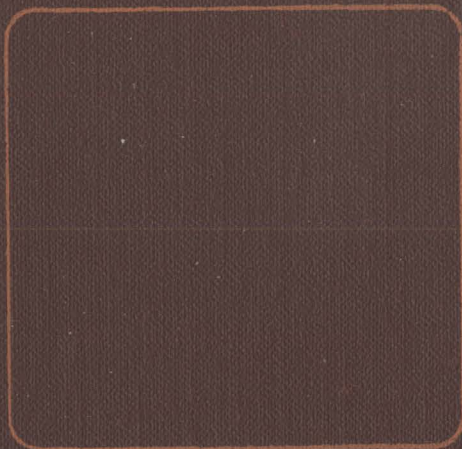


1939-1961
Кино Италии. Неореализм

CINEMA

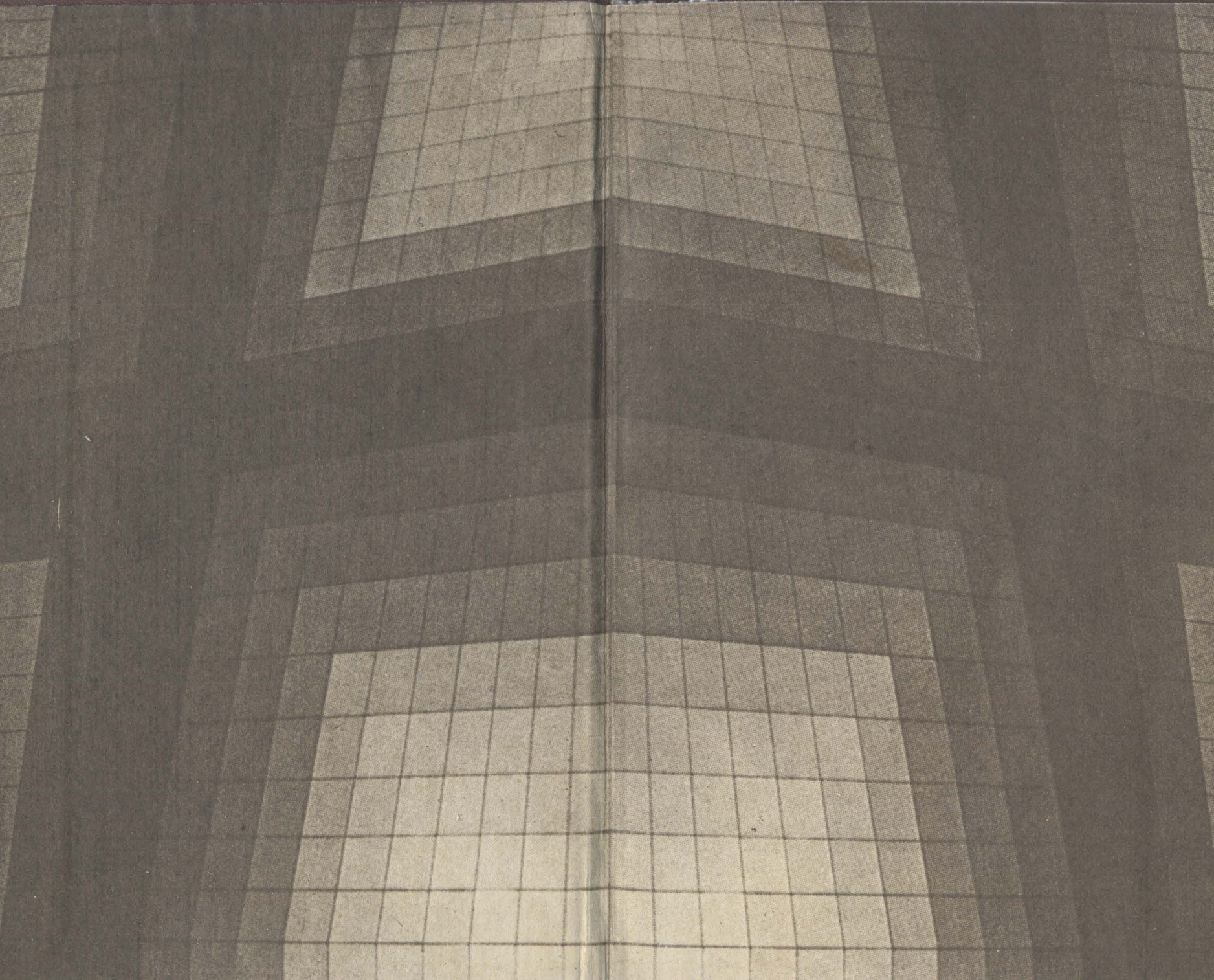
КИНО



CINEMA

1939-1961

Кино Италии
Неореализм



CINEMA

Кино Италии. Неореализм



Москва
«Искусство»
1989

1939-1961

CINEMA

Пролог

Зрелость

Дискуссии

Подводя итоги

Кино Италии.

Неореализм

ББК 85.373(3)
К 41

Перевод с итальянского

Составление,
вступительная статья
и комментарии
Г. Д. Богемского

К $\frac{491000000-151}{025(01)-89}$ 147-89
ISBN 5-210-00452-X

© Издательство «Искусство», 1989 г.

СУДЬБЫ НЕОРЕАЛИЗМА

Неореализм — одно из самых ярких и, пожалуй, первое крупное художественное явление послевоенных лет не только в итальянской, но во всей мировой культуре. Это направление возникло как в литературе (произведения писателей Витторини, Павезе, Кальвино, Виганó, Фенольо и многих других), так и в изобразительном искусстве («Извержение Этны», «Распятие», серия «Готт мит унс» Гуттузо, полотна Леви, Кальи, Маффаи, памятники павшим партизанам Маццакурати, бронза Манцú), но мощнее и дольше всего развивалось именно в кино, оказав глубочайшее влияние на все последующее итальянское киноискусство и кинематографии многих других стран.

Однако непреходящее значение неореализма — направления прогрессивного, демократического и антифашистского — далеко выходит за рамки явления лишь художественного, эстетического порядка, не сводится к одному лишь стилю, манере, особенностям киноязыка, сумме неких «типологических черт», как бы самобытны и очевидны они ни были. В основе неореализма лежали глубокие, выстраданные политические, социальные и нравственные идеи и чувства, что и придавало ему столь широкий, подлинно национальный и народный характер.

Неореализм возник в результате прямого влияния движения Соппротивления, всенародной борьбы против фашизма и косвенного воздействия получивших в Италии широкое распространение социалистических и коммунистических идей. Появление и весь ход развития в лоне буржуазной кинематографии этого, по сути, революционного искусства — еще одно подтверждение столь широко известной ленинской мысли о двух культурах. Суть неореализма была в том, что в центре его произведений находился трудящийся, простой человек — партизан, безработный, рыбак, крестьянин — и рассказ о его жизни, о столкновении с враждебным ему, несправедливым и жестоким

обществом был прост и безыскусен, максимально приближен к подлинной жизни. Подчас инстинктивное, непреодолимое стремление неореалистов — после двадцатилетия фашистской лжи, обмана, демагогии — к жизненной правде везде и во всем, в художественном плане выливалось в стремление к реализму. В свое время мы пытались дать определение неореализму как направлению критического реализма в кино Италии в специфических условиях итальянской действительности послевоенных лет (то есть народного единства в антифашистской борьбе, подъема демократического движения).

Вопрос о неореализме — его возникновении, истоках, короткой, но драматической истории, его опыте, уроках, традиции — отнюдь не академический. Художественное и моральное наследие неореализма — бесценный капитал итальянского киноискусства, основа для развития новых прогрессивных направлений и тенденций; примером тому хотя бы итальянский политический фильм 70—80-х годов.

Отношение к неореализму и сегодня лакмусовая бумажка, поверяющая не только эстетические пристрастия, но политические позиции, мировоззрение режиссеров и кинокритиков. Недаром в Италии до сих пор бушуют киноведческие страсти вокруг этого направления, устраиваются конференции, носящие далеко не торжественно-юбилейный характер.

* * *

Слова о том, что неореализм родился в очистительном огне движения Сопротивления, повторялись так часто, что звучат штампом, однако они точны и справедливы. Более того: искусство неореализма нередко называют искусством Сопротивления. Немецкий искусствовед Эрхард Фроммхольд ставит проблему о целом направлении в мировом искусстве, возражая тем авторам, которые считают искусство Сопротивления лишь неким «стилем». В рамках Италии это искусство носило форму неореализма. Эстетика, поэтика, стилистика неореализма формировались, как мы увидим, еще в годы подпольной борьбы против фашистского режима Муссолини; в период вооруженной борьбы, партизанского движения (1943—1945 гг.), то есть собственно Сопротивления, многие мас-

тера кино сражались с оружием в руках или томились в фашистских застенках. Триединство «антифашизм — Сопротивление — неореализм» представляется нам неразрывным. Общий художественный подъем в Италии, сбросившей путы фашизма, можно сравнить лишь с подъемом, охватившим страну в период Рисорджименто, когда Италия после подвигов гарибальдийцев и всенародной борьбы сбросила иноземное иго и стала единым независимым государством. Так же как эпоха Рисорджименто дала Италии Мандзони и Леопарди, Кардуччи и Верди, «второе Рисорджименто» принесло Италии целую плеяду выдающихся художников нового кино. К таким понятиям, как «русский роман XIX века» или «французский роман XIX века», «итальянская опера», «русский балет», в послевоенные годы добавилось понятие «итальянское кино».

Новые идейно-художественные принципы зародились еще в недрах итальянского кино последних лет фашизма — в конце 30-х — начале 40-х годов. Антифашистски настроенную кинематографическую молодежь объединяло неприятие того кино, которое существовало в Италии Муссолини: милитаристских и националистических лент официального кинематографа и так называемых «фильмов белых телефонов» — салонных комедий и мелодрам из жизни «высшего света». Правда, фильмов прямой военной пропаганды, столь необходимых фашистскому режиму, втянувшему Италию в союз с гитлеровской Германией в катастрофу второй мировой войны, было сравнительно немного: правительство Муссолини так и не удалось до конца подчинить себе стихию итальянского кино. Преобладали либо псевдоисторические пышные костюмные картины о великом прошлом Древнего Рима, либо бездумные сентиментальные поделки; их продюсеры и постановщики хотя и выполняли негласную директиву фашистских руководителей культуры — прославлять былое величие Италии и уводить зрителя как можно дальше от ее бесславного настоящего, — но все же всячески уклонялись от того, чтобы компрометировать себя впрямую. Более того: сложилось целое направление — так называемых «каллиграфистов» (в литературе ему соответствовало течение «художественной прозы»), упорно не желавших обращаться к окружающей действительности и предпочитавших экранизировать итальянскую и мировую классику (в том числе и русскую, — например, фильм Ренато

Кастеллани «Выстрел», по повести Пушкина), гонясь за совершенством, изысканностью формы. «Каллиграфизм» был одной из форм протеста, пусть хотя и пассивного, против попыток фашистских идеологов поставить кино на службу режиму Муссолини.

Все эти направления, в том числе и изыски «каллиграфистов», молодые «бунтари» решительно отвергали — как по политическим мотивам (пока еще не до конца осознаваемым или же скрываемым), так и потому, что имели собственные эстетические (уже открыто высказываемые) взгляды и убеждения. Цитаделью оппозиционной к официальному кино, а по существу, к самому режиму молодежи стал Римский экспериментальный киноцентр, созданный правительством как кузница верных фашизму кинокадров, а ее рупором — два киножурнала: «Бьянко э nero» («Белое и черное») и «Чинема» («Кино»). Использовать официальные организации и учреждения для подрыва фашизма было в те годы одним из правил той так называемой «двойной игры», которую вели скрытые антифашисты. Особенно часто это наблюдалось в сфере кино, тем более что руководители Киноцентра — двухгодичного института, готовившего режиссеров, актеров, операторов, — был либеральный, далекий от фашизма философ-эстетик, киновед Луиджи Кьярини, а одним из самых активных деятелей в нем, ведущим преподавателем — Умберто Барбаро, член подпольной Итальянской коммунистической партии, киновед-марксист, неутомимый пропагандист революционного опыта советского кино, переводчик Пудовкина и Маяковского.

Поскольку у молодых кинематографистов из Киноцентра для практической деятельности — постановки нонконформистских фильмов — возможностей не было, все, и будущие режиссеры и сценаристы, стали к началу 40-х годов кинокритиками, авторами статей в кинопечати, где они вели резкую критику официальных лент и утверждали свои взгляды на будущее кино Италии. Такое стало возможным и потому, что Муссолини неосмотрительно доверил курировать сферу кино своему сыну Витторио, недалекому и тщеславному молодому человеку, которому льстило знакомство с интеллектуалами кинокритиками и модными актерами и он порой сквозь пальцы глядел на некоторые их «вольности». А когда фашистские чиновники спохватились, что из стен Киноцентра, со страниц кино-

журналов исходит прямая угроза режиму, было уже поздно: все вокруг после Сталинграда трещало и рушилось, и новые идеи проложили себе путь также и в области киноискусства.

Каковы же были истоки нового, послевоенного итальянского кино — неореализма?

Прежде всего — национальные.

Отмечая реалистичность большинства значительных произведений современного итальянского кино, одни исследователи пытаются объяснить это неккими чертами национального характера: средиземноморским жизнелюбием, по-южному непосредственным, а не умозрительным подходом к действительности, некой конкретностью мышления итальянцев и тому подобным. Другие ищут объяснение в реалистических, демократических и гуманных традициях великого итальянского искусства прошлого — комедии дель арте, народного театра масок, творчества Гольдони, неаполитанского народного театра.

Однако, окидывая взглядом историю итальянского кино, мы убеждаемся, что эта присущая лучшим его образцам черта складывалась в долгой, изматывающей борьбе двух начал — противоборстве между тенденцией реализма и социального обличения, с одной стороны, и тенденцией неореализма, асоциальности — с другой. Причем и та и другая знали моменты как, казалось бы, полного торжества, так и глубоких поражений. Речь шла не только об извечном конфликте между «кинематографом Люмьеров» (стремлением к отображению подлинной жизни, одно из самых непосредственных проявлений которого — документальная манера) и «кинематографом Мельеса» (стремлением к «придуманной истории», фантазии, художественной выдумке). Речь шла о противоборстве мировоззрений, идей, философий, в конечном счете — о борьбе идеологий, борьбе политической. Судьбы реалистического подхода к киноискусству в Италии отражали диалектику политической борьбы, определялись историческими факторами.

На раннем этапе это противоборство можно определить как столкновение между веризмом и даннунцианством — перенесение в новую сферу, кино, борьбы, развернувшейся еще ранее в театре и литературе. Годы, предшествовавшие первой мировой войне, были периодом расцвета итальянского кино: помпезные фильмы-«колоссы», псевдоистории-

ческие боевики из древнеримской жизни снискали мировую известность. Знаменем этого пышного, экзальтированного кино был эстетствующий поэт и драматург Габриэле Д'Аннунцио, ницшеанец, вскоре ставший идеологом и певцом итальянского национализма и фашизма. Все его произведения экранизировались, участвовал он и в создании знаменитого боевика — фильма «Кабирия» (1914).

Однако уже в то время в некоторых короткометражных документальных лентах сверкали искры правдивого изображения реальной жизни, свидетельствуя о стремлении передовой итальянской культуры не к иррациональности или воинственному национализму, а к связи с живой стихией народной жизни. Даже в самой «Кабирии», пышной и выпендренной, симпатии зрителей больше, чем знаменитые звезды тех лет, привлекал «простонародный» персонаж — силач Мацист. Его играл непрофессиональный исполнитель Б. Пагано, генуэзский портовый грузчик, который впоследствии стал комедийным актером, любимцем самой широкой публики. Даннунцианству решительно противостояла веристская школа, — ей хотя и не удалось дать отпор этому тогда господствовавшему в Италии направлению, но она сумела создать ряд ярких произведений не только в литературе и в театре, а и на экране, которые вошли в историю итальянского кино. Веризм (от слова «вего» — «верный», «подлинный») — итальянская разновидность натурализма; крупнейшим представителем этого в своей основе демократического направления в итальянской литературе был писатель Джованни Верга, автор романа «Семья Малаволя» (спустя много лет эту книгу дважды положит в основу своих фильмов неореалист Лукино Висконти).

Несмотря на свою ограниченность, порой наивность, родившееся в атмосфере позитивизма, грешившее биологизмом, фатализмом, мрачным взглядом на человеческую судьбу и прочими чертами натурализма веристское направление отражало взгляды многих прогрессивно настроенных художников, пыталось привлечь внимание к нищете и забитости народных масс, особенно к давним тяжким проблемам голодного и отсталого Юга страны. Именно в веристских произведениях (в том числе и фильмах) мы находим истоки «меридионализма» — широкого движения за преобразование итальянского Юга, за его экономическое, культурное, нравственное развитие, — побор-

никами которого впоследствии были и неореалисты. В целом веризм явился, по выражению Карло Лидзани, суррогатом той истинной новой культуры, той реалистической литературы и реалистического народного искусства, в которых так остро нуждалась Италия.

Большинство веристских фильмов — экранизация пьес или популярных романов, печатавшихся в газетах «с продолжением». Наиболее значительным из всех представляется фильм «Затерянные во мраке», поставленный режиссером Нино Мартольо в один год с «Кабирией» по драме писателя-вериста Роберто Бракко. Для единовременного показа жизни бедноты и знати Неаполя Мартольо широко использовал прием монтажа контрастов: то дворец аристократа — то жалкие лачуги бедноты. Главную роль (Слепого) исполнял знаменитый актер Джованни Грассо. Другой свой фильм Мартольо поставил по роману Золя «Тереза Ракен». Режиссер Густаво Серена экранизировал веристскую пьесу Сальваторе Ди Джакомо «Ассунта Спина», в которой заглавную роль — женщины из народа — играла Франческа Бертини, одна из первых итальянских кинозвезд. В другом веристском фильме, «Пепел», главную роль исполняла великая Элеонора Дузе.

Но после 1915 года под напором псевдоисторических боевиков и салонных мелодрам веристское кино захирело и превратилось в кино «областное», «неаполитанское», ограниченное локальными, подчас лишь фольклорными мотивами. Какие-то элементы народной жизни, социальные ноты в последующие годы еще порой проявлялись в приключенческо-романтических лентах, которые ставил, играя также в них главные роли, популярный «благородный апаш» Эмилио Гионе.

Приход к власти фашистского режима Муссолини на два десятилетия затормозил развитие итальянского киноискусства. Казалось бы, искать в те годы, наполненные ложью, лицемерием, демагогией, тяги к правде жизни в итальянском кино безнадежно. Однако внимательный исследователь все же обнаружит признаки этой тенденции, пусть она проявлялась подчас в самых странных, парадоксальных формах. Среди лент «белых телефонов» и фильмов военной пропаганды неожиданными, чужеродными выглядели такие редкие исключения, как картина «Сталь», полусюжетная — полудокументальная, поставленная в 1934 году приглашенным в Италию немецким

документалистом Вальтером Рутманом. Жесткий, стремительный ритм ленты, ассоциативный монтаж словно подчеркивали тяжелые условия труда и жизни итальянских рабочих сталелитейного завода. Фильм режиссера Джанни Франчолини «Фары в тумане» (1942) был посвящен труду водителей грузовиков, совершающих дальние рейсы. Как писал Барбаро, картина ставила задачу «показать людей, условия жизни которых определяет их труд и для которых труд — не наказание божие, как учит религия, не, как его иногда напыщенно называют, радость, а просто единственное средство к существованию»*.

Весьма далеки были от директив официальной пропаганды согретые симпатией к маленьким людям, гуманные лирические комедии режиссера Марио Камерини, которого называли «итальянским Клером», пользовавшиеся особенно широким успехом благодаря участию чрезвычайно популярного молодого актера Витторио Де Сика. А потом Де Сика и сам начал ставить свои добрые комедии в духе Камерини. Одна из них, «Гарибальдиец в монастыре» (1941), проникнутая патриотическими, свободолюбивыми чувствами, была замечена и высоко оценена Де Сантисом и другими молодыми критиками, которые вскоре, так же как и сам Де Сика, стали «отцами» неореализма.

Появлялись и фильмы из народной римской жизни в духе прежнего веризма, например, ленты Марио Боннара. В его фильме «Площадь Цветов» (1943) торговцев на старом римском рынке играли популярные тогда актеры вальете Анна Маньяни и Альдо Фабрици, изъяснявшиеся на простонародном римском диалекте. Всего через год с лишним им довелось вновь встретиться в фильме «Рим — открытый город», ставшем манифестом неореализма.

Предтечей документальной манеры, свойственной неореализму, как ни парадоксально, был строгий документализм, проповедуемый капитаном Франческо Де Робертисом, талантливым документалистом, возглавлявшим киноотдел Военно-морского флота. Фильмы, снятые Де Робертисом, убежденным фашистом, являют собой поистине курьез. Его игровой фильм о подводниках «Люди на дне» (1940), с участием непрофессиональных исполнителей, вопреки намерениям режиссера прозвучал не рассказом о подвиге экипажа затонувшей подводной лодки, а обвине-

* Журн. «Si gira» («Идет съемка»), 1942, № 2.

нием фашистской войне. Такой же противоположный эффект имел и фильм Роберто Росселлини «Белый корабль» (1941). Росселлини испытал влияние документализма Де Робертиса, работая вместе с ним, — это Де Робертис повернул его от формальных изысков лент вроде «Послеобеденный отдых фавна» к жестокой действительности войны. И в «Белом корабле», правдиво повествовавшем о буднях госпитального судна, акцент произвольно сместился с «подвигов» на людские страдания, принесенные войной.

Однако, говоря о фильмах и тенденциях, предшествовавших в итальянском кино неореализму и в какой-то степени подготовивших для него почву, ни на мгновение нельзя упускать из виду решающую, определяющую роль исторического, политического, морального фактора антифашизма и Сопротивления. Только под этим воздействием, в этой атмосфере мог родиться — и родился — неореализм. Без отрицания фашизма, без Сопротивления поползновения ставить народные и реалистические фильмы так и остались бы поползновениями, а фильмы «о простых людях» — лишь фольклорно-диалектальными лентами. Это следует вновь подчеркнуть и потому, что ныне в Италии некоторые критики, новые недруги неореализма, как раз пытаются представить неореализм неким «естественным результатом» эволюции итальянского кино и в число его предшественников зачисляют без разбору многие фильмы и многих режиссеров довоенного времени, в том числе даже такого ремесленника и конформиста, как Марио Маттоли.

Другой корень неореализма — передовое кино Франции конца 30-х годов, эпохи Народного фронта и борьбы за свободу Испанской Республики (творчество Рене Клера, Жана Ренуара, Марселя Карне), а также американская реалистическая школа (творчество Штрогейма, Видора, Штернберга, великого Чаплина).

Но самое сильное, самое глубокое и непосредственное идеологическое и художественное влияние на зарождение и развитие прогрессивного направления в послевоенном итальянском кино оказали теоретические работы и фильмы Вс. Пудовкина и С. Эйзенштейна, ленты Дзиги Вертова и Эсфири Шуб, фильм Н. Экка «Путевка в жизнь» и некоторые другие произведения советских кинематографистов 20-х — начала 30-х годов. Решающее значение

воздействия теоретических идей и революционной практики советского кино подчеркиваем не мы, а сами неореалисты — они говорят об этом неоднократно, решительно и восторженно.

Сохранилось немало воспоминаний о том, какое огромное впечатление на слушателей Римского киноцентра произвел просмотр «Броненосца «Потемкин», как смотрели, часто не в просмотровом зале, а на мовиолах, советские фильмы — подчас тайком, заперев дверь на ключ. Будущие неореалисты имели возможность также познакомиться и с программами советских фильмов на Международных кинофестивалях в Венеции в 30-е годы. Теоретическую базу составили труды в первую очередь Вс. Пудовкина, переведенные и пропагандируемые Умберто Барбаро. Автору этих строк не раз пришлось слышать о плодотворном влиянии советского кино на неореалистов из уст Лукино Висконти, Джузеппе Де Сантиса, Карло Лидзани, Чезаре Дзаваттини, критиков Фернальдо Ди Джамматтео и Гуидо Аристарко. Когда в 60-е годы на один из наших кинофестивалей впервые приехал в Москву Алессандро Блазетти, один из старейших итальянских режиссеров, первым его желанием было встретиться с Н. Экком: по словам Блазетти, именно под влиянием «Путевки в жизнь» он работал над своим фильмом «1860 год» — решил снимать вместе с актерами непрофессиональных исполнителей, стремился воссоздать атмосферу «хоральности», коллективного героя.

Брешь в официальном итальянском кино пробили, расчистив путь неореализму, три фильма, созданных, когда Италия уже была втянута фашизмом в катастрофу второй мировой войны. Уже одно то, что, снятые в те жестокие времена, они столь далеки были по своему духу и по содержанию от директив режима, делало их произведениями нонконформистскими, по сути, — оппозиционными. Это были «Одержимость» Лукино Висконти, «Дети смотрят на нас» Витторио Де Сика и «Прогулка в облаках» Алессандро Блазетти*. Поставившие их режиссеры, в отличие от юных «теоретиков» из Киноцентра и журналов, разделяя их взгляды, были уже профессиональными кине-

* В советском прокате «Четыре шага в облаках».

матографистами, обладали опытом практической работы, да и по возрасту были старше.

Наиболее близок к молодой кинокритике, требовавшей обновления итальянского кино, и идейно и в личном плане был Висконти, вступивший в подпольную Итальянскую коммунистическую партию еще во Франции, куда он уехал незадолго до войны, обрекая себя на добровольное изгнание. Антифашизм Висконти имел глубокие исторические, политические, нравственные корни. Представитель древнейшего аристократического рода, давшего Италии выдающихся кондотьеров, художников, меценатов, он всегда видел в германо-австрийских нашествиях угрозу независимости и культуре своего народа. В Париже, в годы Народного фронта, Висконти вошел в антифашистские круги французской интеллигенции, начал работать в кино под руководством одного из своих старших друзей — Жана Ренуара. После нападения фашистской Италии на Францию он был выслан из Парижа и возвратился на родину. Из всех будущих неореалистов он был наиболее подготовленным и авторитетным, чтобы рискнуть поставить свой первый фильм. Да и они видели в Висконти, обладавшем не только талантом, обширной культурой, но и специальными знаниями, а главное, более зрелыми взглядами, своего лидера. Но в титрах фильма рядом с именем Висконти стояли имена и других авторов сценария — Джузеппе Де Сантиса, Джанни Пуччини, Марио Аликаты (тоже коммунистов); сюда надо добавить и ныне здравствующих видных деятелей ИКП Пьетро Инграо и Антонелло Тромбадори, чьи фамилии не могли быть указаны по мотивам конспирации. Таким образом, в этом фильме можно видеть во многом совместную работу неореалистов, как нередко бывало и потом.

В основу фильма был положен роман американского писателя Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», текст которого Висконти в машинописной копии получил от Жана Ренуара.

Казалось бы, экранизация американского детективного романа не должна была беспокоить фашистские власти. Но не случайно даже не слишком проницательный Витторио Муссолини на просмотре фильма демонстративно поднялся и вышел из зала, процедив сквозь зубы: «Это не Италия!» Дело в том, что авторы сценария перенесли действие именно в Италию. Висконти сумел показать на экране впервые не «экспортную», туристическую «страну

солнца и песен», а подлинную Италию, без прикрас, передать щемящую тоску, неудовлетворенность, страх и смутную тревогу простых итальянцев, неустроенность человеческих судеб. Впервые в итальянское кино вошел мотив дороги, выжженной солнцем, пыльной и тоскливой, по которой бредет герой фильма — в поисках не только работы и крова, но и своего места в жизни. Главную роль играл найденный Висконти тогда еще малоизвестный молодой актер Массимо Джиротти.

Долголетнее плодотворное творческое содружество двух больших художников — режиссера и актера Витторио Де Сика и писателя-сатирика, кинодраматурга, теоретика кино Чезаре Дзаваттини — началось с экранизации романа «Прико» (автор — Чезаре Джулио Виола). Фильм получил название «Дети смотрят на нас». Довольно банальная история адюльтера в типичной буржуазной семье была показана через переживания маленького Прико. Тема несчастного детства в жестоком буржуазном мире впервые вошла в творчество Де Сика, с тем чтобы получить развитие в других его работах, стать одним из постоянных мотивов неореализма.

