

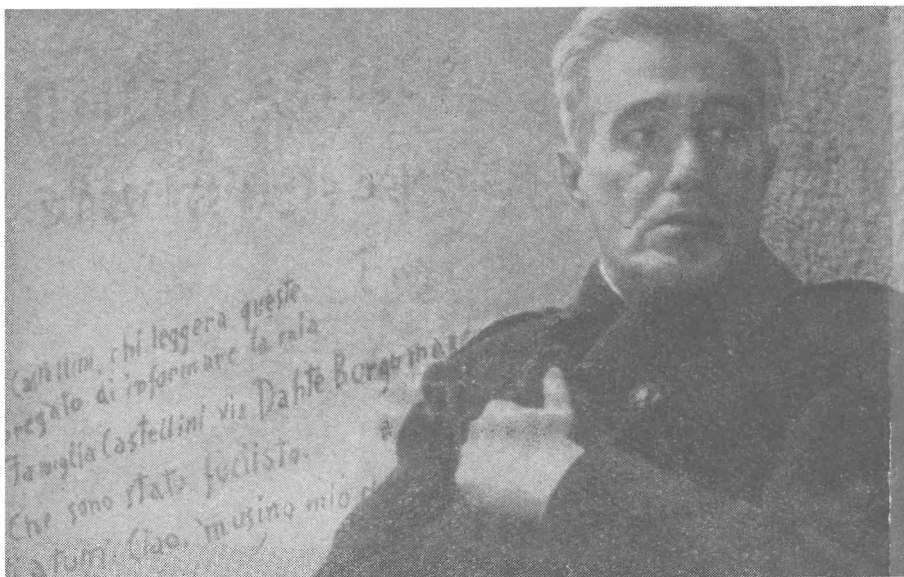
МАСТЕРА ЗАРУБЕЖНОГО КИНОИСКУССТВА



ВИТТОРИО

ДЕ СИКА

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“
МОСКВА · 1963**



МАСТЕРА

ЗАРУБЕЖНОГО

КИНОИСКУССТВА

Г. БОГЕМСКИЙ

Витторисо

ДЕ СИКА

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
• ИСКУССТВО •
Москва • 1963**

Витторио Де Сика запомнился мне таким, каким я впервые увидел его из толпы, запрудившей в пасмурный февральский день 1949 года римскую Пьяцца дель Пополо. Десятки тысяч римлян, откликнувшись на призыв прогрессивных кинематографистов, собрались на митинг в защиту молодого итальянского кино, борющегося против голливудского засилья, католической цензуры, материальных трудностей. Прославленный режиссер стоял на трибуне рядом с неутомимым борцом за права итальянских трудящихся, руководителем Всеобщей итальянской конфедерации труда, ныне покойным Джузеппе Ди Витторио, известнейшими актерами Анной Маньяни и Джино Черви, популярным режиссером Алессандро Блазетти. Высокий, юношески стройный Де Сика был без шляпы. Волнистые черные волосы уже тогда были сильно тронуты сединой. Высокий лоб, крупный нос, две глубокие складки вокруг красиво очерченного рта, темные глаза смотрят из-под густых бровей чуть печально и вместе с тем слегка иронически...

Но надо ли описывать привлекательную внешность Де Сика? Обычно режиссеров зритель знает

лишь по фамилиям на вступительных титрах фильма. Только немногие любители кино могут по особенностям режиссерской манеры «угадать» этих главных создателей кинопроизведения, которым суждено оставаться «за экраном». Выразительное же лицо Де Сика прекрасно знакомо зрителям во всем мире. Кто не помнит, например, стареющего служаку унтера карабинеров из веселой кинокомедии «Хлеб, любовь и фантазия» — жизнерадостного и обаятельного, бессильного перед женскими чарами? Кто не помнит Де Сика в фильме «Генерал Делла Ровере» в совершенно иной, сложной психологической роли мошенника Бертоне, постепенно обретающего человеческое достоинство и превращающегося в героя-патриота?

За тридцать с лишним лет работы в кино Витторио Де Сика поставил семнадцать фильмов и участвовал как актер более чем в ста кинокартинах, снимаясь буквально со всеми «звездами» итальянского кино — от Франчески Бертини до Джинны Лолбриджиды и Софии Лорен.

Творчество этого выдающегося кинорежиссера и популярного актера занимает важное место в истории итальянского и мирового киноискусства. После освобождения Италии от фашизма он явился одним из главных зачинателей, основоположников неореализма — прогрессивного направления в итальянском кино. Фильмы, созданные Де Сика, — «Шушá», «Похитители велосипедов», «Умберто Д.», «Чудо в Милане», «Крыша» и другие — принесли режиссеру всемирную славу.

Когда в 1952 году комитет Международного Брюссельского фестиваля провел среди кинематографистов всего мира анкету, в которой спрашивалось, какой фильм за всю историю кино они считают лучшим, то вслед за «Броненосцем «Потемкин» Сергея Эйзенштейна и «Золотой лихорадкой» Чарли Чаплина единодушно был назван фильм Витторио Де Сика «Похитители велосипедов».

Творчеству Де Сика посвящено множество статей и исследований итальянских и иностранных киноведов. Немало внимания уделено его замечательному режиссерскому мастерству и в переведенных у нас работах К. Лидзани, Дж. Феррары, во «Всеобщей истории кино» Ж. Садуля.

Задача этого очерка — рассказать советским зрителям, давно полюбившим произведения итальянского прогрессивного киноискусства, о своеобразном творческом пути Витторио Де Сика — одного из самых одаренных и интересных мастеров современного кино.

СТРЕМИТЕЛЬНЫЙ ВЗЛЕТ

Витторио Де Сика — ровесник итальянского кино. Он родился 7 июля 1901 года — за три года до того, как в Италии появились первые киноленты.

В год рождения Витторио судьба забросила семейство мелкого банковского служащего Умберто Де Сика в Сорю — захолустный городок в Чочарии, отсталом горном районе на полдороге между Неаполем и Римом. Попали Де Сика туда при довольно необычных обстоятельствах: отец попросил перевести его в Сорю из Реджо-Калабрии, где он работал раньше, спасаясь от разбойника Музолино. Этот знаменитый калабрийский бандит, о котором в Италии недавно поставили фильм, угрожал мстью семье Де Сика, так как их служанка выдала полиции одного из его приспешников.

В Соре родители Витторио прожили четыре года, а затем начались долгие странствия по различным городам в поисках лучшего места работы. Умберто Де Сика мечтал попасть в Рим, где жалованье банковских чиновников было выше. Но ему удалось только добиться перевода в Неаполь, затем во Флоренцию, и лишь спустя несколько лет семейство Де Сика смогло обосноваться в столице.

Но и переезд в Рим не улучшил материального положения семьи Де Сика. Скучного жалованья отца не хватало, и детям—Витторио и его двум сестрам—пришлось рано начать работать. Еще школьником Витторио в летние месяцы служил счетоводом и даже сумел получить диплом бухгалтера, а после окончания школы поступил в Высший коммерческий институт.

В те годы вряд ли кто мог предполагать, что Витторио Де Сика — юноше из скромной чиновничьей семьи, мечтой которого было получить место в одном из римских банков, — со временем суждено стать известнейшим актером и выдающимся кинорежиссером с мировой славой.

Правда, обладая приятным голосом, Витторио в кругу друзей иногда пел неаполитанские песни, аккомпанируя себе на гитаре, и смешил товарищей забавными пародиями, участвовал в любительском музыкальном спектакле «Святой Тарцизий», который группа молодежи ставила в госпиталях (дело было в годы первой мировой войны), и, наконец, семнадцати лет случайно снялся в эпизодической роли в фильме «Дело Клемансо» с участием знаменитой актрисы того времени Франчески Бертини.

Однако все эти актерские опыты не выходили за рамки «самодеятельности» и не оказали сколько-нибудь заметного влияния на судьбу Витторио. К артистическим способностям юноши никто всерьез не относился — ни товарищи, ни он сам. Первая настоящая встреча Де Сика с искусством произошла значительно позднее. Если бы не случай, причем

довольно-таки прозаический, среди имен величайших мастеров мирового кино, возможно, так и не появилось бы имя Витторио Де Сика.

Однажды молодого Де Сика его приятель-музыкант познакомил с известной в те годы русской драматической актрисой Татьяной Павловой, жившей в Италии. Разговор зашел о труде актеров, и Витторио из чистого любопытства поинтересовался, сколько получает за выступление статист. Услышав, что за исполнение почти «бессловесной» роли платят 28 лир в день — по тем временам довольно приличную сумму, Де Сика полушутя попросил дать ему возможность увеличить свои скудные доходы. Молодой человек был принят в труппу, которой руководила Павлова. Первое же выступление в комедии «Любовные грезы» принесло юноше успех и резко изменило всю его жизнь. Слуга, произнесший лишь обычное «кушать подано», понравился публике.

Впоследствии критики терялись в догадках, пытаясь объяснить, почему взыскательные зрители сразу же «заметили» молодого актера, как ему удалось в первый же вечер завоевать их симпатии. Быть может, театралов подкупила легкость, неприужденность, с которой Де Сика уже тогда держался на сцене, его юношеское обаяние, стройная фигура, привлекательное, открытое лицо. Как бы то ни было, но артистическая карьера Де Сика была молниеносной. Уже после второй, более значительной роли миланские газеты (труппа Павловой выступала тогда в Милане) посвятили дебютанту целые колонки.

Так в 1924 году Витторио Де Сика впервые вышел на профессиональную сцену.

Немалую роль в решении Витторио стать актером сыграло его желание помочь семье, которая переживала в то время особенно трудные дни. Отец горячо поддержал юношу. Мелкий чиновник, проживший трудную и скучную жизнь, он очень радовался первым успехам сына на артистическом поприще.

Витторио сильно любил отца — мягкого, жизнерадостного, но на редкость незадачливого человека — и всю жизнь чувствовал себя перед ним в неоплатном долгу за его доброту и заботы. Твердое намерение добиться успеха на сцене, а впоследствии и в кино, намерение, которое Витторио осуществлял с завидной целеустремленностью и упорством, во многом было продиктовано стремлением скрасить отцу старость.

Работа под руководством Павловой — талантливой актрисы и режиссера, связанной с МХАТ, — обогатила молодого Витторио знакомством с русской театральной культурой и драматургией. По-видимому, именно работая в этой труппе, Де Сика впервые услышал о системе Станиславского, о которой потом так высоко отзывался.

«Мне хотелось бы считать себя итальянским учеником Станиславского и Немировича-Данченко — основоположников современного театрального искусства, — скажет много лет спустя Де Сика в одном из своих интервью. — Я думаю, что мое искусство действительно сложилось под влиянием школы Художественного театра, школы, которая учит глубоко про-

никать в суть образа, раскрывать его, доносить до зрителя...».

В труппе Павловой Де Сика довелось играть в «Коварстве и любви» Шиллера, драмах Стриндберга, «Анфисе» Леонида Андреева и во многих других пьесах.

Однако друзья советовали Витторио уйти из труппы Павловой. «Ты совершенствуешь актерское мастерство, — говорили они, — но не заботишься о своем выговоре. Твоя речь — это ужасная смесь итальянского языка с неаполитанским диалектом. Павлова терпит тебя, наверное, только потому, что она иностранка».

И Витторио переходит в труппу И. Альмиранте. Репертуар там менее серьезен и интересен. Но Де Сика должен совершенствовать произношение и дикцию! И он со свойственной ему настойчивостью упорно работает и вскоре преодолевает этот недостаток.

В последующие годы он сменяет еще несколько трупп. Работая в труппе Альмиранте и Тофано, Де Сика в 1928 году женится на актрисе Джудитте Риссоне и создает новую труппу Де Сика — Риссоне — Мельнати.

Одновременно он пробует силы в различных жанрах, в варьете, на эстраде. Пародийные выступления в обозрениях «Дза-бум» принесли ему особенный успех и известность: Де Сика стал новой итальянской «звездой» первой величины.

За короткий срок — три-четыре года — Витторио Де Сика сумел пройти путь от актера «на выходах»

до «первого любовника» и без особых трудностей приобрел репутацию «любимца публики».

Но, несмотря на быстро растущую популярность, Де Сика долго не мог избавиться от нужды. Как он сам рассказывает, принимая его в свою труппу, Павлова поставила одно условие: как и другие актеры, Де Сика должен иметь свои собственные фрак, смокинг и т. д. Отсутствие гардероба чуть было не явилось непреодолимым препятствием для вступления Витторио на путь искусства. По счастью, удалось найти портного, который согласился в рассрочку приодеть молодого артиста. И хотя стоимость сшитых костюмов была не так уж велика, Де Сика выплачивал долг портному в течение долгих лет и окончательно рассчитался с ним, лишь став уже широко известным актером.

Огромная популярность на подмостках театра и эстрады раскрыла перед Де Сика двери в кино. В 1926 году молодой актер получает от режиссера М. Альмиранте первую кинороль (фильм «Красота мира»). А с 1931 года, после участия в картине «Старая госпожа», поставленной известным режиссером того времени Амлето Палерми, Де Сика начинает регулярно сниматься в кино.

Правда, не все кинематографисты сразу же поверили в нового киноартиста. Так, продюсер «Старой госпожи», один из видных деятелей итальянского кино Стефано Питталуга упорно сомневался в способностях Витторио и считал его внешность не подходящей для кино. «Разве можно с таким длинным носом показываться на экране?» — говорил он. Но Па-

лерми настоял, чтобы «нефотогеничному» Де Сика была поручена роль и в следующем его фильме «Секретарша для всех». Восторженный прием зрителями этой картины закрепил успех молодого актера в кино. После этой одержанной Де Сика победы его заметил и пригласил сниматься в своих фильмах один из наиболее интересных режиссеров того времени — Марио Камерини.

Итальянская кинематография 30-х годов представляла собой весьма унылое зрелище. Правда, фильмов откровенно фашистских было сравнительно немного.

Гораздо больше было кинокартин, в которых старательно обходились все острые вопросы современности. Режиссеры этих фильмов, действуя в соответствии с директивами ведавших кино органов (кинematографией «занимался» сын Муссолини — Витторио), старались отвлечь зрителя от сложности окружающей действительности, «соперничая друг с другом, — как пишет в своей книге Карло Лидзани, — в превращении киноискусства в огромный и пышный картонный дворец, ярмарочный балаган, полный разных чудес и обманов».

Некоторые художники, так называемые «каллиграфы» (Латтуада, Кастеллани, Поджоли, Солдати), не желавшие, чтобы их искусство служило человеконенавистнической фашистской пропаганде, искали спасения в мире формальных поисков, выражая таким образом свой пассивный протест против фашизма.

Сложным и противоречивым было творчество одного из лучших итальянских режиссеров 30-х го-

дов — Алессандро Блазетти. Некоторые его картины оказывались в чем-то близки официальной идеологии. Другие, наоборот, были проникнуты демократическим духом и свободолобием. Однако большинство его произведений представляло собой поставленные по сказочным, аллегорическим сюжетам пышные «костюмные» фильмы.

Своеобразен был путь и Марио Камерини. Его по праву называли певцом мелкой буржуазии: он снимал фильмы, не имевшие социальной направленности, но не лишённые определенного гуманистического звучания, проникнутые симпатией к простым людям. В те времена, когда фашисты требовали прославления «героев», ратных подвигов, грубой силы, «величия империи», эти мотивы в творчестве Камерини приобретали порой полемический характер. Однако в целом его фильмы не внушали особого беспокойства фашистам и в то же время пользовались большим успехом у зрителей.

Всегда тщательно отделанные, изящные, остроумные комедии Камерини, при всей их поверхностности и ограниченности свидетельствовавшие о художественном вкусе и меткой наблюдательности, явились хорошей кинематографической школой для Витторио Де Сика. За короткий срок ему довелось участвовать в пяти фильмах Камерини, из которых наиболее интересными для него были картины «Что за подлецы мужчины!», «Дам миллион» и «Господин Макс».

В первом фильме Де Сика, играя роль шофера, служащего в богатом доме, красивого, обходительного и весьма предприимчивого молодого человека, создал

привлекательный образ жизнерадостного простого итальянца, дорожащего своей свободой и чувством собственного достоинства.

С большим юмором и тактом сыграл Де Сика в фильме «Дам миллион» — произведении остроумном и тонко психологичном — разочаровавшегося в людях миллионера, вновь обретающего веру в человеческое благородство благодаря бескорыстной любви бедной девушки.

Исполнение Де Сика в фильме «Господин Макс» роли уличного газетчика, который попадает по ошибке в великосветское общество, но, обнаружив его пустоту и фальшь, возвращается в свою среду, было проникнуто симпатией к простым людям, подкупало искренностью и изящной простотой.

Участие Де Сика в фильмах Камерини выдвинуло его в число ведущих актеров итальянского кино, принесло богатство и славу, еще более широкую, чем на сцене. Фамилия Де Сика среди исполнителей неизменно вызывала интерес публики к фильму и нередко служила гарантией его успеха.

В период фашизма Де Сика снимался более чем в четырех десятках картин многих постановщиков — Палерми, Камерини, Брагалья, Маттоли, Маласомма, Дженина, Ригелли и др. Чаще всего Де Сика приходилось играть в фильмах, не затрагивающих никаких острых проблем, далеких от подлинной жизни и представляющих собой непритязательные, слащавые комедии и душещипательные мелодрамы, но не в фильмах фашистской пропаганды — от участия в них Де Сика упорно уклонялся.

Его героями, по существу, были те же персонажи, которых он привык играть на сцене, — привлекательные, добродушные, немного жуликоватые, порой комичные красавцы-сердцееды. Де Сика неизменно улыбался с экрана своей обаятельной улыбкой, эта улыбка и чуть печальный, слегка насмешливый взгляд повергали в трепет сердца женской половины зрительного зала. Партнершами Де Сика выступали самые известные молодые актрисы 30-х — начала 40-х годов — Ася Норис, Эльза Мерлини, Мария Денис, Мария Меркадер, Виви Джой.

Вряд ли имела большую художественную ценность его игра в пошлых, ремесленнических фильмах, созданных в так называемом стиле «белых телефонов» — неперенных атрибутов слащавых и безвкусных салонных кинокартин. Особенно тягостное впечатление производила претенциозная картина «Манон Леско». Исполнение роли Де Грие было для Де Сика настоящим провалом.

Но чаще Де Сика спасали его природное обаяние, исключительная легкость и непринужденность исполнения. В этом отношении примером мог служить известный фильм режиссера Палерми «Неаполь былых времен», в котором Де Сика, сам в молодости живший в Неаполе, с блеском сыграл роль куплетиста начала этого века, сумев передать жизнерадостность и искрящуюся веселость неаполитанского характера.

Анализируя лучшие роли Де Сика, журнал «Чинема» отмечал, что молодому актеру свойственны «чувство меры, теплота, легкий налет сентиментальности и глубокий оптимизм». А кинокритик Антонио

Пьетранджели ставил в заслугу Де Сика, что он «воплотил народный мирок мелких торговцев, приказчиков, парикмахеров с любовью и поистине материнской, пожалуй, даже сентиментальной нежностью, которую он часто пытается скрыть при помощи улыбки и своеобразной мягкой иронии».

Куда более суров к молодому Де Сика Джузеппе Феррара. «Вначале это был довольно пустой, фатоватый актер, кумир женщин... — пишет Феррара, — на первых порах Де Сика играл в общем самого себя. Не будучи «безраздельно предан режиму», как Надзари или Джакетти¹, он изображал добродушного молодого человека, с обаятельной улыбкой, немного разболтанного, способного приврать, даже немного грустного, с отблеском южного солнца в глазах. В одном и том же фильме он мог быть и богатым и бедным — стоило ему только сменить костюм...».

Популярность Де Сика-актера росла от фильма к фильму. Немало способствовали известности Де Сика десятки напетых им граммофонных пластинок с лирическими песенками из кинофильмов (одна из них — «Что ж ты опустила глаза» — была модна до войны и у нас), а также его выступления по радио и в послевоенные годы — по телевидению.

Однако самого Де Сика со временем его актерская работа в кино перестала удовлетворять, все больше его начинает привлекать режиссура.

¹ Амедео Надзари и Фоско Джакетти — известные при фашизме киноактеры; Надзари снимается и теперь — советские зрители видели его в фильмах «Утраченные грезы» и «Ночи Кабирина».

«Мне надоело, чтобы мною руководили, — впоследствии скажет Де Сика, вспоминая об этом периоде. — Я хотел руководить сам, хотел выразить то, что чувствовал...».

Превращение Де Сика-актера в режиссера не было случайным — оно свидетельствовало о постепенном духовном и творческом росте художника. Ему немало помог уже накопленный к тому времени опыт актера, прирожденная наблюдательность и развившееся при работе на сцене и в кино умение проникать в психологию своих героев и достигать выразительности каждого жеста, взгляда, улыбки.

Возможно, в своем решении заняться режиссурой Де Сика укрепился также и благодаря моральной поддержке со стороны Чезаре Дзаваттини — ныне всемирно известного писателя-сатирика, сценариста и теоретика киноискусства.

Впервые они познакомились в 1931 году. Тогда Дзаваттини дал Де Сика необычный совет: он предложил ему создать новый эстрадный персонаж — актера, преследуемого саксофоном... «Такая оригинальная мысль не могла прийти в голову заурядному человеку», — вспоминал впоследствии Де Сика. Знакомство с книгой рассказов Дзаваттини «Поговорим обо мне» подтвердило ему, что он не ошибся.

Вновь Де Сика и Дзаваттини повстречались в 1935 году во время съемок фильма Камерини «Дам миллион», где Дзаваттини был автором сценария. А четырьмя годами позже Дзаваттини предложил Де Сика для его режиссерского дебюта сюжет глубоко гуманной кинокомедии-сказки, носившей необыч-

ное название «Дадим всем людям лошадь-качалку». Де Сика сюжет понравился, вместе с Дзаваттини он разработал его в сценарий и даже объявил о начале съемок. Однако фашистской цензуре сценарий фильма-сказки о бедняках пришелся не по вкусу, и этому замыслу суждено было много лет дожидаться своего осуществления. Но совместная работа над сценарием закрепила зародившуюся дружбу между Де Сика и Дзаваттини, заложила основу творческого сотрудничества двух художников, которым через несколько лет предстояло сказать свое веское слово в искусстве.

В 1940 году Де Сика экранизирует комедию популярного тогда драматурга Альдо Де Бенедетти «Две дюжины алых роз», в которой он играл на сцене (фильм назывался «Алые розы»).

По этому фильму, так же как и по двум последующим, выпущенным в 1941 году, — «Маддалена — ноль за поведение» и «Тереза-Пятница» — трудно угадать в начинающем режиссере будущего создателя таких шедевров, как «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.».

Первые фильмы Де Сика, в которых он выступал как автор сценариев, постановщик и исполнитель главных мужских ролей, были в духе традиционной «комедии ошибок», построены на забавных, благополучно разрешавшихся недоразумениях. Героями их были молодая супружеская пара («Алые розы»), юные воспитанницы женского колледжа («Маддалена») или сиротского приюта («Тереза»). Легкость повествования, изображение простых человеческих

чувств, полное отсутствие ложного пафоса и помпезности, свойственных большинству итальянских фильмов тех лет, четкость и лаконизм характеристик действующих лиц (особенно в «Терезе-Пятнице»), уверенное мастерство — все это придавало большую привлекательность работам молодого режиссера, несмотря на некоторую их излишнюю чувствительность. Но все же вряд ли эти салонно-изящные комедии имеют большое самостоятельное значение в творчестве Де Сика. Как отмечает Феррара, «в своих первых опытах Де Сика преследовал только одну цель: утвердиться как в глазах хозяев и зрителей, так и своих собственных».

Многие большие художники начинали с подражания, не избежал этого и Де Сика. Первые работы Де Сика во многом роднят его с Камерини-режиссером, у которого он с таким большим успехом снимался и который, главное, во многом ему импонировал. В них мы находим немало общих черт с комедиями Камерини — добродушный юмор, мягкую иронию, тонкий психологический рисунок характеров, теплое отношение к изображаемым персонажам, переходящее подчас в некоторую сентиментальность. Однако уже тогда Де Сика, по выражению Де Сантиса, «проявлял большую остроту глаза, чем его учитель». Французский киновед Ж. Садуль считает, что от Камерини молодой режиссер отличался «большей искренностью, непосредственностью, более точным и выразительным языком, глубокой и тонкой приверженностью к реальности, большей поэтической монолитностью».

Ранние фильмы Де Сика с первого до последнего кадра пронизывает легкая ирония. Режиссер подчеркнуто не пытался выдать происходящее на экране за реальную жизнь. Он как бы давал понять зрителю, что и не думает относиться «всерьез» к изображаемым событиям. Но, развлекая публику то смешным, то трогательным, по-театральному условным зрелищем, Де Сика уже стремился — насколько это позволяли рамки явно условных сюжетов — все же провести через свои фильмы гуманные идеи, возможно достовернее и выразительнее очертить образы героев.

Он учился как можно тщательнее отрабатывать детали, чтобы при помощи их точно передавать атмосферу действия, раскрывать характеры персонажей и свое к ним отношение. Несмотря на то, что большинство его героев были еще во многом «выдуманными», режиссер неизменно относился к ним с искренней симпатией и сочувствием.

Уже в своих первых фильмах Де Сика проявил удивительную способность угадывать таланты, «открывать» молодых актеров, и редкое умение руководить новичками, впервые оказавшимися перед объективом съемочной камеры. Так, главную роль в «Маддалене» играла «открытая» Де Сика пятнадцатилетняя Карла Дель Поджо. Режиссер заметил девушку во время конных соревнований, в которых она участвовала, и пригласил ее сниматься. Впоследствии Дель Поджо окончила киноинститут — римский Экспериментальный киноцентр и стала известной киноартисткой (вспомним жену безработного — Лючану

в фильме Де Сантиса «Рим, 11 часов»). А в «Терезе» впервые по-настоящему блеснула мастерством уже давно начавшая свою артистическую карьеру Анна Маньяни — впоследствии крупнейшая итальянская киноактриса.

В 1942 году режиссер ставит свой четвертый фильм — «Гарибальдиец в монастыре».

...В женском монастыре воспитываются две знатные девушки — Мариэлла и Катеринетта. Их семьи давно враждуют, и девушки постоянно ссорятся. Однажды возле монастыря происходит стычка между гарибальдийцами и жандармами. Спасаясь от преследующих его жандармов, один из гарибальдийцев укрывается в монастырском саду. Юноша тяжело ранен. Его находит Катеринетта и узнает в гарибальдийце юношу, с которым давно тайно обручена. Девушка прячет своего жениха в домике старого садовника — пламенного патриота, потом зовет Мариэллу, которая может помочь лечить раненого. Перед лицом опасности девушки примиряются. Тем временем в монастырь врываются жандармы и окружают домик садовника. Раненый гарибальдиец, старик-садовник и обе девушки героически отстреливаются; Катеринетте удается ускакать на коне за помощью в лагерь гарибальдийцев. Подкрепление приходит, но поздно: юноша умирает от ран. Когда через сорок лет подруги встречаются, Мариэлла узнает, что Катеринетта всю жизнь хранит верность погибшему жениху...

По своему характеру это было несколько иное произведение, чем три предыдущих фильма Де Сика.

В основе его — также любовная интрига, в большинстве эпизодов преобладают добродушный юмор и мягкая ирония, действие развивается легко, живо, непринужденно. Однако сюжет этого наиболее значительного из ранних фильмов Де Сика взят был из эпохи борьбы за объединение и национальную независимость Италии. Уже само по себе это представляло шаг вперед в его творчестве; как бы ни были условны, ироничны его ранние идиллические комедии «из современной жизни», они невольно содействовали общему делу фашистской кинематографии — украшиванию окружающего.

В «Гарибальдийце» режиссер впервые делает попытку создать не только комедийные персонажи, образы абстрактно хороших и добрых людей, но и образ героя-патриота, борющегося за свободу и справедливость. На смену веселым киноводевилям приходит трогательная романтическая история, причем впервые фильм Де Сика не имеет счастливого конца. Впервые в этом фильме звучат нотки грусти, какой-то внутренней тревоги, смутного ощущения того, что в жизни далеко не все благополучно. И хотя эта грусть не слишком глубока, чуть сентиментальна, а манера повествования, как и прежде, несколько иронична, в фильме отчетливо чувствовалось стремление режиссера выйти за рамки привычных ему тем, сюжетов, персонажей.

«Гарибальдиец в монастыре» — фильм, достойный быть отмеченным за большую страстность и неподдельную искренность, с которой Де Сика его поставил, — писал тогда в журнале «Си джира» критик

Массимо Мида. — Де Сика замечательно хорошо сумел передать простую обстановку и бесхитростные чувства...».

Роль Катеринетты исполняла Карла Дель Поджо, Де Сика на этот раз играл не главную роль, а эпизодическую — героя борьбы за освобождение Италии Нино Биксио.

Антифашистски настроенные кинокритики в своих статьях дали положительную оценку первым работам Де Сика, особенно «Терезе-Пянице» и «Гарибальдийцу». На фоне пропитанных фашистской пропагандой фильмов тех лет, указывали они, эти картины радовали своей жизнерадостностью, непретенциозной простотой и в то же время глубокой продуманностью, уверенностью профессионального мастера, удивительной в начинающем режиссере. Так, ныне известный кинорежиссер Джузеппе Де Сантис писал: «Немного горько констатировать, что столько людей растрачивают свой талант, избирая окольные дороги, и лишь один Витторио Де Сика дал конкретные образцы хорошей кинематографической режиссуры, несмотря на наивность и некоторые грамматические неточности своего языка. В образах его фильмов... ощущается свое собственное, еще, конечно, переживающее стадию становления, но уже вполне определенное «видение мира».

ВЫЗОВ ФАШИСТСКОМУ КИНО

Переломным моментом в творчестве лучших представителей итальянской культуры были 1942—1943 годы.

Победы Советской Армии на советско-германском фронте, поражения фашистских войск в Северной Африке и на Балканах, а затем высадка союзных войск на острове Сицилия и начало военных действий на территории самой Италии, бомбежки городов, резкое ухудшение условий жизни — все это способствовало росту антифашистских настроений. Начиная с весны 1942 года рабочие городов Северной Италии открыто выступали с экономическими требованиями, постепенно перераставшими в требования политические — прекращения войны и разрыва союза с гитлеровской Германией. Следуя призыву своей Коммунистической партии, итальянский рабочий класс вставал во главе народной борьбы за освобождение от фашизма. Дни фашистского режима Муссолини были сочтены.

Из всех областей культуры и искусства рост антифашистских демократических настроений особенно отчетливо проявился в кино. Именно деятели кино первыми выступили против фашистской демагогии, помпезности и риторики, именно в кино прежде всего

обнаружились первые признаки возрождения национальной культуры.

Прогрессивно настроенные критики и киноведы, группировавшиеся вокруг киножурналов «Бьянко э nero», «Чинема» и римского Экспериментального киноцентра, призывали мастеров кино глубже изображать человеческие переживания, открыть дорогу на экран итальянской действительности, которую фашисты столь старательно не допускали в искусство в течение долгих лет своего господства.

В эти годы возникает особый интерес у деятелей кино Италии к теоретическим работам и фильмам зарубежных мастеров-реалистов, и особенно С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Ч. Чаплина. В произведениях советского, французского, американского кино итальянские кинематографисты жадно изучают методы и средства правдивого изображения действительности и достижения в области киноязыка.

Пробуждение народного самосознания, обогащение опытом прогрессивного мирового киноискусства создали предпосылки для появления еще в последние годы фашизма нескольких фильмов, которые явились предвестниками послевоенного подъема итальянского кино.

В 1942—1943 годах почти одновременно выходят «Прогулка в облаках» Блазетти, «Одержимость» Висконти и фильм Де Сика «Дети смотрят на нас». Эти три различных по своему содержанию и стилю произведения, во многом еще недостаточно зрелые и совершенные, резко противопоставили лживой условности и ходульности фашистского кино, его избитым

идеологическим и формальным штампам глубокую человечность, интерес к острым, актуальным социальным и моральным проблемам.

Впоследствии Де Сика отметит, что именно в тот период он впервые осознал значение произошедшей в начале 30-х годов встречи на одной из киностудий со знаменитым писателем и драматургом Луиджи Пиранделло. «Как? Этот великий человек здесь, среди декораций и юпитеров?!» Одна мысль о том, что Пиранделло может работать в кино, показалась тогда молодому Де Сика профанацией.

Спустя несколько лет, в начале 40-х годов, Де Сика, по его словам, уже не сомневался в высоком назначении кино и громадной ответственности мастеров кинематографии.

В 1942 году журнал «Чинема» писал: «Де Сика перестал исполнять роли в пошлых буржуазных комедиях. Чувствуется, что он обрел духовную зрелость... Невыносимые страдания, которые принесла людям война, ускорили процесс морального возмужания этого благородного и доброго человека. Он не случайно отказался от постановки легких комедий в духе Камерини и пришел к созданию такой мрачной драмы, как фильм «Дети смотрят на нас».

Собираясь взяться за осуществление более серьезных и сложных творческих задач, Де Сика решил экранизировать реалистический роман писателя Чезаре Джулио Виола «Прико» и обратился за помощью к Дзаваттини. Со стороны Де Сика это был вполне обдуманый шаг. Желание сотрудничать с Дзаватти-

ни во многом объяснялось личной симпатией, а кроме того, Де Сика, вероятно, привлекал значительный опыт Дзаваттини — и жизненный и писательский. Сын деревенского трактирщика, сумевший получить юридическое образование, Чезаре Дзаваттини несколько лет был простым учителем, затем, работая в миланских издательствах, прошел путь от корректора до главного редактора больших журналов, много печатался сам, публикуя сатирические рассказы и статьи, и к 1942 году имел за плечами более чем десятилетний стаж журналистской и литературной деятельности и восемь поставленных сценариев.

А самое главное — в творчестве Дзаваттини Де Сика почувствовал близость его художественных взглядов своим собственным, пусть еще не вполне твердо определившимся творческим устремлениям. В своих повестях, рассказах, очерках Дзаваттини реалистически рисовал повседневную жизнь простых людей современной Италии, их страдания и радости, иллюзии и разочарования; острая жалость, испытываемая автором к своим персонажам, была не сентиментальна, и, несмотря на подчас горький юмор, творчество его в своей основе было жизнерадостно: чувствовалось, что Дзаваттини искренне и горячо верит в лучшее, более справедливое будущее своих героев. Эти же черты — прежде всего глубокая правдивость и страстная гуманность — были присущи и творчеству Дзаваттини-кинодраматурга.

Первые сценарии были написаны Дзаваттини еще в 1934 году: вместе с кинодраматургом Мондаини он

разработал сюжет фильма «Дам миллион» (режиссер Камерини), а также создал сюжет фильма «Пятеро бедняков в автомобиле», который был поставлен лишь в 1952 году.

Так же как и Де Сика, Дзаваттини был настроен антифашистски и в тот период активно участвовал в деятельности подпольной группы, сложившейся вокруг журнала «Корренте», в которую также входил режиссер коммунист Альберто Латтуада.

В 1942 году Дзаваттини вместе со сценаристом Теллини написал сценарий реалистической и гуманной кинокомедии режиссера Блазетти «Прогулка в облаках». В том же году он закончил совместно с Де Сика работу над сценарием фильма «Дети смотрят на нас».

С работы над экранизацией романа «Прико» началось долготелее творческое содружество двух больших художников, которое обогатило мировое киноискусство такими замечательными произведениями, как «Шушá», «Похитители велосипедов», «Умберто Д.» и другие. История кино, пожалуй, не знает такого гармонического слияния между сценаристом и режиссером. Достижения и ошибки одного стали достижениями и ошибками другого. Их творчество переплелось так тесно, что их работу можно оценивать порознь только в тех случаях, когда Дзаваттини возвращается к сатирической прозе или публицистике или пишет сценарий для других постановщиков, а Де Сика снимается в фильмах своих коллег — режиссеров. Это творческое единство — пример плодотворной, взаимно дополняющей дружбы двух

больших мастеров, очень отличающихся друг от друга как творческие индивидуальности, но одинаково искренне и горячо любящих своих героев — «униженных и оскорбленных» сегодняшней Италии, и яркий образец крепкой личной привязанности весьма несхожих, но одинаково жизнелюбивых, богатых добрыми чувствами людей.

— Мы с Де Сика, — говорит Дзаваттини, — как кофе с молоком — кофе от молока не отделить.

И Де Сика неоднократно по-братски тепло отзывается о своем товарище по творчеству. Он щедро воздал — как каламбурят их друзья — «кесарю кесарево» (Чезаре по-итальянски «цезарь» или «кесарь»). В статьях, интервью, предисловиях к книгам Дзаваттини режиссер называет его «*deus ex machina*» своих фильмов, говорит о своей верности его идеям, выраженным в тщательно разработанных сценариях, об удовольствии совместной с ним работы — всегда огромной по объему, не прекращающейся ни днем, ни ночью, осуществляемой при личных встречах, по телефону, в письмах и даже в телеграммах, которыми они обмениваются иногда из самых отдаленных уголков земного шара.

«Мы много работали вместе, — говорит Де Сика, — и всегда в добром согласии. Дзаваттини, который так неуступчив, когда отстаивает свой поэтический мир, свои сюжеты и персонажей, — в жизни самый мягкий и добрый человек из всех, кого я только встречал. Великодушный, высокоталантливый, неутомимый Дзаваттини — это большая сила нашего кино».

* * *

Сюжетная основа фильма «Дети смотрят на нас» — типичный для буржуазной литературы извечный любовный треугольник. Однако Де Сика и Дзаваттини сумели создать на этом малооригинальном материале в высшей степени смелое, высокохудожественное произведение, совершенно по-новому трактуемое, казалось бы, банальную тему.

Героиня фильма (роль ее исполнила известная в те годы актриса Иза Пола) — неверная жена, обманывающая мужа, скромного банковского служащего. Бросив мужа и маленького сына Прико, она уходит из дому к любовнику. Болезнь сына заставляет ее вернуться. Она добивается прощения мужа, но продолжает прежнюю связь и вскоре вновь оставляет семью. На этот раз ее бегство приводит к трагедии — муж в отчаянии кончает с собой.

Адюльтерная история была рассказана, вернее показана, через переживания мальчика.

С Прико впервые в творчество Де Сика входит тема несчастного детства в жестоком и несправедливом буржуазном обществе — одна из основных тем многих его последующих произведений. Мастерски он провел в этом фильме — хотя также впервые — режиссерскую работу с исполнителем-ребенком.

Одиночество маленького Прико, всем мешающего, чувствующего себя никому не нужным и болезненно чутко и остро воспринимающего переживания взрослых, раскрывается в фильме с большой серьезностью, убедительностью и психологической глубиной. Режи-

сер рисует образ Прико без всякой фальши, лицемерия или слащавости, показывает его поведение, раскрывает его характер и психологию правдиво и реалистически, не на фоне каких-то исключительных событий, а на материале окружающей мальчика повседневной жизни.

Прико — настоящий ребенок, импульсивный и искренний. В начале фильма у него свои детские радости и огорчения — он играет в игрушки, сердится на товарища, не дающего ему самокат, с удовольствием бегаёт в швейную мастерскую послушать «взрослые» разговоры девушек-мастериц. Реакция Прико на неприятные для него поступки взрослых тоже совсем ребячья. Инстинктивно ненавидя любовника матери, он пытается просто выгнать его, а потерпев неудачу, в знак протеста запирается у себя в комнате. Вновь увидев мать на пляже в обществе ее поклонника, Прико решает убежать из дому к отцу в другой город. По мере развития действия характер Прико меняется, мальчик становится хмурым, недоверчивым, угрюмым.

Очень выразительна и многозначительна сцена на железнодорожном полотне, когда шагавший по шпалам Прико чуть не попадает под поезд. Напуганному, страдавшемуся ребенку всё и всё кажется чужим и враждебным — и поезд, и даже бросившийся ему на помощь стрелочник, и жандармы, и пьяный прохожий.

