культуры во всем мире.

Пора постараться дать на них ответ, посмотреть, можем ли мы ясно определить природу этого явления, пора выяснить, каковы его корни и линии развития, чтобы положить в основу дискуссии некоторые достоверные и заслуживающие внимания факты и соображения для более правильной ориентировки в этом вопросе.

Необходимость внести в него ясность ощущается с каждым днем все сильнее также из-за обострения кризиса, который постепенно все яростней зажимает в тиски нашу кинематографию, несмотря на кажущееся материальное благополучие, которое характеризует лишь чисто внешнюю сторону ее существования.

Хотя успехи за границей сначала придали уверен-

ность создателям и вдохновителям новой итальянской кинематографии, хотя непрерывно растущие симпатии итальянской публики вселяли надежду на возможность окончательного преодоления переживаемого кризиса, — увы! призрак этого кризиса никогда не переставал угрожать самому существованию нашей кинематографии, ее жизнеспособности как культурного и художественного явления.

Каковы же причины того, что именно лучшим нашим режиссерам с каждым годом становится все труднее начинать, вести и доводить до конца переговоры о постановке новых, «своих» фильмов, а затем ставить эти фильмы?

В чем тут дело — в обыкновенных ли экономических затруднениях, или же в каком-то существенном недостатке нашей кинематографии? И какова его природа, где искать его причины — в области культуры, истории или социальных отношений? Что же необходимо предпринять, чтобы обеспечить нашей кинематографии надежное будущее?

Чтобы ответить на эти вопросы, мы, не откладывая, должны попытаться определить общие, основные черты нашей кинематографии. Но для того чтобы предпринять попытку нарисовать общую картину, необходимо углубиться в историю развития нашего кино, в историю постепенного формирования тех черт, которые ныне являются для него характерными. Это поможет нам определить возможные направления, пути его развития, а также способы преодоления переживаемых им трудностей.

В последнее время по вопросу о природе и характере нашей кинематографии было высказано множество самых различных мнений, отмеченных дилетантизмом и претендующих на научность, несмотря на свою полную необоснованность.

Также в силу и этой причины — третьей по счету — необходимо немного привести в порядок наше хозяйство и попытаться нарисовать картину, о которой мы говорили.

* * *

Как найти верный путь, что должно служить ориентиром при попытке разобраться в массе фактов, высказываний и фильмов, которые нам предстоит рассмотреть, анализируя определенный период времени? Зрелище, которое открывается нашему взору, когда мы заглядываем в этот период, богатый произведениями киноискусства и творческими поисками, можно сравнить с огромным лесом, границ которого не видно, а можно лишь различить отдельные его элементы. Углубившись в лес, мы различаем разнообразные растения, заросли, кусты, мощные стволы, но все здесь кажется изолированным, замкнутым в себе, отделенным от окружающего непреодолимой пустотой, и трудно понять, каковы истинные размеры этого леса, где истинные его границы.

Кино, в общем, в глазах широкой публики, а нередко также и в глазах некоторых поверхностных исследователей и историков представляется именно зрелищем такого рода. Кино по своему характеру в одно и то же время искусство и промышленность, а по своей гибридной природе спектакля, требующего сложной подготовительной работы, представляет благодатную почву для различного рода обобщений, для столь же соблазнительного, сколь и бесполезного раскладывания «по полочкам». Этикетки, которые так любят наклеивать некоторые продюсеры, и мода, искусственно создаваемая и распространяемая целыми группами прокатных фирм и псевдоартистами, способствуют тому, что тот или иной фильм сразу же зачисляется в какую-то заранее определенную категорию, относится к какой-то определенной — и притом выдуманной — «школе», к строго разграниченному, раз и навсегда установленному жанру. Несколько десятилетий в истории кино разрастаются, таким образом, в трудах некоторых авторов до необъятных и нескончаемых периодов времени, так много приводится различных дат, такое обилие фактического материала, с которым надо ознакомиться и в котором надо хорошо разобраться. Отсутствие обобщений приводит к тому, что анализ дробится на бесчисленное множес-

тво отдельных «карточек», словно в картотеке, где самое незначительное упущение приобретает чуть ли не трагический характер, а ничтожная ошибка в самой маловажной дате рискует стать причиной крушения всей системы, «совершенство» которой доведено до абсурда.

Идя по этому пути, исследователь, а тем более неподготовленный человек, рядовой зритель, который хочет узнать что-либо определенное о значении того или иного фильма, рискует потерять голову и быть совершенно сбитым с толку. Это произойдет с каждым, кто, захотев выйти из этого заколдованного леса, попытается ориентироваться, исследуя весь лес, дерево за деревом, кустик за кустиком, но ни разу не поднимет глаз на сияющее солнце, чтобы с его помощью определить страны света, а затем общую топографию местности.

Результаты подобного исследования были бы самые плачевные, и вряд ли кто-нибудь захотел бы вновь предпринять столь нелепую попытку. Однако всегда можно найти руководящую нить, определить цепь отношений, взаимную зависимость между отдельными фильмами, если твердо помнить о той глубокой связи, которая существует между каждым фильмом и той эпохой, тем общественным строем, которые его породили.

В самом деле, кино связано со своей эпохой не только как определенный вид искусства, но и как средство прямой, непосредственной пропаганды. Каждая нация использует свою кинематографию, чтобы непосредственно популяризировать — согласно определенной политической программе — свои идеи, свои нравы, красоты своей природы. Нет ни одной современной страны, которая не стремилась бы, чтобы ее кино как можно шире отражало основные характерные черты нации (истинные или показные), чтобы оно было как можно теснее связано с традициями, которые ее граждане считают необходимым поддерживать и развивать, наконец, с той или иной политической идеологией, которой они в данный период следуют, с тем «колоритом», с тем фольклором, с теми природными красотами, которые привлекают к данной стране иностранных туристов.

* * *

Именно с этих позиций мы и будем рассматривать обширную панораму итальянской кинематографии за последние сорок лет и надеемся, что нам удастся правильно наметить и проследить пути ее развития. При этом мы постараемся рассматривать ее на фоне общего развития истории указанного периода, ибо только таким образом мы сможем различить в этом сложном конгломерате, в этом множестве далеких и угасших образов то, что живо еще до сих пор.

Все то, что итальянская кинопромышленность и итальянское киноискусство создали почти за полвека своего существования, — это рассказ о том, что наша история за полвека принесла нам, итальянцам, и всему миру. Там, где итальянская кинематография не ограничивается пассивным отражением событий, происходящих в нашей стране, не следует догмам, которые навязывает ей старая культура, а прислушивается к самым глубоким, скрытым процессам нашей повседневной жизни и помогает им прорваться наружу, выступая как одно из средств выражения новых течений в области культуры, — там ей удастся внести свой вклад в дело создания нашей новой культуры, там она достигает своей относительной, но здоровой самостоятельности, там она плодотворна и жизнеспособна.

История нашего кино — это рассказ о борьбе между старой и новой культурой, борьбе, являющейся одним из элементов жизни нашей страны, раздираемой глубокими социальными противоречиями. Найти основную путеводную нить в перипетиях этой борьбы — значит суметь разобраться в истории итальянского кино.

А суметь разобраться в его истории — значит суметь, как мы указывали в самом начале, — и именно с этой целью мы и предприняли наше исследование — ответить на животрепещущие вопросы: куда в настоящее время идет итальянское кино? Каковы сегодня тенденции его развития? Каково значение переживаемого им кризиса?

Глава I

У ИСТОКОВ

Итальянская кинопромышленность начала подавать первые признаки жизни в 1906—1908 годах, как раз в середине десятилетия, имевшего решающее значение для развития итальянского общества. На смену ограниченной и консервативной политике первых правительств, ставших у власти после объединения страны, в этот период пришла более гибкая и просвещенная политика Джолитти*. Казалось, что страна наконец близка к разрешению глубоких противоречий, развившихся в итальянском обществе еще с периода Рисорджименто**, которые она под руководством старых консервативных классов не сумела или не смогла разрешить. Социалистическое движение, укрепляясь организационно и увеличивая свое влияние, заставляло правящие круги считаться со все возраставшей по-

* Джолитти, Джованни (1842—1928) — итальянский государственный деятель, лидер так называемых левых либералов. В период 1892—1921 гг. несколько раз занимал пост премьер-министра. (*Прим. перев.*)

** Период Рисорджименто (XIX в.) — период борьбы итальянского народа за объединение и национальную независимость Италии, завершившийся в 1870 г. образованием единого итальянского государства. В моменты своего наивысшего подъема эта борьба принимала характер буржуазно-демократической революции. (*Прим. перев.*)

литической зрелостью народных масс и выдвигало требование более широкого их участия в процессе перестройки итальянского общества. С другой стороны, буржуазия переживала свой «золотой век», промышленность процветала, а расширение всеобщего избирательного права, казалось, свидетельствовало о серьезном намерении правящих кругов осуществить коренные реформы.

Рисорджименто, этот период незавершенной революции, оставил открытыми все вопросы, стоявшие перед итальянским обществом.

Поэтому перед свободным от предрассудков демократическим режимом, развитие которого намечалось в первые годы нового, XX века, стояла задача продолжить буржуазно-демократическую революцию и превратить Италию в современное, идущее по пути прогресса государство. От этого зависела также судьба итальянской культуры.

В заключении к своей «Истории итальянской литературы» Франческо Де Санктис* писал:

«Италия, вынужденная бороться на протяжении целого столетия, чтобы завоевать независимость и либеральные институты, и не сумевшая выйти из круга слишком однообразных и носящих слишком общий характер идей, подчиненных политическим целям, ныне является свидетельницей распада всей той теолого-метафизико-политической системы, которая дала ей все, что могла дать...» «Италия до сих пор была словно лишь окутана поверхностным покровом свободы и идей национального суверенитета, и это породило такую философию и такую литературу, истоки которой лежат вне ее, а еще точнее, вокруг нее. Теперь она должна заглянуть вглубь себя, должна познать самое себя... Религиозное ханжество, преобладание задач политического характера, академические привычки, длительное бездействие, отголоски рабства и ко-

* Де Санктис, Франческо (1817—1883) — крупнейший итальянский литературный критик, буржуазный демократ, участник национально-освободительного движения. Боролся за реализм в литературе. В философии — идеалист-неогегельянец. (*Прим. перев.*)

сности многих веков, посторонние влияния, тормозившие ее свободное развитие, создали у нее искусственное и неустойчивое сознание... Она должна познать самое себя, видеть вещи ясно, сбросив все покровы, все оболочки, подходя к фактам с духом Галилея, Макиавелли. В ходе этих поисков реально существующих элементов своего бытия дух итальянского народа переделает свою культуру, обновит свой внутренний мир, освежит свои восприятия, обретет наедине с самим собой новые источники вдохновения... Такая литература предполагает серьезную подготовку оригинальных работ, охватывающих все области знания, которые направлялись бы критикой, свободной от предвзятых суждений, являющейся терпеливым исследователем, а также наличие широко развитой общественной и частной национальной жизни. Мы должны заглянуть внутрь себя, в наши обычаи, наши идеи, наши предрассудки, наши хорошие и дурные качества, превратить современный мир в наш мир, изучая его, ассимилируясь с ним и изменяя его...»

«У нас есть исторический роман, но нет исторического исследования и нет романа. У нас нет также драмы. Со времени Джузеппе Джусти у нас еще не появлялось комедии. А после Леопарди еще не было лирики. Над нами довлеют еще Академия, Аркадия, классицизм и романтизм. Мы попрежнему склонны к преувеличению и к риторике — плод недостаточной серьезности в научных трудах и в жизни. Мы слишком много живем наследием нашего прошлого и за счет чужих трудов. Еще не видно ни нашей собственной жизни, ни наших трудов. Под нашим хвастовством кроется сознание собственной слабости.

Огромная работа, проделанная в XIX веке, подходит к концу. Мы являемся свидетелями нового брожения идей, возвещающего новую формацию. Мы уже видим, как вырисовываются в этом веке контуры нового века. И на этот раз мы не должны очутиться в хвосте, на заднем плане...»

Таким образом, Франческо Де Санктис понимал, что рождение новой культуры, новой литературы возможно лишь при условии глубокого обновления итальян-

янского общества, формирования нового гражданского сознания, при наличии «широко развитой общественной и частной национальной жизни».

Совсем не таков был путь, пройденный Италией в годы трансформизма* и кровавых репрессий против первых широких народных выступлений.

С другой стороны, и народные массы вследствие отсталости экономического развития Италии и обусловленной этим задержки, с которой они выступили на арене политической борьбы, еще не могли ни оказывать глубокого влияния в области идеологии и культуры, ни породить самостоятельного народного философско-литературного движения.

«Между этими стихийными явлениями (рабочие выступления) и сознанием, развитым пролетарской революцией, — писал Антонио Лабриола** в 1891 году Энгельсу, — в Италии не хватает того связующего звена, которым именно и является социалистическая культура. Наши рабочие несомненно не унаследуют идеи немецкой классической философии именно потому, что эта философия с грехом пополам стала известна лишь нескольким работающим в уединении итальянским профессорам. Молодое поколение знакомо только с позитивистами, которых я считаю представителями выродившегося и впавшего в слабоумие течения буржуазного типа».

Это глубокое противоречие итальянского общества, противоречие, которое ныне не отрицают даже историки, наиболее рьяно следующие официальной историографии и традиционным схемам, оказало влияние на всю итальянскую культуру периода, последовавшего за Рисорджименто.

* Трансформизм — политика тех элементов итальянской буржуазии, которые в период, последовавший за воссоединением Италии, опасаясь роста народного движения, постепенно отказались от своих буржуазно-демократических, республиканских взглядов и, совершая непрерывную эволюцию вправо, превратились в ярых реакционеров и сторонников монархии. (*Прим. перев.*)

** Лабриола, Антонио (1843—1904) — выдающийся итальянский историк и философ, теоретик и популяризатор марксизма в Италии. (*Прим. перев.*)

В искусстве этого периода, естественно, были отдельные черты, имевшие некоторое положительное значение: тяга к правдивости, изучение народной жизни, людей из народа, отказ писателей, часто решительный и резкий, от всяких компромиссов, освоение опыта французского натурализма — все это подготовило почву, создало предпосылки для возможно более широкого сближения между писателями и народом. Но появление этой народной литературы запаздывало, и связь писателей с народом не укрепилась. В произведениях того периода еще чувствовался провинциализм, замкнутость в узком кругу интересов, еще ограниченный личный опыт, не связанный с изучением жизни какой-либо определенной социальной среды; в этих книгах отражалась жизнь общества, черты которого еще были расплывчаты и нечетки, как и сама его структура. А если общество не питало своими соками литературу, если произведение рождалось как результат холодных умозаключений, лишенных оригинальности, разве могло оно, в свою очередь, дать итальянскому обществу какой-то сильный толчок, оказать на него сколько-нибудь серьезное влияние и быть воспринято им как призыв? Художник продолжал оставаться оторванным от общества. Примером этому служит судьба Верга*, хотя в созданных им произведениях он сумел высоко подняться над своими современниками и глубоко проникнуть в самую гущу сицилийской народной жизни. Реальная жизнь в произведениях Джованни Верга — это не та провинциальная жизнь, которую описывали различные манерничавшие веристы: Верга поистине обладал огромной интуицией, позволявшей ему глубоко осознать всю трагедию примитивного мира, в котором живут его герои.

Но крик отчаяния и возмущения Верга не мог быть услышан в тех еще столь замкнутых и узких культурных кругах, которые только складывались в первые

* Верга, Джованни (1840—1922) — выдающийся итальянский писатель. С конца 70-х гг. возглавлял литературное течение итальянского натурализма (веризм); многие романы и рассказы Верга переведены на русский язык. (*Прим. перев.*)

десятилетия жизни итальянского королевства. Где было найти группы молодых представителей интеллигенции, которые могли бы подхватить призыв Верга и понести его в народ? Разве народные слои, которым так много еще предстояло сделать, чтобы преодолеть свою отсталость, могли породить эту интеллигенцию и заложить основу для действительно коренного обновления нации?

* * *

Поэтому для создания новой культуры, о которой так страстно мечтал Франческо Де Санктис, жизненно важное значение имели сила и организационные способности, проявленные народными массами в первое десятилетие нового века и выразившиеся в усилении профсоюзов, кооперативов, социалистической партии. Не менее важное значение для дела обновления всей, в том числе и духовной, жизни страны имело и то, что буржуазия, казалось, начинала проявлять в годы правления Джолитти большую дальновидность в области политики и большую гибкость в области экономики, приступив к созданию крупной промышленности и расширению торговли. (Именно этой атмосферой экономического подъема и объясняется последовавший вскоре бурный расцвет итальянского кино, которое приобрело мировое значение и успешно конкурировало с кинематографией других стран.)

Оказали ли влияние на ход развития культуры новые события? Были ли социальные и политические преобразования достаточно глубоки, чтобы повлиять на итальянскую культуру и в свою очередь преобразовать ее? Были ли они достаточно эффективны и радикальны, чтобы создать новую атмосферу в области культуры, способствовать созреванию тех жизнеспособных семян, которые развивались внутри позитивистских течений и в веристской литературе?

Каковы были события, происходившие в культурной жизни в те годы? В каких условиях оказалось (и здесь мы возвращаемся к главной теме нашего изложения) кино, это новое искусство, родившееся как раз в тот период?

В основе культурного обновления, о котором мечтал Де Санктис, указывая даже, каким образом оно должно произойти («искусство, черпающее силу в языке народа, более близкое к природе, с более сильными страстями, с более непосредственным восприятием, которое в средствах выражения исходило бы не из правил, а из впечатлений»), лежал новый компромисс.

Социальная борьба, возросшая организованность народных масс и в этот период также еще не могли породить в стране широкого идеологического движения. Теоретическая слабость итальянского социалистического движения, несмотря на его размах, задержала формирование новой интеллигенции, тесно связанной с народом, способной сделать необходимые выводы идеологического порядка из политического и социального опыта его передовых слоев.

С другой стороны, вскоре обнаружилась слабость новых политических руководящих кругов, их органическая неспособность сплотить в единый, действительно национальный блок силы, стремившиеся повести Италию по пути обновления. Путь к расширению базы демократического строя правящие круги видели скорее в политике компромисса с передовыми, наиболее зрелыми в социальном отношении слоями народных масс, то есть с пролетариатом, чем в широких реформах, которые следовало бы провести в деревне в целях уничтожения феодальных пережитков, оживления и расширения внутреннего рынка, улучшения положения самых бедных слоев населения. К старым противоречиям прибавились новые. Перед лицом мощного промышленного развития Севера стали еще очевиднее вопиющая нищета и отсталость Юга.

Эта отсталость ощущалась страной все сильнее и внушала все большее беспокойство и вместе с ростом населения дала начальный толчок политике колониальной экспансии, явилась первым предложением для националистической пропаганды. В период правления Джолитти под кажущейся безмятежностью водной глади бурлили подводные течения, постепенно приведшие к непоследовательным и чреватых опасностями

действиям наиболее авантюристически настроенных кругов итальянской буржуазии.

Новые поколения интеллигенции ощущали все более глубокое неудовлетворение узкими горизонтами, которые открывали перед ними позитивистская культура и литература веристской школы. Они обратились к более «романтическим» учениям, теориям, школам, могущим более убедительно отвечать тому еще не осознанному стремлению к активной деятельности и тем индивидуалистическим настроениям, которые начали пробуждаться у них в душе. Эти настроения были как бы отзвуком неудовлетворенности и беспокойства, которые охватили с некоторых пор круги интеллигенции во всей Европе.

Идеалистическая школа Бенедетто Кроче * быстро завоевала наиболее живо откликающиеся на все новое группы итальянской интеллигенции. Однако, критикуя и отвергая позитивистские теории, она в то же время вызывала отход от всякого серьезного научного исследования с материалистических позиций, способствовала утрате интереса к деятельности в области науки и техники и содействовала — особенно ее наиболее невежественные эшгоны — распространению нового, чисто формального гуманизма, своего рода новой риторики, утверждающей, что все проблемы могут быть разрешены чисто словесным путем, а все затруднения и противоречия социального порядка — преодолены и оправданы с помощью искусной диалектики.

Потом дело зашло еще дальше. Историзм Кроче также начал казаться слишком «глупым» и «буржуазным». Тяга основоположника этой школы ко всему конкретному, земному, его любовь, хотя и носившая аристократический оттенок, к людям, рассматриваемым как мыслящие существа, его либерализм, свободный от риторики, — все это уже казалось плоскими и ненужными чувствами. Для многих лю-

* Кроче, Бенедетто (1866—1952) — итальянский буржуазный философ и политический деятель, историк и литературный критик. (Прим. перев.)

блещущих «авантюры» и «риск» юношей стали гораздо привлекательнее (и намного удобнее!) пустые, позлащенные призывы Д'Аннунцио*.

* * *

В первые годы существования кино оно совершенно не испытывало влияния борющихся между собой течений итальянской культуры. Первые его шаги носили коммерческий, или, скорее, лишь экспериментальный характер, и представители официальной культуры игнорировали его появление. Наиболее непосредственной формой отражения жизни для кинематографии явились документальные фильмы, то есть воспроизведение действительности такой, как она есть. Благодаря этому кино сразу приобрело свое значение «чуждого» и «удивительного» инструмента.

В 1904 году были сняты документальные фильмы «Маневры альпийских стрелков на Колле делла Ранцола» и «Первый автомобильный пробег в Италии: Суза—Монсени». В 1906 году был создан первый фильм о сельскохозяйственной технике. В Турине Роберто Омения начал свою научную работу в области кинематографии и снял фильмы «Охота на леопарда» и «Землетрясение в Мессине». Итальянские документальные фильмы имели некоторый успех также и за границей. В последующие годы производство короткометражных видовых и научных фильмов приняло довольно значительные размеры. В 1911 году фильм Роберто Омения «Жизнь бабочек» получил первую премию на Первом международном конкурсе научного фильма в Турине. Один за другим появились на экране наиболее характерные эпизоды итальянской жизни и просто хроника: «Спуск на воду «Данте», «Процесс Тарновской», «Мессина возрождается», «Военные конные состязания в Турине», «Зверинец в Риме», «Сиракузы» — вот названия некоторых короткометражных фильмов, выпущенных в 1910—1911 годах.

Несмотря на довольно значительное количество

* Д'Аннунцио, Габриэле (1863—1938) — реакционный писатель, декадент, идеолог итальянского империализма, открытый сторонник фашизма. (Прим. перев.)

созданных картин, документальный, хроникальный фильм оставался на заре жизни итальянского кино, как это было и впоследствии, второстепенной и лишённой значения линией его развития. Несомненно, он представлял (и не только в Италии) первую стадию развития кино, и человек неминуемо должен был заменить своим все более совершенствовавшимся искусством простое воспроизведение окружающего мира. Но в Америке, например, удалось избежать разрыва между примитивным, так называемым пассивным кино и более развитой кинематографией последующих десятилетий. В Америке круги, представлявшие национальную культуру, не стремились направить кинопроизведения в русло литературных или исторических традиций, напротив, они содействовали развитию популярной кинематографии, основным жанром которой было «приключение под открытым небом».

В Европе же произошло как раз обратное.

Наши предприниматели и постановщики полагали, что фильм тем значительнее, чем более «грандиозно» и «благородно» его содержание. Между отдельными кинофирмами и между отдельными странами началось соперничество — чей фильм будет «больше». Итальянцам особенно повезло, ибо они умели лучше других втиснуть в ограниченный метраж пленки невероятное количество событий, выдающихся исторических персонажей или героев известных литературных произведений.

Разве не чудо было увидеть движущиеся на экране человеческие фигуры, существа такие же, как мы с вами, так же, как мы, одетые, живые, подлинные, но в то же время неосязаемые, как тени. А разве не еще большим чудом было видеть движущихся на том же экране, в XX веке, патрициев в тогах или полуобнаженных рабов и высящиеся целехонькие беломраморные колонны храмов и форумов, величественные лестницы цирков и дворцов античного Рима?

Исторический фильм (это сразу же ясно поняли продюсеры, а некоторые из них считают так и поныне) содержал в себе двойной заряд воздействия на публику, был вдвойне «чудесен».

Глава II

МЕЖДУ ДВУМЯ МИРАМИ

Италия была идеальной страной для создания исторических фильмов. Исторический фон, пышная постановка казались наиболее доступными для масс элементами «культуры». Итальянское кино, которое сразу же, в самый момент своего зарождения, столкнулось с необходимостью, чтобы язык его был понятен миллионам людей, заимствовало свои образы, свой словесный материал из области традиционной риторики.

То обстоятельство, что у буржуазии в Италии не сложилось своей глубокоукоренившейся, доступной культуры, заставило наспех переделывать, превращать в лубок, в лишенные внутреннего содержания картинки все образы, созданные академической культурой. Получавшееся в результате химическое соединение было, с коммерческой точки зрения, в высшей степени удачно, и даже настолько удачно, что итальянские псевдоисторические фильмы начали пользоваться успехом также и за границей.

Другим источником вдохновения для кинематографии явился так называемый популярный роман, та третьесортная, бульварная литература, являвшаяся, по существу, жалкой пародией на произведения мастеров романтизма и веризма, — с убийствами и безумными

страстями, мезтью и драматическими сценами примирения, — которая пользовалась таким огромным успехом еще несколько лет назад, пока ее не начали вытеснять «комиксы».

Обильно черпая из этих двух источников и «продавая» миллионам людей, словно случайные вещи на распродаже, легенды и мифы, которые литература не успела еще широко использовать или же выбросила, как ненужные, итальянская кинематография создала предпосылки для своего успеха в Италии и во всем мире.

Вот названия некоторых фильмов, выпущенных в период между 1907 и 1910 годами фирмами «Анонима Амброзио» и «Итала-фильм» в Турине и фирмой «Чинес» в Риме: «Катилина», «Макбет», «Нежные сердца», «Трагический час», «Закон судьбы», «Анита Гарибальди», «Дон Карлос», «Отелло», «Средневековая драма», «Госпожа и рабыня», «Беатриче Ченчи», «Последний из Стюартов», «Галилео Галилей», «Торквато Тассо», «Нерон», «Последние дни Помпеи», «Мазаньелло», «Граф Уголино»*.

В эти же годы началось производство комических фильмов с участием «Кретинетти» (Андре Дид). Эти комические картины, часто рассчитанные лишь на эффект быстрого темпа действия, с их нелепыми и забавными «погонями», с падающими и разбивающимися телами, предметами, экипажами, таили в себе, словно интуитивно предвосхищая, то, что впоследствии стало истинным языком кино — не статический показ грандиозных событий, а уже зримый динамизм, ритм, движение.

Но комедийный жанр, так же как и документальный, хроникальный фильм, не выжил в общем ходе развития итальянской кинематографии и не оставил после себя ни традиций, ни школы. По мере того как официальная культура прибирала к рукам кинематографию, все более доминировало направление псевдоистори-

* Включив в этот список экранизации классических произведений, автор имел, видимо, в виду низкий уровень этих экранизаций. (Прим. перев.)

ческого фильма и грандиозных постановок, а натуралистическое направление начинало играть второстепенную роль. Позднее связь кино с национальной культурой и общественной жизнью страны определилась яснее, и в кинематографии постепенно начала все заметнее давать себя чувствовать носившая широкий характер борьба, которая шла между натуралистами-позитивистами и последователями Д'Аннунцио. (Итальянской кинематографии пришлось заплатить за свои первоначальные успехи, достигнутые благодаря той ловкости, с которой наши постановщики сумели обработать старую культуру, ценой очень долгого порабощения этой культурой — безумием, которое продолжалось дольше, чем во всех других странах.)

В 1910—1911 годах производство кинофильмов растет и быстро захватывает иностранный рынок. И хотя итальянская кинематография создала свои лучшие произведения, окончательно завоевавшие симпатию мировой публики, только в 1912—1913 годах, 1910—1911 годы были все же годами, когда получили признание «кинозвезды» — существеннейший фактор в успехах итальянской кинематографии — и развилась и организационно окрепла промышленность.

Названия достаточно красноречивы и дают представление о характере фильмов: «Сердце дедушки», «Любовь рабыни», «Благодарность бандита», «Интрига маркизы», «Заминированный веер», «Раскаяние игрока», «Таинственный таз», «Горации и Куриации», «Ради любви к сестре», «Гвельфы и гибеллины», «Отцовская скрипка», «Юла ди Риенцо», «Хозяин шахт».

Из наиболее модных в те годы режиссеров можно назвать Марио Казерини и Эдоардо Бенчивенга. Казерини, поставивший в 1912 году «Парсифаля» и «Зигфрида», вдохновлялся творчеством Вагнера. Джузеппе Де Лигуоро снимался в роли Улисса в фильме «Одиссея» и графа Уголино в фильме «Ад», Альберто Капоцци и Мари Клео Тарларини вызывали восторг зрителей в фильме «Последний из Фронтиньяков», а в начале 1912 года впервые появилась вместе с Амлето

Новелли в фильме «Роза Фив» Франческа Бертини. Пьеро Фоско, позднее поставивший знаменитый фильм «Кабирия» и проявивший большую энергию и предприимчивость и как постановщик и как администратор, снимал в это время «Падение Трои».

В 1912 году в истории кино появилось имя Д'Аннунцио: было создано несколько фильмов по его произведениям — «Джоконда», «Корабль», «Сокрытый светоч», «Дочь Иорио», «Не виновен».

Так впервые наметился как бы официальный контакт между кинематографией и Культурой с большой буквы. Этот контакт имел последствия, наделавшие много шума в следующем году, когда Д'Аннунцио написал текст подписей к фильму Пьеро Фоско «Кабирия». «Кабирия» была создана в конце 1913 года — в год появления фильмов-«колоссов».

В самом деле, в 1913 году помимо «Данте и Беатриче» Казерини и «Но моя любовь не умирает» с участием Лиды Борелли и Марио Боннар, «Жанны д'Арк», поставленной Оксилья, с участием Марии Якобини, появились такие фильмы, как «Камо грядеши?» и «Последние дни Помпеи», небывалой по тому времени длины в три тысячи метров. «Камо грядеши?», поставленный Энрико Гуаццони, показывался в Америке, а фильм «Последние дни Помпеи» поразил всю европейскую публику не только своей продолжительностью, но и сложными декорациями и удачными эффектами.

Вершиной итальянской кинематографии в 1913 году было появление на экране «Кабирии». Фильм не ставился по какому-либо определенному литературному произведению, и его продюсеры хотели привлечь Д'Аннунцио к работе над сценарием и субтитрами с целью придать фильму большую значимость и поднять его художественный уровень. Таким образом, этот известный писатель принял непосредственное участие в создании фильма и в некоторой степени нес ответственность за кинопроизведение. С этого момента итальянское кино стало подвергаться все большему влиянию со стороны официальной культуры. Что же касается последней, то она, наоборот, еще в течение многих лет не могла извлечь из опыта кинематографии ника-

ких полезных для себя выводов, никакого импульса к своему обновлению.

Интерес Д'Аннунцио к работе в области кино объяснялся в первую очередь причинами материального порядка. За сюжеты, заимствованные из его произведений, ему платили по четыре тысячи лир, что составляло по тем временам весьма значительную сумму, а участие в работе над «Кабирией» принесло ему пятьдесят тысяч лир!

Однако, несмотря на значительность этой цифры, работа над фильмом не воодушевляла поэта, и он не придавал ей большого значения. По свидетельству его биографов, он даже не видел «Кабирии» — фильма, за который он в какой-то степени также должен был нести ответственность. «Я позволил переделать в фильмах некоторые из моих наиболее известных драматургических произведений», — обычно говорил Д'Аннунцио. Антонджини рассказывает, что, когда однажды в городе Фиуме Д'Аннунцио случайно попал на фильм, поставленный по его произведению «Леда без лебедя», «...он хохотал до упаду от начала до конца картины, настолько она показалась ему детски наивной и карикатурной. Это был первый и последний раз, что Д'Аннунцио смотрел фильм, поставленный по его произведению» (цитата заимствована из статьи Л. Бьянкони «Д'Аннунцио и кино», журнал «Бьянко е Неро», год III, № 11, 1939 г.).

Для Д'Аннунцио кино было лишь «чудесным» средством, при помощи которого можно было осуществлять удивительные трюки, однако не имеющее ничего общего с искусством и культурой.

Немало найдется еще и сегодня среди итальянской интеллигенции людей, которые точно так же относятся к кино. Они считают, что задачи кино состоят самое большее в том, чтобы служить, проявляя при этом ум и тонкий вкус, хорошей иллюстрацией к тому или иному литературному произведению, либо передать тот или иной пейзаж, либо определенную моральную коллизию в духе и атмосфере того или иного литературного течения.

* * *

Фильм «Кабирия», прежде чем поэт поставил под ним свою подпись, уже был продуман во всех основных линиях Джованни Пастроне (известному под псевдонимом Пьеро Фоско) и некоторые сцены были даже сняты. Условное название фильма было «Торжество любви». Д'Аннунцио переработал сюжет (с учетом уже снятых сцен), сочинил текст высокопарных и бьющих на эффект субтитров, написал указания для постановщиков и наделил многочисленных действующих лиц фильма странными, необычными именами — Кабирия, Мачисте, Картхало, Бодасторет.

В одном интервью, данном в 1914 году, поэт следующим образом объяснял характер и содержание фильма:

«Какое понадобилось огромное напряжение интеллекта и творческих сил, чтобы сценически воплотить, передав атмосферу III века до нашей эры, самое трагическое событие, когда-либо происходившее на свете в борьбе двух народов!..

Мы являемся свидетелями кульминационного момента этого столкновения между двумя борющимися народами, которое поистине направляет дух огня, всепобеждающий, всепожирающий, полновластный господин и бессмертный творец всего земного. Поэтому существо, не отдающее себе отчета в происходящем и остающееся невредимым среди бушующего вокруг огня, носит имя Кабирии, имя, заставляющее вспоминать о демонах вулканов... И вот свершается то, чего никогда еще не видели на земле, то, о чем никогда еще не было записано в анналах истории: внезапно полностью рушится целая великая человеческая цивилизация, со своими ужасными идолами, со своими древними и вновь приобретенными ценностями, со всей своей ненавистью и алчностью, со своим стремлением к неограниченному господству... рушится внезапно, низвергаясь, как фейерверк, оставляя за собой лишь струйку дыма и кучку пепла. Перипл* Аннона, не-

* Периплы — древнегреческие описания морских путешествий и берегов. Перипл Аннона — одно из таких описаний. (Прим. перев.)

сколько ржавых медалей, несколько стихов Плавта — вот и все, что осталось от огромного и жестокого карфагенского мира... Итак, речь идет о широчайшем полотне; более того, вряд ли вообще когда-нибудь создавалось полотно шире, выпсанное более тщательно во всех деталях, с большим уважением к археологическим данным и истории, с большей гармоничностью движения и более совершенным построением массовых сцен. Фирма, выпустившая фильм, несомненно, совершила самую большую и смелую попытку, которая когда-либо только предпринималась в области кино. Это — несколько широких исторических произведений, связанных между собой приключенческим сюжетом, рассчитанных на самые простые чувства широкого зрителя. А мой любимейший Ильдебрандо из Пармы* написал к «Кабирии» замечательную симфоническую музыку».

Воодушевление и пыл, проявленные Д'Аннунцио в этом интервью, в отношении фильма до некоторой степени были искусственными и преследовали определенную цель: интервью должно было служить своего рода «попутным ветром» для фильма, который в первые месяцы 1914 года начинал свое победоносное шествие по кинозалам всего мира. К тому же при помощи этих выступлений поэт, повидимому, пытался исправить те «бестактности», которые были допущены им в период работы над фильмом, когда, отвечая на многочисленные вопросы во всевозможных интервью, он всякий раз давал понять, что вообще не слишком уважает кино. В опубликованном газетами письме к одному своему другу он прямо писал, что согласился принять участие в работе над фильмом, чтобы иметь возможность на полученные деньги покупать больше свежего мяса для своих собак.

Сам Пастроне, заботившийся больше о соблюдении своих интересов как организатора и директора фильма, нежели его режиссера, настаивал, чтобы Д'Аннунцио публично заявил, что он является «вдохновителем» и «автором» фильма и поддержал его своим авторитетом.

* Ильдебрандо Пиццетти. (Прим. автора.)

Имя Д'Аннунцио было для «Кабирии» чем-то вроде дворянского титула и в то же время на редкость удачной рекламной находкой, как бы залогом высоких художественных качеств и одним из факторов коммерческого успеха. Пастроне охотно соглашался остаться в тени ради того, чтобы имя Д'Аннунцио возвеличилось и «Кабирия» действительно считалась оригинальным произведением знаменитого поэта.

С другой стороны, «Кабирия» в самом деле была боевиком, и, независимо от суждений, высказываний и авторитета Д'Аннунцио, этому фильму было суждено иметь успех. В нем участвовали Лидия Кваранта, Умберто Моццато, Италия Альмиранте-Мандзини, Бартоломео Пагано (в роли Мачисте). К тому же фильм являлся плодом большой и умелой работы с точки зрения кинематографической техники.

Съемка фильма заняла несколько месяцев. Интерьеры снимали в Турине, а натурные съемки производились в Тунисе и в Альпах. Фильм длиной в 3 500 метров длился более трех часов, и на экране сменяло друг друга не менее сотни эпизодов, поражающих сложностью и богатством постановки. Самыми запоминающимися и чаще других упоминавшимися в печати были: осада Сиракуз, Ганнибал на Альпах, карфагенский рынок, осада Карфагена, жертвоприношение богу Молоху. Столкновение двух цивилизаций — римской и карфагенской — поистине было показано со всем блеском, со всей силой мастерства художественного изображения и фантазией, на которые только могли быть способны в те годы представители наиболее авантюрно настроенных кругов нашего общества.

Посредством «Кабирии» легенда древнего Рима проникла в сердца итальянцев. Этот фильм явился одной из самых больших идеологических побед национализма. Начиная с «Кабирии», итальянскую кинематографию все шире захлестывает волна мифов и иррациональных фантазий, сопровождавших эволюцию в сторону империализма наиболее склонных к политическому авантюризму слоев нашего общества.

Погоня за «коLOSSами», которую начинают вести с этого момента некоторые итальянские кинофирмы,

сопровождается погоней за мифами, за мечтой. Это вызов скромной действительности, повседневной жизни итальянского народа, отказ от реальности, восхваление риторики и насилия. На идеологическом фронте постепенно занимали господствующее положение те слои интеллигенции, которые позднее поддерживали фашизм.

«Кабирия» — это исходная и в то же время конечная точка в развитии итальянской кинематографии на том этапе. Исходная точка потому, что благодаря огромным усилиям, затраченным на создание фильма, тщательной отделке всех деталей, техническим новшествам, примененным его авторами, «Кабирия» стала образцом, примером, поистине стимулом к дальнейшему развитию итальянского кино. Применение подвижной кинокамеры, то есть того особенного движения аппарата, которое позволяет осуществлять переход от длинных панорам к крупным планам и наоборот, или же изображение фигур или элементов декорации в последовательном порядке без необходимости «разрывов», заслуженно принесло Пастроне славу пионера в применении новой техники киносъемки. Фильм «Кабирия» был действительно исходной точкой нашего кино, ибо его невиданный коммерческий успех (шесть месяцев показа первым экраном в Париже, год показа в Нью-Йорке) окончательно открыл перед итальянской кинематографией все рынки и утвердил ее техническое превосходство.

Но этот фильм был также и конечной точкой развития итальянского кино на том этапе, ибо указанный им путь был бесперспективным, заводил в тупик. «Кабирией» итальянская кинематография скрепляла свой союз с теми идеологическими течениями, которые, хотя внешне казались проявлением духовного протеста, по существу, как мы видели, были не только не революционными, но реакционными и вредными для нашей страны, стремившейся к культуре, более тесно связанной с народной жизнью.

Будучи наиболее ярким выражением того иррационального течения в кинематографии, которое возглавлялось Д'Аннунцио, «Кабирия» помимо того, что она

свидетельствовала об огромном усилии, которому суждено было быть затраченным впустую, способствовала тому, что завяли, не успев расцвести, были подорваны в корне все другие течения в нашей кинематографии, ибо финансовый успех «Кабирии», вызвав большой приток капиталов, содействовал тому, что кино пошло по пути, указанному этим фильмом.

Те искры правдивого изображения действительности, которые иногда мелькали в документальных и хроникальных фильмах, а позднее вспыхивали то там, то здесь в некоторых фильмах, являвшихся экранизацией романов «с продолжением», могли бы с течением времени засверкать ярче, превратиться в самостоятельное, народное направление, в самую настоящую веристскую школу, если бы не романтически-д'аннунцианское направление в области культуры, одержавшее сразу же верх, и как раз в тот самый момент, когда кинематография приближалась к подлинной культуре.