Показывая распад буржуазной семьи, Де Сика и Дзаваттини опровергали излюбленный тезис фашистской пропаганды, твердившей о незыблемости итальянской семьи, представляющей основу основ созданного фашистским режимом «нового» общества, «великой» итальянской нации, призванной возродить Римскую империю.

Автор сценария Дзаваттини писал в своем дневнике: «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 идиллическими штампами манеры, которая уже стала бесхребетной, и поднял тему — жгучую, потому что она правдива, жизненную, потому что она взята прямо из жизни»*.

Это был открытый вызов фашистской демагогии, фашистскому кино. Больше сделать в те годы было просто невозможно.

Молодая критика сразу восторженно встретила этот фильм. Карло Лидзани вспоминает: «Дети смотрят на нас» — это призыв к совести, правдивый документ, это

* Цит. по кн.: *Богемский Г.* Витторио Де Сика. М., 1963.

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»*.

Третий фильм — провозвестник неореализма, «Прогулка в облаках», был лирической комедией. Сюжет принадлежал Дзаваттини, а поставил ее Алессандро Блазетти, один из самых многоопытных и маститых режиссеров, снимавший ранее преимущественно пышные костюмные ленты. Некоторые из них были созвучны официальным директивам, однако полностью привлечь на свою сторону ведавшим кино фашистским «иерархам» (как называли высших чинов режима) этого строптивного режиссера так и не удалось. Этот фильм на фоне выпрєнного кино тех лет поража́л своей добротой, гуманностью, естественностью простых человеческих чувств, смелым осмеянием буржуазного лицемерия. В фильме все хотят помочь бедной обманутой девушке, которая боится возвращаться в деревню, к родителям, опасаясь их гнева, а один из пассажиров автобуса, в котором она едет из города, некий славный коммивояжер, даже готов выдать себя за отца ее будущего ребенка... Эта солидарность простых итальянцев — случайных попутчиков, людей не знакомых друг с другом — была абсолютно новым мотивом для итальянского кино, опасным симптомом, который не мог не испугать власти.

Все три фильма были созданы почти одновременно — в 1942—1943 годах. Затем война обрушилась на территорию самой Италии, и слово в борьбе против фашизма перешло к оружию. Кинематографисты-коммунисты ушли в подполье, некоторые, как Де Сантис, сражались с оружием в руках. Тромбадори участвовал в операциях римских подпольщиков. Висконти, помогавший партизанам, был схвачен с пистолетом в руке и подвергнут зверским пыткам в фашистском застенке. Де Сика и Дзаваттини укрылись в горах Чочарии, — гитлеровцы вывозили не только оборудование римских киностудий, но хотели вывезти в Берлин или оккупированную Прагу и итальянских кинематографистов, чтобы создать там мощный центр кинопроизводства.

* Лидзани К. Итальянское кино. М., 1956.

* * *

Рим был освобожден союзными англо-американскими армиями 5 июня 1944 года. Война продолжалась еще целый год, — фронт надолго застрял у Флоренции, проходя по «готической линии», всего в трехстах километрах от итальянской столицы. Но молодое кино буквально назавтра после ухода из Рима гитлеровских оккупантов вышло из подполья и приступило к активной работе: наконец-то вчерашние критики и теоретики получили возможность воплотить свои идеи в фильмы! Идеино-художественная платформа была уже выработана, многие принципы нового кино, антифашистского и демократического, разработаны вплоть до деталей в бесконечных дискуссиях, полемиках на страницах киножурналов и в кулуарах Римского киноцентра в годы вынужденного «простоя». Первыми взялись за дело документалисты, — документалистами стали и многие из тех, чьи имена мы узнали потом как мастеров игрового кино. Так же как вчера почти все были критиками, сегодня многие стали хотя бы на время документалистами, жадно фиксируя реальную жизнь истерзанной войной Италии, борьбу ее народа за свободу и за свои права. Антониони работал над большим документальным фильмом о тружениках реки По, Де Сантис, Висконти и другие режиссеры-коммунисты делали полнометражную монтажную картину о борьбе с фашизмом «Дни славы». Именно с документальных лент начался неореализм, и сюжеты некоторых из них переросли в первые игровые ленты неореалистов. Так было с двумя главными произведениями этого направления — «Рим — открытый город» и «Земля дрожит».

«Рим — открытый город» называют манифестом неореализма. Может, это и не совсем так, возможно, принципы неореализма в более «чистом» виде нашли выражение в последующих произведениях, например в «Пайзэ», «Земля дрожит» или «Умберто Д.», но, несомненно, фильм Роберто Росселлини «Рим — открытый город» был первым неореалистическим фильмом и был снят по горячим следам гитлеровской оккупации итальянской столицы.

Характерна сама история создания этого фильма. Росселлини сразу после освобождения Рима задумал документальную ленту о подвиге священника-патриота дона Морозини, помогавшего подпольщикам-коммунистам и

замученного в застенках гестапо. С этой идеей он пришел к Федерико Феллини, предложив ему писать сценарий. Другим автором сценария был коммунист Серджо Амидеи. Знакомясь с историей дона Морозини, они сблизились с вчерашними подпольщиками, которые тоже стали соавторами сценария, своего рода «консультантами», хотя имен некоторых из них и нет в титрах фильма. Это были видные деятели вышедшей из подполья Компартии — Челесте Негарвиль, Марио Аликата, Антонелло Тромбадори. Постепенно история священника-патриота все разрасталась и вылилась в большой сюжетный фильм. В нем все доподлинно. Например, квартира на площади Испании действительно место явки: тут собирались подпольщики, отсюда они уходили по крышам, тут потом и писался в несколько рук сценарий фильма. Любопытная деталь: старушка прислуга, осторожно открывающая в фильме дверь в эту квартиру, «играла» саму себя — вот так она вела себя и в жизни. (Благодаря фильму ее узнал весь Рим, и много лет спустя на ее похороны пришли тысячи людей — хоронили подпольщицу из «Рима — открытого города».) В силу самого «состава» авторов сценария — католиков-антифашистов Росселлини и Феллини, коммунистов Амидеи и бывших настоящих подпольщиков — фильм был проникнут атмосферой того единства антифашистских сил, которое лежало в основе всей демократической жизни Италии, сбросившей режим Муссолини, и которое породило неореализм.

Впервые, порой еще на ощупь, претворялись в жизнь эстетические принципы, выработанные ранее на страницах киножурналов, в кулуарах Экспериментального киноцентра: фильм снимался в документальной манере, в тех местах, где действительно происходили показанные события; максимально доподлинны были и исполнители ролей — в большинстве своем непрофессиональные, взятые из гущи народной жизни: бывшая билетерша кинотеатра Мария Мики; эстрадный актер — танцор и мастер художественного свиста Гарри Файст; тогда начинающий, а впоследствии известный кинорежиссер Марчелло Пальеро. В группу непрофессиональных исполнителей были вкраплены два популярных в Риме актера — Анна Маньяни и Альдо Фабрици. Их подлинно народный, чисто римский талант, темперамент, характеры, владение римским диалектом помогли им гармонично влиться в ансамбль непрофессионалов, усилить их игру своим мастерством и опытом. Впрочем,

и для комедийного актера Фабрици и для эстрадной артистки и певицы Маньяни их роли, исполненные высочайшего трагедийного накала, их народные персонажи были совершенно новыми. Именно в роли простой римской женщины Пины впервые полностью раскрылось драматическое дарование великой Маньяни. Искаженное болью и гневом лицо Пины, — которая, посылая проклятия гитлеровцам, бежит вслед за грузовиком, увозящим ее арестованного мужа, подпольщика, пока ее не срезает автоматная очередь, — на долгие годы стало символом нового итальянского кино, символом неореализма.

Следующая картина Росселлини, «Пайзá» (так американские солдаты называли итальянцев — искаженное слово «compaesano» — «земляк»), созданная в 1946 году, также была антифашистской и антивоенной. Она состояла из эпизодов, показывающих невероятно медленное продвижение англо-американских «освободителей» с юга на север — вверх по итальянскому «сапогу». В трагическом финале фильма раскрываются истинные причины этой медлительности: не столько ожесточенное сопротивление гитлеровцев, сколько преступное намерение союзнических генералов-политиканов дать время немецким карателям уничтожить итальянских партизан и подпольщиков.

Тема партизанской борьбы вдохновила и других режиссеров: Альдо Вергано поставил в высшей степени значительный, но, к сожалению, недостаточно известный у нас фильм «Солнце еще всходит» (заслуживающий, на наш взгляд, особого внимания также и потому, что в нем особенно сильно проявилось идейное и художественное влияние советского кино), Феррони — «Звездная долина», Джентильомо — «О, мое солнце!», Блазетти — «Один день в жизни»; позднее, в 1951 году, к этой теме вернулся Карло Лидзани в своем фильме «Опасно: бандиты!» («бандитами» гитлеровцы называли партизан и ставили на дорогах такие таблички). С фильмами о Соппротивлении тематически были связаны и ленты о наказании фашистских преступников («Бегство во Францию» Марио Солдати), экранизация антифашистского романа писателя Васко Пратолини — фильм Лидзани «Повесть о бедных влюбленных» (1953). Была создана большая документальная монтажная лента «Дни славы» — плод совместной работы Висконти, Де Сантиса и других неореалистов; снято множество документальных лент (не все из них

сохранились и известны), повествующих о борьбе партизан в различных районах Центральной и Северной Италии.

Но время властно брало свое. На первый план выходили неотложные проблемы устройства мирной жизни, и кино смело обратилось к новой проблематике. Картины четко отражали насущные вопросы первых послевоенных лет, словно составляя своего рода энциклопедию итальянской действительности. Судьбе вчерашних партизан, солдат, возвратившихся с войны и из плена, посвящены были фильмы «Трагическая охота» и «Нет мира под оливами» Де Сантиса и фильм «Бандит» Латтуады; детской беспризорности — фильм «Шушá» Де Сика и «Под солнцем Рима» Каstellани; драме одиночества и нищеты пенсионеров — «Умберто Д.» Де Сика; преступности, принесенной войной и оккупацией, — «Без жалости» Латтуады, «Заблудшая молодежь» Джерми, «Горький рис» Де Сантиса, «Неаполь — город миллионеров» Де Филиппо; проблемам Сицилии, где особенно остро сказывались отсталость и нищета итальянского Юга, — «Во имя закона» (это был первый фильм о терроре мафии; у нас в прокате — «Под небом Сицилии») и «Дорога надежды» Джерми; и, наконец, извечной в Италии трагедии безработицы, этой теме тем послевоенного итальянского кино, — такие шедевры, составившие вместе с «Римом — открытым городом» и «Пайзá» Росселлини классику неореализма, как фильм Висконти «Земля дрожит» и фильм Де Сика «Похитители велосипедов», а несколькими годами позже — фильм Де Сантиса «Рим, 11 часов»; проблеме крова над головой и создания молодой семьи — лента Де Сика, снятая, как и все его названные выше фильмы, по сценарию Дзаваттини, «Крыша».

Первые пять послевоенных лет были периодом бурного развития неореализма. Наивысшего подъема это направление достигло в 1948 году, когда одновременно были созданы «Похитители велосипедов», «Земля дрожит», «Во имя закона», «Горький рис», «Без жалости».

Повторим, что организационно движение неореализма не было никак оформлено, не имело ни общей художественной программы, ни идейной платформы, оставалось все годы движением единомышленников — антифашистов и демократов.

«Кое-кто мог бы подумать, — писал впоследствии Де Сика, — что в один прекрасный день все мы — Россел-

лини, Висконти, я и другие — 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»*.

Творческие манеры, почерки режиссеров-неореалистов были весьма различны, глубоко отличались друг от друга, — так же как характеры, темпераменты, жизненный опыт, человеческие, творческие индивидуальности самих режиссеров. Также далеко не одинаковы были и их мировоззрение, философские и религиозные взгляды.

Росселлини отличало стремление к эпичности, показу широких полотен народной жизни в переломный, трагический момент истории, внутренняя взволнованность, порой патетичность повествования. Висконти, выполняя «социальный заказ» Итальянской компартии — создать ленту о рыбаках Сицилии, — в фильме «Земля дрожит» сумел слить воедино ортодоксальность неореалистических принципов с изысканностью формы, ввести злободневную тематику, «документальность» фильма в русло национальной традиции, классической литературы, — в сюжете, в образах героев просматривалось обращение к роману Джованни Верги «Семья Малаволья». Такое же стремление к историзму, к глубокому психологизму, созданию «семейной хроники», к литературным ассоциациям — при неустанной заботе о совершенстве формы — было характерно и для последующих его фильмов. Произведения, созданные «дуэтом» Де Сика — Дзаваттини — редким в кино примером и образцом многолетнего плодотворного сотрудничества между режиссером и кинодраматургом, — сочетали лаконизм, сдержанность, порой даже некоторую суровость в раскрытии острейших социальных проблем с щемящей сердце добротой, сочувствием к «униженным и оскорбленным» послевоенной Италии. Но когда это сочувствие жертвам социальной несправедливости начинало граничить с сентиментальностью, ее снимали мягкий юмор, грустная ирония. В лентах Джузеппе Де Сантиса ощущались темперамент бойца-коммуниста, страстность, яростность обличения. И вместе с тем — известный «ро-

* Цит. по кн.: *Богемский Г.* Витторио Де Сика.

мантизм», тяга к мелодраматичности, занимательности и зрелищности, некоторому любованию «фактурой», будь то актер или живописная деталь. (В отличие от большинства неореалистов он всегда снимал только профессиональных актеров.) Пьетро Джерми не скрывал своей приверженности увлечению юности — американскому кино: отсюда в его романтически приподнятых ранних фильмах столь ощутимы влияния то классического детектива, то вестерна в духе Джона Форда, — «цитаты» из них неожиданно гармонично звучали в чисто итальянских фильмах, обличающих коррупцию в Риме или мафию на Сицилии.

Исследуя неореализм, нужно постоянно иметь в виду диалектический характер единства этого направления, состоящего из столь разнородных элементов. Однако в конкретных условиях борьбы неореализма за свое упрочение, а потом существование на первый план выходили именно не разъединяющие, а объединяющие моменты. Как ни была разнообразна тематика неореалистических фильмов, все они были подчинены одной главной идее — неприятию фашизма, его наследия, неприятию социальной несправедливости, всего, что мешает счастью простого человека. Они отражали лишения, тяжкие условия жизни народа, его надежды и чаяния. Показ повседневной действительности отнюдь не был фотографическим, — он был проникнут страстным критическим духом, обличал равнодушие, жестокость, лицемерие буржуазного общества. Демократичность и гуманность неореалистических лент, подлинно национальный характер выделяли их из традиционной итальянской кинопродукции, придавали им новое качество. Впервые в итальянском кино объектив съемочной камеры был обращен на рядового, простого человека, впервые — после советского кино — проявилось такое искреннее волнение за его судьбу, такое пристальное внимание к реальным условиям его существования.

Столь же резкий перелом произошел в итальянском кино в области средств художественного выражения. В соответствии с теоретическими принципами, выдвигавшимися молодой критической мыслью и сформулированными вразброс, не органично, но достаточно четко в десятках журнальных статей и выступлений, изменился сам киноязык итальянских фильмов.

Сквозь различие творческих манер, своеобразие творче-

ских почерков просматривались определенные общие черты, которые теперь мы назвали бы типологическими чертами.

На смену напыщенной риторике, пышной постановочности фильмов фашистских лет и штампам голливудской продукции, хлынувшей на итальянский экран после войны, пришел кинематографический язык суровый и лаконичный. Изменились не только отдельные технические приемы, но, повторяем, сами средства художественного воздействия кино. Как правило, неореалистические фильмы снимались на натуре и вместо примелькавшихся кинозвезд роли исполняли непрофессиональные актеры. Не раз шутили, что своим рождением, своей стилистикой неореализм обязан послевоенной нищете. В этой горькой шутке была доля правды. Киностудии были разрушены, ограблены гитлеровцами, которые при отступлении вывезли из Рима все оборудование, аппаратуру, чуть ли не силой побудили уехать вместе с собой некоторых актеров и специалистов (фашисты пытались наладить кинопроизводство на еще удерживаемом ими Севере Италии, так же как ранее надеялись превратить в «европейские» центры кинопроизводства Берлин и Прагу). Многие актеры за черное двадцатилетие скомпрометировали себя участием в фильмах той поры, и видеть на экране их лица в фильмах нового, антифашистского кино было невозможно. Так причины исторического, политического, материального порядка переплетались с теоретическими, эстетическими постулатами нового направления.

Но, так или иначе, кинокамера вышла из павильонов на площади, улицы разрушенных войной городов, на пыльные, выжженные солнцем дороги и устремила свой объектив на окружающую жизнь, на простых, ничем не примечательных людей, — главным действующим лицом фильма, согласно лозунгу Дзаваттини, мог и должен был стать любой итальянец, человек с конкретным именем и фамилией, «взятый наугад из телефонной книги». Непрофессиональных исполнителей находили чаще всего в той среде, в том месте, где происходило действие фильма. Отпала необходимость в «придуманной истории», — в основе произведения чаще всего лежало какой-нибудь истинное событие, факт газетной хроники (например, кража велосипеда у расклейщика афиш; обвал лестницы в доме, куда пришли по объявлению безработные девушки, и т. д.) или, во вся-

ком случае, факт, событие, максимально приближенные к подлинной действительности. В диалогах широко использовался народный разговорный язык, часто — местный диалект; нередко диалоги носили импровизированный характер, «сочинялись» самими непрофессиональными исполнителями в ходе съемок (так, к примеру, фильм «Земля дрожит» был снят целиком на сицилийском диалекте: во вступительных титрах говорилось, что итальянский язык — это не язык бедняков, он чужд рыбакам Аччитреццы — селения, где происходит действие фильма; чтобы фильм был понятен всем зрителям, за кадром звучал голос диктора, а позднее был создан прокатный вариант фильма, частично даже дублированный на итальянский). Вообще закадровый голос во многих неореалистических фильмах имел важное значение: невидимый диктор (часто сам режиссер или писатель — один из авторов сценария) как бы пояснял, обобщал действие (так, в «Пайзà» закадровый голос подобен голосу радиодиктора, читающего бесстрастно и отстраненно тексты военных сводок). Важнейшее значение придавалось детали, малейшей бытовой подробности, но не меньшую роль играл и общий фон действия — каждый персонаж был показан в конкретной, привычной, свойственной ему обстановке. Изобразительное решение фильмов отличалось строгостью, даже суровостью — ни режиссеры, ни операторы не поддавались соблазну показать природные красоты и величественные архитектурно-исторические памятники Италии. Опереточная, пейзажная Италия, где все поют и играют на мандолине, все красивые и веселы, — это набившее оскомину «туристическое» изображение страны было надолго изгнано с экрана.

«Никакой уступки красавости!» — стало лозунгом кино, и в результате такого «перехлеста», хотя и вполне объяснимого, неореалистические фильмы рисовали свою страну весьма непривычно. Впервые зарубежные зрители, да и сами итальянцы, увидели на экране подлинное лицо Италии, разрушенной, опустошенной войной, повседневную, будничную жизнь рабочих окраин, нищих деревень, поселков бездомных. Почти все неореалистические ленты не случайно (не только из-за бедности) черно-белые (исключения, как «Чувство» Висконти или «Дни любви» Де Сантиса, были редки). Словом, стремление достигнуть максимальной жизненности, правдивости, естественности самими простыми, скупыми средствами было отличительной чер-

той неореалистических лент, придавало им документальную достоверность и вместе с тем непосредственность и свежесть.

И еще одна черта: почти в каждом фильме — участие детей, самых безвинных жертв жестокости и несправедливости общества капитала и вместе с тем носителей надежды на лучшее будущее.

Невнимательному зрителю могло показаться — и, действительно, такое мнение иногда бытовало и у нас, — что неореалистические фильмы сплошь печальны, безрадостны, повествуют только о тяготах и лишениях послевоенных лет. Правдиво показывая действительность конца 40-х — начала 50-х годов, неореалисты, совершенно естественно, не желали как-то скрашивать ее или смягчать. Напротив, они вкладывали в каждую ленту критический социальный заряд, обнажая язвы буржуазной Италии. Однако они стремились согреть свои произведения добрыми и благородными чувствами, народным юмором. Общий настрой их неизменно был жизнеутверждающ и гуманен. Нельзя упрекнуть неореалистов и в жанровом однообразии — наряду с социально-бытовой драмой мы находим и любовную мелодраму, и детектив, и даже комедию, хотя говорить языком комедии о проблемах тех лет было особенно трудно. (Более того, поиски в области комедии неореалисты начали во многих направлениях: тут и социально-бытовая комедия «Полицейские и воры» режиссеров Стено и Моничелли, с великим Тотто; и лирическая «деревенская» комедия «Дни любви» Де Сантиса, с Мариной Влади и Марчелло Мастоляни; и фантастические остросатирические «сказки» Де Сика и Дзаваттини «Чудо в Милане» и «Страшный суд».) В силу самой их поэтики — устремление в настоящее и только в настоящее, чуть ли не программный отказ «оборачиваться в прошлое» — среди неореалистических лент, особенно первых лет, мы почти не видим исторических, но и тут не без исключений — напомним хотя бы о фильме Лукино Висконти «Чувство», вызвавшем столько споров.

Неореализм потряс основы всего здания итальянской буржуазной кинематографии, почти на десять лет стал господствующим направлением в итальянском кино: после неореалистических лент казался невозможным возврат к пошлости, банальности традиционного кинозрелища. Однако зрительский успех фильмов неореалистов, особенно

на первых порах, был куда более велик за границей — в Соединенных Штатах, во Франции, в Советском Союзе, во всех уголках мира, — нежели в самой Италии. С самого начала неореализм натолкнулся на организованное противодействие трех сил: Голливуда, заполонившего итальянский экран своей продукцией; продюсеров, проявивших близорукость и боявшихся давать средства на постановку фильмов неореалистов, хотя они и делали большие сборы за границей; правительственной и католической цензуры, Ватикана, реакционных кругов, сразу распознавших в неореализме своего идейного противника. Потрясти машину буржуазного кино оказалось недостаточно, — ее надо было сломать, уничтожить, а для этого необходимы были социальные и политические сдвиги гораздо более коренные, чем те, что произошли в Италии.

В 1944 году в Риме на смену немецкой оккупации практически пришла оккупация американских «освободителей». При англо-американском военном правительстве существовал специальный «отдел психологической войны», который в политических целях, а также проводя интересы голливудских монополий, энергично и продуманно тормозил развитие нового итальянского кино. Пользуясь тем, что итальянское законодательство не предусматривало заградительных мер, защищающих национальное кинопроизводство, американские кинофирмы наводнили Италию голливудским товаром: только за три года (1946—1949) было ввезено около полутора тысяч американских фильмов. Хлынул также поток английских и французских лент. К 1956 году в Италии находилось в прокате свыше 3200 американских фильмов против 1500—1600 фильмов отечественного производства; 58 процентов кассового сбора дали американские ленты и только 34 — итальянские.

К дискриминационной политике предоставления правительственных субсидий (так называемых «премий»), наград на фестивалях, обходивших неореалистические фильмы, даже те, что впоследствии получили широкое признание, добавлялись прямые гонения и преследования: запреты вывоза за границу (например, «Опасно: бандиты!»), судебные процессы против творческих работников (авторы антифашистского сценария «Гуляй-армия» Гуидо Аристарко и Ренцо Ренци подверглись суду военного трибунала и тюремному заключению). Печальную известность сни-

скало «открытое письмо» ведавшего тогда кино замминистра Джулио Андреотти — рупора правящей Христианско-демократической партии — режиссеру фильма «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика, в котором он призывал «не стирать на людях грязное итальянское белье». А когда вышел «Умберто Д.», этот фильм был официально обвинен в «пессимизме» и режиссеров призвали ставить оптимистические картины. Один из членов правительственной комиссии о кино выразился еще более определенно: «Нужно покончить с этими антинациональными фильмами о бедняках. Нам нужны веселые истории, лишь такие, чтобы заставить людей смеяться. Нищета — это сюжет, который не нравится зрителям, и с ним не сделаешь сборов».

Парадоксально, но первые серьезные трудности неореализм ощутил в момент своего наивысшего расцвета: уже в феврале 1949 года, после мирового триумфа «Похитителей велосипедов», на римской Пьяцца дель Пополо состоялся огромный митинг в защиту нового итальянского кино. Как сейчас вижу наспех сколоченную трибуну и на ней — тех, кто отстаивал прогрессивную культуру, неореализм: рядом с секретарем Всеобщей Итальянской конфедерации труда Джузеппе Ди Витторио — Ренато Гуттузо, Карло Леви, Альберто Моравиа, Чезаре Дзаваттини, Витторио Де Сика, Тото, Эдуардо Де Филиппо... И с трибуны звучит незабываемый глуховатый и резкий голос Анны Маньяни, протянувшей руки к двухсоттысячной толпе, запрудившей огромную площадь: «Помогите нам! Помогите!» Этот призыв был услышан. По всей стране возникли кружки в защиту нового кино — они объединились в массовое движение кино клубов, во главе которого встал Дзаваттини...

Неореализм долго и отчаянно боролся за свое существование — его пытались удушить цензурными запретами, отказом в финансовых средствах, изощренными интригами, подкупом, клеветой, запугиванием, широкими кампаниями в правой печати, угрозой отлучения от церкви верующих зрителей...

Не будем утомлять читателя всеми перипетиями этой борьбы, шедшей с переменным успехом долгие годы. Это отдельный важный вопрос, и он достаточно подробно освещен в переведенной у нас книге Кьярини и в специальной статье, так и названной: — «Борьба прогрессивного кино

за существование»*. Ограничимся тем, что подчеркнем два важных, на наш взгляд, обстоятельства. Первое: борьба за неореализм была составной частью борьбы прогрессивных сил Италии за обновление итальянской культуры и всей общественной жизни; более того, она была ее передним краем, ибо именно вокруг кино велись наиболее острые дискуссии в печати, даже в парламенте, оно находилось в центре внимания общественного мнения, и это неудивительно, так как новое итальянское кино привлекло и объединило передовые творческие силы — писателей, философов, публицистов, — не говоря уже о режиссерах и кинодраматургах. И второе: борьба эта имела не только политические, экономические, публицистические аспекты, но не могла не иметь последствий идейно-художественного, эстетического порядка. Проще говоря, мы не можем судить о неореализме так, словно если бы он развивался в некоем безвоздушном пространстве. Вряд ли возможно и справедливо упрекать неореализм в его «слабостях», «просчетах», в том, чего он не достиг, абстрагируясь — вольно или невольно, пусть по незнанию, — от тех конкретных условий и обстоятельств, в которых он существовал.

Трижды прав Дзаваттини, не раз говоривший, что неореализм был устремлен в будущее, перед ним открывался долгий путь, а он прошел всего лишь несколько шагов. Неореализм не заслужил упреков задним числом, а также и не нуждается в скидках и оправданиях. Он просто не успел, не сумел многого сделать, так как процесс его развития не только непрерывно нарушался вмешательствами извне, но в конечном итоге само направление было задушено. Не изжило себя, а именно задушено всяческими преследованиями, нехваткой средств, цензурой.

Это обстоятельство методологически важно и непосредственно связано с вопросом о «конце» неореализма, причинах и времени его «смерти».

Важными этапами в короткой истории неореализма явились два конгресса, на которых широко обсуждались творческие и организационные проблемы жизни этого направления, была предпринята попытка подвести некото-

* Кьярини Л. Сила кино. М., 1955; Богемская А. Борьба прогрессивного кино за существование. — В кн.: Современное искусство. Италия. М., 1970.

рые итоги, — 1-й Международный конгресс деятелей кино в 1949 году в Перудже и 1-й Национальный киноконгресс (или, как его часто называют, конференция) в 1953 году в Парме. Конгресс в Перудже отметил вклад, внесенный в дело мира и демократии прогрессивным итальянским киноискусством, и создал специальный Комитет защиты итальянских фильмов. В работе этого кинофорума участвовал Всеволод Пудовкин, труды и фильмы которого оказали столь большое влияние на возникновение неореализма. Через четыре года в Парме споры шли главным образом вокруг вопросов, уже связанных с вынужденным спадом неореалистического кино, обсуждалась проблема перехода от «неореализма к реализму», взаимосвязи и зависимости между ними. Далеко не академическое, а жизненно важное значение для судеб неореализма имели и дискуссии в кинопечати, в газетах и журналах общего характера.

Особого накала достигли дискуссии вокруг фильма Феллини «Дорога» и фильма Висконти «Чувство» в 1955 году.