Поняв, что матери он только мешает, мальчик тянется за лаской и участием к отцу. Но свидание с отцом не приносит Прико радости. Занятый своими печальными мыслями, отец не обращает внимания на

переживания сына. Он отдает мальчика в католический колледж. В холодной, неприветливой школе страдания Прико достигают предельной остроты: и здесь от всех он ждет только зла...

С большим сочувствием относится режиссер к Прико. Сострадание, жалость к маленькому, безвинно страдающему мальчику выливается порой в излишнюю чувствительность, за которую режиссера нередко упрекали еще в ранних картинах. Но сентиментальных ноток в этом фильме значительно меньше, чем, например, в «Мадалене» или «Гарибальдийце». Большинство сцен с Прико отмечено подлинным драматизмом.

Однако режиссер не только показывает страдания ребенка, тонко раскрывая его психологию, но и ищет причины этих страданий, указывает, что они заложены в самой структуре, условиях жизни и нравах буржуазного общества.

Об этом фильме имеется весьма любопытная запись в публикуемом журналом «Чинема Нуово» «Дневнике» Дзаваттини:

«Дети смотрят на нас» — кусок жизни одной буржуазной семьи, увиденной глазами ребенка. Однако критика общества от этого не становится менее острой и реалистической: Де Сика порвал с идеалистическими штампами манеры, которая уже стала бесхребетной, и поднял тему — жгучую, потому что она правдива, жизненную, потому что она взята прямо из жизни».

Фашистская пропаганда постоянно твердила о «здоровой» и «патриархальной» итальянской семье —

ячейке «великой нации», призванной возродить Римскую империю. Этой «образцовой, патриотически настроенной, сплоченной и благополучной семье... — отмечает Феррара, — Де Сика противопоставил пусть не диаметрально противоположную... но в значительной мере непохожую действительность».

Трагическая развязка фильма воспринималась зрителем как разоблачение царившего в фашистской Италии приспособленчества, стремления к компромиссу с окружающей действительностью и с собственной совестью, как протест против лживой буржуазной морали.

В этом фильме еще нет того, что впоследствии станет одной из самых ярких особенностей манеры Де Сика, — конкретных примет времени в обрисовке быта, в атмосфере действия. Однако в характерах даже второстепенных персонажей, очерченных точно, определено, сознательно подчеркиваются качества, типичные для итальянской буржуазии последних лет фашизма.

Добродушный, чуть снисходительный юмор ранних картин Де Сика уступает место едкой иронии. С беспощадным презрением показаны в фильме эгоистичная мещанка — мать Прико, ее вылощенный любовник, ее приятельницы — дамы «из общества» — развращенные и циничные, надменный чиновник, кичащийся хорошими манерами, и т. д.

Реалистически показав распад одной из многих мелкобуржуазных семей, Де Сика, возможно, сам не желая того, нарисовал ужасную картину повседневной жизни всей итальянской буржуазии в последние го-

ды фашистского режима, где, как писал критик Виацци, «под личиной благопристойности, призванной скрывать истинные чувства, рядом с искренней человечностью простых людей таится целый мир тупой, жестокой вражды, отравленной грубостью, завистью, безволием».

Этот пятый по счету фильм Де Сика — начало нового этапа в творчестве режиссера, а по существу — подлинное начало всего его творчества. В нем впервые Де Сика обратился к анализу современной ему действительности, впервые выразил свои убеждения художника и гражданина.

Чтобы поставить такой фильм, нужно было обладать незаурядным мужеством — это был открытый вызов фашистской пропаганде и фашистской кинематографии. Больше сделать в те годы было просто невозможно.

«Дети смотрят на нас», — вспоминает в своей книге Карло Лидзани, — 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».

Буржуазной публике и официальной критике фильм, разумеется, не мог понравиться — его считали шокирующим, чуть ли не скандальным. Завязавшуюся вокруг фильма полемику в печати, начавшую было перерастать в широкую дискуссию о киноискусстве, фашисты постарались замять, а обрушившиеся на Италию военные и политические события заставили на время всех позабыть об этом смелом фильме. Он демонстрировался совсем недолго и вскоре сошел с экрана.

* * *

В течение следующего года Де Сика снимался в нескольких развлекательных фильмах других режиссеров. Затем последовали настойчивые приглашения от фашистского министерства «народной культуры» отправиться на Север Италии, где Муссолини создал свою державшуюся на немецких штыках марionеточную «фашистскую социальную республику», и ставить там пропагандистские фильмы или же поехать работать в гитлеровскую Германию. Несколько позже сам Геббельс предложил Де Сика поставить фильм в оккупированной Праге. Режиссер упорно отказывался, и положение его становилось все более опасным, тем более что сослаться на занятость больше было уже невозможно, так как к тому времени — дело происходило осенью 1943 года — в Риме из-за войны бездействовали почти все студии. Тогда Де Сика, чтобы избавиться от настояний со стороны

итальянских и немецких фашистских органов, ведавших кино, решил принять предложение, сделанное ему ранее Католическим киноцентром, находящимся в непосредственном ведении Ватикана. Ему был заказан религиозный фильм «Врата неба», повествующий о паломничестве к одному из «святых» мест Италии — в Лорето — верующих, надеющихся на чудесное исцеление от своих недугов.

Де Сика оговорил в договоре, что в титрах фильма не будет указана его фамилия как постановщика. Впоследствии режиссер вспоминал в одной из статей, что «Врата неба» явились в тот период своего рода «якорем спасения» для многих кинематографистов, которые не желали отправиться вслед за фашистами на Север:

«Работа над фильмом должна была тянуться бесконечно — до тех пор, пока немцы не уйдут из Рима. Если бы они оставались там еще год, съемки продолжались бы год, если оставались бы десять лет, то десять... В самом деле, задача состояла в том, чтобы втиснуть в съемочный коллектив как можно больше народу — наподобие собора св. Павла, который в то время представлял собой осажденную крепость, где укрывались три тысячи человек».

Для работы над сценарием Де Сика вызвал в Рим Дзаваттини, который в этот наиболее мрачный период гитлеровской оккупации выехал с семьей из столицы в деревушку в горах Чочарии — родину Де Сика.

В невероятно трудной и сложной обстановке, будучи связаны темой и поставленными им Католиче-

ским киноцентром условиями, Де Сика и Дзаваттини сумели создать во многом интересный и значительный фильм.

Основная часть действия происходит в поезде, везущем паломников в Лорето. Среди них — самые разные люди, у каждого — свои горести, болезни, желания. Старушка отправилась в «святые» места помолиться о том, чтобы в семье, где она много лет служит экономкой, воцарился мир. Параличного мальчика везет молоденькая девушка — единственное существо на свете, которое любит подростка и заботится о нем. В поезде они знакомятся с богатым промышленником, который тоже разбит параличом. Он проникается симпатией к девушке и больному ребенку и решает помочь им. Молодой рабочий, ослепший в результате аварии на заводе, едет в сопровождении приятеля, по вине которого произошло несчастье. В Лорето направляется и известный пианист, у которого из-за болезни перестали двигаться пальцы. Он, правда, не верит ни в бога, ни в чудотворную икону мадонны, но что не испробуешь в отчаянии? Прибыв в Лорето, все эти несчастные и больные собираются в храме и молятся об избавлении от своих недугов и невзгод.

Несмотря на то, что режиссеру пришлось пойти на многие уступки, фильм получился реалистичский — на первое место в нем вышли не религиозные мотивы, а жизнь людей.

Основное внимание Де Сика перенес с ожидания «чуда», которое так и не происходит (больные не исцеляются), на судьбы и характеры отдельных па-

ломников, на их душевные переживания, на их взаимоотношения.

Соприкосновение с чужим горем во многом меняет этих раздраженных своими несчастьями и болезнями, обиженных на весь свет людей, делает их лучше, отзывчивее, придает силы примириться с собственными бедами, найти радость в заботе и помощи ближним. Выраженный еще в фильме «Дети смотрят на нас» протест против эгоизма и равнодушия к судьбе окружающих получил во «Вратах неба» дальнейшее развитие.

В этом фильме уже достаточно ясно и четко определена основная черта, присущая всему последующему творчеству Де Сика и Дзаваттини, — пристальное, чуткое внимание к человеку, горячее сочувствие обездоленным.

Съемки фильма закончились летом 1944 года, когда англо-американские войска уже вошли в Рим. Выход фильма на экран в те бурные дни, когда итальянская столица пробудилась к жизни после двадцатилетнего фашистского господства, прошел почти незамеченным.

ПО НОВОМУ ПУТИ

С освобождением Рима, казалось бы, должны были отпасть все преграды, мешавшие свободному творчеству. Однако процесс восстановления итальянской кинематографии протекал очень медленно: не хватало материальных средств, разрушена была производственная база, растеряны профессиональные кадры, а главное — и это было одним из немаловажных средств американского экономического и идеологического проникновения — экраны Италии захлестнул неудержимый поток голливудских фильмов. Достаточно сказать, что в 1946—1949 годах в Италию было ввезено около полутора тысяч американских фильмов (причем в подавляющем большинстве старых, второсортных) и, например, еще в 1947 году американские фильмы дали 80 процентов общего кассового сбора в кинотеатрах Италии.

В этот сложный, переходный период Де Сика занимался в основном актерской деятельностью. Ему приходилось играть в самых различных фильмах, неравноценных по своему художественному значению, поставленных разными режиссерами. Столь же неравноценной была и его игра.

Непосредственно после освобождения Рима Де Сика, в частности, участвовал в двух фильмах вместе

с Анной Маньяни, причем, несмотря на то, что фильмы в целом были незначительные («Долой богатство!» и «Незнакомец из Сан-Марино»), дуэт Де Сика — Маньяни оказался очень удачным.

Поставить свой новый фильм «Шушá» Де Сика сумел только в 1946 году. Это было произведение совсем иного масштаба, чем все его прежние фильмы. Оно принесло Де Сика уже не только успех и популярность в Италии, но заслуженную славу во всем мире и по праву вошло в историю итальянской и мировой кинематографии.

«Шушá» вышел на экран вслед за фильмом Роберто Росселлини «Рим — открытый город», почти одновременно с его вторым фильмом «Пайзá», картиной Вергано «Солнце еще всходит» и незадолго до «Трагической охоты» Де Сантиса. Эти произведения ознаменовали рождение прогрессивного направления в итальянском кино, получившего название «неореализм». Возникнув среди нищеты и разрухи, в трудных условиях иностранной оккупации и острой политической борьбы, это передовое направление неожиданно открылось миллионам зрителей не только в Италии, но и далеко за ее пределами как одно из значительнейших художественных и общекультурных явлений послевоенного периода. К таким понятиям, как итальянская живопись, итальянский театр, итальянская опера, относящимся к более или менее далекому прошлому, добавилось новое понятие — итальянская прогрессивная кинематография, глубоко современная, остро актуальная, идущая в авангарде национально-го искусства и всей итальянской культуры.

Говоря о послевоенном итальянском кино как искусстве, а не как о лишь развлекательном зрелище, мы часто невольно отождествляем его с неореализмом. И это вполне правомерно: несмотря на то, что в Италии выпускалось в год до полутора десятка игровых кинокартин, подлинно художественными, как правило, оказывались те немногие фильмы, которые в той или иной степени несли в себе черты неореализма; остальная же масса представляла собой явно коммерческие ленты. Примечательно и другое: с неореализмом связано творчество всех выдающихся мастеров итальянского кино, и даже те немногие из них, кто отошел от этого направления, широко используют его опыт.

Один итальянский кинематографист наполовину всерьез, наполовину в шутку сказал, что неореализм обязан своим возникновением послевоенной нищете: киностудии были разрушены или реквизированы под жилье для бездомных, гитлеровцы частью уничтожили, частью вывезли в Германию съемочную аппаратуру, нечем было платить артистам, и поэтому, мол, приходилось создавать все заново, съемки вести не в павильонах, а на улицах, изыскивая новые художественные приемы и широко используя непрофессиональных исполнителей.

Какая-то доля правды в этом, несомненно, есть. Однако, конечно, не в материальных трудностях причина рождения неореализма. Подобные направления возникли в те годы также и в итальянской литературе и изобразительном искусстве. По существу, неореализм — одна из форм современного критического ре-

лизма, родившаяся в новых условиях послевоенной Италии. Направление это было вызвано к жизни охватившим страну в 1944—1945 годах общим подъемом антифашистского и демократического движения и отразило сдвиги, произошедшие в сознании и жизни итальянского народа.

Нет сомнения, что на неореалистическое направление косвенно оказали влияние коммунистические и социалистические идеи, получившие в тот период в Италии особенно широкое распространение. Однако в целом это направление носило расплывчатый в идеологическом отношении общедемократический характер, что не могло не предопределить его возможности и в значительной степени сузило его рамки.

Неореализм родился в очистительном огне Сопротивления, и первые его произведения были посвящены партизанской борьбе и проблемам, вставшим перед итальянским народом сразу после окончания войны,— массовой безработице, нехватке жилищ, бедственному положению стариков-пенсионеров, борьбе с бандитизмом, с детской беспризорностью и другим жгучим вопросам, требовавшим немедленного разрешения.

Итальянскому зрителю, привыкшему к проникнутым риторикой и демагогией фильмам фашистского периода, а затем к сменившей их американской массовой кинопродукции, изготовленной по избитым голливудским штампам, неореализм как по своей социальной и моральной направленности, так и по своим приемам действительно мог казаться совершенно новым художественным явлением. Однако оно возникло не на «пустом месте» — в неореализме получили раз-

витие определенные традиции итальянской литературы и искусства, в частности традиции веризма — близкого к натурализму течения конца прошлого — начала этого века. Вместе с тем в нем можно проследить связь с лучшими достижениями мирового киноискусства, причем наиболее сильное влияние на его зарождение оказала, как в один голос заявляют сами итальянские кинематографисты, советская кинематография, в первую очередь творчество С. Эйзенштейна и В. Пудовкина.

Новое направление объединило — так же как объединились в годы борьбы с фашизмом и в первые послевоенные годы демократические политические силы — передовых мастеров кино. Художников, в прежние годы имевших мало общего между собой, теперь волновали одни и те же вопросы. Каждый из них обладал своим стилем, творческой манерой и художественными особенностями, но все они стремились правдиво показать в своих произведениях тяжелые условия жизни народа и вместе с тем — его демократические устремления, его протест против несправедливости буржуазного общества, надежду на лучшее будущее. Их фильмы были проникнуты общим духом, схожи по своему кинематографическому языку — словом, позволяли говорить о появлении целой «школы» или течения в киноискусстве.

«Кое-кто мог бы подумать, что в один прекрасный день все мы — Росселлини, Висконти, я и другие, — писал впоследствии Де Сика, — сели за столик в каком-нибудь кафе на Виа Венето и решили: давайте создадим неореализм. Нет, это было далеко не так.

Мы почти не были друг с другом знакомы... Каждый жил сам по себе, размышлял, надеялся по-своему. И тем не менее неореалистическое кино вылилось в широкое коллективное движение».

«Мы против каких-либо жестких формул,— говорил он в одном из интервью.— Пример американцев? Это рецепты для артистов варьете, но не для нас! Как нам удастся соперничать с мощными техническими средствами Голливуда? Наше оснащение примитивно: мы имеем только лишь самое необходимое! Но мы возмещаем недостаточное техническое оснащение своими собственными средствами: нашей верой в лучшее будущее, нашей жизнерадостностью!»

Как ни многообразна была тематика неореалистических фильмов и как ни различны творческие почерки их создателей, эти произведения неизменно отличали общие черты: они были пронизаны антифашистским, демократическим национальным духом, глубоко гуманны, народны и искренни. На зрителей смотрела с экрана горькая, красноречивая действительность послевоенной Италии. Почти документально точный показ повседневной жизни был далек от бесстрастного фотографирования.

Неореалистические фильмы резко, безжалостно разоблачали пороки буржуазного общества, в них ощущалась неподдельная любовь к простым людям, ненависть ко всему, что мешает им жить достойной человека жизнью. За судьбами отдельных людей зрители видели и осознавали большие социальные проблемы. В каждом неореалистическом фильме был заложен определенный социальный или моральный за-

ряд — они анализировали, критиковали и одновременно поучали и воспитывали.

Объединяло неореалистические фильмы и своеобразие художественного языка. По сравнению с фильмами фашистского периода или голливудскими фильмами, наводнившими итальянский экран после войны, в новом итальянском кино изменились не только отдельные технические приемы, но и весь образный строй. В основе неореалистических фильмов чаще всего лежало какое-нибудь истинное происшествие, факт, взятый нередко из газетной хроники. Фильмы неореалистов, как правило, снимались на натуре, съемочная камера была вынесена на улицы разбомбленных городов, на дороги послевоенной Италии.

Мастера-неореалисты не поддавались соблазну показать ни традиционный пейзаж Неаполя с видом на залив и на Везувий, ни величественные развалины древнего Рима. Они стремились воссоздать окружающую действительность без прикрас, достигнуть максимальной правдивости, естественности без внешних эффектов, как можно более простыми, скучными средствами. Режиссеры сознательно отказывались от цветного изображения — не случайно почти все неореалистические фильмы черно-белые. Каждый персонаж был показан на фоне обыденной, привычной ему обстановки. На экране впервые появились мрачные рабочие окраины, нищие деревни и поселки бездомных, где протекает жизнь большинства простых итальянцев — героев неореалистических фильмов. Роли чаще всего поручались непрофессиональным исполнителям, играющим почти без грима.

Диалог велся на народном, разговорном языке, нередко на одном из местных диалектов — римском, неаполитанском, миланском. Значительную роль приобретал голос диктора, как бы обобщающий то, что проходит перед зрителями на экране. В неореалистических фильмах не было дорогой сердцу режиссеров фашистской поры ложной театрализации, условности, пышных декораций.

Эти особенности новой манеры киноповествования и киноязыка придавали неореалистическим картинам документальную достоверность, поразительную свежесть и непосредственность.

Итальянский зритель впервые увидел на экране истинное лицо своей страны и своего народа, а иностранный — благодаря этим правдивым фильмам — получил возможность узнать и полюбить простых итальянцев, познакомиться с их жизнью, увидеть подлинную Италию, а не некую опереточную «страну солнца и песен».

* * *

Война принесла Италии не только страшные разрушения, голод, гибель десятков тысяч людей. Годы господства прогнившего фашистского режима, немецкой, а затем англо-американской оккупации подорвали нравственные устои жизни. Страну захлестнула мутная волна коррупции, спекуляции, преступлений. Воровство, бандитизм, проституция приняли угрожающие размеры. Одной из самых острых и трагических проблем была детская беспризорность.

...«Шушá» — так называли высадившиеся в Италию англо-американские солдаты неаполитанских и римских мальчишек — чистильщиков сапог. Вскоре это искаженное английское «shoe shine» (чистить сапоги) приобрело значение, которое наиболее близко можно передать нашим словом «беспризорный». По разрушенным войной городам бродили стайки потерявших родных подростков. Они зарабатывали на жизнь любой случайной работой, мелкой спекуляцией, нередко побирались, а порой и воровали. Особенно много их было в Неаполе, Ливорно и других портах, а также в Риме, везде, где скоплялись англо-американские солдаты, где «шушá» могли раздобыть сигареты, консервы, старое обмундирование. Эти подростки легко попадали под влияние деклассированных элементов, становились на путь порока и преступления. Все это вызывало глубокую тревогу у итальянской общественности и художественной интеллигенции.

«Я столько всего нагляделся, что чувствовал себя потрясенным до глубины души, — вспоминал впоследствии Де Сика. — Женщины разъезжали на «джипах» с солдатами, мужчины и мальчишки набрасывались на сигареты и леденцы, которые американцы швыряли им на землю. Я думал не столько о взрослых, сколько о детях. И мне казалось, что вот теперь действительно «дети смотрят на нас». Глядя на этих маленьких оборвышей, я понял, до чего дошло моральное разложение нашей страны».

Возмущение Де Сика, острая печаль, горе, которые он испытывал, глядя на бедственное положение

своей страны, вылились в фильм подчеркнуто яростный, страстный, какого, казалось бы, трудно было ожидать от постановщика «Алых роз» и других подобных им благодушно-иронических кинокомедий.

«Отзывчивая, чуткая душа Де Сика,— писал Карло Лидзани,— с готовностью откликнулась на вопль отчаяния самой невинной жертвы — детей...»

В «Шушà» получили дальнейшее и еще более острое развитие те мотивы, которые волновали Де Сика и Дзаваттини еще при работе над фильмом «Дети смотрят на нас». Но если в предыдущей кинокартине, созданной в условиях фашизма, под бдительным надзором цензуры, сценарист и режиссер были вынуждены ограничить себя вопросами семейной жизни и воспитания, то в новом произведении они смело и открыто поднимали важную не только моральную, но и социальную проблему, привлекали внимание общественности к тяжким последствиям войны, во весь голос протестовали против бездушия и жестокости буржуазного общества.

Первоначальный вариант сюжета фильма, который уже давно имелся у Де Сика, был развит в сценарий группой кинодраматургов во главе с Дзаваттини.

В фильме рассказывается о судьбе двух связанных крепкой дружбой «шушà» Паскуале и Джузеппе. В дни военной разрухи они зарабатывают на жизнь чем придется: чистят ботинки прохожим, выполняют разные поручения взрослых. После одной аферы, в которую их вовлекает брат Джузеппе, подростки в ожидании суда попадают в детскую испра-

вительную колонию. Они оказываются в среде малолетних правонарушителей, из которых лишь немногие сохранили чувства и душевные качества, свойственные их возрасту. Надзиратели излишне суровы, часто несправедливо и жестоко обращаются с вверенными им подростками. В этой обстановке Паскуале и Джузеппе постепенно тоже ожесточаются, рушится некогда связывавшая их дружба. В трагическом финале фильма один из мальчиков гибнет, причем в смерти повинен его бывший товарищ.

Прежде чем ставить фильм, Де Сика и Дзаваттини тщательно изучили жизнь и нравы «шушà», посетили несколько исправительных домов для несовершеннолетних преступников. В записях Де Сика, относящихся к созданию «Шушà», говорится, в частности, о двух 12—13-летних римских беспризорниках по прозвищу «Мартышка» и «Головастик», чистильщиках сапог на одной из самых шикарных улиц Рима — Виа Венето. «Мартышка» ночевал в испорченном лифте в одном из домов в центре города, у него была бабушка, которую он любил и которой помогал. У «Головастика» не было никого на свете. Он стал воровать и попал в тюрьму. Приятели ходили в неопикуемых лохмотьях, но у них водились деньжонки. Скопив несколько сот лир, они бежали в парк Боргезе и нанимали там верховую лошадь. Эти два друга во многом послужили режиссеру прообразами героев фильма.

Подобно Мартышке и Головастику, юные герои фильма — частые посетители парка Боргезе, где дают напрокат верховых лошадей. История с белым конем,

красавцем Берсальере, которого ребята вместе покупают на заработанные деньги, приобрела в картине очень важное значение. Этот поступок Паскуале и Джузеппе лишен практического, утилитарного смысла. В Берсальере воплощается мечта мальчиков о чем-то несбыточном, о свободной, чистой и светлой жизни, далекой от грубой неприглядности их будней.

Авторы фильма на множестве примеров показывают взаимную привязанность маленьких героев фильма. Везде и всюду Паскуале и Джузеппе вместе — рядом стоят на улице их ящики для чистки ботинок, в одном кармане держат они общие деньги, вдвоем отправляются исполнять поручение мошенника, из-за которого попадают в тюрьму. И когда там их насильно разлучают и сажают в разные камеры, они пользуются любой возможностью, чтобы как-то приободрить друг друга.

Подчеркивая привлекательные качества ребят — их верность в дружбе, романтическую любовь к прекрасному, гордому коню, наконец, их трогательную заботу о бездомной девочке Аннарелле, — режиссер как бы стремится объяснить, почему он испытывает к ним такую горячую симпатию, передать зрителю свою уверенность в том, что эти несчастные дети могли бы вырасти честными, добрыми людьми, если бы условия их жизни были иными.

Тюрьма, ее жестокие порядки и нравы оказываются сильнее хороших природных задатков мальчиков.

Прекрасно передана в фильме царящая в ней ужасающе мрачная атмосфера. Вид голого, холод-

ного двора, облупившихся стен, грязного пола, на который отбрасывает четкую тень переплет тюремного окна (решетка — неизменный мотив, проходящий через весь фильм и как бы напоминающий об утраченной Паскуале и Джузеппе свободе), длинный коридор с дверями тесных, похожих на клетки камер — все это создает настроение уныния, тоски, безысходности.

Здесь в строю, как в казарме, по сигналу трубы ходят на обед и на прогулку, здесь полагается вытягиваться в струнку перед начальником, здесь грубыми насмешками встречают каждое проявление простой человечности. Надзиратели охотно меняются с заключенными подростками спичками и сигаретами, сами нарушая существующий запрет, поощряют доносы и фискальство, применяют не только физические наказания, но и нравственные пытки. Трудно сохранить в этой обстановке душевную доброту, устоять перед жестокостью, ненавистью, недоверием.

«Шушà» был создан под очевидным влиянием советского фильма «Путевка в жизнь», поставленного в начале 30-х годов режиссером Николаем Экком. Показанный на Венецианском кинофестивале 1934 года, этот фильм произвел сильное впечатление на деятелей итальянского кино. В кинопечати появилось немало статей, посвященных «Путевке», а в язык итальянских кинематографистов даже прочно вошло русское слово «беспризорный».

Но при большом сходстве с советской кинокартиной по теме и многим деталям фильм Де Сика сильно от нее отличается: «Путевка» согрета лю-

бовью взрослых к детям, уверенностью в том, что вчерашних беспризорных ждет светлое будущее, «Шушà» — горький и гневный протест против общества, калечащего детей и отнимающего у них возможность на исправление.

В фильме Де Сика противостоят друг другу два мира — мир взрослых и мир детей. У ребят свои понятия о чести, о дружбе, о справедливости, у взрослых — свои. Взрослые, вместо того чтобы помогать детям, воспитывать их, защищать, грубо вторгаются в их жизнь, уродуют их души, а некоторых из них приводят к гибели.

Режиссер не идеализирует детей и не стремится показать злодеями взрослых, не становится на чью-либо сторону. Взрослые жестоки — они только выходят из кровопролитной войны, только что избавились от фашизма, им предстоит нелегкое дело освободиться от нравов и порядков, оставленных фашистским режимом.

Сложна жизнь в эти военные годы и у подростков. Действительность ставит перед ними далеко не детские вопросы, заставляя думать о том, как выжить в этом мире, где прочные корни пустили обман, воровство, насилие. Суровость, безжалостность взрослых их рано ожесточают, лишают веры в справедливость, честность, доброту.

«...Фильм «Шушà», помимо того что он является произведением, обладающим высокими художественными достоинствами, — правильно отмечает в своей книге Феррара, — активно участвует в процессе глубокого духовного обновления, который был вызван

Сопротивлением, поскольку он тоже ставит жгучие, насущные проблемы тех дней... «Шушà» выдвигает самую любимую тему Де Сика (и Дзаваттини) — протест против равнодушия общества к страданиям людей, причем человек в фильмах Де Сика страдает не столько из-за эгоизма окружающих, сколько в силу царящих в этом обществе социальных условий».

Горечью, тоской, порой отчаянием наполнены многие эпизоды «Шушà». Таковы сцены первого знакомства Джузеппе с соседями по камере, которые встречают его словами: «Ну и осел же ты, что попал сюда, ведь ты тут сгниешь за четыре года!» — и, когда мальчик не может сдержать слез, грубо хохочут над ним; драки между Паскуале и новым приятелем Джузеппе, финальные кадры фильма, в которых Паскуале рыдает над безжизненным телом погибшего по его вине Джузеппе.

Однако фильм не вызывал чувства безнадежности, подавленности, «был пронизан, — как писал К. Лидзани, — трепетом жизни, безудержным стремлением к безоблачному счастью и радости, страстным призывом к человеческому взаимопониманию». После просмотра «Шушà», отмечал Лидзани, «в душе растроганного зрителя все же возникало стремление, какое-то чувство настоятельной 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 гни-лость всей социальной системы, и поэтому его разоб-лачение было столь действенно и ранило всех тех, кто не сумел извлечь из пережитых Италией несча-стий полезных уроков, всех, кого они не заставили пересмотреть собственные взгляды, встать на путь обновления и прогресса».

Фильм во всем строго историчен, причем в «Шу-шà» взяты из жизни не только характеры основных персонажей, как было в картине «Дети смотрят на нас», но и весь фон действия.

Режиссеру удалось превосходно передать атмосфе-ру недавно освобожденного Рима. Де Сика весьма пригодились его наблюдения, сделанные в период подготовки к съемкам, когда он часами ходил по городу с фотоаппаратом в руках, жадно вглядываясь во все, что происходило вокруг.

На экране удивительно достоверно, почти хро-никально показаны улицы «вечного города», по ко-торым бродят беспризорные, проститутки, американ-ские солдаты, «черный рынок», переполненные бе-женцами общежития. Де Сика подчеркивает харак-терные приметы этого сложного для Италии момента, когда старое уступало дорогу новому очень медленно и наследие фашизма изживалось с большим трудом. В сатирических красках изображено в картине, как начальника исправительного дома служащие по при-вычке встречают фашистским приветствием, как на заседании нового, «демократического» суда и обви-нители и адвокаты ведут себя, как и прежде равно-

душно, оставаясь безучастными к судьбам простых людей.

Горячая взволнованность режиссера, его сердечная боль за лишенных детства «шушá» выразились и в своеобразии художественного языка фильма, — как мы уже говорили, нарочито резкого, острого, подчеркнуто экспрессивного. От идиллического благодушия, мягкого юмора, плавной повествовательности — особенностей манеры Де Сика в его первых фильмах — здесь не осталось и следа. Драматическая напряженность усиливается по мере развития действия: лучи солнца, ясный свет летнего дня, чистый воздух проникают в кадр только в самом начале фильма, в сценах «на воле», а затем их сменяет мрачный полумрак, почти физически ощущаемая тяжелая, спертая атмосфера тюрьмы. Резкая, частая смена коротких монтажных планов усиливает настроение тоски и тревоги. Щемящая душу музыка, тревожные удары гонга подчеркивают напряженность отдельных эпизодов: когда арестованных «шушá» увозят в тюремном фургоне, вслед которому растерянно смотрит не по-детски серьезная Анна-релла; когда в тюрьме у них снимают отпечатки пальцев; когда умирает больной туберкулезом мальчик, которого было взял под свою опеку Паскуале. Пожалуй, лишь в сценах с участием этого мальчика — персонажа второстепенного, но имеющего свою сюжетную линию в фильме, — Де Сика несколько излишне чувствителен. Но во всем остальном рассказ о Джузеппе и Паскуале ведется им с мужественной сдержанностью и суровой простотой.

Де Сика блестяще справился с трудной задачей режиссерского руководства целой оравой мальчишек, среди которых было немало настоящих «шушà».

Главные роли играли школьники Франко Интерленги и Ринальдо Смордони. Тринадцатилетний Интерленги проявил немалый талант. Ныне он один из известных актеров итальянского кино и театра. Своей карьерой он, так же как и Карла Дель Поджо и во многом Анна Маньяни, обязан «открывшему» его Де Сика.

Большое количество эпизодов, снятых на натуре, использование непрофессиональных исполнителей — детей, лаконичная и вместе с тем глубоко выразительная манера повествования, а главное — горячая любовь режиссера к двум своим маленьким героям — все это придавало фильму особую достоверность, необычайную жизненность.

Однако не все итальянские критики сразу отдали должное этому страстному человеческому документу. Более того — фильм встретил враждебный прием со стороны тех, кто хотел бы скрыть, насколько жестока и бесчеловечна была жизнь в те тяжелые годы. Но за границей и публика и критика приняли «Шушà» с таким энтузиазмом, что в Италии произошла любопытная «перемена декораций»: все, кто раньше нападал на фильм Де Сика и препятствовал его широкому показу, стали превозносить «Шушà» и наконец были вынуждены причислить это произведение к лучшим достижениям итальянского киноискусства.

Де Сика за режиссуру «Шушà» был удостоен премии «Серебряная лента»¹, получил награду на фестивале 1947 года в Локарно.

Две прокатные фирмы, которые одновременно закупили фильм, на нем обогатились. Огромные сборы фильм делал во Франции. В США фильму Де Сика была присуждена высшая премия — ежегодная премия «Оскар» голливудской Академии киноискусства.

Однако в финансовом отношении дела режиссера обстояли далеко не благополучно, и ему по-прежнему приходилось сталкиваться в своей работе с серьезными материальными затруднениями.

¹ Основная итальянская премия, ежегодно присуждаемая Ассоциацией киножурналистов за режиссуру, лучший сюжет, сценарий, исполнение женской и мужской ролей, операторское мастерство и т. д. — всего 16 «Серебряных лент».

КЛАССИКА НЕОРЕАЛИЗМА

Когда, окрыленный успехом, режиссер задумал создать новый фильм, посвященный проблемам послевоенной Италии, его ждало горькое разочарование. Как это ни парадоксально, в течение двух лет Де Сика не мог найти итальянского кинопромышленника, который согласился бы поставить сценарий «Похитители велосипедов» — всех отпугивала социальная острота темы и боязнь, что будущая картина не окупит себя в финансовом отношении. Наконец финансировать съемки согласился известный американский продюсер Селзник, случайно услышавший о творческих планах Де Сика. Но Селзник выдвигал условие, чтобы главная роль в фильме была поручена голливудскому актеру Кэри Гранту. Де Сика не мог представить себе этого артиста, обычно игравшего ковбоев и шерифов, в роли римского безработного и предложил в качестве компромисса пригласить более подходящего, по его мнению, Генри Фонда. Однако последний в тот период «котирировался» на голливудском рынке недостаточно высоко, и переговоры с Селзником ни к чему не привели.

Тогда режиссер решил поставить фильм на собственные средства. В этом ему помогли трое его друзей — люди, далекие от киноискусства.

«Похитители велосипедов» были закончены в октябре 1948 года — в один год с фильмом Висканти «Земля дрожит» и фильмом Джерми «Во имя закона» («Под небом Сицилии»). Одновременное появление этих фильмов ознаменовало расцвет неореализма.

Фильм Де Сика прошел с неслыханным успехом по экранам многих стран мира, был отмечен премией «Оскар», шестью «Серебряными лентами» и другими итальянскими и иностранными премиями, в том числе на кинофестивалях в Кнокк-ле-Зутт и в Локарно.

Фильм «Похитители велосипедов», который с полным правом можно причислить к шедеврам не только итальянского, но и всего мирового киноискусства, считается одним из наиболее классических образцов неореалистического произведения. В нем нашли яркое и точное выражение эстетические принципы неореалистического направления в том виде, как их представляют себе Витторио Де Сика и Чезаре Дзаваттини — не только писатель и драматург, но и теоретик киноискусства, которого в Италии называют «мозгом неореализма».

Взгляды Дзаваттини на эстетику неореализма были сформулированы в свойственной ему остро полемической, подчас парадоксальной форме в беседе с журналистом Микеле Гандиным, опубликованной под названием «Некоторые мысли о кино» (сборник «Умберто Д.», «Искусство», 1960).

Дзаваттини подчеркивает большое культурно-воспитательное значение кино, его громадную роль

в установлении взаимопонимания и солидарности между людьми во всем мире.

Основную задачу кино, как и других видов искусства, он видит в «выражении требований своего времени». А это возможно только в том случае, говорит Дзаваттини, если кино будет заниматься «исследованием окружающей нас действительности».

Отсюда он делает вывод, что «поэзию нужно искать в окружающей нас действительности», то есть что темой фильмов должны быть не «выдуманные притчи», а «любой час дня, любое место, любой человек», конечно, при условии, если художнику удастся в своем рассказе «подчеркнуть всегда заложенные в них элементы типичного».

Величайшим достоинством неореализма Дзаваттини считает обращение к актуальным проблемам современности, среди которых одной из самых важных следует считать проблему нищеты, проблему бедности и богатства.

В связи с выдвигаемым против неореалистов обвинением, что они «не подсказывают ответов, не указывают путей выхода», Дзаваттини утверждает следующее: «...проблемы, стоящие перед персонажами, и ситуации остаются с практической точки зрения нерешенными потому, что «такова наша действительность». Он считает, что большинство кинокартин если и подсказывает какие-либо решения, то чаще всего — «это обычно решения сентиментальные. Мои же фильмы по крайней мере призывают к зрителям, зовут дать ответ на поставленные в них вопросы».

«Что касается выхода, — говорит он, — то не дело художника указывать его, с него достаточно — и это уже не мало! — дать почувствовать необходимость, я бы сказал, неотложность поисков этого выхода».

Стремясь приблизить кинематограф к жизни, Дзаваттини выдвигает ряд жестких требований — отказ от профессиональных актеров, от заранее написанного сценария, придуманной интриги, возражает против обращения к истории, против того, чтобы кино «оглядывалось назад».

Он горячо радуется за показ на экране «не чего-то чрезвычайного, а самого обычного» — повседневных событий, простых, рядовых людей. «Поражать зрителя, — говорит он, — должно осознание, открытие им важности того, что его окружает в повседневной жизни и чего он никогда до этого не замечал». В связи с этим он выступает против показа «героев, исключительных личностей на экране», будучи убежденным, что все люди в одинаковой степени представляют интерес.

Любопытны его высказывания о методе творчества. Дзаваттини отмечает, что его «первые помощники — память и стенография». Однако роль художника не сводится им лишь к регистрации жизненных впечатлений, копировке действительности. Дзаваттини признает большую роль фантазии, творческого вмешательства в собранный художником материал с целью яснее выявить «взаимосвязь явлений и процесс их возникновения», раскрыть в самых мелких реальных фактах «все гуманное, исторически обоснованное, существенное, что в них кроется».

Хотя далеко не все высказывания Дзаваттини, даже принимая во внимание его полемический задор, бесспорны, в условиях клерикальной буржуазной Италии эти принципы, несомненно, весьма боевая программа борьбы за реалистическое и демократическое, жизнеутверждающее искусство.

Следует также сказать, что в своей практической работе Дзаваттини, оставаясь верным основному принципу «искать поэзию в окружающей действительности», порой сам отказывается от канонов, которыми он — враг каких-либо ограничений в искусстве — пытается себя ограничить. Так, Дзаваттини всегда предоставляет режиссеру исключительно тщательно отработанный сценарий, обладающий ценностью самостоятельного литературного произведения, так, в фильмах Дзаваттини — Де Сика все чаще стали появляться актеры-профессионалы, так, недавно Дзаваттини обратился к истории и литературе, экранизовав роман А. Моравиа «Чочара», и все очевидней переходит от новелл об отдельных случаях жизни одного человека к показу широкой картины судеб целых социальных групп и всего итальянского общества.

* * *

С документальной конкретностью и достоверностью рассказать об истинных событиях жизни простого человека, раскрыть его чувства и поступки, показать условия его повседневного существования, предоставив зрителю самому сделать социальные и

моральные выводы и обобщения — вот те основные критерии, в соответствии с которыми Дзаваттини создавал сценарий «Похитители велосипедов». Он писал этот сценарий во главе группы кинодраматургов в расчете на то, что фильм будет ставить именно Де Сика, с учетом его творческого почерка и стиля.

В процессе работы над фильмом продолжало крепнуть творческое содружество между режиссером и основным автором сценария — Дзаваттини. В тот период некоторые буржуазные критики подняли целую дискуссию относительно взаимоотношений Де Сика и Дзаваттини, о том, кому из них принадлежит бóльшая роль в процессе творчества, что же превагирует в их работе: интеллект, рассудок сценариста или талант, чувство режиссера? Влияние этих двух крупнейших художников взаимно, и подобная «дискуссия» была, разумеется, совершенно бесплодной. Если Дзаваттини принадлежит главенствующая роль в период написания сценария, то на последующих стадиях создания фильма эта роль, естественно, переходит к режиссеру, а по окончании съемок они вместе обсуждают результаты работы. Де Сика всегда очень внимательно прислушивается к мнению Дзаваттини, но это не значит, что кинодраматург в какой-то степени подменяет режиссера.