Таким образом, борьба между этими двумя основными направлениями в итальянской кинематографии с самого начала происходила при явном перевесе сил одного из них.

Поскольку исход этой борьбы был уже заранее предрешен, последователям веризма не удалось оказать на итальянскую кинематографию столь решающего влияния, как последователям Д'Аннунцио.

В последующие годы веристской школе иногда удавалось создавать отдельные, представлявшие интерес произведения, но постепенно в силу исторических условий она все больше хирела и в конечном итоге потерпела полное поражение.

Мы уже говорили выше об ограниченности итальянского натурализма и веристского течения в литературе, родившегося в атмосфере позитивизма.

Веризм являлся главным образом отражением взглядов некоторых выбившихся на поверхность общественной жизни передовых элементов; их побуждали к исканиям, к борьбе против романтизма и риторики не столько самостоятельно выработанные и осознанные революционные идеалы, сколько стихийное, подспудное движение народных масс, изменение социальной

обстановки в нашей стране. Достигнув наибольшей силы своего выражения в произведениях Верга, это направление начало, по мере того как обострялись противоречия, приведшие позднее к войне, вырождаться в областную литературу, с большей или меньшей достоверностью и полнотой отображавшую действительность, в мрачный и бесперспективный натурализм. Оно было суррогатом, как мы уже говорили, той истинной новой культуры, той реалистической литературы, в которой, как еще указывал Де Санктис, нуждалась Италия.

Наиболее значительным произведением, характеризовавшим натурализм в кинематографии, по единодушному мнению критики, был фильм «Затерянные во мраке» (1914). Поставленный по драме Роберто Бракко, фильм представлял интерес главным образом своей манерой повествования, построенного на контрастах. Действие фильма происходило попеременно в двух различных слоях общества, на фоне жизни которых развивались две различные сюжетные линии, затем переплетавшиеся между собой. Нищета глухого перцулка была показана не менее сильно и неприкрыто, чем жизнь аристократических кругов. Этот фильм запомнился своей большой документальной выразительностью, которой он местами достигал в передаче материала. «Сила изображения достигнута огромная, — писал Умберто Барбаро, — как этого требуют драматизм фильма и характер поставленной в нем этической проблемы. Исключительно тонко отобран материал «зрительного ряда»: платица из клетчатого ситца, тяжелые, словно обледеневшие одеяла, полосатые брюки, мягкие шляпы, соломенные шляпы франтов; неповторимый жест Джованни Грассо, шали и серьги Марии Карми и ее непокорные кудри; наконец, истертые ступеньки комнаты слепого, безжалостные, холодные камни мостовой в пользующемся недоброй славой переулке»*.

* Умберто Барбаро, статья «Старые фильмы в музее — «Затерянные во мраке» в журнале «Чинема», № 68, 1939 г. (Прим. автора.)

Точную оценку этому фильму дал Франческо Пазинетти в своей «Истории кино».

«Окружающая среда... описана с впечатляющей документальной достоверностью и с такой силой, что фильм достигает высокого драматизма. Однако впечатление ослабляется игрой актеров, которая, хотя и способствует созданию убедительных образов — добрых бедняков или же опустившихся богачей, — иногда кажется просто вялой из-за того, что драма лишена подлинной кинематографичности и не дает материала для жизненной передачи актерами того или иного чувства».

Своей необычайно высокой художественностью и искренней — по сравнению с другими фильмами того времени — манерой выражения «Затерянные во мраке» были обязаны более, чем Бракко, режиссеру фильма Нино Мартольо. Роли исполняли: Джованни Грассо, Вирджиния Балистрьери, Мария Карми и Дилло Ломбарди.

Другим значительным фильмом натуралистического направления был фильм «Ассунта Спина» по драме Сальваторе Ди Джакомо* с Франческой Бертини в главной роли. Этот фильм вызвал довольно интересную полемику. То, что произошло, несколько напоминает происходящее еще и сегодня, когда некоторые смелые фильмы, правдиво показывающие трагические условия жизни народных масс нашей страны, задевают ложную мораль лицемеров. Возникли сомнения, насколько уместно показывать «простому народу» слишком мрачные и страшные картины повседневной жизни. В дискуссию вмешался сам Ди Джакомо, заявивший следующее:

«Несомненно, что мы должны изгнать из кинокартин все то, что прямо или косвенно служит разжиганию и развитию дремлющей в толпе инстинктивной тяги к сексуальности, однако при этом следует проявлять большую осторожность, чтобы из-за боязни всего непристойного и эротического не подорвать са-

* Ди Джакомо, Сальваторе — неаполитанский поэт и драматург, черпавший сюжеты своих произведений из народной жизни. (Прим. перев.)

мую основу художественности в кинематографии. К сожалению, в жизни существуют и страшный, отталкивающий мир преступлений и нищеты, и мрачные отвратительные страсти. Наша задача в том, чтобы определить, изображены ли они на экране с чутьем и совестью истинного художника, то есть накинута ли на них тот прозрачный покров художественной целомудренности, о котором я вам говорил, ибо только при этом условии кинокартина приобретает воспитательное и моральное значение». В том же интервью (цитируемом Луиджи Бьякони в журнале «Бьянко е Неро», год VI, № 2, февраль 1942 г.) после этого решительного выступления в защиту веристского кино Сальваторе Ди Джакомо весьма объективно и ясно выражает свои взгляды на характерные особенности и значение киноискусства: «... нельзя не согласиться, что кинематограф, будучи доступен людям с самыми скромными средствами, сильно развивает и в то же время воспитывает эстетическое чувство в массах, приучая их видеть пластическую сторону вещей, эффекты света, красок — в общем все то, за чем, естественно, гонятся художники, создавая свои полотна... Если кинематограф, являющийся немим искусством, сумеет держаться вдалеке от сложных психологических переживаний, которые невозможно выразить без слов, и ограничится пластическими и эмоциональными сюжетами, которые позволяют передать все с предельной сжатостью в кадре и в действии и которые захватывают публику (на такого рода фильмах она либо бывает захвачена с первых же кадров, либо остается — и тогда это непоправимо — далекой и равнодушной), то благодаря умеренным ценам на билеты и небольшой продолжительности киносеансов в результате нанесет смертельный удар театральной спекуляции. Я не случайно говорю о спекуляции, ибо я глубоко убежден, что постепенно кино автоматически вытеснит все те театральные представления, которые ставятся с единственной целью заработать деньги. Кино же, развивая в публике все более высокие требования к сценической постановке, в конечном итоге косвенно принесет пользу театральному искусству —

тем его постановкам, которые являются действительно художественными по своей форме и содержанию».

Если в этих словах еще и не чувствуется ясного понимания языка кино и его целей, все же они со всей очевидностью свидетельствуют о честности суждений, о внутренней скромности, об уважении к кино — о качествах, которые, несомненно, не сумел проявить со своей поверхностной восторженностью и риторикой Д'Аннунцио. Ди Джакомо был одним из наиболее благородных представителей той литературы, которая в те годы начинала переживать кризис и которую Д'Аннунцио и его последователи все более отесняли на второй план. Не случайно Ди Джакомо с большей пронизательностью, чем Д'Аннунцио, увидел некоторые характерные особенности киноискусства и выступил в защиту правдивых фильмов, не пренебрегающих мрачной действительностью повседневной жизни.

Глава III

НА ПУТИ К КРИЗИСУ

Начало первой мировой войны, а затем вступление в нее Италии в первое время не отразились сколько-нибудь сильно на экономическом положении и художественных задачах кино. Это случилось уже позднее, когда затянувшиеся военные действия и постепенное сужение европейского рынка привели к нарушению существовавших ранее связей и отношений в мировой кинематографии: европейская кинематография оказалась в неблагоприятных условиях, а американская, напротив, начала быстро развиваться.

С другой стороны, деятели итальянского кино, которому несколько лет спустя предстояло пережить катастрофу в результате этого перемещения коммерческих связей в области кинематографии на мировом рынке, ничего не предпринимали, чтобы защитить итальянскую кинематографию от кризиса. Руководящие деятели итальянской кинопромышленности, по видимому, ни в начале войны, ни даже в последующие годы не отдавали себе отчета, что в экономической, общественной и духовной жизни каждой страны назревали глубокие перемены, в связи с чем у зрителя должны были появиться новые требования, родиться новые моды, новые вкусы. Успех мог быть завоеван только новыми тенденциями, поэтому нужно было

выработать новые формы. Не говоря об экономическом превосходстве американской кинематографии, она заняла первенствующее положение именно благодаря новой тематике. Единственный путь спасения для европейской кинематографии заключался в том, чтобы полностью обновить содержание фильмов, имевшее успех до войны, серьезно заняться общечеловеческими и социальными проблемами, уже ставшими основной тематикой кинематографии многих стран, смело показывавшей нравы, традиции, вскрывавшей причины кризиса, переживаемого различными народами.

Позднее мы остановимся на развитии кинематографии в тех европейских странах, где она сумела спастись от гибели, без предрассудков и предвзятости связав свою судьбу с судьбой охваченной кризисом национальной культуры своей страны. Здесь же мы хотим отметить все прогрессирующее отставание, какое-то постепенное окаменение итальянской кинематографии, слепоту, которая, казалось, поразила наших деятелей кино в тот период, когда Италия шла навстречу новому историческому кризису, порожденному войной.

Вполне понятно, что вступление Италии в войну привело к официальному признанию, одобрению с политической точки зрения и к широкому использованию в пропагандистских целях всех вдохновленных идеями Д'Аннунцио течений в области культуры, развитию которых в предшествующее десятилетие способствовал националистический угар, широко охвативший руководящие круги и средние классы Италии.

Разрешение социальных проблем вновь откладывалось под предлогом сложившихся обстоятельств до лучшего будущего, а война преподносилась как средство разрешения всех экономических и политических трудностей, переживаемых страной, как очищающее страдание, которое укрепит национальное единство, и т. д. Война вызвала также кризис различных социалистических и синдикалистских течений и всех порожденных ими более или менее значительных идеологических, надстроечных явлений. В этот момент особенно остро ощущалось отсутствие здорового и сильного де-

мократического, народного течения в культуре, которое могло бы выдержать борьбу, отразить нападение таких всесильных и агрессивных противников, как неоромантики, последователи Д'Аннунцио, прагматисты, превратившиеся в признанных блюстителей и жрецов нового веяния в духовной жизни Италии.

В области кинематографии результатом создавшегося положения явилось отнюдь не появление таких патриотических фильмов, как «Все дети Италии — Балиллы!»*. Результатом его был, как мы уже отмечали выше, застой, все прогрессирувавшее омертвление кинематографических схем, сложившихся в годы, непосредственно предшествовавшие первой мировой войне и уже тогда подвергавшихся сильному влиянию со стороны указанных течений. За исключением светлого проблеска, которым явились фильмы Эмилио Гионе об апаше по прозвищу «Да здравствует смерть!» и его подруге «Да здравствует жизнь!», а также его картина «Серые мыши», общий характер итальянской кинематографии оставался неизменным, и наша кинопромышленность, начиная с 1915 года, довольствовалась тем, что пожинала плоды успеха, приносимые ей на внутреннем и международном рынках фильмами-боевиками. «Королевский тигр», «Огонь», «Освобожденный Иерусалим», «Фабиола» — вот названия фильмов, демонстрировавшихся в течение 1915—1917 годов в итальянских кинотеатрах и экспортировавшихся «не открывая коробки» в европейские страны и в Америку. Нино Мартольо не удалось вновь создать фильм, который имел бы такой успех, как «Затерянные во мраке», и в 1916 году он выпустил менее удачную картину — «Тереза Ракэн». Фильмы Негрони и Лючио Д'Амбра «История Пьеро» (1913) и «Король, ладьи и слоны», хотя в них и делались попытки создать что-то новое, все же не были шагом вперед в развитии кино. Последний из этих фильмов критики вспоминают иногда и сейчас, находя, что это был легкий, полный юмора фильм,

* Балилла — прозвище одного генуэзского подростка-патриота, увлекшего своим примером население Генуи на восстание против австрийских оккупантов в 1746 г. (*Прим. перев.*)

выделявшийся среди остальных картин; некоторые, стремясь точнее определить характер этого фильма и манеру, в которой он сделан, сравнивают его даже с фильмами Любича.

«История Пьеро» с участием Франчески Бертини, Леды Гиз, Амедео Чаффи, Эльвиры Редаэлли и Эмилио Гионе — «это фильм, который, не будучи подлинным произведением искусства, свидетельствует не только о технической зрелости, но и о стремлении к высокой художественности... которая вдохновляла создателей первых итальянских фильмов. Ему недостает еще многого — более конкретного видения мира и более глубокого духовного содержания. А без этого нет истинного искусства».

У. Барбаро (приведенное высказывание принадлежит ему) совершенно правильно подчеркивал техническую зрелость, отличавшую этот фильм, подтверждая то, что итальянская кинематография уже до войны дала все, что могла дать: начиная с 1914—1915 годов, она более заботилась о сохранении созданных ею ранее ценностей, нежели о приумножении их. В той же статье, из которой нами была заимствована вышеприведенная цитата (журнал «Бьянко е Неро», год I, № 1, январь 1937 г.), Барбаро отмечает: «Именно в этот период (1914) Ламми (главный редактор газеты «Фильм») резко критиковал графа Негрони и госпожу Эсперию за фильм «Наследница». Его критика, позволившая установить, что если даже итальянцам и не принадлежит абсолютный приоритет в применении «крупного плана», то они по крайней мере совершенно самостоятельно, независимо от открытия Гриффита, начали использовать это исключительно сильное средство выражения, состояла в том, что в фильме актриса и директор появлялись на экране безжизненными, сразу постаревшими, а чернильницы превращались в колодцы, ручки — в бревна».

Но к чему был весь этот технический прогресс? Фильмам не хватало настоящей человечности, и при царившем тогда застое достижения превращались в препятствия, постепенно становясь ненужным балластом. Высокая техника кино, талант и мастерство,

вместо того чтобы вызвать к жизни новое киноискусство, лишь душили старое и, внешне поднимая его престиж, на самом деле вели его к гибели. То же происходило и с «кинозвездами». Итальянская кинематография первой создала эти полумифические, выдуманные существа, и теперь выдумка одержала верх над действительностью и издевалась над разумом — все это также было мертвым грузом, новым препятствием на пути развития нашего кино. Драматургия, режиссура, работа оператора — все подчинялось необходимости выдвинуть на первый план, еще больше возвысить ту или иную «звезду», и из-за любования этими покорителями или покорительницами сердец пропадал сам фильм.

Избежать этой опасности удалось только Эмилио Гионе. Он стремился в какой-то степени к реализму, понимая необходимость создания определенного «окружения» для придуманного им героя, и это помогло ему установить в своих фильмах определенное равновесие между риторикой и реальностью, романтизмом и веризмом. Только этому, честно говоря, он и обязан, что о нем не забывают до сих пор.

В кино Эмилио Гионе попал случайно. Он жил в Турине и был художником-миниатюристом. Чтобы немного подработать, он иногда снимался в фильмах. Его первой значительной ролью была роль Пошине в фильме «История Пьеро». В 1914 году он становится ведущим артистом и режиссером. «В одном из фильмов той эпохи, — пишет Ф. Соро («Чинема», № 37, 1938 г.), — Гионе впервые предстал в облике апаша, прозванного «Да здравствует смерть!»

«Во Франции, — говорил Гионе, — огромной популярностью пользовался тогда Арсен Люпен, вор-джентльмен. Чтобы поддержать честь нашего кинопроизводства, надо было противопоставить ему равнозначный персонаж. Тогда-то и пришла мне мысль создать образ апаша «Za, la mort!», что на жаргоне апашей означает «Да здравствует смерть!»

«Если Люпен был вором-джентльменом, то я стал сентиментальным апашем с благородными чувствами. Я жил в мире насилия, но ненавидел грубость, любил

цветы и бедняков. Я умел во-время и где нужно быть нежным. Словом, я стал апашем-романтиком».

Этот персонаж имел огромный успех, и Гионе создал десятки фильмов, зарабатывая до ста тысяч лир в месяц. Его жизнь проходила в головокружительном темпе, различные кинофирмы охотились за ним, и ему уже казалось, что еще несколько лет — и его имя прославится и прогремит на весь мир. Затем произошел крах, катастрофа, и пришла нищета. Звезда Гионе взошла тогда, когда итальянское кино уже переживало свой закат.

Эмилио Гионе, пленник собственной выдумки, после того как несколько лет вызывал восторг публики, начал утомлять, надоедать. Его закат совпал с кризисом всей кинематографии того периода и поэтому был особенно стремительным, катастрофичным.

Однако посмотрим, что происходило в Италии в годы, непосредственно следовавшие за окончанием войны.

Глава IV

КРУШЕНИЕ СТАРОЙ КУЛЬТУРЫ

Когда итальянцы были вовлечены в войну, им обещали, что таким путем удастся добиться улучшения материального положения всех слоев населения, укрепить мощь родины и, следовательно, способствовать ее прогрессу. Широкие народные массы не поверили этим обещаниям, но были захлестнуты ходом событий; многочисленные группы населения, особенно среди так называемых средних слоев, поддержали вступление в войну. Но, как бы то ни было, теперь, после одержанной победы, у всех были основания чувствовать себя недовольными и разочарованными.

Противоречия, таящиеся внутри итальянского общества еще со времен Рисорджименто, резко обострились и прорвались наружу, вызванные эгоизмом, ложью привилегированных классов, безудержным ограблением масс, а также охватившим их глубоким разочарованием.

В стране поднялось широкое революционное движение, вскрывшее в свою очередь противоречия, существовавшие внутри самой социалистической партии, то есть организации, которая должна была являться авангардом пробудившихся трудящихся масс.

Столкновения интересов, кризисы, тяжелое материальное положение — все то, что проявлялось в

виде неожиданных вспышек в предыдущие десятилетия, в послевоенные годы повторялось, обострялось все сильнее. Итальянское общество, казалось, стояло накануне коренного пересмотра установившихся в нем отношений, присущих ему глубоких недостатков. Даже либерал Гобетти* пришел в конечном счете к убеждению, что кризис, ломка старого, открытое столкновение между классами и формирование классового сознания, не отравленного демагогией реформистов, являются необходимым условием для перехода к более совершенной, к более высокой ступени развития общественной жизни нации. «После войны, как только народ, в течение двадцати лет находившийся под влиянием реформистов, призывавших к анархической борьбе против эксплуатации государственной машины, осознал, что он остался в стороне от дела формирования своего национального государства, как только он захотел создать свою организацию, установить в ней свою дисциплину, направленную к ниспровержению навязанного ему и чуждого его традициям строя, язык Турати**, на котором последний говорил с народом, несмотря на все украшавшие его цветы мессианской риторики, оказался реакционным. Скептическое отношение Турати ко всякой форме организации, его вера в дипломатию Джолитти в тот ответственный момент истории оказались глубоко вредными для дела политического воспитания масс» («Ла риволуционе либерале», издание Эйнаууди, стр. 160 и далее).

Поэтому Гобетти с удовлетворением констатирует формирование в Италии — вслед за созданием газеты «Ордине нуово» и одноименной группы, возглавляв-

* Гобетти, Пьеро (1900—1926) — прогрессивный итальянский критик и публицист. Издавал антифашистский журнал «Ла риволуционе либерале» и сотрудничал в еженедельнике А. Грамши и П. Тольятти «Ордине нуово». Как активный антифашист, подвергался преследованиям. (Прим. перев.)

** Турати, Филиппо (1857—1932) — итальянский социал-реформист. До первой мировой войны и после нее — лидер правого крыла итальянской социалистической партии. После раскола социалистической партии в 1922 г. возглавил реформистскую «унитарную» партию. (Прим. перев.)

шейся Грамши и Тольятти, — марксистского авангарда, который наконец поставил вопрос о конкретном участии народных масс в формировании современного государства и в деле осуществления подлинного национального искусства.

В то же время именно Гобетти выступал за осуществление того идеала просвещенного буржуа, которого итальянское общество не знало в ходе своего развития. Этот представитель буржуазной интеллигенции без всякой предвзятости указывает на глубокие недостатки итальянского общества и объективно отмечает обострение переживаемого им кризиса. С удовлетворением, отвечающим его диалектическому подходу к событиям, отмечает он укрепление «пролетарского» фронта. Его диалектика далека от рассуждений о небесной «гармонии», на которых балансирует Кроче, ее суть состоит в раскрытии глубоких противоречий. «Туринские коммунисты преодолели анархическую и демагогическую фразеологию и выдвигали конкретные проблемы. Они выступали против профсоюзной бюрократии, за свободу инициативы на местах. Начав свою деятельность на заводах и фабриках, они выступали за использование определенных экономических достижений буржуазии, теперь уже не намереваясь немедленно создать на пустом месте новую экономику, а стремясь пустить в ход и развивать дальше производственную технику, достигнутую промышленниками».

Но в послевоенные годы в свою очередь усиливаются и силы реакции, их деятельность поднимается на более высокую ступень классовой борьбы, принимает более ожесточенные формы. Пламя революции теперь уже не загасить при помощи карабинеров Криспи или Пеллу или при помощи демагогии и дипломатии типа Джолитти. Промышленники и аграрии вооружают свои банды и делают ставку на Муссолини. Им нужен диктатор.

Идеал «сильной власти», который ставил перед собой фашистский режим, вызывал необходимость установить непосредственную связь со всеми формами культуры, существовавшими до просветителей, и эти формы преподносились как революционные по сравнению со

слишком «вялым» и бесцветным педантизмом эпохи позитивизма и «глупой» безмятежностью идеализма Кроче. Агрессивному духу, обуявшему наиболее реакционные круги буржуазии, которые захватили власть и диктовали законы, не удалось удержаться в скромных рамках конца XIX века, когда существовали такие типы буржуа, как ученый, верящий в прогресс, предприниматель-капиталист, стремящийся к реформам, артист, занятый поисками «правдивого» искусства.

Устремления времен Возрождения и Римской империи, увлекшие еще до первой мировой войны большую фантазию декадентов, а вслед за ними наиболее склонные к авантюрам группки буржуазии, постепенно становились догмами, которые навязывались все более широким слоям населения, превращались в основное выражение официальной культуры и нравов.

С другой стороны, методическое уничтожение народных организаций лишало всякой конкретной опоры ту демократическую культуру, которая, пусть еще в ограниченных и скромных формах, развивалась в последние десятилетия. Связи с жизнью слабели, тонкие и еще непрочные нити не выдержали и внезапно оборвались. Интеллигенция ощутила, что она действует в абсолютной пустоте. Она не могла поддерживать официальную риторику, но не могла и закрепиться там, где больше уже ничего не существовало — где была лишь выжженная земля. Развеялись все прежние идеалы, распространилось убеждение, что рухнуло «все» и настал хаос. Только такие люди, как Гобетти, как Грамши, не задохлись в этом удушающем воздухе пустыни. Тучи постепенно все сгущались, но они, — и особенно второй из них, которого даже тюремная решетка не могла отделить от окружающей жизни, — продолжали напряженно всматриваться в наступившую тьму и предпринимать отчаянные усилия, чтобы не оторваться от реальной действительности. Что касается других, даже наиболее проникательных, то они пытались найти утешение в сознании собственного бессилия, хладнокровно признавали свою никчемность, полную безвыходность положения, подвер-

гая его беспощадному анализу с субъективных, сугубо индивидуальных точек зрения.

Дезориентация, растерянность в охватившей пустоте, крушение гуманистических идеалов и, с другой стороны, невозможность возврата к старому и в то же время неспособность примкнуть к революционному движению масс — таковы были настроения, господствовавшие среди всей буржуазной интеллигенции Европы после первой мировой войны. В Италии лишь немногочисленная кучка интеллигенции поддержала до конца, сознательно фашистскую авантюру. Наиболее честные, хотя и не сумели порвать с охваченной кризисом буржуазией, все же заявили о своем разрыве с ней и плавали в волнах рационального, основывавшегося на искусственных построениях, так сказать, «научного» декадентства.

Крупнейшим представителем этого направления в Италии был Пиранделло, носитель такого же рода настроений, что и его непроницаемые и замкнутые в себе персонажи.

Безудержный индивидуализм, в тех случаях, когда он не удовлетворялся мистификацией в духе Д'Аннунцио и не пытался утвердить собственное «я» во внешних проявлениях, в чувственности, в прославлении инстинктов, нередко выливался в бессильный крик Унгаретти — это яркое свидетельство тщеславия, еще более мрачное и нелепое, чем у Леопарди*.

В этот же период призывы журнала «Ронда», объявившего войну искусству, которое ставило какие-либо определенные цели, и проповедовавшего необходимость создания литературы, окончательно свободной от тех этических компромиссов («Ла Воче»), которые привели, как он утверждал, к ее упадку, — способствовали формированию групп молодежи — борников «художественной прозы».

* Леопарди, Джакомо (1798—1837) — итальянский поэт. Его критика буржуазных отношений, вылившаяся в критику идеи прогресса вообще, привела поэта к мрачной философии скорби и отчаяния. (Прим. перев.)

Глава V

ПУТЬ ДРУГИХ

Таким образом, итальянское кино, которое до сих пор отражало наиболее характерные стороны официальной итальянской культуры, столкнулось с тем, что естественные источники его вдохновения начали иссякать. Правда, д'аннунцианство переживало пору расцвета и еще могло давать материал для создания новых фильмов, чтобы заполнить пустоту, создавшуюся с исчезновением натурализма, переживавшего глубокий кризис в результате тех изменений общего характера, которые тогда происходили в итальянском обществе и культуре.

Но здесь впервые возникли противоречия. Итальянское кино не могло рассчитывать на успех, не привлекая к себе публики как итальянской, так и зарубежной. Широкою итальянскую публику, простых людей более не удовлетворяла напыщенная риторика итальянских фильмов. Слишком много иллюзий разлетелось в прах, слишком много пришлось пережить, слишком много было пролито настоящей крови и произошло настоящих сражений, слишком много настоящих трагедий и горя было в каждом доме, в каждой семье, чтобы эти неизменно похожие друг на друга, выпренные, полные риторики фильмы еще могли волновать и вызывать интерес.

А что происходило за рубежом? За рубежом послевоенный кризис в одном случае привел, как в России, к революции, к подъему, к усилению народного движения, которого уже никакой фашизм не мог задушить. В России революция очень скоро вызвала появление первых больших мастеров кинематографии, первых создателей подлинного языка кино. В других странах Европы углубление кризиса, охватившего культуру вообще и искусство в частности, ускорило накопление самого разнообразного «опыта», способствовало росту технического мастерства, побуждало представителей интеллигенции искать в кино новые средства и пути художественного выражения и воздействия.

Достижения в области кино передавались из страны в страну, кинематография обогащалась новыми натуралистическими или интеллектуалистическими мотивами. Зарождалась скандинавская кинематография, родилось немецкое кино, обладавшее ярко выраженными характерными особенностями, а затем последовали первые «опыты» французских «авангардистов»*. Интеллигенция различных европейских стран, хотя и переживала каждая по-своему кризис, способствовала тому, что кино постепенно вбирало в себя остатки тех реалистических жизненных соков, которые накопили другие виды искусства благодаря практическому опыту социальной борьбы и наиболее последовательных течений буржуазной культуры. В тех странах, где проявления классовой борьбы не были задушены посредством открытого насилия, обмен идеями еще продолжался, и атмосфера, в которой он происходил, если и не была вполне нормальной, то все же еще не стала столь нестерпимой и убийственной, как у нас в Италии. Наиболее смелые представители интеллигенции могли продолжать свои поиски, и их искания не оказались напрасными.

Возрастающая любовь к зрелищу, интерес к судьбе современного человека, к перипетиям подлинной жизни повсюду содействовали возникновению кинематогра-

* «Авангард» — существовавшее в 20-х гг. во Франции объединение «левых» сценаристов, режиссеров и критиков кино. (Прим. перев.)

фии, которая, хотя и была ограничена в средствах, все же привела впоследствии к интересным экспериментам и немаловажным результатам.

В частности, немало сил и капиталов вложили в кинематографию США, где культурная жизнь в меньшей степени, чем в Европе, тормозилась предрассудками; развитию американской кинематографии в первый период ее существования содействовало и то, что европейская кинопромышленность была охвачена кризисом, наступившим в результате первой мировой войны.

Насколько жалкими и даже комичными должны были казаться публике во всех странах мира итальянские фильмы, так тесно связанные с нашими наивными, провинциальными мифами! Напрасно итальянские кинопромышленники упрямо продолжали идти по проторенной дорожке. Каждая нация может заинтересовать своей культурой, своим киноискусством другие народы лишь в том случае, если она не нарушает законов развития собственной культуры и вносит свой посильный вклад в создание общемировой демократической культуры. Для кинематографа, как и для литературы, музыки или других видов искусства, не существует извечных образов, годных для всякой эпохи, средств и методов, подходящих к психологии всех людей, в любой момент. И прежде всего не существует особой меры, особого «количественного мерила», которые можно было бы навязать широкой публике, исходя из суммы, затраченной на создание кинофильма, из его метража, особой специализации, как, например, это было в Италии, где набили руку на производстве грандиозных исторических фильмов в надежде, что это сможет защитить от всех опасностей, вытекающих из обычного непостоянства вкусов публики.

Ныне мы являемся свидетелями того, как множество американских цветных «колоссов» побиты несколькими скромными итальянскими фильмами, на создание которых были затрачены буквально гроши. И тогда также публика интересовалась больше правдивостью фильма, чем его объемом, предпочитая какой-нибудь скромный американский или шведский фильм итальян-

ским «колоссам» и дешевые, коротенькие фильмы Чарли Чаплина боевикам из древнеримской жизни. Прошло совсем немного времени, и приключения Дугласа Фербенкса и глаза Мери Пикфорд окончательно завоевали сердца зрителей.

Даже самая совершенная и мощная промышленная организация не может обеспечить жизнеспособность кинематографии страны, если она выпадает из общего хода истории и путь ее развития нарушается.

В Италии при первых же проявлениях кризиса все разлетелось в прах. Первый этап существования итальянского кино закончился, когда последовал крах «У.Ч.И.» («Унионе Чинематографика Италияна»*) — треста, образованного в 1922 году несколькими фирмами с целью создать кинопроизводство большого масштаба.

Привлечение для работы в кино таких представителей интеллигенции, как Арнальдо Фратеили, Умберто Фраккия и даже самого Пиранделло, не принесло желаемых результатов. Артуро Амброзио мобилизовал все силы «У.Ч.И.» на постановку нового варианта фильма «Камо грядеши?».

«Думали, — пишет Пазинетти в своей работе «История кино», — что, выпустив новый большой фильм по типу поставленного ранее по роману Сенкевича, удастся вновь привлечь к итальянскому кино публику, увлекшуюся кинопродукцией других стран. Но возможно, что сами инициаторы фильма и не думали об этом, ибо, если бы они над этим хорошенько поразмыслили, вероятно, вместо «Камо грядеши?» они остановились бы на другом сюжете, пусть даже скромном, зато более кинематографичном. Впрочем, руководители «У.Ч.И.» объединились с несколькими немцами, пригласили из Германии режиссера Георга Якоби для совместной работы с Габриэллино Д'Аннунцио. Вместе с Якоби в Италию приехал также Эмиль Янингс, который должен был играть Нерона, и оператор Курт Куран, чтобы работать вместе с Джованни Витротти и Альфредо Донелли. Актеров собрали ото-

* «Итальянский кинематографический союз». (Прим. перев.)

всюду* понемногу. Был подписан контракт с Ривой де Лигуро, игравшей роль Мессалины в одноименном фильме, и вместе с ней в картине появились Эльга Бринк, Елена Сангро, Андреа Халей, Лириан Хэлл-Дэвис, Альфонсо Фрейланд, Эдмондо Ван-Ризель, Джинно Виотти. Деньги швыряли направо и налево, но, к сожалению, успех фильма был гораздо меньше, чем ожидали».

В самом деле, найти выход из тупика кинематография может не при помощи космополитических рецептов, а при помощи идей, рожденных жизнью, опытом, страстями народов.

Начиная с 1921—1922 годов итальянский рынок все шире раскрывал свои двери перед иностранной кинопродукцией, и особенно перед американской. Другие нации могли о многом нам поведать. Нам же, прикованным к своему прошлому, застывшим в воспоминаниях и риторике, больше нечего было сказать ни другим, ни самим себе.

Итальянские киноспециалисты и артисты эмигрируют, начинают работать в кинематографии других стран, главным образом немецкой.

* * *

Кризис итальянской политической и культурной жизни, а следовательно, и итальянского кино, таким образом, совпал с бурным расцветом кинематографии других европейских стран, а также американской кинематографии. В период между 1919 и 1930 годами каждое цивилизованное государство стремилось развивать свою кинопромышленность, обе ее отрасли, производство и прокат, объем кинопродукции повсюду возрастал, и кино начинало становиться неотъемлемой частью общественной и культурной жизни каждой страны. Из недейственного и второстепенного, подчиненного другим, ведущим видам искусства, кино — и в этом заслуга кинорежиссеров и киноактеров — в те годы становится самостоятельным видом культурной и художественной деятельности, обладающим собственным языком, собственными традициями и «школами».

Его характерные особенности, которые лишь смутно угадывались в первые двадцать лет его жизни, становятся более ярко выраженными и зрелыми. Фантазия поэтов киноэкрана выходит за пределы механических границ обыкновенной «съемки», и отдельный кадр как движение, возникшее из чередования многих предшествующих кадров, становится основой кинематографического языка. Кино становится искусством с той самой минуты, когда в фильме делается главным не столько то, что перед глазами зрителей проходят какие-то группы людей, или какие-то декорации, или мимическая игра тех или иных актеров, или литературный замысел, в соответствии с которым развивается действие, или текст надписей, сочиненных большим поэтом, а прежде всего его способность оказывать воздействие, волновать посредством идеи или системы идей, выраженных в форме кинематографического произведения. Это достигается посредством придания кадру какого-то определенного характера (причем кадр становится выразительным, если ему удастся передать особенности взаимоотношений между человеком и окружающей средой, показать человеческую личность на каком-то определенном фоне, добиться гармоничного сочетания света и тени) или же посредством монтажа ряда различных кадров (что приобретает силу воздействия и становится художественным в зависимости от того, насколько выпукло и органично подчеркнуты контрасты между различными изображениями, создающими ритм и динамику в развитии сюжета).

Своеобразие языка кино вовсе не означает, что кинематография данной страны отрывается от ее национальной культуры. Напротив, чем более фильм соответствует законам киноискусства, тем с большим основанием можно сказать, что кинематография в данной стране крепко связана с ее национальными традициями. Если кинематография в целом является общим достижением всего человечества, которое на своем пути к господству техники, машины добивается того, что превращает эту машину, эту хитрую машину — киноаппарат — в новое орудие искусства, ставит его на службу делу развития культуры, то кинематография

отдельных стран складывается в результате того, что выразительные средства кино становятся все более самостоятельными и совершенными, все теснее связанными с определенными культурными, национальными традициями своей страны.

Создание кинематографического языка — это не какой-то абстрактный процесс, который может происходить повсюду, в любых условиях.

В Италии зарождение языка кино запоздало из-за серьезных недостатков в общем развитии нашей культуры, которому мешала чрезмерная приверженность представителей традиционно настроенной интеллигенции к идеям, так сказать, провинциального гуманизма, их презрительное отношение к технике, к современной организации общественной жизни.

В первый период своего существования итальянское кино, как мы видели, имело ряд значительных достижений, и наши кинематографисты заложили основы кинотехники.

Однако развитие языка кино, формирование определенных законов и приемов всегда тормозилось, как только давал о себе знать кризис тематики фильмов, когда фильмы и образы в них были лишены правдивых, человеческих черт и исторической достоверности — всего того, что может волновать зрителя.

Поиски и открытие средств художественного выражения были вполне естественными у Чарли Чаплина, рассказывавшего в своих коротких кинопоэмах о тоске и комических приключениях одинокого, несчастного бедняка, затерянного в холодной пустыне эгоистического современного общества, впавшего в отчаяние, и донкихотствующего в жестоком мире, где правит закон «человек человеку волк». Чаплину через созданный им образ удалось показать нам «в разрезе» все американское общество, что было под силу сделать лишь таким писателям, как Хоуторн или По. Кино в творчестве Чаплина достигло своего первого высочайшего подъема, значение которого было незабываемо. Созданные им образы отличаются большой силой, ибо при своей простоте они воплощают трагедию целого особого мирка.

Австрийцы Штрохгейм, Пабст, немцы Дюпон, Фриц Ланг, Мурнау, Вине передавали в своих фильмах душевные переживания и мятежные чувства, страхи и попытки уйти от окружающей действительности, болезненные настроения буржуазии стран Центральной Европы, тех слоев, которые еще не могли прийти в себя от ужаса, охватившего их после кровавого поражения, и теперь постепенно падали все ниже, находя удовлетворение в смаковании, с мазохистским исступлением, собственного позора, своих слабостей и владевших ими темных страстей.

Этот процесс разложения имел то преимущество, что происходил он свободно, и фильмы, созданные в такой атмосфере, нередко бывали острыми, неприкрашенно-суровыми, обличающими, и в смелой, безудержной погоне за эффектами, которых пытались добиться их создатели, язык кино приобретал новое звучание и новые мотивы.

Впрочем, когда пришли к власти нацисты, не стало даже этого. В Германии, так же как и в Италии, процесс распада был искусственно задержан и больше не появлялось ни одного хотя бы сколько-нибудь заслуживающего внимания кинопроизведения.

Во Франции группа деятелей кинематографии «Авангард», а затем Клер находили источник вдохновения в самом ходе событий, в нелепых превращениях жизни мелкой буржуазии, в парадоксальной власти машин в жизни капиталистического общества или же в смелой, свободной от предрассудков игре воображения. Часто в их фильмах торжествовал абстрактный и самодовольный рационализм, но, во всяком случае, в глубине каждого кинофарса таились гуманные идеи и полемическая направленность.

В СССР важнейшую главу в историю кино вписали своими кинокартинами Пудовкин и Эйзенштейн. Дискуссия о кино, о языке кино в Советском Союзе происходила на уровне более высоком, чем выработка одних лишь чисто теоретических формулировок. Монтаж, кадр, соответствие между формой и содержанием, между темой и кинематографическим изложением — вот вопросы, которые ставила растущая советская

кинематография, находившая в неразрывной связи с действительностью, в преданности делу революционного преобразования общества новые законы, способные содействовать выработке и развитию все более самостоятельного и действенного кинематографического языка.

* * *

Вехами на пути развития итальянского кино могут считаться следующие фильмы: «Кавалькада смерти» Кармине Галлоне, «Причуда» Марио Альмиранте, «Самый веселый человек Вены» Амлето Палерми, «Последние дни Помпеи» Палерми и Галлоне, «Мачисте в аду», «Мачисте в клетке со львами», «Прощай, молодость» и др.

История итальянского кино становится вновь достойной внимания с того момента, когда появляются фигуры Алессандро Блазетти и Марио Камерини — двух наиболее значительных режиссеров второго периода развития нашего кино, то есть десятилетия с 1930 по 1940 год.

Продолжавшийся застой в жизни итальянского общества породил новые течения в литературе и искусстве.

На смену поэзии растерянности и безысходности, искусству, которое отражало полное бессилие даже наиболее сознательных представителей интеллигенции, стремившихся осмыслить хаотические явления, порожденные военной катастрофой, и отступало перед бурно вырвавшимися на поверхность жизни иррациональными силами современного мира, пришло искусство периода застоя и молчания. На смену безудержному увлечению футуризмом, поверхностно отражавшим хаотический беспорядок лет упадка, д'аннунцианской оргии чувств, релятивизму Пиранделло пришли Порядок, Уравновешенность, пришли новые мифы о чистой форме и абстракции. Процесс сознательного самоанализа, копания в собственной душе, характерный пример которого подал Итало Свейо в своих романах, получивших признание в разгар господства фашизма, вновь ярко проявился в творчестве

Моравия, который хладнокровно подвергает анализу жизнь различных кругов буржуазии и различные ситуации в ее жизни, сумев в известной степени разрушить схематическое, риторическое изображение частной жизни современного итальянца, созданное фашизмом. Но под стеклянным колпаком консерватизма, идейной «незыблемости», в атмосфере царящих повсюду застоя, молчания, изоляции, в которой постепенно все больше замыкалась Италия, расцветали и получали непомерно широкое распространение восковые, кладбищенские формы «Девятнадцатого века», сказки о магическом реализме, иллюзии о «сверхдеревне» и «сверхгороде».

Появлявшиеся в течение этого периода фашистские произведения, то есть книги с пропагандистским, программным содержанием, парадные полотна и так называемые патриотические фильмы, неизменно оставались второстепенными, не характерными явлениями, не заслуживавшими никакого внимания.