Постараемся резюмировать самую суть дискуссий.

Вопрос о взаимоотношениях между неореализмом и творчеством Феллини сложен и деликатен, и взаимоотношения эти подчас парадоксальны. Неверно было бы, как делали и некоторые наши киноведы, рассматривать фильмы этого гениального художника как некую более высокую ступень развития неореализма. Такие попытки приводили, с одной стороны, к заземлению, принижению общекультурного и социального значения прогрессивного направления неореализма и его проникнутых благородными идеями и сильными чувствами произведений (герой неореалистических лент трактовался как некий «естественный человек», причем руссоистское определение «естественный» толковалось, по сути, как «бездуховный», «элементарный», попросту — «примитивный»), а с другой — к эмоционально-восторженному восприятию «Дороги», вольно или невольно противопоставляемой неореалистическим фильмам и объявляемой «новым словом» (при этом подчеркивалась духовность героев Феллини, но без анализа в основе своей религиозной природы их духовности).

Великий своей пронзительной гуманностью и силой эмоционального воздействия фильм Феллини (глубокие эстетические и этические достоинства и идейную уязви-

мость этого произведения здесь вряд ли стоит анализировать, тем более (походя) не был новым этапом в развитии неореализма — это было качественно иное художественное явление в развитии послевоенного итальянского киноискусства. На раннем этапе своего творчества, до «Дороги», Феллини испытал определенное влияние неореализма — его эстетики, стилистики, жизнеутверждающего мироощущения. Но мировоззрение, творческие принципы, социальная среда да и сам жизненный опыт этого художника, не прошедшего суровой школы антифашизма, сторонившегося политики, были другими, чем у неореалистов. Если неореалисты главное свое внимание сосредоточивали на конкретных социальных условиях человеческого существования, в «Дороге» взгляд ее автора обращен внутрь человека, а внешние обстоятельства носят во многом условный, вполне традиционно-литературный характер — схожесть с неореалистическими лентами поверхностна. Там — документальная достоверность, максимальное приближение к повседневной действительности, герои из гущи жизни, жгучая злободневность; здесь — метафоричность, абстрактно-вневременная «придуманная история» с персонажами-символами. Социальный протест, боль за страждущего человека в «Дороге» облечены в форму трагической притчи. Фильм Феллини не был «выше» и не был «ниже» неореалистических образцов, — это был иной путь развития итальянского кино, скорее «путь Мельеса», чем «путь Люмьеров».

Теперь, по прошествии трех десятилетий, когда творчество Феллини, крупнейшего художника современности, проделало столь большую эволюцию, очевидна плодотворность такого сочетания для общего кинопроцесса Италии*. Но нельзя закрывать глаза на то, что тогда, в контексте ожесточенной политической и идейно-художественной борьбы начала — середины 50-х годов, появление «Дороги» объективно не могло не явиться ощутимым ударом по неореализму. И чем очевиднее утверждался могучий талант Феллини, тем явственнее становилась угроза отхода от той столбовой дороги развития, на которую, как еще совсем недавно казалось, неореализму удалось увлечь новое итальянское кино.

Вместе с тем столь же неверны были вульгаризаторские

* К проблемам творчества Феллини недавно возвратился К. Долгов (см. его послесловие к книге Ф. Феллини «Делать фильм». М., 1984).

попытки «отлучить» Феллини от неореализма. Он искренне изумлялся и огорчался, видя такие статьи: ведь несомненно, что режиссером руководили те же гуманные чувства, та же любовь к человеку, что и его прежними друзьями по искусству. Да ведь даже и чисто формально Феллини — один из «отцов» неореализма, пусть не как режиссер, но как автор сценариев доброго десятка неореалистических лент, и не только двух шедевров Росселлини, но и фильмов Джерми, Латтуады. Щедрый талант Феллини сформировался в благодатной атмосфере неореализма, в своих ранних фильмах он еще пользовался некоторыми его элементами. Но у этого мастера изначально был «свой» неореализм, а со временем, чему немало способствовали полемические страсти, он все дальше отходил от этого направления.

Не менее острые споры вызвал фильм Лукино Висконти «Чувство», который подвергся самым резким нападкам справа, а также и со стороны левых кинокритиков. Наиболее ортодоксальные восприняли эту ленту как нарушение одной из заповедей неореализма — не оборачиваться в прошлое. Не все сразу почувствовали глубоко современное звучание этого исторического только по сюжету фильма.

Хотя фильм по жанру действительно был историческим и дело в нем происходило в эпоху Рисорджименто, трактовка исторического материала была современной — недаром годы Сопротивления в Италии называют «вторым Рисорджименто». Висконти стремился очистить этот переломный период итальянской истории, когда страна обрела национальную независимость, когда закладывались основы единого итальянского государства, от хрестоматийного глянца, показать его внутреннюю сложность и диалектическую противоречивость. События на экране впрямую перекликались с только что пережитыми Италией. Актуальное звучание неожиданно приобрели и сюжет новеллы писателя прошлого века Камилло Бойто и патетическая музыка Верди.

Трагедия поражения при Кустоце, австрийская оккупация, сотрудничество аристократии с оккупантами — как живо все это напоминало события, которые еще были свежи в памяти итальянцев! Предательство графини Ливии (в этой роли блеснула Алида Валли), пожертвовавшей честью и родиной ради любви к наглому австрийскому

офицеру и отдавшей ему деньги, которые собирали на борьбу патриоты, не слишком зашифрованная метафора предательства тех, кто привязал Италию к военной колеснице гитлеровской Германии. Другая, столь же прозрачная аллюзия — конфликт между кузеном Ливии маркизом Уссони, горячим патриотом (актер Массимо Джиротти), и командованием королевской армии. Уссони вооружил волонтеров и предлагает генералам вместе ударить по захватчикам, но сторонники короля отказываются от помощи патриотов и требуют их разоружения, — такой же страх перед вооруженным народом проявило англо-американское командование, саботировавшее борьбу итальянских партизан, этих новых гарибальдийцев, против гитлеровцев. Именно за эту партизанскую тему фильм Висконти подвергся неслыханным цензурным преследованиям и многие эпизоды были из него вырезаны.

Горячую поддержку фильм «Чувство», так же как впоследствии «Рокко и его братья», встретил у более прозорливых критиков, особенно на страницах прогрессивного киножурнала «Чинема нуово», редактировавшегося Гуидо Аристарко. Именно в творчестве Висконти они видели развитие неореализма, его переход к подлинному реализму. Однако превращение Висконти в некий «недостижимый образец» в ущерб «недореалистам» грозило отдалить и этого большого мастера от его единомышленников по искусству, воздвигнуть искусственный барьер между ним и другими неореалистами.

Так или иначе, в начале — середине 50-х годов многие левые критики не могли скрыть некоторого неудовлетворения тем, чего достиг неореализм.

Демократическая кинокритика, отмечая, что сила неореализма в его критическом, разоблачительном заряде, указывала, что он еще не отражает или отражает недостаточно те сдвиги, которые произошли в общественной жизни Италии, — организованную борьбу трудящихся, например, массовые забастовки; успехи, достигнутые в результате этой коллективной борьбы; силу человеческой солидарности. Неореалистов упрекали и в том, что финалы многих фильмов, остро ставящих социальные вопросы, подчас наивны, не соответствуют той страстности и глубине, с которой эти вопросы подняты; предупреждали об опасности связывающих его развитие новых «догм» внутри самого такого антидогматического направления, как нео-

реализм (например, прокламированный отказ от исторических фильмов, экранизаций). Ощущалась необходимость в расширении тематики, в большей обобщенности образов, в поисках новых форм художественного проникновения в объективную реальность.

Теоретический журнал ИКП «Ринашита» («Возрождение»), редактировавшийся Пальмиро Тольятти, в 1953 году писал: «Итальянское кино благодаря творчеству Дзаваттини и других своих деятелей повернуло съемочную камеру к реальной жизни... утратило свою прежнюю риторичность, приобрело большую искренность, честность, а также поистине художественный стиль. Все это, однако, не должно заставлять нас забывать, что точность в изображении хроникального факта недостаточна для достижения реализма... Остановившись на достигнутом Дзаваттини и не идя дальше него, мы рискуем помешать итальянскому кино подняться до высокого реализма, которого достигли советские фильмы, представляющие — как это общеизвестно — великую школу»*.

В ответ на требования «улучшить» неореализм Дзаваттини, не в силах скрыть некоторого недоумения и даже обиды, говорил, что это направление «вовсе не результат талантливости или оригинального режиссерского замысла того или иного постановщика, нет, это определенное и неудержимое идейно-художественное течение, имеющее свои корни в историческом процессе, в стремлении отразить народные чаяния, национальную действительность... После многих лет жизни мы познакомились со своей родной страной, вернее, «открыли» ее. Это чудо, которое еще не способна сотворить литература, сотворила кинематография. И можно сказать, что в этом — общечеловеческая заслуга итальянского кино... Таким путем итальянская кинематография сблизила зрелище и жизнь»**. Неореализм — не только кино, это знамя борьбы за обновление всей итальянской культуры, а знамя по время боя не меняют. Надо ли заменять одно слово другим, спрашивал Дзаваттини. Никто не сомневался, что необходимо стремиться к максимальной психологической углубленности, к широте обобщения и достижению других задач реализма — это под-

* Цит. по предисловию Г. Богемского к сборнику «Сценарии итальянского кино» (М., 1958).

** Подробнее см. в сборнике «Чезаре Дзаваттини» (М., 1984).

разумеается само собой, ведь неореализм и выдвигал именно эти задачи в конкретном контексте итальянской действительности. Однако он не успел многого выполнить — перед ним открывался долгий путь в будущее, а ему дали сделать лишь несколько первых шагов...

Но продвижение по пути к реализму всячески тормозилось. К цензурным преследованиям, конкуренции американских фильмов, нехватке финансовых средств добавился и такой фактор, как явление, получившее название «самоцензуры». Даже такие мастера, как Де Сика и сам Дзаваттини, были вынуждены изымать из своих фильмов эпизоды забастовок и митингов — «добровольным» сокращениям подверглись и «Умберто Д.» и «Крыша» (так что не совсем справедливы были и упреки в том, что неореалисты не показывают организованной борьбы трудящихся).

Далеко идущие последствия имела инспирированная правящими кругами уже упомянутая нами кампания против «пессимизма» неореалистических лент, развернувшаяся в печати после выхода на экран «Умберто Д.». Этому фильму о трагедии нищей старости противопоставлялись «оптимистические» ленты других неореалистов, в частности комедия Ренато Кастеллани «Два гроша надежды». Так, продолжая вносить раскол в ряды неореалистов, одновременно дали сигнал продюсерам финансировать лишь «веселые» фильмы. Коварство маневра не сразу было понято. Жизнерадостные, брызжущие весельем комедии понравились и у нас, даже некоторые киноcritики поддали очарованию «Двух грошей» и «Хлеба, любви и фантазии», не разглядев «утешительного» характера этих псевдонародных комедий, с которых началась «розовый неореализм».

Сохранялся лишь уже ставший привычным зрителю неореалистический антураж, но критический социальный заряд был выхолощен. На смену крестьянам и безработным вновь пришли опереточные пейзажи, беззаботные парни и девушки «из народа». Направленность фильмов откровенно раскрывали сами названия — «Два гроша надежды», серия «Хлеб, любовь и...», серия «Бедные, но красивые». Голодным и безработным сулили два гроша надежды, утешали фантазией и не столько любовью, сколько сексом. На итальянском экране появились первые «щедро одаренные природой» звезды и началась «историческая

битва бюстов» между Джинной Лоллобриджидой и Софией Лорен. Ленты «розового», или, как его еще называли, «фольклорно-эротического неореализма», предвозвестили наступление на итальянского зрителя буржуазной массовой культуры...

Неореализм в силу самой своей революционной, новаторской природы всегда вызывал и еще до сих пор вызывает споры, дискуссии, полемику. Нет общего мнения и по поводу обстоятельств, приведших к его затуханию, и относительно если не точной «даты смерти», то хотя бы примерного времени, когда он прекратил свое существование.

Подчеркивая насильственный характер удушения неореализма, мы, разумеется, не забываем о тех объективных переменных, которые происходили в политической жизни Италии и меняли общую атмосферу в стране — именно в этой изменившейся атмосфере и стали возможны такие гонения. Настроения разочарования, идейный разброд, охватившие Италию после «несбывшейся революции», стабилизация капитализма благодаря помощи консервативным силам из-за океана, изгнание коммунистов из правительства, постепенный распад антифашистского единства демократических партий — все это, конечно, не открывало длительной перспективы развития неореалистического кино. Но если объяснять причины «заката» неореализма лишь объективными историческими обстоятельствами, как делали некоторые авторы (в том числе и советские), то смерть неореализма выглядит фатальной, предрешенной и вся борьба за его существование — заранее обреченной на неудачу.

Не будем гадать, сколько лет мог бы неореализм жить и работать, но некоторый отрезок времени перед ним еще оставался — ведь прямой, мгновенной связи между надстроечными явлениями культуры и искусства и историческими событиями, как известно, нет. А о том, что неореализм творчески далеко себя еще не изжил, свидетельствует хотя бы длинный список сценариев, которые остались в ящиках столов режиссеров и превратились в фильмы лишь через два десятка лет благодаря усилиям «политического кино» (Латтуада не успел поставить фильм «Джакомо Маттеотти», Лидзани — «Христос остановился в Эболи», не давали работать Де Сантису, остались неосуществленными фильмы «Бойня на Кефаллинии», «Бегство» с

Липари», «Братья Черви» и другие антифашистские сценарии). Увы, вместе с идейными и художественными противниками неореализма его торопились похоронить живо и некоторые его друзья.

Автору этих строк всегда была ближе позиция не тех, кто, отдавая должное неореализму, на деле спешил его отпеть, а тех страстных поборников этого направления, кто, подобно Дзаваттини, подчеркивал его жизнеспособность, не до конца раскрытые возможности, силу потенциального заряда, поддерживал его поиски новых путей, новых жанров, сюжетов; был понятен и запальчивый пафос Р. Юренева, не раз утверждавшего, что неореализм жив, в 60-х и даже в 70-х годах*. Однако неореализм как единое идейно-художественное направление с определенными типологическими чертами, как определенная поэтика, стилистика, киноязык перестал существовать к середине 50-х годов, и признать это, на наш взгляд, важно для периодизации кинопроцесса в Италии. Отчаянным арьергардным боем неореализма была созданная в 1956 году «Крыша» Де Сика и Дзаваттини, а блистательным эпилогом, своего рода подведением итогов и попыткой наметить дальнейший путь развития прогрессивного кино Италии — поставленный в 1960 году фильм «Рокко и его братья» Лукино Висконти, режиссера-коммуниста, стремившегося установить связь между новым кино Италии, мировой и итальянской классической литературой и только открывшейся итальянцам марксистской эстетикой Антонио Грамши.

* * *

Говорить о неореализме в итальянском кино в 60-е и 70-е годы можно было лишь в полемике с теми, кто хотел отказаться от его наследия. Живо не направление неореализма, — в лучших произведениях прогрессивного кино Италии живет его опыт, традиции, критический, научно строгий, конкретный подход к действительности, сам его антифашистский, народный, глубоко гуманный дух. Такие фильмы действительно никогда не исчезали с итальянского экрана, хотя их становилось до обидного мало. Как редкие

* В частности, см. статью «Споры в Риме» («Искусство кино», 1973, № 9).

островки в океане развлекательного кинозрелища, тянутся они непрерывающейся цепочкой к затонувшему матерiku неореализма. Его великое наследие не утеряно, завоевания прочно вошли в плоть и кровь итальянской демократической культуры, во многом предопределив будущие успехи итальянского киноискусства.

Несомненно и влияние, оказанное неореализмом на мировое кино: на прогрессивное кино Франции, Испании, Соединенных Штатов, Японии, Индии, Латинской Америки, а также на молодое кино Кубы и других социалистических стран*. Проявилась и «обратная связь» с нашим кино: возникнув под прямым воздействием советского киноискусства, в 50-е годы неореализм оказал в свою очередь влияние на творчество некоторых советских режиссеров.

На новом подъеме массового демократического движения в начале 60-х годов поднялась «вторая волна» антифашистского и социального кино Италии.

На смену показу подвигов партизан и подпольщиков, их единства в борьбе пришло стремление раскрыть противоречия, существовавшие как в рядах движения Сопротивления (и приведшие в 1947—1948 годах к расколу антифашистской коалиции), так и в сознании людей. Появилась тяга к большей психологической углубленности, сложности, иногда искусственной усложненности характеров и ситуаций. Вот что писал в 1961 году Лидзани: «Вплоть до последних лет, в сущности, весь классический «неореализм» рассматривал мир Сопротивления и первых послевоенных лет схематически (в том числе и в наиболее удачных, бесспорно художественных произведениях): по одну сторону — хорошие, по другую — плохие. Ныне же все итальянское кино пересматривает самое себя и свой художественный мир, и можно сказать, что все мы — и это относится также и ко мне — хотим пересмотреть историю Италии в более диалектическом, более проблемном плане»**.

Однако опасения впасть в схематизм, однозначность, риторику в большинстве случаев приводили к результатам, противоположным благим намерениям режиссеров: по-

* В становлении молодой кубинской кинематографии активно участвовал Ч. Дзаваттини.

** «Bianco e Nero», 1961, № 1.

явился ряд ущербных, нарочито усложненных и наделенных пороками двусмысленных персонажей, характеров, образов — скорее «антигероев», чем подлинных героев Сопrotивления (вслед за генералом Делла Ровере из одноименного фильма Росселлини — Эсперия из его же картины «В Риме была ночь»; Эдит из «Капо» Понтекорво; Горбун из одноименного фильма Лидзани и т. д.). Сравнивая антифашистские ленты 60-х годов с фильмами неореализма, нельзя не увидеть их тягу к мелодраматизму, меньшую непосредственность, меньшую достоверность, а то и искусственность — словом, заметные идейно-художественные потери. Но все же фильмы 60-х годов о Сопrotивлении оживили прогрессивное направление, воскресили интерес к недавнему славному прошлому страны, поставили вопрос об ответственности каждого за приход к власти фашистов. А некоторые произведения внесли принципиально новое для итальянского кино видение эпохи фашизма, Сопrotивления. Это были такие эпические полотна, как «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя и «Они шли на Восток» Джузеппе Де Сантиса; экранизации антифашистских романов Моравиа — «Равнодушные» Франческо Мазелли и «Чочара» Витторио Де Сика; пьесы Сартра «Затворники Альтоны» — тем же режиссером. И прежде всего приобретший ныне новое звучание фильм Джанфранко Де Бозио «Террорист», впервые исследовавший сложную расстановку сил внутри движения Сопrotивления, показавший руководящую роль коммунистов и осудивший методы террора.

Дух, традиции неореализма явственно ощущались и в таких остросоциальных фильмах, как «Человек, которого надо уничтожить» трех молодых режиссеров — Паоло и Витторио Тавиани и Валентино Орсини — и «Товарищи» Марио Моничелли. Однако в них имелись новые важные элементы: в первом — сознательный борец, рабочий вожак (образ этот создал Джан Мария Волонте), человек с трудным характером и сложной психологией; а во втором впервые была показана организованная борьба трудящихся (история первой итальянской забастовки, рассказанная в форме народной комедии).

Возникший в 60-е годы привлекательный жанр «комедии по-итальянски» (социально-бытовой комедии, точнее, трагикомедии, где комическое переплеталось с трагическим, смешное с серьезным — как в жизни) в лучших своих образцах во многом тоже восходил к неореализму,

имел общие с ним народные корни, умел проникнуть в стихию народной жизни. Тем более у истоков этого своеобразного жанра стояли Пьетро Джерми и Витторио Де Сика, искавшие новые возможности и пути для развития итальянского кино. Особенно заметна серьезность посыла была в таких комедиях о Сицилии, как «Развод по-итальянски» и «Соблазненная и покинутая» Джерми; как эпизод «Аделина» из жизни неаполитанской бедноты в фильме «Вчера, сегодня, завтра» Де Сика; в его же экранизации пьесы Эдуардо Де Филиппо «Филумена Мартуруано» — фильме «Брак по-итальянски». Настойчиво привносил поэтику неореализма в фильмы по своим сценариям, в том числе и в народные комедии, Чезаре Дзаваттини, — например, эпизод «Лотерея» (режиссер Де Сика) в фильме «Боккаччо-70», снятый на натуре, на скотопромышленной ярмарке, с непрофессиональными исполнителями (кроме Софии Лорен в главной роли).

То, что в 60-е годы не могла сделать высокая трагедия Феллини, Висконти, Антониони, оказалось по силам неприязнительной «комедии по-итальянски», реалистически показавшей широкую панораму итальянской жизни (помимо названных ленты Дино Ризи «Обгон» и «Журналист из Рима», «Бум» Де Сика и многие другие; появились и острые антифашистские «комедии по-итальянски»: «Хотим полковников» Моничелли, «Поход на Рим» Ризи и др.). Однако потом этот привлекательный жанр деградировал и «комедия по-итальянски» выродилась в чисто развлекательные, порой пошлые ленты — на более низком уровне повторилась история «розового неореализма».

Главным аргументом идейных противников неореализма всегда было то, что это направление и его фильмы — «политические». В ответ на эти «упреки» Дзаваттини справедливо указывал: «Как можно, если только не со злым умыслом, критиковать неореализм за его политичность, когда его главная черта именно в том и состоит, что это политическое направление. Я не хочу этим сказать, что задачи, стоящие перед художником и политиком, тождественны... Однако, поскольку художник оперирует данными реальной действительности (жизнь в ее реальных конфликтах), результат может совпадать с результатом работы политика, и в большинстве случаев, если анализ художника достаточно глубок и безжалостно проникает в самую суть вещей, то полученный им результат может даже

явиться предвосхищением, стимулом для работы политика»*.

И именно эту политическую природу неореализма, его критическую направленность и реалистическую манеру восприняло в конце 60-х — начале 70-х годов прогрессивное направление политического кинематографа. Возникнув в лоне буржуазного кино, оно лет пять-семь выполняло в целом ту же функцию, что некогда неореализм, хотя его удельный вес, обличительная сила и были несомненно меньше, слабее, не смогли оказать такого воздействия на итальянскую культуру.

Приветствуя приход политического кино, словно принявшего через два десятка лет эстафету неореализма, тот же Дзаваттини писал: «Для меня успехи итальянского кино связывались и связываются с процессами его «политизации». Под «политизацией» я разумею связь между происходящими в мире событиями, между проблемами, выдвигаемыми жизнью, и тем, что создается кинематографией»**.

Сметя эпатажное «кино контестации» — незрелый плод стихийного движения протеста молодежи 1968—1969 годов, — прогрессивное кино на волне широкой политизации всей итальянской жизни взялось за осуществление лежащей в основе реалистического искусства этой необходимой связи.

Выше мы уже назвали несколько значительных антифашистских и социальных фильмов 60-х годов, сохранявших утвержденный неореализмом критический и конкретный подход к действительности, не его букву, а его дух. К ним можно добавить и звучавшие публицистически, созданные в манере документальной реконструкции фильмы Франческо Роззи «Руки над городом» и «Сальваторе Джулиано», и произведения Валерио Дзурлини «Они шли за солдатами» и «Сидящий по правую руку», и «Семь братьев Черви» Джанни Пуччини, и вошедший в историю мирового кино среди самых мощных антифашистских полотен исполненный поистине вагнеровской мрачной силой фильм Висконти «Гибель богов».

Уже к концу 60-х годов стало возможно говорить о появлении в Италии политического кинематографа. Но

* «Unità», 1960, 27 febbraio.

** «Лит. газ.», 1969, 5 ноября.

все же это были отдельные фильмы — скорее исключения из правила, чем само правило. В начале же 70-х годов вышло на позиции целое направление, состоящее из художников-единомышленников. Как и неореализм, это направление было разнородно, пестро, никак организационно не оформлено. Костяк направления составили мастера среднего поколения — те, кто начинал при неореализме: Франческо Рози, Элио Петри, Джулиано Монтальдо, Флорестано Ванчини, Нанни Лой, Карло Лидзани, Уго Грегоретти, Франческо Мазелли, Джилло Понтекорво; из более молодых — Бернардо Бертолуччи, братья Тавиани, Этторе Скола и многие другие. А корифеи — Лукино Висконти, Федерико Феллини, Микеланджело Антониони — поддержали своим авторитетом и высоким искусством это направление некоторыми своими фильмами — хотя бы такими, как «Семейный портрет в интерьере», «Репетиция оркестра» или «Профессия: репортер».

Время показало, что правы были не те критики, которые рассматривали итальянское кино как «кинематограф индивидуальностей» («кино Феллини», «кино Висконти» и т. д.), а те, кто пытался проследить в нем процесс развития, преемственность, кто не терял из виду идейную нить, соединяющую лучшие произведения кино Италии, — нить, которая идет от неореализма.

Отдельного рассмотрения заслуживал бы вопрос о том, что сохранило от неореализма политическое кино. Ограничимся примером Этторе Сколы, сегодня одного из ведущих режиссеров Италии. Скола не только декларирует свою верность заветам режиссера, которого считает своим учителем, Витторио Де Сика, — он посвятил его памяти свой фильм «Мы так любили друг друга», включил в него в виде «цитаты» кусок из «Похитителей велосипедов», а в фильме «Необычный день» восстановил некогда созданный Де Сика «дуэт» Софии Лорен и Марчелло Мастроянни.

Последовательно развивает опыт неореализма ученик Висконти режиссер Франческо Рози, — особенно выпукло это проявилось в экранизации автобиографического романа писателя и художника — неореалиста Карло Леви «Христос остановился в Эболи».

Достойными последователями Висконти, смело обращаясь к недавнему прошлому, показывают себя и Бернардо Бертолуччи (гигантская фреска народной жизни за полвека, «семейная сага» — антифашистский фильм «Двад-

цатый век», фильмы «Конформист», «Стратегия паука»), и братья Тавиани — от остросоциального, «меридионалистского» фильма «Отец-хозяин» до антифашистского фильма-поэмы «Ночь святого Лаврентия» и философско-художественного осмысления творчества Пиранделло в фильме «Хаос». Сама художественная ткань этих произведений, так же как и фильмов другого современного талантливейшего режиссера, Эрманно Ольми («Дерево деревянных башмаков»), столь глубокое проникновение в народную жизнь и характеры были бы просто невозможны без опыта неореализма.

Да и на других, более «низких» уровнях — в итальянском политическом детективе, пользующемся огромной популярностью у зрителей и доказавшем свою жизнеспособность более всех иных жанров политического кино (признанным мастером этого жанра стал Дамиано Дамиани), — бесценны уроки неореализма, начавшего обличение мафии и выработавшего столь достоверный документальный стиль, ныне доведенный до манеры «документальной реконструкции» подлинных событий.

Эта внутренняя неразрывная связь между неореализмом и политическим кино Италии лучше всего резюмирована в столь часто цитируемых словах Джулиано Монтальдо из интервью, данного автору этих строк в 1971 году:

«Все мы — дети неореализма. Его опыт и традиции незыблемы. Вся наша общекультурная кинематографическая подготовка — из неореализма... Сегодня перед нами другие проблемы, другая тематика, но уроки прогрессивного итальянского кино первых послевоенных лет — это наши университеты...»*.

Политическое кино — новый виток прогрессивного киноискусства Италии, и ему удалось сделать больше, чем неореализму. Это направление поднялось до антибуржуазных обобщений, до отрицания капиталистического общества в целом, со всеми его государственными, правовыми и идеологическими институтами, оно смело пыталось отразить не только материальное бытие буржуазного общества, но и его общественное сознание. Политическое кино вплотную подошло к рабочей теме, впервые показало активного, сознательного героя — борца и рево-

* Цит. по брошюре Г. Богемского «Кино Италии сегодня» (М., 1977).

люционера (например, образ Бартоломео Ванцетти в фильме Монтальдо «Сакко и Ванцетти», воплощенный актером номер один политического кино Джаном Мария Волонте). Разоблачая фашизм во всех его ипостасях, оно вышло за рамки национальных проблем и обратилось к интернациональной проблематике («Сакко и Ванцетти» Монтальдо, «Кеймада» и «Огро» Джилло Понтекорво и др.). Политическое кино старалось выполнить свой моральный долг по отношению к неореализму — были поставлены фильмы по многим сценариям и книгам, созданным писателями-неореалистами и долгие годы ожидавшим своего воплощения на экране («Аньезе идет на смерть» Монтальдо, «Христос остановился в Эболи» Рози, «Дезертир» Джулианы Берлингуэр, «Семь братьев Черви» Пуччини и др.).