О характере их отношений ясное представление дает, например, письмо режиссера к Дзаваттини, относящееся к тому периоду: «...На моих глазах твой упрямый талант создавал «Похитителей велосипедов». Сценарий был встречен в штыки. Я же всем сердцем чувствовал, что это мой мир, что я сумею

показать его таким, как будто жил в нем всю жизнь, с самого детства... Когда после долгих трудов над съемкой фильма, после долгих месяцев разлуки я вновь возвращался к тебе, чтобы продолжить наши нескончаемые беседы, я неизменно видел тебя целеустремленным, обуреваемым идеями, преисполненным того горячего энтузиазма, той нравственной твердости, которых ты никогда не теряешь».

Критик Луиджи Кьярини по этому поводу правильно замечает: «Я считаю важным подчеркнуть полное единство режиссера и сценариста, проявляющееся даже в недостатках фильма. И это единство отличает фильмы Де Сика и Дзаваттини от любых других фильмов, где авторы действуют врозь».

В основу сценария «Похитители велосипедов» положен, казалось бы, ничем не примечательный случай из жизни одного из римских безработных.

После вынужденного двухлетнего безделья Антонио Риччи наконец получает место расклейщика афиш. Но для работы ему необходим велосипед. Жена Антонио Мария закладывает простыни — последнее достояние семьи, чтобы выкупить из ломбарда велосипед мужа. Расклейщик принимается за работу, но не проходит и часа, как какой-то вор уводит его велосипед. Антонио безуспешно пытается догнать вора, безрезультатно обращается за помощью в полицию, но там не до него — полицейские отправляются разгонять рабочий митинг. Никому нет дела до отчаяния вновь оставшегося без работы Риччи, никому, кроме его товарища — уборщика улиц, но и тот бессилён помочь Риччи. Тщетно Ан-

тонио пытается найти свой велосипед на рынке, где торгуют краденым. Наконец он случайно замечает укравшего велосипед парня и пытается его поймать. Преследуя вора, Риччи до вечера кружит по всему городу в сопровождении своего сынишки Бруно.

Когда же Антонио наконец настигает вора, ему приходится уйти ни с чем: у него нет ни свидетелей, ни доказательств. Доведенный до отчаяния, Антонио решает в свою очередь украсть оставленный кем-то без присмотра велосипед, но делает это так неумело, что его сразу же ловят, и только слезы Бруно спасают его от ареста.

Действие фильма происходит в течение двух суток. Ритм повествования замедлен и почти совпадает с реальным временем в соответствии с принципами, провозглашенными Дзаваттини.

Многие итальянские буржуазные критики, увидев «Похитителей велосипедов», пытались утверждать, что сюжет настолько слаб, что «не держит» фильма. Стоит ли де впадать в такое отчаяние из-за какого-то украденного велосипеда? Они не понимали, или не хотели понимать, что велосипед для героев фильма — не только орудие труда, самая большая драгоценность, от которой зависит вся их жизнь, но и символ лучшей жизни, как белая лошадь в «Шушà». Некоторые из этих критиков были готовы, вопреки мнению самых видных теоретиков киноискусства и миллионов зрителей, даже отрицать художественные достоинства картины. Но истинной причиной этого неприятия фильма были мотивы, ничего общего с искусством не имеющие.

Действительно, сюжет фильма «Похитители велосипедов» весьма бесхитроsten и прост. Но именно в этой безыскусственности, «непридуманности» — сила картины.

«Поразительный эстетический парадокс этого фильма, — пишет Андре Базен, — состоит в том, что он обладает силой трагедии и в то же время все, что в нем происходит, происходит только случайно. Но именно в диалектическом синтезе двух противоположных начал — художественного порядка и аморфного беспорядка реальной действительности — и заключается его оригинальность».

Настойчиво подчеркивает режиссер обыденность происходящего, «обыкновенность» действующих лиц.

Трудно выделить Риччи из толпы безработных, собравшихся у биржи труда, ничем не отличается и Мария от других женщин — жен и дочерей бедняков.

Но образы римского безработного Риччи, лицо которого выражало то отчаяние, то мрачную решимость, то проблески надежды, его сынишки Бруно, взирающего на отца со страхом и любовью, Марии — хрупкой, но решительной и мужественной женщины — неизгладимо врезались в память каждого, кто смотрел этот гуманный, предельно правдивый фильм, вобравший в себя все лучшее, что сумел достичь к тому времени режиссер. Даже второстепенные персонажи — старик нищий, соучастник кражи, парень, укравший велосипед, гадалка — поражали своей жизненностью, убедительной психологичностью.

Исключительно тонко, скупыми выразительными средствами показаны отношения в семье Риччи. Эта

дружная рабочая семья — полная противоположность той буржуазной семье, от распада и лживого лицемерия которой так сильно страдал несчастный Прико. В доме Риччи дела и заботы одного — это дела и заботы всех троих.

Достаточно вспомнить, каким решительным жестом, не задумываясь, Мария сдергивает с постели последние простыни, чтобы заложить их в ломбарде и выкупить понадобившийся мужу велосипед, или как охотно, с готовностью маленький Бруно отправляется в воскресный день на поиски велосипеда, хотя впереди у него длинная трудовая неделя: Бруно работает, как взрослый, подручным на бензозаправочной станции.

Несмотря на нужду, в семье Риччи живут шутка и смех. Сколько теплоты и веселья в сцене сборов Антонио на работу. Антонио необычно оживлен, надев фуражку, он изображает полицейского, шутит с женой, ласково поддразнивает Бруно.

Здесь все трогательно внимательны друг к другу. Бруно поднялся ни свет ни заря, чтобы до блеска начистить отцовский велосипед, а уходя, прикрывает ставни, чтобы яркий свет не разбудил спящего младшего братишку.

Когда же вечером в первый день работы Антонио возвращается без велосипеда, Бруно воздерживается от неуместных вопросов. Только в глазах у него испуг, немой вопрос, жалость к отцу... Чтобы успокоить мальчика, отец говорит, что велосипед сломался и он его отдал в починку. Всю сложную гамму чувств Антонио режиссер передает одним его

жестом: грустно улыбаясь, Антонио заботливо поправляет на Бруно кашне. В этом жесте — и просьба извинить его за невольную ложь, и благодарность за участие, и ласка, и безмолвное отчаяние.

В семье Риччи царят справедливость и взаимное уважение. Поэтому так глубока обида мальчика на отца, когда тот, раздосадованный очередной неудачей, дает сыну затрещину. Правда, тут же Антонио неловко старается загладить свой поступок, но возмущенный Бруно, не в силах сдержать слезы, отходит от отца, ворчит и грозит рассказать обо всем матери. Антонио дорого платится за свою вспышку. Потеряв из виду сына и услышав, как прохожие кричат о том, что в реку упал какой-то мальчик, он решает, что Бруно утопился.

В этой сцене Де Сика раскрыл всю глубину отцовской любви Антонио Риччи. В отчаянии мечется он по берегу Тибра, пока не замечает сына, спокойно дожидającego его на мосту. Одним духом Антонио взлетает вверх по лестнице и, не зная, как выразить свою любовь к Бруно, только просит его надеть куртку, чтобы не простудиться...

Окончательно дружба с сыном восстанавливается в траттории, куда они заходят закусить. Антонио просит Бруно подсчитать его будущий заработок, и мальчик, гордый доверием и ответственностью, снисходительно прощает отца...

Дети — любимые песонажи Де Сика. Как и в предыдущих фильмах режиссера, образ ребенка в «Похитителях велосипедов» поражает своей убедительностью, психологической достоверностью, ес-

тественностью. Восемилетний Бруно совсем взрослому разделяет горе и тревогу отца, и в то же время в нем проявляется множество чисто детских черт, очень трогательных, порой вызывающих улыбку.

В трагедии он смотрит сначала с завистью на богатого мальчишку — обжору, уписывающего вкусные блюда, а позже, когда приносят еду и ему, глядит на него с торжеством и даже передразнивает.

Преданность маленького Бруно отцу проявляется в фильме не однажды. Он приводит полицейского, когда Антонио грозят избить соседи и приятели пойманного им вора. С тревогой Бруно стремится разгадать, что задумал отец, ловит его взгляд, когда, обессиленные, они сидят на краю панели у стадиона и в голове у Антонио зреет мысль самому украсть велосипед.

Незабываемы финальные кадры фильма.

Медленно бредут по улице Антонио и Бруно. Мимо проезжают машины, идут люди. Отца с сыном то и дело толкают. Но они словно этого не замечают. Застывшим, ничего не видящим взглядом уставился Антонио в одну точку — отчаяния и чувства жгучего стыда не притупить даже крайней усталости. Последние зрители уходят со стадиона... Никто не обращает внимания на Антонио и Бруно, таких одиноких в этой толпе.

Антонио бросает взгляд на сына. Скупые слезы катятся по его щекам. Бруно крепко сжимает руку отца, как бы желая подбодрить, показать, не смотря на происшедшее, он на его стороне. Чуть ви-

новатой, горькой улыбкой отвечает старший Риччи на рукопожатие сына...

Если перед постановкой фильма «Шушá» Де Сика пришлось специально знакомиться с бытом маленьких беспризорных, ходить, смотреть, слушать, накапливая наблюдения, то в работе над «Похитителями велосипедов» режиссер во многом опирался на впечатления своего детства и юности, полных лишений, забот, унижения.

Навсегда врезался в память Витторио приезд во Флоренцию. Не успело семейство выйти из поезда, как на вокзале у отца вытащили бумажник со всеми их скромными сбережениями. Семье Де Сика сразу же пришлось залезть в долги и ощутить горький вкус бедности. Мягкий, жизнерадостный, не теряющий обычного чувства юмора, Умберто Де Сика, обнаружив исчезновение бумажника, только воскликнул: «И после этого еще говорят, что у нас в Неаполе полно воров!»

Отчетливо запомнил Де Сика и другой печальный эпизод. Как-то раз, уже в Риме, когда он шел с отцом, на Умберто набросился с кулаками один из его кредиторов, требуя немедленной уплаты долга. Многие годы Витторио не мог забыть лица своего отца, испытывавшего и боль унижения, и стыд перед прохожими, а главное — перед сыном.

Жизнь подсказала режиссеру множество реалистических подробностей, сообщающих жизненную полноту и емкость фильму. История Риччи воспринимается как кусок жизни не только одной римской семьи, но и всего послевоенного Рима, обитателей

его рабочих окраин и населенных беднотой узких, тесных улочек в старой части города.

По своей чеканной, лаконичной манере фильм носит характер киноновеллы. Однако его немногочисленные персонажи настолько глубоко типичны, их психологические характеристики настолько разработаны, а тема фильма — трагедия безработицы — настолько остра и актуальна для тысяч людей, что фильм приобретает масштабы и звучание социального романа.

Известный поэт и драматург Жан Кокто после выхода фильма на экран во Франции писал, что Де Сика удалось «заснять механизм человеческой души. Этот фильм можно сравнить с произведениями Гоголя, в которых вокруг незначительного происшествия складывается драма».

В фильме много горечи, безысходности, но он согрет любовью режиссера к своим героям, полон чувств и мыслей, как сама жизнь, в нем наряду с моментами крайнего драматизма есть и мягкий юмор, и веселая шутка, и острая сатира.

Достаточно вспомнить сценку на толкучке, где Риччи разыскивает похищенный велосипед. Когда он рассматривает перекрашенную велосипедную раму, которую продает какой-то явно подозрительный субъект, тот с видом оскорбленной невинности восклицает: «Здесь, на Пьяцца Виттория, все люди честные!»

Много грустного юмора в сцене у гадалки, которая «предсказывает судьбу», руководствуясь здравым смыслом и народной сметкой. Она привычно и

устало изображает нисходящую на нее благодать и добросовестно пытается облечь житейские советы в иносказательную форму, причем ее раздражает ту-пость клиентов, не понимающих ее немудреных про-рочеств.

И смешны, и горьки кадры, в которых Антонио, преследуя вора, врывается в дом терпимости, закры-тый на «обеденный перерыв». Одна из девиц него-дует: «И еще мальчишку сюда привел!»

Вызывают смех и кадры, показывающие неле-пые фигуры тараторящих по-немецки молодых мона-хов, которые, смешно задрав рясы, спасаются от дождя. Итальянские зрители воспринимали эти кад-ры особенно остро: в те годы в Риме в различных ва-тиканских школах нашло приют немало гитлеровцев.

А в сцене в церкви Де Сика резко высмеивает буржуазную благотворительность, лицемерие и хан-жество. Нарядные дамы и юные «активисты» чуть ли не насильно загоняют слушать воскресную про-поведь голодных бедняков, пришедших в церковь только ради того, чтобы получить тарелку супа. А добровольные брадобрее пытаются придать обор-ванцам приличный вид, наспех скребя тупой бритвой их заросшие густой щетиной щеки...

Несмотря на то, что авторы фильма не заставляют Риччи произносить обличительные монологи, не вкла-дывают в его уста слов протеста, разоблачительная сила «Похитителей велосипедов» огромна. В трагедии Риччи как бы сконцентрирована трагедия безработи-цы тысяч итальянцев, да и не только итальянцев, но тружеников всего капиталистического мира. В фильме

не показана борьба трудящихся, не намечены пути реального выхода, которые подсказывает сама жизнь, сама конкретная итальянская обстановка, — и в этом его идеологическая ограниченность. Однако горестная история Риччи ясно говорит о том, что все попытки одиночки улучшить свое положение в буржуазном обществе обречены на провал. Фильм указывает, хотя еще робко, только намеком, на необходимость объединиться, на то, что сила — в коллективе (вспомним друзей и соседей Риччи, по-видимому, коммунистов, пришедших на собрание). Во всем этом — большое гуманное и социальное значение «Похитителей велосипедов».

Особую силу художественного воздействия фильм приобретал благодаря органически вплетающейся в его ткань музыке композитора Алессандро Чиконьини (он создал музыку и для фильма «Шушà»), а также мастерству одного из опытнейших итальянских операторов — Карло Монтуори. Их работа была подчинена общему режиссерскому замыслу: поставить фильм подчеркнуто достоверно, почти хроникально.

И композитор, и оператор сознательно отказываются от каких-либо эффектов. Мелодии Чиконьини удивительно просты, но полны беспокойных, щемяще-тревожных интонаций, они значительно усиливают драматизм происходящего, убедительно раскрывают настроение и чувства главного героя.

Простотой, безыскусственностью отличается и изобразительное решение фильма, в нем нет замысловатых композиций, необыкновенных ракурсов. Зато от каждого кадра веет глубокой правдивостью и каждая

режиссерская находка, каждое движение актера бережно доносится до зрителя.

Заслуга Монтуори — в создании и прекрасных портретов Антонио и Бруно, запечатлевших мельчайшие нюансы их душевных переживаний, и сурово-реалистических пейзажей паутины нескончаемых улиц Рима, по которым бредут в своих поисках Антонио с сыном.

Унылые стандартные дома окраины и пустыри, темные, грязные дворы старых кварталов, переполненные трамваи, длинные очереди, раздражительные, озабоченные люди, нищие, ожидающие обеда в благотворительной столовой, — все это в высшей степени выразительный фон, на котором разыгрывается трагедия Риччи. Не он один жертва безработицы, нищеты, волны воровства, захлестнувшей Италию в первые послевоенные годы, — нет работы и у людей, стоящих вместе с ним у районной биржи труда, нет ее и у парня, стащившего его велосипед, о жестокой нужде свидетельствует нехитрый скарб, заполняющий бесконечные полки ломбарда... Риччи — лишь один из миллионов людей, страдающих от несправедливости жестокого, равнодушного к судьбе простого человека буржуазного общества. Самое большее, что оно может дать бедняку, — это мессу в церкви и миску супа в благотворительной столовой...

Все роли в фильме исполняли непрофессиональные актеры, найденные самим режиссером. Безработного Риччи великолепно сыграл рабочий римского завода «Бреда» Ламберто Маджорани. Де Сика предложил ему: «Ты мне одолжишь на три месяца свое лицо, но

должен дать честное слово, что по окончании съемок вернешься на свой завод». Маджорани выполнил это требование режиссера, но вскоре был уволен и действительно стал безработным. В поисках заработка он вновь пришел в кино и изредка снимается в маленьких ролях. Незабываемый образ Бруно создал Энцо Стайола — мальчик, приносивший Де Сика овощи от зеленщика. Роль Марии исполняла также непрофессиональная актриса—журналистка Лианелла Карелл, с которой Де Сика впервые познакомился, когда она пришла к нему за интервью о тогда еще лишь задуманных «Похитителях велосипедов». «У нее такие глаза, как должны быть у Марии!» — воскликнул он и сразу включил ее в состав труппы. В своей работе с актерами-непрофессионалами Де Сика достиг в этом фильме поистине замечательных результатов, показав себя не только талантливым режиссером, но и вдумчивым и терпеливым педагогом.

Мы уже говорили, что буржуазные критики ополчились против сюжета «Похитителей велосипедов». После выхода фильма на экран буржуазная печать начала обвинять Де Сика и Дзаваттини в том, что их произведение служит орудием политической пропаганды. Была раздута целая кампания, направленная против всей прогрессивной художественной интеллигенции, а некоторые правые газеты подняли крик — как это ни дико звучит по отношению к столь глубоко гуманному фильму,— что подобные произведения оскорбляют «достоинство итальянского народа».

Католики, скрытые и явные фашисты в десятках статей с пеной у рта доказывали, что такие кинокар-

тины — клевета на родину и итальянцев, представляемых в виде каких-то «шушà» и «похитителей велосипедов», называли эти произведения «апологией нищеты и лохмотьев».

Переход Де Сика от критики павшего фашистского режима к критике послевоенного итальянского общества вызвал недовольство государственных органов, ведающих кинематографией, и насторожил их против режиссера. Де Сика, как и Дзаваттини, был причислен к «красным».

После выхода «Похитителей велосипедов» Де Сика получил государственную субсидию, более чем в два раза меньшую, чем, например, демонстрировавшийся почти одновременно пустой, чисто коммерческий фильм режиссера-ремесленника Бриньоне «Неблагодарное сердце», о котором ныне никто и не помнит (субсидия составляла 43,4 млн. лир, тогда как сбор от фильма достигал 230 млн. лир).

Особенно раздражены фильмом были католические круги, задетые сатирическим показом мессы для бедных, немцев-монахов и общим духом фильма. Вот какую оценку «Похитителям велосипедов» дал Католический киноцентр, который публикует свой «приговор» каждому новому фильму:

«С точки зрения морали нельзя не заметить, что этот фильм проникнут чрезмерным пессимизмом. В нем нет и намека на религиозное утешение, сатирическое изображение «мессы бедняков» вовсе неуместно и не соответствует действительности. Фильм обнажает существующие недостатки и пороки, а то, каким образом представлены в нем некоторые положения и неко-

торые социальные проблемы, делает его опасным для неподготовленного зрителя. Смотреть этот фильм в общественных залах разрешается только взрослым, полностью созревшим в нравственном отношении».

Так глубоко гуманное творчество двух крупнейших художников итальянского кино — Де Сика и Дзаваттини — было объявлено Ватиканом «опасным»! Впрочем, если для кого оно действительно и представляло «опасность», так для самого Ватикана.

НЕОБЫЧНЫЙ ЖАНР

«Дадим всем людям лошадь-качалку» — так назывался сценарий кинокомедии Дзаваттини, по которому Де Сика, как мы помним, хотел ставить фильм еще в 1939 году. В 1943 году Дзаваттини на основе этого неосуществленного сценария написал свой известный роман «Тотó-добрýк», а затем вместе с Де Сика переработал его вновь в сценарий «Бедняки мешают», в котором правдивый показ окружающей жизни перемежался с веселой фантастической выдумкой. По этому-то сценарию Де Сика в 1950—1951 году и создал кинокомедию, получившую в окончательном варианте название «Чудо в Милане». Так, только через двенадцать лет режиссеру и сценаристу удалось осуществить свой давнишний замысел.

«Тема бедности (богатые и бедные) — это тема, раскрытию которой можно посвятить целую жизнь. Мы в этом направлении сделали лишь первые шаги. Нужно иметь мужество настойчиво развивать эту тему дальше, во всех ее деталях... и если богатые морщат нос, особенно в отношении «Чуда в Милане», то им придется немножко потерпеть. «Чудо в Милане» — это всего лишь сказка. На эту тему можно было бы сказать значительно больше», — писал Чезаре Дзаваттини.

...Добрая старушка — тетушка Лолотта (ее роль играла выдающаяся актриса театра и кино Эмма Граматика) нашла однажды под капустным листом хорошенького мальчика, которого взяла на воспитание.

Когда она умерла, Тото отдают в сиротский приют, откуда он выходит подростком (взрослого Тото играл молодой актер Франческо Голизано по прозвищу Джеппа, приобретший ранее известность как непрофессиональный исполнитель главной роли в фильме Ренато Каstellани «Под солнцем Рима»). Это замечательно добрый, простодушный парень, готовый помочь всем и каждому. Случай сводит его с группой бездомных бедняков, которых миланцы называют «барбони» («бородачи»), и он поселяется вместе с ними в одной из лачуг из жести и фанеры на окраине города.

Вскоре случается первое «чудо» — в поселке бедняков неожиданно начинает бить из-под земли нефть. Но это приносит им лишь несчастье: богач Мобби всеми средствами пытается захватить землю, на которой стоит поселок, и выгнать бедняков из их жалких жилищ. (Авторы фильма словно предугадали то, что произошло несколько лет спустя: в Италии действительно была найдена нефть. Какой удачной аллегорией звучит этот фильм ныне, когда природные богатства Италии пытаются прибрать к рукам заокеанские и итальянские монополисты!) Во главе борьбы жителей поселка против Мобби и его полиции встает Тото. По счастью, добрая тетушка Лолотта присылает ему с «того света» голубя, способного совершать чудеса. С волшебной помощью Тото отражает натиск солдат

Мобби, а победив, начинает творить удивительнейшие чудеса, осуществляя различные желания своих друзей — бедняков.

Однако ангелы, надзирающие за тетушкой Лолоттой, уносят голубя на небеса, и злому Мобби удается выгнать бедняков из их лачуг, арестовать и отправить в тюрьму. Но когда тюремные фургоны пересекают центр города, появляется тетушка Лолотта, которой удалось ускользнуть от своих стражей, и приносит голубя. Происходит очередное чудо — фургоны разваливаются, и освобожденные бедняки улетают, оседлав волшебные метлы, «в страну, где слова «добрый день» означают поистине добрый день...».

«Чудо в Милане» — на первый взгляд картина неожиданная для творчества Де Сика и для всего неореалистического направления. В ней, казалось бы, нарушены некоторые основные принципы неореализма, и прежде всего принцип документально точного, достоверного изображения реальной жизни.

В самом деле, в фильме много «выдуманного», против чего столь решительно восставали неореалисты. Среди действующих лиц — добрая фея, волшебный голубь, ангелы. В фильме происходит множество чисто сказочных событий — голубь помогает добряку Тото творить разные мелкие и крупные чудеса: удушливые газы, пущенные по приказу Мобби против бедняков, обращаются на его солдат; бедняки вооружаются возникшими из ничего зонтиками, когда Мобби пытается их разогнать, поливая из полицейских брандспойтов; чудесным образом исполняются все желания, высказанные бедняками Тото, — низкий становится выше,

хромой излечивается от хромоты, кто хочет, получает шубу, бальное платье и даже торшер... И, наконец, когда арестованные бедняки вырываются на свободу, они, отняв у метельщиков улич метлы, взмывают на них, как на ковре-самолете, в воздух...

Однако все эти и многие другие «чудеса», все необыкновенное, неправдоподобное происходит в фильме со словно перенесенными на экран из окружающей итальянской действительности людьми, а их взаимоотношения — при всей внешней парадоксальности и комизме — вполне реально отражают нравы и порядки современного буржуазного общества. Фантастическая история разворачивается на фоне вполне реального современного Милана. Поселок «бородачей» могли видеть все, кто там бывал, — он находится в восточном предместье города, называемомся Ортика. Дома тянутся вдоль железнодорожной насыпи, совсем неподалеку от огромной, недавно построенной церкви, перед которой высится статуя св. Франциска — святой повернулся спиной к поселку «бородачей» и благословляет раскинувшийся перед ним город.

Вполне достоверен и сатирический образ богача Мобби. Задумав захватить землю, на которой живут бездомные, Мобби сначала выдает себя за их друга: «Ведь все мы братья, все одинаковы — у вас пять пальцев на руке и у меня, у вас нос и у меня», — говорит он. Это типичный современный капиталист с его лживой демагогией. В Италии в те годы даже возникло новое слово — «моббизм». Реальны и полицейские Мобби и их методы — точно так же, как настоя-

щие итальянские полицейские, они избивают бедняков дубинками, бросают в них бомбы со слезоточивым газом, поливают из брандспойтов. Великолепен образ предателя Раппи (его с блеском сыграл актер Паоло Стоппа) — жадного и тщеславного. Сперва он требует к себе уважения за то, что у него, единственного из всех бедняков, есть цилиндр, а потом за шубу с плеча Мобби предаёт своих друзей. Раппи — типичный социал-предатель, верный прислужник миланских Мобби.

Столь же реальны в фильме и образы бедняков — вместе с профессиональными актерами в фильме снимались настоящие бездомные, ютящиеся в лачугах Ортики, невообразимо изголодавшиеся, оборванные и обросшие бородами.

И, наконец, далеко не все «чудеса» помогает творить волшебный голубь. Отзывчивость Тото, его искреннее желание прийти каждому на помощь — вот самое большое «чудо» в картине. Добрый и энергичный, Тото налаживает жизнь бедняков, строит новый поселок взамен развалившегося, примиряет драчунов, отговаривает от самоубийства незадачливого влюбленного, организует отпор солдатам Мобби...

Все это дало возможность Умберто Барбаро удачно назвать «Чудо в Милане» реалистической сказкой. А французский киновед Ж. Садуль, разделяя мнение о глубокой реалистичности «Чуда в Милане», отметил как большое достоинство фильма то, что «феерия явилась для них (Де Сика и Дзаваттини.— Г. Б.) оружием, а поэтическая метафора — средством глубокого анализа современной жизни».

В самом деле, в этом фильме получили дальнейшее оригинальное развитие принципы неореализма и мотивы, которые и ранее волновали Де Сика и Дзаваттини, остались прежними глубина проникновения в окружающую действительность, социальная острота, свойственные их творчеству.

Однако форма выражения, режиссерская манера «Чуда» во многом отличаются от прежних фильмов Де Сика. Не следует забывать о той ожесточенной травле, которой подверглись Де Сика и Дзаваттини, о тех трудных условиях, в которых они создавали это свое произведение. Жанр «сказки» был в тот момент, быть может, наиболее подходящим. В выборе манеры повествования, вероятно, сыграло роль также и желание режиссера расширить ставшие уже узкими рамки неореализма, попробовать пойти по новому пути, применить новое оружие: показать противоречия и несправедливость буржуазного общества не в скупой форме «хроники» повседневной жизни, а прибегнув к сказочной выдумке и фантазии.

Поэтому представляется справедливой оценка, которую дал этому фильму Лидзани.

«Язык нового итальянского кино в настоящее время, — писал он вскоре после выхода «Чуда в Милане», — 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».

Убежденные «прозаики», бытописатели Дзаваттини и Де Сика в «Чуде в Милане» несколько отходят от своей почти хроникально-документальной манеры повествования, охотно прибегают к символике, иносказанию, гиперболизации.

Поселок бедняков, их убогие лачуги, готовые рхнуть и действительно разлетающиеся под порывами ветра, — как бы символ неустроенной, во многом зависящей от случая жизни «бородачей».

Гипертрофируя доброту Тото, его необычайную душевную отзывчивость (встречаясь с хромым, он начинает хромать, увидев косоротого — перекашивает в гримасе лицо, разговаривая с коротышкой — старается стать ниже ростом, только бы не огорчить никого из этих обиженных судьбой!), авторы фильма словно хотели в шутливой, иносказательной форме выразить свое представление о том, какими должны быть нормы человеческих отношений.

Начав свою режиссерскую деятельность в кино с комедий, Де Сика неизменно хранит верность комическому в своих произведениях. В каждом его фильме присутствуют и шутка, и сатира. «Чудо в Милане» убедительно показало, как щедро Де Сика и Дзаваттини одарены чувством юмора и как широко режиссер умеет использовать богатейшие возможности смеха. В этой картине формы комического разнообразны: от улыбки и беззаботного веселья до беспощадной сатиры.

Презрительно и гневно высмеиваются богачи — Мобби и Бамби. Невероятно толстые, с лоснящимися, сытыми, гладкими лицами, они — полная противопо-

ложность оборванным, изможденным, заросшим бородами «барбони». На Мобби и Бамби одинаковые роскошные шубы с огромными пушистыми воротниками и сверкающие цилиндры; дом Мобби — величественный храм бизнеса, в котором бормочут диктофоны и звучит американский джаз, а вместо термометра за окном вывешен служащий, оповещающий хозяина о погоде... Манера изображения богачей заставляет вспомнить некоторые фильмы, поставленные советскими режиссерами в 20-х годах. Недаром, говоря о «Чуде в Милане», Всеволод Пудовкин писал, что этот фильм сосредоточил в себе всю силу немого кино.

В фильме множество остроумных комедийных находок. Очень забавны лекари тетушки Лолотты; продавец воздушных шаров, которому в карманы кладут кирпичи, чтобы он не улетел; «чудеса», которые проделывает Тото с войском Мобби: идущие в атаку солдаты вдруг начинают скользить как на катке, а их командиры — петь приказы на мотивы оперных арий...

В «Чуде в Милане» чувствовалось, как отмечали многие киновееды, прямое влияние творчества Чаплина, а также французского режиссера Рене Клера. Впрочем, еще перед началом съемок сам Де Сика высказывал намерение создать фильм в духе этих двух мастеров кино.

Действительно, в «Чуде в Милане» есть кое-что общее с фильмами Чаплина и некоторыми работами Клера конца 30-х — начала 40-х годов. («Привидение едет на Запад», «Я женился на ведьме»,

«Это случилось завтра»), в которых реальная действительность переплеталась с фантастическим вымыслом.

Сходство с комедиями Клера того периода — изящными, ироническими, остроумными, но лишенными серьезного социального заряда — нам кажется чисто внешним. О манере французского режиссера напоминает в «Чуде в Милане» лишь использование некоторых приемов и трюков.

Влияние же Чаплина гораздо глубже, органичнее. С Чаплином Де Сика вообще сближает горячая любовь к маленькому человеку, вера в торжество заложенных в людях хороших качеств, сочувствие (никогда не переходящее в снисходительную жалость!) к униженным и оскорбленным. Тото многим напоминает героев чаплиновских фильмов: и своей чуткостью к чужим страданиям, и своей безграничной отзывчивостью, готовностью помочь всем и каждому, забывая о собственных невзгодах. Тото даже не приходит в голову воспользоваться волшебным даром голубя для себя — он счастлив тем, что может доставить радость другим. Подобно чаплиновским героям, он обладает умением преображать неприглядную действительность силой своего желания и фантазии — так разлитое на полу молоко превращается для него в ручей, и даже скучную таблицу умножения он использует весело и по-новому — дает названия улицам в поселке бедняков: « $4 \times 4 = 16$ », « $9 \times 9 = 81$ ».

Много общего с картинами Чаплина и в сатирических сценах «Чуда в Милане». Достаточно вспомнить прибытие в поселок «барбони» богачей — они

принимаются яростно торговаться между собой из-за земельного участка, и голоса их переходят в собачий лай. Это очень похоже с началом фильма «Огни большого города», когда на церемонии открытия памятника вместо речей важных ораторов вдруг раздается нечленораздельное бормотание.

Поистине чаплиновской поэзией проникнуты встречи Тото и молоденькой прислуги Эдвидже (ее играла Брунелла Бово), сцена, в которой «бородачи» греются на солнце, любовный эпизод между негром и белой девушкой (в котором, между прочим, режиссер затронул проблему расовой дискриминации).

Но вместе с тем фильм терял всю свою поэтичность, когда в некоторых сценах на смену юмору и фантазии приходили чисто развлекательные трюки, подчас не отличавшиеся хорошим вкусом. Таков, например, банальный эпизод с танцующей ожившей статуей. Некоторые остроумно задуманные эпизоды — такие, как сошествие тетушки Лолотты на землю, погоня цилиндров за Раппи, финальный полет «барбони» на метлах, — много теряют из-за неудачного, «кустарного» выполнения. Приглашенные из-за границы специалисты по комбинированным съемкам явно оказались не на высоте. Напротив, много помог режиссеру своей отличной операторской работой Альдо Грациати. Он сумел передать сказочный и в то же время вполне реальный дух этого необычного фильма и запечатлел новые для итальянского кино пейзажи миланских окраин — фильм снимался почти полностью на натуре.

* * *

«Чудо в Милане» — первый фильм Де Сика, в котором он показал, пусть еще пока в виде персонажей причудливой «сказки», богачей, угнетателей — словом, тех, кто в борьбе, которую ведут за свои права бедняки, стоит по ту сторону баррикады (кстати, в этом фильме действительно были даже баррикады!). В этом показе богачей в качестве явно отрицательных персонажей проявился некоторый идейный сдвиг, происшедший в тот период в творчестве Де Сика. Отчасти, по-видимому, это было связано и с той ожесточенной травлей, которой он подвергся после выхода на экран «Похитителей велосипедов» и на которую он хотел дать возможно более резкий ответ.

Трудно даже представить, какую бурю вызвало появление «Чуда в Милане». По сравнению с ней померкли все прежние нападки буржуазных газет на Де Сика и Дзаваттини. Реакционная печать усмотрела в фильме-сказке чуть ли не призыв к революции. Буржуазные критики на все лады обсуждали, куда полетели освобожденные голубем «бородачи», каков тайный смысл фразы о стране, где слова «добрый день» означают действительно добрый день, всерьез анализировали все перипетии борьбы между Тото и Мобби. Особенно свирепствовали, как обычно, католические критики, упрекавшие создателей фильма в нарочитой аллегоричности, под прикрытием которой они-де ведут атаки с «позиций марксизма» на существующий в Италии строй. Некоторые договорились до того, что объявили этот фильм «советским»,

а фигурировавшего в нем голубя — символ мира между людьми — символом «коммунистического государства».

Полемика, поднятая фильмом, все больше переходила из области искусства в область политической борьбы.

Известный итальянский писатель Леонида Репачи в своем выступлении на одной из сессий Всемирного Совета Мира говорил про «Чудо в Милане»:

«Ни автору, ни режиссеру не прощают того, что они со слишком большой человеческой симпатией относятся к беднякам, обездоленным, им не прощают того, что они представили богатых под классовым углом зрения, в положении, которое они не смогли бы удержать, если бы не имели в своем распоряжении полицейские силы. Особенно не прощают авторам фильма, который является, может быть, самым прекрасным и замечательным произведением итальянской кинематографии, того, что там смешаны реализм и поэзия, повседневная трагедия и фантазия. Обоим авторам не прощают того, что они хотели открыть человеческим душам надежду на лучший мир, выразить веру в жизнь с символической помощью голубя, который очень напоминает голубя Пикассо. Можно без преувеличения сказать, что реакционные силы Италии боятся сегодня нежного голубя мира больше, чем черной оспы».

Среди прогрессивных критиков фильм «Чудо в Милане» вызвал горячие споры. Как писал сам режиссер, «это картина, на которую все реагируют по-разному, каждый видит и воспринимает ее по-своему».

Единодушно отмечая, что фильм весьма далек от материалистического или коммунистического мировоззрения, которое ему приписывала правая печать, прогрессивные критики давали различную оценку этому сложному произведению. На общем фоне нео-реалистических фильмов тех лет и прежних фильмов самого Де Сика кое-кому «Чудо» даже показалось шагом назад, а то и опасным поворотом в творчестве режиссера. Авторов фильма упрекали в том, что они лишь обличают разложение буржуазного общества, заостряют свое внимание на его несправедливости, на показе «бедных» и «богатых», но не вскрывают конкретной классовой борьбы, потрясающей современную Италию, подменяют освободительную борьбу трудящихся «чудом».

По-видимому, сам Де Сика не ожидал, что его фильм вызовет столь острую полемику. В ряде заявлений печати, называя «Чудо в Милане» экспериментом, Де Сика подчеркивал, что фильм не «политический», что это лишь сказка, призывающая людей к солидарности, и что идея фильма «заключается в торжестве доброты, в том, чтобы люди учились хорошо относиться друг к другу. Вот единственно, в чем «политика» моего фильма. И еще в том, чтобы слова «добрый день» действительно означали добрый день...».

Свою приверженность этой теме режиссер подчеркивал еще перед началом съемок «Чуда в Милане»:

«Истинная направленность моих фильмов — это призыв к человеческой солидарности, борьба против эгоизма и равнодушия. В «Шушà» эта тема трактует-

ся как трагедия; в «Похитителях велосипедов» она сохраняет все свое драматическое содержание, но повествование нередко принимает комический оборот; наконец, мой следующий фильм — «Чудо в Милане» — будет представлять шуточное развитие темы «человек в борьбе против одиночества».

В этой проповеди человеческой солидарности — одно из разительных отличий гуманного творчества Де Сика и других неореалистов от произведений декадентского, упадочнического искусства.

Как бы ни оценивали «Чудо в Милане» и сам постановщик и некоторые недальновидные критики, лучшим подтверждением того, что сказка Де Сика и Дзаваттини была далеко не безобидной, явился яростный вой, который подняла вся реакционная печать.

Еще не стихли споры, вызванные «Чудом в Милане», которому на Международном кинофестивале 1951 года в Канне была присуждена первая премия, как неутомимый Де Сика уже начал сниматься в нескольких картинах.

После «Шушà», в период 1946—1952 годов, Де Сика снимался сравнительно немного, уделяя основное внимание режиссерской работе — именно к этим годам относится создание «Похитителей велосипедов», «Чуда в Милане» и «Умберто Д.».

Из фильмов, в которых он участвовал в тот период, заслуживает внимания в первую очередь «Рим — свободный город», сатирико-фантастический фильм о жизни послевоенной Италии режиссера Марчелло Пальеро по сценарию, написанному Де Сика, Дзаваттини, Сузо Чекки Д'Амиго и самим Пальеро.

Де Сика играл героя — «приличного господина», потерявшего память. Роль отличалась исключительной сложностью — от актера требовалась тончайшая игра на грани между высокой патетикой и буффонадой. Талантливому артисту удалось создать сложный обобщающий образ либерального буржуа — современного донкихота. Игра Де Сика получила высокую оценку в печати тех лет.

Интересно также было исполнение актером одной из основных ролей в антифашистском фильме «Рождество в лагере 119» о гитлеровских концлагерях, который поставил «под общим наблюдением» Де Сика режиссер Франчески. В этой картине Де Сика со вкусом, вдохновением и проникновенностью сыграл одного из интернированных — благородного и гордого аристократа (эта роль, вероятно, чем-то пригодилась артисту впоследствии при работе над образом Бертоне).

Успехом Де Сика считались и лирический образ учителя в фильме «Сердце» по известной одноименной книге Эдмондо Д'Амичиса (известной у нас под названием «Дневник школьника»), и остроумная карикатура на знаменитого артиста в веселой музыкальной комедии «Горничная с приятной наружностью ищет места». Однако далеко не все роли приносили самому Де Сика удовлетворение. Участие в фильмах «Затерянные во мраке» и «Завтра слишком поздно» было для артиста серьезной неудачей. Но благодаря этим и многим другим актерским работам Де Сика сумел собрать средства для постановки своего следующего фильма.

ЗАВЕРШЕНИЕ ТРИЛОГИИ

Фильм «Умберто Д.» показал, насколько неосновательны были опасения тех, кто полагал, что Де Сика, поставив сказку «Чудо в Милане», свернул со столбовой дороги неореализма. Эта картина как бы явилась заключительной частью его трилогии «Шушà», «Похитители велосипедов», «Умберто Д.», посвященной униженным и оскорбленным современной Италии.