Художественными документами, свидетельствовавшими об атмосфере, созданной фашизмом, произведениями литературы и изобразительного искусства, дававшими полное представление о застое, неподвижности итальянского общества, об его искусственном характере и его чаяниях и стремлениях, могли служить те формалистические, абстрактные произведения, которые многие деятели искусства рассматривали — и, возможно, вполне искренне — как протест против помпезности, против догм и схематических рецептов, навязываемых фашистским режимом.

Попытки установить связь с течениями буржуазной культуры других стран, предпринимавшиеся многими представителями интеллигенции на такой почве и к тому же лишённые стремления вырваться из царившей в Италии атмосферы, были обречены на неудачу.

Примеры творчества Пруста, Джойса, Кафки, Валери, Томаса Манна, Рильке — мы называем наудачу имена нескольких представителей европейской интеллигенции, произведения которых, несмотря на изоляцию Италии и ненависть фашизма ко всему ино-

странному, проникали в те годы контрабандой в Италию и становились там известны, — когда им следовали схимники, жрецы абстрактной культуры, не отражавшей истинных противоречий итальянского общества, рождали лишь пустые, формальные образы, образцы голой техники, формулы, лишённые конкретного содержания.

Если произведения этих писателей являлись «наивысшим достижением» культуры той или иной страны и одновременно результатом своеобразных процессов упадка, и служили ярким свидетельством загнивания буржуазной культуры за последние пятьдесят лет, то, попадая в Италию и изучаясь, как нечто запретное, становились чистой абстракцией, стимулом лишь к овладению формальными приемами во имя самой формы.

Вот в этом-то и заключалась истинная победа фашизма. Что за важность, если появлялось мало «апологетских» произведений, раз интеллигенция, даже полагая, что она бунтует, принимая к источнику европейского декадентства, не в состоянии была понять, в чем исторические корни этих течений, не в силах была выступить с критикой общества?

Что за важность, если интеллигенция, упрямо не желая признавать иллюзий, распространявшихся официальной фашистской пропагандой, все же оставалась в стороне от подлинной и трагической борьбы, разрушающей современный мир (борьбы, которая не угасала и открыто велась вне Италии, а также и в самой Италии благодаря деятельности не складывавшихся организаций подпольных групп).

Могло ли волновать фашистов, что итальянская интеллигенция поддерживала контакт с представителями европейского декадентства, раз было ясно, что, идя по этому пути, она никогда не сумеет влиться в прогрессивное, демократическое движение?

Более серьезное беспокойство фашизму могло бы внушать кино. Однако итальянская кинопродукция, пустая и оторванная от жизни, не вызывала опасений. Правда, на экранах кинотеатров широко шли фильмы иностранного производства, которые все глубже отражали язвы и кризис современного общества. Но

фашистам до известной степени было, пожалуй, выгодно показать итальянскому народу загнивание и упадок в западноевропейских странах и США, чтобы потом иметь возможность восхвалять сколько им было угодно порядок и спокойствие, царившие в Италии, в чем с ними были вполне согласны богатые иностранные туристы, которых так восхищала образцовая работа и пунктуальность итальянских железных дорог.

Достаточно было лишь не допускать на экран слишком революционных советских фильмов. Достаточно было лишь не обнажать истинных язв современного общества, а затем отрицать, что единственный выход из хаоса, царящего в современном мире, — в стремительном движении вперед, в решительном разрыве со старыми «традициями», в глубоком обновлении всего общественного строя, чтобы оградить себя от всякой опасности и иметь возможность преспокойно заявлять, что путь спасения — в «возврате» к традициям, в воскрешении «священных» национальных принципов, в отказе от декадентства, во имя строгих и ясных «латинских» и «средиземноморских» художественных форм.

Все это действительно было так, но кино разоблачало — и с еще большей силой, чем литература, — кризис современного общества, и, быть может, если бы итальянские деятели кино родились вновь, они сумели бы заставить зрителя читать между строк и попытались бы также и в Италии заняться глубоким изучением, критикой и анализом нашего общества.

Но и тогда, когда около 1930 года появились новые деятели кинематографии, даже если им и удалось частично революционизировать и обновить формальные достижения нашей «доисторической» кинематографии, если они и стремились следовать новому направлению в европейской кинематографии, они не сумели пойти дальше своих старших собратьев — писателей и художников, — и из демонстрировавшейся тогда иностранной кинопродукции им удалось извлечь лишь малозначительные уроки, позаимствовать лишь технический опыт; она послужила им примером ма-

стерства, примером достижений лишь в области формы, а не стимулом к критике, к реалистическим исканиям.

Но они не могли не являться — непосредственно или косвенно, это для нас, в нашем исследовании, не важно — носителями итальянских культурных традиций. Помимо того, что над ними довлела и еще держала их во власти своего очарования старая, добрая итальянская кинематография, исполненная столь высокого совершенства формы и технического мастерства, столь сильно пропитанная идеями д'аннунцианства, помимо понимания того, что любая попытка встать в оппозицию была бы подавлена путем цензурных запретов, создателям нового итальянского кино вряд ли удалось бы пойти дальше, чем пошли лучшие итальянские писатели или художники, ибо на их воспитании, на их привычках, на их чувствах также не могло не сказаться влияние общего регресса итальянского общества, и они страдали от творческого бездействия, на которое реакционная политика фашизма обрекала даже самых лучших и талантливых представителей культуры.

Противоречивое и порой нелепое положение, в котором оказывалась итальянская кинематография в последующий период, объяснялось также и тем, что кино как промышленность и как зрелище не представляло подходящей почвы для формалистических поисков всякого рода отвлеченностей и абстракций, не могло содействовать развитию «магического реализма» или «художественной прозы», ибо, будучи средством воздействия на широкие массы, оно должно было принимать форму повествования, хроники, отражать факты, показывать людей, их быт, их труд и т. д.

Поэтому нашим режиссерам было трудно не только проникнуться гуманным и социальным содержанием многих европейских фильмов того периода, но и заимствовать ту смелую форму, в которой оно было выражено, поскольку эта форма — почти во всех случаях, если речь шла о «форме», действительно имевшей значение, — была неразрывно связана с содержанием и им обусловлена, а следовательно, не могла быть

использована для других, к тому же гораздо более поверхностных и более бессвязных сюжетов!

Блазетти, Камерини и в меньшей степени некоторым другим итальянским режиссерам удалось в созданных ими фильмах добиться успеха с точки зрения формы, но лишь в той мере, в какой это им позволял тот поэтический материал, которым они располагали и который клали в основу своих фильмов. Картины Блазетти и Камерини были удачными в тех случаях, когда они не выходили за рамки поставленных в них скромных задач, их кинематографическая форма была удачной, когда они с искренностью и непосредственностью создавали образы и ситуации, не выходящие за пределы мелкобуржуазной тематики, которой консервативный патерналистский* режим ограничивал творчество итальянских деятелей литературы и искусства, отражавших в своих произведениях повседневную жизнь народа.

* Патерналистские узы (лат. pater — отец) — феодальная зависимость крестьянина от феодала, ученика и подмастерья от цехового мастера, эксплуататорский характер которой прикрывался демагогией об «отеческом попечении» угнетателей об угнетенных. Эту форму отношений, усиленно проповедуемую католической церковью, пытался воскресить и насадить во всех областях жизни итальянский фашизм. (Прим. перев.)

Глава VI

МИР ЭКРАНА

Заслуга Алессандро Блазетти состоит в том, что он возмутил стоячие воды нашей кинематографии, сначала объединив вокруг организованного им журнала группу молодежи, стремившейся к обновлению и развитию итальянского киноискусства, подобно тому, как это происходило и в других странах, а затем перешел к практической деятельности, поставив интересный во многих отношениях фильм «Солнце».

Журнал, основанный Блазетти, назывался «Иль мондо алло скермо»*. Друзьями Блазетти были Альдо Вергано, Либеро Солароли, Коррадо Д'Эррико, Джинно Мадзукки, Умберто Мазетти, Умберто Барбаро, Марио Серандреи и другие. Журнал не придерживался строго определенного направления и не отстаивал какие-то определенные художественные взгляды. Журнал ставил перед собой задачу пробудить интерес к художественной кинематографии, вообще интерес к «новому» и «живому» киноискусству.

Марио Камерини не входил в эту группу. Он уже с некоторых пор стал «профессионалом», работая в качестве ассистента у режиссера Дженина.

В 1928 году он поставил фильм «Кифф-Тebби»,

* «Мир на экране». (Прим. перев.)

натурные съемки для которого производил в Африке, а в 1928 году — фильм «Рельсы», на котором мы остановимся ниже.

Когда Блазетти решил ставить свой первый фильм «Солнце», он был в нерешительности, какой путь ему избрать. Наконец он остановился на сценарии Альдо Вергано, в котором описывалась жизнь крестьян на осушенных землях. Вергано видел в этой теме возможность для социальной полемики. Изучение трагических условий жизни населения наиболее отсталых районов Италии, с одной стороны, и знакомство с первыми советскими фильмами, с другой — давали богатую пищу для фантазии тем, кто хотел сказать новое слово в итальянском кино. Исходя из определенных предпосылок, можно было бы творить в тех натуралистических традициях, которые наметились в итальянском киноискусстве на первом этапе его развития. Поэтический материал фильма подвергался сильному воздействию личности Блазетти, порывистого, стремительного, но еще недостаточно зрелого мастера.

Совершенно не желая создавать произведение, которое могло бы служить фашистской пропаганде, Блазетти неожиданно для себя поставил фильм, по своей теме созвучный лозунгам фашистского режима. Стремительная смена картин, смелое построение кадров, любование человеческими телами и лицами скорее как натурмортами, как красивыми предметами, чем как носителями конкретных чувств, страстей и страданий, отвлекали внимание от полемической направленности сюжета, от раскрытия человеческих характеров, переносили его на «форму», на «кадр». В этом фильме участвовали Дрия Паола, Марчелла Спада, Васко Крети, Витторио Вазер, Лия Боско, Анна Винчи.

В 1930—1931 годах Алессандро Блазетти поставил три фильма: «Нерон», «Мать-земля» и «Воскресение». «Нерон» представлял собой фильм, состоявший из отдельных сцен, в которых играл Этторе Петролини. Задача Блазетти в первую очередь состояла в том, чтобы обеспечить техническую сторону съемки этих сцен.

В фильме «Мать-земля» затрагивалась тема «возвращения к земле». В нем рассказывалась история одного землевладельца, который отказался от городской жизни, почувствовав непреодолимую тягу к деревенскому труду.

На тему «возвращение к земле» можно было бы написать целую книгу! Это выход, в котором мелкобуржуазная идеология ищет (и не только в Италии) спасения от всех противоречий современности. Человеческое общество переживает кризис? В этом вина больших «городов-спрутов». Человек несчастен? В этом виновата промышленность, машины! Человеческая жизнь — это сплошное мучение и страдание? Надо разрушить все, что создано современной цивилизацией, и вернуться к земле.

Идея «возвращения к земле» прочно входила в идеологический арсенал фашизма, была одной из «лжепроблем», выдвигать которую было удобно и выгодно, ибо пока что все оставалось на прежних местах: прожорливые акулы капитализма продолжали обогащаться на своих городах-заводах, крупные помещики по-прежнему совершенно не заботились о своих владениях, а итальянские батраки по-прежнему не любили землю, им не принадлежавшую, и продолжали надеяться завоевать ее когда-нибудь для себя.

В настоящее время нам совершенно ясно, что представляло собой и какое значение имело итальянское кино, каков был путь его развития в период, начиная с 1930 года, когда, как мы уже говорили, на него наложило неизгладимый отпечаток творчество Блазетти и Камерини. Вся его история за этот период — это рассказ о том, как средние слои итальянского населения «дали взаймы» господствовавшему режиму свою идеологию, свои иллюзии, свои чаяния, свою искренность.

Фашистский режим охотно принимал то, что ему предлагали средние слои, — все затаенные мечты, добрые намерения, благородные порывы, искренние страсти.

Это отчасти напоминало сизифов труд, но два наших лучших режиссера упрямо продолжали тру-

даться, хотя, по существу, это значило носить воду в решете. Блазетти с каждым годом все больше входил в свою роль проповедника лучших, честных представителей средних слоев, а Камерини — их скромного духовника. Первый все с большим жаром рассказывал о мечтах и чаяниях, о благородных иллюзиях своей паствы, а второй со все большей осторожностью рылся в душах своих исповедующихся, ища в них маленькие грешки. И в течение еще многих лет другие режиссеры умели лишь повторять, но гораздо более вяло, неуклюже и грубо, патетические речи Блазетти и шепот Камерини.

«Песнь любви» (1930), первый итальянский звуковой фильм, поставленный Дженнаро Ригелли по новелле Пиранделло для продюсера Питталуга, ознаменовал переход Ригелли — режиссера многих помпезных фильмов на исторические темы — к нашей сегодняшней действительности; в фильме «Старая госпожа» (1931), в котором снимались Эмма Граматика, Маурицио Д'Анкора, Витторио Де Сика, другой видный режиссер немого кино — Амлето Палерми обратился к теме провинциальной жизни. Кинофирмы «Чинес» Питталуга и «Цезарь» Бараттоло стали цитаделью новой итальянской кинематографии. Галлоне, Мала-сомма, Боннар, Бриньоне — по очереди ставили то экранизированные оперы, то современные сентиментальные комедии, соперничая друг с другом в превращении киноискусства в огромный и пышный картонный дворец, ярмарочный балаган, полный разных чудес и обманов. В эти годы в Италии начали пачками выпускать фильмы, уводившие зрителя от окружающей действительности. Итальянская кинематография показывала публике запутанные адольтерные истории, фильмы, построенные на недоразумениях, на двусмысленных положениях, жизнеописания знаменитых теноров и полководцев. Унылый перечень подобных фильмов лишь изредка нарушают названия некоторых действительно заслуживающих внимания картин.

Вот, например, «Фигаро и его большой день» — второй значительный фильм Марио Камерини. Первым

его успехом был фильм «Рельсы». В том же году, когда Блазетти раскрыл свой талант в фильме «Солнце», показав всю силу своего темперамента и свои творческие устремления, Марио Камерини поставил «Рельсы» и этим фильмом в свою очередь показал, что он тоже обладает недюжинным талантом и своим особым стилем.

«Действие фильма, — писал Пазинетти (см. «История кино», стр. 159), — разворачивается вокруг двух главных персонажей — двух молодых людей, их трудного жизненного пути, пока им не удастся найти работу, а следовательно, и обрести право на жизнь. В фильме были очень удачные, удивительно тонкие наблюдения, душевное состояние героев углубленно показывалось в ситуациях, не дающих поводов для внешних конфликтов, — все это было успехом режиссера... производили сильное впечатление картины железнодорожных станций, движущихся поездов; вот холодные, роскошные международные вагоны, в которых царит неестественная атмосфера, а вот вагоны третьего класса, где царит непосредственность, где матери кормят грудью своих младенцев, где подросток угощает яблоком девушку, убежавшую с любовником из курортной гостиницы. Сдержанная и скромная манера повествования заставляла простить некоторую условность сюжета».

В фильме «Фигаро и его большой день» Камерини, рисуя с тонким вкусом и юмором некоторые стороны провинциальной жизни, дает новое доказательство своего таланта наблюдателя, тонкого и вдумчивого и в то же время скромного. После этого фильма и после фильма «Рельсы» уже стало ясно, какую цель ставит перед собой Камерини, по какому пути он пойдет впоследствии, так же, как после фильмов «Солнце» и «Мать-земля» окончательно определились склонности Блазетти, основные мотивы и идеи его фильмов. Несмотря на то, что публика была достаточно подготовлена, Камерини и Блазетти все же удавалось поразить ее каждым своим новым фильмом. Поэтому интересно проанализировать, как они этого достигали, при помощи каких художественных прие-

мов они передавали свои чувства и какой процесс развития или же регресса было суждено претерпеть их творчеству.

Далее мы проследим путь, пройденный каждым из этих режиссеров, дважды рассмотрев один и тот же отрезок времени, остановившись сначала на творчестве одного, а затем другого из них.

Глава VII

ДИЛЕММА БЛАЗЕТТИ

В 1932 году Алессандро Блазетти поставил художественный фильм «Палио»* и документальный фильм «Ассизи».

Сюжет фильма «Палио», поставленного по мотивам комедии Луиджи Бонелли, — это самые невероятные приключения, происходящие в связи с традиционным народным праздником в городе Сиена. В этом фильме Блазетти имел возможность в полной мере проявить свою любовь к красивым зрелищам, к старинным костюмам, свое пристрастие к сценическим эффектам — словом, все те особенности своего художественного мастерства, которые он развил в своих последующих исторических фильмах и которые потом стали неотъемлемой частью всякого внешнего оформления, рамкой для его излюбленных сюжетов, фантазий, той «морали», которая содержалась в его фильмах.

После «Ассизи», документального фильма, который запомнился вместе с некоторыми другими, вышедшими в те годы картинами («Верфи на Адриатике» Умберто Барбаро, «Дзадза» Иво Перилли, «Чрево города» Ди Кокко), и после фильма «Трапеза бедных»,

* Палио — традиционные в Италии народные конные соревнования, напоминающие современное поло. Особенно популярны в г. Сиена, где проводятся до сих пор во время одноименного праздника. (Прим. перев.)

созданного специально для того, чтобы показать игру неаполитанского актера Раффаэле Вивиани, Блазетти поставил фильм, который до сих пор может считаться его лучшим произведением, — «1860 год».

В этом фильме действующими лицами были простые люди из народа. В нем рассказывалось о том периоде нашей истории, когда главным героем событий был народ. То, что в картине Гарибальди показан лишь мельком, а основной сюжетной линией является повествование о скромных деяниях простого горца из Сицилии и его молодой жены, казалось, подчеркивало полемическую направленность фильма. Если Блазетти действительно имел это намерение, то следует признать, что он безусловно сумел с тактом и гармонично осуществить свой замысел и с большой непосредственностью и искренностью дать такую трактовку периода Рисорджименто, в которой была подчеркнута роль народа и которая была свободна от всякой риторической напыщенности.

События, люди, пейзаж — все служило тому, чтобы передать чувство горячего патриотизма в самом его непосредственном проявлении — в стремлении к борьбе, в мечтах о свободе простого сицилийского крестьянина.

В итальянской литературе не так уж много столь ярких образов людей периода Рисорджименто, как в фильме «1860 год». Своей свежестью они, пожалуй, напоминают лишь Абба в его «Заметках»*.

Надолго запоминаются заключительные эпизоды фильма — битвы при Калатафими, которые зритель воспринимает через ощущения молодой жены крестьянина, следящей за ходом сражения с вершины холма и пытающейся найти среди солдат своего мужа, возвратившегося на Сицилию с Гарибальди, после того как он бежал в Геную, чтобы вступить добровольцем в его «Тысячу».

Фильм «1860 год» — лучшее произведение, кото-

* Абба, Джузеппе Чезаре (1838—1910) — итальянский писатель, сподвижник Гарибальди. Автор книги «От Куарто до Вольтурно: Заметки одного из «Тысячи», в которой описывает походы гарибальдийцев. (Прим. перев.)

рое удалось создать итальянской кинематографии в период фашизма. Выше не смогли подняться ни Блазетти, ни вся наша кинематография до тех пор, пока в 1943 году, когда фашистский режим официально еще не пал, но все итальянское общество уже было охвачено кризисом, появились два фильма — «Одержимость» Висконти и «Дети смотрят на нас» Де Сика.

Как же объяснить, что при фашистском режиме мог появиться такой фильм, как «1860 год»? Чем можно объяснить эту правдивость фильма, эти образы, свободные от всякой ходульности, этот неожиданный взрыв искренности?

Ответ на это легко найти только тому, кто упрямо продолжает верить в «чудодейственную» силу художника, то есть в его мнимую способность в любой исторический момент отдавать себя целиком служению искусству и достигать самых высоких его вершин независимо от того, в каких социальных и исторических условиях ему приходится творить.

Действительно, «1860 год» — явление, которое можно объяснить, лишь хорошо изучив намерения и пределы возможностей Блазетти, сущность его идей, природу его чувств. В самом деле, кто сказал, что демагогическая националистическая пропаганда, которой фашисты пытались прикрыть мрачную действительность итальянской жизни, — отвлечь внимание, с одной стороны, от нищеты масс и их ограбления, и, с другой — от торжества насилия и лжи, кто сказал, что эта пропаганда, или, по крайней мере, некоторые ее элементы, не могли превратиться в обоюдоострое оружие?

Фашисты, идя все дальше по пути насилия и ощущая необходимость использовать все национальные традиции для своей пропаганды и «культуры», выставляя себя защитниками прошлого, впадали во все новые противоречия. В периоде Рисорджименто они также видели страницу истории, которую надо было «использовать».

Разве в школах не прославлялись имена Гарибальди и Мадзини, что ничуть не мешало в то же время фальсифицировать всю новую историю Италии,

чтобы воздать хвалу монархическому строю и папе римскому?

Но период Рисорджименто — это струна, которая еще звучит в сердце мелкого буржуа, ибо события этого периода еще близки, ведь некоторыми они были пережиты лично, и воспоминания о них хранятся в семейных преданиях. И вот в фильме «1860 год» вопрос о Рисорджименто неожиданно оказался весьма скользким вопросом для обычной риторики: в этом произведении горячее стремление итальянцев к объединению было показано совершенно правильно, как борьба народа, стремящегося к свободе и единству своего государства. События, показываемые в фильме Блазетти, не доходили до Теано*, ибо, не доходя Теано, несмотря ни на что, остановилась также и значительная часть итальянцев.

Фашистское правительство не могло запретить фильм о Рисорджименто. Напротив, оно должно было даже пропагандировать его. Нет ничего удивительного, что художник, столь типически изображавший чувства и страсти итальянской мелкой буржуазии, на материале Рисорджименто сумел искренне передать революционный дух, пронизывающий этот период. Удивительным это могло казаться, пожалуй, лишь тем, кто думает, что фашизм сумел уничтожить, задуть те последние остатки революционных традиций, которые еще жили в глубине души у представителей итальянских средних слоев.

История двадцатилетнего фашистского господства была бы довольно бесцветной, если бы не глухое сопротивление подпольных групп, постоянно стремившихся использовать с целью расшатать устои фашистского режима противоречия, им же самим порожденные, а также оппозиционные настроения определенных групп честных итальянцев, еще не выступавших открыто против фашизма, но в свою очередь старавшихся использовать его противоречия.

* Теано — городок в области Кампания, в котором 26 октября 1860 г. произошла встреча между Гарибальди и королем Виктором-Эммануилом II, направившимся в освобожденный гарибальдийцами Неаполь. (Прим. перев.)

Фашистский режим, стремившийся подчинить своей власти все проявления материальной и духовной жизни граждан, был вынужден что-то декларировать, выдумывать этикетки, делать вид, что разрешены все проблемы, возникающие в человеческом обществе. Освещая эти проблемы с заведомо ложных позиций, прививая народу ложный патриотизм, преподнося фальсифицированную историю, лживую и поддельную вымышленную культуру, лицемерную мораль, фашистский режим пробуждал даже у тех, кто не принадлежал к оппозиции, чувство возмущения, желание обсуждать, спорить, толковать по-своему, а это в свою очередь приводило многих честных и благородных людей к тому, что они начинали уже серьезно критиковать фашизм.

Именно поэтому в результате демагогических разглагольствований о родине, о Рисорджименто и мог произойти «конфуз» с фильмом «1860 год»; его создатель — человек искренний — всерьез поверил в необходимость прославлять прошлое, но его фильм, увы, оказался не слишком ортодоксальным.

Именно поэтому значительно позднее, когда фашистские заправилы затеяли дискуссию о «культуре», считая себя всецело господами в данной области, а Боттаи вообразил, что сумеет разрешить вопрос о полной «ассимиляции» интеллигенции, произошел другой «конфуз» с некоторыми писателями и художниками, которые всерьез поверили в важность этой дискуссии, много спорили и в конце концов неожиданно для самих себя увидели, что превратились в антифашистов. Когда фашистские главари начали заигрывать с молодым поколением — со студенчеством, то же произошло с университетскими студентами, которые всерьез поверили в полемику между молодежью и стариками, придали ей маложелательное для фашистов направление и критиковали заодно с отдельными людьми весь строй. Наконец, еще более серьезный «конфуз» произошел в области социальных отношений, когда некоторые слои трудящихся, слыша разговоры о социализме и о борьбе против буржуазии, всерьез поверили демагогическим обе-

щаниям и попытались заставить функционировать определенные профсоюзные организации.

Одним словом, фашизм тормозил развитие всей жизни нации, заводя в тупик решение всех вопросов, которые он был вынужден сам ставить в демагогических целях. Однако в результате естественного хода событий, исторического процесса одиночкам и целым группам итальянцев, подталкиваемым самим же фашистским режимом, удавалось вырваться из этого заколдованного круга.

* * *

Итак, в заключение можно сказать, что Блазетти был человеком самых лучших намерений, всерьез бравшимся за темы, которые ставило перед ним общество, в данном случае — мелкая буржуазия. Он постоянно находился на грани, был готов вот-вот вырваться из заколдованного круга. И чем серьезнее в последующие годы Блазетти задумывался над тем, что представляет собой фашизм, тем дальше благородные порывы уносили его от всякого рода приспособленчества и компромиссов. Это случилось с ним даже и тогда, когда он ставил фильм «Старая гвардия», который должен был явиться неприкрыто пропагандистским фильмом и закрепить переход Блазетти на сторону фашистского режима. Но фильм этот, однако, совершенно не удовлетворил фашистов.

До «Старой гвардии», вышедшей на экран в 1935 году, Блазетти поставил два фильма, представлявшие собой итальянские варианты двух иностранных фильмов — «Дело Галлера» немецкого режиссера Роберта Вине и «Служащая папы» Карла Боэзе.

Фильм «Старая гвардия», несомненно, явился высшей точкой сближения Блазетти с фашизмом, однако благодаря тому, что даже и в этом фильме грозному и повелительному грохоту «имперских» труб иногда не удается заглушить простых человеческих чувств, он несколько поднимается над уровнем грязной фашистской пропаганды, чего никак нельзя сказать, например, о фильме «Черная рубашка» Фордано,

а позднее о ряде фильмов на военные темы, которые ставили Алессандрини и Дженина.

В фильме «Старая гвардия», поставленном по сюжету Джузеппе Дзукки, снимались Жанфранко Джакетти, Мино Доро, Барбара Монис и Франко Брамбилла.

Поставив в 1936 году фильм «Альдебаран», Алессандро Блазетти отдал дань теме, типичной для всей буржуазной кинематографии, — прославлению военно-морского флота — и успешно с ней справился. Этот фильм не лучше и не хуже множества американских фильмов о морях. Он был просто еще одним фильмом в ряде других, выдержанных в духе той пропаганды, которую вело фашистское правительство, как раз в те месяцы толкавшее итальянский народ на путь новых захватнических войн, к катастрофе.

Невольно возникает вопрос, почему Блазетти, несмотря на то, что он своим фильмом «Старая гвардия» показал солидарность с господствующим строем (хотя и в тех границах, которые мы указали), не пошел сам по пути открытой фашистской пропаганды или же не был ею использован, а, напротив, круто повернул в сторону формализма.

В период между 1936 и 1943 годами Блазетти, казалось, замкнулся в мире тех формальных достижений, которых он добился при работе над своими первыми произведениями, с головой уйдя в создание исполненных фантазией, далеких от повседневной жизни фильмов, красивых и захватывающих. «Этторе Фьерамоска», «Приключение Сальватора Розы», «Ужин шуток», «Железная корона» — грандиозные постановочные фильмы на исторические или легендарные сюжеты, на первый взгляд лишённые всякого идейного содержания, представляли интерес с точки зрения того высокого изобразительного мастерства, с которым Блазетти подошел к их осуществлению. А когда он брался за темы сегодняшнего дня, казалось, он также старался уйти как можно дальше от современности — от живо трепещущих политических событий, потрясавших в те годы Италию, и казалось, что он, так же как и все «второстепенные» представители итальянской кинема-

тографии, все больше склонялся к уходу от действительности, к игре, абстрактному психологизму. «Графиня Пармская», «За кулисами», «Никто не возвращается назад», «Два шага в облаках»... Какие интересы, какие страсти толкали Блазетти к этим временам, к этим темам из жизни светского общества или мелкой буржуазии, которые больше бы подходили к стилю режиссера типа Камерини или даже Маттоли?

Нельзя, разумеется, каждое произведение кинорежиссера, мастера, связанного множеством случайных обязательств, которого всякие непредвиденные обстоятельства, а иногда и необходимость толкают к случайной для него работе, пытаться рассматривать и объяснять с политической и эстетической точки зрения, как это мы неизменно делаем в отношении произведений писателей, художников и других деятелей «старых», традиционных видов искусства.

Однако я все же считаю, что можно составить себе ясное представление также и об этом втором периоде творчества Блазетти, который начинается с «Фьерамоска» и завершается фильмом «Никто не возвращается назад», и найти в нем мотивы, связывающие его с первым периодом, впрочем, продолжавшие порой звучать также и в послевоенном творчестве Блазетти. Я уже указывал на последовательность в развитии творчества Блазетти и на возможность довольно легко «предугадать» его последующий творческий путь.

Начиная с фильма «Фьерамоска», в творчестве Блазетти борются между собой две тенденции, две страсти. Я не говорю уже о двух устремлениях, характерных для творчества Блазетти и совершенно очевидных, то есть о постановке исторических фильмов и фильмов на современные темы. Тот, кто остановился бы на этом чисто внешнем противоречии в творчестве Блазетти, тот рисковал бы совершенно ничего не понять в искусстве этого итальянского режиссера. Более того, я всегда бесконечно удивляюсь, когда кому-либо все еще непонятно появление, например, такого фильма, как «Два шага в облаках». Но, боже правый, а что такое «Фьерамоска», «1860 год», «Сальватор Роза» и «Железная корона», как не мечты, поучитель-

ные сказки того бедного, скромного буржуа, который является героем фильма «Два шага в облаках»?

Удивляться этому равносильно тому, что удивляться Флоберу, написавшему «Саламбо» и «Мадам Бовари»; «Саламбо» — это литература бегства от современной жизни общества, в котором господствуют Бовари и Омэ. Весь буржуазный романтизм последнего столетия не что иное, как непрерывный контрапункт, одновременное развитие двух самостоятельных тенденций, образующих одно целое, — натурализма и ухода от окружающей действительности. С одной стороны, ленивое, косное, скучающее общество, а, с другой — его несбыточные, неосуществимые мечты. Это общество не может жить без иллюзий, а они могут существовать лишь, пока живо это общество. Драма буржуазии именно в том и состоит, что она создала новый мир, который она не любит, и тоскует о старом, ею же самой разрушенном. Начиная с «Вертера» и кончая «Сыном века», от Флобера до Манна и Рильке, вся буржуазная литература представляет собой непрерывную смену описаний безрадостной и безнадежной земной жизни и мечтаний о потерянном рае или же о рае вымышленном.

Провинциальный характер итальянской культуры за последние полвека несколько сгладил это противоречие, придавал ему иногда совершенно нелепую форму, но не уничтожил его окончательно. Вот именно это возвратно-поступательное движение буржуазной культуры стимулировало фантазию, оно же и питало творчество Блазетти. Это было приглушенное размеренное движение маятника стенных часов. Его спокойное качание и позволяло Блазетти легко переходить от вакхического неистовства «Ужина шуток» к атмосфере времен барокко в «Сальваторе Розе», от легенды «Железной короны» — к серенькой жизни в «Двух шагах в облаках».

Следовательно, не эта противоречивость тематики в творчестве Блазетти должна явиться предметом рассмотрения и изучения. Противоречивость, характеризующая второй период творчества этого кинорежиссера, совсем другого порядка. С одной стороны, он доказал,

что обладает таким большим опытом и такой блестящей техникой, что это дает ему полную самостоятельность в использовании всевозможных художественных приемов для передачи любого материала, который может оказаться в его распоряжении. В сущности, Блазетти мог бы думать, что он благодаря своему высокому мастерству, полету фантазии, изяществу своих композиций, динамичности в развитии сюжета уже достиг вершин того искусства, которое начинается с большой буквы, чистой формы, одним словом, искусства, как его понимает та культура, сыном которой является Блазетти: свободной игры фантазии, искусства для искусства, чистой гармонии форм.

Несомненно, после таких фильмов, как «Солнце», «1860 год», «Фьерамоска», Блазетти мог быть доволен собой: за несколько лет работы он дал Италии первые произведения, которые в какой-то степени могли считаться действительно «кинематографическими», то есть такие, содержание которых «рассказывалось» визуальным путем и в которых искусно использовались звук и монтаж.

Но, с другой стороны, Блазетти хотел большего. Он настоятельно ощущал необходимость высказывать свое мнение, желание участвовать в жизни страны. Внешне эти чувства пока что не проявлялись, но они бушевали в его душе. Кто слышал выступления Блазетти в эти последние годы, знает, что для него не существует и не может существовать искусства для искусства. Он хотел, чтобы его фильмы были своего рода призывом к примирению и успокоению.

Две тенденции, два устремления, два течения — кино как искусство и кино как глашатай — сталкивались, тормозя развитие его творчества, вызывая замешательство, ошибки. И в конечном итоге Блазетти запутался в тех самых измышлениях фантазии, в тех самых причудливых замыслах, которые он с таким трудом создавал из ничего. Пристрастие к отточенной форме, к которой он привык, помогало ему и, более того, толкало на поиски соответствующего содержания. Поэтому избираемые им сюжеты все чаще носили сказочный, аллегорический характер. Свои взгляды Блазетти

высказывал в большинстве фильмов в очень завуалированной, туманной форме. Лишь немногие сумели понять, что в фильме «Железная корона» звучал призыв к миру, вложенный в него Блазетти. А те, кто поняли, прекрасно сознавали, что этот призыв был настолько приглушен авантюрным сюжетом из языческих времен, что не мог быть слишком опасным и революционным.

Несомненно, Блазетти, наконец, пришел к тому, что стал отражать в своем творчестве, да и сам ощущать те страдания, которые принесли войны широким слоям итальянского народа и в значительной степени также и средним слоям населения.

По мере того как на горизонте постепенно сгущались тучи приближавшейся мировой бури, общественное мнение Италии все сильнее разъедали недоверие и скептицизм, а в самом итальянском обществе происходил раскол, который постепенно становился все глубже и в конце концов привел к краху и падению фашизма. Идеологический багаж средних слоев населения также постепенно освобождался от шелухи идей Д'Аннунцио — его героики, ложного патриотизма, столь широко использованных фашизмом. В предчувствии уже близкого урагана теперь появилось на свет последнее оружие защиты: проповедь о непротивлении злу и призывы к «прирожденной» доброте человека.

И так как, по существу, именно эти идеи и проповедовал Блазетти, то в его творчестве они могли быть выражены лишь в той форме, какая была найдена им в фильмах «Железная корона» и «Два шага в облаках». Блазетти, облеченный благодаря характеру своего творчества авторитетом деятеля буржуазной культуры, естественно, считал своим долгом выполнять известную миссию — проповедовать свои идеи. Противоречие, характерное для его творчества, отражало, как мы увидим ниже, еще более глубокое противоречие, раздиравшее итальянское общество, которому еще не удавалось найти ясную и непосредственную форму борьбы, практический путь, чтобы помочь людям предотвратить катастрофу войны или выйти из нее невредимыми.

Глава VIII

КАМЕРИНИ И МЕЛКАЯ БУРЖУАЗИЯ

В карьере Камерини не было тех взлетов, тех колебаний, которые характерны для творческого пути Блазетти. Как я уже говорил, Камерини предоставил роль проповедника Блазетти, а себе выбрал более спокойную, хотя столь же важную роль исповедника, духовного отца итальянской мелкой буржуазии. Он никогда не стремился описывать или показывать «тайные страсти» своих скромных персонажей и не пытался залезть им в душу в те моменты, когда они стояли перед лицом больших, жизненно важных проблем (проблем, которые всегда были выше их понимания) или перед вопросами современности. Доказательством может служить «Великий призыв» — единственный фильм Камерини, в котором пропагандировалась война в Африке. Этот фильм носил, скорее, характер чего-то сделанного «по долгу службы» и напоминал больше ответ на вопросы какой-то анкеты, чем ожидаемую от него страстную речь с трибуны, пусть, может быть, и несколько непоследовательную, путаную, не ортодоксальную, но, во всяком случае, все же отвечающую задачам пропаганды.

Каковы же его излюбленные образы? Какие события вдохновляют его, жизнь каких социальных слоев интересует его больше всего, куда направляет он свои искания, чем питается его творчество?

Мы упоминали уже о фильмах «Рельсы» и «Фигаро и его большой день». В 1932 году Камерини поставил фильм «Что за подлецы мужчины!» на сюжет Альдо Де Бенедетти, с участием Витторио Де Сика, Лии Франка, Чезаре Дзоппетти. Этот фильм, действие которого разворачивается в Милане на фоне Международной выставки, не был лишен гуманистического звучания.

«Что за подлецы мужчины!» был одним из тех итальянских фильмов, которые в последние годы дали повод некоторым критикам искать семена неореализма еще в кинематографии периода фашизма и предполагать, что подспудные течения нового революционного кино берут свое начало в бесплодной почве итальянской кинематографии предвоенных лет. Вопрос об основных характерных чертах новой итальянской кинематографии и о связи между этими двумя периодами мы рассмотрим ниже. На ограниченность возможностей Камерини мы уже указывали. Трудно говорить о реализме в его творчестве, когда в подтверждение можно сослаться лишь на некоторые чисто внешние признаки: веризм в показе обстановки, тщательный отбор материала при натуральных съемках. Его творчество и не могло быть реалистическим, ибо кругозор его был ограничен рамками сентиментальных перипетий, переживаемых представителями такой узкой, традиционно замкнутой части общества, как средние слои населения. Итальянская мелкая буржуазия в те годы окончательно замкнулась в себе, ожесточилась, так как стала еще более слепа из-за давления, произвола и шантажа со стороны фашистского режима.

Если Камерини не стал вторым Клером (художник, который также имеет мало общего с реализмом), то, может быть, потому, что он не умел создавать таких кадров в духе оперетты, достигать такой динамичности в развитии сюжета, так удачно использовать хоры, сочетать звуковое оформление с изображением на экране, как это умел делать французский режиссер, и что составляло внешнюю особенность его творчества. Ведь и Клер—поэт мелкой буржуазии, однако не итальянской, а французской, и в этом-то и заключалась разница между ними.

Средние слои Франции имели за плечами более длительный путь развития, больший опыт общественной жизни, что и определило их характерные особенности. Камерини не мог сделать (да и не мог заставить себя сделать) более того, что сделал на том пути, который был перед ним открыт. И мы не должны требовать от него больше того, что он нам дал. Вот почему он поставил такой чисто развлекательный, бездумный фильм, как «Треугольная шляпа», который и до сегодняшнего дня многие считают его лучшим фильмом.

Именно поэтому, с другой стороны, сближение Камерини с Дзаваттини не было особенно плодотворным: картина, появившаяся в результате их сотрудничества («Дам миллион», 1934 г., сюжет Чезаре Дзаваттини и Мондаини), хотя и содержала в себе нечто новое и волнующее и была полна психологических нюансов и остроумных юмористических наблюдений, однако оказалась совершенно лишенной острого сатирического характера. Если Камерини в фильме «Дам миллион» и не сделал большого шага на пути к реализму, то использовал необыкновенно много самых разнообразных приемов (в фильме много удачных острот, забавных персонажей и т. д.) для утверждения своих взглядов, симпатий, своей «морали». В основе этого фильма лежит очень простой сюжет: миллионер, разочаровавшийся в жизни, в припадке отчаяния пытается покончить с собой. Его спасает один бедняк. Миллионер решает предпринять последнюю попытку, чтобы обрести веру в благородство человека, обещая награду в миллион лир тому, кто совершит какой-нибудь великодушный поступок. Переодевшись бедняком, он бродит по городу, в то время как все стараются превзойти друг друга в своем неожиданно пробудившемся, корыстном «альтруизме» по отношению к беднякам. Только одна девушка, роль которой исполняла Ася Норис, искренне раскрывает сердце герою фильма (его играет Витторио Де Сика), и фильм заканчивается идиллией их любви.

В фильме «Дам миллион» впервые появились вместе Ася Норис и Витторио Де Сика — пара, надолго

завоевавшая успех у зрителей. Эти двое актеров, казалось, даже самой своей внешностью выражали и передавали поэтичность творчества Камерини. Остановившись на этих двух молодых артистах с добрыми и милыми лицами, Камерини, повидимому, почувствовал себя так, как певец, которому удалось взять верхнее «ля». Сюжеты фильмов, которые Камерини ставил впоследствии с их участием, благодаря их игре, их шуткам сразу же оживали, начинали соответствовать его творческим замыслам, становились полнозвучными и гармоничными.