Любопытное явление представляет собой фильм, пытавшийся строго воссоздать поэтику неореализма, — «Люди и нелюди» (1980) режиссера Валентино Орсини. Это экранизация одноименного антифашистского романа Элио Витторини, знакомого нашему читателю и представлявшего один из наиболее «чистых» образцов неореалистической литературы (идея перенести его на экран тоже восходила к временам неореализма). Привлекательные образы энтузиастов кино — молодых антифашистов, мечтающих об обновлении киноискусства в последние годы фашизма, ожили в ленте «Волшебный парус» режиссера Джанфранко Мингоцци (1982) и в телефильме «Целлулоидные юноши» (1983); в последнем в числе профессоров Римского киноцентра, из которого вышли будущие неореалисты, можно увидеть персонажи, живо напоминающие Луиджи Кьярини и Умберто Барбаро, а в числе слушателей — некоторых впоследствии видных режиссеров.

* * *

Как же относится к неореализму современное итальянское киноведение? Позволим себе для ответа на этот вопрос привести обширную цитату из книги Армандо Боррели «Неореализм и марксизм»: «Ныне стало модой выражать формальное и теоретическое почтение к неореализму, а практически отодвигать в сторону все то, что он означал, даже те духовные ценности, которые не утратили своего значения и сегодня. Все это происходит в

контексте неприкрытого «судебного процесса» над ангажированной культурой и столь же неприкрытого похода против культуры марксистской. Ныне на наших глазах стараются взять реванш те, кто держит в своих руках рычаги власти, и их адвокаты, они пытаются воспользоваться всеми приводными ремнями, всеми средствами воздействия в сфере культуры, чтобы покончить со всякими проявлениями критической по своей направленности культуры, той культуры, которая выступает в защиту человека и разума, стремятся заменить ее иррационализмом, онтологическим одиночеством, утверждением существующего положения вещей, внутренней сухостью, эскапизмом и тому подобным... И что больше всего приводит в изумление — это неуверенность, замешательство и известный маразм, которые мы, увы! наблюдаем в левой культуре нашей страны...»*

Добавим, что провинциальный журнал «Эра», в котором Боррелли сотрудничает и в приложении к которому выпущена его книга «Кино Юга», — единственный орган, последовательно отстаивающий наследие неореализма.

После стихийного бунта молодежи 1968 года и появления на идеологической арене и в Италии «новых левых» с их «кино контестации», отказ от неореализма принял «глобальный» характер: если раньше его опровергнуть пытались естественные противники «справа» — сторонники буржуазно-традиционного кино, клерикальные гонители, адепты иррационального искусства и мрачного отчаяния, — то теперь наступление повели и «слева».

Разумеется, дело тут не в академических исследованиях. Пересмотр послевоенной истории итальянского кино для «новых левых» совпадал с ревизией политических позиций: неореализм в статьях и речах многих его новых хулителей ассоциировался с культурной политикой ИКП в сфере кино в 40—50-е годы. Излишне говорить, что такая точка зрения ошибочна: хотя многие неореалисты были членами ИКП, тяготели к деятельности компартии в области культуры, в целом это направление — ни идеологически, ни организационно — коммунистическим не было. А такие мастера, как Росселлини, Джерми, Де Сика, Дзаваттини, Кьярини, вообще не были связаны с коммунистическим движением, не являлись коммунистами.

*. *Borrelli A. Neorealismo e Marxismo, Avellino, 1967.*

Особенно нападки обострились в 70-е годы в связи с появлением политического кино. Свои атаки против этого направления критики-леваки неизменно начинали с развенчания «мифа неореализма», стремясь опровергнуть преемственность между неореализмом и последующими прогрессивными явлениями в итальянском киноискусстве. Они постоянно подчеркивали слабые, а не сильные стороны неореализма, рассматривали его в отрыве от общего контекста того периода, — словом, были необъективны, неисторичны, вульгарно-социологичны и вообще несправедливы в своем подходе к исследованию этого непростого явления художественной жизни послевоенной Италии.

Отказ «новых левых» от идеологии, от ангажированного кино, естественно, проявлялся в неприятии политического кино и его предшественника — неореализма. Демагогические разговоры о том, что всякое кино, произведенное в рамках «системы», то есть буржуазного общества, буржуазно и что поэтому буржуазным был и неореализм, были неконструктивны: кустарные попытки создания фильмов кооперативами и «децентрализованными» методами — без продюсеров, вне «системы» — серьезных результатов не принесли.

Деидеологизация кино, проповедуемая «новыми левыми», неслучайно совпала с усилением интереса к «специфике кино» и киноязыка, увлечением структурализмом. В вину неореализму и неореалистической критике вменялось то, что фильм влек за собой не- и внекинематографическую проблематику, не ограничивался чисто «кинематографической формой», чисто кинематографической структурой.

Именно на этой почве — обвинений в «интегрированности системой», «коммерциализации», идеологизации и политизации в ущерб чистой форме — и дали бой направлению политического кино его противники слева. Нападок в печати — в том числе и во все больше сползавшем влево журнале «Чинема нуово», редактируемом Гуидо Аристарко, некогда ярким защитником неореализма (правда, не всего, а лишь Висконти и Дзаваттини) — на политическое кино, на фильмы Петри, Дамиани, Монтальдо, Сколы, было, видимо, недостаточно. Для того чтобы подвести под эту кампанию «теоретический фундамент», надо было произвести сначала погребение неореализма. С этой целью

в 1974 году на фестивале «нового кино» в Пезаро состоялась широкая конференция, посвященная изучению наследия неореализма. Материалы конференции были изданы большой книгой*.

После конференций в Парме и Перудже эта конференция в Пезаро была крупнейшим мероприятием, посвященным неореализму. Однако оно больше напоминало суд над неореализмом или его похороны по первому разряду, нежели научный симпозиум. Предвзятый характер собрания в Пезаро стал еще очевиднее после публикации речей и докладов. Из трех десятков ораторов, пожалуй, лишь Карло Лидзани, а также ныне покойный критик Аделио Ферреро пытались дать объективную оценку неореализму как историческому явлению, указать на его связь с нынешним кинематографическим процессом, родство с сегодняшними прогрессивными фильмами.

Составитель сборника материалов конференции и ее практический руководитель — возвращенный неореализмом режиссер-документалист и автор тенденциозной «Истории итальянского кино 60-х годов» социалист Лино Миччике, ныне один из самых активных итальянских кинокритиков. Его предисловие — отказ от достижений славной поры неореализма, отрицание всякой его связи с современным кинопроцессом, попытки одним махом «ликвидировать» неореализм, а заодно и политическое кино — отражало общую направленность конференции. Большинство выступавших — зеленая молодежь, студенты первых курсов университетов и Киноцентра. Немало в этом сборнике было и антикоммунистических и антисоветских выпадов. Да и в самом предисловии автор его отрицает положительное воздействие опыта прошлого, резко полемизирует с «Правдой» по поводу фильма Сколы «Мы так любили друг друга», не соглашаясь с тем, что эта лента — «новая зеленая ветвь того же (неореалистического) дерева».

Участовавший в конференции Лидзани ограничился кратким выступлением, в котором ставит вопрос совсем по-другому, чем «ниспровергатели», — он и назвал свое выступление «Неореализм: когда он кончился и что от него осталось». Именно на наследии неореализма, на том, что дош-

* См.: Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. A cura di L. Micciché. Venezia, 1975.

ло и до наших дней, и призывает сосредоточить внимание Лидзани. Это, по существу, единственное выступление, в котором предпринята попытка внести периодизацию, подойти к проблеме в историческом плане, с тем чтобы определить, какое влияние оказал неореализм на современное кино Италии. Лидзани решительно утверждает, что многие принципы и открытия неореализма не утрачены, что именно благодаря этому направлению итальянское кино и сегодня сохраняет интерес к простому человеку, его жизни, к социальной проблематике больше чем к проблемам экзистенциального порядка — это путеводная нить, которая тянется и сегодня со времен неореализма.

Призывая не растерять достижения неореализма, Лидзани выдвинул задачу перехода к реализму: «Переход от неореализма к реализму еще необходимо развивать, эта задача еще стоит как основная тема работы и исследований перед теоретиками и перед художниками, необходимы поиски обобщенного видения истории и современной действительности после столь многочисленных отступлений в область собственного «я», бегства в мистицизм или прошлое. Точки опоры в этом смысле сегодня сыскать нелегко ни в философии, ни в политике. Тем более при этом всеобщем кораблекрушении необходимо не утратить те немногие спасательные средства, которыми мы располагаем».

Прояснению проблематики неореализма послужила и книга Лидзани, посвященная истории создания фильма Де Сантиса «Горький рис»* (Лидзани был одним из авторов сценария). В ней он развил некоторые мысли, высказанные в Пезаро. В частности, Лидзани вносит один интересный мотив в исследование неореализма: он более настойчиво и доказательно, чем другие авторы, делавшие это раньше лишь мельком, подчеркивает в этой книге преимущественно «деревенский» характер неореалистических фильмов, указывая, что индустриальная тематика и даже фон жизни больших промышленных городов, как Милан и Турин, в них практически отсутствовали. Когда же к концу 50-х годов началось быстрое промышленное развитие Италии, неореализм оказался к этому недостаточно подготовленным, что и явилось одним из факторов, определивших его кризис.

* Lizzani C. Risoambaro. Roma, 1978.

Хулители и ревизионисты неореализма 70-х годов рубли сук, на котором держится итальянское кино, — его прочную связь с жизнью, силу критического реализма. По сути, это был поход не против неореализма и политического кино, а против поисков путей, ведущих из неореалистического вчера в реалистическое завтра. Кампания велась против реализма. В нее дружно включились вчерашние экзистенциалисты, и новые формалисты, и просто любители новых, быстро проходящих веяний в эстетике. Стало модным, боясь прослыть отсталым, провинциальным, отрешившись от неореалистического опыта вместе с другими духовными ценностями послевоенных лет — такими даже, как идеалы Сопротивления, антифашистского единства, завоевания рабочего движения 50—60-х годов. «В послевоенные годы было не найти никого, кто не называл бы себя неореалистом, теперь же, наоборот, не сыщешь никого, кто согласился бы, чтобы его считали неореалистом»* — горько шутил литературный критик Ферретти.

Рассеять туман, напущенный в Пезаро вокруг истории и проблематики неореализма, помогла широкая ретроспектива неореалистических фильмов, послуживших лучшим опровержением многих домыслов. Ценными были и четыре тома опубликованных документов по истории неореализма. Столь же полезная была и публикация антологий киножурналов «Чинема» и «Чинема нуово» за давние годы, содержащих богатейший материал по неореализму.

Наверное, в связи с общим спадом в конце 70-х годов итальянского кино, в том числе и политического кинематографа, прошедшего свой пик к середине минувшего десятилетия, полемические страсти стихли; ушли с арены общественной жизни и «новые левые». Наступило время более спокойного, научного подхода к огромному накопленному материалу.

Обильные свидетельства словно приглашают не только исследователя, но и внимательного читателя, всех, кто любит кино, включиться в эту увлекательную работу — не восхваление и не ниспровержение, а изучение неореализма — не идола и не окостеневшего мифа, а щедрой нивы, на которой взошли первые побеги реалистического киноискусства Италии.

* *Ferretti G. C. La letteratura del rifiuto. Milano, 1968.*



Пролог

Микеланджело
Антониони

За фильм о реке По

Пусть это звучит патетически, но люди, живущие по берегам По, действительно влюблены в свою реку. В самом деле, ореол симпатии, мы могли бы даже сказать — любви окружает эту реку, которая в известном смысле подобна деспоту в своей долине. Люди Паданской низменности *чувствуют* По. В чем именно конкретно выражается это *чувство*, мы не знаем; знаем только, что это разлито в воздухе и сразу вас охватывает, словно какое-то неуловимое волшебство. Впрочем, это явление общее для многих местностей, которые прорезают мощные водные артерии. Кажется, что судьба этого края заключена в реке. Жизнь там приобретает особые формы и особое направление; возникает новая местная экономика, каждый стремится извлечь из реки всю возможную выгоду; для мальчишек река — излюбленное и запретное место игр. Другими словами, устанавливается совершенно особая интимность, питаемая различными причинами, в том числе общностью проблем и самой борьбой населения против вод реки, которая почти каждый год, в начале лета или осени, бурно разливается, устраивая наводнения, иной раз чрезвычайно яростные и неизменно трагически прекрасные.

Итак, вот основной мотив нашего предполагаемого фильма — разлив реки. Основной — по двум причинам: как зрелище само по себе и потому, что раскрывает нам сущность той любви, о которой мы только что упомянули. Удивительна эта привязанность, эта верность, которая выдерживает все испытания наводнений. Потому что, если сегодня разливы реки оставляют жителей относительно спокойными благодаря прочности новых дамб и быстро производимым восстановительным работам, нельзя сказать, что раньше разливы проходили, не оставляя глубоких следов. Нередко они несли с собой человеческие жертвы или, во всяком случае, оставляли после себя горестные картины заболоченных полей и затопленных селений, нагро-

мождений домашнего скарба на дорогах, воды, доходящей до уровня окон, вырванных с корнем кустов, тростника, деревьев, плавающих в покрытых пеной воронках. Но сыновей По, несмотря ни на что, невозможно было оторвать от реки. Они боролись, страдали, вновь боролись и страдали, но, очевидно, научились относиться к страданиям как к чему-то, входящему в естественный порядок вещей и даже находить в них стимул к борьбе.

Другой интересный и характерный момент составляет своеобразное влияние цивилизации на этих речных людей. В прежние времена река имела куда более романтический и мирный вид. Пышная растительность, рыбацьи хижины, плавучие мельницы (еще сегодня их осталось несколько штук), примитивные паромы и понтонные мосты — все это, погруженное в дрему, словно застывшее вне времени, проникнуто чувством неудержимой силы, исходящей от широкой водной глади и подчиняющей себе все вокруг. Жители — люди крепкие, с медленными и тяжелыми движениями — любили подолгу отдыхать на берегах и бродить по покрывающим их лесам, знали места богатые рыбой и маленькие заливчики, прячущиеся под наклонившимися к самой воде ивами, и ничего не имели против того, что их существование текло так медлительно. Однако они занимались перевозкой товаров и пассажиров, работали на мельницах, но больше всего рыбачили.

Но и для вещей годы проходят не напрасно. И для По тоже настало время пробуждения. И тогда появились мосты из железа, по которым день и ночь мчались с грохотом поезда, выросли шестиэтажные здания, прорезанные огромными окнами, изрыгающими пыль и шум, появились пароходы, верфи, заводы, дымящиеся фабричные трубы, даже новые каналы с бетонированными берегами — весь современный мир, механический, индустриализированный, который перевернул вверх дном гармонию того старого мира.

И все же среди этой гибели их мира жители не оплакивали прошлое. Может, они бы того и хотели, так как их строптивая и созерцательная натура еще не приспособилась к новым условиям, но им это не удавалось. Перемены в какой-то момент им уже не только не мешали, но известным образом их удовлетворяли. Они начали по-новому относиться к реке, осознавая ее функциональное значение; чувствовали, что ее важность возросла, и гордились этим;

они понимали, что теперь ее больше ценят, и их честолюбие было удовлетворено.

Все, может, действительно так, но это не литература. Это кинематограф или только еще должно им стать; остается решить, как это осуществить.

Прежде всего встает вопрос: снимать документальный фильм или игровой? Первая форма, несомненно, заманчива. Материал богатый, впечатляющий — от широких речных просторов, обширных, как озера, и иногда прерываемых островками, до теснин, где По, сужаясь, заросшая дикой растительностью, напоминает африканский пейзаж; от полуразвалившихся хижин, прислонившихся к дамбам, с вечной лужей в дворике перед входом, до небольших вилл в стиле «модерн» с *chalet** у самой воды, из которых по вечерам доносится негромкая синкопированная музыка; от отвесных дамб до изящных пляжей с претензией на светскость; от плавучих мельниц до мощных заводов; от лодок до моторных катеров и глиссеров, снующих между Павией и Венецией, и так далее.

Материал обильный, но опасный, ибо легко можно впасть в риторику. Поэтому, если нас соблазняет воспоминание о замечательном американском документальном фильме о Миссисипи «Река»¹, нас обескураживает банальная формула *как было и как стало, или до и после лечения*. Нам не придало бы спокойствия и введение хрупкой сюжетной канвы. Мы вообще питаем недоверие к подобным гибридам, и особенно на экране, где мы никогда не устанем прославлять такую форму, которая диктует точную направленность и не допускает никакой неуверенности. Или ты по одну сторону, или по другую: самое главное — точно знать, чего ты хочешь. Сравнительно недавним примером может служить фильм Флаэрти, хотя это автор, заслуживающий самого глубокого уважения. В самом деле, в его «Танце слонов»² в результате противоречия между документом и повествованием лирический мотив труда, этой своего рода языческой религии джунглей, находит свое самое чистое выражение в документальных сценах, где только и чувствуются муки поэтического открытия; в других же сценах этому мешает повествование.

Итак, должны ли мы согласиться с идеей игрового

* Летний загородный домик, дача (франц.).

фильма? Говоря между нами, нам очень симпатичен этот документ без ярлычка, но не будем слишком спешить. Также и здесь, разумеется, имеются трудности, и прежде всего — сочинить сюжет, который полностью был бы созвучен намеченным выше мотивам. Американцы, от которых не укроется ни одна тема, это уже пробовали. Два их фильма, один очень старый, «Река», другой, вышедший несколько лет назад, «Песнь реки»³, имели большой успех, особенно первый, который с точки зрения содержания был лучше.

Однако обе эти ленты были весьма далеки от нашего замысла и волнующих нас чувств.

Но мы не собираемся давать здесь кому-либо советы и еще меньше — подсказывать сюжеты. Мы хотим только сказать, что наше желание — снять фильм, главным действующим лицом которого была бы река По и в котором вызывал бы интерес не фольклор, то есть мешанина внешних и декоративных элементов, а дух, то есть совокупность мотивов моральных и психологических; фильм, где преобладали бы не коммерческие требования, а ум.

Перевод Г. Богемского

Чезаре
Дзаваттини

Из тетрадки для ночных записей

Фильм, который мне хотелось бы сделать — «Добряк», в цвете. Своего рода очень земной Христос, лет сорока, который творит чудеса в техниколоре. Он исцеляет людей голубым цветом и веронским зеленым. Один день все молочно-белые, другой — розовые, в черную полоску. Достаточно чуточку анилина в дождь — и на улице все люди преклоняют колени.

А вот другой фильм — «Мое селение». Оператор, осветитель, рабочий, помреж и я. Мы проживем в моем селении четыре-пять месяцев, очень экономно, тратясь только на пленку. А сюжет, зрелищность? Об этом я даже не думал, все мне кажется чепухой по сравнению с идеей:

три-четыре месяца в моем селении, в окружении полсотни детей, которым я могу сказать на диалекте: «Раскрой рот пошире». Может быть, с этими ребятами нам удастся в самом деле подчинить себе селение — селение, где нет книг, но есть густые леса, дамбы и река По... Полсотни или сотня ребят — хозяев селения, где полно грешников и грешниц.

Третий трудный фильм (что означает «трудный»? Какое множество совсем легких фильмов получилось совсем неудачными). Семейство, вынужденное по божьей или людской воле согласиться на следующий эксперимент: отец будет играть роль сына, сын — дедушки, служанка — тетушки, дочь — кузины. Не гротеск, а очень серьезный, простой фильм. Основанный на лишь слегка намеченной интриге — отношениях ложной семьи с другим, нормальным семейством, которые осуществляются в четырех стенах дома посредством разговоров и ситуаций, проникнутых нетерпимостью, оправдываемой, однако, благой целью.

Самое неожиданное, что ждет того, кто входит в жизнь (кинематографа), заключается в том, что он находит ее точно такой, какой ее ему описывали и какой он уже ее знает и представляет себе теоретически. Человек просто ошарашен, видя, как на его собственном примере проявляется общее правило.

Эта мысль принадлежит не мне, а Леопарди. Я действительно знал, что мне предстоит встретиться с множеством хитрецов, и, если бы меня спросили, что больше всего меня поразило при первом соприкосновении с этим мирком, я бы не раздумывая ответил: *хитрость*. Как и везде, там есть люди злые и бесчестные и люди честные, ничего романтического и ничего особенно испорченного — все в пределах воображения провинциала. Я видел тех, кто вкалывает по двенадцать часов, кто приходит на деловые свидания с точностью до минуты, кто держит свое слово. Но сколько там хитрецов — профессиональных, неприкрытых хитрецов! Я понимаю, что нелегко дехитризовать

определенную среду — человек весьма неохотно отказывается от этого своего свойства, которое позволяет ему добиваться максимальных результатов минимальными средствами. Ошибка. Хитрость — это истинная причина массы неслыханных проволок, множества ненужных телефонных звонков.

Я воспитанно хвастаю тем, что поставил вопрос (так принято говорить) об удостоверениях на предоставление скидки в кино и театры также и по воскресным дням. Одна моя статейка, посвященная этому вопросу, была напечатана уже несколько месяцев назад. Теперь постановление принято; служанки, беднота, которые свободны от работы только по праздничным дням, наконец смогут благодаря этому пользоваться льготами, предоставляемыми этими удостоверениями.

Я думаю о фильме, посвященном прислугам, с тем чтобы их глазами заглянуть внутрь жизни нашей буржуазии: это будет фильм в духе «сумеречников»¹, или в духе Мольнара², или в псевдосоциалистическом духе. Только более смело исследуя нравы, мы сумеем создать кино, чуждое всякой риторике. Идет антибуржуазная борьба, а кино в ней — великий отсутствующий.

Может показаться шуткой, если подумать, что десять процентов граждан носят готовый сюжет в кармане, а в определенные часы дня, ближе к вечеру, другие люди отчаянно ищут сюжеты. То и дело слышишь фразы: «Через шесть дней мне необходим сюжет, не знаю, где его найти, хоть головой бейся о стену».

Эта неотложная нужда, эти поиски на ощупь в кафе, на улице свидетельствуют не о недостатке сюжетов, а о существовании немалоого числа импровизаторов.

Перевод Г. Богемского

Значение пейзажа, его использование в качестве основного выразительного средства, внутри которого персонажам предстоит прожить, как бы неся следы его влияния, как это было у наших великих живописцев, когда они хотели особенно подчеркнуть психологичность портрета или драматизм какой-либо композиции, — эти стороны проблемы всегда находят решение в кино других стран и никогда — в нашей. Если вспомнить, что среди кинопроизведений, особенно высоко чтимых, целая группа принадлежит к жанру, где пейзаж играет важнейшую роль («Белые тени Южных морей»¹, «Табу»², «Да здравствует Мексика!»³, «Буря над Азией»⁴), то придется признать, что кино все больше нуждается в использовании этого элемента, который для зрителя, с его желанием прежде всего «смотреть», неизменно оказывается самым непосредственным и самым коммуникативным.

Если не касаться особого характера, отличающего вышеназванные фильмы, несомненно, что их наибольшее обаяние состоит в тех настроениях, которые невозможно создать искусственно, которыми мы проникаемся всей душой именно благодаря необычайной и удивительной природе, предстающей наряду с действиями персонажей перед нашими глазами. Как иначе понять и объяснить человека, если оторвать его от всего того, что его окружает в повседневной жизни, с чем он постоянно связан? Если это стены его дома, они должны нести очевидные следы его рук, его вкуса, его натуры; если это улицы города, где он соприкасается с другими людьми, то это должны быть не случайные столкновения, но такие, в которых выделены особые, обычно присущие подобным явлениям черты (в этой связи нам особенно памятны «Улица Грюне»⁵ и «Толпа Видора»⁶); это может быть то боязливое погружение, то слияние человека с окружающей природой, обладающей над ним такой властью, чтобы создавать его по своему образу и подобию. Конечно, мы вряд ли добавим что-либо новым утверждением, что пейзаж — то место, где человек родился и вырос, — играет свою роль в том, чтобы сделать нас непохожими друг на друга. В этом знак бо-

жества, который, к сожалению, так опошлили, что крестьянин из Сицилии может у нас оказаться точно таким же, как крестьянин из горных районов Венеции — Джулии.

Кино в большей степени, чем любое другое искусство, наделено способностью одновременно воздействовать на все наши чувства, и потому ему должна быть присуща забота о достоверности событий, среды — одним словом, факторов, необходимых для изображения всего того мира, в котором живут люди, пусть даже это достоверность вымысла.

Появление этой тенденции мы могли бы связать с зарождением в американском кино вестерна, и, если поначалу она была неосознанной или слишком подчиненной интересам зрелищности, то впоследствии, у русских, нередко доводилась до излишней эстетической изощренности.

Наибольшего равновесия между первым и вторым решениями как раз в последние годы добились, на наш взгляд, французы. Жан Ренуар⁷, сын художника Огюста Ренуара, в таких своих фильмах, как «Великая иллюзия», «Человек-зверь», создал эпизоды, которые войдут в историю кино как классические примеры. Где еще найдешь такое умение воссоздать обстановку, в которой каждая вещь так способствовала бы выявлению драмы персонажей: ее беспристрастно создают и изобразительные элементы и элементы, обусловленные внутренними побуждениями, раскрываемыми актерской игрой. Есть такие чувства, как будто говорит нам Ренуар, которые человек не может выразить, и, чтобы суметь их передать, нужно использовать все то, что его окружает. Так, путь, который проделывают от одной немецкой области к другой французские пленные в «Великой иллюзии», дается постепенным изменением пейзажа, происходящим на глазах у самих пленных; и ссора между двумя голодными, изнемогающими беглецами, почти добравшимися до швейцарской границы, на фоне убогого, безотрадного зимнего пейзажа становится еще более страшной. В фильме «Человек-зверь» развязкой критического состояния, до которого дошел Жак Лантье, когда он пытается задушить девушку на обочине железной дороги, становится внезапный свисток поезда, пролетающего на фоне грозового неба. А потом пойдут обшарпанные, безлюдные вокзалы северо-западной Франции; ивы, выстроившиеся, словно оливковые деревья, в элегантные аллеи вдоль пути, по которому следует

поезд. И не случайно способом выражения здесь становятся такие стихи:

«Когда я сижу и люблюсь
Бескрайним, далеким простором,
Погруженный в неведомый смертным покой,
Я спасенья ищу в своих мыслях,
И сердце хотя бы на миг
Забывает о страхе».

В начале разговора о Ренуаре мы упоминали о его отце, не утверждая, впрочем, что быть сыном большого художника означает унаследовать и самый его гений. И все же живопись, несомненно, сыграла большую роль в воспитании этого режиссера, открыв ему глаза на сущность мира, многим другим неведомую. Неужели же наши режиссеры никогда не замечали, сколь важно для их ремесла пристальное изучение живописи? И разве не было у нас живописцев и более великих, чем Ренуар?

А, может, Италия бедна «пейзажем»? Не эта ли земля, с ее красотами, вызывает зависть? А что делают наши режиссеры и те, кто выдает себя за режиссеров, чтобы лучше показать ее? Что толку радоваться тому, что владеешь прекрасным, если не доказал, что заслуживаешь его и умеешь любить!

Редкими исключениями, позволявшими говорить о действительно нашем кинематографе, были «Сталь»⁸, «1860», «Старая гвардия»⁹, которые при всем своем несовершенстве, казалось бы, должны были заложить основу для выражения нашего подлинного духа? Почему это не имело продолжения? Чья здесь вина?

Возвращает нам надежду «Старинный мирок» Марио Солдати¹⁰, который и навел нас на все эти размышления. О нем и пойдет теперь под конец речь. Впервые в нашем кино мы увидели пейзаж не размытый, не разреженный и не аляповато-живописный, а наконец-то связанный с человеческой природой персонажей — и как элемент эмоционального воздействия и как художественное средство, передающее их чувства. Мне вспоминается отъезд Франко на рассвете в Милан. Провожавшая его Луиза остается на берегу, и, когда она уже начинает исчезать из виду, пейзаж покачивается в такт движениям лодки, на которой Франко плывет по озеру. И вообще наиболее значительными эпизодами фильма нам показались те, в которых

присутствовали названные выше элементы: это в первой части — деревенский бал, а во второй — смерть Омбретты; встреча под дождем Луизы с маркизой; сцена, где три женщины бегут по деревенским лестницам сообщить ей о несчастье.