Новое произведение Де Сика и Дзаваттини не менее беспощадно, чем предыдущие их фильмы, обличало жестокость буржуазного общества. Вместе с тем оно в еще большей мере, чем «Похитители велосипедов», явилось выражением эстетических принципов неореализма, и в частности тех взглядов на киноискусство, которые развивают Дзаваттини и Де Сика.

«Умберто Д.»,— писал Дзаваттини,— представляет новый успешный этап в моем более чем десятилетнем сотрудничестве с этим крупнейшим режиссером.

В этом фильме еще более очевидно, чем в «Похитителях велосипедов», «ничего не происходит». Перед зрителем медленно проходит повседневная жизнь самого «маленького» человека — старика-пенсионера, бывшего государственного служащего. Трагедия его

старости и одиночества показана не в какие-то особо драматические моменты, а именно в ее жестокой обыденности. В центре фильма — не занимательная интрига, не развитие событий и даже не события, а человек, взятый в обычных условиях и обстановке своей жизни, его насущные нужды, горести, душевные переживания. При этом речь идет не только о трагедии старости, одиночества, нищеты «вообще», а о трагедии старости, одиночества и нищеты представителя определенного слоя общества в определенных исторических условиях.

Фильм рассказывает о вполне конкретном, типичном для послевоенной Италии явлении — о бедственном положении государственных служащих, обреченных в старости на нищенское существование. Проблема старости в Италии, особенно в тот период, — вопрос далеко не только этический, моральный. Десятки тысяч престарелых чиновников, получавших мизерные пенсии, умирали с голоду. По статистическим данным того времени, когда снимался «Умберто Д.», в Италии ежегодно кончали самоубийством 500 доведенных до отчаяния пенсионеров. Увеличение пенсий было одним из главных требований в борьбе государственных служащих за свои права. Впервые в истории Италии чиновники, всегда считавшиеся «оплотом государства», начали широко участвовать в профсоюзном движении, устраивать демонстрации и забастовки, парализующие всю жизнь страны. Отсюда особо острое социальное звучание фильма, его полемическая направленность, его ценность как человеческого и социального документа.

Еще до выхода фильма на экран режиссер говорил, что Дзаваттини в сценарии удалось воссоздать трагедию «тех людей, которые остаются за бортом жизни, которым мы отказали в признании, не помогли и никогда не уделяли внимания». «Мне самому пришлось терпеть лишения,— замечал Де Сика в другом интервью,— и поэтому я отношусь с любовью к людям, которые им подвергаются».

...Старика-пенсионера зовут Умберто Д., ему за шестьдесят, и на лице у него всегда улыбка, потому что он любит жизнь, любит настолько сильно, что — по природе человек робкий и тихий — решается потребовать от правительства увеличить его жалкую пенсию.

Поэтому в начале фильма мы видим его шествующим со своей собакой в колонне вместе с другими стариками, такими же бывшими служащими, как и он, которые после тридцати-сорока лет работы остались почти без средств к существованию. Демонстранты несут плакаты: «Мы трудились всю жизнь», «Пенсионеры требуют справедливости», «Старики тоже должны есть!» Но на мирную демонстрацию обрушивается полиция. Полицейские «джипы» начинают свою бешеную «карусель». Умберто, трудясь всю жизнь, мечтал о спокойной старости — теперь ему приходится спасаться от преследующих его полицейских. Его существование полно не только тяжелых лишений, но и горького унижения. Он живет у хозяйки, которая сдает комнаты по «почасовой оплате» ищущим уединения парам. Она ненавидит мешающего ей старика и его собаку Флайка — единствен-

ное преданное ему существо. Другая привязанность Умберто — молоденькая служанка Мария, лишь недавно приехавшая в Рим из деревни. Он питает к этой простодушной девушке, легко уступающей ухаживанию карабинеров из соседней казармы, отеческие чувства, пытается вразумить ее, научить грамоте.

Старик возлагает большие надежды на прибавку пенсии — у него много долгов, и, если он не внесет в срок квартирную плату, хозяйка, которая только того и ждет, выгонит его на улицу. Поэтому, захворав, Умберто решает лечь в больницу — там бесплатно кормят, и это позволит ему дотянуть до получения очередной пенсии. Но Умберто через пару дней выписывают — он слишком быстро поправился. Тогда старик пытается заложить или продать то немногое, что у него осталось, хочет, но не осмеливается просить займы у прежних сослуживцев, наконец, даже решает собирать милостыню. Он отправляется в отдаленный квартал, где его никто не знает, но у него так и не хватает смелости протянуть руку за подающим. Когда он приходит домой, в комнате у него все перевернуто вверх дном: хозяйка решила перепланировать квартиру, что даст ей возможность под благовидным предлогом выселить старика. В довершение всего он чуть было не лишился своей собаки — хозяйка выпустила Флайка на улицу без присмотра, и его забрали на живодерню.

Умберто приходит в голову мысль покончить с собой. Он решает отравиться газом, но в кухню врывается верный Флайк и мешает осуществить его намерение. На следующее утро, помышляя о самоубий-

стве, старик старается устроить судьбу Флайка, но это ему не удается. В собачьем «пансионе» за псом вряд ли будут хорошо ухаживать, а бонна девочки, которой он предлагает подарить собаку, не хочет брать Флайка. Тогда Умберто решает покончить с собой вместе с ним. Крепко прижав его к груди, Умберто подходит к железнодорожному переезду, чтобы броситься под приближающийся поезд. Но собака, словно поняв его намерение, вырывается и убегает. Момент упущен — поезд с оглушительным грохотом пронесется мимо. Опомившись, Умберто идет искать Флайка, который, словно желая спасти старика, играя, уводит его все дальше от страшного места...

«Вместо того чтобы нападать в лоб на непоколебимые устои, — писал один французский рецензент фильма, — Де Сика показывает, как отражается бесчеловечная жестокость существующего строя в сердце человека. Именно через этого седеющего, растерянного, робкого человека мы осознаем чудовищную несправедливость окружающей нас жизни».

В одном из интервью Де Сика рассказал, что давно задумал посвятить этот фильм памяти своего отца — государственного служащего Умберто Д. — Умберто Де Сика. Мы уже упоминали о том, что в детстве на глазах Витторио его отец подвергся нападению взбешенного кредитора, и это тяжелое воспоминание нашло отзвук в заключительном эпизоде «Похитителей велосипедов». Дальнейшее развитие мотив униженного человеческого достоинства, когда человек слаб и беден, получил в «Умберто Д.». Этот

фильм, рассказывал режиссер друзьям, «попытка установить узы солидарности между бедняками, попытка воздать должное сопротивлению, которое оказывают отверженные силам зла, это поэма, посвященная не знавшему удачи, но всегда улыбавшемуся мужественному борцу, каким был мой отец».

В беседе с одним из советских корреспондентов в Риме Де Сика говорил:

«Переживания Умберто мне близки и понятны, ибо они похожи на лишения и переживания моего отца».

Многие настойчиво советовали Де Сика сыграть роль Умберто самому, но режиссер считал, что его внешние данные не соответствуют этому персонажу.

В поисках подходящего исполнителя Де Сика изъездил много городов, пока случайно не встретил на улице старика, который чем-то напоминал ему отца. Своей внешностью и манерами он прекрасно подходил для того, чтобы воплотить образ Умберто, созданный в сценарии. Однако семидесятилетний профессор Флорентийского университета, ученый-языковед Карло Баттисти¹ далеко не сразу уступил уговорам режиссера участвовать в фильме.

Вот как рассказывает о своем неожиданном приходе в кино сам Баттисти:

«Должен сказать, что сперва я был удивлен и растерян, но потом целый ряд соображений застави-

¹ В наших библиотеках имеется его книга — курс лекций «Доисторический лингвистический субстрат на территории Италии» (1959).

ли меня принять предложение Де Сика. Вы знаете, что жизнь профессоров проходит среди книг и картотек. В некотором смысле наша работа абстрактная, нередко она уводит нас от проблем реальной жизни. Поэтому в предложенной мне новой работе я прежде всего увидел возможность приобрести новый и гуманный жизненный опыт, который меня духовно обогатит. Я испытывал интерес художественного и психологического порядка: мне представилась возможность проанализировать, какие чувства и переживания вызовет во мне этот новый для меня вид деятельности. Другая причина, заставившая меня согласиться, это тот энтузиазм, с которым было встречено известие о предложении Де Сика моими коллегами по Флорентийскому университету и прежде всего студентами. Они единственные поняли, почему я решил сниматься. Все же другие считали скандальным то, что меня пригласили исполнять роль не университетского профессора, а, как они говорят, «простого человека».

Интересно, как Баттисти «чувствовал» и понимал создаваемый им образ:

«Я происхожу из старой крестьянской семьи,— говорил он в одном интервью,— но отец мой был директором гимназии и, следовательно, тоже государственным служащим. Хотя отец не нуждался так, как Умберто Д., могу вас заверить, что он не купался в золоте. У всех нас есть знакомые-пенсионеры, и все мы знаем, в каких трагических условиях они живут. Умберто Д.— именно типичный представитель этой категории населения, находящейся в таком тяжелом

положении. Это старик, которого нужда и враждебная ему общественная среда толкают на самоубийство. Но когда он уже готов совершить этот отчаянный шаг, что-то у него внутри говорит, что он не может, не должен кончать с собой. И он возвращается к жизни, конечно, не как победитель, но как человек, который понимает, что жизнью нельзя бросаться, что «так кончать нельзя». Выход, как говорит Дзаваттини, должны указать сами зрители, люди, солидарные с Умберто Д.».

В 1955 году профессор Баттисти написал любопытную книгу под названием «Как я стал Умберто Д.», в которой рассказывает, как приобщился к киноискусству.

В жизни Баттисти — очень живой, экспансивный, сердечный, не по годам подвижный человек. Не только своей внешностью, но и характером он, по словам Де Сика, напоминал его отца. Под руководством режиссера Баттисти сумел создать глубоко волнующий, трогательный образ Умберто Д. — мелкого чиновника, немного старомодного и чуть застенчивого, глубоко человеческого и жизнелюбивого, несмотря на все лишения.

Роль Марии — доброй сердцем, но глупенькой служанки — убедительно сыграла молодая непрофессиональная исполнительница Мария Пиа Казилио. Рано оставшись сиротой, она жила у родственников в Риме, и Де Сика заметил ее чисто случайно. Потом зритель увидел Казилио во многих фильмах, в частности в итало-французской картине «Тереза Ракен» и в популярном в Италии фильме «Хлеб,

любовь и фантазия». Ныне она — одна из известных киноактрис.

Мария, только недавно попавшая из деревни в город, так же, как и Умберто, — жертва равнодушия окружающих, так же, как он, бесхитростна, так же беззащитна перед наглой, жадной и лицемерной хозяйкой.

Образ Марии кое-чем отдаленно напоминает образ Бруно из «Похитителей велосипедов»: в привязанности Умберто к Марии отчетливо проявляется скрытая жажда человеческого участия, которую, как и Риччи, испытывает герой «Умберто Д.», резко оттеняется его одиночество среди людей.

Остальные роли играли тоже непрофессиональные артисты. Только роль хозяйки исполняла бывшая актриса Лина Дженнари.

Режиссер использовал в этом фильме еще более сдержанные, скупые художественные средства, чем в «Похитителях велосипедов», язык его стал еще более четким, лаконичным, порой даже суховатым. От своей несколько лирической («элегической», как ее называли некоторые критики) манеры он перешел к менее эмоциональной, рациональной и суровой манере. Возможно, это явилось результатом большего, чем прежде, влияния Дзаваттини, который на сей раз был единственным автором и сюжета и сценария фильма.

«Умберто Д.» — не только возврат к стилю «Шушà» и «Похитителей велосипедов», но его дальнейшее углубление. С экспериментами типа фантастической сказки-комедии было на время покончено.

В «Умберто Д.» Де Сика еще ближе подошел к своим персонажам, стараясь уловить самые тонкие нюансы их настроения и чувств. Психологический анализ — отличительная особенность творчества Де Сика — доведен им до совершенства.

Самые сложные переживания человеческой души режиссер раскрывает удивительно простыми и экономными средствами. Он умеет подчеркнуть значительность, казалось бы, беглого, случайного взгляда, заставить «говорить» даже обычные вещи, увидеть глубокий смысл в будничных жестах и действиях.

Вспомним хотя бы сцену пробуждения Марии. Еле брезжит рассвет. Девушка нехотя встает, накидывает халатик, идет на кухню. Прежде всего она убирает с кухонного стола чернильницу и листок бумаги — вероятно, накануне вечером Мария приготавливала урок, заданный Умберто, — ведь старик все время твердит, что главная причина ее бед — темнота, неграмотность. Потом, погруженная в свои невеселые думы, подходит к раковине, пьет из-под крана воду, поднимает глаза и видит на стене множество муравьев. Приблизившись к окну, выглядывает во двор. Этот самый обыкновенный поступок приобретает особое значение — ведь внизу плац казармы карабинеров, а один из них — отец ребенка, которого ждет Мария. За окном грустно, тоскливо — как и на душе у девушки. На мгновение взгляд Марии задерживается на сидящей на крыше кошке, и она сразу отвлекается от своих размышлений.

Девушка отходит от окна, одну за другой чиркает три спички — мысли ее вновь далеко, и спички никак

не загораются, — зажигает газ, берет было кастрюльку, но прежде чем налить воды в нее, направляет струю вверх на стену над раковиной, чтобы прогнать муравьев. Затем, поставив кипятить воду, берет кофейную мельницу и, усевшись на стул, принимается молоть кофе.

Все эти движения Мария делает машинально, почти автоматически, очень медленно — в них ощущается и безрадостность ее существования, и ее тоска и покорность горькой судьбе (девушка говорила Умберто, что как только станет заметно, что она в положении, хозяйка ее выгонит, а в деревню возвращаться нельзя — там ее будет бить брат). Рассеянно Мария оглядывает свою фигуру. До сих пор ее лицо оставалось словно застывшим, но вдруг зритель видит, что по щекам девушки катятся слезы. Но она не прекращает привычной работы. Не вставая со стула и ни на секунду не переставая молоть кофе, она вытягивает ногу и пытается закрыть распахнутую дверь кухни — девушка спохватывается, что шум кофейной мельницы может разбудить хозяйку и Умберто. Сначала это ей никак не удается, но наконец носком ноги она прикрывает дверь. Лицо ее не меняет своего выражения, а из глаз продолжают бежать слезы...

Не менее впечатляюща и сцена, в которой заболевший Умберто лежит у себя в комнате. При помощи звука и освещения — доносящийся в окно смутный гул из соседнего кинотеатра, царящий в комнате неясный сумрак, отблески световых реклам — режиссер передает драматическую напряженность об-

становки, создает ощущение ночного кошмара, от которого только что очнулся больной Умберто, преследуемый днем и ночью мыслью о том, где достать денег.

Другой яркий пример глубокого психологического проникновения в характер Умберто — эпизод, в котором старик было решается просить милостыню в отдаленном от его жилища квартале. Он останавливается на углу и, поколебавшись, протягивает руку. Однако при виде прохожего Умберто не в силах побороть стыд, делает вид, что вытянул руку проверить, не идет ли дождь...

Умберто приходит в голову посадить просить милостыню свою собаку: он дает Флайку в зубы шляпу, а сам прячется неподалеку. Но, как назло, идет бывший сослуживец, и Умберто притворяется, что затеял с собакой игру. Он старается рассеять какие-либо подозрения у знакомого, настойчиво приглашает его в бар, разыгрывая состоятельного человека.

Равнодушию и враждебности, окружающим Умберто, режиссер со сценаристом противопоставляют его душевную доброту. Он по-отечески заботится о Марии, трогательно любит своего Флайка. Привязанность старика к собаке, показанная режиссером без какой-либо сентиментальности, так велика, что пересиливает мучащий Умберто голод — в столовой для бедных старик незаметно отдает свою порцию Флайку. Заботой о собаке пронизана и смешная при всей ее трагичности сцена в саду, когда Умберто играет с Флайком в прятки, чтобы незаметно убежать от него и броситься под поезд...

Эти и другие подобные им сцены, трагикомические и проникнутые тонким психологизмом, невольно заставляют вспоминать о Чехове и о Чаплине. Вряд ли стоит проводить какие-то параллели, увлекаться заманчивыми ассоциациями, но этот фильм Де Сика, так же как и его «Похитители велосипедов», согрет такой же любовью к маленьким людям, проникнут такой же горечью, болью за их несчастную судьбу, как и произведения великого русского писателя и фильмы Чарли. По-чаплиновски безжалостна в фильме и сатира: отвратительны бездушная, циничная хозяйка, которая разыгрывает перед своим богатым лысым женихом наивную простушку; дама, которая ходит на свидание со своим молодым любовником в квартиру, где живет Умберто, но строит из себя примерную жену и заботливую мать; хозяева собачьего «пансиона», такие же злобные и жадные, как и псы, которых они содержат.

Великолепное операторское мастерство вновь показал в «Умберто Д.» Альдо Грациати (Г. Р. Альдо). Это была его последняя работа — талантливый оператор погиб в 1953 году в результате автомобильной катастрофы.

Грациати, мастер исключительно выразительных и эмоциональных изобразительных решений, в «Умберто Д.» намеренно скуп и даже однообразен в своих приемах. Но эта сдержанность операторской работы удивительно соответствует тоскливой монотонности безрадостного существования героя фильма. Все внимание оператор сосредоточивает на лицах персонажей, стараясь подметить тончайшие оттенки

их переживаний. Еще до начала съемок «Умберто Д.» Альдо подолгу бродил с режиссером по римским улицам. Они делали записи, советовались, спорили. В «Умберто Д.», так же как и в «Похитителях велосипедов», важную роль играет показ Рима, на фоне улиц и площадей которого развивается действие фильма. Мы вновь видим не обычные подслащенные изображения «вечного города», а истинное лицо итальянской столицы. Однако это не рабочие окраины и не узкие улочки с неожиданно возникающими среди закопченных домов фасадами пышных палаццо и прихотливых церквей эпохи барокко в старой части города, где ютится беднота и где Риччи ищет свой украденный велосипед. На этот раз режиссер и оператор показывают «чиновничьи» кварталы Рима с безликими доходными домами, возникшие в конце прошлого века в районе вокзала Термини и населенные преимущественно мелкими служащими, которые стараются, несмотря на все лишения, соблюдать внешний декорум, «приличия» и условности буржуазного общества.

О кропотливой работе режиссера и сценариста над фильмом дает представление знакомство с рабочими заметками Дзаваттини и со сценарием, подвергшимся многократным переделкам (см. сборник «Умберто Д.»). Из окончательного варианта сценария Де Сика и Дзаваттини после долгого обсуждения изъяли ряд сцен. Уже после того как фильм был снят, из цензурных соображений режиссер произвел крупную купюру: была вырезана большая часть эпизода в больнице—бунт больных, требующих улучшений усло-

вий их содержания. Характерно, что такой факт действительно в свое время произошел в одной из римских больниц и привлек внимание общественности, возмущенной зверской расправой полиции с больными.

Сильные споры среди критиков вызывала концовка фильма. Многие указывали, что она недостаточно убедительна, менее впечатляюща, чем в «Похитителях велосипедов», — возвратившийся к жизни Умберто с просветленным лицом играет с собакой посреди стайки мальчишек, гоняющих вместо футбольного мяча пустую консервную банку.. Но главный спор шел о том, оптимистична или пессимистична концовка и весь фильм в целом.

Некоторые прогрессивные критики, высоко оценив мастерство режиссера и сценариста, упрекали их в общей пессимистичности, безысходности фильма.

«...После «Похитителей велосипедов» и «Чуда в Милане», которые открывали широкие перспективы и были проникнуты большим человеческим теплом, трагедия героя последнего фильма, напротив, беспросветна, непоправима. Пессимизм настолько силен, что отнимает всякую возможность какого-либо выхода, отдаляет Умберто Д. от всех и всего, заставляет его жить вне общества, на задворках жизни... Это мир, из которого навсегда изгнана человеческая солидарность», — писал, например, кинокритик Уго Казираги.

Но, как бы заранее предвидя и отвергая такого рода упреки, Дзаваттини заявлял еще во время работы над фильмом:

«Это действительно горький фильм, но не пессимистический. Мы с Де Сика вовсе не считаем, что

«Умберто Д.» и вообще наши последние фильмы якобы пессимистичны. Мы думаем как раз обратное. Мы считаем, что это глубоко оптимистические фильмы именно потому, что мы их создаем, желая заставить людей верить в лучшее будущее, найти в них стимул стремиться — каждый в своих возможностях — создать такое общество, в котором Умберто не пришлось бы отчаиваться. Это и означает не что иное, как веру в людей. Скажу более того: как и все наши предшествующие фильмы, эта картина является самым настоящим призывом к людям, именно потому, что они, как мы надеемся, поймут, чего мы требуем вместе с Умберто Д.».

Нет нужды говорить, что со стороны официальной критики «Умберто Д.», так же как и предшествовавшие фильмы Де Сика, встретил самый враждебный прием. Фильм даже не был показан на Венецианском кинофестивале. Надо сказать, что у итальянских зрителей этот фильм, признанный всеми киноведами одним из шедевров мирового киноискусства, не имел успеха (если «Похитители велосипедов» все же дали сбор в 230 миллионов лир, то «Умберто Д.» собрал лишь 90 миллионов). В значительной степени этот парадоксальный факт объясняется тем, что буржуазная печать и владельцы кинотеатров бойкотировали фильм. Но в какой-то мере это свидетельствовало и о том, что большинство итальянских зрителей еще «не доросло» до этого лишнего внешней занимательности фильма, было слишком отравлено ядом голливудской кинопродукции, заполнившей в послевоенные годы экраны Ита-

ли. За границей же как у публики, так и у критики фильм сразу встретил горячий прием. Характерно, что «Умберто Д.» восторженно встретили и американские зрители, которым уже претила голливудская стряпня. Клуб американских кинокритиков четыре года спустя после выхода фильма признал «Умберто Д.» лучшим иностранным фильмом из всех демонстрировавшихся в 1955 году в США.

Итальянские же органы, ведающие кинематографией, выдали «Умберто Д.» «премию» (так называются государственные субсидии, зависящие не от идейно-художественных достоинств фильма, а от суммы сбора, при помощи которых правительство проводит свою политику в области кино) всего в 16 миллионов лир. Достаточно сказать, что ничем не примечательная кинокомедия «Дон Камилло» получила в тот год «премию» в 216 миллионов! Эта сумма далеко не покрыла расходов на съемки фильма, и Де Сика вновь понес материальный урон.

ТРУДНЫЕ ГОДЫ

Выход «Умберто Д.» был использован клерикальными кругами для того, чтобы развернуть широкое наступление на прогрессивное киноискусство.

Один из членов цензурной комиссии прямо заявил:

«Пора покончить с этими антинациональными фильмами о нищете. Нужны веселые сюжеты, способные заставить людей смеяться. А нищета — это сюжет, который не нравится зрителям и не приносит денег».

Ведавший кино заместитель министра, один из лидеров правящей христианско-демократической партии, Джулио Андреотти обратился к Де Сика с открытым письмом, встав в позу доброжелательного журналиста.

Выразив свое восхищение мастерством режиссера и признав, что Де Сика «является одним из немногих деятелей итальянской культуры, пользующихся широкой известностью во всем мире», Андреотти, имея в виду последние его фильмы, заявил:

«Мы призываем деятелей культуры осознать свою ответственность перед обществом. Эта ответственность не может ограничиться показом только пороков и нищеты... Если верно, что можно искоренить

зло, грубо обнажив его самые ужасающие стороны, и если поэтому все будут вынуждены считать (конечно, ошибочно!), что Италия, показанная в «Умберто Д.», это и есть Италия середины XX века,— то тогда придется признать и то, что Де Сика оказал плохую услугу своей родине... Пусть же Де Сика не будет в претензии, если мы попросим его никогда не забывать о минимальном долге сохранять здоровый и действенный оптимизм, который по-настоящему помогает человеку идти вперед и надеяться...»

Короче говоря, правящие круги требовали от Де Сика и других кинематографистов «здорового и действенного оптимизма», хотели, чтоб они позабыли об имевшихся в Италии двух с лишним миллионах безработных, о бездомных, об умирающих с голоду пенсионерах, о бесправных и нищих крестьянах, о всех обездоленных.

Наступление на неореализм, проходившее в обстановке начавшегося экономического кризиса итальянской кинопромышленности, являлось составной частью общего наступления против единства, демократии, прогрессивной идеологии и культуры, развернутого христианско-демократической партией и Ватиканом. Внеся раскол в политическую жизнь и рабочее движение, клерикалы всячески пытались расколоть фронт прогрессивного киноискусства. Поскольку открытое выступление против неореализма, снискавшего признание во всем мире, было бы обречено на неудачу, они пытались его выхолостить.

Воспользовавшись выходом на экран одновременно с «Умберто Д.» кинокомедии Ренато Каstellани

«Два гроша надежды», буржуазная критика и стоящие за ее спиной чиновники постарались искусственно противопоставить друг другу эти два неореалистических фильма. Подстегнутые письмом Андреотти, правые газеты подняли шумиху о появлении внутри неореализма двух тенденций: одной — якобы «пессимистической» и другой — «оптимистической», превознося без меры фильм Каstellани и всячески понося «Умберто Д.». (Такое противопоставление было искусственным и нелепым, ибо оба фильма гуманны, жизнеутверждающи.)

Учитывая позицию правительственных кругов и влиятельных газет, а также и коммерческие интересы, продюсеры стали поддерживать постановку фильмов в духе народной комедии Каstellани. Однако этот привлекательный жанр, быстро вырождаясь, превратился в получивший широкое распространение в Италии гибрид — так называемую фольклорную кинокомедию, а то и в примитивный и вульгарный жанр, который итальянцы окрестили «комико-сексуальным». Создатели подобных картин стремились к внешнему сходству с неореалистическими фильмами лишь потому, что были вынуждены считаться со вкусами итальянской и иностранной публики, полюбившей произведения неореализма. Однако в этих кинокартинах отсутствовало главное — глубина постижения действительности, социальный заряд, критический дух, подлинное уважение и любовь к простым людям.

Красноречивым примером стремления выхолостить неореализм, сохранив лишь некоторые его внеш-

ние черты, может служить серия псевдофольклорных, сдобренных изрядной дозой эротики кинокомедий, начало которой положил знакомый нашему зрителю фильм режиссера Коменчини «Хлеб, любовь и фантазия». За этой фальшивой, но подкупающей зрителя своей веселостью картиной последовал целый сонм подражаний, не только пустых, но порой откровенно пошлых фильмов — «Хлеб, любовь и ревность», «Хлеб, любовь и...», «Хлеб, любовь и Андалузия» и т. д. Фильмы этой серии, поставленные разными режиссерами и с разными известными актрисами — Лоллобриджидой, Лорен, Кармен Севиллой, были связаны между собой центральным персонажем — бравым офицером карабинеров, роль которого исполнял Де Сика. Как и вся кинопродукция такого «фольклорно-сексуального» жанра, эти комедии преследовали определенные политические цели.

Вместо простых, трудовых людей в них действуют полуопереточные «пейзаны», огулленные и примитивные; наиболее здравомыслящий персонаж — это католический священник; жандармы, жестоко подавляющие крестьянские выступления, представлены в виде этаких безобидных, робких парней, а их командир — симпатичным, седеющим донжуаном, чувствительным и влюбчивым, готовым бежать за каждой юбкой.

Де Сика в слащавом образе старого служаки, у которого под мундиром бьется слишком мягкое и любвеобильное сердце, спасали в этих фильмах только его обычная чуть ироническая манера игры, подкупающая улыбка и постине опереточная легкость.

Но хотя актер и сумел избежать откровенной вульгарности, характеризующей фильмы в целом, он даже не попытался придать сатирическую окраску своему герою.

В тот период, когда после выхода на экран «Умберто Д.» на Де Сика с особой силой обрушились преследования и ставить серьезные фильмы в Италии стало еще труднее, его имя как актера можно было встретить чуть ли не в каждом третьем итальянском фильме. Часто это было не исполнение центральной роли, а лишь участие в каком-нибудь одном эпизоде, мимолетное «появление» на экране. Обычно Де Сика приходилось выступать в схожих ролях, представляющих как бы варианты одного и того же образа.

Так, стареющего ловеласа с благородной сединой и аристократическими манерами, весьма схожего с офицером-карабинером, Де Сика потом довелось играть, например, в фильме «Парк Боргезе» режиссера Франчолини, в картине «Драгоценности мадам де...» французского режиссера Макса Офюльса. Заметное место в галерее персонажей, воплощенных Де Сика, занимает также опустившийся аристократ, сохранивший где-то на дне души остатки былой гордости и благородства. Впервые такой образ с большой драматической силой и психологической достоверностью он создал в своем фильме «Золото Неаполя», о котором мы скажем ниже, а затем перенес его, придав сентиментально-комическую окраску, в американский фильм «Монтекарло», где ему была предложена роль неаполитанского графа, спустившего в рулетку все состояние и живущего на яхте, выигранной в карты

(достойной партнершей Де Сика в этом фильме была Марлен Дитрих).

Среди наиболее интересных актерских работ Де Сика того периода — образ бедняка-учителя Гаретти в остроумной социальной кинокомедии «Доброе утро, слон!», поставленной Франчолини по сценарию Дзаваттини. Он сыграл роль Гаретти с большим юмором, веселостью и непосредственностью в традициях итальянской комедии дель арте и в то же время с большой серьезностью и сердечной теплотой.

Другой удачей Де Сика-актера в тот период явилось участие в фильме Блазетти «Прежние времена». В эпизоде-скетче «Суд над Фриной», в котором вместе с ним играла Лоллобриджида, артист исполнял роль предприимчивого адвоката, взявшегося за явно безнадежное судебное дело — защищать легкомысленную дамочку, отравившую свою свекровь. Де Сика создал карикатурный, остросатирический образ ловкого болтуна-адвоката, который впоследствии в той или иной мере использовал в других фильмах, например в комедии «Двоеженец», а затем и в своем «Страшном суде». После успеха в этой роли акции Де Сика как актера поднялись еще выше, и его стали наперебой приглашать сниматься режиссеры и продюсеры, платя самые высокие гонорары.

Снимаясь в картинах других режиссеров, Де Сика начинает подготовку к новому фильму «Моя Италия», сюжет которого ему предложил Дзаваттини. Кинодраматург пояснял в печати, что они с Де Сика хотят полностью порвать с обычной манерой киноповествования, которую считают изжившей себя, и соз-

дать кинопроизведение совершенно нового жанра, без использования традиционных приемов кино или литературы.

Первоначально Дзаваттини задумал фильм как серию в пятьдесят-шестьдесят эпизодов, отражающих повседневную жизнь итальянского народа с 1900 по 1950 год. Однако в окончательном варианте сценария киносценарист ограничил время действия фильма послевоенным периодом и заменил эпизоды более короткими «моментами»; а задача фильма осталась прежней — показать Италию простых людей, их труд, семейную жизнь, увлечения, надежды, достоинства и недостатки.

В письме к Де Сика по поводу этого фильма Дзаваттини писал:

«Мы попадем в селение, название которого знают всего несколько сот человек. Мы остановимся там на каких-нибудь пару минут. Я хочу сказать, что оно покажется на экране так, словно мы остановились в нем на несколько минут; на самом же деле мы задержимся в нем столько времени, сколько потребуется для съемок этих кадров. На рассвете там слышатся звуки рога — это сзывают в школу неграмотных крестьян всех возрастов, которые, прежде чем отправиться в поле, приходят на час в школу. В другом селении мы увидим свадьбу. В третьем — эмигрантов, которые уезжают в Венесуэлу. Еще в одном — рождение ребенка».

Таким образом, «Моя Италия» должна была представлять собой фильм без сюжета, который снимался бы в различных местах, запечатлевая встречи

с жителями и различные события их жизни, а потом при помощи монтажа был бы «сшит» воедино. Это кинопроизведение, по мысли сценариста, должно было прозвучать как призыв к итальянцам познать свою страну и свой народ, ибо то, что люди мало знают друг о друге и окружающей действительности, Дзаваттини считает одной из основных причин их недостаточной солидарности.

Несколько «моментов» было уже отснято, но, к сожалению, этому любопытному замыслу не суждено было осуществиться. Помешало противодействие цензуры и местных властей, а также и нехватка материальных средств. Ни один продюсер не рискнул финансировать этот фильм, который, вероятно, носил бы откровенно разоблачительный характер. Работа над картиной «Моя Италия» была оставлена, и замыслом попытался воспользоваться другой режиссер — Роберто Росселлини, но также неудачно. В последующие годы Де Сика не раз повторял, что не отказался от намерения поставить этот фильм.

Замыслов было много, но работать в Италии становилось все труднее. В конце концов Де Сика решил воспользоваться приглашением одной американской кинофирмы, которая предлагала ему поставить фильм в Соединенных Штатах, причем, как было обещано, по собственному выбору и вкусу.

Де Сика хотел ехать вместе с Дзаваттини, но американские власти отказали всемирно известному писателю и кинодраматургу во въездной визе, предварительно подвергнув его оскорбительным формальностям. В то время как прогрессивная итальянская

печать выражала возмущение обхождением американских властей с Дзаваттини, все буржуазные газеты писали о «разрыве» между этими выдающимися деятелями итальянского кино и торжествовали по поводу прекращения их многолетнего творческого сотрудничества, доставившего столько хлопот и неприятностей органам, ведающим кино.

Когда Де Сика пришел перед отъездом попрощаться с Дзаваттини, тот заговорил с ним об этих новых попытках подорвать их творческое содружество. Режиссер ответил кратко: «Это им не удастся».

Перед отъездом в США Де Сика высказался весьма ясно: «Если сценарий мне понравится, если у меня не будет против него никаких возражений, я поставлю фильм; если же нет, то ничего не выйдет».

Режиссер собирался снимать в США фильм по сюжету известного американского кинодраматурга Бена Хекта. Однако, увидя, как голливудские сценаристы «развили» этот сюжет, он отказался ставить по нему картину. «Я хочу снять фильм,— жаловался Де Сика журналистам,— в котором была бы рассказана простая история маленькой семьи, а они требуют, чтобы я набил в эту историю кучу всяких событий, гангстеров, потасовки...».

Поездка Де Сика в Америку окончилась тем, что августовским утром 1952 года режиссер неожиданно позвонил из Лос-Анжелоса Дзаваттини и сообщил ему, что американский продюсер Селзник готов снимать фильм в Италии по ранее написанному Дзаваттини сценарию «Вокзал Термини». Кинодраматург дал согласие, и Де Сика поспешил вернуться в Рим,

где вместе с Дзаваттини приступил к работе над новым фильмом.

Поставленный на американские средства фильм «Вокзал Термини» (закончен в 1953 году) неизбежно носил все следы компромисса. Французский критик А. Жель называл его «опасным брачным союзом между итальянским неореализмом и голливудским коммерческим духом», итальянский киновед Кьярини — «гибридным фильмом».

Как прямо сказал об этом сам Де Сика, «Вокзал Термини», несомненно, не означает шага вперед, ибо представляет собой художественный фильм, поставленный с коммерческими целями».

Против этого фильма и его экспорта за границу итальянская цензура не могла ничего возразить. В нем не показывалась нищета, не затрагивались социальные проблемы, даже были сглажены — по сравнению с первоначальным сюжетом Дзаваттини — некоторые моменты (например, в первом варианте, написанном киносценаристом еще до того, как начались переговоры с американскими продюсерами, конфликт фильма состоял в имущественном неравенстве действующих лиц: героиня принадлежала к высшим кругам итальянской буржуазии, а герой был бедным учителем; в окончательном же варианте сценария какие-либо социальные мотивы полностью отсутствовали). Мэри — молодая дама из Филадельфии, настоящая «средняя» американка. В ее жизни никогда не случалось «ничего необыкновенного», до той поры пока она как туристка не приехала в Рим, где полюбила случайно повстречавшегося ей молодого учителя

Джованни. Сознвая, что она теряет голову, Мэри спешит покинуть Рим.

Все действие фильма происходило на римском вокзале Термини в течение полутора часов. Картина длилась ровно столько, сколько продолжалось прощание американки Мэри и итальянца Джованни. Название фильма было символично: «Термини» — буквально означает «конечная остановка», «конец».

Новый фильм Дзаваттини и Де Сика создавался, казалось бы, в значительной степени по канонам неореализма. Сюжет был построен на одном из тех «банальных повседневных событий», которые — по убеждению Дзаваттини — достойны внимания и представляют интерес как зрелище.

Правда, указывал сам Дзаваттини, любое жизненное явление может стать темой художественного произведения лишь в том случае, если автору удастся вскрыть «возможно больше заложенной в нем гуманности и других ценностей морального, социального, экономического и даже поэтического порядка». К сожалению, в фильме недостаточно глубоко проведен анализ «конкретного факта» разлуки Джованни и Мэри. Основные герои оказались довольно шаблонными, бледными, малоинтересными людьми. Зритель слишком мало успевает узнать об их характерах, их прошлом, о той обычной обстановке, в которой они жили и живут, а показ их отношений не выходит за рамки не слишком глубокого «психологического интимизма».

«Вокзал Термини» был преимущественно «разговорным» фильмом — в течение полутора часов влюб-

ленные прощались, печалься о разлуке и вспоминая о коротких днях, проведенных вместе. Подобное построение фильма требовало особой выразительности и емкости диалогов: ведь в основном именно в них и могло отразиться своеобразие душевного склада, жизненных взглядов Мэри и Джованни. Однако автор диалогов — американский писатель Трумен Капот — не сумел справиться с этой сложной задачей. Речь героев безлика, стандартна, лишена индивидуальной окраски, не передает ни особенностей их характеров, ни силы их чувств. Отдельные подлинно «неореалистические» сценки на вокзале, в которых чувствовались высокое мастерство режиссера и дух Дзаваттини, и уверенный профессионализм известных голливудских актеров Дженнифер Джонс и Монтгомери Клайфта не могли спасти фильма.

В целом «Вокзал Термини» мало чем отличался от романтически-сентиментальных американских фильмов. Он действительно отнюдь не явился «шагом вперед» в творчестве Де Сика и Дзаваттини, хотя причины, побудившие их создать этот фильм, были вполне понятны. Не следует забывать, что все три фильма, завоевавшие мировое признание («Похитители велосипедов», «Чудо в Милане» и «Умберто Д.»), из-за бойкота со стороны правительственных органов и правой печати не только не принесли им доходов, но даже не оправдали себя в материальном отношении. Однако и «Вокзал Термини» — уступка требованиям кинопромышленников — не принес коммерческого успеха.



В 1954 году Де Сика приступил к работе над фильмом по книге неаполитанского писателя Джузеппе Маротта «Золото Неаполя». В сценарии, написанном Дзаваттини вместе с Маротта и Де Сика, действие было перенесено из прошлого в наши дни. Под «золотом» Неаполя подразумевалась человечность и доброта неаполитанцев, их «не ржавеющие» в бедности и лишениях «золотые» сердца.

Де Сика, тонко уловивший дух книги Маротта, сумел с большой теплотой, снисходительной иронией и легкой грустью воссоздать привлекательные характеры простых неаполитанцев, правдивые и остроумные сценки из их жизни. Но созданные им персонажи при всей их обаятельности, трогательной человечности, не выходили за рамки традиционных в итальянской литературе образов «неаполитанцев», а зарисовки жизни Неаполя, то проникнутые мягким юмором, то чуть сентиментальные, носили отпечаток некоторой литературной условности, нарочитой «фольклорности». Де Сика сам говорит, что любит, но не слишком высоко ценит этот свой фильм — дань городу детства. Роли в пяти эпизодах фильма исполняли самые известные артисты — сам Де Сика, Эдуардо Де Филиппо, Тото, Паоло Стоппа, София Лорен, Сильвана Мангано.

Герой первого эпизода — «гуаппо» (неаполитанская разновидность гангстера), наглый и грубый силач, перед которым трепещет весь квартал. Вот уже десять лет, как он поселился в доме своего школьно-

го приятеля — робкого городского музыканата — и терроризирует его семью. Но однажды музыкант находит в себе мужество выгнать насильника, и тот, видя единение семьи, уходит, может быть, впервые осознав свое одиночество и никчемность.