В том же году Камерини с легкостью перешел от сценариев Дзаваттини к ранним произведениям Пирранделло и поставил фильм «Но это не серьезно», в котором еще раз продемонстрировал вкус и такт, поистине достойные похвалы. В этом фильме кроме Витторио Де Сика и Аси Норис участвовали Элиза Чегани, Эльза Де Джорджи, Умберто Мельнати.

После этой картины и «Великого призыва» (1936) Камерини создал «Господина Макса» (1937) — другой свой классический фильм. В этом фильме, поставленном на сюжет Амлето Палерми, рассказывалось оключениях продавца газет, который благодаря тому, что его принимают за кого-то другого, попадает в общество богачей. В конце концов он возвращается к своей обычной жизни и женится на девушке своего круга. В фильме немало иронии и критики по адресу высшего света и в то же время усиленно подчеркиваемая симпатия режиссера к простым людям, которая, казалось, должна была определенно указывать, какие социальные слои ему больше по душе. Но и его критика и его симпатии не обладали тем полемическим задором, которым отличаются современные итальянские фильмы, а различные социальные противоречия разрешались скорее в плане комедии ошибок, посредством занятных переплетений интриги, чем в плане глубокого социального анализа, типичного для реалистического направления. Однако в те годы и не могло быть иначе.

Не выходявшие за такие рамки полемические мотивы в творчестве Камерини не внушали беспокойства

фашистам, которые как раз в те годы — после того как заставили итальянский народ потуже затянуть пояса и приносить жертвы, чтобы росли прибыли наживавшихся на войне промышленников и спекулянтов, — пытались вознаградить массы, затеяв чисто демагогическую кампанию против «крупных капиталистов» и «легкомысленных снобов».

Помимо этой кампании фашистская пропаганда вела также и кампанию, направленную против «апатии» и пацифизма простых, рядовых людей. Впрочем, сотрудничество с простыми людьми до определенного момента было не только полезно, но даже необходимо фашистам. А затем военный угар, злоеющий зубовой скрежет «вождей» империи и их очередных приспешников, категорические приказания и воинственные вопли постепенно заглушили своим грохотом шепот, шушуканье, недомолвки и намеки, вздохи, осторожные признания, доносившиеся из множества «закоулков», которые, как говорили фашисты, нужно было вычистить. «Долой цилиндры и смокинги!», — кричали с одной стороны; «долой ночные туфли!», — кричали с другой.

Теперь, в годы, когда война приближалась и грозила охватить весь мир, поэзия такого художника, как Камерини, становилась ненужной. Для фашистов от Африки до Испании скачок был быстрым и легким. Это были лишь веселые и приятные приключения. В большой армии еще не было необходимости, а трагедия потери близких коснулась еще ограниченных слоев населения.

Но на горизонте появились новые тучи. Фашизм, подталкиваемый соображениями экономического порядка, обнаглевший благодаря косвенно оказывавшейся ему поддержке, в значении которой не отдавали себе отчета, молчаливого сочувствия со стороны некоторых западных государств, готовился к кровавой тризне, к страшному взрыву новой мировой войны. Фашистская пропаганда навязывала свои лозунги, просачивалась разными путями, влияла тысячью способов на общественное мнение; газеты и иллюстрированные журналы были полны огромных угрожающих заголов-

ков, на помещенных в газетах географических картах черные точки и стрелки обозначали места кровопролитных сражений, фотографии воспроизводили страшные своей правдивостью картины смерти, мучений, развалин, ужаса. Фашистский режим, не заботясь о том, идет ли за ним народ в этой страшной авантюре, которая должна была быть «последней» и «закрепить на тысячелетия» победу фашизма, катился в пропасть.

Эпохе господина Макса пришел конец!

Теперь Камерини стало гораздо труднее воплощать на экране свою добродушную чепуху, свои этюды и приятные рассказы. Это был период (начиная с 1938 года), когда человеку с улицы становилось все труднее ориентироваться, хотя предчувствие надвигающейся катастрофы, подозрения и немые протесты делались все явственней. И Камерини так же, как это случилось и с Блазетти, начал смутно ощущать то чувство недовольства, которым был охвачен народ. Поэтому-то он и предпочел продолжать развивать то, что было уже достигнуто в его прошлых работах, — техническое совершенство и профессиональное мастерство. Так появились фильмы «Сердцебиение» и «Романтическое приключение», совсем не соответствовавшие напряженной атмосфере окружающей действительности, и далекая от жизни, носившая формальный характер экранизация романа «Обрученные», когда война уже развеяла и в Европе и во всем мире последние остатки всех форм агностицизма! Другой его фильм — «Универсальный магазин» был перепевом старых излюбленных тем, но уже без прежнего подъема и теплоты чувств.

Итак, прошли годы, и певцы мелкой буржуазии сожгли свои крылья. Свободное место в искусстве, которое должны были и могли заполнить своим творчеством представители этой самой ограниченной и инертной части итальянского общества, теперь заполнялось произведениями на сюжеты, непосредственно взятые напрокат из казенной риторики. Сентиментальная комедия, так называемые «желто-розовые» фильмы все больше отходят на второй план. Режиссеры пропагандистских фильмов Дженина и Алес-

сандрины стали новыми, официальными лидерами фашистской кинематографии, а целый штат жалких ремесленников — Брагалья, Маттоли, Бриньоне, Галлоне и другие — поставили позади этой «линии огня» откровенно пропагандистских фильмов дымовую завесу из «белых телефонов»* и слащавых историй для гимназисток.

В нескольких сотнях фильмов, выпущенных с 1938 по 1943 год последователями и подражателями Камерини, в различных фарсах и кинокомедиях в духе венгерских не найдется ни одного кадра, который мы могли бы ныне помянуть добрым или даже дурным словом. Содержание всех этих фильмов можно было бы кратко определить как случайный набор общих мест, как жалкий и нудный перечень готовых рецептов. Ныне невозможно себе представить, как в те годы, когда мир переживал такие потрясения, могли возникнуть и расплодиться столь далекие от действительности, пустые фильмы, полностью оторванные от жизни народа, как итальянские так называемые «стандартные» фильмы. Как могла царить атмосфера такого олимпийского спокойствия и непонимания, когда приближалась и подготавливалась катастрофа второй мировой войны! На экранах кинотеатров Италии двигались какие-то бездушные тени, разговаривая на языке, который сейчас был бы просто непонятен. Иногда эти тени были одеты во фрак или в вечернее платье, лакомились дорогими блюдами, испускали звучные трели, если это был фильм с участием знаменитых певцов, или нежный шепот, если это были фильмы с изящными напомаженными «кинозвездами», сфабрикованными на заказ в Чинечитте** для развлечения итальянской провинции. Это были манекены, далекие от жизни, оторванные от реальных условий человеческого существования, занятые чаще всего не каким-либо

* Белый телефон — непременный атрибут ряда произведений литературы, театра и кино периода фашизма, в которых показывалась жизнь правящей верхушки и «высшего света» фашистской Италии. (Прим. перев.)

** Чинечитта — городок в нескольких километрах от Рима. (Прим. перев.)

трудом, а поисками развлечений и всяческих приключений, наподобие самодовольных и пустых персонажей из худших образцов американской или французской кинематографии той эпохи.

Авторами и вдохновителями сюжетов для этих фильмов нередко были третьеразрядные венгерские драматурги, неизвестно почему прославившиеся в те годы на европейских сценах, или же некоторые итальянские буржуазные драматурги, ныне забытые или умершие, которые тогда являлись авторитетными представителями итальянской «средней культуры». Режиссеры топили свои стремления и «благие намерения» в мертвом болоте ремесленничества, чуждого всякому истинному вдохновению. Правда, среди них были и такие, которые начинали свою карьеру с известным энтузиазмом. Так, К. Л. Брагалья, впоследствии прославившийся как непобедимый «скоростник» (он мог снять картину за один месяц), поставил фильм, который вспоминается до сих пор, — это «Кошелек или жизнь», искренний и веселый фильм, который даже заставил говорить о появлении в кинематографии итальянского «Авангарда».

Как мы уже говорили, в конце концов даже фашисты начали выступать против засилья «светских» фильмов, составлявших значительную часть итальянской кинопродукции. Но что они могли им противопоставить? Лишь такие картины, как «Пилот Лучано Серра» Алессандрини, «Осада Альказара» Дженина (последний своим фильмом «Мисс Европа» показал, что обладает иронической жилкой, и проявил некоторые свои романтические чувства мелкого буржуа) и т. д.

Фашисты, казалось, даже не замечали, что создали у себя за плечами пустоту, и не столько в области кино, сколько в самом итальянском обществе, что те формулы и суррогаты, в виде которых преподносились и восхвалялись в действительности уже не существовавшая в Италии общественная жизнь, один за другим выдыхались и теряли силу. Казалось, фашистов даже не беспокоило, что их окружала бесплодная пустыня, где не произрастала даже ложь, что связанная по ру-

кам и ногам страна против своей воли шла по пути к новой катастрофе, к которой они ее толкали.

Подобные фильмы, против которых выступали даже фашисты, и притом официально, были единственным проявлением жизни, символом запуганного и деморализованного общества, которое нельзя было оживить, излечить от недугов никакими, даже самыми сильными пропагандистскими вспрыскиваниями.

Тратились огромные материальные средства, чтобы дать в руки фашистского режима действенное оружие. Но гора родила мышь. Появившийся фильм «Сципион Африканский» был классическим примером «колосса на глиняных ногах», нелепой попыткой возвеличить фашистский режим, проведя параллель между ним и древним Римом. Этот фильм был столь же комичным и хвастливым, сколь наивной, смешной и притом опасной была иллюзия Муссолини, полагавшего, что он походит на римских цезарей.

Гротескность персонажей, слабость, риторичность итальянской кинематографии, непосредственно руководимой фашистским министерством «народной культуры», являлись в те годы ярким показателем полной неспособности фашистских главарей разрешить ни одну из проблем как внутренней, так и внешней политики Италии.

Глава IX

ПОПЫТКИ И ИСКАНИЯ

Прежде чем приступить к тщательному анализу кризиса, охватившего итальянское кино, как следствия более широкого, общего культурного и социального кризиса, который переживала Италия, прежде чем изучать те изменения, которые произошли в итальянской кинематографии в целом (и не только в худшую сторону) в начале совершенно нового этапа истории Италии — в период политики дружбы с Гитлером, расистских законов, вступления в войну на стороне гитлеровской Германии, — следует заполнить те пробелы, которые мы оставили позади, когда последовательно прослеживали путь, пройденный двумя крупнейшими режиссерами — Блазетти и Камерини.

В самом деле, если впоследствии, в годы войны, имели место новые явления, если произошел раскол в рядах итальянских кинодеятелей (и мы увидим, почему и в каком направлении), если, наконец, возшли ростки нового, живого искусства, выступавшего против все более дискредитировавших себя пропагандистов официальных взглядов, и утвердились новые имена и новые течения — то все это произошло также и потому, что в предшествующие годы в области кино кое-что удалось уберечь от казенной риторики и даже сохранить кое-какие конкретные связи с самым про-

грессивным направлением мировой кинематографической культуры.

Мы видели, как Блазетти и в меньшей степени Камерини иногда удавалось вырваться из той затхлой атмосферы приспособленчества, которая царила в итальянском кино при фашизме, и как, хотя и не выражая открыто протеста, а, напротив, ухватившись за некоторые демагогические уступки, на которые пошла фашистская пропаганда, они пошли дальше этих уступок, по-своему их истолковали, дойдя до весьма красноречивых намеков и не слишком ортодоксальных формулировок, до показа событий и положений, не вполне соответствовавших официальным взглядам и царившим нравам.

Для честного и искреннего человека, для добросовестного художника очень тяжело быть вынужденным постоянно закрывать на все глаза, обрывать последние тонкие нити, связывающие его с чувствами, страстями — пусть скрытыми, но самыми подлинными — других таких же людей, как он.

Те же противоречия господствовавшего режима в области культуры и социальных отношений, которые позволяли Блазетти и Камерини уклоняться от обязанности заниматься лакировкой окружающей их действительности или же нередко истолковывать ее по-своему, открывали другие пути для «бегства», вызвали другие случаи «бегства», другие проявления «ереси», а следовательно, и новые проблески живого искусства.

Поскольку фашизм пытался держать интеллигенцию как можно дальше от всякого опасного для него течения современной мировой культуры — а для фашизма вся современная культура, начиная с просветителей была опасной, — поскольку фашистский режим считал смертным грехом всякое общение с культурой демократических стран (не говоря уже о СССР!), новые идеи распространялись медленно, с трудом, в ограниченных пределах. Чем больше в Италии культура хирела и ее последние побеги засыхали, тем больше цензурных запретов и преследований обрушивалось на каждое проявление мысли, если оно не было строго

ортодоксальным, то есть, иными словами, выхолощенным и никчемным, но одновременно тем сильнее манили интеллигенцию некоторые книги, которые удавалось прочесть с риском, украдкой, так же как и увидеть некоторые фильмы на просмотрах для очень узкого круга посвященных.

Неблагоприятные условия, в которых находилась итальянская культура, полное отсутствие свободы творчества вызывали, конечно, как мы уже отмечали выше, то, что отношения, которые обычно существуют между современными культурами разных стран, развивались ненормально.

Те представители интеллигенции, которые сумели уклониться от выполнения смехотворных и нелепых директив господствовавшего режима в области искусства — хотя они открыто еще не отмежевались от фашизма — и рискнули заняться изучением и исследованием произведений кинематографии других стран, ощущали всю тягость, всю ложность своего положения. Чувства недоверия и подозрительности ко всем формам европейской буржуазной культуры сменялись у них наивным и неожиданным восхищением провинциалов перед произведениями, которые, что бы о них ни говорили, были тщательно отделаны и в «техническом отношении» стояли на высоком уровне, и наши режиссеры становились то не в меру осторожными, то фанатично смелыми. Те, кто оставались индифферентными и не склонялись даже перед благородными формами и значительными явлениями киноискусства, нередко приходили в неистовый восторг от дешевых, рассчитанных на чисто внешний эффект приемов, порой уже вышедших из моды в других странах.

С другой стороны, фашистский режим не мог скрыть и интеллигенция не могла этого не знать, что современное итальянское искусство уже совершенно не котируется на международном рынке и никто его не ищет, никто его не популяризирует, никто им не интересуется.

Кроме, Д'Аннунцио, Пиранделло уже отжили свой век, их творчество было должным образом изучено и занесено в каталоги (в тех пределах, разумеется, которыми обычно ограничивалось за границей изучение

всей итальянской культуры, начиная с XVIII века до наших дней); никто в мире уже не писал о деятелях современной итальянской культуры.

Итальянские фильмы иногда случайно появлялись на экранах кинотеатров других европейских стран, но никто уже не помнил о былой славе итальянской кинематографии и поэтому не мог удержаться от иронии или презрения по адресу выродившихся «потомков».

Связи с иностранной кинематографией представляли собой прямое подчинение: итальянские режиссеры, работавшие в Германии (до 1933 года), приспособлялись к тамошней «атмосфере» или же ставили в Италии фильмы по иностранным, в какой-то степени созвучным сюжетам, оригинальным или заимствованным из романов и пьес, чтобы таким образом хотя бы немного облегчить возможность их экспорта (например, фильм «Белый эскадрон», поставленный режиссером Дженина на сюжет Жозефа Пейре).

Итальянские фильмы словно хотели подтвердить и укрепить ходячее мнение, сложившееся за границей об итальянском народе; о его «мандолинизме», слащавой и чрезмерной сентиментальности, о его чревоугодии и вокальных талантах. Даже в гитлеровской Германии поднимали на смех итальянские фильмы, и их довольно широко показывали лишь в таких странах, как Венгрия, Испания, Португалия, где существовал режим, подобный итальянскому, а регресс в области культуры был еще сильнее, чем в Италии.

Такое положение порождало среди итальянской интеллигенции, даже у самых смелых ее представителей, чувство собственной неполноценности, которое у более искренних проявлялось открыто, а у менее опытных усложнялось и запутывалось, приводя к бесконечным и неразрешимым противоречиям и недоразумениям.

Одно время многим, например, казалось, что спасти итальянское кино, оживить его дряхлое тело можно, вдохнув в него дух космополитизма.

Попытку такого рода предпринял «У.Ч.И.» в период первого кризиса, когда итальянское кино, лишившись симпатий за рубежом, шло по пути к своему окончатель-

ному крушению. Был поставлен фильм «Камо грядеши?», который от иностранных имен режиссера Якоби, актера Яннингса, оператора Курта Курана, Эльги Бринк и Лилиан Хэлл-Дэвис вовсе не стал более «интернациональным», чем любой скромный, но во всех отношениях итальянский фильм, и кинокартина потерпела полный провал.

В 1933 году художественный руководитель фирмы «Чинес» Эмилио Чекки вновь рискнул сделать ставку на «космополитический» фильм, то есть фильм, рассчитанный не столько на заимствование какого-то определенного иностранного сюжета, приспособленного потом к итальянским условиям или поставленного под углом зрения итальянца, сколько на прививку чужого, не-итальянского восприятия действительности к стволу нашей культуры, то есть на «импорт» иностранного режиссера.

Эмилио Чекки, утонченный и образованный литератор, не мог бы, конечно, допустить возможности подобной прививки в области других традиционных родов искусства, не говоря уже о трудностях, возникающих перед писателем при овладении иностранным языком.

Крупный итальянский художник остался бы итальянским художником и создал бы свое произведение в духе итальянских традиций даже и в том случае, если бы натурщиком ему служил иностранец или он изображал бы не итальянский пейзаж. Так, например, Гоген остался французским художником и продолжал являться носителем французской культуры даже тогда, когда он отправился писать свои картины на острова Тихого океана.

Русский режиссер Эйзенштейн свой фильм «Буря над Мексикой»* снимал в Америке, но этот созданный им фильм, естественно, принадлежит советской кинематографии.

Но может произойти и обратное явление, когда художник ассимилируется культурой другой страны, отличной от той, в которой он вырос. Это случается тогда,

* Фильм назывался «Да здравствует Мексика!». (Прим. перев.)

когда родина художника переживает период упадка и художник полностью подпадает под влияние, под обаяние традиций своей новой родины, целиком их ассимилирует. (Примером могут служить некоторые европейские режиссеры, ставшие полностью американскими режиссерами, ибо они ассимилированы культурной жизнью Америки, в которой господствуют американская идеология и взгляды.)

Чекки, выступивший в роли кинематографиста, не подозревал, что прививать живую ветвь, по существу, весьма небольшую, к высохшему дереву итальянского кино будет малоуспешным экспериментом, и, как мы уже говорили выше, пригласил в Италию в 1933 году немецкого режиссера Вальтера Руттманна, опытного и известного мастера документального жанра, чтобы поставить фильм на сюжет, специально написанный для кино Луиджи Пиранделло, — «Сталь».

Вальтер Руттманн ранее работал в Германии, снимая документальные фильмы, которые благодаря своим высоким кинематографическим качествам до сих пор не забыты и вошли в историю кино, — «Мелодии мира», «Берлин — симфония большого города». В Италии же он столкнулся с необходимостью ставить фильм, в основе которого лежала сентиментальная история, совсем его не интересовавшая. Однако фон, на котором разворачивалось действие, его сильно привлекал и, казалось, словно специально создан для того, чтобы питать и развивать его склонность к изображению движения, безостановочного, жесткого ритма. Речь шла о любовной истории, происходившей на сталелитейном заводе в Терни.

За одной девушкой, Джинной, ухаживают двое рабочих — Пьетро и Марио. Однажды, когда оба они работали у волоочильной машины, неожиданно происходит несчастный случай, и Пьетро погибает.

Рабочие охвачены подозрением, что все подстроил соперник Пьетро — Марио. Разуверить их не удастся даже тогда, когда умирающий заявляет, что Марио невиновен, а его отец появляется затем вместе с Марио и девушкой на улице, чтобы показать, что он не питает к ним ни ненависти, ни злобы.

Однако случившееся навсегда пресекло всякую возможность любовных отношений между Марио и Джиной.

Над сценарием, авторами которого были Эмилио Чекки, Марио Солдати и сам Руттманн, пришлось много потрудиться, и сюжет Пиранделло претерпел уже на этом этапе значительные изменения. В ходе съемки фильма в Руттманне заговорила его жилка документалиста, драматическая напряженность сюжета ослабла, и ее окончательно заслонила высокая техника съемки.

В сущности, это было лучшее, что могло произойти.

Как правило, плоды творчества художников, кое-как «пересаженных» на чуждую им почву, редко бывают удачными. Руттманн не обладал ни достаточно большим и сильным талантом, ни достаточно глубоким пониманием окружающей действительности, чтобы придать итальянскому «материалу», над которым он работал, яркие характерные черты и страстные порывы немецкой кинематографии и всей немецкой культуры того периода. А у итальянской культуры — и еще в меньшей степени у итальянского кино — не было ни силы, ни авторитета, чтобы заставить Руттманна обратиться к средствам художественного выражения, которые носили бы ярко выраженный, самобытный национальный характер.

Попытка сама по себе была благородной, но в результате ее получился «гибрид». Этот фильм явился еще одним свидетельством слабости итальянской кинематографии в те годы, отсутствия твердых, устойчивых традиций, отсталости и несамостоятельности нашей культурной жизни, и в то же время он лишней раз показал, какие существуют в Италии трудности для установления нормальных и прочных отношений между киноискусством и интеллигенцией.

Мы видели, как относился к киноискусству Д'Аннунцио, и отмечали, что одним из самых слабых традиционной итальянской культуры было наплевательское отношение к тому, что происходило в области науки и техники, а отсюда полное безразличие к такому новому явлению, как кинематография.

По мере того как кино во всем мире и, несмотря ни на что, также и в Италии, развивалось и становилось

самостоятельным родом искусства, представители итальянской культуры в известной степени изменяли свое отношение к нему и пытались установить с ним связи, проникнутые большим доверием и уважением. Однако в основе всего попрежнему лежали ложные взгляды на киноискусство, чувство превосходства, некий аристократизм, позволявший считать, что традиционные виды искусства вправе — при помощи традиционных средств — вмешиваться в создание кинопроизведения, наивно полагая, что фильм может выиграть или проиграть в художественном отношении в зависимости от того, в какой степени участвовали «главные» виды искусства в работе над его содержанием и формой.

Хотя в годы эксперимента Чекки — годы, когда вышли фильмы «Что за подлецы мужчины!» и «Мальчик» Перилли — фильм, который был снят с актерами-непрофессионалами и запомнился благодаря своему народному духу и своим веристским тенденциям, — действительно установился более тесный контакт между представителями культуры и кино, но в то же время и сильнее разгорелась та полемика между кинодеятелями и остальной интеллигенцией, которая продолжается и поныне и вносит путаницу в вопрос о значении, границах и перспективах развития этого нового средства художественного воздействия.

Сотрудничество между литературой и кинематографией становилось все теснее и регулярнее, но не много было литераторов, которые действительно поняли необходимость создания киноязыка, поняли его законы, и немало было режиссеров, которые попались в сети литературы, при этом наивно полагая, что они «облагораживают» свою работу как раз тогда, когда на деле они отступали от своих прямых задач.

* * *

В свете этого ныне кажется особенно важным и значительным вклад, внесенный теми, кто впервые в Италии распространял и пропагандировал эстетические теории кино, которые в те годы складывались в различных странах, и прежде всего в Советском Союзе.

Любопытство ко всему, что происходило в остальном мире, интерес к новинкам французского, английского, советского, американского искусства — в общем, брожение, происходившее под тяжелым покровом провинциализма и толкавшее неудовлетворенную интеллигенцию к критике и антифашизму, становилось при знакомстве с передовыми теориями киноискусства самым настоящим «скатыванием» в область запретного, чреватых опасностями путешествием в неведомые дали.

Если в области литературы, а также театрального и изобразительного искусства представителям интеллигенции удавалось — под маркой «чистого искусства» и «объективного» критического исследования — протаскать контрабандой произведения рафинированных авторов-декадентов или иногда даже «социальных» авторов, столь неугодных фашистам, то в области кинематографии требования искусства и эстетики оправдывали возникновение «опасных», смелых связей и обмена фильмами, содействуя зарождению интереса и симпатии к тому сектору мировой кинематографии, который правящему в Италии режиму безусловно был ненавистен, — к советской кинематографии.

Некоторые наиболее значительные фильмы новой школы удалось видеть в Италии, и они поразили, встревожили воображение наиболее чутких из итальянских кинематографистов. Влияние этих фильмов было, как мы могли видеть, поверхностным, ибо в Италии не было плодородной почвы для успешного развития конкретного практического опыта. Однако в области критики и в молодежной среде они оставили более глубокий след.

Теоретические работы Пудовкина, переведенные на итальянский язык Умберто Барбаро, начиная с 1932 года, оказывали значительное влияние и немало способствовали возникновению в нашей стране новой кинокритики, поискам новых путей, преодолению предрассудков, созданию подлинной кинематографической культуры.

Теоретические труды Пудовкина, а затем Бэлы Балаша, самостоятельная деятельность Умберто Барбаро, популяризаторский труд Маргадонна «Кино вче-

ра и сегодня» (написанный в 1932 году), теоретические статьи Луиджи Кьярини — ответственного редактора журнала «Бьянко е Неро» дали в руки тем, кто в эти годы вел практическую работу, необходимое теоретическое оружие для более углубленных поисков в области техники кино, заложив основу для подготовки многих молодых киноработников.

Монтаж, пластический материал, целенаправленное использование зрительного и звукового контрапункта стали наиболее распространенными терминами нового языка наших кинокритиков, и даже если порой некоторые из этих терминов казались неясными и трудными, зато в практической работе они давали возможность грамотно разбираться в произведениях кинематографии различных стран, давать правильную оценку фильму, определять его значение и главные его особенности.

Распространение в Италии новых эстетических кинотеорий явилось важным фактором для всей итальянской культуры, ибо привело к отходу известного числа активных представителей интеллигенции, а не только одних кинодеятелей от старых литературных формул, от старых канонов исполнительского мастерства и обогатило нашу критику новыми средствами.

Такие работы, как «К вопросу звукового начала в фильме» и «Актер в фильме» Пудовкина, «Видимый человек» Белы Балаша, «Сюжет и сценарий» Умберто Барбаро, помогли итальянскому киноискусству избавиться от многих своих недостатков лучше, чем это могли бы сделать сами наши режиссеры, сами робкие кинокритики тех лет.

Итак, еще до того, как итальянское киноискусство широко продемонстрировало всем свою полную самостоятельность, стало считаться одним из сильнейших в мире, уже намечился путь, по которому ему надлежит идти, развеялся туман различных проявлений «литературного патернализма», изгнана тень Д'Аннунцио, преодолен почтительный страх перед сюжетом как чем-то самодовлеющим, имеющим, как полагали, самостоятельное литературное и психологическое значение.

Рядом с журналом «Бьянко е Неро», который

стремился помещать статьи, написанные с материалистических позиций, полностью публиковал сценарии фильмов и вел борьбу на почве кинематографии против идеалистической философии (в статьях своего редактора Кьярини), появился журнал «Чинема», сумевший развернуть еще более кипучую деятельность по популяризации киноискусства.

В 1938 году Франческо Пазинетти опубликовал работу «История кино», которая явилась — в той степени, в какой это удалось ее автору, — документом, свидетельствующим о возникновении новых идей, добросовестным исследованием в области определения специфических достоинств ряда фильмов, поставленных в различных странах мира.

Глава X •

ГОДЫ ПЕРЕЛОМА

Если войны в Африке и в Испании раскрыли глаза многим итальянцам на авантюристический и рискованный характер политики Муссолини, если режим автаркии*, расистские законы и дружба с Гитлером вызвали растерянность в широких кругах общества, то вступление в войну в союзе с Германией глубоко потрясло всех итальянцев и посеяло в стране предчувствие катастрофы.

Большинство итальянцев было ошеломлено, изумлено, что так неожиданно перед ними разверзлась пропасть (не сознавая, что пропасть разверзлась в Европе уже несколько лет назад!), и отнюдь не были расположены следовать за импровизированными и безответственно действующими полководцами.

Экономические затруднения, которые фашизм из года в год вслепую старался ослабить, но которые обострялись из-за войн, способствовали росту недовольства трудящихся масс. Фашистский обман был разоблачен. Стали ясны истинные причины, в силу которых была изжита безработица. За это теперь надо было заплатить дорогой ценой — ценой войны, в которой на карту был поставлен уже не захват какой-ни-

* Автаркия — экономическая политика империалистических государств, направленная к обособлению национального хозяйства для подготовки агрессивных, захватнических войн. (Прим. перев.)

будь колонии или удача какого-нибудь иностранного диктатора, а жизнь самой нации.

Уже существовавшие в стране подпольные группы перед лицом решающих событий, перед лицом опасности чувствовали прилив новых сил, восстанавливали нарушенные связи, использовали свой опыт многолетней конспиративной работы, чтобы расширить сферу своей деятельности.

В то же время создавались и единым фронтом вступали в борьбу новые группы подпольщиков.

Далекие отзвуки, глухие раскаты народного недовольства проникали во все слои общества, создавая постепенно вокруг правящей клики, все больше разлагающейся и загнивающей, пустоту и привлекая к движению Сопротивления большую часть молодого поколения интеллигенции.

Глубоким безразличием к фашизму веяло от длинных статей литературных журналов, в которых неумолимые писатели каждый месяц или раз в три месяца регулярно отправлялись в плавание по необъятным и бесцветным морям «воспоминаний» и описаний «провинциальной жизни». На «третьих страницах»* университетских газет десятки молодых критиков, прикрываясь, как щитом, статьями о Рембо, Бретоне, Джойсе, Жюльене Грине, старались укрыться от казенной риторики и грохота военных маршей.

Наиболее проникательные из фашистских главарей понимали, что интеллигенция зашла в тупик. Молчаливая оппозиция, выражавшаяся только в равнодушии, их устраивала больше открытой оппозиции, которая вырвалась бы наружу, если бы в различных видах искусства был тщательно и крепко закрыт предохранительный клапан интеллектуализма.

В самом деле, чем больше обострялись противоречия реальной жизни, чем больше жертвы, горе, материальные затруднения, безумная ярость развязанных сил войны, варварство расовых преследований омрачали горизонт и еще больше затрудняли для интеллигенции возможность найти правильный выход, тем многочис-

* Третья страница большинства итальянских газет обычно посвящена вопросам искусства и культуры. (Прим. перев.)

леннее становились ряды «отсутствующих», пытавшихся уйти от действительности.

Сотни молодых поэтов замыкались в герметизме — этом последнем, глухом, как могила, пристанище итальянской интеллигенции при фашизме, а попытки изжить «провинциализм» итальянской культуры посредством живительного ливня имен передовых иностранных писателей свидетельствовали лишь о катастрофическом бессилии, невозможности вырваться из растущих на глазах стен тюрьмы.

Однако это состояние пассивности и апатии интеллигенции было настолько неустойчиво, что иногда достаточно было неожиданного толчка, личного столкновения с действительностью, крепкого чувства дружбы или угрызений совести, чтобы туман развеялся, и тогда происходил быстрый и решительный переход то одного, то другого ее представителя на сторону оппозиции, включение в борьбу множества «рафинированных» интеллигентов и простодушных юношей, для которых побег в область сюрреализма или герметизма был лишь временной маской, первым, неосознанным, но искренним бунтом против официальных догм.

Постепенно связи между активным антифашистским движением и даже самыми замкнутыми группами интеллигенции становились все крепче и начали приносить свои плоды, и при первом столкновении с окружающей действительностью, по мере того как созревало сильное и цельное чувство, настроения протеста начали сквозить, проступать в скульптуре, в картине, в рассказе. Начались первые поиски содержания, первые споры.

Появился интерес к человеку — здесь к тому же можно было действовать свободно, ибо фашизм также стремился к изображению живых людей в искусстве. Взоры деятелей искусства обратились к труду, к ежедневному тяжелому труду простых людей, были приняты первые попытки увидеть по-новому Италию.

Много говорилось о романе; тяга к короткому рассказу, особенно среди молодых писателей, постепенно вытеснила абстрактное увлечение «художественной прозой» и «чистой» лирикой.

Наиболее сильно чувствовалось влияние американ-

ских образцов: Фолкнер, Стейнбек, Колдуэлл теперь имели успех уже не только в узких кругах интеллигенции (более того, самые «пуристы» принимали только Фолкнера, Хемингуэя, Андерсона, Гертруду Штейн).

Новые писатели способствовали возникновению интереса к великим именам прошлого века — Мельвиллю, По, Хоуторну. Возвращаются на сцену также и итальянские писатели XIX века: от Мандзони вплоть до «скапильяти»* и «натуралистов», а следование по этому пути неминуемо должно было привести ко второму открытию Верга и, возможно, даже Пиранделло как новеллиста. Конечно, еще считалось святотатством, если кто-нибудь осмеливался говорить об искусстве, тесно связанном с повседневной жизнью человека, об искусстве тенденциозном, о социальной направленности искусства, о новом реализме.

Помимо неправильного толкования значения этих слов («направленность» и «реальность» становятся также излюбленными терминами героев одиночества, экзистенциалистов, метафизиков самого различного толка) слишком много перед глазами было примеров произведений утонченного европейского искусства, также оторванного от жизни и такого же абстрактного, как и итальянское, слишком много было формалистических соблазнов даже у авторитетных мастеров кино, французских, английских и американских, слишком много было мостов, облегчающих переход от нашего закостенелого формализма к новому формализму более сложного европейского искусства, слишком много было еще певцов молчания и тоски, чтобы наша культура, отражавшая новые веяния, тоже не носила характера какого-то застоя, «окаменения», хотя, быть может, и в новой оболочке.

Ореол таинственности, окружавший некоторых иностранных авторов — будь то «герметики» или нет, —

* «Скапильяти» («нечесаные») — представители миланской богемы, группа писателей 60—80-х гг. (Джузеппе Ровали, Таркетта и др.), бунтовавших против мещанского образа жизни, клерикализма и т. п. (оппозиция мелкобуржуазного характера); они ввели форму романтической автобиографии, которой впоследствии широко пользовались декаденты. (*Прим. перев.*)

произведения которых многие издатели рисковали переводить на итальянский язык, но трагедию которых умышленно игнорировали (именно потому, что нередко эти авторы ставили перед собой гуманные цели и выступали как антифашисты), способствовал тому, что творчество новых мастеров кино становилось еще более абстрактным, превращая их в жрецов «чистого искусства», доступного лишь немногим избранным, и выхолощенного до абсурда, вплоть до того, что оно теряло свою поэтичность и правдивость.

Но когда сердце художников забилося вновь, было трудно допустить, что все эти покровы, завесы и маски смогут долго продержаться и не спадут, что они постепенно не превратятся в пустую, истлевшую шелуху, которую нужно будет раз и навсегда отбросить в сторону.

Часто случалось, что представители интеллигенции, непосредственно участвовавшие в политической борьбе, еще не решались выступить против канонов старого искусства. Однако предпосылки культурной революции появились и с каждым днем развивались все сильнее. Когда в Италии произошли решающие события, нашлись десятки и сотни молодых интеллигентов, которым долгое пребывание в литературной тиши не подрезало крыльев.

* * *

В кинематографии также росло недовольство политической фашизма, ведущей к катастрофе, проявляясь столь же противоречиво и в некотором смысле даже еще более открыто и бурно.

В то время как экран заполняли громоздкие пропагандистские фильмы и разные режиссеры, вроде Дженина и Алессандрини, неутомимо прославляли в своих картинах, как, например, «Бенгази» или «Мы живы!», фашистскую войну или поносили ненавистный фашизму строй в других странах, в то время как Блазетти отдавал свои силы искренним поискам — как мы это видели выше — пути примирения его скромных художественных идеалов с моральным долгом занять определенную позицию или же с попыткой мирного отступления, некоторые режиссеры открыли неизве-

данную область «формы», ища в ней мирную пристань и убежище вместе с большей частью представителей итальянской культуры того времени.

Идеал «культурного», приглаженного, изящного фильма начинает привлекать симпатии Солдати, Кастеллани, Кьярини, Латтуада, и даже Камерини (фильм «Обрученные») поддался этой тенденции и предпочел такой идеал всем другим задачам кинематографии.

Отставание Италии в формировании какого-то определенного сознания в области киноискусства привело к тому, что и тенденция к совершенным «формам» фильма также понималась, в первую очередь, как «поднятие» кино до уровня литературы.

И в этой области, так же как и в деятельности представителей того направления, которое, казалось, стремилось к выработке самостоятельного кинематографического языка, нам пришлось поплатиться за свою отсталость и несамостоятельность в прошлом. За плечами у нас был слишком незначительный опыт в области кино, если его в какой-то степени и можно было уже назвать кинематографическим (старое веристское киноискусство, а затем фильмы «Сталь», «1860 год» и некоторые эпизоды в фильмах Камерини), чтобы удалось изжить это ошибочное убеждение в полной зависимости киноискусства. Поэтому преемственная связь между кино и литературой, с одной стороны, ограничивала развитие итальянского формализма, а с другой — являлась для него спасением. Была вновь «открыта» и разграблена литература XIX и начала XX века, и на экране перед публикой замелькали стройные повествования, человеческие образы, пейзажи, нередко убедительные и яркие, куда более яркие, чем те, которые могла дать серая окружающая действительность.

Почти всегда литературное произведение служило лишь предлогом, авторитетной вывеской, прикрывшись которой можно было предаться самостоятельным поискам формы, но тем не менее какие-то определенные искания наложили свой отпечаток на фильмы, какие-то определенные настроения и взгляды толкали добросовестных инсценировщиков литературных произведений на неожиданно смелые шаги и порой приводили

их к чисто кинематографическим решениям. Формалистические тенденции некоторых итальянских режиссеров, тесно связанные с литературой, но с литературой особого рода (итальянской «повествовательной» литературой), были связаны также с определенным бытом, нравами, местными традициями, нередко обогащавшими их народной мудростью и полезными наблюдениями. Одним словом, «наименьшим злом» для той группы режиссеров, которые решили избрать путь «добропорядочности» и внешнего сохранения достоинства, было обращение к произведениям Фогаццаро, Де Марки, Капуана, Палаццески и т. п.

На этой основе сторонникам «рафинированного кино» удалось вскоре установить дружественный и в ряде случаев плодотворный контакт с представителями нового, более сильного направления, которым в течение нескольких лет предстояло лишь удовлетворяться рубрикой, отводимой в газетах и журналах для кинокритики, но уже начавшими в довольно определенной форме ставить проблему реализма в кино и настаивать на необходимости для кино иметь свой собственный язык, непосредственно идущий от жизни итальянского народа, от наших пейзажей, обычаев и жизненных проблем, стоящих перед страной.

Это направление, которое впоследствии поддержало первые попытки Де Сика, и особенно его фильм «Дети смотрят на нас», с огромным вниманием следившее за малейшим проявлением реалистических черт в нашей кинематографии, начиная с фильма «Люди на дне» Де Робертиса до фильма «Два шага в облаках» Блазетти, и бурно прорвавшееся в «Одержимости», восходило, с одной стороны, к лучшим традициям итальянской критики (Франческо Де Санктис), а с другой — к нашей реалистической литературе (Верга), свидетельствовало о тщательном и упорном изучении классиков экрана, трудов, кинематографического опыта Эйзенштейна, Пудовкина, Штрохгейма, Чаплина. Это направление приветствовало вклад, внесенный в киноискусство новым французским веризмом, популяризируя имена Дювивье, Карне и особенно Ренуара, этого «запретного» художника.

Наиболее важными вехами на пути развития нашей кинематографии по праву считались фильмы «Затерянные во мраке», «Сталь», «1860 год».

Наибольшим уважением из современных писателей пользовались Альваро, Моравия, Витторини («Разговор в Сицилии»), Павезе, Бернари, Пратолини.

Опыт, знания, новые открытия передавались из рассказчика идей, иначе говоря, из журнала «Бьянке и Неро», и Экспериментального киноцентра в журнал «Чинема», а оттуда распространялись все шире, и, отстаиваясь, принимали форму страстного разоблачения кризиса, охватившего итальянское общество.

Каждый из этих молодых критиков ощущал со всей непосредственностью — и в их душе оно еще непосредственнее выливалось в моральный протест — открытое недовольство, возмущение народных масс, пришедших в тот период, как мы уже говорили, в движение вследствие разочарования и ухудшения материального положения в послевоенные годы. Эта молодежь все более решительно, остро, подчас с горечью критикуя пустую и жалкую кинопродукцию ремесленников и пропагандистов фашизма, в то же время всегда поддерживала всякое проявление человечности, гуманности, всякий сдвиг — хотя бы чисто внешний — различных формалистов в сторону веризма и социальной тематики.