А вспомните тот же пейзаж в фильме Дювивье «Бальная записная книжка»¹¹. Как он там необязателен и холоден.

И еще хотелось бы, чтобы у нас исчезла наконец привычка считать документальную ленту чем-то отдельным от собственно кино. В такой стране, как наша, только в слиянии этих двух элементов можно будет обрести формулу подлинно национального кинематографа.

Прекрасное тому доказательство — «Люди на дне»¹².

Пейзаж не будет играть никакой роли, если в нем нет человека, и наоборот.

Перевод Н. Новиковой

Марио
Аликата,
Джузеппе
Де Сантис

Правда и поэзия: Верга и итальянское кино

Когда кино решило некоторые из своих технических проблем и из документа стало повествованием, оно поняло, что его судьба связана с литературой. Несмотря на глупые претензии «чистых» кинематографистов, с того дня между кино и литературой установились и развиваются теснейшие связи вплоть до того, что историю кино можно невольно рассматривать как одну из незаменимых глав в истории эволюции литературных и художественных вкусов нашего века.

Наиболее яркие эпизоды этого сосуществования слишком хорошо известны, чтобы на них здесь подробно останавливаться, но, так же как в Америке поездки тележки вслед за бешеной скачкой Уильяма Харта¹, Хута Гибсона², Тома Микса³ связаны с типической и народной традицией рассказов-вестернов О'Генри и Брет-Гарта, в Европе Роберт Вине⁴ (одержимый создатель «Кабинета доктора Калигари») является современником немецких

художников-экспрессионистов и Кокошки и Гросса; Рене Клер⁵ создает свой «Антракт» в том же году, когда Андре Бретон публикуют «Манифест сюрреалистов»; а целая плеяда киносимволистов, от Мана Рэя⁶ («Морская звезда») до Махаты⁷, вдохновляется еще живым опытом символизма, которому до сих пор следуют столь многие представители современной поэзии. Сторонникам *чистого* кино здесь, возможно, уместно напомнить о том, что именно Вине, Клер, Ман Рэй и другие *кинолитераторы* поставили и разрешили многие проблемы той *техники*, которая теперь уже начинает принимать для них роковые очертания башни из слоновой кости. Однако следует сразу же пояснить, что именно в силу строго повествовательной природы реалистической традиции кино нашло в ней свою столбовую дорожку, поскольку реализм — не как пассивное преклонение перед застывшей объективной истиной, а как творческая сила, фантазия, создающая *историю* событий и людей — является подлинной и извечной меркой любой формы повествования. Поэтому вполне очевидно, что, как только кино начинает создавать свои первые персонажи и раскрывать психологию людей в их конкретных отношениях с окружающей действительностью, оно неминуемо попадает под притягательное воздействие европейского реализма прошлого века, который — от Флобера до Чехова, от Мопассана до Верги, от Диккенса до Ибсена — столь совершенно выражает язык психологии и чувств и вместе с тем передает поэтический образ современного ему общества. Вот так рождаются великие реалистические кинопроизведения: рядом с метафизическим фарсом Бастера Китона⁸ — реалистическая идиллия Рене Клера; в Германии появляется — с участием целой плеяды актеров с маской грубой и яростной — «Варьете» Дюпона⁹, завершающее вдохновенный и жестокий труд клоунов. Общий художественный уровень этого фильма очень высок, и четкие, лаконичные средства киноязыка сливаются в нем воедино. В «Варьете» влияние европейских романа и драмы ощущается во всем: в потребности как можно глубже и острее исследовать внутреннюю жизнь персонажей, в способности дать почувствовать напряжение отдельных ситуаций, некоторые неожиданные аспекты правды жизни, в стремлении дать оценку уже в этическом плане причинам духовного и социального кризиса после первой мировой войны. Поэтому Дюпон вместе с Клером поистине

представляют вершину раннего периода истории европейского кино: после него реализм у Пабста¹⁰ (как в «Кризисе», где он показывает драму менее впечатляющую, чуть ли не декадентскую, так и в «Солидарности», несмотря на оригинальность и размер усилий) в слишком многих нюансах слабеет и утрачивает непосредственную и печальную искренность Дюпона, — возможно, из-за использования более изощренной техники, уже и без того усложнившейся с приходом звукового кино.

Реалистический опыт европейского кино продолжило американское кино: это была Америка Шервуда Андерсона и Фолкнера, которые воскресили и развили великие традиции реалистического повествования и сумели создать модель рассказа, которая, не прошло и нескольких лет, завоевала также и приверженную к классике и искусственную Европу. Реализм в американском кино принял тревожную, мрачную и жестокую окраску, словно предрекая беспокойному, потрясенному кризисом обществу, еще продолжавшему развиваться, новые испытания. Это были трагические годы мирового кризиса, — наряду с насилиями пьяных негров в «Святылище»¹¹, с экранов начал доноситься глухой стрекот автоматов гангстеров и показались молчаливые и печальные очереди безработных. Видор ускоренным темпом ставил один за другим свои фильмы — «Толпа», «Аллилуйя», «Хлеб наш насущный»¹². Это были повествования, написанные свободной, уверенной рукой, где благодаря богатству выдумки удалось до конца использовать мотивы незатухающей и все еще актуальной социальной полемики, а благодаря полету фантазии и чистоту, удивительно простому стилю удалось придать течению вод, спасающему несчастных пионеров от засухи и смерти, звучание песни, оратории. Видор обретал в поэзии веру в жизнь, но рядом с надеждой, которая неизменно, подобно гимну, звучит в его произведениях, американский реализм создает весьма мрачные и печальные, всегда насыщенные и впечатляющие страницы в лучших из бесчисленных фильмов, посвященных проникнутому безнадежностью существованию гангстеров. Тут создает свой шедевр «Городские улицы» Мамулян¹³.

Однако если в этой сжатой истории реализма в киноискусстве каждая страница представлена в тот или иной момент отдельным, часто изолированным направлением кинопродукции, только Франция, в эти последние годы,

нам показывает, что там существует типичная школа, общая манера подхода к кинематографическому повествованию и его осуществлению. И в самом деле, нет ничего удивительного, что в определенный момент именно во Франции кино искало спасение в веризме: после долгих лет серой и безликой кинопродукции Дювивье, Карне¹⁴ и Ренуар, перечитав Мопассана и Золя, возвратили французскому кино определенную атмосферу, язык, стиль. Разумеется, далеко не всегда эта веристская поэтика соответствовала подлинной поэзии: поэтому — кроме прохода Пепе в Алжире в финале фильма «Пепе ле Моко» и мопассановского воскресного пикника в «Дружной компании»¹⁵ — мы склонны без сожаления пожертвовать Дювивье и его подражателями. Но также ясно и то, что пустая банальность — приписывать болезненной жестокости Карне и тем более Ренуара значение некоего симптома распада и гнилости французского общества накануне самого страшного военного поражения за всю историю Франции.

Необходимо только добавить, что именно из-за сильного влияния таких литературных произведений, как произведения Золя и Ренара, а также бурных страстей, раздиравших в те годы французское общество, кинематографический реализм во Франции решительно принял форму и окраску натурализма (не стоит здесь указывать на глубокое различие между реалистическим подходом и натуралистическим вкусом). Отсюда свойственный ему интерес к патологическим аспектам действительности; на все вопросы научного, экспериментального порядка он давал ответы чуть ли не в декадентском духе. Поэтому, если только недобросовестная критика может просто отрицать некоторые эпизоды фильмов Ренуара (напомним хотя бы бег поезда через пустынные поля Франции в «Человеке-звере» или подавленную страсть солдата-беглеца и одинокой крестьянки в «Великой иллюзии»), проникнутые подлинной потаенной поэзией, все же нельзя не заметить, что жестокость и любование ужасами в некоторых кадрах придают порой фильмам Ренуара характер бессвязной хроники, а не произведения, являющегося плодом творческой фантазии.

Наша слепая вера в кредо реализма, как это очевидно, требует точной оценки, четкого равновесия между разумом и той девственной моральной силой, которая питает и поддерживает реализм таких режиссеров, как Дюпон и Видор.

Вера в правду и в поэзию правды, вера в человека и в поэзию человека — вот, следовательно, то, чего мы требуем от итальянского кино. Это утверждение простое, это скромная программа, но мы все более решительно встаем на защиту этой скромной простоты всякий раз, когда окидываем взглядом историю итальянского кино и видим, что его развитие происходит в пространстве, замкнутом, с одной стороны, исполненным риторики, допотопным даннунцианством «Кабирии»¹⁶, а с другой — стремлением укорыться в выдуманном мелкобуржуазном рае табаренов на римской улице Национале, где в доморощенных «смелых сценах» дают выход своей фантазии постановщики наших любовных комедий. Мы все более решительно встаем на ее защиту, когда видим, как утрачивают, забывают единственную, подлинную и благородную традицию нашего кино — традицию, идущую от впечатляющей, проникнутой мукой маски Эмилио Гионе¹⁷, от искренней страстности «Затерянных во мраке» Мартольо¹⁸; когда мы видим, как такой умный режиссер, как Камерини¹⁹, оставляет печальную и простую силу своего фильма «Рельсы» ради весьма корректного, но, несомненно, куда более легковесного и банального стиля «Романтического приключения»; когда мы видим, как Марио Солдати, к тому же автор некоторых наиболее богатых выдумкой, свободно написанных и сильных из всех современных итальянских рассказов, оставляет свои остерии и порты, свои мрачные, темные интерьеры, свои колоритные и чистые пейзажи ради ризотто с трюфелями Антонио Фогаццаро.

В самом деле, также и в своем выборе литературной традиции итальянское кино обнаруживает любопытные пристрастия: Антонио Фогаццаро и Джироламо Роветта, Лючио Д'Амбра и Флавия Стено, Нино Оксилья и Лючана Певерелли²⁰... Такой выбор чуть ли не подтверждает дурацкую легенду, что итальянская литература по воле божьей лишена повествования. Было бы полезным делом указать нашему кино парадные подъезды итальянской литературы вместо обычных черных ходов (это помогло бы также не ломиться слишком поспешно в те «святые врата»²¹, которые открывают лишь в годы Юбилея, поскольку «Обрученные»²² или «Божественная комедия» не так уж часты).

Здесь наиболее проникательные читатели поймут, что сейчас мы неминуемо назовем в качестве наипервейше*

рекомендации одно имя — Джованни Верга. Джованни Верга не только создал великие художественные произведения, — он создал целый мир, эпоху, общество; мы, кто верит в искусство, ценя в нем прежде всего способность воссоздавать правду жизни, полагаем, что гомеровская и легендарная Сицилия «Семьи Малаволья», «Мастро дона Джезуальдо», «Возлюбленной Грамины», «Иели-пастуха» представляет собой одновременно и среду самую богатую и гуманную, поразительно девственную и подлинную, способную вдохновить фантазию художника кино, который стремится исследовать события и факты прошлого на фоне подлинной действительности и хочет отдохнуть от легковесных рецептов, диктуемых вульгарными буржуазными вкусами. А тому, кого привлекают фальшь, риторика, дешевые штампы, кто подражает образцам зарубежной кинопродукции, техническое совершенство которой не спасает, однако, от пустоты, ничемности, бедности мысли и чувств, новеллы Джованни Верги, по нашему мнению, словно указывают единственные исторически значимые требования — требования революционного искусства, творящего во имя страждущего и надеющегося человечества.

Перевод А. Богемской

Лукино
Висконти

Трупы

В хождениях по разным кинематографическим фирмам доводится слишком часто наткнуться на трупы, которые упрямо полагают, что они живы. Наверное, и другим приходилось, как и мне, встречать их; но, возможно, вы просто не успели убедиться в этом, потому что, появляясь на людях, они одеваются так же, как мы с вами. Однако процесс разложения, незаметно для окружающих происходящий внутри них, все же распространяет гнилостный запах, которому уже не укрыться от обоняния того, кто хоть чуточку поопытнее. В наисовременнейших зданиях, где теперь воцарились некоторые фирмы, все кабинеты выходят в длинные коридоры с множеством идущих в ряд дверей, и на каждой двери — стандартная табличка

с именем владельца кабинета: совсем как в колумбарии на кладбище.

Открыв как-то наугад одну из этих дверей, я оказался свидетелем незабываемой сценки: какой-то старичок, подпрыгивая, бегал по комнате в яростном порыве вдохновения под взглядом своего ровесника — с бородкой, как у старого индюка. Неподвижно сидя за огромным письменным столом светлого дерева, тот, грызя таблетки уротропина, зорко следил за каждым его движением, словно змея за кроликом, которого она собирается сожрать.

Такие персонажи назначают друг другу встречи где-то ближе к вечеру, после окончания мучительного процесса пищеварения, и садятся сочинять оперные либретто, которые уже существуют, но они-то об этом не знают.

Если вам вдруг представится случай говорить с одним из этих господ и вы должны будете, поборов легкое отвращение, изложить ваши мечты, ваши заблуждения, ваши надежды, они, созерцая, устанут на вас отсутствующим взглядом соннамбулы, и из глубины их тусклых глаз на вас вдруг словно повеет холодом смерти. Когда они услышат ваши аргументы, с ними произойдет то, что с одним из персонажей Эдгара По: он уже давно умер, но тело его осталось в целостности и сохранности благодаря мощной магнетической воле; однако стоило ей вдруг отказать, как он начал на глазах гнить и рассыпаться.

Уже мертвые, они продолжают жить, не замечая хода времени, существуя, словно отражение чего-то уже давно исчезнувшего: того их выцветшего мирка, где модно было ходить по полам из папье-маше и гипса; где легкие задники колебались от ветерка, когда неожиданно распахивалась дверь; где вечно цвели розовые кусты из папиросной бумаги; где стили и эпохи, не мудрствуя лукаво, путались и сливались, — где, одним словом, Клеопатры в духе «либерти», в прозрачных юбочках, прикидываясь вампирами, грозили хлыстом обидчивым Маркам Антониям, затянутым в корсеты на китовом усе.

Они оплакивают тесные павильончики со стеклянными крышами, напоминающими оранжереи и фотолаборатории далеко на окраине.

Иногда их можно встретить ночью, между полуночью и часом, когда с невинным видом ученика коллежа, сбегавшего после отбоя, мчатся навестить тайком подружку — молодую девушку, которая им позволяет чуточку

поплакаться в жилетку. Стараясь остаться незамеченными, они поднимаются по лестницам, пахнущим карболкой.

А потом, во сне, их мучают страшные кошмары и на рассвете неожиданно будит печень, которая требует лекарства; в неверном свете спальни они не знают, живы они сейчас или нет и жили ли раньше.

Они никогда не ходят в кино.

И очень печально, что сегодняшняя молодежь, которая столь многочисленна и растет, пока что питаясь одними святыми надеждами, однако весьма нетерпелива, так как имеет и хочет многое сказать, встречает на своем пути слишком много этих враждебных и недоверчивых трупов.

Их время прошло, а они неизвестно почему остались.

Так пусть они разрешат выставить их за стекло, и мы все, сколько нас есть, им поклонимся. Но как не сожалеть о том, что еще сегодня слишком многим из них позволено завязывать и развязывать кошелек и делать погоду — то дождь, то солнце? Настанет ли когда-нибудь тот долгожданный день, когда молодые силы нашего кино смогут коротко и ясно сказать: «ТРУПЫ — НА КЛАДБИЩЕ!»? Вы увидите, как мы все в тот день прибежим, чтобы поторопить того из них, кто будет неразумно запаздывать, и со всем возможным уважением поможем ему (чтобы он не сделал себе больно) опустить также и другую ногу в могилу.

Перевод Г. Богемского

Кино человеческого образа

Что привело меня к творческой деятельности в кинематографе? (Творческая деятельность — работа человека, живущего среди людей. Иными словами, я не хотел бы, чтобы под этим подразумевалось нечто относящееся только к достоянию художника. Любой трудящийся, живя, творит — в той мере, в какой он может жить. То есть в той мере, в какой условия его существования свободны и открыты. К художнику это относится так же, как к ремесленнику и рабочему.)

То не был самовластный голос пресловутого призвания — романтического понятия, далекого от нашей современной действительности, абстрактного термина, придуманного ради выгоды художников, чтобы их деятельность как привилегию противопоставлять деятельности других людей. Ибо призвания не существует, но существует осознание собственного опыта, диалектическое развитие жизни одного человека в связях с другими людьми. И я думаю, что только через посредство выстраданного опыта, ежедневно поощряемого сочувственным и объективным изучением дел человеческих, можно прийти к специализации.

Но прийти к ней не значит замкнуться в ней, порвав все конкретные социальные связи, как это случается с многими, — до такой степени, что нередко специализация служит в конечном счете преступному бегству от действительности и, скажем прямо, превращается в подлое уклонение.

Я не хочу отрицать того, что всякая работа есть особая работа и в определенном смысле «ремесло». Но она будет иметь ценность лишь тогда, когда станет продуктом многообразных свидетельств о жизни — когда она сама будет проявлением жизни.

Кино привлекает меня потому, что в нем соединяются и находят согласие порывы и притязания многих людей, устремленные к наилучшей совместной работе. Ясно, что от этого чрезвычайно усиливается человеческая ответственность режиссера, но — если он только не развращен декадентским мировоззрением, — именно эта ответственность направит его на самый верный путь.

В кино меня привело прежде всего обязательство рассказывать истории живых людей — рассказывать о людях, которые живут среди вещей, а не о вещах самих по себе.

Кино, которое меня интересует, — это кино человеческого образа.

А потому из всех задач, которые выпадают мне как режиссеру, меня наиболее увлекает работа с актерами: с человеческим материалом, из которого создаются те новые люди, что, будучи призваны к жизни, порождают новую реальность — реальность искусства. Ибо актер — это прежде всего человек. У него есть свои ключевые человеческие качества. На них я и пытаюсь опираться, постепенно выявляя их при создании образа — вплоть до

того момента, когда человек-актер и человек-персонаж начинают жить как одно целое.

До сих пор итальянское кино предпочитало терпеть актеров, оставляя им свободу преувеличивать свои пороки и свою суетность, тогда как настоящая проблема состоит в том, чтобы использовать то конкретное, то изначальное, что сохраняется в их натуре.

Поэтому в известной степени важно, что так называемые профессиональные актеры предстают перед режиссером как бы деформированными из-за того, что их более или менее долгий личный опыт обычно запечатлевается в схематических формах выражения, скорее искусственно налагаемых, нежели вытекающих из внутренней человеческой сути. Но даже если часто бывает мучительно трудно отыскивать сердцевину искаженной личности, такой труд стоит затраченных усилий. Потому именно, что человек всегда может быть, в конце концов, освобожден и заново воспитан.

Упорно стремясь отвлечься от предвзятых схем, забывая о правилах, положенных школой, пытаешься привести актера к тому, чтобы он заговорил наконец на языке своего инстинкта. Разумеется, этот труд не будет бесплодным лишь тогда, когда такой язык существует, пусть даже он затуманен и запрятан под сотней покровов, то есть когда существует подлинный «темперамент». Конечно же, я не исключаю, что большой актер — «большой» в смысле техники и опыта — может обладать этими первозданными качествами. Но я хочу сказать, что нередко тем же самым обладают и актеры не столь знаменитые на рынке, но оттого не становящиеся менее достойными нашего внимания. Не говоря уже об актерах-непрофессионалах, которые — принося с собой, кроме всего прочего, чарующую толику простоты — часто бывают более подлинными и более цельными: потому, собственно, что они сформированы неразвращенной средой, они так часто оказываются и лучшими людьми. Главное — их раскрыть, выявить с полной отчетливостью. Вот когда необходимо, чтобы вступила в действие эта присущая режиссеру способность «находить подземные воды». Впрочем, в первом случае это так же важно, как и во втором.

Опыт научил меня более всего тому, что человеческое существо — в его весомости и его внешнем облике — есть та единственная «вещь», которая действительно на-

полняет собой кадр, что окружающая среда создается им, его живым присутствием, и что от страстей, его волнующих, все это обретает правдивость и выразительность; в то время как отсутствие его в прямоугольнике экрана мгновенно придает всем вещам вид неодушевленной природы.

Самый простой жест человека, его шаг, исходящие от него колебания и импульсы — одни способны сообщить поэзию и трепет вещам, которые человека окружают и среди которых он располагается. Любое другое решение проблемы всегда будет мне казаться покушением на действительность — ту, что разворачивается перед нашими глазами, сотворенная людьми и изменяемая ими.

Эти размышления едва только намечены. Но, сосредоточиваясь на самой сути моего подхода, хочу закончить словами, которые часто и охотно повторяю: я мог бы ставить фильмы перед голой стеной, если бы сумел заново открыть черты подлинной человечности в людях, расположенных перед этим пустым декоративным элементом, — открыть их и о них рассказать.

Перевод Л. Козлова

Витторио
Де Сика

Новые лица в кино

Мне не хотелось бы говорить о себе, но, с другой стороны, я чувствую, что не знал бы, что сказать кроме того немногого, чему научил меня опыт. Как режиссер я сделал до сих пор четыре фильма, но между мною и кино существует давняя любовь. Эта любовь восходит к тому дню, когда я встретил Камерини, — к началу съемок фильма «Что за подлецы мужчины!»¹.

Из моих четырех фильмов в трех дело происходит в коллеже или школе, а главные действующие лица — молодые люди, еще не достигшие или только достигшие двадцати лет; в моем следующем фильме будет даже исполнитель пяти-шести лет. Это обстоятельство вызвало легкомысленный смех у некоторых юмористов, но также и самые серьезные, авторитетные критики стали обо мне беспокоиться.

Кое-кто из них мне говорил, что сейчас мне уже пора сменить пластинку и оставить в покое коллежи, школы, короткие юбочки и штанишки. Моим друзьям и всем, кто меня любит, не хотелось бы, чтобы я повторялся, показал себя поэтом одного стихотворения, приятным, но маленьким и односторонним художником. Постараюсь им угодить и скоро поставлю фильм, в котором они увидят одних лишь пап и мам, бабушек и дедушек этих детей... Но здесь мне хочется сказать, что выбор того маленького мирка, в котором происходит действие моих первых фильмов, вызван не только особым чувством, влекущим меня к детям и молодежи, но также и одним обстоятельством чисто эстетического порядка, ибо я считаю детские лица не только самыми киногоеничными, но и зрительными элементами, обладающими исключительно сильной способностью эмоционального воздействия. Если меня спросят, кто мои любимые актеры, я не колеблясь назову в ответ имена, а не фамилии. Например, имя Анны — дочери римского привратника, которую вы видели в фильме «Тереза-Пятница»: маленькая, хитрющая и очаровательная воровка, крадущая яблоки. Или имя Лючано, сына туринского рабочего, который будет исполнителем главной роли в фильме «Дети смотрят на нас». Это прирожденный актер, с исключительным чувством пауз и свежей, замечательной манерой произносить реплики, без всякого «виртуозничества» или жеманства вундеркинда.

Но помимо этих моих предпочтений в кино мне нравятся прежде всего лица, так сказать, еще не бывшие на экране, актеры, не являющиеся актерами, те, кто еще не испорчен ремеслом и опытом и в ком все непосредственно и искренне. Если бы это было возможно, мне хотелось бы выбирать своих исполнителей на улице, среди толпы. Мне хотелось бы, чтобы исполнителем главной роли в моем фильме был тот юноша, что сидит напротив меня в трамвае, или та девушка, что ведет за руку ребенка и то и дело ласкает его взглядом своих прекрасных глаз, или та старая растрепанная женщина, которая в эту минуту ругается на пороге вон той лавки...

Но это другой разговор... Я хотел сказать вот о чем: будучи убежден, что кино нуждается в новых или не слишком часто виденных лицах (а в наших фильмах мы видим всегда одни и те же лица: иногда лишь слегка подгримированные или по-другому снятые, они появляются и исче-

зают, чтоб вновь появиться, с монотонностью лошадок на карусели), я ухитрился — и в этом мне также помогли выбранные мною сюжеты — показывать в своих фильмах малоизвестные или совсем неизвестные лица. И немного, чем я могу похвастать, — это то, что я дал кинематографу лица Адрианы Бенетти², Карлы Дель Поджо³, ученицы Экспериментального киноцентра, Ираземы Дилиан⁴, Паолы Венерони⁵, Заиры Ла Фратта⁶. С какими результатами — не мне судить. Но не думаю, что меня обвинят в том, что я слишком возгордился, если скажу здесь, что я лично очень доволен этими моими исполнительницами, которых я мог лепить так, как хотел, именно потому, что они следовали моим советам или повторяли мой урок с прилежанием хороших и послушных школьниц. Теперь мои милые воспитанницы пошли своей дорогой. Некоторые из них уже расправляют крылья и скоро взлетят высоко и уверенно. Это не мое им пожелание, а мое твердое убеждение. Но я часто вспоминаю с некоторым затаенным волнением то время, когда они делали первые шаги, и я искренне им благодарен за то удовлетворение, что они мне доставляли и еще доставят. Вот почему я решил указать здесь их имена, которые, впрочем, связаны с моей еще короткой режиссерской биографией.

Перевод А. Богемской

Карло
Лидзани

Опасности, угрожающие итальянскому кино. «Формализм»

Наша любовь к итальянскому кино, всех нас, кто продолжает о нем писать, возможно, чрезмерна. Постоянное внимание к нему, скажем даже — болезненно-беспокойное, привело к тому, что всякий, даже малозаметный признак его жизни, а затем, впоследствии, все его капризы были зафиксированы с методичным педантизмом, на них взирали и их исследовали с глубочайшим почтением. Почти полная ликвидация всякой конкуренции невольно превратила внимание со стороны критиков в любовь поистине яростную. Даже само то, что наши критики изничтожали

итальянские фильмы с невиданным раньше пылом, также было признаком все более глубокого и взыскательного внимания!

Тем более что эти критические разгромы потом нередко уравнивались столь же горячими восторгами, нередко малообоснованными и, во всяком случае, с излишней легкостью облакаемыми в явно преувеличенные формулировки: классика и тому подобное.

Во всяком случае, это любовь, а следовательно, нередко и сентиментальность, потому что истинный критический расцвет может быть достигнут только в период, хотя бы отдаленно приближающийся к веку Перикла¹, а возраст нашего кино, продолжающего расти, еще весьма от этого далек.

Сегодня нам следовало бы пожелать, чтобы наша любовь была честной, чтобы любовь уступила наконец место серьезной критике. Могут спросить: почему именно сегодня? Нетрудно ответить: да потому, что только сегодня серьезная критика начинает получать материал для предварительного подведения некоторых итогов, а следовательно, и возможность выработать точные мерки для будущих исследований. Отсутствие подлинного произведения искусства, по крайней мере, до прошлого года, волей-неволей подсказывало всем, кто занимается кино, лишь выбор одной из двух следующих позиций: или стоять вне критики, довольствуясь тем, что остаешься в надкритической позиции, и из подборок цифровых данных выводить призрачную картину возрождения кино, которое даже если и происходило, то нашло отражение в уже демагогическом и неминуемо фальсифицированном виде; или же иметь хотя бы терпение при отсутствии большого произведения ждать, когда конкретизируются попытки определенного направления (хотя сегодня оно и подвергается усиленной критике — его существования невозможно не замечать), которое оказало бы поддержку какому бы то ни было — и в любом случае оправданному — критическому анализу, а в ожидании — попытаться выполоть сорняки.

Поскольку быть терпеливым — самое трудное, многие избрали первую позицию и грешили (мы не хотим выдвигать слишком резких обвинений) излишней любовью (или в худшем случае — сентиментальностью). Другие ожидали усиления тенденции, которая, впрочем, уже начала проявляться, и, как следствие, чтобы честно занять

время ожидания, были строги и непримиримы ко всему и ко всем.

Сегодня, как нам кажется, мы должны отказаться от всякого предпочтения одной из этих позиций, ибо в нашем кино появилось определенное течение и нельзя не откликнуться на его призыв.

Отныне, мы полагаем, это течение должно служить пробным камнем: на нем следует подвергать испытанию, чтобы судить о прошлом и выражать надежды на будущее.

Это течение можно характеризовать при помощи разных определений: одним словом, говоря об итальянском кино, можно употреблять те же понятия, что употребляли и в прошлом: «формализм», «утонченность», «проза д'арте»². Недавно такую «утонченность» итальянского кино отметил в одном из номеров «Примато» Гуидо Пьовене³ в своем обзоре Венецианского кинофестиваля (немножко слишком оптимистическом).