Так же традиционны и персонажи второго эпизода — пиццайола (торговка неаполитанскими лепешками — пиццей), наставляющая рога своему толстому и ревнивому мужу, ее любовник, ночной сторож, парень-разносчик, нищий, священник и другие неаполитанцы — соседи и клиенты хорошенькой пиццайолы, которую играла только начинавшая свою карьеру София Лорен. Под руководством Де Сика молодая актриса создала образ типичной неаполитанки, может быть, несколько условный, но несомненно искренний и непосредственный. Темпераментное исполнение этой роли впервые принесло Лорен широкий успех и популярность.

Наиболее удачным и психологически тонким был эпизод «Граф-игрок» с участием самого Де Сика. Он создал запоминающийся образ старого неаполитанского аристократа, одержимого страстью к карточной игре. Жена-графиня не дает ему ни гроша и запрещает лакею одалживать ему деньги. Поэтому графу приходится довольствоваться единственным партнером — мальчишкой, сыном привратника, которому отец приказывает играть в карты с хозяином. За внешней комедийностью ситуаций и диалога кроются истинные человеческие чувства — жалость слуг к старому барину, раздумье мальчика о человеческих слабостях, унижение графа, в глубине души созна-

ющего, что он смешон и жалок. Де Сика в этом эпизоде также продемонстрировал вновь и свое мастерское умение работать с актерами-детьми.

Четвертый эпизод посвящен истории богатого юноши, который взял в жены девицу из публичного дома, чтобы искупить перед богом свой грех: из-за него покончила с собой его невеста. Эту сентиментально-романтическую, во многом надуманную новеллу отчасти спасает хорошая игра актрисы Сильваны Мангано и отдельные высокие по режиссерскому и операторскому мастерству кадры.

В последнем эпизоде показан типично неаполитанский персонаж — «учитель» или «профессор», дающий советы жителям своего квартала, разбирающий их споры и конфликты. Роль этого негласного судьи и «мэра» квартала играет виднейший неаполитанский актер, режиссер и драматург Эдуардо Де Филиппо, посвятивший подобному персонажу свой фильм «Неаполитанцы в Милане» и знакомую советским зрителям пьесу «Мэр района Санита».

Как выбор жанра фильма, так и явное желание режиссера обойти острые социальные вопросы, а также привлечение многих актеров «крупного калибра» — все это ясно говорило о намерении Де Сика вновь поставить картину, которой был бы заранее обеспечен материальный успех благодаря ее занимательности и достаточно высокому художественному уровню и не чинилось бы препятствий со стороны цензуры.

В этом смысле Де Сика вполне выполнил свою задачу. Если «Вокзал Термини» был высококвалифи-

цированным «коммерческим» фильмом на голливудский лад, то «Золото Неаполя» явилось успешной попыткой создания фильма, в сущности, такого же типа, но носящего итальянский национальный характер. Как метко замечает в своей книге Феррара, фильм «Золото Неаполя» представлял по сравнению с «Вокзалом Термини» бóльшую «опасность» именно потому, что он был удачнее: соблазненные успехом фильма у зрителей, примеру Де Сика могли последовать и другие неореалисты.

В начале 1955 года фильм вышел на экран, и Де Сика в том же году за него была присуждена «Премия Сан-Винцент»¹ за режиссерскую работу. При показе фильма в Сан-Винценте выяснилось, что первоначально он состоял из шести эпизодов. По свидетельству кинокритиков, вырезанный цензурой эпизод «Похороны ребенка», в котором участвовали актеры-непрофессионалы, был самым значительным, самым реалистическим во всем фильме, достойным сравнения с наиболее впечатляющими сценами лучших картин, поставленных ранее Де Сика.

¹ Одна из ежегодно присуждаемых в одноименном курортном городке итальянских кинопремий.

ВНОВЬ НА ГЛАВНОМ НАПРАВЛЕНИИ

В тот год Де Сика продолжал много сниматься — он собирал необходимые средства для постановки задуманного им нового фильма.

«Я предпочел взять весь риск на себя одного, — говорил он в интервью газете «Унита». — Мои предыдущие фильмы — «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане» и особенно «Умберто Д.», как известно, не принесли мне с коммерческой точки зрения никакого успеха. Но это не имеет значения. Я счастлив, что их поставил, и знаю, что мой моральный долг как художника — создавать новые фильмы, которые шли бы по тому же пути».

1955 год ознаменовался новым походом клериков против прогрессивной культуры, и особенно против киноискусства. Режиссерам-неореалистам приходилось преодолевать множество препятствий — цензурные рогатки, финансовые затруднения, невероятно сильную конкуренцию со стороны голливудской продукции, беспрепятственно заполнявшей итальянский экран.

Итальянская кинематография в тот период переживала жесточайший кризис. Все глубже проникавший в итальянскую кинопромышленность американский капитал нес с собой все более ошутимое идеоло-

гическое влияние. Также и итальянские монополии все активнее прибирали к рукам кинопроизводство, действуя в тесном союзе с силами клерикального обскурантизма. Менялась сама экономическая основа итальянского кино, ранее пользовавшегося известной независимостью, а вместе с тем в него постепенно все шире проникали коммерческий дух и реакционная идеология. Все это привело к общему снижению качества кинопродукции. Итальянские фильмы перестали пользоваться за границей таким большим успехом, как в первые послевоенные годы, что, в свою очередь, не могло не отразиться на положении кинопромышленности.

Итальянские кинематографисты и зрители развернули на страницах печати, на сотнях собраний и конференций широкую дискуссию о положении кино. Кризис кино, пути развития киноискусства стали вопросами, живо интересующими итальянскую общественность. Участники дискуссии решительно осудили тенденции ухода от действительности и потребовали, чтобы кино возвратилось к правдивости и жизненности фильмов первых послевоенных лет.

Вот что писал в ходе этой дискуссии принимавший в ней активное участие Де Сика:

«Возьмем, к примеру, фильм «Крыша», который я закончил как раз на этих днях после почти четырех месяцев съемок. Я являюсь одновременно и режиссером и продюсером этого фильма. Картина обошлась в 220 миллионов лир. Считая расходы на печатание копий и рекламу, ее стоимость составила 300 миллионов. Таким образом, речь идет о довольно значи-

тельных расходах, хотя «Крышу» можно было бы считать дешевым фильмом: актеры стоили немного, а статья «режиссер» вообще отсутствует в смете. Так вот, сколько же должна составить кассовая выручка от этого фильма в Италии, чтобы его производство не было убыточным? Более 700 миллионов лир, причем нужно еще уплатить проценты, поэтому будем считать 800 миллионов. Много ли имеется на итальянском рынке фильмов, которые добились бы такой кассовой выручки? Очень мало. Отсюда вытекает абсолютная необходимость экспортировать наши фильмы на другие рынки. Но для того, чтобы прокат итальянского фильма за границей был прибыльным, он должен заинтересовать самую широкую публику. А для этого, по моему мнению, прежде всего необходимо одно: чтобы в Италии была гарантирована свобода творчества. Одним словом, получается замкнутый круг: судьба итальянского кино в экономическом отношении неотделима от предоставленной ему степени свободы.

Чего мы хотим, когда требуем свободы творчества? Быть может, мы хотим выступать против морали, ниспровергать устои, оскорблять религию? Разумеется, нет. Наши чаяния и как художников и просто как людей — иметь возможность свободно говорить с другими людьми. «Дайте нам свободно говорить с другими людьми», — хотел бы я потребовать от правительства и парламента, ибо это единственный способ углубить познание нашими ближними окружающей нас реальной действительности. Впрочем, мы имеем доказательства того, что итальянские фильмы

успешно распространялись за границей только в тот период, когда мы могли свободно стремиться к достижению этой высокой цели. За границей до сознания зрителей не доходит — как некоторым нравится думать или как они хотят заставить поверить — чисто полемическая сторона наших произведений, показ нашей социальной и моральной нищеты; до них доходят главным образом заложенные в фильмах идеи, стремление раскрыть внутренний мир человека. Я никогда не забуду слов одного итальянского посла, который сказал, что он смог восстановить отношения с некоторыми иностранными политическими деятелями на основе сердечности и равноправия лишь после того, как публику кинотеатров всего мира растрогал гуманный язык таких фильмов, как «Рим — открытый город» и «Шушá»...».

Общий кризис итальянского кино, преследования и трудности нарушили органичное развитие, но не подорвали прогрессивного направления в киноискусстве Италии. Большинство передовых деятелей итальянского кино не пошли по пути, на который их толкали продюсеры и чиновники, проявили решимость отстаивать народные, антифашистские принципы неореализма, возродить его разоблачительную силу. Об этом свидетельствовало создание в тот период таких фильмов, как «Повесть о бедных влюбленных» Лидзани, «Разгромленные» Мазелли и в первую очередь «Крыша» Де Сика.

Создание этого остросоциального, глубоко жизненного и правдивого фильма, перекликавшегося по своей тематике с «Чудом в Милане» и с такими кар-

тинами, как «Два гроша надежды» Каstellани и «Дни любви» Де Сантиса, в тот особенно трудный для итальянской прогрессивной кинематографии момент было смелым и нужным делом. Де Сика доказал плодотворность накопленных неореалистами традиций и жизнеспособность самого этого направления, набравшего силы для новых исканий.

...В популярной среди советских ребят повестисказке итальянского писателя Джанни Родари «Чиполлино» есть трагикомический персонаж — кум Тыква, который всю жизнь копил кирпичи, чтобы построить себе крошечный домик, не больше собачьей конуры. Но когда домик готов, приходит злой синьор Помидор и хочет выгнать из него беднягу Тыкву, так как земля, на которой он его построил, принадлежит графине Вишне...

Этот сюжет из детской сказки в Италии — увы! — весьма реалистичен и актуален. Его подсказала Родари сама жизнь. В римских газетах можно было прочесть о безработном, кравшем по ночам кирпичи, чтобы построить жалкую лачугу. А одна старушка просила своего знакомого инженера приносить ей со стройки в подарок каждый день по кирпичу, которые она копила, как кум Тыква.

Некоторым бездомным удается тайком построить на пустырях лачуги. Главное — успеть покрыть возведенный за одну ночь домик крышей до того, как прибудет полиция: по итальянским законам без суда нельзя ни заставить снести строение, если на нем уже есть крыша, ни выселить из него.

Истории постройки одного такого жилища и посвятили Де Сика и Дзаваттини свой фильм «Крыша».

Проблема «крыши» много лет после войны оставалась и еще остается одним из самых больших вопросов в Италии. После войны тысячи людей остались без крова. Жилищное строительство идет довольно быстрыми темпами, но квартиры невероятно дороги. И поэтому вокруг городов выросли целые поселки лачуг, в которых ютятся безработные и бездомные.

Этой острой социальной теме Де Сика и Дзаваттини однажды уже коснулись в «Чуде в Милане», но в «Крыше» они поставили ее по-новому, соединив с другой не менее актуальной в Италии проблемой брака и создания семьи. Именно отсутствие жилья мешает пожениться тысячам молодых итальянцев и заставляет их в течение долгих лет оставаться «женехом» и «невестой».

Герои «Крыши» — каменщик Натале и молоденькая прислуга Луиза — не захотели бесконечно ждать. Они решили пожениться, не имея собственного угла. Свою семейную жизнь они начинают у родителей Натале, где в двух крошечных комнатах ютятся кроме них не меньше десятка родственников. После ссоры с мужем сестры Натале — Чезаре они уходят из дому и оказываются на улице. Но Луиза и Натале готовы бороться за право иметь над головой крышу, за свое счастье. Как и многие другие бездомные, они решают тайком построить на пустыре лачугу. При помощи каменщиков — друзей Натале и примирившегося с ними Чезаре — они ночью начинают

строить из купленных в рассрочку кирпичей крошечный домик. Совершающие обход полицейские разрушают их лачугу, но они начинают сызнова и к утру успевают возвести крышу. Теперь у них есть кров, хотя бы на то время, пока будет тянуться судебное разбирательство.

«Эта простая история любви,— говорил Дзаваттини,— родилась у меня в голове главным образом благодаря тому, что я видел собственными глазами и слышал собственными ушами».

В 1952 году молодой каменщик Натале Дзамбон и его жена Луиза, временно жившие у родственников неподалеку от Дзаваттини, рассказали ему о своих тщетных попытках найти в Риме угол и о своем намерении «незаконно» выстроить домик. Так родился замысел «Крыши». Кинодраматург задумал рассказать о трагедии этой юной четы бедняков, раскрыть через судьбу двух молодоженов большую социальную тему. Сперва это должен был быть всего один из эпизодов документального фильма «Наблюдая за людьми». Но затем режиссер с кинодраматургом решили создать художественный фильм. Почти четыре года длилась исключительно тщательная подготовка к съемкам. Дзаваттини написал шесть вариантов первоначального и четырнадцать вариантов окончательного сюжета, три варианта полного сценария, не считая множества различных заметок. Он проводил долгие часы на римских окраинах и стройплощадках, подолгу беседовал с каменщиками, бездомными, полицейскими, муниципальными чиновниками, людьми, незаконно строящими жилища, хо-

тел даже сам построить такой домик, чтобы посмотреть, «как это происходит в действительности». Дзаваттини приглашал собеседников к себе домой и оплачивал им время, затраченное на рассказы, читал десяткам простых людей варианты сюжета будущего фильма, прислушивался к их критическим замечаниям. В его «Дневнике» мы находим записи этих бесед, заметки о стоимости строительных материалов, сортах кирпича, точные расчеты необходимой рабочей силы, времени постройки и пр.

Такую же «документацию» одновременно собирал по поручению Дзаваттини и его сын, друживший с каменщиком Дзамбоном. В результате в распоряжении кинодраматурга оказался огромный документальный материал о положении римских бездомных и строительстве «незаконных» жилищ.

Наконец сценарий был готов, и в работу вступил Де Сика. С такой же необыкновенно высокой требовательностью и тщательностью режиссер принялся за поиски непрофессиональных исполнителей.

«Натале и Луиза стоят у меня перед глазами,— говорил Де Сика.— Я прекрасно знаю, как они должны выглядеть, какие у них привычки. Теперь дело за тем, чтобы облечь их во плоть, и поэтому я уже много месяцев брожу по самовольно выстроенным поселкам и вглядываюсь в людей, ловлю выражения их лиц. Можете не сомневаться, что я их найду, может быть, даже завтра».

Девушка, которую искали на роль Луизы, должна была быть по сценарию южноитальянского типа и удовлетворять следующим требованиям: «Восем-

надцать лет, брюнетка, серьезная, в глазах иногда мелькает крестьянская недоверчивость. Когда улыбается, кажется моложе, но улыбается редко. Немного ниже среднего роста, скорее хрупкая, с косами вокруг головы. Несколько грубоватая, но с характерной внешностью и в общем почти красивая». Натале режиссер представлял себе парнем лет двадцати двух, коренастым блондином — северянином, некрасивым, но симпатичным и душевным.

Поиски длились около года и обошлись в огромную сумму — 10 миллионов лир. Из сотен девушек на роль Луизы была выбрана семнадцатилетняя римская служащая Габриэлла Паллотта, дочь официанта и учительницы, ныне ставшая профессиональной актрисой. Исполнителя роли Натале (по сценарию уроженца области Фриули) искали в Риме, в Падуе, Венеции, Вероне и наконец нашли в Триесте. Это был двадцатидвухлетний Джорджо Листуцци, бывший футболист, отправлявшийся на поиски работы в Австралию. Роль Чезаре поручили римскому рабочему Гастоне Ренцелли, до того уже с успехом снимавшемуся в фильме Висконти «Самая красивая». На роль подружки Луизы — служанки Джинны — в одном из селений близ Рима была найдена пятнадцатилетняя Мария Ди Ролло (первоначально она должна была играть Луизу).

В связи с использованием Де Сика непрофессиональных исполнителей в итальянской кинопечати разгорелась — уже не впервые! — дискуссия.

«Мы глубоко убеждены, — сказал Де Сика на одной пресс-конференции, — что для того жанра, к ко-

тому принадлежит наш новый фильм, исполнителей главных ролей совершенно необходимо искать, и искать тщательно, на улицах, на заводах, на полях. Эта уверенность основывается на собственном опыте, который доказывает, что в такого рода фильмах живые и непосредственные люди, не спеша выбранные, сумели хорошо, с неподдельной страстью выразить те чувства, что мы намеревались передать».

А вот другое высказывание Де Сика в ходе этой дискуссии:

«В народе имеются миллионы характеров, а актеров сравнительно немного. Профессиональные исполнители годятся лишь на ограниченное число ролей. Для этого фильма («Крыша».— Г. Б.) я, например, никогда не выбрал бы Витторио Де Сика ни на одну роль... профессиональные актеры обладают слишком ярко выраженными характерными чертами представителей буржуазии».

Режиссер высказывал также мнение, что обращение к непрофессиональным исполнителям помогает пополнить и обновить ряды киноактеров. Самые популярные актрисы итальянского кино, замечал Де Сика, по существу, начинали тоже как непрофессиональные исполнительницы: Джина Лоллобриджида, Сильвана Пампанини, Лючия Бозе и другие пришли в кино с конкурсов красоты.

Отказ от профессиональных актеров является одним из весьма спорных положений неореализма, и в частности взглядов Де Сика. Правда, использование непрофессиональных исполнителей не раз приводило

к самым замечательным результатам (достаточно назвать Ламберто Маджорани и Карло Баттисти) и действительно помогло «освежить» состав итальянских киноартистов (так, Де Сика открыл для кино Франко Интерленги, Карлу Дель Поджо, Марию Пиа Казилио). Однако иной раз непрофессионалы, несмотря на все старания режиссера, были не в силах полностью раскрыть образ, достичь высоких художественных результатов (как это и произошло отчасти с Джорджо Листуцци в «Крыше»).

Об использовании непрофессиональных исполнителей неореалистами замечательно точно сказал Александр Довженко:

«...их очень талантливые и одаренные актеры слились с неактерами, и порою не видно, кто лучше, кто хуже — профессионал или непрофессионал. Итальянские режиссеры отлично понимают, какую непростую роль играет физический облик персонажа. Но, конечно, непрофессионал не может полностью заменить актера, владеющего искусством перевоплощения. Всему есть мера. Итальянские режиссеры хорошо чувствуют эту меру».

Габриэлла Паллотта создала правдивый и чистый образ юной, цветущей и энергичной женщины из народа, самоотверженно любящей мужа и не останавливающейся ни перед какими трудностями в борьбе за свое счастье. Натале в исполнении Джорджо Листуцци — мужественный, честный, немного застенчивый и робкий рабочий парень. Великолепно справились с ролью Мария Ди Ролло и другие исполнители.

Но требовательному режиссеру пришлось немало поработать с неопытными «актерами». Особенно трудны были первые дни съемок. Вот что рассказывает сам Де Сика:

«Первый вечер был поистине драматическим. После почти бесплодного рабочего дня я, по правде сказать, совсем было упал духом. Я пригласил парня и девушку к себе и очень серьезно поговорил с ними. Я сказал им примерно следующее: дело у нас так не пойдет, вы должны понять, что работа в кино — вещь нелегкая, очень сложная и ответственная. Вы — ребята сообразительные, неглупые, постарайтесь же работать с максимальным чувством ответственности и вы сами получите большое удовлетворение. Если дело не пойдет лучше, я готов прервать съемки фильма и возобновить их, скажем, через год».

Разговор возымел действие: Джорджо и Габриэлла начали работать с большим старанием. Каждый день в перерывах между съемками режиссер подолгу прогуливался с ними, беседуя о Натале и Луизе. Он описывал им жизнь в Риме Натале — простого парня из Фриули, говорил о его одиночестве в большом городе, отношениях с товарищами, с семьей, о первой встрече с Луизой.

Для того чтобы Паллотта и Листуцци глубже вошли в образы Луизы и Натале, режиссер знакомил их с жизнью римских окраин, даже поселил в одной из лачуг, которые, по его выражению, «вырастают за одну ночь, как грибы».

Вскоре Де Сика говорил о молодых «актерах» уже с удовлетворением, отмечал, что на экране

они выглядят «простыми, симпатичными и трогательными».

В одном интервью на вопрос о том, каким образом ему удастся заставить играть непрофессионалов, режиссер ответил:

«Успех зависит от степени уверенности, которая создается у неактера. Проявляя полное доверие, я стараюсь уничтожить всякое беспокойство с их стороны, все затруднения, стараюсь их не напугать. Я их подолгу убеждаю, держусь очень спокойно и стараюсь говорить с ними как можно проще, приводя побольше доводов. Удача объясняется прежде всего тем, что я очень люблю персонажей своих фильмов и говорю о них так, словно это живые люди, мои знакомые. Я говорю о них уверенно, сердечно, убежденно. И эту любовь мне часто удается передать своим актерам».

«Крыша» выдержана в «старой», если так можно выразиться, «классической» манере итальянского неореализма — манере «Похитителей велосипедов» и «Умберто Д.». Фильм предельно лаконичен, документален, в центре его — судьба вполне конкретных, ничем не замечательных героев — двух «маленьких» людей, мужественных и стойких в своей повседневной борьбе за простое человеческое счастье.

Как и все прежние фильмы Де Сика, «Крыша» строго историчен: в тот момент, когда снимался фильм (зима 1955/56 года), в Риме наблюдалось временное оживление жилого строительства, и поэтому режиссер и сценарист не делают героя фильма каменщика Натале безработным, как Риччи из «По-

хитителей велосипедов». Натале имеет работу, но страх ее потерять, боязнь нужды, как были, так и остались. Неуверенностью в завтрашнем дне мотивированы все поступки героев фильма, пронизаны все мысли и разговоры действующих лиц.

Например, родители Луизы огорчены ее браком не потому, что им не нравится Натале. Просто они не уверены не только в его настоящем, но и в его будущем. Сможет ли он содержать семью, удержится ли на работе? Будут ли ему платить пенсию? — спрашивает мать Луизы у растерявшегося от ее вопроса молодого парня.

В фильме есть и такая короткая сценка. Скитающиеся по Риму в поисках крова Луиза и Натале видят группу людей, слушающих по телевизору в кафе лекцию седобородого ученого о возможности полетов на Луну. С досадой махнув рукой, Натале говорит, что прежде, чем думать о Луне, сначала надо было бы позаботиться устроить жизнь здесь, в Риме. И, видя трущобы, в которых ютятся итальянские бездомные и безработные, зритель понимает горечь, которой проникнута эта, казалось бы, случайно оброненная Натале фраза.

Де Сика вместе с оператором Карло Монтуори показал в «Крыше» новое лицо Рима, иное, чем в «Похитителях велосипедов» и «Умберто Д.». Это мрачные, нищие окраины, пустыри, обрывистый берег реки Аньене.

В фильме мы видим и древний Колизей, и живописные развалины Форума, и великолепные, ультрасовременные жилые дома, выстроенные руками

каменщика Натале и его друзей. Однако режиссер очень тонко и зло показывает зрителю, что эти новые здания не для их создателей — в комфортабельных домах поселятся состоятельные люди, вроде того важного господина с сыном, которые приходят на стройку и озабоченно размышляют, где разместить в новой квартире их библиотеку. А Натале с женой и ребенком будут жить в сырой лачуге на пустыре, и то если их не выселят по суду...

Так же как в «Похитителях велосипедов» перед глазами Риччи, как в кошмаре, мелькают сотни чужих велосипедов — кажется, что в Риме велосипеды есть у всех, кроме него, — в «Крыше» не имеющие крова Луиза и Натале повсюду видят множество новых зданий, больших, удобных... «Святая мадонна! — восклицает Луиза. — Сколько домов!..»

В фильме рассыпана масса замечательно точно подмеченных деталей, метких наблюдений, глубоко продумано поведение каждого персонажа, что придает фильму не только особую достоверность, но и жизненную полноту и емкость.

С задушевной лиричностью режиссер рисует чистую и нежную любовь молодых супругов. Тонкой психологичностью проникнута, например, любовная сцена ночью в доме родственников Натале. Во взглядах, в ничего не значащих словах, которыми обмениваются Луиза и Натале, — вся их нежность друг к другу. Лица их показаны крупным планом; Натале гладит жену по щеке, она ласково ему улыбается... Но из-за отгораживающего их ложе стула появляется

ся любопытная физиономия сестренки Натале, из коридора слышится грубый голос Чезаре, фактически являющегося хозяином в этом доме... Ощущение близости нарушено, и молодые спешат уйти из комнаты. Они выходят на улицу и в порыве чуть ли не отчаяния бросаются друг другу в объятия...

Как выразительна, к примеру, сцена в такси, когда, возвращаясь со свадьбы, Луизе прямо в машине приходится снимать подвенечное платье, чтобы спешно отдать его, — ведь оно взято напрокат! Ей немного стыдно Натале, но тот и не смотрит на нее: он поглощен дискуссией с шофером по поводу суммы на счетчике... Как непохож показ этой свадьбы бедняков, с которого начинается фильм, на веселые свадьбы — обычные финалы десятков картин.

Как естественны отношения между любящими молодоженами, вынужденными жить порознь: когда Луиза приходит к Натале на работу, он увлекает ее в сторожку, где ему приходится ночевать, и, разговаривая с ней, незаметным образом запирает дверь на задвижку. Однако услышав от жены, что она ждет ребенка, Натале испытывает новые чувства: отцовскую гордость, нежную заботливость по отношению к Луизе. Так же незаметно отперев дверь, он выводит жену из домика и, нежно поддерживая ее под локоть, особенно бережно ведет через захлавленную строительную площадку... (Столь же резко меняется душевное состояние Чезаре, когда вдруг во время очередной семейной ссоры его жена почувст-

вовала приближение родов. Этот грубоватый, ожесточенный нуждой человек буквально на глазах преобразается. Лицо его светлеет, во взгляде проглядывают тревога и нежность.)

Заботливое отношение Натале к молодой жене подчеркивается в фильме множеством точно продуманных деталей. После размолвки с Цезаре Натале, пытаясь как-то утешить Луизу, покупает ей, как ребенку, эскимо. Расставаясь с ней до следующего дня, он отдает Луизе последнюю еду — свой завернутый в бумагу завтрак и всю мелочь, что была у него в кармане. Когда ночью они едут на грузовике с кирпичом через весь город в поисках нового места для строительства лачуги, Натале заботливо накидывает на плечи Луизе свой старенький пиджак, а во время стройки говорит ей, чтобы она не таскала тяжелые ведра. А какой сильный испуг отражается на лице у Натале, когда Луиза, спеша поделиться с ним идеей о постройке домика, бежит через дорогу и, сама даже того не заметив, чуть не попадает под машину.

С точностью и выразительностью режиссер раскрывает характер, поведение даже такого второстепенного персонажа, как, по-видимому, беспризорный мальчишка, неожиданно появляющийся возле строящегося домика. Сперва мальчик наблюдает за Луизой и всеми остальными настороженно и недоверчиво, держась в сторонке. Но когда ему представляется случай быть полезным, паренек с радостью приходит на помощь Луизе — провожает ее по ночному городу к Цезаре, возится с погасшей лампой.

Настроение его меняется, с улыбкой он суетится вокруг работающих, с детской непосредственностью подпрыгивает на одной ножке, голосок звучит уверенно и весело.

Оператор Монтуори снял фильм сдержанно и четко, в полном соответствии с замыслом режиссера. Он не гонится за выигрышными внешними эффектами, не ищет оригинальных точек съемки или особенного освещения. Отдельные кадры напоминают хронику своей лаконичностью, отчетливостью и простой композиции, в них нет ничего постороннего, малозначительного, что отвлекало бы внимание от основного действия.

Особенно мастерство режиссера и оператора проявилось в сцене строительства домика.

Зритель чувствует, как быстро идет время: с каждой минутой становится все светлее, в лампе на исходе керосин, все чаще проносятся по насыпи поезда. Вокруг все делается менее печально, проглядывают первые лучи солнца. Но чем ближе утро, тем сильнее беспокойство героев. Полицейский патруль может нагрянуть каждую минуту.

Динамизм и напряженность сцены подчеркивается и удачным использованием звука — ночью колеса проходящих поездов постукивают глухо и редко, а на рассвете их грохот звучит все чаще и тревожней. Так же умело Де Сика использует звук и в сцене, когда Луиза и ее подруга Джина, стоя у окна, смотрят на летящий в небе самолет. Тревожное гудение самолета подчеркивает беспокойство Луизы, задумавшейся о судьбе своего будущего ребенка.

Музыкальное сопровождение Алессандро Чиконьини тоже ясно, сдержанно, скромно. Основная его тема лирическая — любовь Луизы и Натале.

Знакомство с первоначальными вариантами сценария и высказываниями создателей фильма показывает, что фильм мог бы быть еще острее. Хотя Де Сика на этот раз не зависел от продюсеров, он высказал в своем фильме далеко не все, что волновало его и Дзаваттини. Над ними постоянно тяготела тревога за судьбу будущего фильма. Сперва они беспокоились о том, пропустят ли сюжет, дадут ли возможность снимать фильм, потом о том, выпустят ли его в прокат, разрешат ли вывоз за границу. Когда фильм был уже окончен, Де Сика изъясил из него ряд политически острых сцен — выборы в парламент, забастовки и митинги римских трудящихся.

В известной степени Де Сика и Дзаваттини стали жертвами явления, широко распространенного в тот период в итальянском кино и получившего название «самоцензуры». Проще говоря, они несколько «перестраховались»...

Де Сика сам признавал, что при создании «Крыши» ему больше всего мешало самоограничение. А Дзаваттини прямо писал:

«Я не прошу делать какую-либо скидку в отношении сюжета, но необходимо учитывать существующее положение. Я доволен историей, рассказанной в этом фильме. Совесть моя спокойна. Однако если бы мы создавали фильм в другой атмосфере, в сюжете был бы ясно поставлен вопрос о личной и коллективной ответственности за существующие условия жиз-

ни. Другими словами, я работал над «Крышей», несомненно, под известным влиянием сознательной самоцензуры».

Но, несмотря на самоограничение сценариста и режиссера, этот фильм достойно продолжил традиции лучших произведений итальянского прогрессивного киноискусства: в нем отчетливо звучал протест против тех условий жизни, в которых два юных любящих существа вынуждены страдать и терпеть лишения.

Буржуазная критика и правительственные органы, ведающие кинематографией, встретили фильм Де Сика с нескрываемой враждебностью. В ответ на вопросы журналистов, почему отборочная комиссия не включила «Крышу» в список итальянских фильмов, отправленных на очередной Международный кинофестиваль в Канне, было сказано примерно то же, что можно было слышать уже по поводу «Похитителей велосипедов», — мол, слишком много в этом фильме говорится о нищете, а у исполнителей «недостаточно симпатичные лица».

Когда же по требованию жюри фестиваля фильм «Крыша» был через голову итальянских организаций отправлен в Канн, ему, под давлением официальных кругов, не было присуждено никакой премии.

Зато у прогрессивной интеллигенции «Крыша» встретила горячий прием. Международная ассоциация художников объявила в Италии конкурс на лучшую картину, созданную по мотивам этого фильма. Участвовало в необычном конкурсе более двухсот художников. Они создали и гневные, и лирические

полотна, которые роднила с фильмом их острая социальная направленность, глубокая гуманность.

Однако некоторые итальянские прогрессивные кинокритики, в целом приветствуя фильм, выдвигали в отношении его ряд оговорок. Они высказывали мнение, что «Крыша» во многом повторяет прежние неореалистические произведения, несколько монотонна, «холодна», звучит «анахронизмом». Так же и кое-кто из наших киноведеов отмечает в этом фильме Де Сика известное ослабление драматизма, недостаточную поэтичность по сравнению с «Похитителями велосипедов» и «Умберто Д.». «Вокруг героев и их судьбы не было поэтического ореола», — указывает, например, Е. Добин в книге «Поэтика кино».

Возможно, «Крыша» действительно менее непосредственна и поэтична, чем прежние шедевры Де Сика. Однако значение этого фильма, на наш взгляд, в другом. В «Крыше» режиссер не только возвратился на прежние, «классические» позиции неореализма (а в тех трудных условиях и это было не так уж мало!), не только отстоял прежние его принципы, но и внес много нового, что соответствовало новому этапу в развитии прогрессивного итальянского кино.

Дело в том, что в 1956 году, когда «Крыша» вышла на экран, действительно стало уже недостаточным то, что в первые годы существования неореализма было огромным достижением. Прежние рамки стали неореализму узки. Жизнь ставила перед художниками новые задачи.

Для произведений первого, «классического» этапа развития неореализма был характерен в первую оче-

редь тот разоблачительный, критический дух, о котором мы говорили. Неореалистические фильмы страстно и убедительно показали отрицательные стороны итальянской действительности — нищету, безработицу, человеческое одиночество и разобщенность в несправедливом, враждебном простым людям буржуазном обществе. Но они недостаточно отражали положительные моменты, сдвиги в общественной жизни Италии, организованную борьбу трудящихся за свои права и лучшее будущее, успехи, достигнутые благодаря этой коллективной борьбе, силу человеческой солидарности. Политическая борьба, идейная и интеллектуальная жизнь порой заслонялась в неореалистических фильмах сугубо бытовыми взаимоотношениями, множеством второстепенных деталей.

Концовки многих даже остросоциальных фильмов были подчас наивны, не соответствовали серьезности и масштабам затрагиваемой жизненной проблемы. В силу идеологической ограниченности многих мастеров неореализма, недооценки роли творческой фантазии, а также из-за настойчивого стремления к нарочитой хроникальности, документальной «непридуманности» повествования жизнь итальянского народа в целом получила недостаточно широкое, несколько одностороннее, фрагментарное отражение.

На эту ограниченность неореализма указывал еще в 1953 году редактируемый Пальмиро Тольятти теоретический журнал ИКП «Ринашита». «Мы не видим нового, которое рождается из старого, и не видим старого, которое отмирает,— писал журнал.— Точность в изображении хроникального факта недоста-

точна для достижения реализма... Остановившись на достигнутом Дзаваттини и не пойдя дальше него, мы рискуем помешать итальянскому кино подняться до высокого реализма, которого достигли советские фильмы, представляющие — как это общепризнано — великую школу».

Передовые деятели итальянского кино сознавали, что фотографическая фиксация отдельных событий и их критический анализ еще недостаточны для подлинно реалистического изображения действительности, что надо стремиться к показу не частных случаев и ситуаций, а народной жизни во всей ее полноте, в связи с общественной и производственной деятельностью человека. Они поняли опасность того, что злоупотребление документализмом, стремление предоставить слово «самим фактам», без вмешательства со стороны художника, могут невольно привести к результатам, противоположным принципам неореалистического направления, — своего рода уходу от многообразия подлинной жизни, уходу в область абстрактных моральных категорий. Отсюда родилось тяготение к более широкому обобщению, типизации, стремление перейти от киноновеллы к кинороману, от хроники — к истории, в большей степени обогатить неореализм традициями итальянской национальной культуры.

Намерение расширить рамки неореализма проявилось в тот период в таких фильмах, как «Машинист» Джерми, «Дайте мужа Анне Дзаккео» (у нас в прокате «Утраченные грезы») и «Дорога длиною в год» Де Сантиса, а также в кинокартинах о прошлом

Италии: «Повесть о бедных влюбленных» Лидзани по роману Васко Пратолини, «Разгромленные» Мазелли, «Потерявшийся патруль» Нелли.

Некоторые новые тенденции бесспорно проявились и в «Крыше». Еще в период работы над «Умберто Д.» Дзаваттини в беседе, опубликованной в журнале «Лаворо», сказал, что фильмом «Умберто Д.» «заканчивается одна из серий фильмов, созданных дуэтом Де Сика — Дзаваттини». «Следующий фильм, что мы поставим, — продолжал он, — будет совершенно иным... До сих пор — в «Шушà», «Похитителях велосипедов», а также и в «Умберто Д.» — центральной темой был протест против человеческого одиночества и отсутствия солидарности, характерных для итальянского общества. Теперь мы постараемся в наших будущих фильмах поставить в центр внимания моральные качества человека, который живет и борется во враждебном ему мире».

Свое обещание Де Сика и Дзаваттини в значительной степени выполнили. Герои «Крыши» — Луиза и Натале бросают вызов враждебному им буржуазному обществу и не остаются одиноки в своей борьбе за простое человеческое счастье. На смену показу одиночества и призыву к человеческой солидарности, с такой силой прозвучавшему в «Умберто Д.», в «Крыше» приходит прославление человеческой солидарности.

Вспомним, как чужие люди — такие же бездомные — дают Луизе советы, как и где строить домик, как совсем незнакомая женщина, бросив свою очередь у водоразборной колонки, бежит познакомиться ее

с нужными людьми. Вспомним ее подружку Джину, которая одалживает Луизе деньги, хотя она мечтала купить себе на первое жалованье чулки и одеколон. Вспомним, как дружно помогают Натале его товарищи по работе, как Чезаре моментально забывает семейную ссору и, только спросив: «Инструмент брать?», — тоже спешит на помощь. Что уж говорить о матери Натале — она отдает им последние гроши. И соседи и мальчик-беспризорный не ограничиваются ролью сторонних зрителей во время стройки — все благожелательны, стремятся помочь, волнуются вместе с Натале и Луизой.

Попытка нарушить эту крепкую народную солидарность тут же сурово карается: предателя, который, желая помешать Натале и Луизе, позвал полицию (он-то уже построил себе лачугу, но теперь пытался захватить и соседний участок), жестоко избивают все соседи, и его спасает только прибытие патруля. Эта маленькая сценка живо напоминает историю с предателем Раппи из «Чуда в Милане», который из жадности и тщеславия изменил своим друзьям-беднякам и тоже был ими наказан.

Единство, солидарность простых людей наиболее ярко проявляются в волнующем финале фильма. Бедняки понимают, что сейчас решается судьба Луизы и Натале, и встают на их защиту, стараясь задержать полицейских. Какая-то женщина скорей сует Луизе своего младенца — может быть, при виде матери с ребенком полицейские смилуются. Чувствуя эту поддержку, Натале обретает мужество и новые силы. Закрыв своим телом Луизу, прижавшую к груди ребен-

ка, он смотрит на полицейского с вызовом, и тот опускает глаза.

То ли полицейские почувствовали силу этого молчаливого протеста, то ли в них — немолодых, усталых людях, таких же бедняках — проснулась человеческая жалость, но они после короткого напряженного молчания решают ограничиться штрафом.

Сила единства побеждает, и Луиза с Натале обретают свое выстраданное счастье.

В заключительных кадрах фильма мы видим их маленький домик на фоне огромных зданий бесконечных кварталов «вечного города» и вместо тревожного грохота бешено мчащихся экспрессов слышим мирное, неторопливое гремяние товарного поезда.

«Крыша» — первый из послевоенных фильмов Де Сика подчеркнуто оптимистический, светлый, утверждающий веру людей в свои силы, в лучшее будущее.

На Всемирном фестивале молодежи в 1957 году в Москве фильм «Крыша» был удостоен первой премии.

ПОБЕДА АКТЕРА

После создания «Крыши» Де Сика в течение нескольких лет не удавалось осуществить ни одного из своих многочисленных режиссерских замыслов. Впрочем, продолжавшийся произвол клерикальной цензуры и недостаток материальных средств обрекли на вынужденное бездействие и многих других прогрессивных кинематографистов. Некоторые режиссеры — Де Сантис, Росселлини, Лидзани, Понтекорво — уехали из Италии и работали за границей, Висконти с головой ушел в театральную режиссуру, и даже Дзаваттини отошел было от кино, решив сменить оружие — он написал сатирическую пьесу «Как создается киносценарий», в которой поведал о тех мерах давления, которым подвергаются итальянские кинематографисты.

В области культуры и искусства, и особенно в кино, все более давала себя чувствовать тяжелая атмосфера, созданная антидемократической политикой правительства Шельбы. Кризис итальянской кинематографии продолжал углубляться, художественный уровень кинопродукции угрожающе падал. Воспользовавшись тем, что передовые режиссеры не имели возможности ставить «свои» фильмы, а некоторые из них отступили, не выдержав преследований, враги

неореализма все громче стали кричать о смерти этого прогрессивного направления. Даже и многие искренние его друзья, растерявшись перед потоком хлынувших на итальянский экран низкопробных, коммерческих фильмов, были готовы заживо похоронить неореализм.