Поскольку их статьи ныне составляют существеннейшую главу в истории итальянского кино и сыграли важную роль в создании той атмосферы, что впоследствии породила неореализм, а также поскольку в них содержатся до сих пор не утратившие своего значения ценные и ясные суждения, — нам лишь остается здесь привести их вслед за высказанными выше соображениями — о творчестве Солдати и Латтуада, Кьярини и Поджоли и о формалистическом направлении в целом, мы считаем необходимым в ходе дальнейшего изложения широко цитировать эти статьи.

Приведенные нами цитаты более ярко и широко осветят кризис кинематографии в те годы, а затем помогут перейти к рассмотрению итальянского кино в послевоенный период.

Глава XI

КИНО В ОППОЗИЦИИ

Фильмы, поставленные Марио Солдати, нередко являлись поводом к сближению между тем направлением критики, которое выдвигало новые и конкретные художественные задачи, и страстными проповедниками «чистого искусства» в кинематографии.

Марио Солдати, пришедшему в кино с богатым опытом и рафинированным вкусом литератора, удалось достигнуть при помощи тонких живописных и литературных средств правдивого, отмеченного новизной приемов изображения пейзажа, что было очень важно для тех, кто среди застоя и запустения, царивших в итальянском кино, только ждал случая выступить против рутинерства, за сдвиг с мертвой точки, за фильмы, свободные от всякой условности.

«Неотъемлемым свойством кино, — писал в 1941 году Де Сантис (в журнале «Чинема» № 116), — должно быть стремление к правдивости, пусть даже фантастической, поступков, обстановки, одним словом, всех элементов, которые должны помочь передать, выразить весь тот мир, в котором живут люди...

Замечали ли когда-нибудь наши режиссеры, насколько важно для их профессии внимательное и тщательное изучение живописи? Разве в Италии не хватает «пейзажа»?.. В тех редких случаях, когда можно было

говорить о действительно нашем кино, мы могли назвать фильмы «Сталь», «1860 год»... Но почему же мы не пошли по этому пути? Теперь в нас вновь вселивает надежду появившийся совсем недавно новый фильм Марио Солдати «Маленький старинный мирок», заставивший нас задуматься над всем этим.

Впервые в нашем кино мы увидели пейзаж уже не обедненный, не нелепый, не лубочный, а соответствующий, наконец, жизненности персонажей, как одно из средств эмоционального воздействия, как индикатор, позволяющий судить о их чувствах. Мне вспоминается сцена отъезда Франко в Милан, на рассвете. Провожавшая его Луиза остается стоять на берегу и постепенно начинает исчезать из виду на фоне пейзажа, убегающего, как волны, уносящие его лодку...

Так, помимо этой сцены нам кажутся наиболее значительными эпизодами в фильме те, в которых присутствуют все указанные нами выше элементы — сельский праздник в первой части фильма, смерть Омбретты, встреча под дождем Луизы с маркизой, три женщины, бегущие по ступенчатым улицам селения, чтобы сообщить ей о несчастье, — во второй части...

Наконец, нам хотелось бы, чтобы у нас была изжита привычка считать документальный фильм чем-то далеким от киноискусства. Только в гармоническом сочетании этих двух элементов, в такой стране, как наша, мы сможем найти формулу подлинного итальянского кино. Блестящим доказательством этого явился фильм «Люди на дне». Пейзаж не играет никакой роли, если на его фоне не изображен человек, и наоборот».

Из статьи Джузеппе Де Сантиса ясно видна связь, существовавшая между лучшими фильмами прошлых лет и новыми попытками Солдати и Де Робертиса. И если эта связь пока что была раскрыта лишь на примере нового показа пейзажа, то там, где речь идет о фильме «Люди на дне», Де Сантис страстно призывает к документальности в изображении, открывающей и развивающей новые отношения между природой и действующими на ее фоне персонажами. Этот призыв постепенно звучал все громче в критических статьях, которые Де Сантис, начиная с 1941 года, одну за другой поме-

щал в журнале «Чинема» с таким необыкновенным упорством и методичностью, что это не замедлило внушить к нему подозрительное отношение со стороны верных прислужников фашистского режима.

К хору откликов и ссылок на фильм Солдати в тот же период присоединились ободряющие голоса различных критиков, поощрявших Ф.-М. Поджоли — кинорежиссера, ставившего перед собой более скромные цели и более осмотрительного, чем Солдати, но тоже обратившегося к сюжетам, взятым из литературных произведений и не лишенным человечности, а также к полным воздуха, просторным пейзажам, в известной степени являвшимся новшеством по сравнению с обычным, до парадоксальности нелепым, словно сделанным из папье-маше декоративным оформлением фильмов, модным в те годы.

Поджоли перешел от Камазио-Оксилья («Прощай, молодость!», 1940) к Флавии Стено («Слушаюсь, госпожа», 1941), к Луиджи Капуана («Ревность» по роману «Маркиз Роккавердина», 1942), к Палаццески («Сестры Матерасси», 1943) и, наконец, к Де Марки, словно стремясь заключить тесный союз с литературным веризмом и с лучшими традициями итальянского очеркизма и таким образом застраховать себя от опасных увлечений формализмом и техницизмом.

Несомненно, почти все его фильмы были попытками с негодными средствами, но они достаточно характерно и ясно свидетельствовали о той атмосфере, которая складывалась в нашем кино, об общем стремлении всех наиболее чутких кинодеятелей держаться подальше от потоков риторики и пропаганды и насколько возможно ближе к наиболее здоровым течениям литературы — старшей сестры киноискусства.

Также и Умберто Барбаро, выступивший с особенно резкой критикой фильма «Слушаюсь, госпожа», в конце своей статьи писал о надеждах, возлагавшихся на Поджоли. «От Поджоли, судя по тому, что мы знаем о нем, мы ожидали гораздо большего». В фильме «Слушаюсь, госпожа» Барбаро* не нравилась, с одной стороны, чисто литературная, формалистическая манера авторов сце-

* См. журнал «Си джира», № 1, февраль 1942 г. (Прим. автора.)

нария и режиссера, а с другой стороны, рыхлый, в известной степени спорный материал самого романа.

«В постановке фильма все кажется подчиненным личности Эмилио Чекки, и это дает основание сделать вывод, что, повидимому, такое искусство, как кинематография, к сожалению, нуждается в приемах, свойственных романам, печатаемым в воскресных приложениях газет, однако, используя таким образом внешнюю схему «популярного» романа, можно пронести контрабандой подлинную художественность на экран...»

Итак, роман «Слушаюсь, госпожа», обратившись к которому мы, несомненно, проявили некоторую нетребовательность и, пожалуй, снисходительную терпимость, явился... только прецедентом, дал лишь сырой материал, который нужно было облечь в совершенную форму... То, что по своей тематике, по изображенной социальной среде и быту могло бы явиться первым фильмом нового направления итальянского кино, не вышло за рамки «нейтральности» бездумной, пустой кинопродукции... Казалось, что ничего не было забыто, чтобы придать приятность и хороший вкус той буре в стакане воды, которую представляет собой волнующая история: в ней герой уже не носит колпак пекаря, он стал морячком в белоснежной форме... молодая служанка, ее подруги и весь ее мирок утратили свою жизненную энергию, чувство реальности, непосредственности, упорство и решительность в защите своих моральных прав — все те благородные качества, которые характерны для простых людей...»

Полемика о необходимости для художника не изолироваться от окружающего мира постепенно выходила за пределы статей в печати, ширилась, поднимая все более острые вопросы, и в ней зазвучали ноты протеста против всей существующей системы нравов и обычаев.

«Мы теперь, сегодня, уже не можем рассматривать кино как некое, ни с чем не связанное явление, как некое запретное царство, как город на облаке, нечто вроде свифтовской Лапуты. Это было бы, по нашему мнению, серьезной ошибкой. Нам кажется, впрочем, что серьезную ошибку совершают все те, кто до сих пор говорят о кино, или о живописи, или о литературе

как о чем-то обособленном, говорят свысока или, что еще хуже, «объективно» (Джанни Пуччини, журнал «Си джира» № 2, март 1942 г.).

Это расширение рамок критики, которая взялась исследовать уже не отдельные явления, а всю картину духовной жизни в целом, стало характерной и основной чертой деятельности нового журнала «Си джира», борového плечом к плечу с журналом «Чинема» за обновление итальянской кинематографии.

Например, мне случалось писать в то время (когда я рецензировал некоторые документы об Академии, см. «Си джира», № 3 — 4, май 1942 г.) в этом журнале следующее: «Цену, которую итальянский народ заплатил за рожденных и выпестованных им гениев, составляет — и нужно это признать — вся та пустозвонная и низкосортная литература, которая уже в течение пяти веков распространялась сверху донизу во всех слоях общества... наводняя широкие круги чиновничества и даже проникая вглубь народных масс, отравляя их, прививая им нездоровый вкус ко всем проявлениям грошоваго гуманизма, которые ведут от равнодушия к политическим и социальным вопросам к безразличию в отношении технических проблем, от прославления позерства и пустословия к дилетантизму в своей профессии, к иезуитству, как постоянному правилу, которым следует руководствоваться во взаимоотношениях с другими людьми, к шутовскому самолюбованию и мании величия».

Разбирая документальные фильмы с точки зрения технических качеств, я писал: «Всегда радует четкая форма, особенно, когда ее встречаешь в итальянском кино. Однако сейчас в Италии встает другая проблема. Слово — средство общения между людьми. Слова в Италии в силу вековой, традиционной склонности к риторике, которая в эти последние годы усилилась, быны выхолощены, лишены содержания. Задача, ныне стоящая перед нами, возможно, не так уж трудна... мы все должны постараться, чтобы слова в Италии вновь зазвучали, стали частью нашего языка. Так постараемся сказать что-нибудь другим, а, пожалуй, начнем с самих себя, скажем уверенно и решительно».

И, когда иной раз случалось, что в содержании того или другого фильма мелькало что-нибудь новое, пусть даже еще сырое и наивное, критика сразу же на это охотно реагировала. Фильм режиссера Франчолини «Фары в тумане» явился прекрасным поводом, чтобы начать откровенный и душевный разговор. «Сюжет фильма «Фары в тумане», — писал тогда Барбаро в «Си джира» (№ 2), — умный и трудный, особенно потому, что ставит задачу показать людей, которыми движут минутные впечатления и непосредственные реакции, иными словами, инстинкты, не очень далекие от силы обычаев и предрассудков... людей, условия жизни которых определяет их труд и для которых труд не является ни, как учит религия, наказанием божьим, ни, как его иногда напыщенно называют, радостью, а просто единственным средством к существованию.

Сюжет труден потому, что эти люди застенчивы и кинематографистам нелегко к ним подойти. Эта задача тем заманчивей, что итальянское киноискусство достигнет своего самого высокого художественного уровня, несомненно, тогда, когда сумеет выразить чаяния и тревоги, радости и горе этих людей. Стремление передать... повседневную жизнь чувствуется во всем фильме Франчолини, который, в общем, был хорошо принят публикой и заслуживает самой высокой оценки...»

Тем временем на арену режиссерской деятельности вышел также и Де Сика. Молодое поколение критиков весьма горячо встретило его фильмы, скромные, сдержанные, но глубоко продуманные кинопроизведения.

«Гарибальдиец в монастыре» — фильм, достойный быть отмеченным, — писал Массимо Мида в том же журнале, — за большую страстность и неподдельную искренность, с которой Де Сика его поставил. Де Сика замечательно хорошо сумел передать простую обстановку и бесхитростные чувства... Вспоминаю также его другой фильм — «Тереза-Пятница», мы можем лишь пожелать успеха этому режиссеру... который, несомненно, избрал правильный путь».

Итальянское кино из месяца в месяц обогащалось новыми, молодыми именами. С приходом новых режиссеров постепенно углубляется его диалектический ха-

ракти, определяются его основные позиции и намечаются перспективы, которые впоследствии получили полное развитие.

В общей картине положения итальянского кино, с предельной ясностью нарисованной Антонио Пьетранджели (см. статью «На пути к созданию итальянского кино» в журнале «Бьянко е Неро», август 1942 г.), он отмечал признаки его теперь уже несомненного возрождения: «Молодые режиссеры, на творчестве которых мы ниже специально остановимся, начинают придерживаться определенного направления, которое на фоне всеобщей косности сразу же бросается в глаза.

Они поняли, что естественный путь спасения для кинематографии и ее естественные корни лежат лишь в реальной действительности, во всех ее проявлениях, *вплоть до самого высшего и глубокого, каким является правда* (подчеркнуто мною. — К. Л.). Для подтверждения этих слов, быть может, даже не понадобится прибегать к обычной ссылке на традицию и опираться на авторитет таких художников, как Джотто, Мазаччо, Караваджо или же Мандзони и Верга...»

Также и Антонио Пьетранджели, приведя и рассмотрев примеры из нашего прошлого и сославшись — с целью доказать самостоятельный характер киноискусства — на основные моменты, на наиболее значительные и яркие стороны всей нашей культуры, настаивал на пересмотре ранней, веристской итальянской кинематографии, напоминая о ее «пристрастии к реальным и правдивым деталям в показе жизни и общества», которые, «несомненно, предвосхищали реализм, достигнутый позднее с меньшей непосредственностью и при помощи более современных средств в русской, американской и французской кинематографии».

Сейчас «нужны новые силы... молодежь, которая верила бы в кино, видела бы в нем свое призвание и вынашивала в душе идеалы нового мира, уже осознанные ею, которые она уже была способна выразить... молодежь, любящая реальную действительность без всякой условной стилизации и риторических прикрас в изображении пейзажа». «У нас были известные режиссеры, которые созревали медленно: например, Солдати,

Поджоли, Франчолини; у нас были режиссеры, блеснувшие внезапно, как молния; они создали несколько произведений, обладавших некоторыми достоинствами и ярко выраженным стилем — Де Робертис, Кьярини; и у нас уже появляются другие, новые имена — Висконти, Латтуада, Поцци-Беллини». «Кьярини удалось даже справиться с такой труднейшей задачей, как уберечь довольно мрачный и громоздкий сюжет от ложного, мишурного драматизма, свойственного жанру популярного романа. Равнодушная, бесстрастная ирония, непривычное ощущение холодности, которое всегда лучше фальшивой сентиментальности, делают из фильма «Улица Пяти лун» произведение, уже стоящее на пути, ведущем к здоровой и серьезной кинематографии».

Уже звучали и становились все громче ободряющие голоса, приветствовавшие еще находившиеся в производстве фильмы, которые в какой-то мере обещали явиться вкладом в дело обновления киноискусства: «Латтуада экранизировал «Джакомо-идеалист» — роман миланского писателя Эмилио Де Марки. Этот факт, так сказать, сам по себе не имел бы особенного значения с точки зрения отношения к реальной действительности, о котором мы начали говорить выше... однако такой выбор сюжета со стороны Латтуада неразрывно связан с его призванием, можно сказать, что он у него в крови. Де Марки — романист, для которого характерна ломбардская и миланская чувственная мягкость, и обращение Латтуада именно к его творчеству, несомненно, исходило от его собственной склонности к лирике и патетике... Латтуада, если мы взглянем на него... так же и как на борца-интеллигента, принадлежит к тому веселому и обладающему изысканным вкусом отряду нынешней миланской интеллигенции, деятельность которого ярким пятном выделяется на сером фоне... современной литературной жизни, проявляясь порой в отдельных выступлениях и плодотворных исканиях: достаточно вспомнить фильм «Течение» со всем его сложным, но четким, по-гарибальдийски смелым развитием сюжета...

Другой попыткой, гораздо более значительной, явился фильм «Одержимость». Его режиссер — Лукино

Висконти, которому помогал ряд наших поистине лучших молодых кинематографистов... По крайней мере, по-скольку можно предполагать, зная намерения режиссера и судя по первым кадрам отснятого материала, отдельные эпизоды фильма уже вполне удалось сделать жизненными, реалистическими».

Всю группу кинематографической молодежи (к уже названным именам прибавились имена Казираги, Аристарко, Виацци, Антониони и других) теперь уже настолько волновало открытие — пусть еще робкое и неуверенное — того, что лучшие произведения итальянской кинематографии отражают некоторые, быть может, поверхностные, но уже полемические стороны итальянской действительности, а самых вдумчивых из них настолько волновала задача возродить некоторые элементы веризма, характерные для итальянского кино в первые годы его существования, настолько были ценны достижения и опыт наиболее смелых из них, что все громче и откровеннее стали высказываться опасения и боязнь возвращения к формализму, который более или менее уже сказывался в творчестве многих представителей нового течения.

На формализм в новом итальянском киноискусстве стали смотреть, как на смертельную опасность, боясь, что из «алиби», раньше, возможно, очень нужного для тех, кто выступал против господствовавшей риторики, он превратится уже в «направление», в «школу».

«Этому течению (см. мою статью «Опасность, угрожающая новому итальянскому кино, — формализм» в журнале «Чинема», № 153, ноябрь 1942 г. — *К. Л.*) можно дать различные определения; в общем, в отношении итальянского кино можно говорить о «рафинированности», о «художественной прозе».

Режиссеры... подтверждают этот вывод своим творчеством; от Блазетти до Солдати, от Камерини (пожалуй, по своему внутреннему содержанию фильм о маленьком мирке Максав был при всей своей ограниченности гораздо сильнее, теплее и целостнее, чем «Обрученные»), целиком построенные на привнесенных в кинематографию извне формалистических приемах) до Поджоли и Каstellлани.

Со всех сторон раздаются сигналы тревоги... Значит, и кино в конце концов впало в формализм. Старый грех! Писателям хорошо известно, что это такое... Будем осторожны; этот формализм — самое плохое, что только могло случиться с кино. Ведь он зиждется на глубоком презрении к человеческим судьбам, на стремлении отвергнуть все, в чем чувствуется дыхание действительности, все, что есть «современного» в каждой эпохе, отвергнуть подлинное, реальное, повседневную жизнь человека.

Кино — это искусство фактов и живых людей, и оно никогда не будет по-настоящему правдивым, пока не перестанут низводить образ человека до голой схемы, до условного обозначения, от которого даже наши литераторы (правда, только некоторые и с большим трудом) решили ныне отказаться.

Ход событий ускорило появление фильма Каstellани «Выстрел». Если у Блазетти и Камерини уступки формализму были лишь как бы боковой линией, чуждой истинному характеру их творчества, если Латтуада и Кьярини прибегали к формалистическим приемам лишь для того, чтобы ярче оттенять все, что скрывалось, не договаривалось в их фильмах, носивших скорее натуралистический характер, и впоследствии, особенно в творчестве Латтуада, вылилось в открытое предпочтение содержания форме, если Солдати использовал красивую «форму» лишь как средство достигнуть, как мы видели выше, при помощи литературных и живописных приемов определенных новых эффектов в показе пейзажа и бытовых сцен, — то для Каstellани «красивое кино» было утонченной игрой, самоцелью, ювелирной работой, экспериментом, который, затянувшись сверх меры, рисковал выйти из моды, устареть на общем фоне развития культуры, из месяца в месяц делающей новые шаги на пути своего обновления.

В творчестве Каstellани под покровом изысканности и современности бурно расцвел старый грех риторики, причем оправданий для этого становилось все меньше, а его протест против приспособленчества в искусстве вырождался в новую абстракцию — в своего рода новую разновидность приспособленчества.

«Там, где Пушкин, автор повести «Выстрел», — писал Де Сантис в журнале «Чинема», № 156, 25 декабря 1942 года, — изображал общество, исполненное меланхолии и высокомерия, и раскрывал один из эпизодов его жизни, показывая владевшие им безудержные страсти...», сценаристы Бонфантини, Солдати, Паволини и режиссер Каstellлани «...создали балет... причудливую арабеску в рамке из кружев, изящных зонтиков, расшитых золотом мундиров... Уже пора нашим читателям восстать всем сердцем против этой явной тенденции нашего кино — пустой игры ума, картинно-формалистической бездумности, наиболее ярким свидетельством которой, несомненно, является фильм «Выстрел». Та же опасность формализма угрожала и документальной кинематографии.

Итальянские документальные фильмы тех лет уже отличались высокой техникой съемки и благородством стиля, но часто их создатели шли по пути наименьшего сопротивления и грешили поверхностным изображением действительности, нередко искажая ее.

Наиболее тонкими из документалистов были Пазинетти и Паолуччи. Черкио, казалось, удалось устоять (например, в его фильме «Комаккио») перед искушениями излишней каллиграфичности в изображении, хотя его творчество в целом не всегда было удачно.

Эммер начал свои эксперименты по съемке произведений живописи; в его фильмах внимание к внутреннему содержанию материала, к повествованию компенсировало естественные тенденции к утонченной игре, к любованию формой.

В течение долгого времени в области документальной кинематографии непревзойденным фильмом оставался фильм «Плач христовых невест» Джакомо Поцци-Беллини об одном традиционном паломничестве. Это галерея лиц и фигур, новых для итальянского кино. Объектив киноаппарата с холодной бесстрастностью фиксирует, как в толпе верующих постепенно нарастает волна страшного и дикого фанатизма.

В 1943 году Антониони снял картину «Люди реки По», явившуюся одним из фильмов, способствовавших усилению реалистического направления в итальянской документальной кинематографии.

Глава XII

ВИСКОНТИ И ДЕ СИКА

Теперь Италия стояла на пороге уже не войны, а катастрофы, поражения. Итальянский народ с ужасом видел, что приближаются дни, когда ему придется расплачиваться за ошибки и преступления тех, кто его угнетал и обманывал.

Тюрьмы были переполнены, повсюду назревало возмущение, волна которого поднималась все выше и, наконец, вылилась в события 25 июля*.

Дворцовая драма была не началом кризиса, а завершением скрытого, мощного движения, и как бы ни хотели старые господствующие классы, чтобы все оставалось попрежнему и события развивались в четырех стенах королевского дворца, выступили народ и представители передовой интеллигенции, которые давно уже были готовы, едва лишь приоткроется дверь, с силой распахнуть ее, чтобы стремительно вырваться на свободу и вдохнуть ее живительный воздух.

Высказывания оппозиционной критики в месяцы, предшествовавшие 25 июля, становились все более откровенными и решительными.

В лучших итальянских кинофильмах и в статьях передовых журналов постоянно звучал призыв к

* 25 июля 1943 г. произошло падение фашистского правительства Муссолини. (Прим. перев.)

художникам глубже и непосредственнее ощущать и изображать человеческие переживания, ту итальянскую действительность, которую искажали и скрывали в течение веков при помощи напыщенной риторики и которая, после того как осыпалась мишура фашистской демагогии, увлекая за собой в небытие многое из наследия прошлого, многие привычные представления и иллюзии, вскоре предстала обнаженной и мятежной, освещенная заревом трагических событий.

Кино было той областью культуры, в которой, как мы уже говорили, особенно в 1942—1943 годах, все сильнее и отчетливей слышались отзвуки возмущения и борьбы всего итальянского народа, появились первые и многообещающие признаки возрождения итальянского искусства.

Разгром гитлеровских войск на восточном фронте и высадка англо-американцев на итальянской территории, посеявшие панику как среди итальянского командования, так и в правящих кругах и приведшие к расколу фашистских главарей на два лагеря, стимулировали и ускорили пробуждение итальянского народа.

Двадцать лет фашистской диктатуры, уничтожение всех демократических институтов, заточение в тюрьмах и физическое уничтожение руководителей рабочего класса привели к регрессу, оцепенению итальянского общества; серьезные последствия этого продолжали давать себя чувствовать.

После долгого сна народ еще жил какой-то призрачной, нереальной жизнью, и поэтому тем героичнее было повсеместно вспыхнувшее движение Сопротивления, начавшееся с действий малочисленных отрядов патриотов, поэтому особенно знаменательным был отход от фашизма все более широких слоев населения.

Теперь, когда вновь протянулись нити, связывающие культуру и искусство с жизнью, художники смогли взглянуть в лицо жизни.

В итальянском кино еще до 25 июля появились первые признаки обновления — фильмы «Два шага в облаках», «Дети смотрят на нас» и «Одержимость».

Предпосылки для появления послевоенной кинематографии уже имелись — их породила новая историческая и социальная обстановка, складывавшаяся в Италии в результате смертельного кризиса фашизма и освободительной борьбы итальянского народа.

Что же представляли собой три фильма, которые мы назвали? Может быть, это были революционные фильмы?

Когда мы рассматривали творческий путь Блазетти, мы видели, насколько закономерно было то, что он, осознав всю лживость фашистской пропаганды, вновь погрузился в тот мелкобуржуазный мирок, из которого вышел, воспевая его материальную и духовную жизнь, идеологию и людей. Фильм «Два шага в облаках» означал переход Блазетти от периода душевного смятения, в котором он находился после создания своего фильма «Старая гвардия», к периоду открытой проповеди миролюбия и гуманности, начавшемуся в послевоенные годы.

Фильм «Два шага в облаках» — это возврат к земной жизни, к повседневной действительности, которая, казалось, была заглушена грохотом ликторских труб и изгнана из общего хода итальянской жизни.

Простой человек, которого много лет заставляли носить то одну, то другую форму, маршировать на парадах и видеть себя на киноэкране в мундире завоевателя, теперь узнавал себя в герое фильма «Два шага в облаках» — этом вечно занятом служащем, глядел на знакомые скромные дома и улицы городских окраин, словно чудом, наконец, ставшие естественным фоном, на котором разворачивалось действие фильма. Скрытые, едва заметные процессы, происходившие в итальянской жизни, осложненной и омраченной тысячами проблем чисто материального порядка, острая драматичность повседневных забот, столь противоречивших трескучей военной пропаганде, которой уже никто не верил и которую переносили по принуждению, нашли удачное и непосредственное выражение в первой части фильма «Два шага в облаках», и в по-

слевоенные годы некоторые даже считали, что на этой картине лежит печать «неореализма».

Однако во второй части фильма напряженность действия спадала, сказочная форма казалась не вполне убедительной и удачной.

Авторами сценария этого фильма были Чезаре Дзаваттини и Пьеро Теллини.

Дзаваттини был также одним из авторов сценария фильма «Дети смотрят на нас», поставленного Де Сика. С этого времени имя Дзаваттини стало все чаще мелькать в итальянских фильмах. Многие из них не заслуживают никакого внимания, фантазия Дзаваттини чувствовалась в них очень мало и поэтому их печальный удел — быть забытыми; но были и другие, более значительные фильмы, оставшиеся в памяти благодаря тем моральным принципам, которые они утверждали.

В фильме «Дети смотрят на нас» Де Сика совершенно по-новому воспроизвел извечную и избитую схему драматургии — любовный треугольник — «он», «она» и «другой», пользовавшуюся неизменным успехом на сцене и в кино в годы фашизма.

Адюльтер был показан через переживания ребенка, и все каноны классической интриги, к которой прибегали в течение десятилетий с одинаковым равнодушием то модные писатели, то ловкие сочинители фарсов, то «интимисты», в фильме Де Сика превратились в элементы драматического конфликта, развязка которого звучала обвинением, протестом против буржуазного приспособленчества, против стремления к компромиссу.

В этом фильме, так же как и в фильме «Два шага в облаках», фон, обстановка, персонажи были взяты из жизни. Никаких белых телефонов, никаких теноров, никаких африканских завоевателей. Показ повседневных забот, нищенской жизни, тягостных ссор в одной мелкобуржуазной семье, как по волшебству, заставлял позабыть о той «мужественной» атмосфере, создания которой требовал Муссолини, и разоблачал лживую мораль, проповедуемую фашистскими главарями, превозносившими священную неприкосновен-

ность и прочность семьи при фашизме. Де Сика сумел чередовать кадры, полные тонкой иронии, со сценами, насыщенными драматизмом, и на протяжении полуторачасового сеанса дал такую высокую концентрацию самых различных проблем и наблюдений, какой никогда не было и в сотне других фильмов из жизни мелкой буржуазии, снятых в предшествующие годы режиссерами-ремесленниками.

«Дети смотрят на нас» — это призыв к совести, правдивый документ, это фильм, в котором фашизм, его риторика, его «достижения» и его лживая мораль игнорировались с такой откровенностью, что, когда мы смотрели его, мы были готовы прыгать от радости.

Хотя многие из нас тогда уже принимали участие в борьбе против фашистского режима, ставя перед собой ясные и конкретные задачи, среди нас не было никого, кто бы не понимал политического значения, также и того упорного игнорирования, того мужественного отрицания всякой риторики, которыми был проникнут фильм Де Сика.

* * *

Фильм «Одержимость», снимавшийся весной и летом 1942 года по сценарию, задуманному и написанному еще в 1941 году, наделал много шума и остается еще и до сих пор важной вехой в развитии итальянского кино оппозиционного направления.

В этом фильме бурно проявились и суммировались все те многообразные элементы натуралистической жизненности, которые проявлялись в итальянской кинематографии каждый раз, когда режиссерам удавалось хотя бы немного освободиться от пут господствовавшей официальной культуры и обратить свои взоры на тяжелую жизнь итальянского народа или же на литературное произведение, проникнутое подлинно гуманными идеями. В фильме «Одержимость» по-новому, с большой силой и драматизмом передан итальянский пейзаж. Режиссеры-ремесленники не шли дальше олеографического показа пейзажа, а художественный вкус и чувство восприятия пейзажа у лучших режис-

серов-формалистов все еще ограничивались узкими рамками их исканий. Теперь все это было решительно разбито и преодолено для проведения смелого и рискованного опыта.

Дороги и солнечные долины Эмилии, величавое течение реки По и ее бесконечные уходящие за горизонт дамбы, кривые улочки и тесные площади провинциальных городков, кишачие уличными торговцами и велосипедистами, ярмарка под открытым небом, необычные, полные воздуха ступенчатые улицы Анконы — все это создавало в фильме ощущение непривычного простора, широкой панорамы и наглядно открывало перед итальянским кино новые пути, по которым надлежало решительно и смело идти вперед, навсегда отказавшись от пышных декораций, увитых цветами балконов и «сельских» площадей, соорудившихся в павильонах Чинечитты.

Этот пейзаж чередовался в фильме с показом новых и смелых интерьеров: уличные трактирчики, третьеразрядные гостиницы, грязные комнаты, вагоны третьего класса с деревянными сидениями, полицейские участки с голыми выбеленными стенами и жалкой мебелью.

На фоне этого пейзажа и этой обстановки разворачивается интрига, насыщенная страстями, прерываемая драматическими конфликтами, полная противоречий и напряжения. Это был настоящий удар по музею восковых фигур фашистского кино, летняя гроза, которая освежает воздух и в один момент очищает улицы от пыли и сора. История Джино, с беззаботной и наглой улыбкой шагавшего по дорогам, из деревни в деревню, пока он не запутался в сетях любви и не дошел до преступления, причем его другу по скитаниям так и не удалось направить по правильному пути его протест и возмущение, носила полемический характер, поднимала много вопросов, была страничкой жизни, нарушившей заговор молчания фашистского режима.

Если создатели фильма «Дети смотрят на нас» не поддались царившему в Италии приспособленчеству, то авторы фильма «Одержимость» высмеивали полную

громких фраз, патерналистскую жизнь фашистского общества, в котором порок якобы побежден и уничтожен, а насилие и низкие инстинкты уступили место высшей гармонии душ.

Фильм «Одержимость» предвещал тревожные и мрачные стороны жизни послевоенных лет и одновременно вскрывал глубокую пропасть, существовавшую уже и тогда в итальянском обществе между лакированным фасадом «официальной» жизни и глубоким падением нравов, между всякого рода резолюциями и призывами к насилию, между отчаянными приказами и ослаблением моральных устоев, между ожесточением наиболее реакционных и отсталых групп господствующего класса и глухим, стихийным недовольством в мире бедных и обездоленных.

Висконти в одном произведении, в одном смелом фильме собрал воедино и выразил требования, протест, иронию и возмущение целой группы интеллигенции, жаждавшей изучить, открыть тот мир, который фашизм в течение двадцати лет пытался скрыть, смести. Эта группа немало содействовала постепенному развитию этого стремления, проявлявшегося, вспыхивая, словно внезапные молнии, в лучших итальянских фильмах.

Старый веризм «Затерянных во мраке», солнечные пейзажи «1860 года», робкие, но все же новаторские попытки Де Робертиса и того же Де Сика слились в единый романтический порыв, неудержимый и мощный, несмотря на весь сковывавший его груз натуралистической шелухи и все самые гнусные препятствия, которые ставили на его пути.

Пойти дальше этого при фашизме итальянское кино не могло. Требовать от Висконти более четкого показа итальянского общества, более правильной передачи соотношения между положительными и отрицательными силами этого общества значило бы требовать невозможного, требовать того, что не смогла еще дать даже новая итальянская кинематография, несмотря на глубокие перемены, происшедшие после войны.

О реализме фильма «Одержимость» было бы еще рано говорить, так как ниже мы увидим, с какой ос-

торожностью надо употреблять этот термин даже в отношении современных фильмов. Однако несомненно, что появление такого фильма, как «Одержимость», обогатило не только итальянское кино, но всю антифашистскую итальянскую культуру в целом и помогло нашему киноискусству занять с тех пор ведущее положение, явилось залогом той передовой роли, которую вскоре стали играть итальянские режиссеры.

Фильм «Одержимость» вызвал бесконечные споры, продолжавшиеся долгие месяцы, и поставил термин «реализм» в центр дискуссий, развернувшихся среди интеллигенции. Фильм «Одержимость» вызвал первые стычки и привел к началу открытой борьбы между приспособленцами в искусстве и их противниками.

Появление этого фильма способствовало тому, что формалистическое направление отошло на второй план, он содействовал более, чем другие подобные попытки, возникновению единого направления в итальянском кино, единодушного стремления лучших итальянских мастеров кино встать на путь реалистического творчества.

Пал Муссолини, но прежние идеологи официальной культуры, по-новому замаскировавшись, вновь пытались дать выход своей ненависти к новой, передовой культуре, чуждой всякой риторике.

Были разбиты гипсовые статуи фашистской империи, но еще многих пугали слишком смелые и рискованные опыты итальянского кино, и про фильмы «Одержимость» и «Дети смотрят на нас» говорили, что они созданы под французским влиянием, под влиянием моды, пришедшей из-за границы.

* * *

Тем временем, однако, лучшие представители итальянской культуры вступили в открытую борьбу с тиранией.

Они прекрасно понимали, что для этого мало одной лишь газетной полемики, книг и фильмов. Наследие

оказалось более тяжелым, чем можно было думать, и задача более ответственной и трудной.

Италия уже не подчинялась приказам, которые отдавались сверху. На повестке дня стоял вопрос о свержении фашистского режима, руководившего всей политической и социальной жизнью страны. Для Италии это означало пересмотреть не только последние двадцать лет своей истории, но и все прошлое и начать все заново.

Глава XIII

НОВОЕ ОБЩЕСТВО — НОВОЕ КИНО

Итак, сильной стороной движения Сопротивления, охватившего всю Италию после падения фашистского режима, явилось то, что оно знаменовало решительный разрыв со всем предыдущим опытом буржуазной демократии в Италии.

Впервые кризис переживал весь господствующий класс, впервые лучшие представители интеллигенции почувствовали необходимость безоговорочно примкнуть к народным массам в борьбе за обновление итальянского общества, принять участие вместе со всеми слоями населения в вооруженной борьбе за свержение прогнившей системы и освобождение страны от иностранных захватчиков, за установление демократического строя.

Для представителей итальянской культуры в эти последние месяцы кризиса, предшествовавшего событиям 25 июля, становилась все более очевидной тесная связь, существовавшая между главарями фашистской партии, военной кликой и привилегированными классами.

Выход указывали программы политических партий, провозгласившие независимо от своего направления необходимость создания нового, демократического государства, основанного на принципах социальной справедливости и свободы, а также историческую неиз-

бежность изменить весь старый общественный строй Италии.

Уроки двадцати лет фашизма не прошли даром, и каждый здравомыслящий представитель интеллигенции понимал, что теперь, когда итальянское общество охвачено кризисом, уже невозможно остановиться на том, на чем в свое время остановились правительства дофашистского периода, и продолжать сохранять пережитки феодализма, мириться с безудержным наглым эгоизмом господствующих классов, отжившими привилегиями, со всем тем, что сделало возможным в годы после первой мировой войны появление санфедистских* вооруженных банд Муссолини.

Каждого честного интеллигента возмущала даже мысль о том, что завтра на арене итальянской политической жизни смогут появиться не только фашистские заправилы, но и те генералы, крупные капиталисты-спекулянты или те средневековые бароны-помещики, которые способствовали процессу распада дофашистского парламентарно-демократического строя, а затем поддерживали все безумные авантюры Муссолини и его союзника Гитлера.

Таким образом, необходимость сделать выбор была неминуема и повлекла за собой глубокий революционный процесс в сознании и идеологии. Идеи, вдохновленные опытом подпольной борьбы или только индивидуальной оппозицией к фашизму и проявившиеся в естественном стремлении создавать произведения или образы не по старым фашистским рецептам, а основываясь на фактах повседневной, реальной жизни, теперь стали достоянием целых групп людей, моральным долгом, с которым нельзя было не считаться. Тайные соглашения, намеки уступили место открытым выступлениям, программным заявлениям. Политическая обстановка в Италии изменялась с каждым днем в результате деятельности наиболее активных слоев населения,

* Санфедисты (от ит. *santa fede* — святая вера) — террористические банды погромщиков, организованные папскими властями в начале XIX в. в Италии для борьбы против участников национально-освободительного движения (карбонариев, либералов и др.). (Прим. перев.)

которые вступили в борьбу, самоуправлялись и управляли.

Новая особенность нового демократического движения — и это было новым также и для других стран — в том и состояла, что основные этапы буржуазной революции в Италии осуществлялись под руководством народных масс и в атмосфере тесного единения между ними и интеллигенцией. Движение Сопротивления, Комитеты национального освобождения, усиление позиций массовых народных партий, содействовавших скорейшему росту новых, демократических кадров, мощное развитие профсоюзных организаций, выработка после окончания войны конституции, провозгласившей право на труд как основу итальянской общественной жизни, и, наконец, ликвидация монархического строя — все это придавало демократическому возрождению нашей страны характерные черты, свидетельствовавшие о том, что оно явится новым, важным и революционизирующим фактором в историческом развитии не только Италии, но и всей Европы.

Италия готовилась возвестить миру нечто новое — теперь на ее земле происходила не простая «смена караула» по команде из-за границы, а глубокий и радикальный процесс самоанализа.

Перед итальянскими деятелями искусства открывались широкие перспективы и впереди было немало неожиданностей. В их воображении теснились идеи критики старых нравов, идеи, которые в других странах в отличие от Италии рождались постепенно в ходе исторических событий, на протяжении длительных периодов времени. Поистине казалось, что представилась возможность обновить итальянскую культуру сразу, одним махом, раз и навсегда покончить со всеми вековыми наслоениями риторического пустословия, напыщенности, которые угнетали ее, мешали участвовать в общем развитии европейской культуры в эпоху просветительной философии и в последующий период.

Классовые противоречия, на которые фашизм накинул тяжелый покров как раз в тот момент, когда после первой мировой войны они настолько обостри-

лись, что угрожали незыблемости всего экономического и политического строя Италии, ныне способствовали развитию демократической жизни Италии на новых началах в соответствии с новыми социальными отношениями, ускоряли процесс политического размежевания.

Отвергая все старые схемы, глаз художника, не остававшегося сторонним наблюдателем кризиса, переживаемого всей нацией, вновь обрел свежесть восприятия и был готов обратиться к новым, не трафаретным сюжетам, образам, пейзажам.

В этой обстановке и появилась на свет новая итальянская кинематография.

Как мы видели выше, кинематографисты одними из первых реагировали на кризис, назревший в последние годы фашизма, их оружие было наготове, и теперь они первыми с наибольшей остротой отразили в своем творчестве изменения, происшедшие в жизни итальянского общества, попытались осознать уроки прошлого, весь накопленный опыт, осмыслили его с исторической точки зрения.

Первым поэтическим документом об итальянском движении Сопротивления был фильм «Рим — открытый город», явившийся правдивым, словно ожившим изображением той действительности, когда простые, маленькие люди, женщины, дети становились истинными героями современной истории нашей страны.

Священник и коммунист вместе борются за общее дело. Их деятельность разворачивается на фоне одного из народных кварталов Рима, с его мрачными, унылыми домами и дворами, где история каждого из их обитателей — это история всех и где у всех общие страдания, надежды и радости. Сила фильма «Рим — открытый город» именно в изображении человеческого коллектива, спаянного прочным, нерасторжимым единством.