Именно потому, что мы не говорим ничего нового, рассуждая о кинематографическом «эльзевиризме»*, и именно потому, что этот формализм представляет сегодня для многих критерий оценки, мы имеем основание считать, что упомянутая тенденция, наконец-то выявленная, и на примере произведений, а не абстрактно, является достаточно конкретным явлением и его не следует замалчивать. Это подтверждают сами художники — от Блазетти⁴ до Солдати, от Камерини (да, сила, заложенная в содержании фильма, была гораздо очевиднее в маленьком мирке Максов⁵, таком душевном, таком полном чувств, хотя и ограниченном, чем в «Обрученных», где преобладает столь явно внешняя форма) до Поджоли⁶ и Каstellани⁷. Слишком с многих сторон раздаются сигналы тревоги. Сегодня надо отказаться от этого утешения, — наконец мы можем с законным правом подвести итоги! И прежде всего потому, что конкретные доказательства, представленные итальянским кино, совпадают с итогами других видов искусства.

Значит, также и кино скатилось к формализму — старому греху, хорошо известному писателям. Мы не хотим слишком печалиться по этому поводу, ибо «скатиться»

* В итальянской журналистике «эльзевир» — главная статья в художественной или литературной рубрике газеты, которая публикуется обычно в первой колонке на третьей полосе (*примеч. пер.*).

уже означает какую-то дорогу и эта дорога достойна того, чтобы к ней отнеслась с вниманием серьезная критика. Если нынешние результаты и не дают никаких оснований радоваться, это еще не значит, что следует впасть в уныние: ведь писатели не обескуражены и, говорят, некоторые из них уже преодолели «формализм».

Но условие для такого спасения — это искренность!

Итоги, единственные, которые можно было подвести, как мы видели, подведены не только нами. Только придерживаясь самым решительным образом голой правды, все мы — как те, кто делает кино, так и те, кто о нем пишет, — сможем делать его и писать о нем еще лучше. Пока же удовлетворимся тем, что достигли «условий» для серьезной критики. Это, наверное, уже немало для нашего кино.

Если мы будем продолжать болтать впустую о мнимых успехах и невероятных результатах, то нам придется отказаться от нашего первого завоевания и вновь довериться пустой риторике.

И для того чтобы начать дело не откладывая, будем бдительны: этот формализм — самое худшее, что могло случиться с нашим кино.

В нем заключено все презрение (конечно, открыто не высказанное, но от этого не менее реальное) к «случаям из жизни», тенденциозный отказ от всего, что пахнет подлинной действительностью, от всего того, что «современно» во все времена, — от актуальности, от реального мира, от человека в его повседневной жизни.

Кино, искусство «фактов» и людей, никогда не обретает своей наиболее подлинной жизненности в сведении человека к какому-то знаку, цифре, от чего сегодня решили отказаться (пусть не все и с большим трудом) даже наши писатели.

Мы говорили об общих опасностях, грозящих всей нашей культуре, и уже большой шаг вперед само то, что мы с полным основанием можем указывать на них, ведя речь об итальянском кино.

Перевод Г. Богемского

Один хороший критик XIX века с необычайной суровостью осудил Боккаччо. С суровостью вполне современной, так как он был скандализован не столько вульгарностью, сальностью самих историй, сколько весельем, с которым они рассказывались. Так «Декамерон», с точки зрения этого критика, обладавшего несомненной широтой взглядов в сочетании с принципиальной и непреклонной нравственной позицией, еще до того, как из Вены прозвучал призыв рассматривать историю искусства как историю духа¹, оказался примером самого низкого поведения из всех возможных в тяжелые, переломные моменты истории. Отстраниться от действительности, уйти от проблем, находить веселье даже в рабстве и нищете — вот в чем суть такого поведения. Погибая во тьме средневековья, Италия, как жестко говорит критик, умирала от смеха.

История движется, времена меняются. Но тяга к веселью, к развлечениям любой ценой и в любых обстоятельствах, к сожалению, остается в каждом из нас. Мы всегда готовы грезить о вымышленном счастье, предаваться фантазиям, далеким от действительности. И нам даже хотелось верить, что в некоторых случаях такое поведение может быть необходимым, стать трагической, мучительной необходимостью. И это один из моментов нашей традиции, самый некрасивый, от которого мы хотели бы избавиться.

С точки зрения формальных достоинств произведения эта традиция также не самая лучшая, не самая высокая. Это не традиция, идущая от Данте, Макиавелли, Галилея, Фосколо, Леопарди, Мандзони, Верги. В лучшем случае это традиция, идущая от Саккетти, Банделло, Аретино. Это традиция «похищенных ведер», «Адониса», «Вакха в Тоскане»², «разворошенных осиних гнезд». Традиция, воспитанная на сомнительном меценатстве жестких и развращенных синьоров при карликовых провинциальных дворах, ищущих покровительства у своих более могущественных родственников, пользующихся услугами наемных убийц. Не это традиция нашего великого реалистического искусства, которое формирует и преобразует действительность.

В круговерти исторических эпох и событий время от времени возникал такой шутовской уклон, паразитический и меркантильный, неожиданно расцветала именно эта традиция, нередко забывая другую, более высокую и благородную.

Сегодня ее можно узнать в каллиграфизме псевдопоэтов и в романах для широкой публики. И наконец-то она нашла тот вид искусства, в котором может развернуться в полную силу, — кинематограф, в котором она, эта традиция, приобрела небывалую масштабность и воинствующую агрессивность. Кто не знает, что в сегодняшней своей продукции кинематограф стал — и всегда стремился к этому — тем, чем стремился быть роман в поздней древнегреческой литературе периода упадка. «Приятная ложь, повествование об удивительных приключениях, рассказ о трудностях, с которыми сталкиваются влюбленные, о вознагражденной любви. Его цель — развлечь читателя, поразить его воображение, увести в вымышленный мир, совсем не похожий на настоящую жизнь, где он знакомится с людьми, совсем не похожими на реальных людей».

Это определение художественной продукции далеких времен полностью подходит к современной кинопродукции. При выпечке огромного количества патетических и комико-сентиментальных историй, которыми заполняются километры пленки, эта формула используется отнюдь не бессознательно! Нить, связывающая «Эфиопику»³ с «Тридцатью секундами любви»⁴, непрерывна. И это самая настоящая деградация, максимальное опошление искусства.

Вместо того чтобы ждать, когда будет переписана история итальянской литературы, было бы предпочтительнее, чтобы кино отошло от прежних литературных схем и приобщилось к величайшей славе нашего изобразительного искусства.

И, как мне кажется, именно таковы истоки фильма Лукино Висконти «Одержимость», который в эти дни вышел на экраны Италии, вызвав горячую, бурную полемику. Этот фильм потрясает и поэтому, естественно, вызывает споры. Гражданственное искусство требует гражданственности и от зрителей.

Ужасная история, рассказанная в этом фильме, происходит на фоне прекраснейшего итальянского пейзажа.

Это отнюдь не упорядоченный и благоухающий пейзаж классицистов и не живописно-небрежный пейзаж романтиков или художников рококо. Это настоящая долина реки По, с ее сырой, жирной землей, в туманной дымке, как бы придавленная низким атмосферным давлением, такая выразительная в своем однообразии. Кусочек Италии, невиданной до сих пор в наших фильмах. Дорога, по которой едут грузовые машины вдоль торжественно и лениво несущей свои воды реки. Настоящая остерия, настоящая табачная лавка, а не какое-нибудь общеевропейское кафе. Здесь с одними и теми же протяжными интонациями напевают один и тот же простой мотив; по воскресеньям пьют санджовезе, растягиваются на траве, разворачивают свертки с завтраками, играют в шары, если и в не совсем рваных штанах, то, во всяком случае, с дырами на коленках; здесь у мужчин квадратные плечи, а у женщин худые, нервные бедра; у мужчин большие, загрубевшие от работы руки, если они земледельцы, или сухие и тонкие, если они механики, а руки женщин, даже с наманикюренными ногтями, должны работать: вечером в воскресенье им придется перемыть гору посуды. Здесь единственным утешением от более в пояснице, от усталости, от угрызений совести и горя является «Доменика дель коррьере». Здесь пристрастие женщин, вообще народа к шляпам доходит до абсурда: это шляпы, чудом удерживающиеся на макушке, которые никогда не знаешь, как надеть, куда положить, держать ли в руке или под мышкой, носить ли набекрень или надвинутыми на лоб. Но отказаться от них нельзя, потому что они — знак отличия, престижа: их не снимают даже тогда, когда не следует оставлять «косвенных улик», как пишут в детektивах. К тому же мужские шляпы — неизменная принадлежность упрямых затылков!

Города, улицы и площади, залитые солнцем, с пятнышками спасительной тени, где на расстоянии одного шага от Palazzo dei diamanti или Schifanoia⁵ из домов сомнительного свойства выходят женщины с бутылкой молока в одной руке и сигаретой в другой, а в окнах расчесываются ниспадающие гривы волос, способные посрамить саму Мелисанду⁶. Сады, в которых сидят и вяжут или едят рожки с мороженым, сработанные в бог весть каких фантастических кухнях, а может быть, и в брюхе драконов, сошедших с картин и фресок лишь затем, чтобы превратиться в тележки и велосипеды. Улицы и переулки — здесь по

своим делам идут продавцы, разносчики, водители, моряки, просто праздничношатающиеся. Здесь же, в ослеплении и неистовстве, проходят и герои драмы. Неопытные девушки слишком торопятся стянуть с себя свои облегающие кофточки, сами толком не понимая своего порыва, своего нетерпения, как и герои фильма, потому что далеко не все перепады и движения чувств объясняются лишь игрой крови. А кровельщики на карнизах уподобляются ангелам, слетевшим с небес, чтобы возложить венок мученичества на отчаявшихся героев.

Тех самых, которые не хотят следовать наивным, но удобным поучениям священника, озабоченного тем, чтобы «*ne scandala eveni ant*»*.

Это драматический мир беззащитного человека. Мир, в котором бунт против устойчивых привычек и норм поведения, против снисходительности добродушного врага, невзыскательности и мягкости священника означает принесение себя в жертву. Означает, что нельзя отступить даже перед преступлением, что лучше обречь себя на смерть, но остаться непреклонным.

Все это подарил нам в картине «Одержимость» итальянский кинематограф — художественное воспроизведение беспокойной, тревожной действительности, впервые противопоставив ее как археологическим раскопкам, так и фильмам-развлечениям, сделанным в соответствии с постоянными, раз и навсегда заданными формулами.

Очень может быть, что кинокритика была не готова к этому неожиданному и «вопиющему» проявлению реализма. Кинокритика слишком привыкла к ремесленничеству, к условности, к повторению избитых моделей и форм. И как следствие: полемика, споры, нападки. Ясно, что в этой борьбе, подстрекаемые низменными чувствами, критики прибегли к использованию запрещенных приемов. Так, ударом ниже пояса явилось обвинение фильма в аморальности. Как будто попытка освоить, понять душевный мир человека во всей его сложности и противоречивости, в метаниях между добром и злом, показать его во внешних и внутренних проявлениях без лжи, без натяжек не является высоконравственной.

Но почему, возразят нам, здесь показано обращение ко злу?

* Не вышло скандала (латин.).

По той простой причине, что счастье не имеет сюжета, точно так же, как идеальное государство не имеет искусства.

Но там, где нет искусства и нет сюжетов, нет и жизни. Жизнь не есть совершенство, она лишь стремится к совершенству, в том числе и через совершенствование искусства.

Перевод О. Бобровой

Альберто
Латтуада

Заплатим наши долги

Италия — «трудная» страна, что доказывает недавний политический кризис, завершившийся, к счастью, созданием правительства, которое даст нам Учредительное собрание. «Трудности» эти можно понять, если вспомнить, что наша земля вскормила в своем чреве одновременно Папство, Монархию, Дуче, синьора Аньелли¹ — одним словом, такое историческое, духовное и материальное бремя, которое могло бы раздавить и колосса. Однако и мы еле живы. То же самое можно сказать и о нашем кино. Это проблема огромной социальной значимости, отражающая жизнь нации в целом, которую наряду с другими, еще более серьезными, нужно рассматривать как проблему европейскую. Наш экран — это экран Европы (чтобы не сказать — всего мира), и потому все критерии должны соотноситься с этим представлением. Это означает, что мы не должны отказываться от своего особого итальянского характера, но вывести поиски этого характера на такую глубину, чтобы они приобрели универсальный, то есть общечеловеческий, интерес.

Тут нужна большая смелость, особенно со стороны продюсеров. Мы — оборванцы? Покажем же всем наши лохмотья. Потерпели поражение? Посмотрим в лицо своим бедам. Чем мы обязаны мафии? А ханжескому лицемерию? Конформизму, безответственности, дурному воспитанию? Заплатим все наши долги яростной любовью к правде, и растроганный мир поддержит это великое сражение за истину. Эта исповедь высветит сумасбродные тайные добродетели, нашу веру в жизнь, наше высокое

христианское братство. Мы наконец обретаем понимание и уважение. Ничто лучше кино не способно раскрыть корни нации.

Но мы, бедные режиссеры, имеем дело с запуганными продюсерами, которые пока не нашли ничего лучшего, как усовершенствовать свои по-деревенски осмотрительные расчеты. Большинство из них, бессознательно отказавшись от европейского рынка и занявшись семейной бухгалтерией, хлопочет о том, чтобы нравиться нашей провинции, или даже, как некоторые, только римской публике. Уже после того, как установилась новая демократия, они из кассовых соображений стали налагать вето на сюжеты, ранее запрещавшиеся фашистской цензурой. Режиссеры, достойные этого имени, вынуждены пускаться на немислимые трюки, чтобы сделать приемлемыми сюжеты, столь милые продюсерам. Разве это хорошее начало для работы, успех которой целиком зависит от горения, увлеченности, внутренней потребности, которые должны быть движущими силами ее главного создателя? Конечно, эти режиссеры отлично знают свое ремесло и в конце концов, отложив в долгий ящик свои мечты, создадут столько «Капитуляций Тити»² и «Форнарин»³, сколько потребуют продюсеры. Но хорошо бы помнить, что «Врата неба», которые «Орбис»⁴ создавал со скромными, но весьма благородными притязаниями, римской публике показались так себе, зато только за счет первых трех заграничных контрактов покрыли стоимость своего производства. Бывает и так, что новые технические решения, например такие, которые встречаются в «Нашем городке»⁵ и «Человеческой комедии»⁶, у нас начинают принимать только после того, как нам их разжуют американцы, то есть когда нам остается только их скопировать. Кто из итальянских продюсеров принял бы сценарий «Пришествия мистера Джордана»⁷? А ведь хороших идей не занимать и нам, и Дзаваттини, например, у которого собраны все сведения и данные, несомненно, сумел бы многое порассказать нам на эту тему.

Однако наше дело не толкать продюсеров на безумные авантюры, но только посеять в них сомнения в безупречности их намерений. Такое впечатление, что они были много смелее и активнее во времена фашизма, хотя у нас и нет объяснения этому. Где «Люкс» времен «Выстрела»⁸? Дело в стоимости? Но разве в той же пропорции не выро-

сли и сборы? И разве не принят закон о возмещении расходов?

Одними опасениями послевоенный киноэкран не завоевать, поэтому мы будем неустанно побуждать наших продюсеров бросить близорукие расчеты или по крайней мере проявить дальновидность, хотя бы настолько, чтобы угождать и нашим и вашим, чередуя так называемые «верняки» с фильмами, рожденными под знаком смелого ума и поэтического чувства. Полное подтверждение нашей правоты мы видим в «Прогулке в облаках» продюсера Амато⁹ и в деятельности Карло Понти¹⁰ (первая группа фильмов АТА, а также постановка «Фонтамары»¹¹). Готовятся дать Италии новый кинематограф, отличный от кино, зарождавшегося в духовном болоте Министерства народной культуры под верховным надзором Луиджи Фредди¹², и другие молодые люди.

Перевод Н. Новиковой

Франко
Вентурини

Истоки неореализма

Нам кажется, что и поныне формой исследования, имеющей больше всего шансов найти критическое определение итальянского неореализма, остается исследование в области хронологии, цель которого заключается в определении момента зарождения данного явления в истории итальянского кино.

До сих пор происходило лишь обратное: усилия критики концентрировались в основном на изложении поэтики неореализма в ущерб не только хронологическому обоснованию, но и выяснению его стилистики. Короче говоря, критическому изучению неореализма недоставало соответствующего понимания самой исторической природы этой проблемы.

Это упущение — если не говорить еще и о предвзятости эстетических суждений — объясняет скудость результатов, достигнутых критикой в изучении неореализма на сегодняшний день, и равным образом объясняет как априорный скептицизм одних критиков, так и столь же безосновательный апологетизм других.

Настоящее исследование ставит своей задачей выявить в недавней и далекой истории итальянского кино корни этого явления, чтобы, оттолкнувшись от этих корней, обрисовать общий ход его развития, историю неореалистического направления. Задача, следовательно, сугубо историческая. Мы действительно верим в «историю» искусства: термины «романтическое», «готическое», «барочное» и другие для нас не отвлеченные категории, но определения исторических реальностей, стилистических явлений, моментов жизни духа. И неореализм не выдумка критики, а реальное явление, история которого, естественно, имеет свои границы.

Каллиграфизм

Термин «каллиграфизм» — это, естественно, просто подходящий термин, с помощью которого мы намерены — без малейшего пренебрежительного оттенка — обозначить ту продукцию 1940—1943 годов, которая связана с именами Кьярини¹, Кастеллани, Латтуады и Солдати. Он означает оживление критики в итальянском кинематографическом мире и пробуждение более отчетливых культурных интересов.

Учитывая такую направленность этого течения, может быть, полезно дополнить его изучение анализом роли итальянской кинематографической критики в период между 1940—1943 годами. Итальянская кинокритика, несмотря на недостатки своего метода, в которых мы вскоре убедимся, представляет собой одну из самых последовательных и конкретных «школ». В частности, ее отличает особый историзм при прослеживании становления производства — историзм, который для определенных линий этого производства играет роль повивальной бабки. Когда будут писать историю последнего десятилетия итальянского кино, без особой главы, посвященной критике, обойтись будет невозможно. А потому мы считаем, что анализ выводов критики за 1940—1943 годы может способствовать обнаружению скрытых корней и побочных явлений, представляющих огромный интерес для понимания возникновения неореализма.

В самом деле, именно критика сделала достоянием культуры проблему поиска своеобразного, «национального», как тогда говорили, кинематографического стиля. Между 1940 и 1942 годами споры вокруг этого поиска порой принимали крайне запальчивый тон из-за откровенно политических подстрекательств. (Это было время, когда Уго Ойетти² писал, что искусство в Италии обязано быть итальянским.) В течение ряда месяцев чуть ли не единственное, о чем писали газеты и журналы, было то, что словами Пиранделло можно было бы назвать «стилем, который нужно создать».

Критика осуществляла над продукцией беспощадный надзор, скрупулезно анализируя самые несходные и незначительные шаги, выверяя и координируя их в вечном ожидании каких-то результатов, которые позволяли бы надеяться на рождение этого вождя «стиля, который нужно создать». Позицию критики в эти годы можно сравнить с предупредительным и просвещенным акушером, приглашенным помочь при трудной беременности и готовым в любую минуту схватиться за щипцы, приняв обычные органические проявления за признаки преждевременных родов.

При всем разнообразии подходов в этом критическом поиске, похоже, преобладает одно общее побуждение — включиться в свою родную традицию, от Верги, Фогаццаро, Мандзони, Гольдони, Караваджо, Мазаччо — к Джотто и Данте, в иллюзорной надежде обнаружить у них в готовом виде самую суть родовой гениальности, чтобы путем внутривенного вливания привить ее итальянскому кино. Этот «археологический предрассудок», это представление о том, что творческую оригинальность можно выжать из учебников по истории искусства, оказался «потолком» для стольких представителей нашей родной критики. В те годы они вполне серьезно, с глубокой убежденностью, что тем самым выполняют свою социальную функцию, цитировали Симоне Мартино и Джамбаттисту Вико в рецензиях на фильмы Маччочинкуэ³ и Гуаццони⁴.

Это заблуждение критики ограничивало развитие и некоторых направлений нашего производства во время войны. Каллиграфизм родился из того самого стремления вывести кинематографический стиль из этнического своеобразия с помощью книжных подсказок (неважно, чьих именно — Фогаццаро, Россо ди Сан Секондо⁵ или даже Пушкина), которое было требованием культуры, не только ки-

нематографической, но культуры вообще, культуры в широком смысле. А результатом этого стремления там, где оно не опиралось на соответствующую фантазию, по существу, оказывалась декоративность. Термин «каллиграфизм», предложенный с явно глумливым намерением, как раз и содержит намек на эту бесплодную склонность к заумным арабескам. Здесь мы рассматриваем каллиграфизм как течение, не вдаваясь в достоинства отдельных произведений, среди которых могли появляться заметные и сами по себе ценные достижения (например, «Спящая красавица»).

Такой ориентации производства, впрочем, способствовали также и факторы внехудожественного порядка, в частности принуждения политического характера. В годы фашистского правления кинематографическая продукция подвергалась строгому цензурному контролю. Сюжеты, затрагивавшие конкретные, социальные проблемы или навеянные слишком суровым реализмом, не допускались.

Впрочем, с утверждением в итальянском кино декоративного течения «книжного» происхождения активизировался тот процесс прихода в кино итальянской интеллигенции, который начался году примерно в 1930-м, когда в «Чинес» пришел Чекки⁶. Несмотря на уклон в декоративность, вклад интеллигенции был все же положительным фактом для нашего кинематографа, поскольку означал преодоление того ремесленного уровня, который определял опыты регионализма. (Типичным ремесленником, выбившимся из самых низов, был, к примеру, Палерми⁷). Интеллигенция внесла в итальянское кино более конкретные духовные потребности и более зрелое эстетическое сознание. Впрочем, и сама так называемая каллиграфическая продукция, несмотря на скудность своих безусловных достижений, была шагом вперед. Поиски своеобразного стиля, пусть даже отличавшиеся излишне холодной рассудочностью и обращенные к внекинематографическим источникам вдохновения, были в конечном счете сами по себе проявлением смелости, показателем сложившегося художественного сознания.

Впрочем, несмотря на ошибочность метода, эти поиски привели в конце концов к достижению каких-то ценных и оригинальных результатов и в желаемом смысле. Как уже однажды заметил Антонио Пьетранджели⁸ в довольно

интересном исследовании*, оказавшемся полезным для уточнения нашей мысли, эти так называемые каллиграфические искания смогли привести в конце концов к ряду открытий (пусть отрывочных) своеобразного итальянского пейзажа. «Что касается поиска стиля, — пишет Пьетранджели, — наши кинематографисты стали выходить из павильона и, постепенно завоевывая итальянский пейзаж, успешно проникли в реальность своей эпохи и проблемы своей страны, сумев выразить их только в эти последние годы». И дальше: «...даже у этих режиссеров из рядов интеллигенции, по своей природе склонной к эстетизму, вызревало смутное желание изобразить живую, а не условную Италию».

«Старинный мирок» (1940) и «Трагическая ночь» (1941) Солдати, «Слушаюсь, госпожа» (1941—1942) и «Ревность» (1942) Поджоли, «Улица пяти лун» (1941) и «Спящая красавица» (1942) Кьярини — это произведения, которые при известных слабостях и наивности местами отличаются оригинальностью и обнаруживают пытливое брожение, выступающее как бы предвестником национального стиля.

Эти достижения свидетельствуют о внутренней эволюции в определенном направлении, в которой участвует и критика. Поиски «стиля, который нужно создать» чем дальше, тем больше сужают область умозрительных рассуждений. Теперь уже не говорят ни о Данте, ни о Караваджо, ни даже об «Эttore Фьерамоска»⁹, но пытаются выявить в нашей истории искусства те мотивы, которые по своей природе больше всего пригодны для использования в кино, то есть ищут среду и обстановку, имеющие пластическую определенность. Этот поиск опирается теперь не столько на изобразительное искусство, сколько на литературную традицию, прежде всего традицию XIX века: не только потому, что он ближе и, значит, связан с нами чуть ли не преемственностью событий и ностальгической памятью, но и потому, что XIX век предлагал более органичный набор красок, обстоятельств и нравов, с более конкретными и сильно выраженными этнографическими признаками — одним словом, более реалистичный.

Так на вершине «ученого» поиска всплывает то врож-

* *Pietrangeli A. Panoramique sur le cinéma italien. «La Revue du cinéma», № 13, 1948, maggio.*

денное реалистическое чутье, которое вело в свое время в кинематографе ремесленническое течение регионализма. Теперь критика заострила свое внимание на особой главе XIX века — прозе и театре Юга, которые связаны с именами Верги, Капуаны, Серао, де Роберто, Бракко, Россо ди Сан Секондо и Д'Аннунцио «Пескарских новелл», не отказываясь при этом от исследования живописи Юга, от Морелли до Микетти¹⁰.

Все это, естественно, привело к переоценке места старого регионального кинематографа в культуре, и критика отныне и впредь стала объединять имена Мартольо и Верги, усматривая в этом уравнении более верный рецепт «стиля, который нужно создать». Вспомним ряд длинных отступлений, посвященных Верге, которыми открывались рецензии молодого Де Сантиса, бывшего в 1942—1943 годах штатным критиком в «Чинема». Так каллиграфизм в каком-то смысле слился со старой линией регионального реализма, подняв ее, однако, до уровня культуры. В 1940 году Барбаро, Кьярини и Пазинетти¹¹, представлявшие главный штаб итальянской критики, участвовали в качестве сценаристов и помощников режиссера в постановке «Грешницы» Палерми, а самого Палерми еще можно было считать самым видным и чутким к современным веяниям представителем регионализма.

Камерини и Блазетти

Между 1940 и 1943 годами итальянское кино переживает сложный, эклектичный период, когда сплетаются многообразные побуждения, период, открытый разнообразным веяниям, с трудом поддающимся отделению друг от друга и упорядочению. Однако во всех этих разнообразных сдвигах есть единый показатель общей реалистической направленности (более или менее сознательной).

Марио Камерини, являющийся вместе с Блазетти самой представительной фигурой довоенного итальянского кино, также, в сущности, ориентируется (пусть через стихию юмора) на реалистическое изображение среды и обстоятельств, складывающееся прежде всего из наблюдений над промежуточными между мелкой буржуазией

и рабочим классом слоями. Мир Камерини (определенно напоминающий мир Клера) — это мир юмора и зыбкой сатиры, где проскальзывает нота патетики и потому то там, то тут возникают отзвуки драматизма («Как листья»). Его лучшие постановки («Что за подлецы мужчины!», «Дам миллион», «Сердцебиение») ¹² — это именно те фильмы, где ему удается уравновесить эти различные интонации. Из этого мира выйдет Витторио Де Сика.

С Камерини связана «Прогулка в облаках» (1942) — особое и единственное в своем роде произведение в творческой биографии Алессандро Блазетти. Блазетти — самый эклектичный и единственный из наших режиссеров, который от своего дебюта в «Солнце», отдаленно навеянного русскими образцами, до «Железной короны», поверхностно воспроизводившей мотивы раннего Ланга ¹³, оказался восприимчивым к становлению крупных течений европейского кинематографа. Поэтому определить место его творчества в истории кино, свести его к какому-то общему выражению трудно. Из-за своего эклектизма Блазетти останется явлением, стоящим особняком в истории итальянского кинематографа. И потому его роль в процессе возникновения неореализма представляется нам довольно скромной; в любом случае гораздо более скромной, чем считает Пьетранджели, по мнению которого «фильм «1860» является подлинным предвестником итальянской неореалистической школы». Нам кажется, что у этого наивного, слишком сумбурного фильма, где игривые тона сочетаются с риторикой лжепатриотической мелодрамы, мало общего со сдержанной, глубокой человечностью произведений Росселлини или Де Сика. Даже художественное воплощение «типажей» кажется нам более скромным, чем принято считать. Более значительной — в реалистическом отношении — нам кажется «Старая гвардия», хотя и в ней сохраняются недостатки «1860». А самым крупным достижением Блазетти в реалистическом направлении остается «Прогулка в облаках», которая, однако, снова возвращает нас к Камерини. Пойти дальше этого Блазетти уже не сможет. И когда в 1946 году под влиянием Росселлини он попытается сделать в неореалистической манере «Один день жизни», это будут перепевы «1860».