Объясняя процессы, происходящие в итальянском кино, Де Сика в интервью журналу «Сеттимо Джорно» говорил:

«Неореализм был проявлением мужества и искренности, понравившимся даже нашим исконным врагам. А сейчас мы в художественном отношении преждевременно состарились и стали создавать фильмы, которые были бы приемлемы лет тридцать назад. Что же произошло? Я считаю, что неореализм отступил перед враждебностью и нападками властей. Неореалистов обвинили в том, что они показывают только отрицательные стороны жизни. Нам приклеили не имеющие ничего общего с истиной политические ярлыки. Нас упрекали, что мы показываем нищету и грязь вместо того, чтобы демонстрировать туристические красоты Италии. Все это вместе взятое, как мне кажется, и породило в нашем искусстве элементы застоя, которые представляются мне временными».

Речь шла именно о временном застое, вызванном очевидными причинами преимущественно внешнего порядка, но также и тем усилившимся проникновением в итальянское кино реакционной идеологии, о котором мы уже говорили.

Наступил временный застой и в творчестве самого Де Сика. У него и раньше бывали такие периоды спа-

да, которые он называет «временной смертью», но прежде они наступали после крупного успеха или, наоборот, срыва в исполнительской деятельности, иногда по каким-нибудь личным причинам. В такие моменты Де Сика, по его словам, чувствует себя опустошенным, долго не может нащупать «свою» новую тему.

О трудностях, с которыми приходилось сталкиваться в те годы режиссеру, и вызванных ими душевной тревогой и некоторой неуверенности свидетельствовала противоречивость сообщений в печати о его творческих планах.

В начале 1957 года газеты сообщили о том, что Дзаваттини заканчивает для Де Сика сценарий фильма «Страшный суд», работу над которым начал еще два года назад. О содержании фильма Де Сика долго хранил полное молчание.

Затем стало известно, что Дзаваттини во главе группы кинодраматургов приступил к работе над сценарием другого фильма для Де Сика. Фильм назывался «Куклы». Сначала картина была задумана как драматическая история двух молодых итальянских балерин из провинции, затем замысел был изменен — героинями будущего фильма должны были стать две «кинозвезды» (в исполнении двух самых популярных актрис — Джини Лоллобриджида и Сильваны Мангано). Чтобы не зависеть от продюсеров, создатели фильма решили ставить его на свои средства, организовав своего рода маленький кооператив. В одном из интервью Де Сика говорил, что создание подобных кооперативов — единственный способ поддер-

жать итальянскую кинематографию, и сообщал о начале работы над фильмом. Однако в дальнейшем никаких больше известий о «Куклах» не появлялось.

Потом в прессе вновь замелькали сообщения о подготовке к съемкам «Страшного суда». В августе 1958 года Де Сика объявил, что фильм будет называться «В шесть часов вечера начнется Страшный суд» и по своей манере будет напоминать «Чудо в Милане». Наконец, газеты сообщили, что съемки начнутся 15 февраля 1960 года, но затем надолго замолчали о судьбе будущего фильма...

В тот период Де Сика вновь очень много снимался — в семи-восьми фильмах в год. Он не отказывается от многочисленных приглашений других режиссеров и берется за самые различные роли — исторические и современные, комедийные и драматические, главные и эпизодические.

Иногда его герои — забавные, характерные персонажи, как, например, в фильме «Прекрасная мельничиха» (по повести Аларкона «Треугольная шляпа»), в котором Де Сика играл в духе народной неаполитанской комедии; или в сатирическом кинофарсе «О'кэй, Нерон», высмеивающем американских оккупантов, в котором он играл философа Сенеку; или же в веселой комедии «Жаль, что это каналья», где он создал колоритный образ представителя римской богемы. Но чаще ему доставались незначительные, малоинтересные в художественном отношении роли — то кардинала, то папы римского, то старого прожигателя жизни. В одной из подобных ролей мы могли видеть Де Сика в широкоэкранном цветном фильме

«Зимние каникулы», показанном в 1959 году на Международном кинофестивале в Москве. Несмотря на участие сонма известных актеров, этот фильм не только разочаровал, но и огорчил советских зрителей. Очень обидно было за Де Сика, исполнявшего в этом пошлом фильме неблагоприятную роль портье в отеле для богачей, прирабатывающего сводничеством ради счастья своей дочери.

По поводу участия Де Сика в такого рода фильмах римская газета «Паэзе-сера» писала:

«...с последнего фото на нас смотрит Де Сика и улыбается иронической, комедиантской улыбкой. Он прекрасно знает, что при его появлении на экране многие зрители в сотый раз воскликнут: «Де Сика? Ради бога, хватит показывать этого пижона!» И Де Сика, сознавая, что скажут многие, смотрит с фото с вызывающим видом... Несомненно, фильмы, в которых ныне играет Де Сика, — это слабые, посредственные картины, но они предназначены для того, чтобы большинство зрителей могло спокойно отдохнуть часок-другой. Эти фильмы нельзя защищать ни с эстетической точки зрения, ни, пожалуй, с моральной. Но Де Сика... может позволить себе участвовать в этих пустячках, а мы, несмотря ни на что, не чувствуем себя вправе во весь голос порицать его. И не только потому, что Де Сика — великолепный характерный актер и его игра при всех обстоятельствах отличается высоким профессиональным мастерством, но потому, что он связал нам руки».

В самом деле, у критиков Де Сика-актера связаны руки. Ведь нельзя подходить к оценке его твор-

чества абстрактно, нельзя механически разграничить его актерскую и режиссерскую работу. Разве можно забывать, что миллионы зрителей во всем мире обязаны Де Сика созданием высокохудожественных произведений, проникнутых идеями справедливости, горячей любовью к трудовому человеку, стремлением к лучшему будущему?

Правда, вряд ли можно представить себе более парадоксальное несоответствие между двумя областями творчества одного крупного художника, чем деятельность Де Сика-режиссера и его исполнительская деятельность в послевоенный период. Если ранние кинокомедии Де Сика — постановщика фильмов типа «Алые розы» гармонировали с игрой Де Сика-актера, исполнявшего в них главную роль, то исполнительская манера Де Сика в большинстве фильмов 40-х и особенно 50-х годов находилась в явном противоречии с основными принципами неореализма и убеждениями Де Сика-режиссера.

Рецензенты называют его игру «красочной», «миллой», «мягкой», подкупающей», «легкой» и очень редко — «глубокой». Зато все признают, что к актеру за долгие годы пришло огромное профессиональное мастерство.

Он не столько «играет роль», сколько с удивительной легкостью «играет с ролью» (а заодно, кажется, и со зрителем и создателями фильма, в котором вынужден сниматься!). Своей по-прежнему чуть иронической и чуть печальной улыбкой Де Сика словно хочет сказать: не принимайте меня всерьез, это мистификация, чисто условные образы...

Поверхностная манера игры, повторение четырех-пяти определенных созданных им штампов порой наводят на мысль, что Де Сика в своих актерских работах преследует не столь художественные, сколь материальные цели. Зрителю, знакомому с такими фильмами Де Сика, как «Похитители велосипедов» или «Крыша», просто трудно примириться с тем, что их создатель исполняет легковесные роли в откровенно коммерческих, бездумных, если не пошлых фильмах. Это иногда даже мешает мысленно воссоздать цельный образ художника.

Однако даже самые слабые актерские работы Де Сика составляют часть его художественного творчества в целом, они в какой-то мере отражают его многогранный талант и громадный кинематографический опыт. Исполнительская деятельность Де Сика в театре и в кино, его актерское мастерство, только теперь так полно раскрывшееся в фильме «Генерал Делла Ровере», — большая и интересная тема, заслуживающая отдельного рассмотрения.

Вместе с тем кто может не понимать и того, что в условиях капиталистической Италии постановщику-режиссеру, если он не желает полностью зависеть от продюсеров и ведающих кино органов, необходима некоторая материальная самостоятельность, то есть деньги, деньги и деньги... «Мне слишком часто приходилось быть плохим артистом, — с горечью говорит Де Сика, — чтобы иметь возможность ставить свои фильмы».

За участие в чужих фильмах, даже за мгновенные «появления», популярный актер получает большие го-

норары. Очень часто Де Сика выступает и по телевидению и по радио. В 1960 году налоговая инспекция определила сумму его годового дохода в 500 миллионов лир. Однако государственные налоги поглощают до 60 процентов всего заработанного, а огромные расходы, которые несет режиссер, ставя нередко на собственные средства свои фильмы, полностью не окупаются из-за существующих в Италии условий. Короче говоря, он работает, по его словам, на государство и ради удовольствия ставить такие фильмы, «художественный уровень которых выше, чем кассовый доход».

Де Сика-актер продает, причем продает дорого, свой талант, огромный опыт, обаятельную внешность режиссерам-ремесленникам, которые заставляют артиста сниматься в недостойных его мастерства ролях. Однако когда Де Сика-актер сотрудничает с другими крупными постановщиками, а главное, получает достойный его таланта драматургический материал, он достигает поистине замечательных художественных результатов.

Лучшее доказательство тому — исполнение Де-Сика главной роли в знакомом советскому зрителю фильме Роберто Росселлини «Генерал Делла Ровере».

Если для Росселлини — создателя фильма «Рим — открытый город» — новое его произведение, также посвященное теме Сопrotивления, явилось счастливым возвращением на путь прогрессивного киноискусства после долгих лет идейного и творческого кризиса, то для Де Сика роль Бертоне — Делла Ровере была, по

существо, первой в его более чем тридцатилетней артистической карьере по-настоящему значительной в художественном и идейном отношении, причем в фильме, который ставил режиссер такого же «калибра», как и он сам.

Результаты плодотворного содружества двух крупнейших мастеров современного итальянского кино не преминули сказаться. На Международном кинофестивале в Венеции 1959 года «Генерал Делла Ровере» был удостоен основного приза — премии «Золотого льва»; в том же году на фестивале в Сан-Франциско Росселлини получил первую премию за режиссуру, а Де Сика — за исполнение главной роли в этой картине.

«Генерал Делла Ровере» — глубоко психологический фильм, построенный на подлинных исторических фактах. Де Сика играл провокатора Бертоне (по фильму — Бардоне). Это опустившийся человек, бывший кавалерийский офицер, игрок и донжуан, выгнанный из полка за жульничество. Он настолько низко пал, что наживается на горе родственников арестованных гитлеровцами: за солидное вознаграждение он обещает содействовать освобождению заключенных. Войдя в сделку с гестаповским писарем, Бертоне действительно кое-что узнает о судьбе арестованных, но освободить их, конечно, не в силах. Эти махинации, в которых искреннее желание как-то помочь людям перемешивается с желанием сорвать за это побольше денег, в конце концов губят Бертоне. Он сам попадает в руки гестапо, где ему, обещая свободу и вознаграждение, предлагают выдать себя за

генерала-антифашиста Делла Ровере, чтобы узнать от арестованных подпольщиков имена других руководителей Соппротивления.

В тюрьме Бертоне — Делла Ровере знакомится с партизанами и подпольщиками, в нем просыпается патриотизм, он осознает всю глубину своего падения. Бертоне не только не выдает руководителей, но, не открыв своего настоящего имени, смело идет на смерть вместе с приговоренными к расстрелу заложниками, поддерживая своим примером как «генерал Делла Ровере» мужество в товарищах.

Бертоне был расстрелян как руководитель подпольщиков — генерал Делла Ровере. И сейчас в Италии можно видеть две могилы с одним и тем же именем на могильном камне. Под одним покоится настоящий генерал Делла Ровере, под другим — мошенник Бертоне, который слишком поздно осознал свое место в борьбе, но все же не выдал патриотов и погиб как герой, в решительный час предпочтя смерть предательству.

Сложный и противоречивый образ Бертоне, в душе которого плохое смешано с хорошим и еще не угасли благородные чувства, разгоревшиеся потом в яркое пламя благодаря встрече с арестованными патриотами, Де Сика создал, опираясь на весь свой громадный опыт актерской работы и профессиональное мастерство.

Для исполнения этой серьезнейшей, глубоко психологической роли неожиданно пригодились даже те штампованные персонажи, которых Де Сика приходилось играть в бездумных коммерческих кинокоме-

диях. В Бертоне первой части фильма, занятого поисками денег (он пытается продать фальшивые драгоценности, занимается мелкой спекуляцией, обирает родственников арестованных), необычное развитие получили когда-то найденные Де Сика маски и стареющего ловеласа, и бравого офицера-донжуана, и графа-игрока, и опустившегося аристократа, и ловкого мошенника, и красноречивого адвоката-крючкотвора из десятков сыгранных им фильмов.

В «Генерале Делла Ровере» все эти персонажи гармонично слились в один новый, гораздо более сложный и психологичный образ Бертоне. В нем нет и следа театральной условности, он приобрел достоверность, стал жизненным и правдивым.

У Де Сика Бертоне не прирожденный негодяй и расчетливый предатель, а развращенный фашизмом, морально опустившийся, безвольный человек, каким-то чудом еще сохранивший человечность и доброту, что и помогает ему в решительную минуту обрести человеческое достоинство, ненависть к врагам его родины.

Особенно большая нагрузка лежит на актере во второй части фильма, действие которой происходит в тюрьме. Все внимание зрителя сосредоточено на лице Бертоне, на котором отражается сложная работа, происходящая в его сознании и душе. Здесь Де Сика блеснул совершенно новыми для зрителя гранями своего таланта — высокой драматичностью, тонким и острым психологизмом.

В тюрьме Бертоне впервые раздумывает над своей загубленной жизнью, он сравнивает себя с теми, кто

сидит в соседних камерах. С волнением Бертоне — Де Сика читает выцарапанные на стенах камеры прощальные слова казненных партизан и подпольщиков и долго размышляет о их судьбе. Эта сцена — начало духовного обновления Бертоне.

Незабываемо лицо актера в сцене ночной бомбежки, когда Бертоне удается победить в себе страх перед смертью и принять решение с честью носить имя Делла Ровере, чтобы поддержать боевой дух антифашистов в тюрьме и на воле. Выражение его лица, голос становятся властными, несколькими окриками он прекращает поднявшуюся было панику среди заключенных, заставляет их вспомнить о своей гордости.

Решительный перелом в характере самозванного генерала происходит в сцене смерти его товарища по заключению — замученного фашистскими тюремщиками рабочего-коммуниста. На протяжении второй части фильма на глазах у зрителя преобразается весь облик Бертоне: лицо его становится как-то значительней, приобретает благородство, в глазах вспыхивает гордость, плечи распрямляются, он выше держит свою седую голову. В нем появляется смелость, уверенность, ибо, быть может, впервые в жизни он перестает чувствовать себя одиноким. Ощувив поддержку товарищей по общей борьбе, Бертоне испытывает прилив новых сил, в нем просыпается решимость совершить подвиг.

Исполнена мужественной сдержанности игра актера в заключительных кадрах фильма, когда он в последний раз беседует с подпольщиками и просто,

словно для него это совершенно естественно, идет вместе с ними на смерть.

Создав образ Бертоне — Делла Ровере — один из самых интересных, психологически разработанных образов в послевоенном итальянском кино, Де Сика-актер полностью и с честью реабилитировал себя после тридцати с лишним лет участия в пустых коммерческих фильмах.

ВСТРЕЧА С ЛИТЕРАТУРОЙ

Успех «Генерала Делла Ровере» ободрил Де Сика. Он вновь возвращается к работе над сценарием «Страшный суд» и пытается заинтересовать им различные кинофирмы, но всюду получает отказ — всех отпугивает необычность замысла фильма-сказки. В это время известный итальянский продюсер Карло Понти неожиданно делает режиссеру интересное предложение — экранизировать роман Альберто Моравиа «Чочара». Для создания сценария Де Сика вызвал Дзаваттини, который находился по приглашению Революционного кубинского правительства в Гаване, где участвовал в создании молодой кинематографии Кубы.

Советский читатель знаком с «Чочарой» — страстным антивоенным произведением Моравиа — одного из крупнейших представителей современной итальянской литературы.

В романе рассказывается о вдове Чезире — уроженке бедного горного края Чочарини, которая в дни войны бежит из Рима с юной дочерью Розеттой — воспитанницей католического монастыря — в родное селение.

Повествуя о судьбе Чезиры и ее дочери, Моравиа рисует яркую, правдивую картину жизни крестьян и

беженцев в одном из заброшенных уголков Чочарии. Перед читателем проходит целая галерея характерных образов итальянцев военного времени—жадные и трусливые мелкие собственники, ловкие и хищные спекулянты, темные, бесправные крестьяне. Носитель антифашистских и антивоенных идей в романе — честный и чистый юноша Микеле, близкий по своим взглядам к коммунистам. Под его влиянием и благодаря соприкосновению с жизнью простых людей происходит духовное прозрение Чезиры.

Вместе с ненавистью к войне в ее душе возникает отвращение к людской жадности, жестокости, равнодушию, разочарование в религии. В предприимчивой римской лавочнице, в эгоистичной мещанке, которая ранее заботилась лишь о собственном благополучии и о счастье любимой дочери, пробуждается глубокая человечность, и Чезира вновь ощущает себя простой крестьянкой из Чочарии, в ней проявляются лучшие черты национального характера.

...Постепенно война докатывается и до деревни, где укрылась «чочара». Приходят немцы, и Микеле в результате роковой случайности погибает. А Чезиру и Розетту, которую она всеми силами пыталась оградить от опасности и лишений войны, постигает страшная участь: когда фашисты уже отступили и по шоссе движутся к Риму бесконечные автоколонны войск союзников, и мать и дочь становятся жертвами насилия пьяных солдат из французских колониальных частей. После этого с безвольной Розеттой происходит нравственная катастрофа — она теряет гордость, чувство самоуважения, все ей становится безразлич-

но, в ней просыпаются темные инстинкты, постепенно она все больше опускается.

Наконец матери удастся найти попутную машину. Они возвращаются в Рим, к мирной жизни, и, быть может, им удастся позабыть о пережитых ужасах войны, залечить нанесенную ею страшную моральную травму.

Чезира только сейчас до конца осознает, что прав был Микеле: война не щадит никого. Случившееся с ней и дочерью — наказание за эгоизм, за попытку отделить свою судьбу от судьбы родины и народа. Надежда «чочары» на мирную жизнь, на то, что никогда не повторятся страшные испытания военных лет, — надежда миллионов итальянцев, простых людей во всем мире...

Де Сика — сам уроженец Чочарии. И он и Дзаваттини, так же как и автор романа, во время гитлеровской оккупации укрывались в селениях Чочарии, хорошо знают эти места, характер жителей, в их памяти живы происходившие там события военных лет.

Итальянская печать проявляла большой интерес к этому фильму, в ходе работы над которым «дуэт» Де Сика — Дзаваттини превратился в еще более мощное «трио»: Де Сика — Дзаваттини — Моравиа. Работая над сценарием, Дзаваттини в апреле 1960 года говорил: «...речь не идет о полностью «моем» фильме, ибо мне доверена задача прежде всего экранизировать уже существующее литературное произведение, основываясь на его тексте. Однако мне не хочется быть неправильно понятым... я очень счастлив работать над

сценарием по этой книге вместе с Де Сика. Мы не собираемся создать лишь киноиллюстрации к роману Альберто Моравиа, а предполагаем творчески истолковать его...

Роман Моравиа произвел на меня исключительное большое впечатление — это выдающееся литературное произведение».

Де Сика объездил всю Чочарию, прежде чем выбрал в горах заброшенное селение, где в конце июля 1960 года начал съемки.

Фильм снимался три месяца в основном на натуре в Фонди, Итри, Сарачинеско и других городках и деревнях Чочарии.

Первоначально намечалось, что центральную роль в фильме — роль Чезиры — будет играть выдающаяся киноактриса Анна Маньяни, создавшая ряд ярких образов простых итальянских женщин — Пины в фильме «Рим — открытый город» Росселлини, депутатки Анджелины в одноименном фильме режиссера Дзампа, Маддалены в фильме Висконти «Самая красивая». На роль же дочери Чезиры — Розетты намечалась очень популярная в Италии и за границей актриса София Лорен (жена продюсера фильма Карло Понти).

Однако эта идея продюсера оказалась несостоятельной: исполнительницы ролей и матери и дочери были намного старше, чем это требовалось по сюжету. Кроме того, участие Маньяни в роли Чезиры, возможно, вызывало бы у зрителей ассоциацию с фильмом Висконти «Самая красивая», также затрагивающим тему материнской любви.

Анна Маньяни отказалась от участия в «Чочаре». С присущим ей типично римским юмором актриса шутила:

«Было бы просто невероятно, если бы я боролась как львица, спасая кроткую овечку Софию. Ведь она гораздо выше меня ростом — если уж кто кого должен оберегать, то не я её, а она меня!»

После отказа Маньяни Понти решил поручить Лорен роль не Розетты, а Чезиры. Однако поскольку она слишком молода для роли матери уже взрослой девушки, пришлось «снизить» возраст и Розетты. В фильме Чезира — мать тринадцатилетней девочки.

На роль Розетты Де Сика подыскал в Неаполе похожую на Лорен 12-летнюю Элеонору Браун, наполовину итальянку, наполовину американку.

Получив присланные ей режиссером фотографии Элеоноры, Лорен заявила журналистам:

«Она замечательно подходит. Меня глубоко тронуло ее личико, на котором словно оставили свой след ужасы войны. Я жду не дождусь, когда смогу закончить работу в Англии и поспешить в Италию. Теперь у меня в мыслях одна только «Чочара».

София Лорен многим обязана Де Сика. Именно после участия в его «Золоте Неаполя» ее заметили продюсеры и режиссеры, не сумевшие раньше разглядеть в ней настоящую актрису, и начали предлагать ей контракт за контрактом, но талантливую артистку «переманили» в Голливуд. Там Лорен сперва исполняла разные «экзотические» роли (испанок, цыганок, «дикарок» и т. п.), которые, конечно, мало

чем могли обогатить ее как актрису. Затем для нее был выработан новый штамп космополитической, изысканной дамы из высшего общества, словно сошедшей со страниц дорогого журнала мод. Это ампула, чуждое актрисе, выросшей в нужде, в простой неаполитанской семье, не принесло ей успеха. Она завоевала симпатии американских зрителей в «Золоте Неаполя» и других типично итальянских фильмах, исполняя близкие ей роли простых итальянских девчонок, а ее заставили подражать известным голливудским клише. В общем, Голливуд и работа за границей принесли Софии Лорен горькое разочарование, поэтому она с такой радостью и воодушевлением приняла предложение сниматься в фильме некогда «открывшего» ее режиссера.

Под руководством Де Сика Лорен сумела, как по волшебству, избавиться от эффектных шаблонных черт «кинозвезды». Режиссер сумел раскрыть незаурядные, оригинальные способности актрисы, помог ей создать истинно народный характер. Игра Лорен в роли Чезиры, по единодушным откликам критиков, исключительно темпераментна, достигает большой драматической силы, убедительно передает всю глубину материнского чувства.

«Создатель «Умберто Д.», — пишет кинокритик Мино Арджентьери, — обладает даром делать основной упор на душевные качества и свойства своих исполнителей и на события, при которых обнаруживаются чувства, порожденные реальной жизнью, чуждые всякой искусственности и условности. Подтверждение этому — «Чочара». В этом фильме зрители

увидят Софию Лорен, артистическое дарование и мастерство которой достигли зрелости».

После трудной и ответственной роли Цециры критики стали называть Лорен второй после Анны Маньяни актрисой итальянского кино. За участие в «Чочаре» Лорен присуждена премия «Серебряная лента» 1960 года за лучшее исполнение главной женской роли, американская премия «Оскар» 1962 года, премия Британской академии киноискусства и другие итальянские и иностранные награды.

Другие роли в фильме, кроме С. Лорен, тоже исполняют известные артисты — популярный актер французской «новой волны» Жан-Поль Бельмондо (он играет Микеле), которого печать называет «новым Габеном»; вернувшийся в итальянское кино после нескольких лет работы во французском театре Раф Валлоне, итальянский актер Ренато Сальватори, играющий Симоне в фильме Висконти «Рокко и его братья», и другие.

Сравнительно менее удачно, несколько вяло и монотонно играет Розетту Элеонора Браун. Даже «волшебнику» Де Сика, создавшему так много незабываемых детских образов, не удалось оживить ее исполнение. На лице девочки застыло растерянное выражение. С самого начала фильма в ней ощущается какая-то обреченность, словно она предчувствует, что ей придется пережить страшную трагедию. Это ослабляет воздействие последующих сцен, эффект той психологической перемены, которая происходит с Розеттой после постигшего ее несчастья. Надо сказать, что режиссер с большим тактом и сдержан-

ностью подчеркивает не темные инстинкты, пробудившиеся в Розетте, а ее душевную травму, граничащую с болезнью, с помешательством.

В фильме много сильных, глубоко выразительных сцен. Режиссер замечательно точно передает атмосферу тех лет, правдиво рисует быт крестьян и беженцев, показывает целую галерею глубоко правдивых, жизненных образов (особенно запоминаются лица крестьянских детей и стариков), описывает ужасы войны. Большое впечатление производят, например, кадры, в которых самолет бесцельно и жестоко обстреливает из пулемета горную долину, по которой бредут беженцы.

Но все же «Чочара», пожалуй, фильм в большей степени Софии Лорен, чем Де Сика и Дзаваттини. Режиссер и сценарист были с самого начала ограничены необходимостью создать по возможности более верную и художественную кинематографическую версию уже имевшегося и к тому же широко известного литературного произведения. Актриса же получила выигрышную возможность воплотить яркий, сильный образ Чезиры, который является одной из величайших удач Моравиа, ибо в нем нет пассивности и равнодушия, обычно свойственных персонажам этого большого писателя. При экранизации романа Де Сика к тому же стремился как можно больше оттенить положительные стороны характера Чезиры — ее энергичность, жизнеспособность, трезвый народный ум.

Режиссер старался развить и образ прогрессивного интеллигента-антифашиста Микеле, и не его ви-

на, если этот сложный образ получился несколько расплывчатым — таков он в романе, и тут не могли помочь ни усилия постановщика, ни тонкая игра Бельмондо.

Сотрудничество с Моравиа, обращение к одному из значительнейших произведений послевоенной итальянской литературы принесло Де Сика ценный опыт, обогатило его новыми мыслями и идеями, расширило диапазон его творчества. Это была, по существу, первая встреча режиссера с художественной прозой, Литературой с большой буквы.

«Чочара» — пример плодотворного и взаимообогащающего сближения между прогрессивным итальянским кино и литературой.

Впервые Де Сика обратился к теме Сопротивления — главной теме всего передового искусства Италии — и попытался обрисовать характер убежденного антифашиста-демократа.

Впервые режиссер от рассказа о повседневной жизни одного человека перешел к многоплановому повествованию о судьбах многих итальянцев в дни суровых, жестоких испытаний.

Наконец, впервые вместо несколько статичных, прямолинейных характеров своих прежних героев он показал образ в развитии, в борьбе противоположных начал, меняющийся под влиянием происходящих событий.

Словом, работа над «Чочарой», несомненно, раздвинула рамки творчества режиссера, помогла ему приблизиться к еще более широкому, полному и глубокому изображению жизни.

Несмотря на отдельные недостатки, во многом вызванные вмешательством продюсера, фильм, по единогласному мнению итальянской критики, явился одним из самых значительных произведений киноискусства Италии в 1960 году.

Главное в «Чочаре» — антифашистский и антивоенный дух. Но заслуга режиссера не ограничивается тем, что он просто поставил фильм «про войну», просто вспомнил о событиях военных лет. Де Сика пошел в «Чочаре» дальше других режиссеров: он попытался в этом фильме, показав беспомощность Чезиры и Розетты перед неумолимой жестокостью войны, поставить самую жгучую проблему современности — ответственность каждого человека за происходящее вокруг. Он подошел к трагедии войны с позиций наших дней. Фильм словно говорит зрителю: надежды простых итальянцев на лучшую, счастливую жизнь после войны, тот «новый мир», о котором мечтал Микеле, не оправдались, людям вновь грозят ужасы войны; долг любого честного человека — сделать все для того, чтобы они никогда больше не повторялись.

Режиссер и сценарист, как мы видели, при создании «Чочары» отказались от некоторых канонов неореализма: за основу фильма взято литературное произведение, роли играют профессиональные актеры и т. д. Но главный для неореализма, гораздо более важный принцип сохранен и развит: в фильме заложены, так же как и в предыдущих произведениях Де Сика — Дзаваттини, нравственные и гуманные идеи, он очень актуален и звучит страстным предостереже-

нием всем тем, кто позабыл или не хочет теперь вспоминать о страданиях, которые несет война.

«Чочара» вышла на экран в конце 1960 года, была тепло встречена зрителем, принесла немалые доходы продюсеру и новую славу Софии Лорен. А Де Сика и Дзаваттини сразу же вернулись к прерванной работе над фильмом «Страшный суд». Тема «суда», ответственности итальянцев перед своей совестью, всегда звучала в произведениях неореализма, и особенно в творчестве Де Сика: недаром Дзаваттини шутил, что все послевоенное итальянское кино — это своего рода «домашний Страшный суд».

СТРАШНЫЙ СУД В НЕАПОЛЕ

...Утром того дня, когда весь Неаполь готовился к большому городскому балу, небо вдруг заволочло тучами и откуда-то сверху прозвучал торжественный и громкий голос: «В шесть часов вечера начнется Страшный суд!» Сначала неаполитанцы не обратили на голос с неба никакого внимания, полагая, что это очередная рекламная выдумка. Но когда голос начал выкликать по алфавиту, будто на переключке в школе, фамилии, богачи, жулики, спекулянты — все, у кого нечиста совесть, кто строит свое благополучие на несчастье других, обманывает и обворовывает ближних, — пришли в ужас и начали наперебой каяться в своих прегрешениях. Но вскоре небесный глас, так же неожиданно, как и прозвучал, умолк, и в Неаполе, как и во всем мире, все пошло по-прежнему...

Об этом дне, когда в людях хоть ненадолго проснулась совесть, Де Сика и Дзаваттини и рассказали в своем сатирическом фильме-сказке «Страшный суд».

Идея создать такой фильм пришла в голову Дзаваттини еще в 1950 году: на Землю падает звезда, и наступает конец света. Через восемь лет кинодраматург включил в сценарий одного фильма, который должен был ставить Блазетти, эпизод с ангелом — ангел неожиданно появляется на экране и под

трубные звуки возвещает о начале Страшного суда (при этом Дзаваттини задумал, что в зрительном зале будет включено специальное устройство и подует сильный ветер). Прошло еще два года, и была закончена третья, окончательная редакция сюжета: Дзаваттини решил начать фильм с раздающегося словно гром среди чистого неба «трубного гласа», объявляющего о том, что «сегодня в шесть часов вечера начнется Страшный суд»...

В феврале 1961 года сюжет был передан ожидавшему его с нетерпением Де Сика. Режиссер заявлял в печати, что если для постановки «Похитителей велосипедов» и «Крыши» ему хватило того, что он накопил, снимаясь как актер, то теперь ему необходима финансовая помощь, так как фильм потребует больших расходов — около 600 миллионов лир.

Де Сика пришлось долго стучаться в двери многих кинофирм — итальянских, французских, югославских, испанских. Продюсеров постановка этого фильма пугала прежде всего потому, что Де Сика первоначально предполагал снимать его с непрофессиональными исполнителями — они боялись, что фильм без «звезд» не принесет кассового успеха.

Вновь для Де Сика, как во времена поисков средств для постановки «Похитителей велосипедов» и других его фильмов, наступил период волнений и разочарований. Дзаваттини говорит, что были моменты, когда казалось, что все уже погибло и проект постановки «Страшного суда» останется навеки погребенным среди других неосуществленных замыслов. Однако Де Сика не сдавался и неоднократно заявлял

в печати, что он во что бы то ни стало поставит этот фильм:

«Я четыре года ждал возможности поставить «Страшный суд». Я стучал во все двери, но никто из продюсеров не верил в сюжет и коммерческий успех фильма. Я отказывался ставить фильмы по другим сюжетам, которые мне один за другим предлагали. Мой голос не был слышен в течение этих долгих для меня, бесконечно долгих четырех лет (за исключением короткого периода работы над «Чочарой») в хоре моих коллег, которые тем временем обогатили итальянское киноискусство превосходными фильмами. Работа в кино уже стала для меня далеким воспоминанием. Она была парализована, остановилась на истории Габриэаллы Паллотта и Джорджо Листуцци, искавших «крышу». Казалось, что мне и Дзаваттини больше нечего сказать. А наше молчание, наоборот, было лишь верностью идее, было упорным желанием объяснить всем тем, кто не хотел понять или действительно не понимал, что «Страшный суд» — фильм, который необходимо поставить».

Практически создание «Страшного суда» стало возможным только после сравнительного успеха (в том числе и коммерческого) «Чочары». Дуэт Де Сика — Дзаваттини властно напомнил о себе и вновь привлек внимание широкой публики в Италии и за границей.

И вот произошла метаморфоза (чего только не сделает надежда на барыши!): продюсеры сами стали обивать порог режиссера, предлагая финансировать съемки. В результате длительных переговоров

сюжет купил один из крупнейших продюсеров — Дино Де Лаурентис.

После долгого обсуждения Де Сика и Дзаваттини избрали местом действия фильма Неаполь.

Съемки велись четыре месяца. С самого начала Де Сика натолкнулся на непредвиденные трудности: мэр Неаполя — монархист и крупнейший судовладелец Лауро — и неаполитанские туристские компании возражали против того, чтобы Де Сика снимал фильм в Неаполе, ибо он в своем «Золоте Неаполя» якобы показал город и неаполитанцев в невыгодном свете. В ход были пущены дипломатическое искусство и связи Де Лаурентиса, и конфликт был улажен. Затем начались трудности технического характера, усугубляемые саботажем местных властей. Управление порта сначала отказалось пускать съемочную группу на территорию порта, потом разрешило снимать сцены на море только днем. Кинематографистам требовалось вечернее освещение, и им пришлось пойти на крайние меры: они незаметно вызвали поломку в моторе судна и благодаря этому вышли в море лишь вечером. Когда шли съемки на одной из центральных площадей города — Пьяцце Плебишито, там в течение десяти дней нарушалось все уличное движение, создавались «пробки», в которых скапливалось до тысячи автомашин. Невероятно трудным оказалось получить разрешение вести съемки и в знаменитом неаполитанском оперном театре «Сан-Карло» — для финальной сцены бала из партера требовалось убрать все кресла.

Но самым коварным противником оказалось хваленое неаполитанское солнце: все четыре месяца оно

ярко светило на безоблачном небе, а режиссеру необходимы были тучи и проливной дождь — что же за Страшный суд без всемирного потопа! Пришлось много раз устраивать колоссальный искусственный ливень (50 тысяч литров воды ежедневно!). В результате в районе съемок многие магазины и подвалы оказались затопленными, и надо было платить пострадавшим за понесенные убытки. А однажды, когда все же полил настоящий дождь, суеверные неаполитанцы стали жаловаться, что дождь накликал Де Сика...

Сильно мешали съемкам толпы любопытных, привлеченные появлением Де Сика и участвующих в фильме популярных актеров, и еще больше — сотни репортеров и фотографов. Однажды в двенадцатиметровый номер в гостинице, в котором велась съемка, ворвалось более 80 журналистов! Для «защиты» от экспансивных неаполитанцев и репортеров ежедневно использовались внушительные силы полиции.

Мы не оговорились: в фильме снимались не непрофессиональные исполнители, как настаивал Де Сика, а видные актеры, причем в огромном количестве — таково было условие продюсера. Фильм превратился в международный парад кинозвезд, в нем участвовал 131 актер, в том числе такие знаменитости, как Альберто Сорди, Паоло Стоппа, Ренато Рашель, Витторио Гассман, Сильвана Мангано, Мариза Мерлини, Джим Дуранте, популярный диктор римского телевидения Майк Бонджорно, известный эстрадный певец Доменико Модуньо, иностранные актеры — Фернандель, Эрнест Борнайн, Джек Паланс, Аким Та-

миров, Анук Эме, Жорж Ривьер, Мелина Меркури и многие другие. Не были забыты режиссером и старые друзья — Мария Пиа Казилио, Ламберто Маджорани, Элеонора Браун. Большое любопытство неаполитанцев вызывал играющий в фильме роль иностранного посла испанский аристократ, брат королевы Бельгии, дон Хаиме де Мора-и-Арагон, больше известный в римских ночных клубах под именем Фабиоло. Сам Де Сика исполняет роль ловкача-адвоката, защищающего жулика, торгровавшего подложными почетными титулами («...ведь он поэт... он желал утешить бедных людей, доставить им радость», — говорит адвокат — Де Сика).

Сплотить этот пестрый коллектив, руководить им в трудных съемочных условиях было поистине нелегкой задачей, с которой Де Сика сумел справиться с присущим ему тактом и педагогическим чутьем. Вот что свидетельствует один из участников создания фильма кинокритик Альберто Бевильаккуа:

«Перед нами был новый Де Сика — спокойный, невозмутимый, который тонко, изящно, легко, с педагогическим талантом вел знаменитых актеров (одно из условий, поставленных продюсером, заключалось именно в этом: побольше модных актеров самых различных национальностей — американцев, французов, испанцев) к пониманию самой сути образов героев его фильма. И эта возродившаяся страстность режиссера постепенно не только заражала всех его сотрудников, но и переходила в сам «материал», в пластическое воплощение мотивов фильма, задачей которого было дать анализ общества и современной эпохи в

ключе то поэтического фарса, то сказки, то острой сатиры, но неизменно с большой художественной силой и проникнутой смелой, вдохновенной мыслью...»

А вот как описывает Де Сика «за работой» кинокритик Маурицио Ливерани:

«Ум... пра-пра... Ум... пра-пра... Ум... пра-пра». Серьезный, даже суровый, Витторио Де Сика сидит возле кинокамеры, за которой замер оператор Поганы, и еле слышно напевает мелодию вальса... Де Сика, когда уже идет съёмка, напоминает скорее не режиссера, а зрителя. Но перед началом каждой сцены он внимательно осматривает всех участников с видом барышника, торгующего лошадь, или султана, выбирающего рабынь для своего гарема. Всех итальянских режиссеров во время работы обслуживающий и технический персонал и все остальные называют «доктором», а Де Сика почтительно величают «коммендаторе»¹. Однако он никогда не злоупотребляет своим авторитетом, не пользуется им, чтобы кого-нибудь унижить или обидеть. Наоборот, он держится не со строгой важностью, а скорее по-отечески...»

Особенно интересно то, что думает и говорит об этом необычном фильме сам режиссер. В предисловии к вышедшему отдельной книгой сценарию он пишет:

«После лестного результата «Чуда в Милане» нужно было вновь пойти по тому же пути, продолжить разговор, столь резко прерванный ложным, ошибочным истолкованием фильма некоторыми — честно говоря, немногими — критиками.

¹ Почетный гражданский титул в Италии.

Из сказочного мира миланских бездомных — после периода реалистических «Умберто Д.» и «Крыши» — нам во что бы то ни стало хотелось попробовать перенести свой юмор и интеллект на другой объект — подать в виде сказки буржуазную историю с буржуазными персонажами. Задача была не из легких, ибо представить сказочной, магической ту среду, к которой принадлежим мы сами, буржуазную среду — дело почти неосуществимое. Удалось ли нам это? Об этом пусть судит публика и критика.