Заслугой Росселлини и Амидеи и истинной и глубокой причиной их успеха было то, что они сумели синтетически показать участие в борьбе против тирании и насилия различных социальных сил и вместе с тем нарисовать правдивую картину новой обстановки, складывавшейся в Италии в первые месяцы Сopro-

тивления. Свежесть, непосредственность, новизна фильма явились результатом четкости, с которой режиссер и его сотрудники сумели передать действительность тех месяцев, совместно пережитую миллионами итальянцев, жаждавшими вырваться из ада войны, уничтожить фашизм, изгнать немецких захватчиков.

Нетерпимость итальянской интеллигенции ко всякой риторичности и любовь к фактам реальной жизни, созревшие уже в предшествовавшие годы, оказали несомненное влияние на Росселлини и позволили ему теперь без всякой предвзятости взяться за ручку киноаппарата и подкрепить, усилить ту ясность мысли, которая помогла ему разработать содержание отдельных эпизодов фильма новыми, революционными средствами выражения. Поле его поисков и исследований были настоящие улицы и настоящие дома. На фоне этих естественных декораций знакомые лица профессиональных актеров театра и кино чудодейственно изменялись, становясь по-новому выразительными. И дети, взятые из реальной жизни, и второстепенные персонажи содействовали слиянию обстановки, фона, на котором развивалось действие, с образами героев фильма, обогащая ткань повествования колоритными деталями и драматическими моментами.

Еще поныне некоторые задают себе вопрос, сознательно или бессознательно пришел Росселлини к созданию фильма «Рим — открытый город».

Но действительно ли так важно это знать? Конечно, Росселлини в годы, предшествовавшие созданию фильма, не занимался теорией и не писал статей. Он создал несколько фильмов документального характера, и их некоторая холодность и равнодушие, повидимому, являлись скорее следствием небрежности, чем проявлением какого-то своего, продуманного отношения к действительности. В 1943 году он начал, имея в качестве помощников Де Сантиса, а затем Пальеро, снимать фильм, который должен был называться «Товарная станция» и принадлежать — по крайней мере судя по намерениям его создателей — к направлению, выраженному в фильмах «Одержимость» и «Дети смотрят на нас». Съемка фильма была прервана в связи с

политическими событиями, и Росселлини должен был дожидаться освобождения Рима, чтобы возобновить свою режиссерскую работу. Сочетание интуиции и ума помогло Росселлини не только создать фильм, но и угадать благоприятный момент для его рождения. Благодаря успеху этого фильма голос нового итальянского киноискусства в течение нескольких месяцев разнесся по всему миру.

Работая впоследствии вместе с Росселлини, я мог убедиться, что он пришел к созданию фильма не логическим путем, а под влиянием двух живших в нем и действовавших в одном направлении импульсов. Первым из них, если можно так выразиться, было призывание к документальному кино, постепенно окрепшее в нем в результате совместной работы с Де Робертисом, а затем благодаря контакту с молодежью, группировавшейся вокруг журнала «Чинема» в период до 1943 года; вторым — обостренная восприимчивость к трагическим событиям, обрушившимся на Италию и всю Европу в последующие годы.

Ниже мы увидим, как эти два фактора, соединяясь, становились в последующие годы то положительными, то отрицательными элементами в его творчестве, проявляясь в колебаниях, более или менее легко преодолимых, и в зависимости от хода развития политических событий либо помогали ему идти по верному пути, либо приводили к растерянности и регрессу.

Интересно сразу же подчеркнуть, что «Пайзà» — фильм, в котором стремление к документальности и обостренная восприимчивость к духовным и физическим страданиям людей сочетаются настолько удачно, что достигается подлинная поэтичность. Объектив киноаппарата скользит по пейзажу, то еще лишь опаленному войной, то уже со следами разрушения и отчаяния, врезается, как нож, между двумя сражающимися сторонами, заглядывает в лицо то одним, то другим, то людям, жаждущим свободы, то солдатам разбитой армии. Берега Сицилии, развалины Неаполя, улицы послевоенного Рима, площади Флоренции, превратившиеся со своими красочными и изящными памятниками в кровавое поле боя, болотистая низина дельты

реки По с лабиринтом каналов, зарослями камыша и дамбами — все это служило фоном для новой, своеобразной легенды, рассказанной на экране.

Такое большое мастерство в изображении людей и пейзажа, взятых из действительности, напоминающих о событиях, еще стоящих перед глазами, еще свежих в памяти всего народа, такая жажда открывать новое, рассказывать о нем, погружаться в нашу реальную повседневную жизнь, показывать нашу природу только подтверждали глубокую правоту устремлений итальянского кино и всей нашей оппозиционной культуры, являясь последовательным развитием первых попыток ломки старого, первых, наделавших в свое время столько шума выступлений Де Сика и Висконти против риторики.

Несомненно, в страстном, безудержном стремлении Росселлини передать силой чувств раскаленную итальянскую действительность крылась опасность переоценки значения отрицательных, чисто стихийных явлений этой действительности; именно из-за такой переоценки в этом его фильме столь сильно зазвучали мотивы смерти и разрушения, которые не были типичны для Италии и лежали на поверхности, ибо из глубины народного сознания уже поднималась жизнеутверждающая сила, воля к возрождению.

Однако фильм «Пайза» — своеобразное и спорное произведение, сыгравшее положительную роль в том смысле, что помогло покончить с той излишней щепетильностью, с тем чрезмерным пуризмом, прикрываясь которыми многие, возможно, еще пытались провести искусственную грань между содержанием и его художественным выражением, между действительностью и поэзией.

Кино — это также поэзия случайного, и непосредственность, страстность Росселлини способствовали тому, что публика полюбила новое итальянское киноискусство, дали ему необходимое оружие, чтобы завоевать экраны кинотеатров во всем мире и перейти от экспериментальной фазы к фазе оправдывающего себя в материальном и художественном отношениях кинопроизводства и широкого коммерческого проката.

Глава XIV

ПЕРИОД ДВИЖЕНИЯ СОПРОТИВЛЕНИЯ И ПЕРВЫЕ ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ

В месяцы, последовавшие за освобождением, наметился общий интерес к теме Сопротивления. Блазетти и Камерини увлеклись ею и, конечно, это нельзя объяснять какими-то конъюнктурными соображениями. Созданные ими фильмы свидетельствовали о том, что пережитое итальянским народом оставило глубокий след в душе наиболее чутких представителей интеллигенции. Если фильмы «Один день в жизни» и «Два анонимных письма», быть может, и не принадлежат к лучшим произведениям этих двух режиссеров, они, во всяком случае, свидетельствовали об определенных настроениях, определенном направлении чувств и идей.

Блазетти только позднее удалось полностью овладеть тем новым поэтическим и моральным видением действительности, которое в нем постепенно созревало в годы, предшествовавшие началу войны, ускорившей этот процесс. Однако его мировоззрение все еще осталось не вполне ясным и определившимся. В течение некоторого времени в его творчестве преобладали мало конструктивные чувства горечи, самокритики и иронии. Блазетти чувствовал себя несколько ошеломленным, и не потому, что неожиданно вдребезги разбилось многое, что он считал незыблемым, а из-за

той неприкрытой грубости, с которой, как ему казалось, происходили некоторые неминуемые после войны процессы разложения, падения нравов и безудержно прорывались наружу дурные инстинкты и эгоизм.

Многих доверчивых людей уверили в том, что после происшедшего на их глазах простого физического исчезновения фашизма — элемента разложения общественной жизни и орудия насилия в руках кучки угнетателей — общество должно и сможет мгновенно залечить свои раны, а доброта и честность станут законами, регулирующими всю общественную жизнь.

Камерини также с большим трудом удалось сохранить равновесие на шатком пьедестале своего поэтического творчества. Нетрудно понять всю глубину его растерянности перед лицом трагического положения, в котором очутилась после войны Италия, хотя он в своем творчестве, довольно близком, как мы видели, к творчеству Блазетти, сначала игнорировал и отвергал, а затем осуждал ницшеанское безумие фашизма.

Альдо Вергано поставил «Солнце еще всходит» — лучший из всех созданных им фильмов, явившийся новым вкладом в итальянскую кинематографию. Этому фильму суждено было завоевать успех и глубоко раскрыть иностранцам и даже самим итальянцам основные моменты подпольной антифашистской борьбы.

Действие этого фильма происходит на большой фабрике в окрестностях Милана в период немецкой оккупации. Выбор столь удобного «наблюдательного пункта» позволял режиссеру и его сотрудникам довольно широко показать социальные отношения и обстановку в оккупированной Италии: на фоне фабрики показана жизнь не только крестьян, но и семьи управляющего, священника из церквушки, стоящей вблизи дома хозяев фабрики, и самих хозяев, предпочитающих деревенское уединение жизни в городе, страдающем от голода и бомбардировок. Неподалеку от фабрики находится большая пекарня, на которой работает человек сто рабочих.

Вся жизнь этих людей показана на фоне гнетущей атмосферы войны и немецкой оккупации и роста идей Сопротивления. Стержнем сюжета было различное от-

ношение представителей разных социальных слоев к переживаемым совместно событиям.

Кульминационной точкой фильма была сцена освобождения деревни добровольцами-гарибальдийцами*, после того как в общей борьбе гибнут молодой священник и партизан.

Произведение Вергано, несмотря на некоторую отрывочность и недостаточную точность в показе жизни буржуазии, впервые внесло в итальянскую кинематографию элемент подлинного социального анализа.

Было очевидно, что режиссеру и сценаристам не вполне удалось преодолеть трудности, встретившиеся на избранном ими пути, но все же это был путь, по которому надлежало идти дальше. Задачей художника в тот период было раскрыть и передать те глубокие противоречия, которые таились под внешним покровом окружающей жизни и оказывали на нее свое влияние.

Впрочем, лучшие представители итальянского киноискусства, исчерпав тему Сопротивления, действительно начали искать вдохновения в том полемическом задоре, который вселяло в них изучение этих противоречий.

Фильм «Солнце еще всходит», запомнившийся прежде всего благодаря ставшему теперь уже знаменитым эпизоду расстрела священника, утвердил и развил основные художественные приемы, характерные особенности нового итальянского кино — естественность, подлинность пейзажа и единство ансамбля.

Менее значительными были другие созданные в тот же период фильмы на тему Сопротивления: «О мое солнце» Джентильомо и «Звездная долина» Феррони.

Однако и эти два режиссера, опытные мастера, хотя и ставившие в течение последних лет малопримечательные фильмы, сумели откликнуться на тему Сопротивления и попытались в своих картинах отразить

* Гарибальдийцами называли себя в годы освободительной борьбы против итало-немецких фашистов в Италии бойцы добровольческих партизанских отрядов, созданных коммунистической партией. (Прим. перев.)

некоторые его стороны, оставшиеся до тех пор неосвещенными.

В фильме «О мое солнце» рассказывалось о восстании в Неаполе, а в фильме «Звездная долина» изображалась, хотя и несколько поверхностно, борьба партизан, действовавших в горах.

* * *

Однако жизнь шла вперед так быстро, что итальянские кинорежиссеры еле успевали за ней угнаться, и вскоре тема Сопротивления отошла на второй план.

Итальянскому кино, созданному в результате «индивидуальных» усилий отдельных энтузиастов, было некогда — и в этом, быть может, его ошибка — слишком долго задерживаться на этой одной теме, пусть даже столь важной для жизни нашей страны, и, еще не использовав до конца всех возможностей даже чисто коммерческих и сюжетных, оно уже торопилось перевернуть страницу истории в поисках новых, более актуальных источников вдохновения.

С пылкостью, более подходящей, пожалуй, для журналиста, репортера, чем для художника, итальянские режиссеры начинают охотиться за новыми темами, ищут их в газетной хронике, изо дня в день — даже дома, в своей личной жизни — ведут работу, наблюдая, расследуя, собирая факты и сведения, вызывая на разговор встречных людей, выслушивая их исповеди, пользуясь каждым удобным случаем, чтобы ознакомиться с жизнью какой-нибудь специфической среды, посетить какой-нибудь уголок в одном из районов Италии, который известен своей нищетой, особенно острой социальной борьбой и происходящей там человеческой трагедией.

Мы видели, что уже Росселлини в своем фильме «Пайзэ», вышедшем в 1946 году, чередовал показ военных эпизодов со сценами, типичными для послевоенного периода, события которого в эти годы все более властно врываются во все произведения итальянского киноискусства, проникая тысячами путей, открытыми для них режиссерами и сценаристами.

Латтуада воплотил в кино образ демобилизованного солдата. Возвратившийся на родину солдат — типичная фигура для Италии тех лет. Его трагедия была отчасти трагедией всех итальянцев.

Был бывший фронтовик, которому не удавалось осознать новую итальянскую действительность, винивший во всех своих бедах демократический строй; был бывший партизан, мятущийся и неудовлетворенный, видя, как медленно сбываются его мечты о справедливости, во имя которой он сражался; был слабохарактерный человек, впавший в отчаяние и разложившийся, и, наконец, был бунтарь, бросивший вызов обществу, видевший в бандитизме романтическое средство отомстить за все страдания, которые он слишком долго терпел по вине несправедливого и неблагодарного общества. Именно с этим последним типом демобилизованного мы и знакомимся в фильме Латтуада «Бандит».

Этот режиссер, дебютировавший, как мы видели выше, поставив фильм «Джакомо-идеалист», после смелого опыта, каким был его фильм «Стрела в боку», решительно встал в ряды тех, кто видел истинные источники поэзии в повседневной жизни и в тех выводах, на которые наталкивали их наиболее разительные противоречия итальянского общества.

Латтуада, отбросив формалистические пережитки прошлого, создал полноценное романтическое повествование, звучавшее искренно и смело. В первых эпизодах фильма царил гнетущая, тревожная атмосфера — толпы на железнодорожных станциях и переполненные поезда, спешащие куда-то люди, ночной Турин, в котором картины оживления, звуки джаза, столик уличного банкомета для пытающих счастье бедняков сменялись изображением разрушенных бомбардировками домов и пустынных, мрачных улиц. Нищета и отчаяние — в домах, безысходность — в душах людей. Ни один светлый луч не прорезал этого горького рассказа, который неожиданно приобретал романтические, приключенческие черты, ибо режиссер проявлял настойчивое желание увлечь зрителя, завязать разговор с самыми широкими слоями населения, ска-

зять всем простым, понятным языком кино правдивые и страстные слова.

Для Витторио Де Сика, который к моменту политического кризиса в Италии уже имел зрелый опыт, поставив фильм «Дети смотрят на нас», переход к изображению мятущегося мира послевоенных лет был, возможно, естественнее, чем для всех других режиссеров, и, разумеется, проще, чем для Росселлини.

Отзывчивая, чуткая душа Де Сика с готовностью откликнулась на вопль отчаяния самой невинной жертвы — детей. Фильм «Шушá», сценарий которого Де Сика написал вместе с Дзаваттини, Виола, Амидеи, Гуэррьерри, Бьянколи и Франчи, был по сравнению с его фильмом «Дети смотрят на нас» не только скачком, переломным моментом, это было дальнейшее развитие, углубление все той же темы. Более того, фильм «Шушá» еще ярче показал, какое важное значение имела работа Де Сика, проделанная в содружестве с Дзаваттини в годы, предшествовавшие политическому кризису.

В «Шушá» Де Сика, естественно, мог уже говорить полным голосом, без недомолвок, и целиком проявить свой талант поэта и критика нравов. Весь фильм, несмотря на звучавшие в нем ноты горечи и отчаяния, был пронизан трепетом жизни, безудержным стремлением к безоблачному счастью и радости, страстным призывом к человеческому пониманию. Лица детей, их непосредственность, их улыбки и их полные горечи взгляды сделали чудо, и, хотя концовка фильма, казалось, была проникнута отчаянием, в душе растроганного зрителя все же возникало стремление, какое-то чувство настоящей необходимости поразмыслить над фильмом и допросить свою совесть, чиста ли она перед этими детьми.

Весь фильм дышал возмущением не только против прямых виновников бедственного положения детей, но и против всего общества. Ставя проблему беспризорности и детской преступности, Де Сика хотел показать гнилость всей социальной системы, и поэтому его разоблачение было столь действенно и ранило всех тех, кто не сумел извлечь из пережитых Италией не-

счастливых полезных уроков, всех, кого они не заставили пересмотреть собственные взгляды, встать на путь обновления и прогресса.

В «Шушá» также большое количество натуральных съемок и широкое использование многих не профессиональных актеров придавали фильму особую непосредственность и искренность, которые восхищали в первую очередь иностранного зрителя и заставляли считать этот фильм шедевром.

Кинематографический язык Де Сика был предельно сжат и лаконичен, но ни одна деталь не теряла своей яркости, а тонкая наблюдательность неизменно сочеталась со взволнованностью и теплотой чувства. Каждое человеческое существо, на которое он наводил объектив киноаппарата, превращалось в определенный персонаж, в типический образ и пополняло галерею образов, которые итальянское кино теперь уже создавало из месяца в месяц и вносило в свой золотой фонд.

В этой галлее еще не было образов «героев» послевоенного времени, людей, которые, продолжая традиции движения Сопротивления и опираясь на достигнутые в течение этого периода завоевания, старались преградить путь мутным волнам охватившей Италию коррупции и призывали построить новое, более сплоченное общество.

Джузеппе Де Сантис попытался восполнить этот пробел своим фильмом «Трагическая охота» (1947) и показать некоторые важные стороны новой, демократической жизни Италии, то есть организационные способности трудящихся масс, их упорство в стремлении отвоевать землю, искалеченную войной, затопленную, усеянную минами, их решимость искоренить бандитизм.

«Трагическая охота» — первая картина Де Сантиса, и в ней он полностью проявил свои способности постановщика. Мы уже называли Де Сантиса как одного из представителей передовой кинокритики, активно выступавшего, начиная с 1941 года. В этот же период он участвовал в качестве сценариста и помощника режиссера в создании фильма Висконти «Одержимость».

Прервав свою деятельность в период Сопротивления, он в 1944 году начал все с самого начала, обогатившись новым накопленным им лично жизненным опытом и свежими впечатлениями и укрепившись на основании фактов в своих убеждениях, которыми он руководствовался в своем критическом методе и позволившими ему встать на правильный путь с самого начала политического кризиса.

Многие режиссеры показали, что они оправдали возложенные на них надежды. Де Сика — художник, на которого с верой взирала вся «группа» передовых кинодеятелей, сумел дать больше, чем обещал; Висконти фильм «Одержимость» принес заслуженное признание, и все от него ожидали нового произведения, которое явилось бы важным шагом вперед по пути, открытому им одним из первых.

Росселлини в своих фильмах подтвердил правильность реалистических критических взглядов, которые высказывались им на страницах журналов «Чинема» и «Бьянко е Неро».

Что касается Де Сантиса, его талант теперь развертывается во всю ширь. На него были устремлены все взоры, его творчество горячо обсуждалось и вызывало и критику и одобрение. Его, столь чуткого ко всем волнующим его современников проблемам, горячего приверженца идейного содержания фильма, одни обвиняли в излишнем любовании техническими приемами и в формализме, другие — в слишком прямолинейном высказывании своих взглядов в фильмах и в слишком острой трактовке проблем.

Де Сантис, несомненно, проявил себя одним из наиболее своеобразных и темпераментных мастеров послевоенного итальянского киноискусства. Каждый новый его фильм был неожиданностью, нес что-то новое. Все это объяснялось тем, что в его творчестве, казалось, сталкивались две силы, две противоположные тенденции, и по очереди преобладал то один, то другой элемент, что впоследствии и ставила ему в вину критика: с одной стороны, «чрезмерная эмоциональность» формы и с другой — резкость, ярость социального протеста.

Чтобы иметь возможность упомянуть в этом кратком обзоре новой итальянской кинематографии о фильмах, которые в той или иной степени определили ее профиль, и перечислить эти фильмы в каком-то точно установленном порядке, мы отложим до заключительной главы нашу попытку дать оценку работе, сделанной до настоящего времени Де Сантисом, так же как и творчеству других режиссеров.

Ниже мы постараемся рассмотреть, как эти противоречивые черты его творчества порой обострялись, а порой сливались воедино в его последующих произведениях.

Пока же ограничимся тем, что подчеркнем лишь то, что Де Сантис внес в итальянскую кинематографию много нового.

Среди других заслуживающих внимания событий двухлетнего периода 1946—1947 годов следует отметить появление фильмов, поставленных режиссерами Марио Солдати, Ренато Кастеллани и Луиджи Дзампа.

Глава XV

СТОЛБОВАЯ ДОРОГА

Марио Солдати, казалось, остался в стороне от всеобщего движения в сторону критического пересмотра, которому режиссеры, принадлежавшие к старшему поколению, как Блазетти и Камерини, подвергли всю свою работу в связи с пережитыми событиями и сложившейся в Италии политической обстановкой.

Его фильмы «Господин Траве» и «Даниэле Кортис» представляли собой своеобразный остров посреди бурлящего моря неореализма. И только в третьем своем фильме того периода — «Бегство во Францию» (1948) — Солдати сумел обратиться к окружающей действительности и сделал попытку выйти на столбовую дорогу нового итальянского киноискусства.

Преданность Солдати темам, заимствованным из произведений Фогатцаро, и показ мелкобуржуазного, интимного Турина в «Господине Траве» явились плодом настойчивого пристрастия к литературе и аристократических взглядов, которые неизвестно почему с таким упорством отстаивал этот режиссер.

Картины Солдати встречали довольно хороший прием, пользовались успехом и уважением в годы войны. Возможно, Солдати теперь полагал, что долг его оставаться верным своей прежней «манере», что, именно идя этим путем, он принесет наибольшую пользу итальянскому кино.

Более гибким показал себя Каstellани, который от формалистических капризов, от попыток бегства от реальной жизни в фильмах «Выстрел» и «Дзадза» сумел перейти, создав кинокартину «Мой сын — профессор», к реалистической манере в веристском фильме «Под солнцем Рима» (1947).

Своим фильмом «Под солнцем Рима» Каstellани положил начало новому типу комедии, основанной на некоторых чисто внешних особенностях нового итальянского киноискусства (съемки подлинной натуры и использование актеров-непрофессионалов) и на тщательном наблюдении повседневной жизни в народных кварталах.

Каstellани, блеснув своими способностями тонкого наблюдателя, сумел внести важный вклад в новое итальянское кино и властно занял место, которое, казалось, должно было бы по праву принадлежать Луиджи Дзампа после его фильма «Жить в мире».

Дзампа, все фильмы которого, поставленные в годы войны, не поднимались выше среднего уровня и не заслуживали внимания, удалось добиться своими двумя фильмами — «Жить в мире» и «Депутатка Анджелина» — успеха и за границей.

Выбранные им сценарии дали возможность изобразить на экране людей, события, настроения, которые всем были понятны и которые ему удалось мастерски выразить в виде удобных и легко воспринимаемых формул и «морали». О полной драматизма жизни послевоенных лет рассказывалось с иронией, в плане гротеска, а самые острые социальные вопросы находили легкое и мирное разрешение.

Свой лучший фильм он создал несколько позднее. Это была картина «Тяжелые годы» по повести Витальяно Бранкати «Старик в сапогах».

Благодаря фильмам Дзампа итальянской кинематографии удалось в некоторой степени заполнить серьезный пробел — отсутствие «средней» кинопродукции, развлекательных фильмов, которые стояли бы на известном художественном уровне.

«Средняя» кинопродукция имеет очень важное значение для каждой страны, составляет основу вся-

кой жизнеспособной кинематографии, пропагандирует главные достижения, которых удастся добиться некоторым художникам, создавая постоянную и тесную связь между широкой публикой и лучшими, прогрессивными кинопроизведениями.

Несомненно, что «средняя» добротная кинопродукция может появиться лишь там, где кинематографистам-новаторам удастся найти новую почву для своих опытов, правильно определить основную линию развития кино, создать несколько «передовых» фильмов, показательных и вполне оригинальных. Но эти произведения нуждаются в подкреплении, в серьезной поддержке, и именно поэтому мы считаем необходимым также выпускать хорошие, добросовестно сделанные, так называемые коммерческие фильмы.

В 1947 году Джерми своим фильмом «Заблудшая молодежь» также внес вклад в дело создания той основы, на которой в Италии должна была появиться кинопродукция, носящая черты определенной «школы».

Джерми впервые проявил себя, выпустив фильм «Свидетель», картину, полную интересных замыслов, но на тему чисто литературную и далекую от жизни.

Фильмом «Заблудшая молодежь» Джерми также решительно заявил о своей тяге к изображению неприкрашенной действительности. В фильме давался довольно глубокий анализ душевных переживаний персонажей, который в ряде эпизодов достигал уровня некоторых американских картин, считающихся теперь классическими. Несмотря на то, что в фильме имелось много чисто условных мест, им не удалось заслонить ярко выраженную социальную и психологическую направленность фильма в целом, которую ему с самого начала стремились придать его создатели.

Джерми остро поставил в фильме проблему разложения некоторой части буржуазной молодежи и хотел, чтобы его произведение прозвучало как обвинение, направленное не против отдельных лиц, а против определенной среды и всего общества в целом.

Только в конце 1947 года в истории итальянского кино вновь появляется имя Лукино Висконти, создателя «Одержимости», ведущего представителя анти-

фашистского направления в кинематографии, режиссера, чье творчество вызывало наиболее горячие дискуссии в последние годы войны.

Бездеятельность Висконти в кино затянулась более, чем это можно было ожидать. Многие недоумевали, почему этот знаменосец реализма в киноискусстве, художник, самым решительным образом порвавший с традициями и ханжеством нашего кино и сумевший предугадать скрытый кризис фашистского режима и всего итальянского общества, обратившийся к народной тематике и чуждый всякому приспособленчеству, сейчас еще не сказал своего слова, не подтвердил своих взглядов и не занял места, которое ему принадлежало по праву.

В действительности Висконти, начиная с того дня, как он закончил работу над фильмом «Одержимость», думал лишь о том, как бы выразить свои идеи и стремления.

Надо сказать, что на Висконти оказывало глубокое влияние творчество Верга. Трагический мир, описанный сицилийским писателем, подсказывал ему идеи для создания актуального и полемического кинопроизведения. Особо важную роль сыграл роман «Семья Малаволя», указавший ему путь, по которому он должен идти, — путь реалистического творчества, основанного на изучении народной жизни и переоценке веристских произведений, в которых она описывается.

Характерно, что в годы революционного подъема, в тот период, когда народные массы неудержимо возвращались на арену политической жизни Италии после краха фашизма и поражения наиболее реакционных слоев итальянского общества, пробуждались симпатии и внимание к тем явлениям литературы и искусства, которые были естественным следствием предшествовавших подъемов народного движения и обострения социальной борьбы.

Произошло вторичное открытие нашими лучшими критиками ранних натуралистических произведений итальянского кино и творчества Верга. Теперь критическая мысль оказывала плодотворное и активное влияние на творчество молодых кинематографов.

Проекты Висконти в течение долгого времени оставались на бумаге. Человек в высшей степени честолюбивый и обладающий слишком чуткой профессиональной совестью, он не желал ни с кем идти на компромиссы и сделки. Чтобы передать на экране то, что его горячо волновало, ему нужна была полная свобода действий и большие средства.

Он не стремился к легкой удаче, не гнался за проходящим успехом, который ему мог бы принести какой-нибудь случайный фильм, выпущенный наспех, лишь для того, чтобы его имя фигурировало в новой итальянской кинематографии.

Его фильм «Земля дрожит», начатый в конце 1947 года и законченный летом 1948 года, первоначально мыслился как документальный фильм. Однако, знакомясь с жизнью Сицилии, с рыбаками Ачитрепцы, Висконти постепенно превращал свой фильм в повествование, расширяя его границы, его дыхание, вкладывал в него все то, что он почерпнул у Верга, который доселе питал и вдохновлял его творческую мысль.

Среди произведений нового итальянского кино фильм «Земля дрожит» выделялся своей смелостью, считался самым святотатственным. Все законы традиционного повествования были здесь нарушены. Единственным законом становилось ничем не ограниченное, свободное наблюдение над людьми и событиями, которые должны были восприниматься в каком-то новом, определенном порядке, найдя отклик в сердце зрителя, захваченного простым человеческим сочувствием.

Затянутость, статичность некоторых кадров и эпизодов фильма, казалось, подчеркивали стремление режиссера проникнуть взором, словно острым скальпелем, в самые нищие, заброшенные уголки Сицилии, в среду простых людей, чтобы как можно тщательней изучить их жесты, мимику, порывы, вспышки гнева, моменты задумчивости. Казалось, режиссер на протяжении всего фильма хотел заставить зрителя забыть об объективе киноаппарата, дать ему физически почувствовать, увидеть своими глазами жизнь рыбаков, их домики, улицы их селений, лица мужчин и женщин. Эта попытка была тем более смелой и отчаянной,

что она предпринималась художником, хотя и остро, глубоко чувствовавшим современность, но все же еще не свободным от полученного по наследству пристрастия к чрезмерной изысканности, изяществу формы.

Именно это объясняет, почему «бунт» в фильме Висконти был доведен до крайности. В фильме нет ни одного актера-профессионала, ни одного слова на итальянском языке*, ни одной уступки обычным правилам в построении драматического конфликта, ни одного эффекта, достигнутого при помощи технических средств или монтажа.

Но странное дело — чем больше художник стремится сохранить точность в передаче материала, тем сильнее его творческая личность накладывает на этот материал свой отпечаток.

«Земля дрожит» — характерное произведение своеобразной творческой личности, и индивидуальность Висконти ощущается на протяжении всего фильма. Каждое движение настолько ритмично, настолько точно, что порой кажется отражением какого-то другого движения, талантливо «выдуманного» и тщательно разученного, а затем воплощенного в действительность. Поэтому в проходящих на экране изображениях ни на мгновение не исчезает заранее выработанная аристократическая изысканность. С другой стороны, все развитие повествования направлено к концовке, в которой заключена определенная мораль и прогрессивная идея: трудящийся, который пытается разбить цепи эксплуатации, терпит неудачу в своей первой попытке, но не отчаивается, не падает духом, не скатывается к анархическому бунту, как произошло со многими другими демобилизованными после второй мировой войны, а добровольно возвращается к своему прежнему рабскому труду, будучи твердо уверен, что в один прекрасный день произойдет новый взрыв и для всех угнетенных блеснет луч света и свободы.

Поэтому изображенный в фильме рыбак, который безуспешно пытается добиться независимости, а потом

* Фильм шел на сицилийском диалекте и впоследствии дублирован на итальянский язык. (Прим. перев.)

снова впадает в нищету, но не кончает самоубийством, не становится «вне закона» и не разрушает своей семьи, представляет собой уже новый образ, новый персонаж, пытающийся вырваться из заколдованного круга обреченности Верга.

Висконти намеревался создать народную реалистическую трилогию — две последующие части фильма он хотел посвятить сицилийским шахтерам и крестьянам.

В части, посвященной сицилийской деревне, Висконти предполагал показать захват помещичьих земель и их раздел между крестьянами. Таким образом, киноискусство уже в то время могло бы органически слиться с жизнью и развитием итальянского общества, подобно тому, как оно всеми силами стремится к этому в последние годы.

Глава XVI

НА ПУТИ К РЕАЛИЗМУ

К тому времени, когда фильм «Земля дрожит» был впервые показан публике на кинофестивале в Венеции в августе 1948 года, итальянская кинематография уже обогатилась несколькими другими значительными произведениями.

Росселлини кончил снимать в Берлине фильм «Германия, год нулевой» и одновременно с эпизодом «Любовь» заснял другое «сольное выступление» Анны Маньяни — «Чудо» на сюжет Феллини*.

Де Сика заканчивал свой второй послевоенный фильм — «Похитители велосипедов», Де Сантис возвратился с рисовых плантаций Пьемонта, где снимал фильм «Горький рис», Блазетти кончал съемку фильма «Фабиола», а Латтуада готовился к монтажу киноленты «Мельница на По», в то время как на экранах Венеции шел поставленный им в предыдущем году фильм «Без жалости».

В 1949—1950 годах итальянское кино одержало новые успехи. «Чудо в Милане» Де Сика, «Первое причастие» Блазетти, «Стромболи» и «Франциск-псалмопевец» Росселлини, «Нет мира под оливами» Де Сантиса,

* Фильм Росселлини «Любовь» состоял из двух самостоятельных частей-эпизодов — «Человеческий голос» и «Чудо», главную роль в которых играла известная киноактриса Анна Маньяни. (Прим. перев.)

«Дорога надежды» Джерми (который в тот период добился успехов; уже созданный им ранее фильм «Во имя закона»* являлся своеобразным и значительным произведением), «Огни варьете» Латтуада и Феллини, «История одной любви» Антониони, «В одно из августовских воскресений» Эммера — принадлежали к числу фильмов, свидетельствовавших о жизнеспособности нашей кинематографии.

Общая картина итальянского киноискусства, открывающаяся перед критиком, была довольно обнадеживающей. Ряд режиссеров в течение этих двух лет, казалось, точнее определили свои взгляды, проверили на опыте свои стремления и излюбленные темы. (Новое направление в киноискусстве стало господствующим и заставило пересмотреть свои позиции даже некоторых старых «волков» нашей профессии — вспомним, например, фильм «Небо над болотом» Дженина; в то же время один из лучших представителей итальянского театрального искусства — Эдуардо Де Филиппо — начал работать в кино, повидимому, под влиянием правдивости и эмоциональности наших фильмов.)

Настал момент, бегло рассмотрев последние названные нами фильмы и сравнив их с прежними нашими достижениями в киноискусстве, подвести итоги, попытаться оценить результаты творчества различных мастеров кино, определить особенности их творческого почерка, дать ответ на те вопросы, которые мы поставили в начале этой книги: что же представляет собой новое итальянское киноискусство? Благодаря чему ему удалось занять прочные позиции и чем объяснить, что оно не устарело, подобно моде, и почему, с другой стороны, путь его развития столь труден и полон сомнений? В чем кроется причина его успехов и чем вызван тот скрытый кризис, который не перестает его терзать?

В самом деле, спеша подчеркнуть положительные стороны, успехи, достигнутые итальянским кино, мы позабыли отметить его теневые стороны, отрицательные моменты, мы не упомянули о тех жертвах, которые

* В Советском Союзе демонстрировался под названием «Под небом Сицилии». (Прим. перев.)

пришлось приносить создателям фильмов, чтобы довести до конца работу над своими кинопроизведениями.

Все это также одна из страниц истории итальянского кино, и — как мы говорили с самого начала — об этом не следует забывать.

Каждый крупный итальянский режиссер мог бы немало рассказать о своих злоключениях и тревожностях; нет ни одного итальянского фильма, начиная от «Рима — открытого города» до «Похитителей велосипедов», от «Шушá» до «Дороги надежды», от «Бандита» до «Трагической охоты», который не был бы создан, путем преодоления множества затруднений, встречая недоверие и даже враждебность в определенных кругах кинопромышленности. Не было ни одного замысла нового фильма, который не претерпел бы абсурдных перипетий, прежде чем воплотиться в законченное произведение.

Итальянским кинематографистам пришлось вести долгую и тяжелую борьбу и прибегать порой даже к уличным митингам и демонстрациям, чтобы добиться принятия хотя бы минимальных мер для защиты от полного засилья американской кинематографии.

После того что мы попытались сказать о природе и ходе развития нашей культуры и нашего кино за последние четыре десятилетия, нетрудно объяснить причины всех этих явлений.

Но наши режиссеры невзирая на трудности возводят здание итальянской кинематографии, ибо все они, в большей или меньшей степени, хотят сказать правдивое слово о наших нравах и продолжать в области кинематографии то дело культурного обновления, которое несколько смельчаков начали еще в годы фашистского режима и которое развивалось вместе с развитием демократического строя благодаря участию новых общественных классов в руководстве жизнью государства.

Мы видели, насколько глубокой и естественной для всей современной итальянской культуры была потребность вернуться к изображению жизни народа, навсегда отказаться от риторичности, условности, оппортунизма, которыми ее хотели бы наделить реакционные силы нашего общества.

Мы видели, как кинематография сначала приняла лишь робкое участие, а потом стала играть главную роль в той борьбе, которая давно уже идет в нашей стране между старой и новой культурой.

Итальянское киноискусство своим пренебрежением к традиционным, академическим формам, своим смелым веризмом — хотя иногда это название приложимо к нему лишь приблизительно — нанесло сильный удар по жрецам риторики, консерваторам, по всем тем, кто не понял нового хода событий в нашей стране.

Люди, не усвоившие уроков Рисорджименто и не осознавшие глубоких причин политического кризиса, последовавшего за первой мировой войной, не понимают еще и сейчас, что серьезные и глубокие недостатки нашего общества, обусловленные всем ходом исторического развития, наша отсталость не могут быть преодолены при помощи легковесного оптимизма, поверхностности, невежества или готовых рецептов, ввезенных из-за границы.

Итальянское кино опровергло все это. Оно заклеямило позором перед лицом всего мира создателей картонных империй, гробкопателей, извлекающих на свет божий описания былой славы, уничтожило наследие Д'Аннунцио и его последователей, показало народу широкую картину конкретной и реальной действительности, в которой люди доброй воли могут завязать прочные узы, пусть скромной, но повседневной и надежной солидарности, и заложить основы нового и справедливого общества.

Итак, если итальянскому кино и грозит какая-нибудь опасность, то это опасность вновь отклониться от конкретной действительности и перенести центр своего внимания с реальной жизни итальянского народа на царство теней и ложных иллюзий. Вот почему лучшие режиссеры, несмотря на все трудности, не сдают своих позиций и продолжают идти по пути поисков реалистического искусства.

Сохранить верность нового итальянского кино той тематике, прославившей ее на весь мир, впрочем, является ныне долгом всей итальянской интеллигенции.

«Этот своего рода домашний страшный суд, без трубного гласа и без вмешательства небесных сил, разговор с глазу на глаз, начавшийся в нашем кино сразу же после войны, не должен быть прерван, — говорил Дзаваттини в своем докладе на международной встрече кинематографистов (в Перудже в 1949 г.). — Если бы этот «суд» был прерван, это означало бы конец киноискусства, *демократии*, а само итальянское кино засосала бы старая жизнь, жизнь, которую многие называют нормальной, но которую правильной назвать обманом... Стремление видеть вещи такими, какие они есть, итальянцы испытывают с такой силой, что оно иногда доходит до жестокости, и значение этого выходит далеко за пределы искусства и еще важнее, чем само искусство».

«Неореализм» в кинематографии, — писал Альберто Моравия (журнал «Эуропа», год VI, № 50, 10 декабря 1950 года, рецензия на фильм «Дорога надежды»), — далеко не истощил своего заряда вдохновения и актуальных тем. В области киноискусства он соответствует распространившемуся сразу же после войны сознанию необходимости разобраться в тех различных ошибках, которые привели Италию к поражению и национальной катастрофе.

Италия на протяжении всей своей истории никогда не имела, а если и имела, то очень слабо развитые драматургию и роман. Это признак того, что итальянское общество никогда не стремилось ни познать, ни критиковать себя и даже, по существу, не стремилось действительно стать совершеннее. В самом деле, понадобилась такая страшная катастрофа, как происшедшая в 1943 году, когда Италия была разрезана надвое и на ее территории, как во времена готов Титилы и греков Велизария, сражались между собой две иностранные армии, чтобы внушить многим итальянцам несомненный, но носящий общий характер интерес к «подлинным» делам и событиям, происходящим у них дома. Кино, это следует признать, сумело даже более успешно, чем роман, удовлетворить, хотя бы частично, этот заслуживающий всяческих похвал интерес. Таким образом, на экранах, до сих пор видевших лишь личных секретарш, белые те-

лефоны и адюльтерные треугольники, появились бедняки и безработные, составляющие большую часть населения Италии. Однако не все были этим довольны. Я вспоминаю, как однажды в одном римском салоне я услышал, как какая-то дама, много путешествовавшая, жаловалась на то, что неореалистические фильмы позорят итальянцев за границей, представляя Италию страной оборванцев. «В Италии так много красивых пейзажей, — говорила она, — почему не снять фильм, в котором показать все наши красивые пейзажи?» Я, разумеется, ответил ей, что единственный способ прекратить выпускать фильмы о бедняках — заставить этих последних исчезнуть, сделав их обеспеченными людьми. Но даму это не убедило.

Разъяснительная работа, проводимая со страниц газет и журналов передовыми критиками, выступающими в защиту попыток, предпринимаемых нашими кинематографистами, критический разбор фильмов, терпеливая выработка теоретических положений, дискуссии, инициаторами которых явились наши два наиболее боевых теоретика — Луиджи Кьярини и Гуидо Аристарко, — помогают все более правильно ориентироваться, руководствоваться определенными теоретическими положениями всем тем, кто повседневно ведет практическую работу, «раскрывая» посредством кино окружающий нас мир. Передовая кинокритика, которая опирается на традиции таких журналов, какими прежде являлись «Бьянко е Nero» и «Чинема», и предсказания которой теперь подтверждаются достижениями новой итальянской кинематографии, постепенно очистила путь от всего ошибочного, путаного и ныне со всей ясностью подтверждает нам, что сила итальянского кино заключается не в характеризующих его внешних, механических приемах, таких, как съемки с «подлинной натуры», актеры-непрофессионалы, диалектальный диалог, интерьеры, заснятые не в павильонах. Истинная сила нашего кино, которая его питает и вдохновляет, — это понимание его создателями драматизма того положения, в каком находится наша страна, проявляемое ими стремление отобразить его в своем творчестве, а иногда наметить выход, их при-

стальное внимание ко всему, что происходит в Италии, в их родном доме.