В качестве предшественника (хотя бы даже отдаленного и непрямого) неореализма Блазетти представляется нам

менее значительным, чем Камерини. Впрочем, напомним, что, когда появилась «Железная корона» (1941), Филиппо Сакки¹⁴ справедливо заметил, что заслугой этого фильма был отход от формы комнатного веризма, характерной для Камерини.

Но рядом с Камерини существовали и другие попытки: пусть не свободные от риторики, пусть скованные схемами каллиграфизма (в особенности живописными), они все-таки имели главным образом реалистическую направленность — это «Осада Алькасара» и «Бенгази» Дженины¹⁵, «Сельская честь» и «Дон Боско» Алессандрини¹⁶ (помощником которого в двух последних фильмах был Альдо Вергано).

Лукино Висконти

Эта атмосфера реалистических чаяний — на самом-то деле довольно разобщенных и усеченных — определилась окончательно с выходом «Одержимости» Лукино Висконти, быть может лучшего итальянского фильма до 1943 года. Традиция регионализма, «ученый» поиск, французское влияние гармонически сливаются в «Одержимости», порождая ценное и своеобразное явление.

«Одержимость» идет по тому же пути, что и «Грешница», «Трагическая ночь», «Ревность», «Спящая красавица», иными словами, по пути поиска оригинального итальянского пейзажа. Феррарская низменность, песчаные отмели По, деревенские остерии, улочки Феррары, с игрой светотени, праздник Св. Чириака в Анконе, вагоны третьего класса дают нам невероятно живое и подлинное изображение Италии, не просто похожее, но истинное, то есть художественно правдивое; это законченное выражение итальянского «Stimmung»*. Таким образом, «Одержимость» возрождает этнографические мотивы регионализма, благодаря чему сближается с кульминационным моментом того «ученого» поиска, который отправлялся от учебников по истории искусства. (Критика «Одержимости» и правда не обошлась без упоминаний нашей старинной

* Настроение (нем.).

живописи. Умберто Барбаро, например, вопрошал: «Не имеет ли появление причудливо-старинной тележки мороженщика на площади в Ферраре каких-то геральдических прецедентов, восходящих, быть может, даже к Эрколе Де Роберти?¹⁷»*.)

Лукино Висконти когда-то был ассистентом у Ренуара и в «Одержимости» не избежал заимствований из его фильмов. Язык Висконти явно идет от французских образцов. Но манера, стиль иные, оригинальные (столь милый французскому реализму уклон в литературность Висконти преодолевает). Пьетранджели справедливо замечает, что «Одержимость» свидетельствует о зарождении итальянского стиля. «Стиль, который нужно создать» наконец-то найден. И еще Пьетранджели замечает, что с «Одержимости» начинается неореализм. Это, несомненно, верно постольку, поскольку в фильме Висконти уже встречаются те особенности, которые позднее мы будем находить у режиссеров-неореалистов. И все же, как мы увидим дальше, формированию этих режиссеров способствуют другие источники и оно берет начало скорее от «Людей на дне», нежели от «Одержимости».

«Одержимость» является достижением кинематографической культуры, более того, она знаменует рождение итальянской кинематографической культуры. Умозрительные заключения по поводу истории искусства здесь воплощаются в выражениях кинематографического языка, то есть обретают формальную осязаемость. Решающую роль в достижении этого результата сыграл французский урок. В самом деле, в Италии не было кинематографической культуры, если понимать ее как сознательно накопленное богатство стилистических средств и приемов выразительности. Наиболее значительные достижения нашего кинематографа по-прежнему находились на ремесленном уровне (в сущности, даже Камерини был режиссером-ремесленником — в положительном смысле этого слова). Существовал, правда, опыт документального кино, но, как мы увидим дальше, он был слишком отрывочным и обособленным. Единственным кинематографистом, владеющим кинематографической культурой, был Блазетти, чьим эклектичным поискам, как уже говорилось, недоставало органичности, и они оставались неповтори-

* *Barbaro U. Neorealismo.* — «Film», 1943.

мыми, отвечающими только потребностям его беспокойного темперамента. Итальянское кино до «Одержимости», как и английское до Грирсона¹⁸, было явлением провинциальным, отрезанным от процесса становления европейского кино. Немецкий экспрессионизм, авангардизм, русская школа, *Kammerspiel** если и находили отклик в Италии, то неустойчивый и случайный.

Итальянскому кинематографисту, если бы он захотел в 1940 году оглянуться назад в поисках такого отечественного опыта, который был бы актуален и созвучен международным поискам, пришлось бы возвращаться к «Кабирии» — слишком мало, а главное, слишком далеко. В итальянском кино повторялась та же ситуация, что и в лирической поэзии до «Аллегрии» Унгаретти¹⁹, когда оказалось, что нечем заполнить эпоху, давшую во Франции Бодлера, Рембо, Малларме, Валери, Аполлинера. О досадной необходимости для поэтов своего поколения возвращаться к Леопарди и Фосколо, чтобы опереться на достойную традицию, заявил как-то Монтале²⁰. «Такое впечатление, — говорил он, — что все приходится начинать заново».

Именно это пришлось делать итальянскому кино. Как и поэзии, кинематографу пришлось сначала в кабинетных условиях овладевать тем опытом европейской культуры, в стороне от которого осталась Италия. Как Унгаретти выбрал в силлабической просодии «Аллегрии» совокупный опыт поэтического пятидесятилетия от Бодлера до Ревверди²¹, так и Висконти, завершив работу, начатую каллиграфистами, влил в наше кино двадцатипятилетний опыт мирового кинематографа. То же самое сделал Грирсон в Англии. Но если теоретик и критик Грирсон с методической целеустремленностью обратился непосредственно к источникам разных национальных школ, обобщив затем их опыт во вдохновенном и оригинальном стиле «Рыбачьих судов», то менее систематичный Висконти воспринял опыт мирового кинематографа почти исключительно через французский реализм. Влияние «Одержимости» на итальянское кино, разумеется, даже отдаленно нельзя сравнить с влиянием «Рыбачьих судов» на английское, но это обусловлено главным образом различием соответствующим

* «Камерная драма» (нем.). Разновидность драмы, сложившаяся в немецком театре и кино в начале 20-х гг. (Прим. перев.).

щих исторических периодов. «Одержимость» появилась слишком поздно, чтобы она могла оказать исключительное воздействие на «стиль, который нужно создать». Иными словами, появилась тогда, когда уже начали сказываться другие влияния. Поэтому поиски «стиля, который нужно создать» продолжались, но уже в других направлениях. Несмотря на историческую конкретность своего урока, «Одержимость» осталась периферийным и в известном смысле несвоевременным явлением в ходе диалектического развития итальянского кино.

Документализм

Это развитие оказалось под влиянием другого созревшего к тому времени течения — документализма. Сравнительное изучение истории кино учит нас, что практический опыт документального кинематографа оказал существенное влияние на формирование ряда национальных школ. Вспомним группу советских документалистов — Вертова, Тиссэ, Головню, — активно работавших уже в период гражданской войны. (Позднее Вертов создаст свой «Киноглаз», Тиссэ и Головня будут работать соответственно с Эйзенштейном и Пудовкиным.) Французский реализм также кое-чем обязан опыту документализма (Кавальканти²², Виго,²³ Карне, Лакомб²⁴), который представлял собой тылы авангардизма.

В Италии документализм оставался более скромной и обособленной областью, которая была плохо связана с обычным кинопроизводством. И, может быть, как это уже отмечали Казираги²⁵ и Виаци²⁶, именно «отсутствие серьезного опыта в области документального кино» в немалой степени сказалось «на позднем формировании единого национального стиля»*. Однако при всей своей незначительности и ограниченности опыт итальянской документалистики все же оказал известное влияние на кинопродукцию и внес свой вклад в «стиль, который нужно создать». Более того, сегодня можно видеть, что вклад

* *Casiraghi U., Viazzi G. Presentazione postuma d'un classico. — «Bianco e Nero», 1942, apr.*

этот важнее, чем можно было полагать в 1942 году. Прежде всего, документализм оказал благотворное влияние на формирование атмосферы кинематографической культуры. В документальном кино пробует свои силы интеллигенция итальянского кинематографа — не те ее представители, что «перебежали» из других областей, как Солдати, но те, что вышли из кино, как Пазинетти. Именно благодаря своей обособленности и некоммерческому характеру документальное кино создавало возможности для более строгой, более «правовой» в кинематографическом отношении художественной позиции. Между 1938 и 1942 годами в Италии сложился «дозор» кинематографистов, чье творчество составило один из наиболее достойных моментов нашего кинематографа этой эпохи: это Пазинетти, Паолелла²⁷, Маньяги, Эммер²⁸, Грас²⁹, Паолуччи³⁰, Черкио³¹, Феррони³², Поцци-Беллини³³ и другие. У некоторых из них, особенно отчетливо — у Черкио и Паолуччи, наблюдаются те поиски оригинальных пейзажных мотивов, которые составляли ведущую линию итальянского кинематографа этого периода.

Но самый интересный, самый плодотворный в историческом плане аспект нашего документализма представлен линией военной документалистики, образующей особую главу. В связи с потребностями военного времени выпускалось большое количество документальных лент, по преимуществу пропагандистского характера. Десятки операторов были прикомандированы к действующим войскам, кораблям, самолетам, в то время как другие снимали в тылу подготовку к боевым действиям. Большая часть этой продукции довольно убога и в лучшем случае не выходит за рамки старательного ремесленничества. Если сегодня о ней еще говорят как о жизнеспособном явлении, то только потому, что именно это течение сформировало Де Робертиса и Росселлини. Иными словами, военная документалистика (как, впрочем, и другие течения итальянского кино этого периода) не сумела создать школы, но предоставила, однако, возможность отдельным, особо одаренным людям приобрести опыт, содержащий в зародыше основы потенциально возможной школы.

**Де Робертис,
Росселлини,
Де Сика**

Франческо Де Робертис, офицер действительной службы Военно-морского флота, дебютировал в 1940 году документальной лентой «Вижу мины».

В 1940/41 году он поставил «Людей на дне». Как уточнил сам Де Робертис, этот фильм возник из задачи сугубо документалистской (в исконном смысле этого слова): в самом деле, он поставил себе цель показать на экране, какими спасательными средствами располагают подводные лодки нашего флота. Стиль этой эпохи вдохновляется манерой итальянской военной документалистики. Более того, именно с выходом «Людей на дне» эта манера становится современной, превращается в стиль. Однако «Люди на дне» снимались в первые военные месяцы, то есть как раз тогда, когда военная хроника еще не могла иметь своей органичной традиции. Значит, «Людам на дне» военная хроника дала только скрытые приемы ремесла, обеспечивающие лишь самую возможность высказаться (а Де Робертис уже сделал их приемами выразительности). Как ни незначительна такая роль документалистики, она представляет собой единственную конкретную зацепку, на основании которой можно говорить о принадлежности Де Робертиса к итальянскому кино этого времени: действительно, «Люди на дне» стоят в стороне от тех течений, которые нашли свой выход в «Одержимости». В известном смысле «Люди на дне» представляют собой новое явление.

Казираги и Виачци писали в 1942 году: «Если через несколько лет еще будут говорить об итальянской школе, особенно за границей, об особенностях ее съемок, о непосредственности исполнения, некоем стиле и, возможно, некоей типичной, сугубо итальянской манере, это будет не только исключительной заслугой общей атмосферы производства, ставшей к 1940—1941 годам наконец-то благоприятной, но и особой заслугой первых произведений режиссера Де Робертиса, человека простого, типичного южанина по внешнему виду, но обладающего глубочайшей, почти утонченной культурой, приобретенной упорным тру-

дом, по-видимому благодаря изучению теоретических взглядов и практических работ представителей других европейских наций, по-преимуществу — что не удостоверено, но очевидно — русских».

И все же суждение Казираги и Виаци о Де Робертисе как о человеке, «обладающем глубочайшей, почти утонченной культурой», кажется нам преувеличенным и потому подлежащим пересмотру. «Культуру» Де Робертиса, в отличие от культуры Висконти, следует понимать не как сознательное присоединение к определенному течению, но только как грамотное, хотя и свободное от эстетических предубеждений, знакомство с выразительными средствами кино. Потому-то довольно трудно указать, кто был для Де Робертиса образцом. Казираги и Виаци говорят о примере русских. И несомненно, киноязык Де Робертиса напоминает какими-то своими сторонами русскую школу (диалектическим монтажом, использованием рифмы и выразительного предмета в пудовкинском смысле, привлечением «типажей»). Однако не надо забывать, что урок русской школы давно уже является общим достоянием мирового кинематографа и его элементы, в конечном счете обусловленные освоением выразительных средств кино, нашли свое отражение в самых разнообразных явлениях (у Рутмана, в *Kammerspiel*, в английской документалистике, если называть наугад). Отмеченные выше аналогии между киноязыком Де Робертиса и киноязыком русских (имеющие, впрочем, достаточно неопределенный характер) можно объяснить и не только специальным знакомством с трудами русских, поскольку они входят в сферу грамотной теоретической подготовки и в культурный багаж любого подготовленного зрителя 1940 года.

Замечание Казираги и Виаци выглядит более основательным, если видеть в нем указание на близость творческого темперамента: как творческая личность Де Робертис действительно имеет нечто общее с такими русскими режиссерами, как, например, Пудовкин (от которого он навсегда усвоит принцип «железного сценария») и Донской. Но прямых заимствований или хотя бы каких-то особых элементов подражания русским у Де Робертиса все же не встречается.

В общем, «Люди на дне» представляют собой творение безыскусно-своеобразное, сознательно воздвигнутое на

почве кинематографической ортодоксальности и все же свободное от очевидных культурных клише, от оглядки на историю кино. Когда Де Робертис снимал «Люди на дне», он, вероятно, даже отдаленно не подозревал, что вносит вклад в «стиль, который нужно создать». «Люди на дне» открыли новый путь итальянскому кино, и только этим ограничивается их превосходство над «Одержимостью»: поэтому фильм Де Робертиса, несмотря на то, что он порядком ниже фильма Висконти, с исторической точки зрения кажется нам более важным и плодотворным.

Действительно, именно из «Людей на дне» вышел тот, кого можно считать наиболее характерной фигурой итальянского неореализма, — Роберто Росселлини.

Росселлини дебютировал около 1938 года документальными лентами «Послеполуденный отдых фавна», «Подводная фантазия» и «Ручей Рипасоттиле» (которых никто не видел и о которых известно только то, что два последних как будто о рыбах). Затем он участвовал в создании сценария для фильма «Лучано Серра — пилот», а в 1941 году выпустил «Белый корабль», снятый совместно с Де Робертисом и по сценарию последнего. Де Робертис недавно заявил, что художественным руководителем фильма следует считать его. Какова бы ни была в действительности роль, сыгранная Росселлини в создании «Белого корабля», вне всякого сомнения, что стиль этого фильма тот же, что и у «Людей на дне». Де Робертис еще уточнил, что «Белый корабль» поначалу был задуман как короткометражная документальная лента о санитарной службе военного флота.

Следовательно, по непосредственному поводу для своего создания, по своему замыслу и воплощению «Белый корабль» укладывается в русло, проложенное «Людьми на дне».

И следующие фильмы Росселлини, «Пилот возвращается» (1942) и «Человек с крестом» (1943), близки, если не по стилю, то по манере, Де Робертису: это фильмы бесцветные, не свободные от довольно пошлой пропагандистской заразы, в особенности второй. Открытие творческой личности Росселлини происходит только в 1945 году, с выходом фильма «Рим — открытый город», где урок Де Робертиса, хотя и лежит в основе стиля, все же пре-

одолевается самостоятельным видением; «Пайзá» (1946) знаменует вершину роста Росселлини и до сих пор остается самым высоким и чистым его произведением. После «Пайзá» Росселлини будет только риторически перепевать самого себя («Германия — год нулевой») или неожиданно попытается уйти в дешевый и неискренний лиризм («Любовь»).

Лучший Росселлини, Росселлини флорентийского эпизода в «Пайзá» и финала «Германии — года нулевого», — это эпический поэт, поднимающий до драматической напряженности мотивы хроники, запечатлевшей людские массы. Вспомните хоть тот же флорентийский эпизод, который, как более лаконичный и существенный, мы предпочитаем эпизоду в дельте По — эту драму израненного, расколотого города, с его взорванными мостами, пустынными улицами, по которым курсируют немецкие патрули и санитары Красного Креста; а по другую сторону, на том берегу Арно, — англичане, спокойно и хладнокровно рассматривающие в бинокль колокольни (по поводу этих англичан Жан Жорж Ориоль* справедливо заметил, что «они словно написаны романистом, а не сняты оператором»), и в финале — яростный расстрел фашистских снайперов, — все словно проникнуто ощущением, что происходит нечто механическое и неотвратимое. В такие вдохновенные, по правде говоря, довольно редкие в его творчестве минуты Росселлини как по волшебству обретает свой собственный чистейший стиль. Там же, где вдохновение не поддерживает его, Росселлини говорит языком чужим, неуверенным, а порой и банальным. Потолок Росселлини прежде всего — потолок его темперамента**. Он импровизатор, мечтающий, по собственному признанию, снимать как Эйзенштейн, без сценария; но его чутье недостаточно развито и конкретно, чтобы спасти от легкого соблазна дешевого мелодраматизма или простой описательности.

Можно сказать, что время Росселлини уже прошло. И уж конечно, чтобы суметь сделать еще что-нибудь ценное, ему придется сначала вернуть себе чувство ху-

* Auriol J. G. Faire des films pour qui? — «La Révue du cinéma», № 4, 1947, gen.

** Auriol J. G. Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien. — «La Révue du cinéma», № 13, 1948, maggio.

дожественного самосознания. Мы не будем здесь вдаваться в анализ его творчества. Для нашего исследования важно отметить, что ни в начале пути, отмеченном влиянием Де Робертиса, ни в зрелости, достигнув своеобразия, ни в преждевременном спаде Росселлини не обнаруживает каких-то специфических связей с теми «учеными» течениями итальянского кино, из которых вышла «Одержимость». Следовательно, неореализм Росселлини — это относительно новое явление в итальянском кинематографе, которое следует связать главным образом с традицией документализма (через Де Робертиса). И все же, если нельзя установить, какую роль в формировании Росселлини сыграли, пусть даже неосознанно, притягательность более отдаленных традиций, таких, как регионализм, и вся атмосфера кинопроизводства в целом, то нельзя априори такую роль и опровергнуть.

Как бы то ни было, неореализм Росселлини — это еще не весь итальянский неореализм, а лишь одна из его линий. Итальянский неореализм — это живой, находящийся в постоянном развитии опыт, который нельзя втиснуть в статичную формулу.

Параллельно творчеству Росселлини формировались другие линии развития, питавшиеся иными источниками. Здесь особенно важен опыт Витторио Де Сика.

Сначала актер эстрады и театра, затем типичный герой лучших фильмов Камерини, Де Сика дебютирует как режиссер около 1940 года и поначалу не выходит за рамки легкого и приятного юмора в духе Камерини. Однако в мир Камерини Де Сика сразу же вносит более открытую сатирическую позицию, стремление остро решить повествовательный материал в карикатурных эскизах, уже содержащих в зародыше предпосылки социальной полемики и морального суждения. «Тереза-Пятница» в этом смысле оказывается уже большим достижением: вспомним совсем коротенькую сценку посещения колледжа патронессой. Одновременно Де Сика проявляет восприимчивость к патетической краске в мире Камерини, которую южный темперамент побуждает его усиливать в духе чувствительности Де Амичиса³⁴.

Индивидуальное своеобразие Де Сика раскрывается почти внезапно в фильме «Дети смотрят на нас», закон-

ченном весной 1943 года, но вышедшем на экран только в 1944 году. «Дети смотрят на нас», главная мысль которого выражена в названии, представляет в критическом ключе семейные ситуации, типичные для итальянской буржуазии в период между двумя войнами. Это был первый случай в итальянском кино, когда оно принимало конкретное участие в мучительной полемике, выносило нравственное суждение. То же полемическое побуждение преобладает и в фильме «Шуша», где Де Сика избавляется от вымученной карикатурности, от некоторого гипертрофированного сентиментализма, еще сохранявшегося в «Дети смотрят на нас», и поднимается до всестороннего изображения человека. В «Похитителях велосипедов» (1948), лучшем фильме Де Сика и лучшем фильме итальянского кинематографа вообще, точнее определяется его «Stimmung»*: жестокое одиночество, на которое обрекает человека борьба за существование, притча о человечности, пронизанная детерминизмом и безнадежная, лишенная катарсиса. Точнее определяется природа и значение его социальной и нравственной полемики, которая является не самоцелью, но способом обозначить положение человека, вопросом, не требующим ответа.

Никогда еще до Де Сика итальянское кино не обращалось к темам столь высокого гражданственного звучания и не приходило к столь безусловным гуманистическим выводам.

Эволюции внутренних побуждений Де Сика соответствуют воистину изумительная формальная эволюция. Действительно, начало работы Де Сика, вышедшего из мастерской Камерини, связано с опытом профессии на уровне самом расхожем, периферийном по своему кинематографическому языку. Даже «Дети смотрят на нас» и «Шуша» в отношении формы были произведениями ложными, где стремительность вдохновения, оборачивающаяся нечеткостью формальных решений, не позволяла сложиться собственному стилю. А вот в «Похитителях велосипедов» Де Сика уже в совершенстве овладел приемами кинематографической выразительности, завоевал в поэзии поэтику — завоевание позднее, но самостоятельное, выстраданное, свободное от эстетской предвзятости и потому особенно ценное. Пример Де Сика — уникальный

* Настроение (нем.).

пример художника, который сознательно и постепенно становится ремесленником: всей своей повседневной практикой, абсолютно искренне — также и в осознании своих недостатков — и крайне добросовестно («Шуша» и «Похитители велосипедов» потребовали по два года работы каждый).

Так притчи Де Сика увязывают неореализм с опытом Камерини, в них закрепляется интерес Камерини к народным и мелкобуржуазным кругам, но здесь этот интерес уже обусловлен иными, более прогрессивными чувствами. И в стилистическом отношении Де Сика сохраняет связь с Камерини вплоть до «Шуша». А в «Шуша» начинает сказываться влияние «Рима — открытого города», который содействует становлению индивидуальности Де Сика, помогая ему избавиться от влияния Камерини. Следовательно, «Похитители велосипедов», являясь оригинальным произведением, все же имеют конкретные корни в истории итальянского кино. Не подлежит сомнению, что практику Де Сика объединяет с опытом Де Робертиса и Росселлини в основном безразличное отношение к поискам каллиграфизма и влиянию французского кинематографа.

Де Робертис, Росселлини и Де Сика составляют некую однородную, расположенную особняком линию в рамках неореалистического направления, — линию оригинальных поисков, определяющихся инстинктом и вдохновением и свободных от предрассудков культуры. Поэтому в их случае изучение истоков и вычерчивание исторически достоверных схем по необходимости имеет лишь относительную ценность. Их работа — это прежде всего результат личной интуиции каждого.

Механический детерминизм не объяснит игру влияний, когда она включена в творческое развитие, обусловленное прежде всего внутренним побуждением.

Де Робертис — исходя из неопределенности жанра — создает нечто новое в «Людах на дне». Росселлини отталкивается от Де Робертиса, но также что-то добавляет и создает нечто новое. Де Сика в свою очередь прививает к корням Камерини какие-то ростки Росселлини и также добивается своеобразных результатов.

Труд этих троих открывает новую, оригинальную главу в итальянском кинематографе. Их опыт определяет столбовую дорожку неореализма.

Неореализм как культура

И все же сводить весь неореализм только к именам Де Робертиса, Росселлини и Де Сика было бы, на наш взгляд, произволом. Рядом с ними есть и другие явления, также втянутые в орбиту неореализма, которые, хотя в них и незаметно влияние Де Робертиса, Росселлини и Де Сика, имеют все же иные истоки и устремления.

Альдо Вергано был автором сюжета и ассистентом Блазетти на съемках «Солнца», сценаристом и ассистентом в работе над «Доном Боско» и «Сельской честью» у Алессандрини, а затем сам поставил несколько незначительных произведений, таких, как «Пьетро Микка» и «Люди с гор». Его первое и пока единственное значительное произведение — «Солнце еще всходит» (1946), где его помощником был Де Сантис. Явным примером для «Солнце еще всходит» послужил «Рим — открытый город» Росселлини, пропущенный, однако, через собственные чувства — общий тон фильма отдает эпическим настроением, несколько в духе Блазетти.

Джузеппе Де Сантис прослушал курс режиссуры в Римском экспериментальном киноцентре, затем был рецензентом в «Чинема», сценаристом и ассистентом Висконти в «Одержимости», сценаристом и ассистентом в «Солнце еще всходит». Его первый фильм, «Трагическая охота», вышел в 1947 году, второй, «Горький рис», был представлен на последнем кинофестивале в Каннах. Де Сантиса, индивидуальности которого близка декоративность и чужд натурализм, к неореализму притягивает только обаяние его кинематографической культуры. Для Де Сантиса неореализм означает обращение к определенному пластическому и повествовательному материалу, который, однако, в его руках становится риторическим и просто дает повод для декоративных упражнений (какая пропасть между велосипедами Де Сантиса и велосипедами Де Сика).

«Трагическая охота» и «Горький рис», так же, впрочем, как и «Солнце еще всходит», являются примерами, показательными в культурном отношении. Урок Де Робертиса, Росселлини, Де Сика (но Росселлини — в первую

очередь) Вергано и Де Сантис пропускают через культуру, увязав его с тем сложным брожением поисков «стиля, который нужно создать», в котором оба они принимали участие: Вергано — идя по стопам Алессандрини и Блазетти, Де Сантис — по стопам Висконти. Наделенные весьма основательной кинематографической культурой, оба они, в особенности Де Сантис, расширяют рамки этих поисков, подключая к ним реминисценции из всей истории кино и привнося в них требование строгой кинематографической ортодоксальности. С их приходом в истории итальянского неореализма открывается второй период — культурной обработки первоначальных результатов, добытых практикой Де Робертиса и Росселлини; период исторически необходимый и плодотворный, поскольку он реабилитирует и включает в новое направление целый ряд исканий, которыми Де Робертис и Росселлини почти что пренебрегали. Этот круг великолепно замыкается фильмом «Земля дрожит», в котором Висконти, следуя уроку Росселлини, дает современную версию «Одержимости».

В той же сфере культурных поисков лежит и творчество Пьетро Джерми³⁵, молодого, несомненно одаренного режиссера, также вышедшего из Римского экспериментального киноцентра и совершенно искренне ищущего свой путь. Начало у Джерми было типично «культурное». Его первый фильм, «Свидетель» (1945), откровенно воспроизводит повествовательные модели, близкие Карне и Дювивье (Рольдано Лупи³⁶ не только подражал Жану Габену³⁷, но даже носил кепку), однако развивались они в рамках национального пейзажа, отмеченного печатью такого сугубо нашего явления, как «сумерничество». Немногим отличалось и начало Висконти.

В «Заблудшей молодежи» (1947) и в «Во имя закона» (1948) Джерми удастся избавиться от французского влияния и сделать попытку пойти своим путем, где-то рядом с неореалистическим течением, хотя отметить какие-то особые точки соприкосновения нельзя. Для поисков поэтического пейзажа «Во имя закона» оказывается значительным достижением и после «Похитителей велосипедов» и «Пайзэ» становится, быть может, лучшим итальянским фильмом послевоенного времени.

Помимо вышеназванных имен в рамках этого направления активно работают и другие, но их практика вполне

укладывается в основные линии нарисованной нами схемы, ничего не добавляя к общей характеристике направления.

Мы имеем в виду прежде всего Луиджи Дзампу³⁸ и Альберто Латтуаду. Вышедший из Римского экспериментального киноцентра Дзампа, режиссер умелый и удачливый, стремится абсолютизировать значение, которое играет в неореализме хроника («Жить в мире», «Депутатка Анджелина», «Трудные годы»). Латтуада же, побывавший ассистентом у Солдати, напротив, вносит в свое толкование неореализма избыток сентиментализма и поиски в духе каллиграфизма, которые, вероятно, ближе его истинной индивидуальности, но оказываются ослабленными как раз благодаря влиянию неореализма («Бандит», «Без жалости»). Как пронизательно подметил Джулио Чезаре Каstellо³⁹, в «Мельнице на По», представленной на последнем кинофестивале в Венеции, Латтуада добивается некоего компромисса между этими двумя линиями*.