Это были четыре месяца напряженной работы. Неаполь — этот чудесный город, со своими жителями, так легко воодушевляющимися и так легко впадающими в уныние, где глубокое религиозное чувство смешано с суеверием, — был идеальным местом для постановки такого фильма, как наш. Куда ни входил я в Неаполе — в мастерскую сапожника, в трущобы, где живет беднота, в квартирку на пятом этаже на Виа Рома, принадлежащую скромной буржуазной семье, в дом богача, адвоката, судейского чиновника, в учреждение, в лавчонку, где продают лотерейные билеты, — повсюду я находил рядом с иконой, окруженной множеством маленьких лампочек, горящих, не угасая ни на минуту, днем и ночью, украшенный лентами рог или блестящую посеребренную подкову, приносящие будто бы счастье. Таким образом, царство для сказки о Страшном суде было найдено. И я благодарен Неаполю и неаполитанцам, оказавшим мне помощь, в которой я нуждался, чтобы поставить этот фильм — один из моих самых трудных фильмов и по своему характеру, и по своему стилю.

Я мог бы назвать этот фильм фарсом, но это было бы неверно... «Гротеск» — вот определение, на наш взгляд, больше всего подходящее к фильму, который мы решили поставить. Если нам удалось, смеясь, сказать о серьезных и очень печальных вещах, то мы довольны и можем считать себя вознагражденными за все труды, которых нам стоило создание фильма... Я надеюсь, что эта самоотверженная работа, эта любовь к своему делу, эта вера в успех, проявленные всеми, кто участвовал в создании фильма, не были мной загублены».

Поставив «Страшный суд», Де Сика как бы хотел подчеркнуть, что «Чудо в Милане» не было случайным моментом, что в его творчестве параллельно развиваются две линии: одна — стремление к документально точному изображению повседневной жизни, а другая — сказочно-сатирическая.

Фильм состоит из множества отдельных самостоятельных сценок и скетчей. Почти все они остро социальны, а некоторые звучат политической сатирой.

Такова, например, сцена заседания, на котором выступает некая важная персона из столицы, по-видимому, министр, очень напоминающий могущественного богача Мобби из «Чуда в Милане». Указывая на светящуюся карту Южной Италии, высокий гость говорит: «Здесь мы видим обширный район экономической депрессии, где имеются граждане, лишенные жилищ и школ. Но разве это не типичное явление для зон депрессии во всем мире?» Потом он обещает: «Через десять лет у нас не будет безработных».

Чем демагогичней становится речь министра, тем быстрее начинают зажигаться и гаснуть лампочки на карте, и их мигание столь же беспорядочно и бес-толково, как его слова.

Характерна сценка с американскими туристами: испуганные известием о начале Страшного суда, они ищут спасения на стоящем в порту американском авианосце.

Как мы видим, сказочные мотивы переплетаются в этом фильме с реальной действительностью столь же тесно, как и в «Чуде в Милане».

Напоминают о первом фильме-сказке и другие сценки. Вор вытаскивает у прохожего бумажник, потом возвращает его своей жертве, но когда угроза Страшного суда миновала, вновь его крадет (вспомним вора, укравшего у Тото чемоданчик).

Одним из первых по алфавиту голос с неба вызывает Эдлая Ариссона из Литтл-Рока:

— Ты питаешь ненависть к неграм, — обличает он американца. Расист в ужасе падает на колени перед негром и чистит ему сапоги, а потом бросается укачивать негретенка, напевая:

«Ты белее меня,
А я чернее тебя!» —

и тысячи людей во всем мире подхватывают эту песнь.

Так получила развитие лишь намеченная в «Чуде в Милане» антирасистская тема.

Звучит социальный подтекст в эпизоде с иностранным послом, который добивается увольнения не-

угодного ему официанта; в сцене встречи двух старых друзей — тщеславного богача, которому везет в жизни (Гассман), и бедняка-неудачника (Рашель), — очень напоминающей чеховский рассказ «Толстый и тонкий»; в истории с двумя безработными, спорящими из-за места швейцара на балу, устроенном в пользу безработных; в эпизоде с просителем в квартире богача-спекулянта и во многих, многих других.

Так же как лачуги миланских бездомных в «Чуде в Милане», здесь реальны и красноречивы неаполитанские трущобы, показанные в контрасте с роскошным тридцатиэтажным отелем.

Трогательно-лиричны образы чисто и нежно любящих друг друга подростка-бедняка Луки и его юной подруги — верно, только их одних несколько не пугает Страшный суд. Совесть у них чиста, и единственно, что волнует Луку, — отсутствие черных ботинок — ему не в чем пойти на бал со своей любимой (их образы во многом схожи с Тото и Эдвидже из «Чуда»).

Но много в этом фильме и нового по сравнению с «Чудом в Милане».

Подлинным высоким трагизмом проникнуты эпизоды, в которых занят Сорди. Он играет агента, зарабатывающего на жизнь тем, что продает в Америку в бездетные богатые семьи детей неаполитанских бедняков. «Там они будут есть каждый день», — утешает он плачущих матерей и сует им жалкие гроши, на которые они едва ли смогут накормить других своих малышей. Сцена, в которой он уводит из дому под осуждающими взглядами соседей свою очередную малень-

кую жертву, — одна из самых сильных в фильме. Не уступает ей, пожалуй, и сцена посадки детей на судно: уже успевший привязаться к ловкому мошеннику маленький мальчик не хочет расставаться с ним: «Разве ты не едешь со мной, папа?» — удивленно и испуганно кричит он. И мошенника — Сорди впервые покидает его невозмутимость, сквозь «профессиональное» бесстрашие в нем проглядывают человеческие чувства.

— А когда с неба гремит страшный голос, льет ливень и родители одного из отправленных им в Америку детей начинают проклинать этого современного работорговца, его охватывает ужас. «Я не виноват! — кричит он вне себя. — Ведь я только исполняю чужие приказы... ведь мне тоже надо существовать...». Но едва угроза Страшного суда миновала, мы видим, как он снова обхаживает какую-то многодетную неаполитанку...

Необычайно серьезна в этом комедийном фильме сцена, в которой голос с неба обвиняет вызванного на Страшный суд бедняка-неаполитанца в богохульстве... Худой, изможденный, плохо одетый, он начинает оправдываться перед господом богом, его поддерживают, перебивая друг друга, жена и соседи. Дело в том, объясняет бедняк, что моя жена очень боится войны. Она читалась газет, пишущих об угрозе атомной катастрофы, и ей приснился страшный сон: в то время как она кормила грудью своего еще не родившегося ребенка, он взорвался у нее на руках... От ужаса она выкинула на седьмом месяце. Вот тогда-то у меня и вырвалось проклятие... Неуже-

ли найдутся люди, которые развяжут войну, неужели бог это допустит? — допытываются неаполитанцы. Голос с неба неопределенно хмыкает и смущенно умолкает...

Совсем в ином плане режиссером решены сатирические сцены, высмеивающие компанию спекулянтонуворишей или иностранного посла, в ожидании светопрествления нанюхавшегося со своей великосветской подругой кокаина. Эти сцены заставляют вспомнить о «Сладкой жизни» Феллини.

Как всегда, Де Сика уделяет большое внимание детали, четкой, лаконичной, символичной. Например, в начале фильма мельком показано, как собачник ловит бродячую собаку. Он уже готов накинуть на нее петлю, но, услышав о Страшном суде, передумывает. В конце фильма, когда все «становится на место», режиссер показывает ту же собаку. Она сидит посреди мостовой, прислушиваясь к доносящейся издалека музыке, и не замечает подкравшегося к ней живодера...

Весьма характерно для всего фильма в целом звучит концовка:

— Простите, а что же с этим Страшным судом? О нем больше ничего не слышно?.. — недоуменно вопрошает бедняк-неудачник (Рашель), приготовивший целый список вопросов, которые хочет задать богу, чтобы разобраться в причинах людских невзгод.

— Наверно, отложили.

— На сколько же?

— Да кто его знает...

— Черт возьми!.. Выходит, надо управляться с этим самим...



Показу фильма на кинофестивале 1961 года в Венеции предшествовала трескучая рекламная кампания, организованная продюсером, твердо рассчитывавшим, что «Страшный суд» получит первую премию. Однако картина не только не была удостоена какой-либо премии, но и отзывы критики были довольно прохладными.

Действительно, фильм оставляет зрителя в некотором недоумении. В нем и благородство намерений режиссера и сценариста, и величайшее мастерство отдельных сцен, и бесспорное остроумие, и хорошая игра актеров. Но в фильме нет художественной целостности, он слишком фрагментарен и по тематике и по стилю, перегружен драматургическим материалом: Дзаваттини сам говорил, что в «Страшном суде» слились по крайней мере двадцать сюжетов. Из этого годами накопленного материала можно было сделать несколько фильмов. Сценарист и режиссер поплатились за свою щедрость. Острый полемический дух фильма постепенно слабеет, растворяясь во множестве второстепенных, чисто комедийных ситуаций. В целом значительного сатирического произведения, пожалуй, не получилось. Страшный суд не состоялся... Все обернулось приятной, остроумной комедией, но не больше.

В высказывании Де Сика, которое мы приводили, режиссер выражал надежду, что он «не загубил» усилий съемочного коллектива. «Страшный суд» если не загубил, то сильно испортил продюсер, побоявшийся

положиться на силу таланта Де Сика и Дзаваттини и решивший «перестраховаться», пригласив десятки кинозвезд. Получилось своего рода ревю. И комик Фернандель, и певец Модуньо и многие другие своей популярностью не помогли, а повредили фильму — они в нем просто ни к чему. Также не нужны были и некоторые сцены — съемки в Париже, грандиозный финал: бал, в котором участвовала тысяча статистов в вечерних туалетах (причем эта сцена — цветная, единственная в черно-белом фильме).

В последнюю минуту продюсер потребовал вырезать из готового фильма 500 метров пленки и доснять вместо них новые сцены. Монтаж был произведен наспех перед самым открытием фестиваля. Поэтому трудно судить о том, что осталось в этом интереснейшем фильме от первоначального варианта.

Как острил один журналист, «в результате сожительства между умом и коммерцией на свет появилось незаконорожденное дитя...».

По сообщениям печати, Де Сика собирался уже после того, как фильм был показан в Венеции, его заново перемонтировать.

История создания этого фильма еще наглядней, чем случай с «Чочарой», показала, в чем нынешняя опасность для прогрессивных режиссеров. Если прежде продюсеры отказывались финансировать фильмы Де Сика, теперь наиболее «смелые» (и самые богатые) из них, как Понти и Де Лаурентис, смекнули, что им выгодно ставить фильмы крупных мастеров. Но, предоставляя большие суммы, продюсеры предъявляют свои чисто коммерческие требования. Эти попытки

воздействия продюсеров на режиссеров и сценаристов «изнутри», уже в процессе создания фильма, вполне соответствуют ныне проводимой итальянскими монополистами политике так называемого патернализма, заключающейся в мелочной опеке, «отеческой заботе» хозяев о своих подчиненных и направленной к тому, чтобы полностью лишить их самостоятельности, подчинить своим интересам.

* * *

Фильмы «Чочара» и «Страшный суд» вышли на экран в обстановке нового подъема прогрессивного итальянского киноискусства. Этот подъем начался осенью 1959 года, когда на Международном кинофестивале в Венеции впервые за много лет были вновь удостоены первой премии итальянские фильмы, причем не один, а сразу два: «Генерал Делла Ровере» Роберто Росселлини и «Большая война» Марио Моничелли. Оба этих близких по духу фильма были выдержаны в лучших традициях неореализма, но по своей тематике и заложенным в них антивоенным идеям представляли значительный шаг вперед.

Затем последовал наделавший много шума в Италии и за границей фильм Федерико Феллини «Сладкая жизнь», безжалостно разоблачающий моральную опустошенность и разложение «высшего света»,— во многом спорный, но несомненно глубоко талантливый.

Вслед за «Генералом Делла Ровере» Росселлини поставил еще один антифашистский фильм — «Ночь

над Римом» (с участием Сергея Бондарчука), кое в чем перекликавшийся с «Римом—открытым городом».

И, наконец, очередной Международный кинофестиваль в Венеции 1960 года ознаменовался показом одновременно нескольких фильмов, развивающих традиции неореалистического направления. Самый значительный из них — «Рокко и его братья» режиссера Лукино Висконти; фильм, который, несомненно, войдет в историю итальянского послевоенного кино благодаря глубине поднятой в нем социальной темы и тонкому психологизму.

Страстным антифашистским духом были проникнуты фильмы «Долгая ночь 1943 года» режиссера Ванчини, «Все по домам» Коменчини, «Капо» Понтекорво. В итальянском кино снова во весь голос зазвучала антифашистская и социальная тема.

В борьбе против клерикального засилья и произвола цензуры вновь было обретено единство прогрессивных мастеров итальянского киноискусства. За границей, как когда-то, вновь оживился интерес к итальянским фильмам, продюсеры меньше боятся вкладывать средства в острые, проблемные кинопроизведения.

Происшедший сдвиг не случаен и отражает то идеологическое контрнаступление, в которое перешли по всему фронту культуры передовые силы Италии, опираясь на новый подъем народного движения в стране.

По поводу этого сдвига Дзаваттини в одном из последних интервью выразил следующее мнение:

«Я замечаю, вижу новый подъем. Ура, хорошо, замечательно! Но встает тот же вопрос, что и несколь-

ко лет назад: является ли все это определенным художественным движением или же чем-то изолированным, лишь обычным проявлением процесса эволюции и развития искусства?.. Главным, по-моему, остается вот что: мы должны стремиться создавать не отдельные шедевры, а продолжать, развивать, укреплять художественное движение, способное создавать шедевры, причем само это движение, в силу своего размаха и исторической оправданности, должно представлять собой шедевр».

* * *

Над чем работает Де Сика после выхода на экран «Страшного суда» — фильма, на который он возлагал такие большие надежды, оправдавшиеся далеко не полностью?

Шестидесятилетний Де Сика полон молодой энергией. Не поддаваясь унынию или разочарованию, он смотрит вперед, горит новыми творческими замыслами, заполняет работой каждую минуту дня.

В конце 1961 года он испытал силы на новом поприще — выступил как театральный режиссер, с блеском поставив в Риме пьесу Пиранделло «Лиола» в связи с торжественно отмечавшимся в Италии 25-летием со дня смерти драматурга. Некогда Де Сика сам играл в этой пьесе, хорошо знает и любит ее.

Последняя режиссерская работа Де Сика в кино — эпизод, называющийся «Лотерея», в недавно законченном фильме «Боккаччо 1970 года». Эту картину ставили четыре режиссера (Де Сика, Висконти, Фел-

лини, Моничелли) по сценарию Дзаваттини. О «Боккаччо 1970 года» мы можем судить только по отзывам итальянской печати и опубликованному сценарию.

Сперва Де Сика хотел для «своего» эпизода экранизировать непосредственно одну из новелл «Декамерона», перенеся действие в современную Италию. Особенно ему и Дзаваттини нравилась, как пишет режиссер, новелла о злключениях некоего Андреуччо, отправившегося на ярмарку покупать лошадей. Затем Дзаваттини предложил другой сюжет — он был подсказан газетной хроникой, но вполне в духе Боккаччо. Это история одной лотереи, организованной несколькими десятками мужчин, прибывших покупать и продавать скот на ярмарку в небольшом городке в Романье. Необычность этой «лотереи» в том, что главный выигрыш — легкомысленная красивая девушка по имени Зоэ (такого рода лотерея, по сообщению газет, действительно недавно происходила в Милане). Счастливый билет достается пожилому пономарю. Его мужское тщеславие вполне удовлетворено тем, что все завидуют ему. А Зоэ выходит замуж за приглянувшегося ей рабочего парня, неожиданно оказавшегося истинным победителем в этой «лотерее»...

Режиссер поставил этот эпизод — сочный и веселый, как у Боккаччо, и вполне нравственный, несмотря на весьма рискованные ситуации, — с присущими ему чувством юмора, жизнерадостью, богатой фантазией и тактом. Место действия — городок Луго в Романье — было выбрано не случайно: там действительно происходила большая ярмарка, и царившая в

те дни атмосфера как нельзя лучше подходила для эпизода, как и веселый, озорной нрав жителей. До начала съемок Де Сика и Дзаваттини, спрятавшись за возами, подсматривали жизнь ярмарки и отбирали участников эпизода — вместе с Софией Лорен (Зоэ) в фильме играют непрофессиональные исполнители.

Неутомимый труженик, Де Сика продолжает так же сниматься в картинах других режиссеров.

Но главное его внимание уже приковано к следующему фильму: по сценарию Дзаваттини режиссер готовит экранизацию известной пьесы Жана-Поля Сартра «Затворники из Альтоны». Это сложное психологическое произведение повествует о судьбе бывшего офицера гитлеровской армии, расстреливавшего во время войны советских партизан. Эта антифашистская пьеса Сартра вызвала ярость французских террористов из ОАС и фашистов в Западной Германии. Поэтому приезд Де Сика в Гамбург, где весной 1962 года начались съемки фильма, был встречен западногерманской печатью с явным раздражением. Особенно не понравилось аденауэровским газетам, что одним из первых побуждений итальянского режиссера по прибытии в Германию было посетить находящийся в Восточном Берлине знаменитый театр «Берлинский ансамбль» и засвидетельствовать свое уважение его руководительнице Елене Вейгель — вдове Бертольта Брехта.

Для участия в «Затворниках из Альтоны» Де Сика пригласил известнейших киноартистов — Фредерика Марча, Максимилиана Шелла, Софию Лорен и Джэн Тирней.

Но Де Сика уже вынашивает планы и на более отдаленное время. Например, он говорит о своем намерении поставить два связанных между собой общей моральной темой — взаимоотношения между отдельным индивидуумом и обществом — фильма: «Мечта мужчины» и «Мечта женщины», а также о желании сыграть невероятно трудную роль Данте в фильме по мотивам «Божественной комедии», задуманном французским режиссером Морисом Клошем.

Последние газеты принесли сообщения о том, что режиссер, после того как закончит «Затворников из Альтоны», собирается отправиться в Мексику ставить там фильм «Сыновья Санчеса» вновь с Софией Лорен. В его планах также картина, которую он будет снимать в Риме с участием Альберто Сорди и Сильваны Мангано, и фильм «Под прикрытием света» по роману французского писателя Р. Обера — в нем будут играть Джина Лоллобриджида и Раф Валлоне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своих послевоенных фильмах — «Шушà», «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане», «Умберто Д.», «Крыша», «Чочара», «Страшный суд» — Витторио Де Сика нарисовал яркую и правдивую картину современной Италии, показал ее жизнь через восприятие простых, обездоленных людей — подростков-беспризорных, безработного, миланских бездомных, старика-пенсионера, не имеющих крова молодоженов, беженки — жертвы войны, неаполитанских бедняков.

В фильмах Де Сика, быть может, нет мужественной силы Росселлини, горячей страстности Де Сантиса, романтической приподнятости Висконти, беспощадной горечи Феллини. Их отличает прежде всего необычайная чуткость, отзывчивость, душевная мягкость, даже чувствительность постановщика.

Об этой стороне таланта режиссера образно сказал один журналист: «Де Сика удается ловить на антенны своей душевной чуткости самые потаенные колебания человеческого сердца».

«Персонажи Де Сика как бы освещает изнутри его любовь к ним», — пишет Базен.

Итак, Де Сика-режиссеру свойственна огромная, неизменная любовь к простым, маленьким людям, большая доброта, душевность, сердечная теплота

и участие, никогда не переходящие в жалость и сострадание.

Затем — жизнеутверждающий оптимизм, абсолютно чуждый, однако, прекраснодушию, — художник прекрасно видит зло, несправедливость, равнодушие окружающего общества, ненавидит их и безжалостно высмеивает.

Как писал Жорж Садуль, фильмы Де Сика — не только документ, они — обвинительный акт.

Пронизывающие фильмы Де Сика глубокая гуманность, лиричность, мягкий юмор в лучших его произведениях сочетаются с разящей сатирой. Она направлена против тех, в ком в его фильмах воплощается несправедливость буржуазного общества, кто мешает счастью простого человека (достаточно вспомнить таких персонажей его фильмов, как богач Мобби или квартирная хозяйка Умберто).

А кроме того, — вечно молодой задор, жизнелюбие, жизнерадостность, завидное душевное здоровье, начисто исключаящие столь модные ныне психологические выверты, декадентский надлом, упадочничество.

Все это роднит между собой, несмотря на часто столь глубокое различие, Де Сика-режиссера с Де Сика-актером, а также и с Де Сика — организатором, руководителем больших съемочных коллективов, наставником, товарищем и другом десятков творческих работников, лучших представителей современной итальянской культуры.

В отличие от некоторых других итальянских режиссеров, например Росселлини, Де Сика, когда снимает фильм, не творит «на ходу». Под внешней бес-

печностью и легкостью, с которой он работает, кроется огромная предварительная подготовка. В процессе съемок он стремится сохранять предельную верность сценарию, над которым исключительно тщательно и упорно работает вместе с Дзаваттини.

Основное, что сближает этих двух больших художников помимо их страстной гуманности,— это стремление к предельной правдивости, достоверности. Не намечая путей выхода (что, возможно, объясняется не только расплывчатостью их идеологических и политических взглядов, но во многом и существующими в Италии цензурными запретами и «самоцензурой», о которых нельзя забывать), они стремятся обнажить противоречия современного буржуазного общества, как можно глубже раскрыть окружающую действительность, донести до зрителя неприкрашенную правду жизни.

«Сестра моя — жизнь»,— писал в одной из своих статей Де Сика, и эти слова могут служить лучшим девизом для всего творчества этого художника-реалиста.

Художественное произведение, говорит Де Сика,— это «такое воплощение реальной действительности, цель которого — подметить и запечатлеть скрытые достоинства человека...», это «реальность, перенесенная в область поэзии...». Задача художника — «сочетать поэтическое с реально существующим».

«Веризм — банальная документальность, тогда как реализм — отображение действительности; именно отображение действительности и является исходной точкой в моем творчестве».

Как одну из характерных черт фильмов Де Сика хочется отметить их строгую историчность. Режиссер достигает ее тем, что воссоздает в фильме ту общую атмосферу, которая существовала в Италии в определенный период, а также благодаря множеству точных, совершенно конкретных деталей. Так, зритель «Похитителей велосипедов» не только понимает, что дело происходит в послевоенном Риме, но и непосредственно узнает, что велосипед свой Риччи ищет в одно из воскресений 1947 года. В фильме «Шушá» имеются, например, кадры, изображающие демонстрацию военной кинохроники, и диктор произносит: «На Тихом океане продолжается грандиозное наступление против японцев».

В работе над образами героев своих фильмов Де Сика прежде всего стремится достигнуть достоверности, жизненной убедительности, неповторимой индивидуальности. «Хороших актеров всего десятка два, а персонажей — великое множество», — говорит он, стараясь объяснить, почему часто отказывается от использования актеров-профессионалов. Как правило, он выбирает на роли своих героев их реальные прототипы, непрофессиональных исполнителей, создающих благодаря терпению и мастерству режиссера-педагога яркие, выразительные, правдивые характеры. Поистине незабываемы образы Антонио Риччи (Ламберто Маджорани) и Умберто Д. (Карло Баттисти), но не меньшая заслуга режиссера — созданная им целая галерея правдивых и трогательных женских и детских образов: Луизы (Габриэлла Паллотта) в «Крыше»; жены безработного Риччи Марии (Лианел-

ла Карелл) в «Похитителях велосипедов»; служанки Марии (Мария Пиа Казилио) в «Умберто Д.»; мальчика Прико (Лючано Де Амброзис) в «Дети смотрят на нас»; двух беспризорных (Франко Интерленги и Ринальдо Сморгони) в «Шушá»; Бруно (Энцо Стайола) в «Похитителях велосипедов»; сына привратника (Пьеро Биланчони) в «Золото Неаполя».

Когда же режиссер работает с профессиональными актерами, он стремится по-новому раскрыть их дарование и достигает самых неожиданных результатов, как это было с Лорен в «Чочаре».

Режиссерская манера Де Сика отличается большой простотой, скромностью, сдержанностью, глубокой поэтичностью и искренностью. Полностью соответствуют ей и изобразительные средства, которыми пользуются в фильмах Де Сика операторы. «Подлинный кинематографический язык,— говорит Де Сика,— является таковым и действителен лишь в том случае, если зритель его не замечает...».

Много места режиссер в своих фильмах отводит, как мы видели, рассматривая отдельные произведения, деталям. Но каждая мелочь, каждая подробность повествования подчинена основной идее, выбрана не случайно и несет определенную нагрузку — достаточно вспомнить ставшую классическим примером режиссерского мастерства сцену пробуждения Марии в «Умберто Д.».

Иногда в адрес Де Сика высказываются упреки в недостаточной «интеллектуальности» его фильмов; вряд ли с этим можно согласиться — просто в них громче, непосредственнее звучат мотивы гуманности,

любви к людям, возмущения теми условиями жизни, на которые их обрекает буржуазное общество. В борьбе — пусть еще в одиночку или почти в одиночку — за самые простые, насущные нужды — работу, хлеб, крышу над головой — его герои постепенно осознают силу человеческой солидарности, приобщаются к событиям и проблемам, волнующим всех простых и честных людей Италии и всего мира.

Многое в творчестве Де Сика, как мы уже замечали, позволяет говорить о большой внутренней близости между ним и Чаплином (сам он считает Чаплина самым великим кинорежиссером и актером). В фильмах Де Сика комическое так же тесно переплетается с трагическим, они столь же гуманны, поэтичны, психологически правдивы. Рене Клер, например, высказывает мнение, что «Похитители велосипедов» прямо продолжают фильмы Чаплина, в частности его «Парижанку». Пусть безработный Риччи, Умберто Д. или добряк Тото внешне ничуть не похожи на знакомую во всем мире фигуру в котелке и с тросточкой, их трагикомические приключения невольно заставляют зрителя вспомнить Чарли. Никто сегодня с большим правом, чем Де Сика, справедливо пишет Андре Базен, не может претендовать на то, чтобы считаться наследником Чаплина.

Любопытны заметки о Де Сика, изданные в 1960 году его давним знакомым — писателем Л. Репачи. На страницах этой книги, посвященных Де Сика, он обрисован простым, обаятельным человеком, обладающим исключительной добротой и душевной мягкостью, очень чутким и отзывчивым, как и герои его

фильмов. Репачи подчеркивает, что Де Сика — настоящий итальянец, жизнерадостный, экспансивный, душевный, с простыми, народными вкусами и привычками. Вместе с тем его культурные интересы очень широки. Любимый досуг — чтение, но на него — увы! — не хватает времени. Из русских авторов его привлекает больше всего Чехов, из итальянских — Гольдони, Пиранделло, Дзаваттини, Павезе, Моравиа. Он большой знаток живописи и обладает прекрасной коллекцией картин, среди которых полотна Ренуара, Пикассо, Модильяни, а также Гуттузо и других современных художников. Де Сика очень любит животных — у него целый маленький зоосад, в котором есть такие редкие экземпляры, как африканская карликовая антилопа.

Слава и популярность не испортили этого славного, веселого и простого человека, пишет Репачи.

Де Сика ненавидит рекламу, характерную для западного кино шумиху. Впрочем, газеты и иллюстрированные журналы не слишком надоедают ему своими «репортажами», оставляют его относительно в покое — жизнь этого неизменно бодрого, неутомимого труженика, никогда не теряющего веры в жизнь и людей, не дает пищи для сплетен и скандальных сенсаций, до которых так падка буржуазная печать.

Для Де Сика характерна постоянная неудовлетворенность достигнутым, свойственная всем настоящим художникам. Его по-прежнему влечет театр («я всегда готов играть на сцене в серьезных спектаклях», — говорит Де Сика), и он иногда жалеет, что не стал драматическим актером. Одно из самых его

приятных театральных воспоминаний — сыгранная им роль Фигаро в комедии Бомарше, поставленной вскоре после войны выдающимся режиссером театра и кино Лукино Висконти. Прощанием Де Сика с театром было участие в комедии Гольдони «Импрессарио из Смирны», показанной на Венецианском театральном фестивале 1947 года. Критика расценивала уход Де Сика из театра в момент наибольшего подъема его сценического таланта как чувствительную потерю для итальянского театрального искусства. В связи с этим вспоминаются слова, сказанные перед смертью виднейшим итальянским театроведом Сильвио Д'Амико: «А все-таки Де Сика большой актер...»

* * *

Рассказ наш о более чем тридцатилетнем творческом пути Витторио Де Сика был бы неполным, если бы мы ничего не сказали об общественной деятельности художника, его участии в борьбе за прогрессивное и демократическое киноискусство.

В связи с нападками на Де Сика правой печати, называющей его чуть ли не «красным», французский киновед Ажелль писал: «Де Сика и Дзаваттини обвиняли за их фильмы в «политическом сектантстве», тогда как они виновны лишь в том, что заставили услышать крик души, исполненной братской любви к своим ближним...»

Сам режиссер в беседе с одним из советских корреспондентов говорил: «Меня иногда упрекают за склонность к мрачным сюжетам. Но я не могу не гово-

речь о тех, кому трудно живется. Я видел столько нищеты, столько горя, что не могу молчать. Я видел людей, живущих в норах. Я знаю, в каком положении находятся безработные, и открыто и честно хочу говорить именно об этом. Я не коммунист и далек от коммунизма, но стремлюсь поставить свое искусство на службу народу».

Итальянские трудящиеся высоко ценят эту страстную гражданственность творчества Де Сика. Свидетельством тому хотя бы та коротенькая надпись, которую нам довелось не раз видеть на дорогах Южной Италии в период одной из избирательных кампаний: рядом с лозунгами, приветствовавшими руководителей итальянского рабочего класса, на стенах домов придорожных селений чья-то благодарная рука вывела: «Да здравствует Де Сика!»

Режиссер строго следит за тем, чтобы правые не использовали его имя в целях политической спекуляции. Так, в 1956 году Де Сика дал согласие баллотироваться на выборах в муниципальный совет своего родного городка Соры по «городскому списку». Однако, как только режиссер узнал, что за этим избирательным списком стоит блок местных христианских демократов и правых партий, он решительно отказался выставлять свою кандидатуру и заявил об этом в открытом письме на имя мэра Соры.

В практической, повседневной борьбе прогрессивных сил за развитие национального итальянского искусства, против клерикального обскурантизма и цензурного произвола Де Сика неизменно выступает вместе с другими передовыми деятелями итальянской

культуры. К его голосу прислушиваются самые широкие круги общественности.

Свою точку зрения на пути развития итальянского кино, на его задачи Де Сика изложил (это было в период работы над «Крышей») следующим образом:

«Итальянские продюсеры, на мой взгляд, совершили глубокую ошибку, попытавшись конкурировать с американцами при помощи их же оружия — дорогостоящих фильмов-«колоссов», чуждых нашему вкусу и превышающих наши материальные возможности. Наш путь, единственно благодаря которому мы утвердись и который может дать нам возможность вновь подняться, совсем иной. Мы должны ставить фильмы, производство которых стоит недорого, но которые были бы созданы с умом, проникнуты гуманностью. Одним словом, наш путь — неореализм. Говорить о неореализме — значит говорить о фильмах, пронизанных поэзией. Неореалистическое направление подвергалось многим нападкам, его называли коммунистическим. И те, кто поносил его, не заметили, что они выступают, борются против самых значительных произведений итальянского кино! Я считаю, что снимать неореалистические фильмы не значит заниматься пропагандой, а значит стараться поставить киноискусство на службу простым людям, бедноте».

Для итальянского кино, по мнению Де Сика, достаточно ставить в год десять по-настоящему художественных фильмов, остальные же должны по крайней мере достигать известного уровня. По-прежнему на повестке дня стоит вопрос о цензуре. Она еще

больше усугубляет тот кризис, который переживает итальянское кино. Цензура особенно опасна потому, что порождает чувства неуверенности, тревоги, уныния. Появляется самоцензура, которая тормозит творческий порыв. «Страх никогда не приводил ни к чему хорошему — доказательством тому фашизм», — говорит Де Сика.

Де Сика отмечает, что киноискусство всех стран подверглось влиянию неореализма («даже знаменитый Хичкок теперь ставит свои полицейские фильмы в неореалистических декорациях!»), тогда как итальянские кинематографисты, наоборот, теряют время, приспособляясь к буржуазным вкусам.

Постоянно подчеркивая свою верность неореализму, Де Сика глубоко убежден, что итальянское искусство может прийти к расцвету, только следуя его принципам.

Как мы упоминали в самом начале этой книги, в феврале 1949 года Де Сика вместе с другими деятелями итальянского кино участвовал в митинге и развернувшейся вслед за тем кампании в защиту национального и демократического киноискусства. Призыв прогрессивных кинематографистов помочь молодому итальянскому кино в борьбе против голливудского засилья, материальных трудностей и преследований был услышан — по всей Италии начали возникать народные киноклубы. Это массовое прогрессивное движение любителей кино возглавил Чезаре Дзаваттини. Он был избран председателем римского киноклуба, а его бессменным заместителем на этом общественном посту стал Витторио Де Сика.

В 1953 году Де Сика принимает активное участие в работе I Национального киноконгресса, состоявшегося в Парме. В своем выступлении режиссер, в частности, сказал:

«Оптимист от природы, я полагаю, что итальянская реалистическая школа не может умереть по той простой причине, что она, хотя ее и объявляют умершей, только лишь начинает свой жизненный путь».

Полтора года спустя мы находим — в числе первых — подпись Де Сика под важным документом — резолюцией римского киноклуба, принятой в десятую годовщину освобождения Италии — 29 апреля 1955 года — и получившей название «Манифест итальянского кино». Этот документ, под которым подписались несколько сот представителей итальянской интеллигенции, явился торжественным пактом единства всех кинороботников и деятелей культуры, отстаивающих без различия политических и художественных взглядов демократический и антифашистский характер итальянского киноискусства.

В 1958 году Де Сика решительно выступает за выработку нового законодательства в области кино. В интервью агентству «Италия» режиссер заявил:

«Закон о кинематографии должен был бы касаться собственно кино, то есть кино, понимаемого в самом благородном его значении. Законодательство в области кинематографии не должно ни помогать такой кинематографии, которая лишь спекулирует на низких инстинктах и дурном вкусе зрителей, ни потворствовать ей. Его задача — эффективно и серьезно способствовать защите и развитию национального кино».

искусства, достойного распространения во всем мире, как это уже было в прошлом благодаря лучшим произведениям неореализма».

После триумфа фильма «Генерал делла Ровере» на Венецианском фестивале 1959 года Де Сика ставит свою подпись под смелым открытым письмом, с которым Росселлини обратился к тогдашнему министру по делам зрелищ христианскому демократу Тупини. Росселлини, поддержанный Де Сика и другими видными мастерами кино, разоблачал реакционные порядки, царящие в итальянской кинематографии, и требовал осуществления ряда конкретных мер в защиту национального киноискусства.

Так же решительно Де Сика выступает весной 1960 года против угроз Тупини усилить цензуру. На заседании руководящего комитета Национальной ассоциации кинодраматургов и режиссеров Де Сика заявил, что о художественных достоинствах кинопроизведения вправе судить только комиссия, состоящая из режиссеров и литераторов, а не какой-то один политический деятель. «Я сам явился жертвой необоснованной, необъективной, пристрастной оценки, вынесенной некоторыми политическими деятелями,— добавил режиссер, имея в виду достопамятное письмо христианского демократа Андреотти.— Они плохо отзывались об «Умберто Д.» и о других фильмах, которые встретили бы совсем иной прием, если бы в Италии не было цензуры, руководствующейся ограниченными и консервативными идеями».

Несколько месяцев спустя, когда клерикальные круги от угроз перешли к делу, начав цензурные пре-

следования против нескольких прогрессивных фильмов, и в первую очередь против фильма Висконти «Рокко и его братья», Де Сика вновь поднимает свой голос протеста в печати и на собраниях прогрессивных деятелей культуры.

Витторио Де Сика широко известен в Италии и за ее пределами и как убежденный сторонник укрепления мира и взаимопонимания между народами.

Вот что говорил режиссер в уже цитировавшейся беседе с советским журналистом:

«Не лишне еще и еще раз напомнить, что в тяжелом положении народа во многом виновата и война. Сейчас все мы заинтересованы в том, чтобы уничтожить какую бы то ни было угрозу новой войны. Тогда вместо забот о вооружении, об атомной бомбе появится забота о том, чтобы было больше хлеба, сельскохозяйственных машин, домов, больше работы для простых людей».

Тем же демократическим духом, тем же стремлением к миру проникнуто и интервью, недавно напечатанное в кубинском киножурнале «Сине кубано». В нем режиссер выражает свое восхищение Фиделем Кастро и возглавляемой им революцией кубинского народа. «Все, что приносит людям свободу и справедливость,— говорит Де Сика,— привлекает меня и вызывает у меня чувство солидарности».

Когда в 1955 году Чезаре Дзаваттини была присуждена Международная премия мира, первыми словами писателя было, что этой высокой наградой он обязан Витторио Де Сика, который сумел творчески

претворить его замыслы в замечательные произведения киноискусства.

Де Сика — искренний друг нашей страны, хорошо знаком с русской культурой, стоит за расширение культурных связей между Советским Союзом и Италией. В своем коротком интервью газете «Советская Россия» по поводу подписания в Москве советско-итальянского культурного соглашения режиссер сказал:

«Я с восторгом приветствую соглашение. Надеюсь, что моя давнишняя мечта поставить в Советском Союзе фильм по повести Чехова «Степь» сможет осуществиться».

Де Сика популяризирует в Италии творчество Чехова — он выступает по римскому телевидению, мастерски читая рассказы своего любимого русского писателя, а совсем недавно наговорил долгоиграющую пластинку с двумя чеховскими рассказами...

«Я убежден, что долг каждого художника экрана — придерживаться идеалов, выраженных в девизе Московского фестиваля: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами», — писал Де Сика в своем приветствии Международному Московскому кинофестивалю 1961 года. — Из всех видов искусства кино с его способностью проникновения во все уголки земного шара может наилучшим образом способствовать тому, чтобы люди теснее сплотились во имя осуществления их общих задач, их стремления жить в мире и дружбе».

* * *

...Популярный и симпатичный, но, как когда-то считали, ограниченный в своих возможностях актер

театра и кино, верхом успеха которого было выступление в качестве пародиста в ревю «Дза-Бум», а затем участие в изящных и забавных фильмах Камерини... Постановщик веселых и остроумных, но неглубоких кинокомедий в духе того же Камерини... Обаятельный человек, с молодости покоряющий всех, кому приходится с ним работать или только встречаться, своей сердечностью и жизнерадостностью, обезоруживающий своим обаянием и «итальянской легкостью» даже самых суровых критиков... Один из зачинателей и наиболее видных представителей неореализма — снякшавший мировую славу кинорежиссер, создатель «Похитителей велосипедов», «Умберто Д.», «Крыши»... Известнейший характерный киноактер, способный создавать наряду с чисто условными персонажами образы большой психологической глубины и правдивости... Общественный деятель, активный поборник мира и дружбы между народами, участник борьбы за национальный и демократический характер итальянского киноискусства...

Вот различные стороны неутомимой деятельности большого художника, прошедшего своеобразный и сложный путь, его многогранной творческой личности, его согретого любовью к людям щедрого таланта, высокого профессионального мастерства.

Своими произведениями Витторио Де Сика сумел многое сказать сердцам людей. И люди — миллионы зрителей не только в Италии, но и далеко за ее пределами — высоко оценили его гуманное творчество.

ФИЛЬМЫ, КОТОРЫЕ ПОСТАВИЛ ДЕ СИКА

1. АЛЫЕ РОЗЫ

Производство «Эра Фильм», Джузеппе Амато. Вып. 1940 г. Италия. Прокат «Минерва Фильм».

Автор сюжета и сценария — Альдо Де Бенедетти (по его пьесе «Две дюжины алых роз»).

Оператор — Томмазо Кеменеффи. Художник — Гастоне Меддин. Композитор — Ренцо Росселлини.

В ролях: Витторио Де Сика, Рене Сен-Сир, Руби Д'Альма, Умберто Мельнати, Виви Джой, Луивелла Беги, Аристиде Гарбини, Ливия Минелли, Ольга фон Коллар.

2. МАДДАЛЕНА — НОЛЬ ЗА ПОВЕДЕНИЕ

Производство «Артисти Ассоциати». Вып. 1940 г. Италия.

Сюжет — по пьесе Ласло Кадара. Авторы сценария — Витторио Де Сика и Ферруччо Бьянчини.