Мы могли уже убедиться, насколько бесполезно и наивно искать предпосылки возникновения неореализма и его предвестников там, где дело шло лишь о стремлении к документальности изображаемого и, наоборот, насколько правильно искать истоки нового, современного и смелого киноискусства там, где проявляется, пусть еще еле заметно, протест, бунт против казенщины и приспособленчества.

Пользуясь именно этим методом, следует подходить также и в настоящее время к оценке тех произведений, которые из месяца в месяц создает итальянская кинематография.

Нас не обманут небрежные и поверхностные упражнения какого-нибудь дилетанта. Нас не заставит кричать от восторга «материальное», примитивное мелькание «живых картин» или исполнение главной роли «настоящим» крестьянином или рабочим; нас не заставят проглотить антихудожественное и плоское по содержанию кинопроизведение.

Именно потому, что итальянское кино дало нам — наряду с манерными, стилизованными произведениями — удачные фильмы, наши оценки сейчас должны быть строгими и исходить не из внешних, чисто механических элементов, а из того, в какой степени художник, создавший фильм, отражает жизнь и проблемы, волнующие итальянское общество.

Слово «неореализм» — правильное определение, если под ним понимать широкое движение группы художественной интеллигенции, стремящейся «раскрыть» в своем творчестве духовную жизнь нашей страны и показать внутренний мир ее людей.

Это движение называется неореализмом потому, что, в конечном счете, оно возникло не сегодня, а восходит к прошлому — к тем периодам, когда проявлялся интерес к жизни человека, характерный для нашей культуры на протяжении последних ста лет.

Неореализм не только «далеко не истощил своего заряда вдохновения и актуальных тем», как сказал Моравия, но он еще далеко не раскрыл всех своих воз-

возможностей, и его надо рассматривать как цель, но не узкую, практическую, а как конечную цель того широкого движения, о котором мы сейчас говорили.

Попробуем пояснить это. Если мы вправе сказать, что итальянское киноискусство развивается в атмосфере неореализма, то мы не можем еще сказать, что различные режиссеры, создавшие эту атмосферу, являются в полном смысле слова реалистами.

Реализм — это умение ясно видеть действительность в ее развитии, со всеми ее противоречиями. В этом состоит его отличие от «фотографического» веризма и натурализма, которые скользят по поверхности явлений и представляют отражение наивного, фанатического стремления интеллигенции в определенный исторический период — во второй половине прошлого века — к миру физических ощущений, к подсознательной и животной природе человеческих инстинктов.

Поэтому реалистическим может быть также и исторический фильм, изображающий жизнь и нравы других времен и народов.

Усиление, а затем установление господства консервативных сил, преднамеренно обрекающих итальянское общество на застой, в эти годы привело наших режиссеров к ряду сознательных и бессознательных компромиссов с собственными взглядами. Поэтому нередко в их фильмах чувствуется скорее чисто платоническое стремление к реализму, чем его конкретное выражение.

И хотя политический кризис, подобно урагану, с силой распахнул все двери и окна, раскрыв картину личных и социальных взаимоотношений и тем самым помог разглядеть, с одной стороны, уже отжившие, нежизнеспособные элементы, а с другой — живые силы и генеральную линию развития исторического процесса, и хотя итальянские кинорежиссеры сумели, быть может, лучше, чем другие мастера искусства, воспользоваться этой осветившей все вокруг вспышкой, чтобы предпринять первые попытки найти правильный путь и сделать первые шаги к реальному, тем не менее всякий раз им приходилось сталкиваться с трудностями, когда они старались расширить поле своего зрения, окинуть взглядом более широкие горизонты, вдохнуть полной

грудью воздух свободы и воссоздать правдивую картину наших нравов и нашей истории.

Мы проследили выше начало творческого пути представителей старшего и младшего поколений итальянских режиссеров.

Как обстоит дело у каждого из них в настоящее время?

Из всех режиссеров наиболее глубокий кризис переживает, несомненно, Росселлини.

В фильме «Германия, год нулевой» Росселлини сказались все недостатки и все достоинства, заложенные еще в его фильме «Пайза».

Его тяга к документальности изображения и тонкая восприимчивость к страстям, к мимолетным настроениям, его ярко вспыхнувший талант — все это в целом способствовало его успеху, помогло ему создать смелые кадры, реалистические сцены в фильмах «Рим — открытый город» и «Пайза»; соприкосновение с немецкой действительностью, самой трагической в Европе, настолько глубоко его потрясло, что его фильм о Германии был проникнут безысходным отчаянием. Темой этого фильма была история мальчика, раздавленного безжалостной судьбой и проклятым наследием, которое отравляет и разрушает все вокруг, даже после того, как перестали существовать нацистские преступники.

Хотя нарисованная Росселлини картина в известной степени и соответствовала немецкой действительности, однако не вся Германия, не все человечество в послевоенный период впали в такое отчаяние. Впрочем, и сам Росселлини почувствовал всю глубокую безысходность своего берлинского фильма и после него пытается обрести надежду и веру в жизнь.

Теперь ему приходится преодолевать на своем пути немало трудностей. Те качества, которые раньше позволяли ему достигать в своих произведениях характерной для него ясности, теперь сковывают его, висят на нем опасным грузом, как будто угнетают его. Поиски позиций, на которые он мог бы опереться в своем творчестве, привели его к таким фильмам, как «Стромболи» и «Франциск-псалмопевец».

В последнем из них житейские испытания приводят

его героев к религии, в первом показывается чистый и наивный мир, в котором земной человек — жертва страшной катастрофы, вызванной войной, — может заглушить свою тоску.

Разве это выход? Разве это не отказ от тех несравненно более плодотворных поисков новых и конкретных человеческих отношений, которые были показаны в фильме «Рим — открытый город» как возможный путь к преодолению кризиса, вызванного войной?

Мы еще ждем от Росселлини ответа.

Более прямым и простым был путь Де Сика, который в фильме «Похитители велосипедов» продолжил свои наблюдения над народной жизнью и затронул один из самых больных вопросов современного общества — безработицу.

«Похитители велосипедов» — это свидетельство стремления Де Сика углубленно изучать условия жизни обездоленных и их самих вне зависимости от процесса распада, переживаемого обществом в послевоенные годы.

Драматические моменты в хронике периода, следовавшего за освобождением, персонажи и темы, ставшие классическими для Италии 1945 года, стерлись, побледнели, и теперь итальянское общество предстало в своем истинном виде. Вновь со всей очевидностью, настоятельно требовавшей найти выход, обнажились извечные раны нашего общества, глубоко пустившая корни его дезорганизованность, его хронические болезни.

В своем фильме Де Сика и Дзаваттини стремились как бы резюмировать сущность проблемы безработицы: рабочий, в течение многих месяцев не имеющий работы, находит наконец место расклейщика афиш. Для работы ему необходим велосипед, но велосипед у него крадут. Чтобы сохранить за собой место — единственный источник существования, основу всей его жизни, он, в свою очередь, крадет велосипед. Его ловят и избивают. Однако поймавшие его люди не отводят его в полицию. Некоторые вопросы разрешаются помимо всяких законов. Безработица — это позор всего общества.

«Похитители велосипедов» вызвали нападки со сто-

роны тех, кто боялся сурового голоса неореализма. Де Сика в самом деле осмелился поднять проблему, являющуюся результатом не только злосчастного и позорного периода фашизма, но типичную для всей истории Италии за последние десятилетия, проблему, которую не сумели никак разрешить ни одно из сменявших друг друга итальянских правительств, — проблему права на труд.

Еще более яростные нападки обрушились на фильм «Чудо в Милане».

В этой картине Де Сика в сказочной форме рассказывал об одном добром мальчике, даже слишком добром, которому приходится жить и действовать среди противоречий современного общества. Некоторые приписывали все «хорошее» в этом фильме (а именно, его гуманность, сердечность, особую тонкость в передаче чувств, проникновенное изображение тихой и печальной атмосферы городских окраин) Де Сика, а все «плохое» (а именно, трюкачество, балагурство, иногда довольно дешевые комические «находки») — Дзаваттини. Подобная оценка мне кажется в высшей степени несправедливой и поверхностной. Чтобы опровергнуть ее, достаточно вспомнить, что Де Сика и Дзаваттини уже давно работают вместе, создавая своеобразный поэтический мир своих фильмов, и давно уже несут равную ответственность за свою совместную работу.

Язык нового итальянского кино в настоящее время только складывается, и необходимо всем проникнуться убеждением, что мастера кино, и особенно те из них, которые заложили основы этого языка, имеют полное право производить свои эксперименты, искать и пробовать — неизменно при этом оставаясь на позициях реализма — новые пути и оттачивать свой стиль. По нашему мнению, важно то, что Де Сика не воспользовался избранной им формой сказки, чтобы «уйти» от действительности, чтобы этой сказкой пополнить серию дилетантских произведений, пропитанных метафизическим бредом.

Де Сика и Дзаваттини, конечно, не испугались критики, и мы уверены, что, когда людям доброй воли постепенно удастся преобразовать итальянское обще-

ство, эти два художника сумеют найти в их чаяниях животворящий источник для своего поэтического вдохновения.

В этом отношении очень знаменательным является «Умберто Д.». Этот фильм, вызывающий до сих пор горячие споры, несомненно, представляет одно из самых смелых достижений новой итальянской школы. Смелый и по своему стилю и по своей тематике, фильм «Умберто Д.» свидетельствует о том, насколько деятелям итальянского искусства необходима свобода в их деятельности и творчестве, которую наш общественный строй и нынешняя организация нашей кинематографии допускают пока лишь в чрезвычайно ограниченных рамках.

Сотрудничество с Дзаваттини придало новые силы также и Блазетти для его проповеди мира и согласия между людьми, которая является излюбленной темой его творчества, как мы уже видели, начиная с фильма «Железная корона».

Он вновь пытается достичь этой цели, избрав два диаметрально противоположных, одинаково ему дорогих пути: с одной стороны, «этически-аллегорический» фильм из жизни прошлого, с другой — «современная сказка». «Фабиола» и «Первое причастие» говорят одно и то же, содержат один и тот же призыв: мир и терпимость между людьми, даже если это порой может быть достигнуто путем примирения с теми или иными в какой-то степени несправедливыми фактами окружающей жизни. Сначала с ними миришься, как и все, потом к ним начинаешь привыкать, и в конце концов они становятся даже терпимыми. Безоружная доброта победит несправедливость!

Других убеждений придерживается Де Сантис, который в своих фильмах «Горький рис» и «Нет мира под оливами» продолжает критиковать существующий общественный строй. Он старается наметить возможные пути спасения от падения нравов и несправедливости, видя их в единении и активной деятельности простых, честных людей.

Ход развития сюжета в его фильмах всегда одинаков: насильники тиранят одиночек, но жертвы, сплотившись и осознав силу коллектива, побеждают их.

Следуя по избранному им пути, Де Сантис неизбежно должен был столкнуться еще сильнее, чем другие режиссеры, с нынешним строем, ограничивающим свободу художественного творчества.

«Рим в 11 часов» является его наиболее удачным фильмом именно потому, что в нем весь изображаемый материал основан на конкретных фактах; взятых из жизни, внешне как будто и незаметных, однако чрезвычайно красноречивых и отвечающих строгим требованиям этого режиссера и страстному, беспокойному стилю его творчества.

Но вся трагедия Де Сантиса в том и состоит, что он лишен возможности положить в основу своих фильмов наиболее яркие и острые противоречия нашего общества.

Независимо от всякой политической предвзятости, кто может отрицать, что некоторые ныне актуальные события, как, например, забастовки, занятие помещичьих земель и т. д., проникнуты драматизмом и могли бы лечь в основу произведений киноискусства, но, хотя о них всем известно и они обсуждаются на страницах печати, эти события не могут быть перенесены на экран.

Кто может оставаться равнодушным к глубоким переживаниям, вызываемым в нас этой борьбой общественных сил, являющейся ныне важнейшей стороной нашей повседневной жизни, и с которой, независимо от нашего отношения к ней, нельзя не считаться и которая не может не иметь своих поэтов?

Во всяком случае, ясно, что ограничения, создаваемые нынешним обществом, должны казаться с каждым днем все более тесными и невыносимыми не только одному Де Сантису.

Об этом говорят и фильмы Джерми. Свой фильм «Дорога надежды» режиссер заканчивает эпизодом нарушения закона, после того как он показал в ряде кадров, что закон не может защитить от безработицы, голода, нищеты и что даже полицейские, когда хотят быть человечными, должны придерживаться больше здравого смысла, чем буквы закона*.

* По этому поводу пронизательно замечает Гвидо Аристарко (в журнале «Чинема», № 50, декабрь 1950 г., стр. 347): «Хотя

Об этом свидетельствует и путь Латтуада, который от своих разоблачительных фильмов «Бандит» и «Без жалости» перешел к еще более широкому и свободному от всяких предрассудков анализу нашего общества в фильме «Мельница на По».

Об этом свидетельствует и неудача, к сожалению, постигшая Висконти в его попытке поставить фильм «Хроника бедных влюбленных».

Об этом, наконец, говорят попытки всех прогрессивных режиссеров, всех тех, кто хочет дышать свежим и чистым воздухом свободы, кто ищет активной и широкой поддержки у зрителя во имя того, чтобы новое итальянское кино окрепло и отразило в своих произведениях всю нашу действительность, все ее противоречия и все ростки новых, положительных явлений, все ее надежды.

Кто-то недавно сострил, что «у итальянского кино «Два гроша надежды». Не знаю, хотел ли автор этого каламбура зло посмеяться над тем, что у итальянского кино, мол, осталось уже совсем мало надежды на будущее, или же, наоборот, хотел пожелать ему нового, большого успеха, такого, каким фильм Каstellани «Два гроша надежды» пользуется во многих странах мира.

Одно несомненно, что итальянское кино ныне (и

в фильме «Во имя закона» (знакомом советскому зрителю под названием «Под небом Сицилии». — Г. Б.) содержатся элементы разоблачения, то есть показываются отрицательные стороны нынешнего политического и социального положения на Сицилии, концовку фильма можно рассматривать, в сущности, как своего рода пожелание режиссера, его призыв вернуться к законности. Но при последующем, более пристальном или, во всяком случае, менее поверхностном анализе приходится признать, что это пожелание не может служить общим правилом, что для каждого отдельного случая нужно искать самостоятельное решение. Вот почему в фильме «Дорога надежды» допускается и оправдывается незаконное действие — тайная эмиграция, а в конце — также и несоблюдение пограничной охраной своих уставных обязанностей. На сей раз Джерми интересует уже не вопрос о возможности сосуществования между мафией и представителями государственного закона, то есть примирение между ними... Действующие лица в этом фильме также сицилийцы, но большинство из них — рабочие серных рудников. Шахты в Каподарсо закрываются, так как хозяева объявляют их нерентабельными. А это для рабочих и их семей означает голодную смерть». (Прим. автора.)

подтверждением этому служат такие фильмы, как «Два гроша надежды» и «Рим в 11 часов») не нуждается в новых сказках, в абстрактных фантазиях. Наоборот, воображение поэтов изголодалось по реальной действительности.

Долгий застой итальянской культуры кончился только совсем недавно, и итальянская интеллигенция, итальянские режиссеры не позволяют, чтобы их так легко и слишком скоро отеснили с завоеванных ими новых позиций.

Эти позиции могут явиться плодотворной почвой для развития подлинно реалистической кинематографии, в которой не только наше настоящее, но и наше прошлое смогло бы найти гармоничное и проникновенное поэтическое отражение, какого не сумело и не в силах было до сих пор нам дать старое академическое искусство.

Постоянно растущая солидарность, проявляемая публикой, — новое явление, которое мы отмечали уже на первых страницах этой работы, и горячее сочувствие, с которым лучшие представители кинокритики следят за развитием итальянского кино и его борьбой, являются прочным залогом его будущих успехов.

Чувство отвращения, ранее испытываемое лишь немногими, к стандартизованным американским фильмам, теперь широко распространилось среди нашей публики. С другой стороны, высокий художественный уровень некоторых наиболее выдающихся итальянских фильмов способствовал тому, что мы смогли по достоинству оценить лучшие произведения кинематографии других стран. Вкус итальянского зрителя стал много тоньше, и этим могут воспользоваться все кинематографисты в нашей стране, создавая достойные, высокохудожественные произведения.

Интерес со стороны общественного мнения к проблемам кино, который пробудили сами итальянские кинорежиссеры, с каждым днем растет все больше, и призыв еще более решительно защищать наше культурное достояние, завоеванное в результате десятилетий исканий и упорного труда, ныне обращен ко всем итальянцам, ко всему народу.

Режиссеры, актеры, сценаристы, технический персонал, все работники кинематографии все более глубоко сознают, что без помощи зрителя в наши дни трудно бороться с вторжением заграничной кинопродукции, со всякой кинозавалью, еще в значительном количестве наводняющей нашу страну, а также с прямыми и косвенными нападками цензуры.

Зрители и их организации — в первую очередь «кружки кино» — сейчас могут заставить продюсеров, даже в условиях, существующих в Италии сегодня, больше считаться с идеологическими взглядами и устремлениями, которые отстаивают наши лучшие режиссеры.

Путь спасения итальянского кино — не в азартной игре «формулами», не в глупом подражании моде, не в стандартизации приемов и сюжетов, а в предоставлении большей свободы действий режиссерам-постановщикам, в помощи приблизиться к итальянской действительности тем из них, кто уже предпринял шаги в этом направлении, в стимулировании их попыток и содействии росту молодых режиссеров, блистательно дебютировавших в последние годы.

Наши режиссеры верят в человека. Они нашли в себе силы в самые тяжелые моменты кризиса, как, например, в переживаемый ныне период, проповедовать в своих фильмах единение и смелость; они выразили самый горячий и решительный протест против войны и ее последствий, они мужественно отвергли искушение индивидуализма и опасные рецидивы тех тлетворных, нигилистических настроений, того пессимизма, которые в течение десятилетий романтики культивировали в душе буржуазного интеллигента. Многим из наших режиссеров грозила бы опасность поддаться искушениям столь неактуальным, но столь легким, если бы итальянское общество зашло в тупик консерватизма и скептицизма и итальянский народ охватило бы разочарование. По мере того как на горизонте сгущаются тучи новой войны и вырвавшиеся из-под контроля разума силы начинают угрожать самому существованию человечества, некоторым кажется проще всего идти на уступки, все более заманчивым кажется бегство в иррациональное и сверхчувственное, все глубже проникает и стано-

вится еще опаснее яд неверия в собственные силы, самоуничужения. Однако именно в такие моменты особенно возрастает ответственность, лежащая на художественной интеллигенции.

Всем тем, кто в Италии, а также за границей, задают себе вопрос, к чему стремится итальянское кино и что может обеспечить ему длительный успех, мы, выражая общее мнение всех итальянских режиссеров, даем такой ответ:

Итальянское кино связано с судьбой итальянского общества и его прогрессом. Оно требует свободы черпать свое вдохновение в итальянской действительности, такой, какой она является в последние годы, требует свободы откликаться на великие идеи социального и духовного обновления, которые ныне все шире распространяются в Италии.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

АЛЕССАНДРО БЛАЗЕТТИ

- „Солнце“ („Sole“), 1929 г.
- „Нерон“ („Nerone“), 1930 г.
- „Воскресение“ („Resurrectio“), 1931 г.
- „Родная земля“ („Terra madre“), 1931 г.
- „Палио“ („Palio“), 1932 г.
- „Трапеза бедных“ („La tavola dei poveri“), 1932 г.
- „Дело Галлера“ („Il caso Haller“), 1933 г.
- „1860 год“ („1860“), 1934 г.
- „Служащая папы“ („Impiegata di papà“), 1934 г.
- „Старая гвардия“ („Vecchia guardia“), 1934 г.
- „Альдебаран“ („Aldebaran“), 1935 г.
- „Графиня Пармская“ („La contessa di Parma“), 1937 г.
- „Эttore Фьерамоска“ („Ettore Fieramosca“), 1938 г.
- „Кулисы“ („Retrosena“), 1939 г.
- „Приключение Сальватора Розы“ („Un'avventura di Salvator Rosa“), 1940 г.
- „Железная корона“ („La corona di ferro“), 1941 г.
- „Ужин шуток“ („La cena delle beffe“), 1941 г.
- „Два шага в облаках“ („Quattro passi fra le nuvole“), 1942 г.
- „Никто не возвращается назад“ („Nessuno torna indietro“), 1943 г.
- „Один день в жизни“ („Un giorno nella vita“), 1946 г.
- „Фабьола“ („Fabiola“), 1948 г.
- „Первое причастие“ („Prima comunione“), 1950 г.
- „Прежние времена“ („Vinegret“ № 1) — („Altri tempi“ — Zibaldone № 1), 1952 г.
- „Вспышка“ („La fiammata“), 1952 г.
- „Наше время“ („Tempi nostri“), 1953 г.
- „Жаль, что это каналья“ („Peccato che sia una canaglia“), 1955 г.

АЛЬДО ВЕРГАНО

- „Пьетро Микка“ („Pietro Micca“), 1938 г.
- „Люди с гор“ („Quelli della montagna“), 1942 г.
- „Солнце еще всходит“ („Il sole sorge ancora“), 1945—1946 гг.
- „Люди вне закона“ („I fuori legge“), 1950 г.
- „Марианна Сирка“ или „Красная любовь“ („Marianna Sirca“ ovvero „Amore rosso“), 1951 г.
- „Монахиня Тереза“ („Suor Teresa“), 1951 г.

ЛУКИНО ВИСКОНТИ

- „Одержимость“ („Osessione“), 1942 г.
- „Земля дрожит“ („La terra trema“), 1948 г.
- „Красавица“ („Bellissima“), 1951 г.
- „Чувство“ („Senso“), 1954 г.

ЭНРИКО ГУАЦЦОНИ

- „Агриппина“ („Agrippina“), 1910 г.
- „Андреуччо из Перуджи“ („Andreuccio da Perugia“), 1910 г.
- „Брут“ („Brutus“), 1910 г.
- „Освобожденный Иерусалим“ („La Jerusalemme liberata“), 1911 г.
- „Маккавеи“ („I Maccabei“), 1911 г.
- „Градениго и Тьеполо“ или „Любовь и заговоры в Венеции“ („Gradenigo e Tiepolo“ ovvero „Amori e congiure a Venesia“), 1911 г.
- „Камо грядеши?“ („Quo vadis?“), 1912 г.
- „Пустая кровать“ („Il lettino vuoto“), 1913 г.
- „Марк Антоний и Клеопатра“ („Marcantonio e Cleopatra“), 1913 г.
- „Школа героев“ („Scuola d'eroi“), 1913 г.
- „Кай Юлий Цезарь“ („Caio Giulio Cesare“), 1914 г.
- „Жертва“ („Immolazione“), 1914 г.
- „Следствие“ („L'istruttoria“), 1914 г.
- „Иван Грозный“ („Ivan il Terribile“), 1915 г.
- „Альма матер“ („Alma mater“), 1915 г.
- „Мадам Тальен“ („Madame Tallien“), 1916 г.
- „Фабиола“ („Fabiola“), 1917—1918 гг.
- „Освобожденный Иерусалим“ („La Jerusalemme liberata“), 1918 г.
- „Осада Рима“ („Il sacco di Roma“), 1920 г.
- „Мессалина“ („Messalina“), 1923 г.
- „Потерянная Аллахом“ („La sperduta di Allah“), 1928 г.
- „Мириам“ („Miriam“), 1929 г.
- „Утренний дар“ („Il dono del mattino“), 1932 г.
- „Госпожа Рай“ („La Signora Paradiso“), 1934 г.
- „Освобожденный Иерусалим“ („La Jerusalemme liberata“), 1934 г. (озвученный выпуск фильма 1918 г.)

- „Король шутник“ („Re Burlone“), 1935 г.
- „Король денег“ („Re di denari“), 1936 г.
- „Два сержанта“ („I due sergenti“), 1936 г.
- „Я потеряла мужа“ („Ho perduto mio marito“), 1936 г.
- „Ее судьба“ („Il suo destino“), 1938 г.
- „Доктор Антонио“ („Il dottor Antonio“), 1938 г.
- „Я видел сверкание звезд“ („Ho visto brillare le stelle“), 1939 г.
- „Дочь зеленого корсара“ („La figlia del corsaro verde“), 1940 г.
- „Антонио Меуччи“ („Antonio Meucci“), 1940 г.
- „Малайские пираты“ („I pirati della Malesia“), 1941 г.
- „Черное золото“ („Oro nero“), 1941 г.
- „Дочь булочника“ („La fornarina“), 1942 г.

ДЖУЗЕППЕ ДЕ САНТИС

- „Трагическая охота“ („Caccia tragica“), 1947 г.
- „Горький рис“ („Riso amaro“), 1949 г.
- „Нет мира под оливами“ („Non c'è pace tra gli ulivi“), 1950 г.
- „Рим, в 11 часов“ („Roma ore 11“), 1952 г.
- „Дайте мужа Анне Дзаккео“ („Утраченные грезы“) („Un marito per Anna Zaccheo“), 1953 г.
- „Дни любви“ („Giorni d'amore“), 1954 г.

ВИТТОРИО ДЕ СИКА

- „Алые розы“ („Rose scarlatte“), 1940 г.
- „Маддалена, ноль за поведение“ („Maddalena, zero in condotta“), 1940 г.
- „Тереза-Пятница“ („Teresa Venerdì“), 1941 г.
- „Гарibaldiец в монастыре“ („Un garibaldino al convento“), 1942 г.
- „Дети смотрят на нас“ („I bambini ci guardano“), 1942—1943 гг.
- „Двери неба“ („La porta del cielo“), 1944—1945 гг.
- „Шушà“ („Sciuscià“), 1946 г.
- „Похитители велосипедов“ („Ladri di biciclette“), 1948 г.
- „Чудо в Милане“ („Miracolo a Milano“), 1950 г.
- „Умберто Д.“ („Umberto D.“), 1951 г.
- „Вокзал Термини“ („Stazione Termini“), 1953 г.
- „Золото Неаполя“ („L'oro di Napoli“), 1954 г.

ЭДУАРДО ДЕ ФИЛИППО

- „В полях упала звезда“ („In campagna è caduta una stella“), 1939 г.
- „Маска, я тебя знаю!“ („Ti conosco, mascherina!“), 1943 г.

- „Неаполь город миллионеров“ („Napoli milionaria“), 1950 г.
- „Филумена Мартурано“ („Filumena Marturano“), 1951 г.
- „Муж и жена“ („Marito e moglie“), 1952 г.
- „Девушки на выданье“ („Ragazze da marito“), 1952 г.
- „Неаполитанцы в Милане“ („Napoletani a Milano“), 1953 г.

ПЬЕТРО ДЖЕРМИ

- „Свидетель“ („Il Testimone“), 1945 г.
- „Заблудшая молодежь“ („Gioventù perduta“), 1947 г.
- „Во имя закона“ („Под небом Сицилии“) („In nome della legge“), 1948—1949 гг.
- „Дорога надежды“ („Il cammino della speranza“), 1950 г.
- „Город защищается“ („La città si difende“), 1951 г.
- „Разбойник с Такка дель Люпо“ („Il brigante di Tacca del Lupo“), 1952 г.
- „Президентша“ („La presidentessa“), 1953 г.
- „Ревность“ („Gelosia“), 1953 г.

ЛУИДЖИ ДЗАМПА

- „Фра-Дьяволо“ („Fra Diavolo“), 1941 г.
- „Пропавший актер“ („L'attore scomparso“), 1941 г.
- „Молоденькие девушки“ („Signorinette“), 1942 г.
- „Всегда имеется какое-нибудь „но“...“ („C'è sempre un ma...“), 1942 г.
- „Черное подвенечное платье“ („L'abito nero da sposa“), 1943 г.
- „Американец в отпуске“ („Un americano in vacanza“), 1945 г.
- „Жить в мире“ („Vivere in pace“), 1946 г.
- „Депутатка Анджелина“ („L'onorevole Angelina“), 1947 г.
- „Тяжелые годы“ („Anni difficili“), 1947 г.
- „Набат“ („Campane a martello“), 1948 г.
- „Легче верблюду...“ („È più facile che un cammello...“), 1949 г.
- „Война или мир“ или „Сердца, не знающие границ“ („Cuerra o pace“ ovvero „Cuori senza frontiere“), 1949 г.
- „Господа, в вагон!“ („Signori, in carrozza!“), 1951 г.
- „Процесс против города“ („Processo alla città“), 1952 г.
- „Легкие годы“ („Anni facili“), 1953 г.
- „Римлянка“ („La romana“), 1954 г.
- „Искусство устраиваться“ („L'arte arrangiarsi“), 1955 г.

МАРИО КАЗЕРИНИ

- „Марко Висконти“ („Marco Visconti“), 1908 г.
- „Пия де'Толомеи“ („Pia de'Tolomei“), 1908 г.
- „Габриэлла из Болье“ („Gabriella di Beaulieu“), 1908 г.
или 1911 г.

- „Ромео и Джульетта“ („Romeo e Giulietta“), 1908 г.
 „Джен Грэй“ или „Королева на 15 дней“ („Jeanne Grey“ ovvero „Regina per 15 giorni“), 1909 г.
 „Беатриче Ченчи“ („Beatrice Cenci“), 1909 г.
 „Бьянка Каппелло“ („Bianca Cappello“), 1909 г.
 „Графиня Монсоро“ („La dama di Monserau“), 1909 г.
 „Корзина папы Мартина“ („La gerla di Papà Martin“), 1909 г.
 „Жанна Д'Арк“ („Giovanna d'Arco“), 1909 г.
 „Безымянный“ („L'Innominato“), 1909 г.
 „Макбет“ („Macbeth“), 1909 г.
 „Ванда Сольданыери“ или „Гвельфы и гибеллины“ („Wanda Soldanieri“ ovvero „Guelfi e Ghibellini“), 1909 г.
 „Пьетро Микка“ („Pietra Micca“), 1909 г.
 „Гамлет“ („Amleto“), 1910 г.
 „Анита Гарибальди“ („Anita Garibaldi“), 1910 г.
 „Беатриче из Тенды“ („Beatrice di Tenda“), 1910 г.
 „Катилина“ („Catilina“), 1910 г.
 „Сид“ („Il Cid“), 1910 г.
 „Доктор Антонио“ („Il dottor Antonio“), 1910 г.
 „Фридрих Барбаросса“ или „Битва при Леньяно“ („Federico Barbarossa“ ovvero „La Battaglia di Legnano“), 1910 г.
 „Иоанна Безумная“ („Giovanna la Pazza“), 1910 г.
 „Джованни Банде Нере“ („Giovanni dalle Bande Nere“), 1910 г.
 „Лукреция Борджиа“ („Lucrezia Borgia“), 1910 г.
 „Вероника Сибо“ („Veronica Cybo“), 1910 г.
 „Юная римлянка“ („La romanina“), 1910 г.
 „Изменившая мужу“ („L'adultera“), 1911 г.
 „Ядовитое растение“ („La malapianta“), 1911 г.
 „Мама спит“ („La mamma dorme“), 1911 г.
 „Прошлое Казейры“ („Il passato di Caseira“), 1911 г.
 „Маленькая монастырка — Мадемуазель Нитуш“ („Santarellina — Mam'zelle Nitouche“), 1911 г.
 „Последний из Фронтиньяков“ или „Роман молодого бедняка“ („L'ultimo dei Frontignac“ ovvero „Il romanzo di in giovane povero“), 1911 г.
 „Родосские рыцари“ („I cavalieri di Rodi“), 1912 г.
 „Данте и Беатриче“ („Dante e Beatrice“), 1912 г.
 „Позор арабов“ („Infamia araba“), 1912 г.
 „Скорбящая богоматерь“ („Mater dolorosa“), 1912 г.
 „Тысяча“ Гарибальди“ („I mille“), 1912 г.
 „Укротительница Нелли“ („Nelly la domatrice“), 1912 г.
 „Парсифаль“ („Parsifal“), 1912 г.
 „Пилигрим“ („Il pellegrino“), 1912 г.
 „Подмости“ („La ribalta“), 1912 г.
 „Зигфрид“ („Siegfried“), 1912 г.
 „Последние дни Помпеи“ („Gli ultimi giorni di Pompei“), 1913 г.
 „Наводнение в горах“ („Acquazzone in montagna“), 1913 г.
 „Флоретт и Патапон“ („Florette e Patapon“), 1913 г.
 „Но моя любовь не умирает“ („Ma l'amor mio non muore“), 1913 г.
 „Романтизм“ („Romanticismo“), 1913 г.

- „Сомнамбулизм“ („Sonnambulismo“), 1913 г.
 „Поезд привидений“ („Il treno degli spettri“), 1913 г.
 „Нерон и Агриппина“ („Nerone e Agrippina“), 1913 или 1914 г.
 „Пантомима смерти“ („La pantomima della morte“), 1914 или 1915 г.
 „Твоя любовь — их искупление“ („L'Amor tuo li redime“), 1915 г.
 „Тень“ („L'ombra“), 1916 г.
 „Как в тот день“ („Come in quel giorno“), 1916 г.
 „Осенний цветок“ („Fiore d'autunno“), 1916 г.
 „Годы проходят“ („Passano gli anni“), 1916 г.
 „Статья IV“ („Articolo IV“), 1916 г.
 „Жизнь и смерть“ („La vita e la morte“) (возможно, это измененное название фильма „Статья IV“), 1916 г.
 „Любовь, которая убивает“ („Amore che uccide“), 1917 г.
 „Сфинкс“ („Sfinge“), 1917 г.
 „Воскресение“ („Resurrezione“), 1917 г.
 „Нить жизни“ („Il filo della vita“), 1918 г.
 „Драма одной ночи“ („Dramma di una notte“), 1918 г.
 „Капитан Фракасс“ („Capitan Fracassa“), 1918 г.
 „Я любил тебя слишком сильно“ („Troppo ti amai“), 1918 г.
 „Трагическая сарабанда“ („Sarabanda tragica“), 1918 г.
 „Ночь в Калькутте“ („Una notte a Calcutta“), 1918 г.
 „Мадам Арлекин“ („Madama Arlecchino“), 1918 г.
 „Первые розы“ („Primerose“), 1919 г.
 „Простая музыка“ („Musica profana“), 1919 г.
 „Измученная душа“ („Anima tormentata“), 1919 г.
 „Хорошая девушка“ („La buona figliola“), 1920 г.
 „Цветок любви“ („Fior d'amore“), 1920 г.

МАРИО КАМЕРИНИ

- „Жолли“ („Jolli“), 1923 г.
 „Дом пылят“ („La casa dei pulcini“), 1924 г.
 „Я хочу изменить мужу“ („Voglio tradire mio marito“), 1925 г.
 „Мачисте против шейха“ („Maciste contro lo sceicco“), 1925 г.
 „Стрела, принц на один день“ („Saetta, principe per un giorno“), 1925 г.
 „Кифф-Тebbeи“ („Kiff-Tebbi“), 1927 г.
 „Рельсы“ („Rotaie“), 1929 г.
 „Берег страшных людей“ („La riva dei bruti“), 1930 г. Фильм был снят во Франции в четырех вариантах. Итальянский вариант был поставлен Камерини.
 „Последнее приключение“ („L'ultima avventura“), демонстрировался также под названием „Хороший парень“ („Un buon ragazzo“), 1931 г.
 „Фигаро и его большой день“ („Figaro e la sua gran giornata“), 1931 г.
 „Что за подлелы мужчины!“ („Gli uomini, che mascalzoni!“), 1932 г.

- „Я всегда тебя буду любить“ („T'amerò sempre“), 1932 г.
 „Сто таких дней“ („Cento di questi giorni“), 1933 г.
 „Преступление“ („Giallo“), 1933 г.
 „Треугольная шляпа“ („Il cappello a tre punte“), 1934 г.
 „Как листья“ („Come le foglie“), 1934 г.
 „Дам миллион“ („Darò un milione“), 1935 г.
 „Но это не серьезно“ („Ma non è una cosa seria“), 1936 г.
 „Великий призыв“ („Il grande appello“), 1936 г.
 „Но это не серьезно“ (немецкий вариант под названием: „Der Mann der nicht nein sagen kann“), 1937 г.
 „Господин Макс“ („Il signor Max“), 1937 г.
 „Сердцебиение“ („Batticuore“), 1938 г.
 „Универсальный магазин“ („Grandi magazzini“), 1939 г.
 „Документ“ („Il documento“), 1939 г.
 „Сто тысяч долларов“ („Centomila dollari“), 1940 г.
 „Романтическое приключение“ („Una romantica avventura“), 1940 г.
 „Обрученные“ („I Promessi Sposi“), 1941 г.
 „История одной любви“ („Una storia d'amore“), 1942 г.
 „Я всегда тебя буду любить“ („T'amerò sempre“), 1943 г.
 „Два анонимных письма“ („Due lettere anonime“), 1945 г.
 „Ангел и дьявол“ („L'angelo e il diavolo“), 1946 г.
 „Капитанская дочка“ („La figlia del capitano“), 1947 г.
 „Мечты на дорогах“ („Molti sogni per le strade“), 1948 г.
 „Разбойник Музолино“ („Il brigante Musolino“), 1950 г.
 „Две жены — это слишком много“ („Due mogli son troppe“), 1950 г.
 „Жена на одну ночь“ („Moglie per una notte“), 1952 г.
 „Герои воскресного дня“ („Gli eroi della domenica“), 1952 г.
 „Улисс“ („Ulisse“), 1953 г.

РЕНАТО КАСТЕЛЛАНИ

- „Выстрел“ („Un colpo di pistola“), 1941 г.
 „Дзадза“ („Zazà“), 1942 г.
 „Женщина с гор“ („La donna della montagna“), 1943 г.
 „Мой сын — профессор“ („Mio figlio professore“), 1946 г.
 „Под солнцем Рима“ („Sotto il sole di Roma“), 1948 г.
 „Это весна“ („È primavera“), 1949 г.
 „Два гроша надежды“ („Due soldi di speranza“), 1952 г.
 „Джульетта и Ромео“ („Giulietta e Romeo“), 1954 г.
 „Двенадцатая ночь“ („La dodicesima notte“), 1954 г.

АЛЬБЕРТО ЛАТТУАДА

- „Джакомо-идеалист“ („Giacomo l'idealista“), 1942 г.
 „Стрела в бок“ („La freccia nel fianco“), 1943—1945 гг.
 „Бандит“ („Il bandito“), 1946 г.
 „Преступление Джованни Эпископо“ („Il delitto di Giovanni Episcopo“), 1947 г.

- „Без жалости“ („Senza pietà“), 1948 г.
- „Мельница на По“ („Il mulino del Po“), 1948 г.
- „Огни варьете“ („Luci del varietà“), 1950 г. (совместно с Ф. Феллини).
- „Анна“ („Anna“), 1951 г.
- „Пинель“ („Il Cappotto“), 1951 г.
- „Волчица“ („La lupa“), 1953 г.
- „Пляж“ („La spiaggia“), 1953 г.
- „Начальная школа“ („Scuola elementare“), 1954 г.

КАРЛО ЛИДЗАНИ

- „На Юге Италии кое-что переменялось“ („Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato“), 1950 г., короткометражный документальный фильм.
- „Опасно, бандиты!“ („Achtung, banditi!“), 1951 г.
- „На задворках большого города“ („Ai margini della metropoli“), 1953 г.
- „Хроника бедных влюбленных“ („Cronache dei poveri amanti“), 1953 г.

ФЕРНАНДО-МАРИЯ ПОДЖОЛИ

- „Холодное оружие“ („Arma bianca“), 1936 г.
- „Богатство, лишнее завтра“ („Ricchezza senza domani“), 1939 г.
- „Прощай, молодость“ („Addio, giovinezza“), 1940 г.
- „Любовь поет“ („Amore canta“), 1941 г.
- „Слушаюсь, госпожа“ („Sissignora“), 1942 г.
- „Укрощение строптивой“ („La bisbetica domata“), 1942 г.
- „Гражданская смерть“ („La morte civile“), 1942 г.
- „Ревность“ („Gelosia“), 1942 г.
- „Сестры Матерасси“ („Le sorelle Materassi“), 1943 г.
- „Поповская шляпа“ („Il cappello da prete“), 1943 г.

РОБЕРТО РОССЕЛЛИНИ

- „Белый корабль“ („La nave bianca“), 1941 г.
- „Пилот возвращается“ („Un pilota ritorna“), 1942 г.
- „Человек с крестом“ („L'uomo dalla croce“), 1942 г.
- „Желание“ („Desiderio“), 1943 г.
- „Рим — открытый город“ („Roma città aperta“), 1944—1945 гг.
- „Пайзà“ („Paisà“), 1946 г.
- „Любовь“ („L'amore“), 1947—1948 гг.
- „Машина, убивающая плохих“ („La macchina ammazzacattivi“), 1948 г.
- „Германия, год нулевой“ („Germania, anno zero“), 1948 г.

- „Франциск-псалмопевец“ („Francesco giullare di Dio“), 1949 г.
 „Стромболи — земля бога“ („Stromboli, terra di Dio“), 1949—1950 гг.
 „Зависть“ („L'invidia“), пятый эпизод из фильма „Семь смертных грехов“ („I sette peccati capitali“), 1951—1952 гг.
 „Европа 1951 года“ („Europa '51“), 1952 г.
 „Где свобода?“ („Dov'è la libertà?“), 1952 г.
 „Поездка в Италию“ („Viaggio in Italia“), 1953 г.

МАРИО СОЛДАТИ

- „Княжна Тараканова“ („La principessa Taracanova“), 1938 г.
 „Два миллиона за одну улыбку“ („Due milioni per un sorriso“), 1939 г.
 „Госпожа из Монте-Карло“ („La signora di Montecarlo“), 1939 г.
 „Дора Нельсон“ („Dora Nelson“), 1940 г.
 „Все ради женщины“ („Tutto per la donna“), 1940 г.
 „Маленький старинный мирок“ („Piccolo mondo antico“), 1941 г.
 „Трагическая ночь“ („Tragica notte“), 1941 г.
 „Призрак“ („Malombra“), 1942 г.
 „Аристократические кварталы“ („Quartieri alti“), 1943 г.
 „Нищета господина Траве“ („Le miserie del signor Travet“), 1945 г.
 „Евгения Гранде“ („Eugenia Grandet“), 1946 г.
 „Даниэль Кортис“ („Daniele Cortis“), 1947 г.
 „Бегство во Францию“ („Fuga in Francia“), 1948 г.
 „Тот бандит — это я“ („Quel bandito sono io“), 1949 г.
 „Как аукнется, так и откликнется“ („Botta e risposta“), 1950 г.
 „Герои и разбойники“ („Eroi e briganti“), 1950 г.
 „Любовь — вот мое несчастье“ („È l'amore che mi rovina“), 1951 г.
 „О'кэй, Нерон“ („O. K. Nerone“), 1951 г.
 „Приключение Мандрена“ („Le avventure di Mandrin“), 1952 г.
 „Три корсара“ („I tre corsari“), 1952 г.
 „Иоланда, дочь черного корсара“ („Iolanda, la figlia del corsaro negro“), 1952 г.
 „Провинциалка“ („La provinciale“), 1952 г.

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

- „Огни варьете“ („Luci del varietà“), 1950 г., совместно с А. Латтуада.
 „Белый шейх“ („Lo Sceicco bianco“), 1952 г.
 „Маменькины сынки“ („I vitelloni“), 1953 г.
 „Дорога“ („La strada“), 1954 г.

ДЖАННИ ФРАНЧОЛИНИ

- „Инспектор Варгас“ („L'ispettore Vargas“), 1940 г.
„Фары в тумане“ („Fari nella nebbia“), 1942 г.
„Счастливые дни“ („Giorni felici“), 1942 г.
„Прощай, любовь!“ („Addio amore!“), 1943 г.
„Ночная буря“ („Notte di tempesta“), 1945 г.
„Любовники без любви“ („Amanti senza amore“), 1947 г.
„Ансельмо торопится“ или „Молодая жена не может ждать“
(„Anselmo ha fretta“ о „La sposa non può attendere“), 1949 г.
„Последняя встреча“ („L'ultimo incontro“), 1951 г.
„Сабу, принц-вор“ или „Доброе утро, слон!“ („Sabù, principe-ladro“ о „Buongiorno elefante“), 1952 г.
„Все их осуждают“ („Il mondo le condanna“), 1953 г.
„Парк Боргезе“ („Villa Borghese“), 1953 г.
„Телефонистки „04““ („Le Signorine „04““), 1954 г.
-

ИЛЛЮСТРАЦИИ



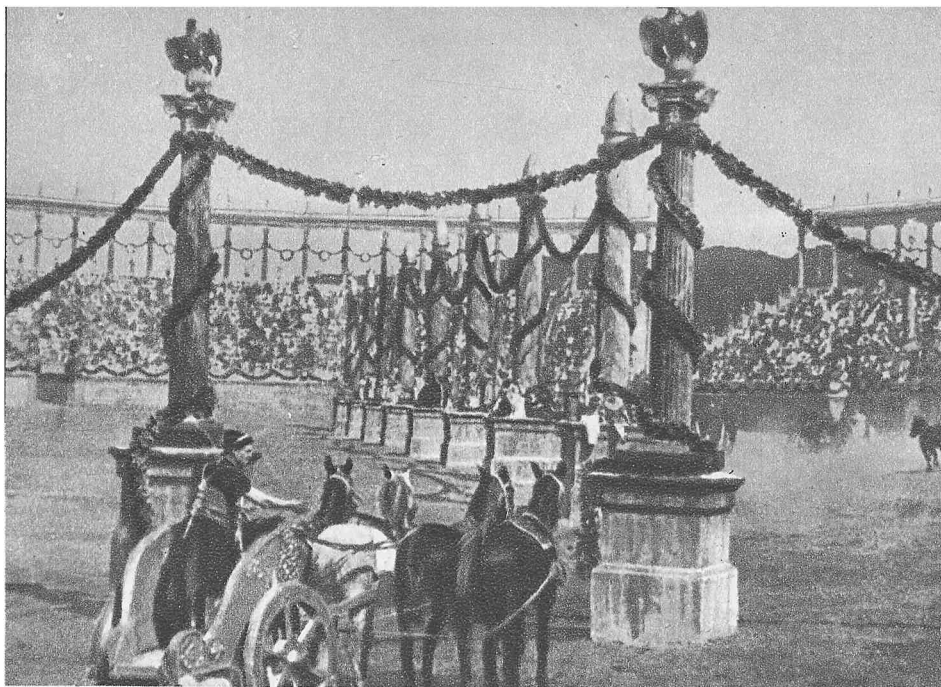
«Кабирия». 1914 г. Режиссер Пастроне



Киноактриса Эсперия

«Ассунта Спина». 1915 г. Франческа Бертини и Густаво Серена

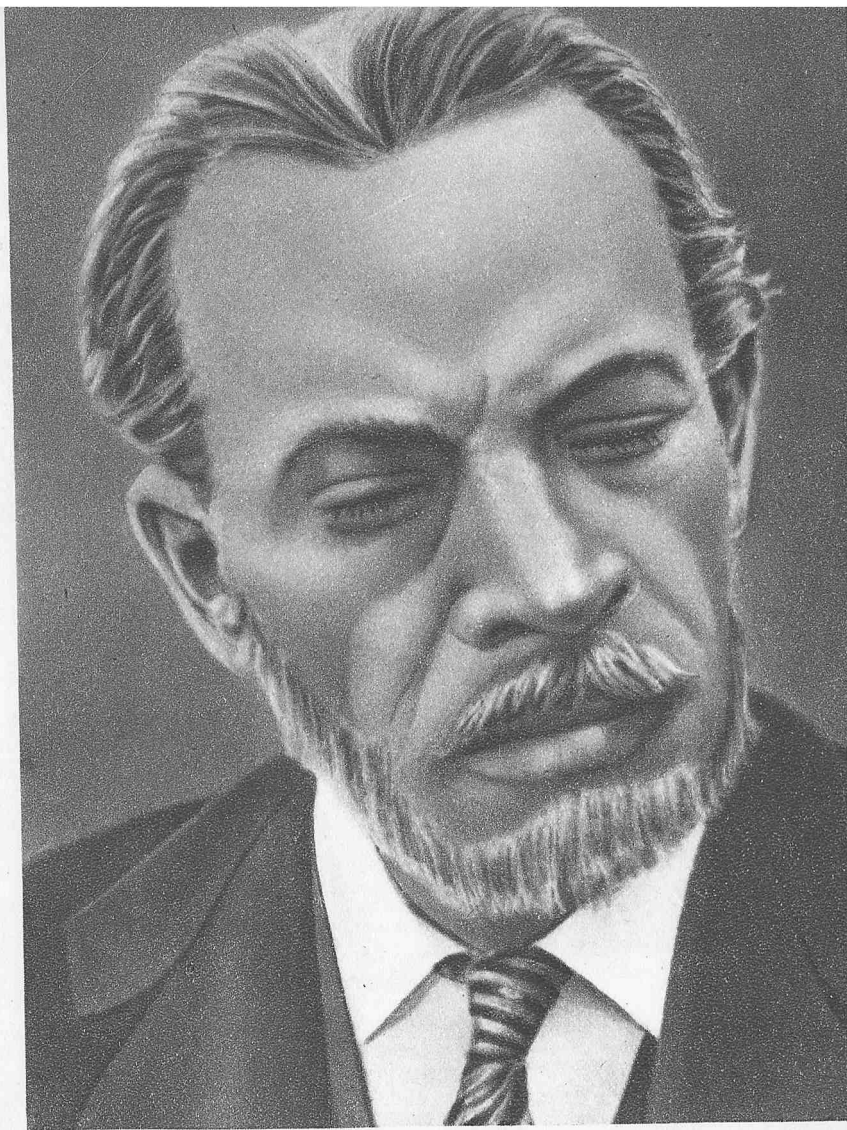




«Камо грядеши». 1924 г. Режиссеры Габриэлло Д'Аннунцио и Якоби

«Рельсы». 1929 г. Режиссер М. Камерини



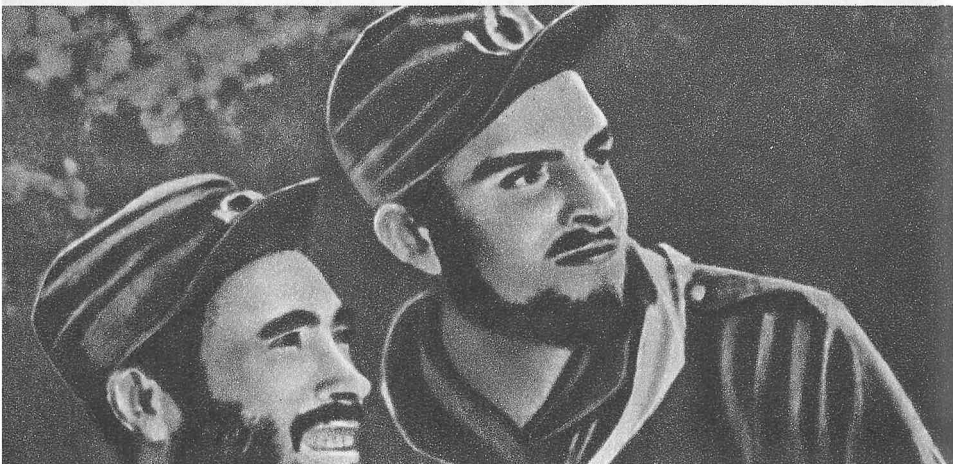


Киноактер Р. Вивиани

*«Приключения
Сальватора Розы»
1940 г.
Режиссер А. Блазетти*



«1860 год». 1934 г. Режиссер А. Блазетти





*«Прощай, молодость». 1940 г. Режиссер Ф. М. Поджолы
«Обрученные». 1941 г. Режиссер М. Камерини*





Режиссер Лукино Висконти



*«Одержимость». 1942 г.
Режиссер Л. Висконти*

*Киноактриса
Анна Маньяни*



*«Рим — открытый город»
1944—1945 гг.
Режиссер Р. Россellini*



Киноактер Альдо Фабрици

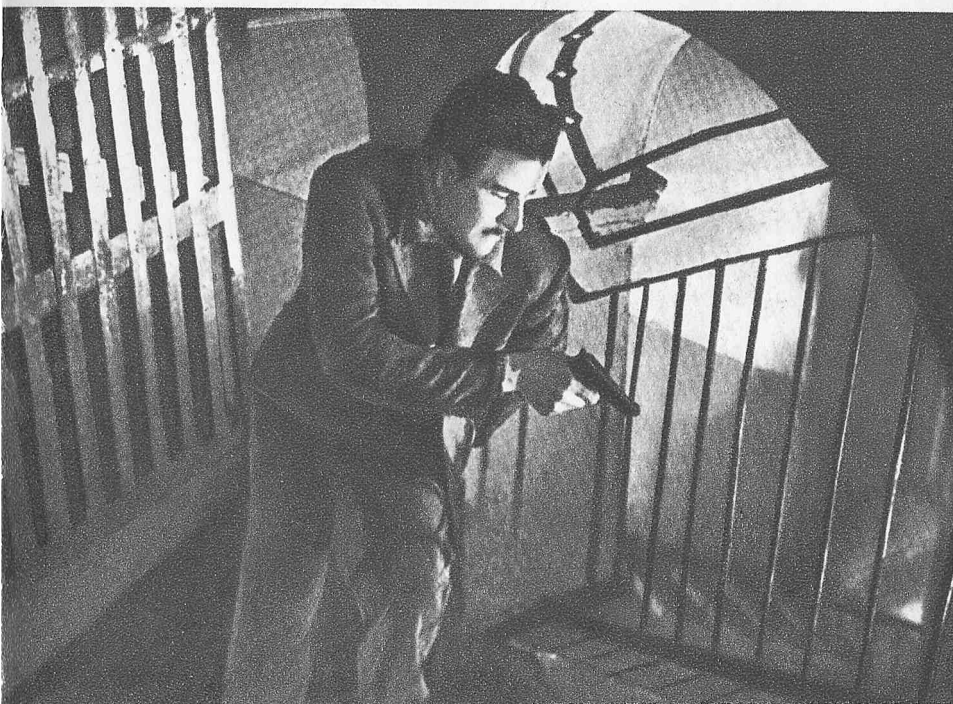


*«Рим — открытый город»
1944—1945 гг.
Режиссер Р. Россellini*

*Режиссер
Витторио Де Сика*

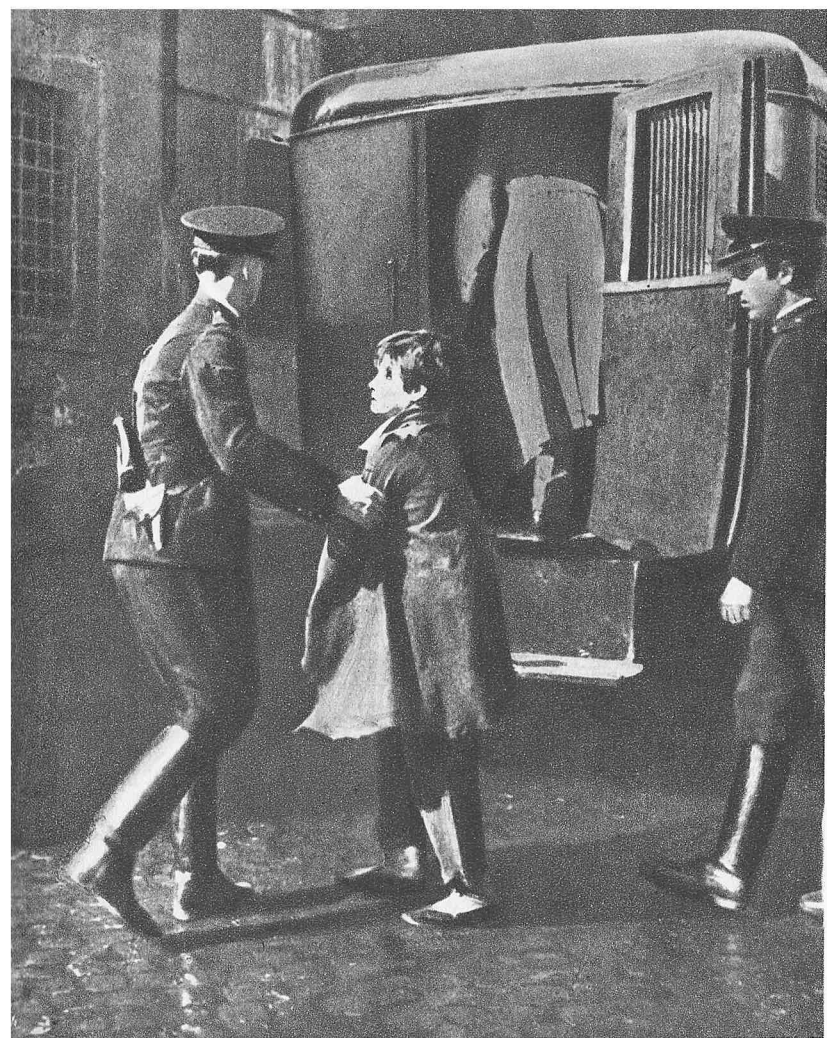


«Бандит». 1946 г. Режиссер А. Латтуада





Сценарист Чезаре Дзаваттини



«Шуша». 1946 г. Режиссер В. Де Сика



Режиссер
Джузеппе Де Сантис

«Трагическая охота». 1947 г. Режиссер Д. Де Сантис

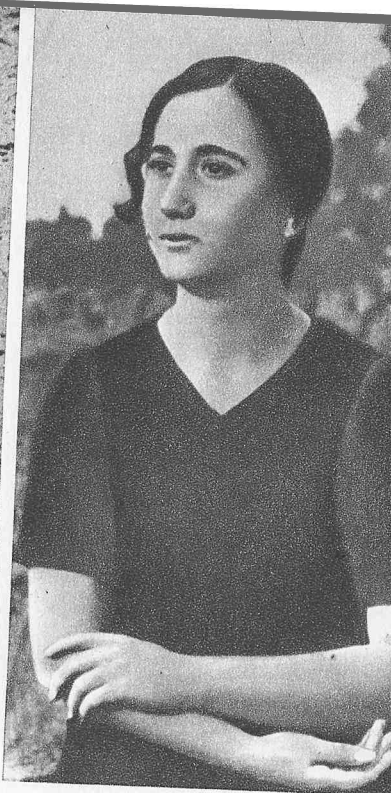
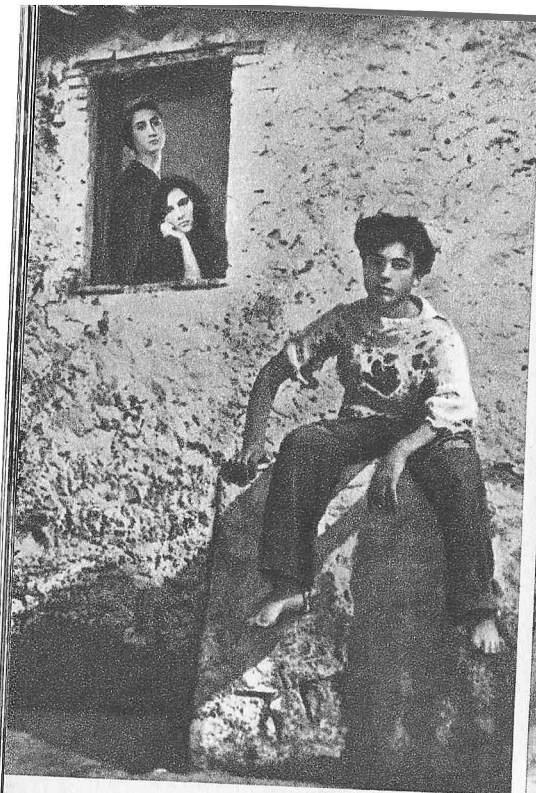


Режиссер
Луиджи Дзампа

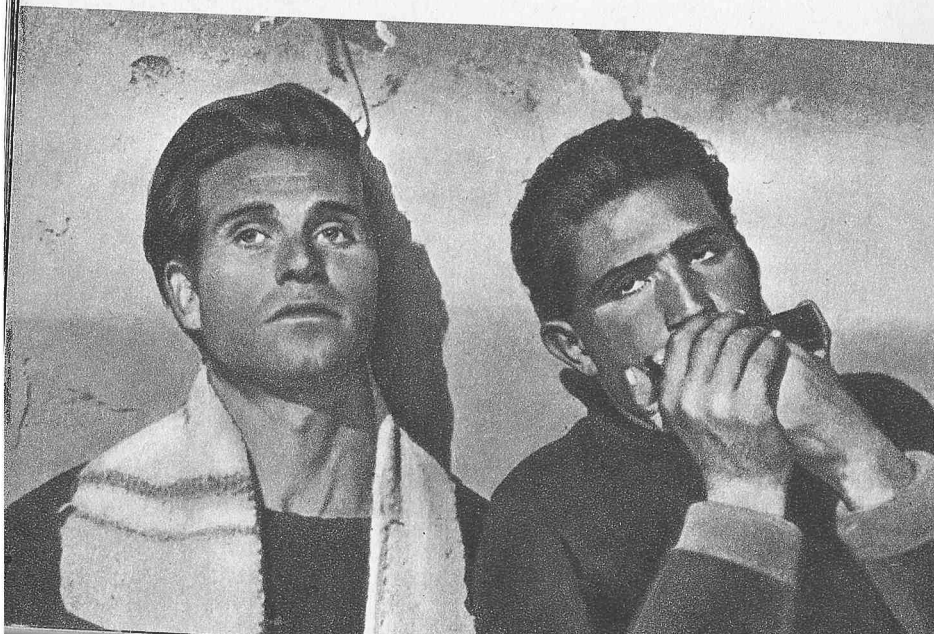


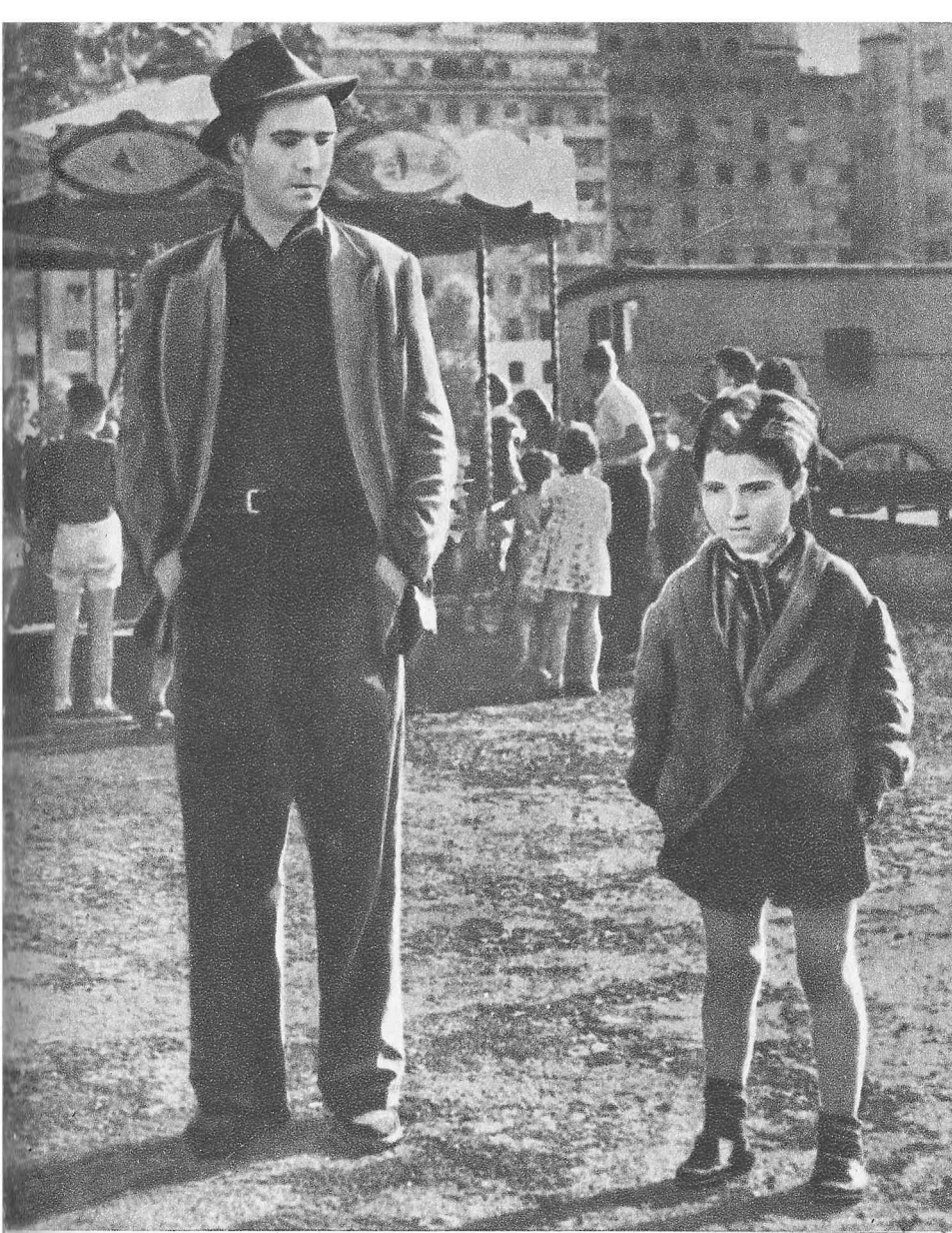
«Депутатка Анджелина». 1947 г. Режиссер Л. Дзампа



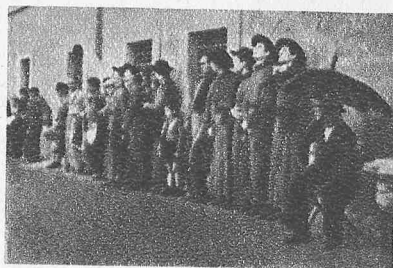
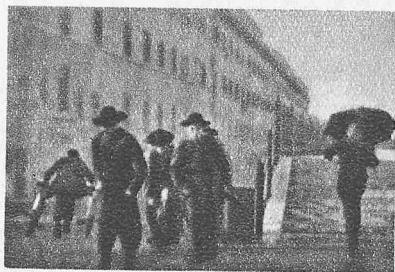


«Земля дрожит». 1948 г. Режиссер Л. Висконти



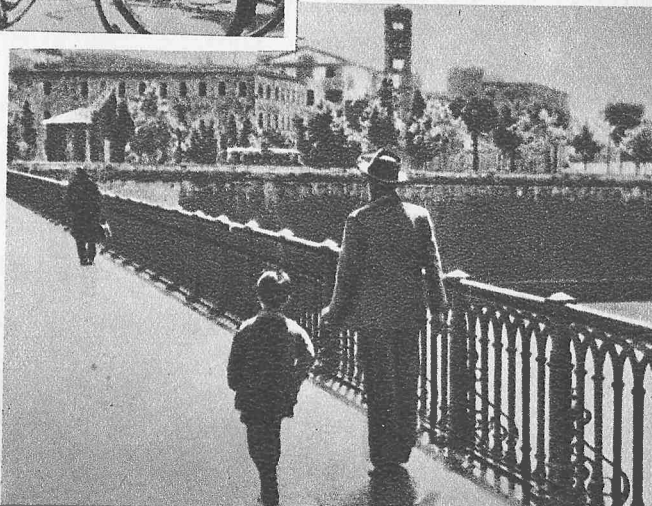


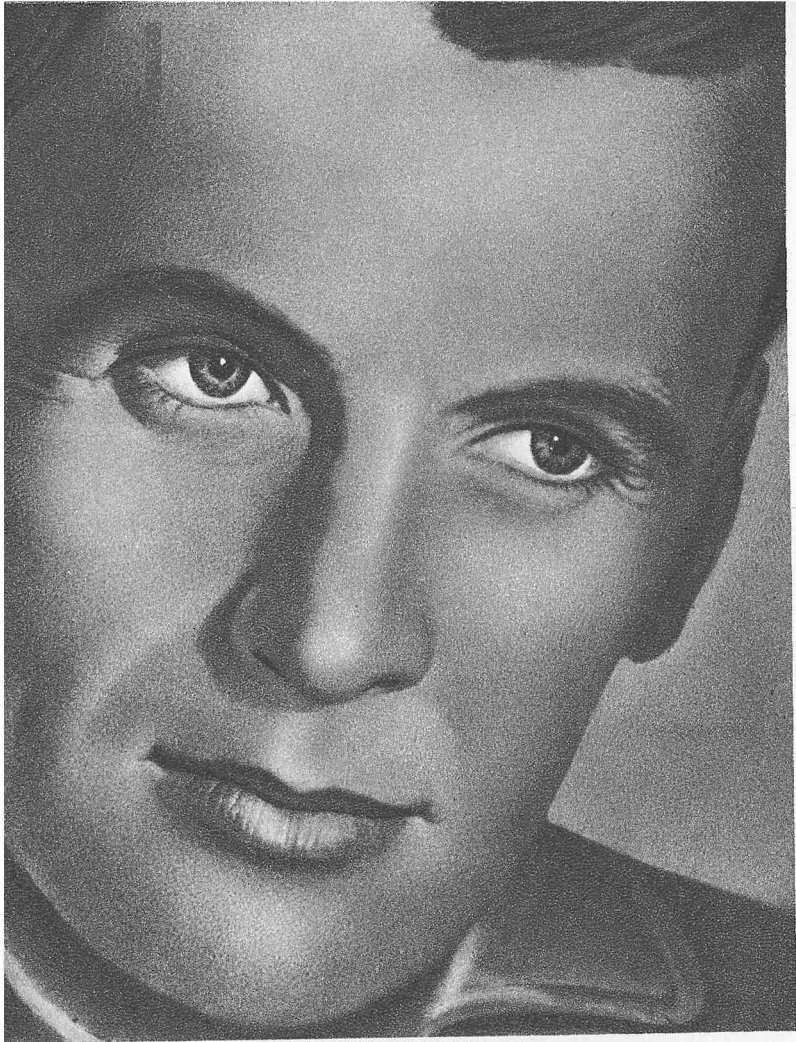
«Похитители велосипедов», 1948 г. Режиссер В. Де Сика





«Похитители велосипедов».
1948 г.
Режиссер В. Де Сика





Киноактер
Массимо Джиротти



«Мечты на дорогах»
1948 г.
Режиссер М. Камерин



*«Мечты на дорогах»
1948 г.
Режиссер М. Камерини*



*«Во имя закона»
(«Под небом Сицилии»)
1948—1949 гг.
Режиссер П. Джерми*



*«Во имя закона»
(«Под небом Сицилии»)
1948—1949 гг.
Режиссер П. Джерми*

*Киноактер
Карло Нинки*





«Нет мира под оливами». 1950 г. Режиссер Д. Де Сантис





«Нет мира под оливами». 1950 г. Режиссер Д. Де Сантис





«Нет мира под оливами». 1950 г. Режиссер Д. Де Санти

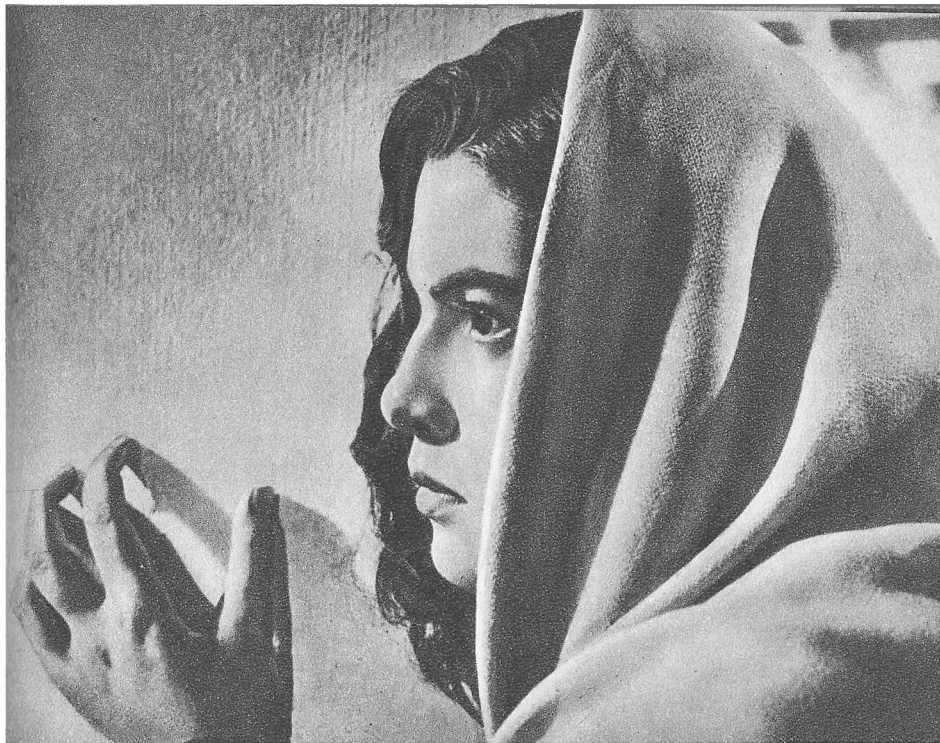


«Чудо в Милане». 1950 г. Режиссер В. Де Сика





*«Дорога надежды»
1950 г.
Режиссер П. Джерми*



«Дорога надежды». 1950 г. Режиссер П. Джерми





«Дорога надежды». 1950 г. Режиссер П. Джерми





*«Неаполь — город миллионеров».
1950 г.
Режиссер Э. Де Филиппо
В центре режиссер и актер
Эдуардо Де Филиппо*

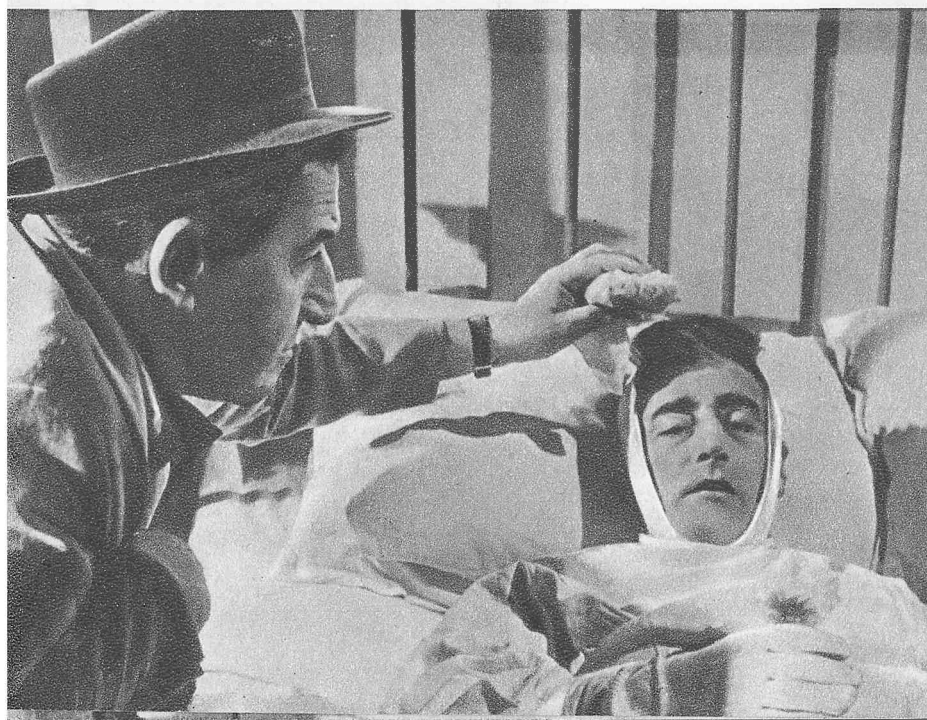


*«Неаполь —
город миллионеров».
1950 г.
Режиссер Э. Де Филиппо*



Киноактер Тотто

«Неаполь — город миллионеров». 1950 г. Режиссер Э. Де Филиппо





«Неаполь — город миллионеров», 1950 г. Режиссер Э. Де Филиппо.

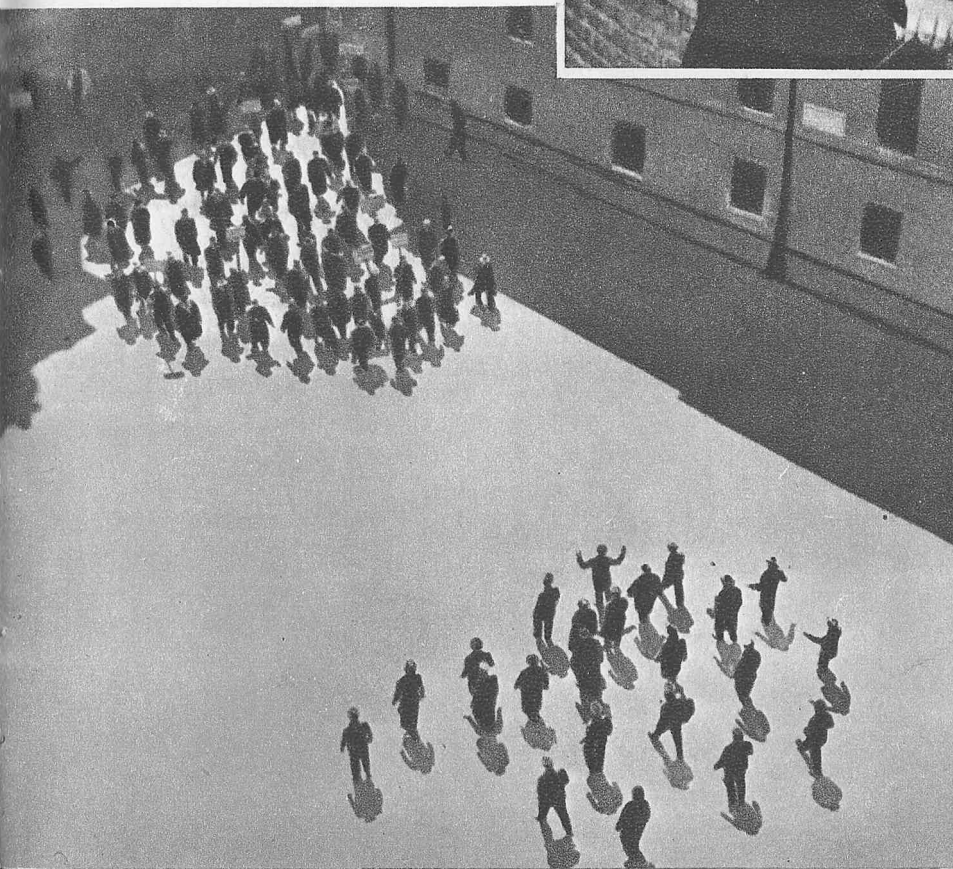


«Опасно, бандиты!». 1951 г. Режиссер К. Лидзани



*Режиссер Карло Лидзани
и оператор Ди Венанцио
на съемке фильма
«Опасно, бандиты!»
1951 г.*

*«Умберто Д.»
1951 г.
Режиссер В. Де Сика*







*«Рим в 11 часов»
1952 г.
Режиссер Д. Де Санти*



*Киноактриса
Карла Дель Поджо*



*Киноактриса
Леа Падовани*



*«Рим в 11 часов»
1952 г.
Режиссер Д. Де Сантис*



*Режиссер
Ренато Каstellани*

«Два гроша надежды», 1952 г. Режиссер Р. Каstellани



*«Два гроша надежды»
1952 г.
Режиссер Р. Каstellани*





«Два гроша надежды». 1952 г. Режиссер Р. Каstellани





Киноактриса Иза Миранда



*«Молодой Карузо»
1952 г.
Режиссер Джентильомо*



Киноактриса
Джина Лоллобриджида

«Молодой Карузо», 1952 г.
Режиссер Джентильомо





*«Утраченные грезы»
(«Дайте мужа
Анне Дзаккео»)
1953 г.
Режиссер Д. Де Сантис*



*«Хроника
бедных влюбленных»
1953 г.
Режиссер К. Лидзани*



«Чувство». 1954 г. Режиссер Л. Висконти

Карло Лидвани
«ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО»

Редактор *И. Г. Кацев*

Оформление художника
И. А. Литвишко

Художественный редактор
И. Д. Сталидзан

Технический редактор
Г. К. Александров

Корректор *Г. Я. Троицкая*

Сдано в набор 5/Х-1955 г. Подп. к печ. 23/II-1956 г.
Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Печ. л. 7,625. (Условных 12,5).

Уч.-изд. л. 12,322. Тираж 20000 экз. Ш02276.

„Искусство“, Москва, Цветной бульвар, 25

Изд. № 15074. Заказ тип. № 1305.

15-я типография „Искра революции“ Филипповский пер., 13.

Цена 13 р. 10 к.