Оператор — Марио Альбертелли. Художник — Гастоне Меддин. Композитор — Нуччио Фиорда.

В ролях: Витторио Де Сика, Вера Бергман, Карла Дель Поджо, Роберто Вилла, Ева Иразема Дилиан, Амелия Келлини, Гульельмо Барнаббó, Паоло Венерони, Артуро Брагалья, Пина Ренци, Джузеппе Варни, Армандо Мильяри, Дора Бини, Ливия Минелли, Вера Руберти, Энца Дельби, Лина Маренго, Альда Гримальди, Титти Сперн, Ирма Корелли, Джина Монета Чинкуини.

3. ТЕРЕЗА-ПЯТНИЦА

Производство «А. Ч. И. — «Еуропа Фильм». Вып. 1941 г. Италия.

Сюжет — по роману Рудольфа Торок.

Авторы сценария — Герардо Герарди, Франко Риганти, Витторнио Де Сика, Маргерита Мальоне, Альдо Де Бенедетти. Оператор — Винченцо Сератриче. Художник — Оттавио Скотти. Композитор — Ренцо Росселлини.

В ролях: Витторнио Де Сика, Адриана Бенетти, Ева Ира-зема Дилиан, Гульельмо Барнабò, Анна Маньяни, Вирджилио Риенто, Ольга Виттория Джентили, Нико Пепе, Дзаира Ла Фратта, Клара Аутери Пепе, Джудитта Риссоне, Эльвира Бетроне, Джакомо Альмиранте, Витторина Бенвенути, Армандо Мильяри, Артуро Брагалья, Аннибале Бетроне, Федерико Коллино, Дино Романо, Луджи А. Гарроне, Алессандро Адари, Анна Марести, Карло Симонески, Лючана Кампион, Лина Маренго, Лилиана Фаркас, Джорджо Равалико, Франка Леардини.

4. ГАРИБАЛЬДИЕЦ В МОНАСТЫРЕ

Производство «Инчине» — «Кристалло», Марио Борги. Вып. 1942 г. Италия. Прокат «Тиррениа Фильм».

Автор сюжета — Ренато Анджоллино. Авторы сценария — Джузеппе Дукка, Адольфо Франчи, Маргерита Мальоне, Витторнио Де Сика, Альберто Веккьетти.

Оператор — Альберто Фузи. Художник — Веньеро Кола-санти. Композитор — Ренцо Росселлини.

В ролях: Карла Дель Поджо, Мария Меркадер, Леонардо Кортезе, Фаусто Гуэрцони, Ольга Виттория Джентили, Федерико Коллино, Армандо Мильярди, Эльвира Бетроне, Ламберто Пикассо, Клара Аутери, Джильда Маркио, Эвелина Паоли, Акилле Майерони, Карло Маринотти, Аделе Гаравалья, Дина Романо, Мигуэль С. Дель Кастилло, Джулио Темпести, Лина Маренго, Лючана Кампион, Татьяна Фарнезе, Амалия Пеллегрини, Альдо Ломбарди, Рената Гори, Франка Леардини, Нуччи Баньяни, Витторнио Де Сика.

5. ДЕТИ СМОТРЯТ НА НАС

Производство «Скалера — Инвикта». Вып. 1943 г. Италия.

Сюжет — по роману Чезаре Джулио Виола «Прико». Авторы сценария — Чезаре Дзаваттини, Витторнио Де Сика,

Ч. Дж. Виола, Адольфо Франчи, Маргерита Мальоне, Герардо Герарди, Мария Докслофер.

Оператор — Джузеппе Карачоло. Художник — Витторио Валентини. Композитор — Ренцо Росселлини.

В ролях: Лючано Де Амбровис, Иза Пола, Эмилио Чиголи, Адриано Римольди, Джованна Чигони, Ионе Фриджеро, Эрнесто Калиндри, Текла Скарано, Армандо Мильяри, Акилле Майерони, Гуидо Маризи, Олинто Кристина, Дина Пербеллини, Мария Гардена, Дзанра Ла Фратта, Марио Галлина, Аугусто Ди Джованни, Луиджи А. Гарроне, Анъезе Дуббини, Николетта Пароди, Аристиде Гарбини, Рита Ливези, Лина Маренго, Риккардо Феллини, Клаудия Марти, Джино Виотти, Карло Ранъери, Васко Крети, Джулио Альфьери, фокусник Габриэлли.

6. ВРАТА НЕБА

Производство — «Орбис» — «Комптуар Франсе дю Фильм», Сальво Д'Анджело. Вып. 1944/45 г. Италия. Прокат — «Люкс Фильм».

Автор сюжета — Чезаре Дзаваттини. Авторы сценария — Диэго Фаббри, Адольфо Франчи, Чезаре Дзаваттини, Карло Муссо, Витторио Де Сика, Энрико Рибульси.

Оператор — Альдо Тонти. Художник — С. Д'Анджело. Композитор — Энцо Мазетти.

В ролях: Марина Берти, Массимо Джиротти, Рольдано Люпи, Мария Меркадер, Карло Нинки, Элли Парво, Элеттра Друскович, Джованни Грассо, Джузеппе Форчина, Аннибале Бетроне, Джильдо Боччи, Амелия Бисси, Пина Пьовани, Джулио Альфьери, Кристиано Кристиани, Энрико Рибульси.

7. ШУША

Производство — Кооперативное общество «Альфа Чинематографика», Паоло В. Тамбурелла. Вып. 1946 г. Италия. Прокат — «ЭНИЧ».

Автор сюжета — Чезаре Дзаваттини. Авторы сценария — Серджи Амидеи, Адольфо Франчи, Чезаре Джулио Виола, Чезаре Дзаваттини, Витторио Де Сика.

Оператор — Анкизе Брицци. Художники — Иво Баттели и Джузеппе Ломбардоцци. Композитор — Алессандро Чиконьини.

В ролях: Ринальдо Сморгони, Франко Интерленги, Аньелло Меле, Бруно Ортензи, Эрико Де Сильва, Антонио Ло Нигро, Анджело Д'Амиго, Антонио Карлино, Анна Педони, Франческо Де Никола, Пачифико Астролого, Джино Сальтамеренда, Эмилио Чиголи, Антонио Никотра, Мария Кампи, Лео Гаравалья, Клаудио Эрмелли, Гуидо Джентили, Марио Вольпичелли.

8. ПОХИТИТЕЛИ ВЕЛОСИПЕДОВ

Производство — Де Сика. Вып. 1948 г. Италия. Прокат — «ЭНИЧ».

Автор сюжета — Чезаре Дзаваттини (по мотивам романа Луиджи Бартолини). Авторы сценария — Чезаре Дзаваттини, Витторио Де Сика, Сузо Чекки Д'Амиго, Оресте Бьянколи, Адольфо Франчи, Герардо Герарди и Джерардо Гуэррьери.

Оператор — Карло Монтуори. Художник — Антонинно Траверсо. Композитор — Алессандро Чиконьини.

В ролях: Ламберто Маджорани, Энцо Стайола, Лианелла Карелл, Елена Альтьери, Витторио Антонуччи, Джино Сальтамеренда, Микеле Сакара, Джулио Кьяри, Карло Якино, Фаусто Гуэрцони, Массимо Рандизи, Пеппино Спадаро, Ида Браччи Дорати.

9. ЧУДО В МИЛАНЕ

Производство — Де Сика — «ЭНИЧ». Вып. 1950 г. Италия. Прокат — «ЭНИЧ».

Автор сюжета — Чезаре Дзаваттини (по его роману «Тотодобряк»). Авторы сценария — Чезаре Дзаваттини и Витторио Де Сика при сотрудничестве Сузо Чекки Д'Амиго, Марио Кьяри, Адольфо Франчи.

Оператор — Г. Р. Альдо (Альдо Грациати). Комбинированные съемки — Нед Манн, Вацлав Виш, Энцо Барбони и др. Художник — Гуидо Фьорини. Композитор — Алессандро Чиконьини.

В ролях: Франческо Голивано, Брунелла Бово, Эмма Граматика, Паоло Стоппа, Артуро Брагалья, Гульельмо Барнабб, Эрминьо Спалла, Анна Карена, Риккардо Бертаццоло, Альба Арнова, Флора Камби, Вирджилио Риенто, Кекко Риссоне, Анджело Приоли, Эджисто Оливьери, Джузеппе Спалла, Джебл Скембри, Джузеппе Берарди, Ренато Наваррини, Энцо Фурлаи, Леонфи, Трибальди.

10. СРЕДА И ПЕРСОНАЖИ

Короткометражный фильм, посвященный истории создания фильма «Похитители велосипедов», снят для киножурнала «Документо мензиле», выпускаемого Р. Гионе. Вып. 1950 г. Италия. Не был в прокате.

11. УМБЕРТО Д.

Производство — Риццоли — Амато — Де Сика. Вып. 1951 г. Италия. Прокат «Деар Фильм».

Автор сюжета и сценария — Чезаре Дзаваттини.

Оператор — Г. Р. Альдо (Альдо Грациати). Художник — Вирджилио Марки. Композитор — Алессандро Чиконьини.

В ролях: Карло Баттисти, Мария Пиа Кавиано, Лина Дженнари и другие непрофессиональные исполнители.

12. ВОКЗАЛ ТЕРМИНИ

Производство — «Фильмс — Витторио Де Сика» и Марчело Джироли. Вып. 1953 г. Италия. Прокат — «Люкс фильм».

Автор сюжета и сценария — Чезаре Дзаваттини при сотрудничестве Луиджи Кьярини и Джорджо Проспери. Английский текст диалогов — Трумен Кэпот.

Операторы — Альдо Грациати и Серджо Бергамини. Художник — Вирджилио Марки. Композитор — Алессандро Чиконьини.

В ролях: Дженнифер Джонс, Монтгомери Клайфт, Джино Черви, Дик Беймер, Паоло Стоппа, Нандо Бруно, Клелия Матания, Энрико Виаризи, Джузеппе Порелли, Мария Пиа

Кавилио. Меммо Каротенуто, Лилиана Джераче, Джиджи Редер, Аттиано Торелли, Паскуале Де Филиппо, Энрико Глори.

13. ЗОЛОТО НЕАПОЛЯ

Производство Понти-Де Лаурентис. Вып. 1954 г. Италия. Автор экранизации одноименной книги Джузеппе Маротта — Чезаре Дзаваттини. Авторы сценария — Ч. Дзаваттини, Дж. Маротта, В. Де Сика.

Оператор — Карло Монтуори. Художник — Вирджилио Марки. Композитор — Алессандро Чиконьини.

В ролях (по эпизодам): «Гаушпо»: Тото, Паскуале Джена-ро, Лианелла Карелл, Агостино Сальвнетти, Нино Винд-желли. «Похороны ребенка»: Тереза Де Вита и непрофес-сиональные исполнители. «Пицца в кредит»: София Лорен, Джакомо Фурна, Паоло Стоппа, Альберто Фарнезе. «Игро-ки»: В. Де Сика, Пьеро Биланчони, Марио Пассанте. «Тереза»: Сильвана Мангано, Эрнэ Криза, Убальдо Маэстри. «Профессор»: Эдуардо Де Филиппо, Тина Пика, Альдо Бьянколи, Фабрицио Ла Рокка, Нино Импарато.

14. КРЫША

Производство — Витторио Де Сика. Вып. 1956 г. Италия. Прокат — «Титанус».

Автор сюжета и сценария — Чезаре Дзаваттини.

Оператор — Карло Монтуори. Художник — Гастоне Ме-дин. Композитор — Алессандро Чиконьини.

В ролях: Габриэлла Паллотта, Джорджо Листуцци, Га-стоне Ренцелли, Анджело Биджони, Мария Де Ролло, Лю-чано Пигоцци, Мария ди Фьори, Каролина Ферри, Альдо Бои, Фердинандо Джерра.

15. ЧОЧАРА

Производство «Кампион Фильм». Вып. 1960 г. Италия. Авторы сценария — Чезаре Дзаваттини и Витторио Де Сика (по одноименному роману Альберто Моравиа).

Оператор — Габор Поганы. Композитор — Армандо Тривайоли.

В ролях: София Лорен, Раф Валлоне, Элеонора Браун, Жан-Поль Бельмондо, Ренато Сальватори.

16. СТРАШНЫЙ СУД

Производство «Дино Де Лаурентис Чинематографика». Вып. 1961 г. Италия.

Автор сюжета и сценария — Чезаре Дзаваттини.

Оператор — Габор Поганы. Художники — Марио Каприотти и Паскуале Романо. Композитор — Алессандро Чиконьини.

В ролях: Альберто Сорди, Паоло Стоппа, Сильвана Мангано, Анок Эме, дон Ханме де Мора-и-Арагон, Фернандель, Аким Тамиров, Майк Бонджорно, Витторио Гассман, Мария Пиа Кавилио, Ренато Рашель, Элиза Чегани, Доменико Модуньо, Мариза Мерлини, Элеонора Браун, Витторио Де Сика и др.

17. БОККАЧЧО 1970 ГОДА

Производство «Конкордия Компания Чинематографика — Чинериц» (Рим) и «Франсинекс-Грэй Фильм» (Париж), Карло Понти и Антонио Черви. Вып. 1962 г. Италия — Франция.

«Шутка в четырех действиях» по идее Чезаре Дзаваттини.

Действие 1: «Лотерея».

Автор сценария — Ч. Дзаваттини. Оператор — Отелло Мартелли. Художник — Элио Костанци. Музыкальное сопровождение — Армандо Тривайоли.

В ролях: София Лорен и непрофессиональные исполнители.

ФИЛЬМЫ, В КОТОРЫХ СНИМАЛСЯ ДЕ СИКА

1918

«Дело Клемансо» (реж. Э. Бенчивенга)

1926

«Красота мира» (реж. М. Альмиранте)

1928

«Компания сумасшедших» (реж. М. Альмиранте)

1931

«Старая госпожа» (реж. А. Палерми)

1932

«Что за подлецы мужчины» (реж. М. Камерини)

«Два счастливых сердца» (реж. Б. Негрони)

«Секретарша для всех» (реж. А. Палерми)

1933

«Плохой сюжет» (реж. К. Брагалья)

«Песнь солнца» (реж. М. Нейфельд)

1934

- «Что господину угодно?» (реж. Дж. Ригелли)
- «Лизетта» (реж. Э. В. Эльмо)
- «Крайний срок» (реж. М. Маттоли)

1935

- «Дам миллион» (реж. М. Камерини)
- «Люблю тебя одну» (реж. М. Маттоли)

1936

- «Лоэнгрин» (реж. Н. Маласомма)
- «Я с тобой больше не знаком» (реж. Н. Маласомма)
- «Но это несерьезно» (реж. М. Камерини)

1937

- «Человек, который смеется» (реж. М. Маттоли)
- «Ох, уж эти мальчишки» (реж. М. Маттоли)
- «Господин Макс» (реж. М. Камерини)
- «Неаполь былых времен» (реж. А. Палерми)
- «Папина мазурка» (реж. О. Бьянколи)

1938

- «Часы с кукушкой» (реж. Дж. Ригелли)
- «Похитили человека» (реж. Дж. Ригелли)
- «Уехать» (реж. А. Палерми)
- «Две матери» (реж. А. Палерми)

1939

- «Что прикажете, госпожа?» (реж. М. Маттоли)
- «Воздушные замки» (реж. А. Дженина)

«Большие магазины» (реж. М. Камерини)
«Всегда так кончается» (реж. Э. Сузини)

1940

«Алые розы» (реж. В. Де Сика)
«Манон Леско» (реж. К. Галлоне)
«Обезумевшая от радости» (реж. К. Брагалья)
«Магдалена — ноль за поведение» (реж. В. Де Сика)
«Грешница» (реж. А. Палерми)

1941

«Авантюристка с верхнего этажа» (реж. Р. Матарazzo)
«Тереза-Пятница» (реж. В. Де Сика)
«Гарibaldiец в монастыре» (реж. В. Де Сика)

1942

«Если бы я был честен» (реж. К. Брагалья)
«Телохранитель» (реж. К. Брагалья)

1943

«Наши мечты» (реж. В. Коттафави)
«Я не суверен, но...» (реж. К. Брагалья)
«Никто не возвращается» (реж. А. Блазетти)
«Десять минут жизни» (реж. Л. Лонганези)
«Ипподром» (реж. Дж. Розмино)

1945

«Так хочет свет» (реж. Дж. Бьянки)
«Ошибка быть живым» (реж. К. Брагалья)

1946

- «Рим — свободный город» («Утро вечера мудренее») (реж. М. Пальеро)
«Долой богатство» (реж. Дж. Ригелли)
«Незнакомец из Сан-Марино» (реж. В. Коттафави)

1947

- «Затерянные во мраке» (реж. К. Маччочинкве)
«Рождество в лагере 119» (реж. П. Франчески)

1948

- «Сердце» (реж. Д. Колетти)

1950

- «Завтра слишком поздно» (реж. Л. Могю)

1951

- «Горничная с приятной наружностью ищет места» (реж. Дж. Пастина)

1952

- «Доброе утро, слон!» («Сабу — принц — вор») (реж. Дж. Франколини)
«Прежние времена» (реж. А. Блаветти)
«Хлеб, любовь и фантазия» (реж. Л. Коменчини)

1953

- «Драгоценности мадам де...» (реж. М. Офюльс)
«Парк Боргезе» (реж. Дж. Франколини)

1954

- «Сто лет любви» (реж. Л. де Феличе)
- «Наше время» (реж. А. Блазетти)
- «Брак» (реж. А. Петруччи)
- «Большое ревю» (реж. Д. Паолелла)
- «Постель» (реж. Дж. Франколини)
- «Современная девственница» (реж. М. Пальеро)
- «Веселый эскадрон» (реж. П. Моффа)
- «Хлеб, любовь и ревность» (реж. Л. Коменчини)
- «Золото Неаполя» (реж. В. Де Сика)

1955

- «Жаль, что это каналья» (реж. А. Блазетти)
- «Знак Венеры» (реж. Д. Ризи)
- «Последние пять минут» (реж. Дж. Амато)
- «Прекрасная мельничиха» (реж. М. Камерини)
- «Хлеб, любовь и...» (реж. Д. Ризи)
- «Римские рассказы» (реж. Дж. Франколини)

1956

- «Двоеженец» (реж. Л. Эммер)
- «О'кэй, Нерон» (реж. Стено)
- «Время летнего отдыха» (реж. А. Рачоппи)
- «Монтекарло» (реж. Дж. Макки и С. Тэйлор)
- «Самые счастливые дни» (реж. М. Маттоли)
- «Мы — столпы» (реж. А. Ф. Д'Амико)
- «Хлеб, любовь и Андалузия» (реж. Х. Сето)

1957

- «Отцы и дети» (реж. М. Мовичелли)
- «Виновные» (реж. Тури Вавиле)

- «Тотò, Витторио и докторша» (реж. К. Маччуччи)
- «Сувенир из Италии» (реж. А. Пьетранджели)
- «Отпуск на острове Искья» (реж. М. Камерини)
- «Прощай, оружие» (реж. Ч. Вигдор)

1958

- «Любовь и болтовня» (реж. А. Блазетти)
- «Старые холостяки» (реж. Дж. Бьянки)
- «Балерина и добрый бог» (реж. Леонвиола)
- «Пушечная серенада» (реж. Штаудте)
- «Анна из Бруклина» (реж. К. Ластриати)
- «Зимние каникулы» (реж. К. Маччуччи)
- «Поликарпо» (реж. М. Солдати)
- «Первая ночь» (реж. А. Кавальканти)

1959

- «Генерал дела Ровере» (реж. Р. Росселлини)
- «Фердинанд I — король Неаполя» (реж. Дж. Франколини)

1960

- «Аустерлиц» (реж. А. Ганс)
- «Пиллюли Геркулеса» (реж. Л. Сальче)
- «Регулировщик уличного движения» (реж. Л. Дзампа)
- «Три «и так далее» полковника» (реж. М. Буасон)
- «Любовь в Риме» (реж. Д. Ризи)
- «Прелестная супруга» (реж. Джонсон)
- «Прелестный супруг» (реж. Джонсон)
- «Безупречные» (реж. Фр. Джакулли)
- «Миллиардерша» (реж. А. Асквит)

1961

- «Адъютанты» (реж. Дж. Бьянки)
- «Два сержанта» (реж. С. Корбуччи)
- «Страшный суд» (реж. В. Де Сика)
- «Волшебство Аладдина» (реж. М. Бава)
- «Сообщество чести» (реж. Р. Паццалья)

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА,
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ АВТОРОМ КНИГИ

- Карло Лидвани, *Итальянское кино*, М., 1956.
- Джузеппе Феррара, *Новое итальянское кино*, М., 1959.
- «Сценарии итальянского кино», М., 1958 (вступительная статья к сборнику и запись по фильму «Похитители велосипедов»).
- Чезаре Заваттини, «Умберто Д.» От сюжета к фильму, М., 1960 («Некоторые мысли о кино», сценарий фильма «Умберто Д.» и материалы, связанные с его созданием).
- А. Роом, *Реализм в итальянском киноискусстве*, «Искусство кино», 1956, № 2.
- Беседа с Де Сика, «Огонек», 1956, № 43.
- Дискуссия об итальянских фильмах, «Искусство кино», 1957, № 1.
- Д. Писаревский, *Изменить мир к лучшему*, «Искусство кино», 1957, № 12.
- Р. Юренев, «Крыша», «Советская культура», 1958, 6 декабря.
- Vittorio De Sica, Una lettera a Zavattini, Riv. «Cinema Nuovo», № 24, I.XII, 1953.
- Vittorio De Sica, Gli anni più belli della mia vita, Riv. «Tempo», № 50—52, 16—30. XII, 1954.
- «Il tetto» di Vittorio De Sica — dal soggetto al film» a cura di M. Gandin, Ed. Cappelli, Bologna, 1956.
- Vittorio De Sica—Cesare Zavattini, *Il giudizio universale*, Salvatore Sciascial. Ed. Caltanissetta, Roma, 1961.
- «Boccaccio 70» — dal soggetto al film» a cura di Carlo Di Carlo e Gaio Fratim, Ed. Cappelli, Bologna, 1962.

Cesare Zavattini, Diario, Riv. «Cinema Nuovo», 1953—1961.

Andre Bazin, Vittorio De Sica, Ed. Guanda, Parma, 1953.

Henri Agel, Vittorio De Sica, Editions Universitaires, Paris, 1955.

«50 anni di cinema italiano», Ed. Bestetti, Roma, 1953.

Leonida Repaci, Compagni di strada, Edizioni Moderne Canesi, Roma, 1960.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Витторнио Де Сика



Чезаре Дзаваттини



Молодой Витторно Де Сика с отцом
Умберто Де Сика



Де Сика (справа)
в фильме «Мададена — ноль за поведение»

«Гарibaldiец в монастыре»



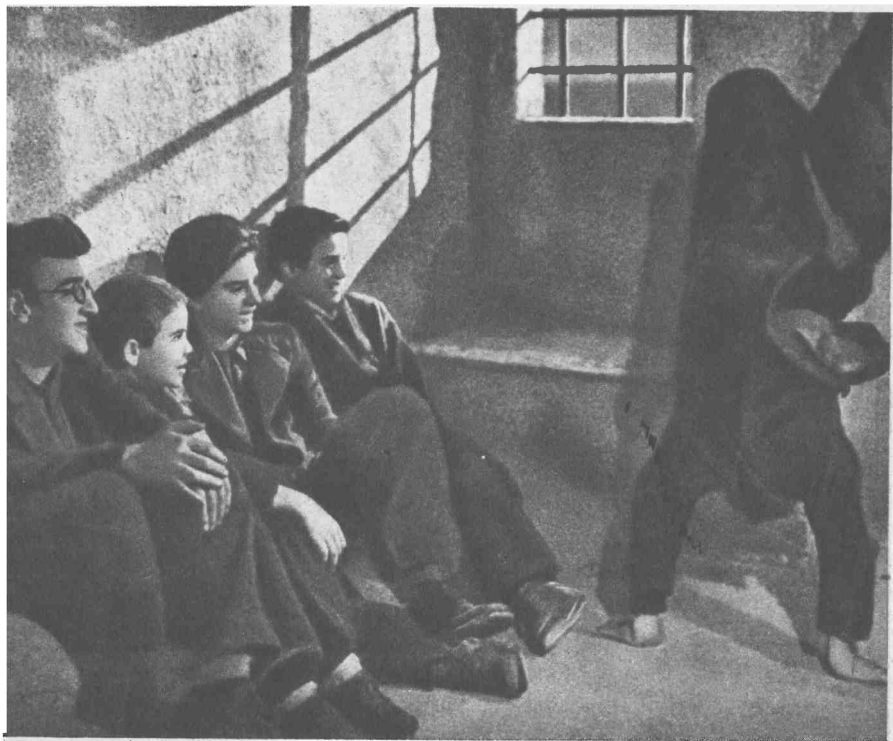


«Дети смотрят на нас»



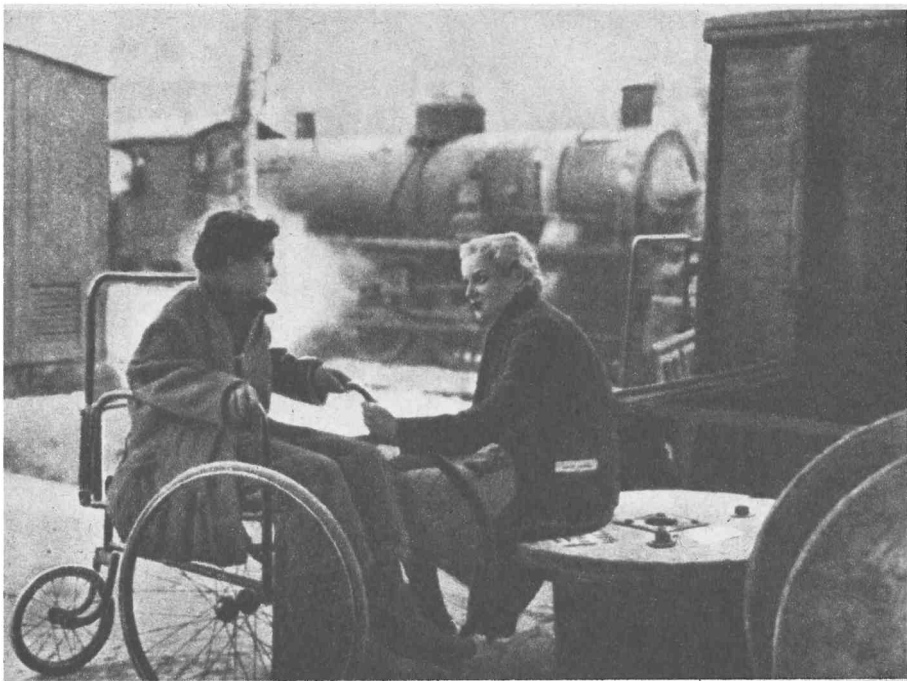
«Шыма»

«Шуша»



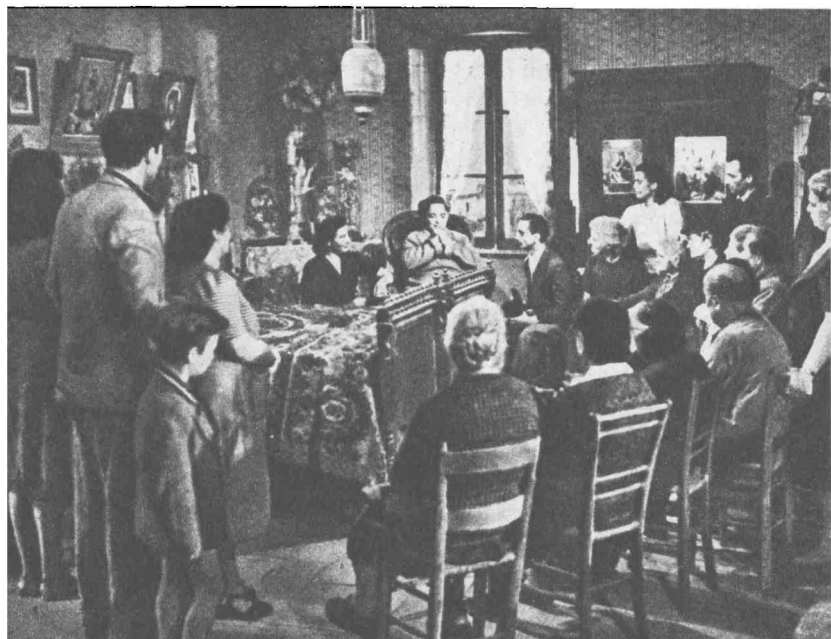
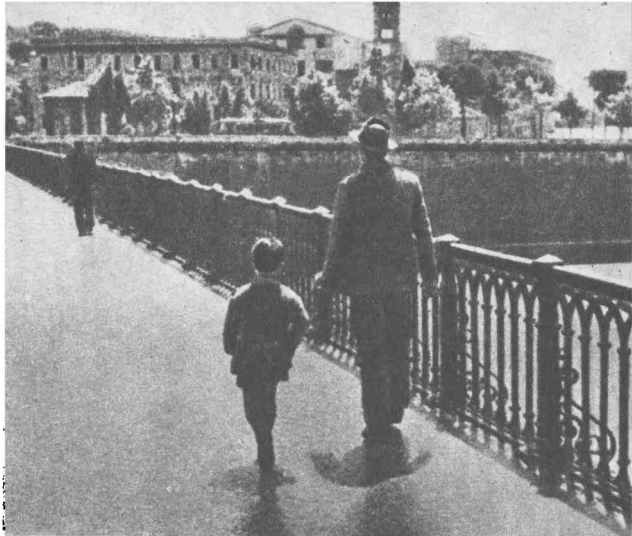


«Шуша»



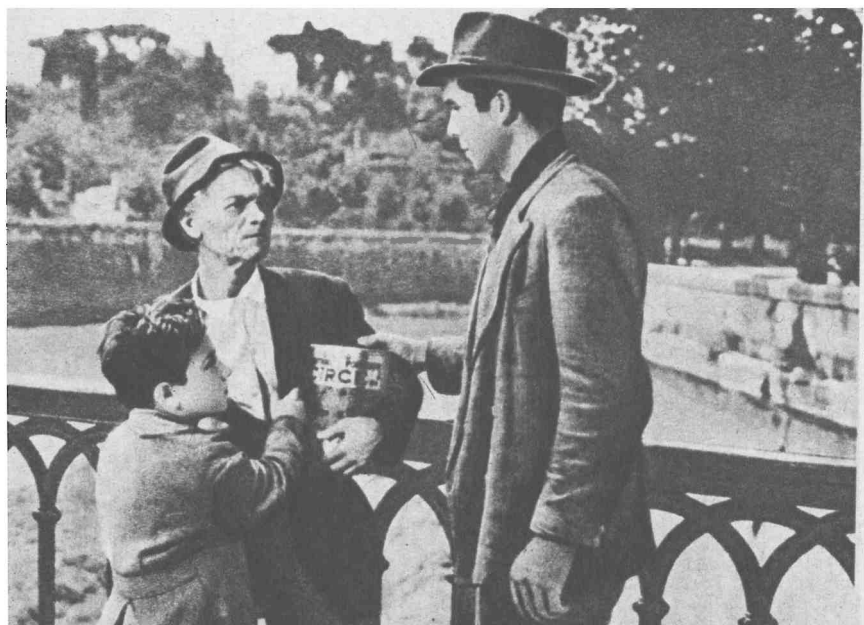
«Врата неба»

**«Похитители
велоспедов»**





«Похитители велосипедов»





**Брунелла Бово и Франческо Голизано
в фильме «Чудо в Милане»**



«Чудо в Милане» (в центре — Паоло Стоппа)



На съемках фильма «Умберто Д.»
(Карло Баттисти и Витторно Де Сика)



«Умберто Д.»

«Вокзал Термини»





**«Золото Неаполя»
(кадр из эпизода, вырезанного цензурой)**

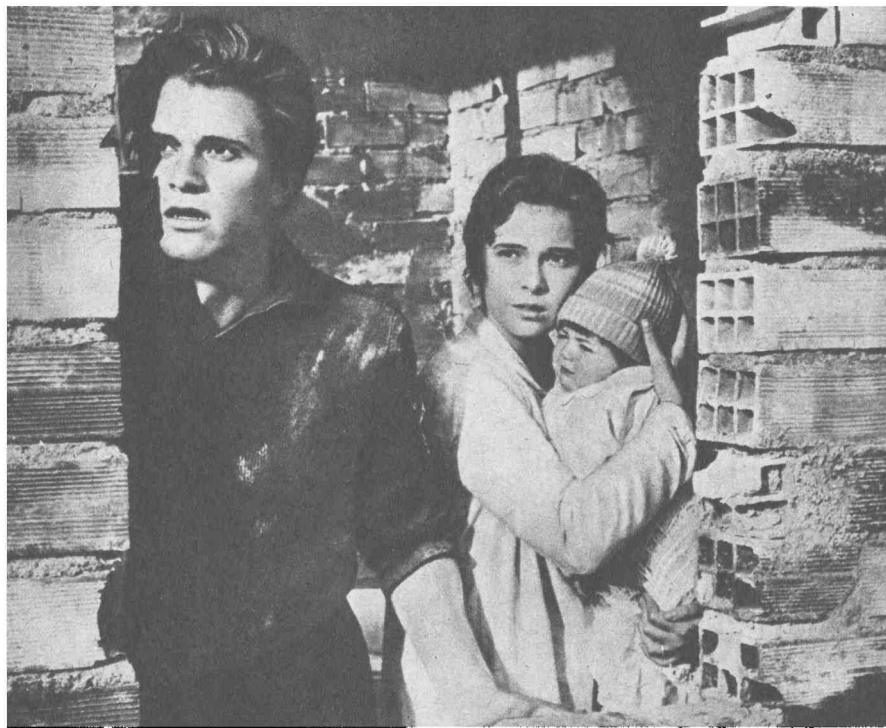


«Крыша»

Габриэлла Паллотта и Джорджо Листуцци
в фильме «Крыша»



«Крыша»



София Лорен с Жан-Поль
Бельмондо (вверху)
и с Рафом Валоне (внизу)
в фильме «Чочара»



«Страшный суд» (в центре — Де Сика)





«Страшный суд» (в центре — Альберто Сорди)

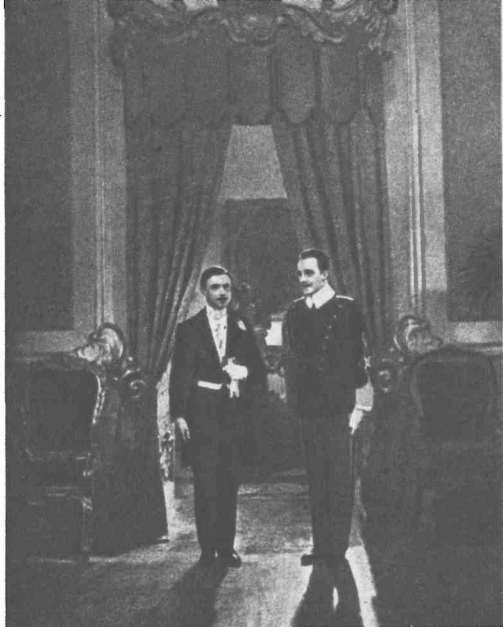


**Анук Эме, Паоло Стоппа и Жорж Ривьера
в фильме «Страшный суд»**

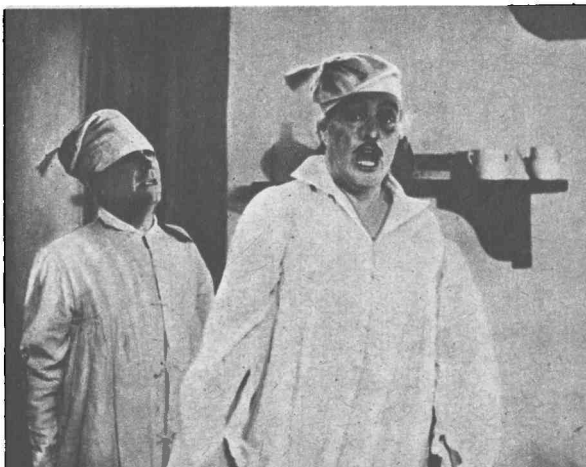
Эрнест Борнайн и Фернандель
в фильме «Страшный суд»



Витторно Де Сика (справа)
в фильме
«Папина мазурка»



Витторно Де Сика
(справа)
в фильме
«Треугольная шляпа»



«Хлеб, любовь и
фантазия»

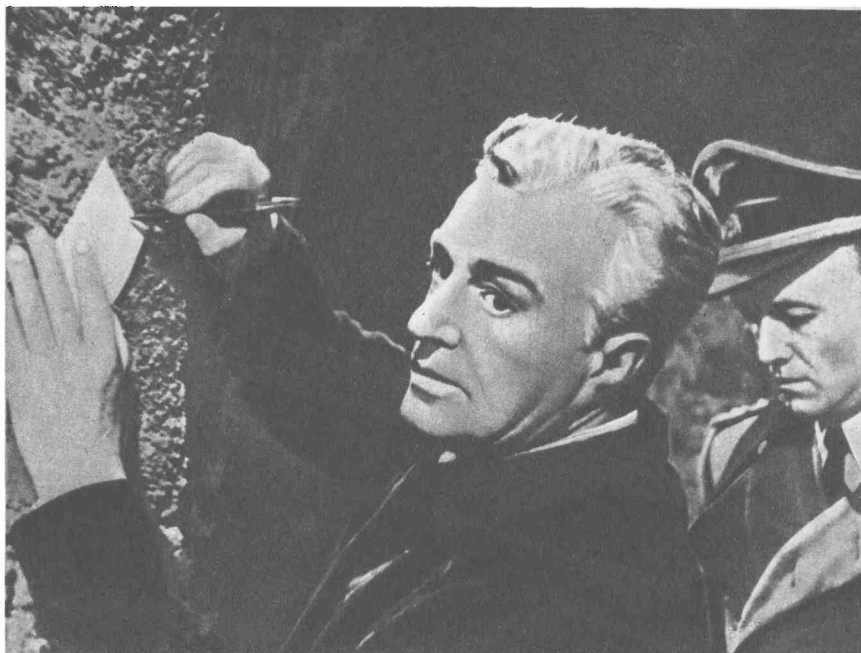


Витторно Де Сика
(справа)
в фильме
«Жаль, что это каналья!»



**Витторио Де Сика (справа)
в фильме «Генерал Делла Ровере»**

«Генерал Делла Ровере»



СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Стремительный взлет	8
Вызов фашистскому кино	26
По новому пути	41
Классика неореализма	60
Необычный жанр	80
Завершение трилогии	95
Трудные годы	112
Вновь на главном направлении	128
Победа актера	154
Встреча с литературой	167
Страшный суд в Неаполе	178
Заключение	199
Фильмы, которые поставил Де Сика	215
Фильмы, в которых снимался Де Сика	222
Основная литература, использованная автором книги	229

Георгий Дмитриевич Богемский
ВИТТОРИО ДЕ СИКА

Редактор *И. Н. Владимирцева*

Оформление художников *Г. К. Александрова* и *Л. А. Витте*

Художественный редактор *Г. К. Александров*

Технический редактор *Э. Н. Малек*

Корректоры *Н. Г. Антокольская* и *Б. М. Северина*

Сдано в набор 24/VIII 1962 г. Подп. в печ. 21/XII 1962 г. Форм. бум. 70×108¹/₁₆, печ. л. 8,3 [условных 11,39] Уч.-издат. л. 9,41 Тираж 30 000 экз. А10333 Изд. 15351 Зак. тип. 692 „Искусство“, Москва, И-51, Цветной бульвар, 25, цена 52 коп.

8-я типография Московского городского совнархоза
Москва, Ново-Алексеевская, 52

Иллюстрации отпечатаны во 2-й Московской типографии Мосгорсовнархоза
Москва, Проспект Мира, 105. Зак. 2121.



• ИСКУССТВО •

52 коп.