Аугусто Дженина фильмом «Небо над болотом», представленным на том же последнем кинофестивале в Венеции, также как бы заявляет о своей принадлежности к этому направлению. Таким образом, мы видим, как рядом с подлинно творческим направлением складывается манера, а то и просто мода. Все эти факты, возможно, указывают на определенную стадию развития неореализма, который уже является для многих режиссеров просто условием формирования, стартовой площадкой к дальнейшим самостоятельным поискам. Аналогичную воспитательную роль играл во Франции реализм Ренуара, Фейдера⁴⁰ и Карне.

Особенно примечателен случай Ренато Каstellани, нашего в неореализме ключ к раскрытию внутренней присущей ему линии («Под солнцем Рима», «Это весна...»), что помогло ему преодолеть стадию первоначальных поисков в духе каллиграфизма.

Практика Вергано, Де Сантиса, Джерми и Латтуады, которую характеризует некая систематичность приемов, указывает на необходимость школы и содержит предпосылки такой школы. И все же мы не считаем термин «школа» соразмерным неореализму. Под «школой» мы понимаем творческое течение, обладающее некоей последовательностью, прежде всего в формальном отношении, как,

* *Castello G. C.* «Il mulino del Po». — «Bianco e Nero», 1949, set.

например, у русских, в немецком экспрессионизме, в английской документалистике. Неореалистические режиссеры пользуются, конечно, родственными стилистическими приемами, но у их практики, если рассматривать ее в целом, нет своего явного формального своеобразия, общей стилистической основы. Поэтому мы полагаем, что по отношению к неореализму следует говорить не столько о школе, сколько о направлении.

Впрочем, неопределенность формальных достижений итальянского неореализма является отражением стандартизации языка, характерной для современного кинематографического периода. Требования повествовательного построения, обусловленные коммерческими нуждами, навязывают сегодня почти всем кинематографистам более или менее общий язык. Когда-то стиль разных школ разделяла пропасть: вспомним, как отличались друг от друга такие одновременные явления, как русская школа, немецкий экспрессионизм, французский авангард. Сегодня же различия между творческими направлениями выражены гораздо слабее, «школ» больше нет и на большую часть кинематографического глобуса распространяется уныло единообразная повествовательная манера («производство сосисок», как это называл Фейдер). Единственные оригинальные и интересные с исторической точки зрения явления нашей эпохи — это, по-видимому, поиски приемов закадрового монолога лирического героя и глубины кадра, но и они вырождаются в стилизацию.

И все же, если рассматривать неореализм в достаточно широкой исторической перспективе, то уже сегодня у него есть свое определенное лицо даже в отношении стиля. Действительно, он знаменует (по крайней мере в своих наиболее значительных достижениях, таких, как «Пай-зэ» и «Похитители велосипедов») возвращение к аналитическому монтажу русской школы немого периода и немецкому *Kammerspiel* в противовес сегодняшнему стремлению (проступающему в поисках Уайлера и Уэллса⁴¹) искать приемы кинематографической выразительности только в пластике. В использовании звука неореализм также явно ориентируется на уроки манифеста об асинхронности звука и изображения, отвергая склонность к Доминированию слова, идущую от литературы и театра и получившую недавно эстетическое обоснование в теории так называемого «третьего пути».

Изумительным достижением в этом смысле являются «Похитители велосипедов». Следовательно, в ходе развития мирового кино итальянское неореалистическое направление означает конкретный призыв к самому чистому и подлинному, самому классическому источнику кинематографической выразительности.

Роль традиции

Конечно, мы не думаем, что неореализм есть нечто отличное от реализма (как говорил один шутник, «неореализм — это реализм с «изъяном»)*. В конечном счете «неореализм» просто удобный термин, как, впрочем, и все другие названия. Но, как бы мы его ни называли, главное в том, что ему соответствует нечто реальное. От «Людей на дне» до «Похитителей велосипедов» в истории итальянского кино развивается своеобразное направление, составляющее его особую главу. Разрозненные реалистические устремления итальянского кинематографа обретают в неореализме свое лицо, становятся стилем, создают нечто новое и, главное, находят соответствующее кинематографическое выражение. «Дон Боско», например, несомненно, тоже был реалистическим фильмом, но в нем тяготение к реализму определялось и подкреплялось, в сущности, живописными поисками (с явными заимствованиями у Сегантини⁴²), составляющими общую особенность для всего итальянского кино той эпохи и, в сущности, являвшимися изменой кинематографическому вдохновению. Только с так называемым неореализмом итальянское кино, если рассматривать его в целом, встает, даже в лице второстепенных представителей, на путь свободных, непредвзятых, самостоятельных по своим выразительным средствам поисков.

Провинциальный по своему происхождению неореализм унаследовал некоторые элементы примитивизма, такие, как нехватка актеров и отсутствие самостоятель-

* Шутка, основанная на том, что приставка «нео» омонимична итальянскому слову «нео», имеющему значения «родимое пятно» и «дефект», «изъян» (*примеч. пер.*).

ной исполнительской школы, известная наивность сценариев, общий недостаток профессионализма — все эти явления, типичные для любой еще не сформировавшейся кинематографической культуры (встречающиеся, например, в молодой мексиканской кинематографии). И кроме того, в неореализме закрепляются какие-то типично итальянские недостатки темперамента — склонность к риторике, избыточный сентиментализм (если ограничиться только самым общеизвестным примером — см., например, эпизод в монастыре в Романье в «Пайзэ»).

Однако, несмотря на эти провинциальные истоки, неореализм означает как раз преодоление того состояния провинциализма, на которое итальянское кино казалось обреченным после «Кабирии». Неореализм представляет собой кульминационный момент поисков итальянского своеобразного стиля: он открывает итальянскую кинематографическую «цивилизацию». С неореализмом итальянское кино утверждается как мировое явление: вот уже четыре года итальянский кинематограф стоит на повестке дня международной критики. Рене Клер, Абель Ганс⁴³, Орсон Уэллс, Марсель Л'Эрбье⁴⁴. Г.-В. Пабст работают в Италии, и Пабст прямо утверждает, что именно жизнеспособность нового итальянского кинематографа привлекает его в Италию, хотя бы для того, чтобы снимать фильм о Бонифации VIII.

Итальянский неореализм, несомненно, составляет самое интересное и конкретное явление унылого послевоенного периода в кино.

Перевод Н. Новиковой

2

Зрелость

Алессандро
Блазетти

**Или итальянцы,
или ничего**

Всем известно, что в последнее время сообщения о проектах, предложениях, соглашениях о создании фильмов Италией «совместно» с той или иной зарубежной страной сыплются со всех сторон.

Наверное, все скажут: прекрасно; это значит, что за границей нас принимают всерьез; это значит, что в Италию потекут капиталы — к полной выгоде итальянских киностудий, итальянского вспомогательного персонала, итальянских технических специалистов и художников кино. Это значит, что мы заранее гарантируем себе выход на важные иностранные рынки, где познакомим зрителей с нашими режиссерами и актерами «на буксире» у самых известных иностранных мастеров. Это значит, что мы научимся множеству прекрасных вещей, в которых сильно поотстали, потому что с нами будут сотрудничать и учить нас многоопытнейшие специалисты и потому что вместе с ними придут сложнейшая съемочная аппаратура и современной итальянская кинопромышленность, до вчерашнего дня пребывавшая во власти неуверенности, неустойчивости, дилетантизма, путаницы и беспорядка, уже не говоря о худшем, пойдет по пути преемственности, солидности, методичной работы и серьезной ее организации.

Прекрасно, прекрасно. Действительно, на бумаге ничто не вызывает возражений против доводов, четких бухгалтерских выкладок, цифр, финансовых расчетов. И все же...

Задумаемся: если бы «Рим — открытый город» снимал самый знаменитый американский оператор, Бэтт Дэвис¹ играла вместо Анны Маньяни², а Чарлз Лоутон³ — вместо Фабрици⁴, имел бы этот фильм такой огромный успех, явился бы «новостью» в Локарно, Канне, Париже, Нью-Йорке? Единственный и очевидный ответ — нет.

...И имел бы этот фильм большой успех, если бы в нем все, включая сценарий, осталось таким, как есть,

но поставил бы его Кинг Видор, а не Росселлини? Также и здесь ответ один, и самый очевидный: ни в коем случае, этого нельзя даже допустить. «Рим — открытый город» — подлинная слава итальянского кино, подлинный поворот в мировом кино — имел тот успех, который он имел; и это единодушные зарубежных восторженных откликов разнесло в пух и прах близорукий педантизм оговорок некоторых итальянских критиков — именно и единственно потому, что его поставил итальянец, сценарий написали итальянцы, роли исполняли итальянцы, снимали итальянцы, участвовали итальянские статисты и снят он был в Италии. Именно этот его полностью итальянский «характер», со всеми достоинствами и недостатками, даже ошибками (но итальянскими), отличает фильм по его духу и форме от всей остальной мировой кинопродукции.

...Загрязнить итальянский «характер» нашего кино означает отказаться от единственного важного элемента интереса, от художественного и коммерческого успеха, который наше кино может иметь во всем мире.

...Для тех, кто захочет усмотреть в моем беспокойстве тупой «национализм», пережитки италофильского фанатизма, а не подлинную проблему «характера», а следовательно, и стиля, напомню, что за всю историю кино фильмы, созданные в результате «международных» комбинаций, ни одного-единственного раза не имели сколько-нибудь заметного успеха.

Перевод Г. Богемского

Альдо
Вергано

Как родился и был поставлен фильм «Солнце еще всходит»

Когда в конце октября 1945 года Национальная ассоциация партизан Италии вызвала меня в Милан, чтобы доверить мне режиссуру первого партизанского фильма, финансируемого и создаваемого непосредственно под контролем этой ассоциации, мне сразу же представилась самой важной проблема сюжета. Большинство товарищей, естест-

венно, высказывались за сюжет, который развивал бы мотив жизни партизан и их приключений, — по сути дела, занимательный фильм. Я же стоял за сюжет, в котором была бы представлена и развита тема менее привычная, но более интересная, хотя и более сложная: те моральные, политические и социальные причины, которые лежали в основе партизанского движения и в силу которых это движение имеет и право и долг продолжать существовать и в настоящее время.

Я думал так: нет никого ни в Италии, ни за границей, кто сомневался бы в доблести наших партизан, героические подвиги которых более или менее известны; однако лишь немногие знают, по каким причинам эти сорвиголовы сражались на этой, а не на другой стороне. Мое убеждение придавало мне силу, и после нескольких дней плодотворных споров мне в конце концов удалось настоять на своей точке зрения. Так родилась идея фильма «Солнце еще всходит», основной схемой которого мы обязаны Джузеппе Горджерини, одному из сотрудников редакции миланского издания газеты «Италия либера», активному участнику, бок о бок с Парри¹, сначала подпольной борьбы, а потом и вооруженного восстания.

Я пригласил сотрудничать группу кинематографистов (Де Сантиса, Лидзани, Аристарко²), которых знал как людей, близких мне как в художественном плане, так и в политическом, и мы сразу же принялись за работу над сценарием. И мы работали с таким пылом, что уже 3 декабря смогли начать съемки фильма. Сюжет, очищенный от чисто зрелищных эпизодов, которые, если и имеются, носят функциональный характер в повествовании, довольно прост: это история внутреннего кризиса, переживаемого одним молодым солдатом, который после 8 сентября³ бросает оружие и возвращается в свое селение. Его отец работает управляющим в одном большом поместье. Разочарованный, отравленный горечью, юноша готовится встретить жизнь с зачерствевшим сердцем и с одним только желанием — больше не страдать. Он отказывается от мысли вернуться к прежнему — быть рабочим или крестьянином. За стенами ограды фактории, на помещицкой вилле, идет жизнь обеспеченная, протекающая в безделье и удовольствиях, и она тревожит фантазию и порождает зависть юноши. Участвовать в этой жизни — вот его идеал! Ради достижения этого он бросается в объятия хо-

зайки — женщины зрелого возраста, чувственной и капризной. Но этот новый опыт и постоянная связь с миром тех, кто трудится, ясно осознавая всю серьезность исторического момента, переживаемого страной, заставляют юношу по-новому, более широко и более глубоко взглянуть на жизнь. Отсюда его реакция, изменение жизненной позиции. Так повествование подходит к эпилогу — к вооруженному восстанию.

Учитывая материал фильма, его создание не могло не вдохновляться критериями абсолютного реализма. Реализм — в замысле, в диалогах, в операторской работе, в актерской игре. Что касается операторской работы, я не колеблясь ни минуты пригласил снимать мой фильм Альдо Тонти⁴, который, как я считаю, и это так и есть, более чем кто-либо из всех операторов чужд всяких условных решений. В отношении выбора исполнителей я сразу же отбросил мысль использовать модных актеров, будучи убежден в том, что их индивидуальность могла бы наложиться на индивидуальность моих персонажей и подавить ее. Однако роль главного героя я доверил молодому, почти еще неизвестному актеру Витторио Дузе⁵, который привлек мое внимание в одной второстепенной роли в фильме «Одержимость». Также и главную женскую роль я поручил молодой, но очень многообещающей актрисе — Лее Падовани⁶, обладающей впечатляющей внешностью и тончайшей чувствительностью. За исключением Элли Парво⁷, исполняющей необычную для нее роль сорокалетней женщины из буржуазии, и Массимо Серато⁸, играющего «характерную» роль немецкого капитана, все другие исполнители не профессиональные. Это партизаны, рабочие, крестьяне.

А теперь несколько небезынтересных статистических данных.

Работа над сценарием продолжалась чуть более месяца, а съемки — почти четыре месяца. По привычным нормам тут явная диспропорция. И в то время, как второй этап надо считать нормальным, учитывая трудности съемок этого фильма (достаточно вспомнить, что действие происходит в течение всех четырех времен года, с зимними сценами на снегу), первый этап представляется слишком коротким. Возможно, в этом причина того, что повествование, как заметил один болонский критик, немного слишком суровый, но пронизательный, производит

впечатление скорее антологии, экспозиции эстетических и политических мотивов, чем законченного художественного выражения. Несомненно, что более продолжительная работа над материалом способствовала бы более тщательной обработке сценария, но, к сожалению, известно, что очень часто режиссер — раб каких-то жестких сроков и должен их соблюдать, даже если считает, как это считаю я, что для написания хорошего, если не совершенного сценария требуется не менее трех месяцев. Поэтому я выражаю согласие с упомянутым критиком, в то время как не могу согласиться с другими, которые упрекают «Солнце еще всходит» в том, что это политический фильм. Как же им мог не быть мой фильм, когда, как я полагаю, все фильмы политические?

Не подлежит сомнению, что киноискусство как в силу широкой популярности, так и из-за крайней недолговечности связано более, чем какой-либо другой вид искусства, со своим временем; и главным образом именно поэтому всякий фильм приобретает политический характер в связи с временем, когда он родился, хочет того или нет сам его автор. Красноречивым доказательством этого утверждения может служить немецкое кино, которое в течение сорока лет своего существования точно отражало в сфере искусства опыт, пережитый страной в сфере политики.

Те, кто отрицает неминуемость того, что каждый фильм имеет политическое содержание, приводят пример американского кино, которое в подавляющем большинстве случаев развивает тематику, не имеющую никакого отношения к политике. Но они не отдают себе отчета в том, что именно такая кинопродукция, внешне чисто зрелищная, является на деле самой ловкой политикой: она стремится упрочить миф о счастливой и всем довольной мелкой буржуазии при режиме капиталистической демократии.

В идиллических лентах с Диной Дурбин⁹ не меньше политики, чем в комико-сентиментальных комедийках, столь дорогих сердцу итальянского «Минкульпопа»*, который, будучи точным слепком с фашистского режима,

* Так сокращенно называлось в Италии существовавшее при фашизме «министерство народной культуры» (Ministero della cultura popolare (примеч. пер.).

боялся не только вынести на обсуждение некоторые проблемы, но даже назвать их. Главной заботой его было отвлечь и развлечь публику: празднества, заслоняющие голод и виселицы!

Итак, я предупреждаю критиков: также и впредь все мои фильмы будут политическими в указанном выше смысле. Поэтому пусть они воздержатся от своих упреков — это означало бы ломиться в открытые двери.

Перевод А. Богемской

Витторио
Де Сика

Почему «Похитители велосипедов»

Почему я ставлю этот фильм? Так вот, после «Шушá» у меня в руках было тридцать или сорок сценариев, — если хотите, один лучше другого, полные фактов, очень впечатляющих ситуаций. Но я искал какие-нибудь внешне менее необычные события, какой-нибудь случай из тех, что происходят с каждым, а особенно часто — с бедняками, и сообщение о котором не снизойдет напечатать ни одна газета.

Происходило это все следующим образом: однажды ночью звонит мне Дзаваттини и говорит, что прочел очень хорошую книгу — «Похитители велосипедов» Луиджи Бартолини¹ — и что эта книга подсказала ему написать сюжет фильма для меня. На следующий же день я читаю первый вариант сюжета.

Говоря по правде, сюжет фильма коренным образом отличался от книги (она в самом деле очень весела, колоритна и, я бы сказал, напоминает плутовской роман). Достаточно сказать, что главный герой, человек, у которого украли велосипед, — это не Бартолини, а расклейщик афиш, безнадежно бродящий по Риму в поисках своего велосипеда. Осюда другая окружающая среда, другого рода интересы, подходящие для моих средств и моих целей.

Почему же в таком случае мы сохранили это заглавие, приобретая, кроме того, и права на свободную переработку книги? Из-за заслуженной благодарности к масти-

тому автору, живые страницы которого подсказали, хотя и косвенно, мотивы моего нового фильма.

Как я говорил, моя цель — находить драматическое в повседневных ситуациях, поразительное — в хронике мелких событий, даже в мельчайших событиях хроники, которую столь многие считают материей, не заслуживающей внимания.

В самом деле, что такое кража велосипеда, к тому же еще далеко не нового и не дорогого? В Риме каждый день крадут их множество, и никто этим не занимается, ибо в масштабе целого города, его расходов и доходов неужели кто-нибудь будет заниматься каким-то велосипедом? Однако для многих, для кого велосипед является единственным достоянием, кто ездит на нем на работу, для кого он единственная поддержка в водовороте городской жизни, потеря велосипеда представляет собой важное, трагическое, катастрофическое событие. Зачем выискивать невероятные приключения, когда то, что происходит у нас на глазах и что случается с самыми из нас незадачливыми, столь глубоко исполнено самых доподлинных тоски и отчаяния? Литература уже давно открыла этот план современной жизни, где тщательно исследуются мельчайшие факты и душевные состояния, считающиеся слишком обычными. Кино благодаря съёмочной камере обладает самым подходящим средством, чтобы схватить этот план жизни. Такая способность кино, его чувствительность — явление того же порядка, и я сам именно так понимаю реализм, вокруг которого идет столько споров. По моему мнению, он не может быть простым документом.

Если в этой истории есть нечто достойное смеха, то это социальные противоречия, на которые общество закрывает глаза; это достойное смеха непонимание, из-за которого правде и добру очень трудно проложить себе путь.

Мой фильм посвящен страданиям бедняков.

Перевод Г. Богемского

Существуют легкие и трудные фильмы. «Дилижанс»¹, «Похитители велосипедов», «М» («Убийца»)², «День начинается»³, «Земля дрожит» относятся к числу самых трудных. Несомненно, в них заложен более мощный заряд взрывчатки, которая действует незамедлительно, а затем еще порождает множество вопросов: что за порох используется при этом? Каков детонатор? Против какой цели направлен заряд? Таким образом, критический анализ этих фильмов тонет в песке догадок. В результате можно прочесть фразу такого рода: «Насколько мы поняли, выводы автора окрашены в цвета моральной анархии». Так, например, высказывается Карло Бо по поводу «Месье Верду»⁴. Что это — некомпетентность? Или же, скорее, естественная растерянность перед лицом бесконечных споров, вызванных фильмом?

Картина «Земля дрожит» тоже вызвала как ожесточенные нападки, так и безоговорочные восторги. Нет сомнения, что перед нами произведение, сбивающее с толку, а это уже само по себе положительное явление. Как говорил Андре Жид о писателе Ш.-Л. Филиппе, «он сочетает в себе всё, что способно сбить с толку и удивить — то есть жить долго».

Долгоживущие произведения всегда плод диалектических отношений между художником и окружающим его миром. Автор задумывает многое: описать, рассказать, продемонстрировать, осудить, взволновать. И если подчас одна из этих целей противоречит другой в ущерб ясности мысли, это не такая уж беда. Искусство «может» не быть и «не должно» быть совершенно ясным.

Творчество Лукино Висконти часто вызывало в кинокритике полемику и идеологические дискуссии, способные, скорее, запутать. Однако заявить, что в намерении Лукино Висконти входило откровенное насилие над театральным текстом или сценарием, отнюдь не значит высказать какое-то неоспоримое суждение.

Если бы достоинства Висконти заключались только в подобной склонности к насилию, и только в ней одной, иначе говоря, если бы мы рассматривали такую пози-

цию лишь как одно из внешних проявлений глубоко личностной и последовательной способности творить, наш разговор очень быстро превратился бы в светскую болтовню...

Ибо Висконти заслуживает иного подхода и предстает в нашем сознании прежде всего как художник, как автор.

В частности, как автор фильма «Земля дрожит», ибо речь идет о духовном опыте, достигающем высот поэзии. Фильм «Одержимость» был теплее. Я недавно пересмотрел его. Это одно из тех произведений, которые не стареют, а, наоборот, с годами все более раскрывают свои достоинства. Но «Одержимости» присущи автобиографические и сентиментальные мотивы, мешающие изображению приобрести «остраненный» и фатальный характер, присущий всем великим произведениям, в которых герой и автор обладают неуловимым, потаенным сходством.

Это относится и к сицилийскому фильму, персонажей которого можно назвать «приемными детьми» Лукино Висконти.

Они стали для режиссера «своими» во время его пребывания на Сицилии. Он выбрал самых ему близких. «Я провел рождество с моими рыбаками», — писал он мне тогда. И в этом самая его большая конкретная сила, отражающая способность Висконти приобщаться, восторгаться, жертвовать собой. Не следует забывать, что Висконти пожертвовал ради поэтической основы фильма «Земля дрожит» большей частью самого себя. То есть Висконти-космополитом, среднеевропейцем. Тем Висконти, который мог бы проявить себя сполна в картине «Процесс Марии Тарновской»⁵, если бы продюсеры поняли, что надо предоставить ему возможность сделать этот фильм.

Ибо он блистательно бы ему удался. Рыбачья же деревня Ачитрецца, естественно, не имела ничего общего с миром Висконти. Ее жители принадлежали к иной породе, у них в жилах текла совсем иная кровь. Но именно в этом решительном отстранении автора от своей среды, автора от героев мы и находим объяснение — почему появилось произведение такой логической силы. Поэтому я не согласен с Реузи, который пишет в «Бьянко э nero» (1949, № 2), что «Висконти тоже приобщается к революционному академизму, ибо понимает революцию как «заданную раз и навсегда» мифическую историческую не-

обходимость, на которую можно взирать с аристократической остраненностью».

Родство Висконти с миром рыбаков Ачитреццы носит, разумеется, «избирательный» характер, но утверждать, будто творчество Висконти отмечено «холодной и манерной предвзятостью», более чем рискованно, тем более что мы знаем, что речь идет о картине, снятой без сценария, поистине в духе романтизма, тон в тон откликаясь то на один мотив, то на другой, с диалогами, рождавшимися из уст самих исполнителей. Как же можно тут говорить о предвзятости? Чтобы подчеркнуть социальный аспект произведения, Висконти прибег к закадровому голосу, однако в силу самой специфики приема голос за кадром остается инородным элементом, не говоря уже о том, что сюжетная канва принадлежит все же Верге, который отнюдь не был марксистом. Можно возразить, что картина все же весьма далека от Верги. И это верно. Среда та же, герои, море, дерево мушмулы — те же, но дух фильма совсем иной. Мысль Верги о том, что семья является ячейкой, освященной религией, отсутствует у Висконти. У него семья рассматривается как социальная ячейка, как группа индивидов. Есть в фильме персонажи менее примитивные, более современные, но неизменно схожие с Нтони: его друзья, как и его сестры. Все они отмечены общей чертой — жаждой справедливости. Как это ни парадоксально прозвучит, «Земля дрожит» — продолжение романа «Семья Малаволья». Но разве можно забыть, что роман написан в 1881 году, а фильм снят в 1948 году? Разве можно упрекать Висконти в том, что он человек своего времени, что он читает газеты, имеет свои политические взгляды? Для нас, для итальянского кино (и не только итальянского), очень важно то, что он там увидел и придумал. Особенно последнее — придумал. Фильм «Земля дрожит» следует рассматривать как совокупность поэтических вымыслов. Не все там поэтично, но, когда Висконти поднимается до подлинной поэзии, он становится великим поэтом.

Этика Висконти очень гуманна и тождественна его искусству. Когда же между ними намечается разрыв, тогда звучит риторика, наносящая вред фильму, приходит неудача. Богатые рыборотковцы, поглощающие роскошный обед; жирный смех человека перед стеной, на которой написан мусолиниевский лозунг; некоторые разговоры

Нтони ночью в лодке порождены не лучшей творческой выдумкой — в отличие от сцен с сестрами, младшими братьями. Сестры Нтони — самые очаровательные персонажи фильма. Одна — печальная и благоразумная, другая — мечтательная и беспокойная, одинаково обреченные на убогую бедность и летаргию. Младшие члены семьи, дети, — истощенные, в лохмотьях, — появляются на общих планах, на панорамах, а затем исчезают, послушав очередную сказку, бросив удивленный взгляд на взрослых. Различные безымянные персонажи весьма оживляют своей непосредственностью фон, который не бросается в глаза, но очень важен для понимания ленты в целом. Ни в одном другом итальянском фильме не находишь такой технической изобретательности, такого современного использования техники — от сохранения глубины резкости на длинных панорамах до умения строить кадр как документ, упорядоченный, сгармонизированный ясным, резким изображением. Движения камеры все время что-то открывают — пусть простые детали или жесты. Построение кадра всегда о чем-то говорит — пусть хотя бы просто лишь о настроении. Операторское мастерство все время — и действительно — помогает воссозданию атмосферы происходящего. Все это можно было сравнить с блеском «Гамлета» Лоренса Оливье⁶, если бы только в том фильме вся техническая сторона, в сущности, не была самоцелью. У Висконти же техника поставлена на службу поэзии: достаточно вспомнить сцену прихода чиновников, описывающих имущество за долги. Сначала мы видим, как они направляются по улице к двери, ведущей во двор. Затем — как они входят во двор и через внутреннюю дверь заходят в дом. Так появляется ощущение доподлинности, а сам проход показан как вторжение. Вспомним любовную сцену, решенную поэтически — с помощью преследования чуть ли не по воздуху, через луга и скалы, на фоне, если мне не изменяет память, шума морского прибоя и проходящего поезда. Затем — сцену с пьяницами ночью, с ее медленным, волнующим ритмом и вульгарным насвистыванием сержанта. Удивительна сцена возвращения Нтони из города, где он заложил дом: в Ачитрецце прекрасное утро, в чистом воздухе разносятся голоса женщин, слышны крики, всплески смеха, шум селения, Нтони вытягивается на траве, мы видим на первом плане его ноги... Все это вместе отражает чисто

интуитивно понятую жизнь Сицилии, ее народа и точно передает мысль Дино Гарроне⁷ о персонажах Верги: «Их стенные часы — космос».

Не следует в оценке «Земля дрожит» излишне углублять содержание фильма. Лучше поискать секрет его поэтичности в том отклике, который рождается в нас во время просмотра, попытаться понять за внешними проявлениями, сколько всего — инстинктивно, вопреки логике, подсознательно — он отражает. Все, кто знаком с Висконти, знают, что его поступки подчас означают куда больше, чем слова. В фильме его поступки — это названные выше сцены; голоса рыбаков, уходящих на заре на лов в море; песни каменщиков; зловещий отблеск грозы; интонации младшей сестры и позы старшей; бунтарство Нтони; покорность его матери... И еще множество всего другого, в чем помимо неизбежной социальной полемики мы слышим и узнаем искреннюю интонацию и поэтическое звучание голоса Лукино Висконти.

Перевод А. Богемской

В защиту итальянского кино

Альберто
Латтуада

Мы хорошо знаем, против каких объективных трудностей и против каких упрямых сил должен бороться депутат Андреотти¹, чтобы защитить жизнь нашего кино, и именно поэтому мы хотим расширить круг свидетельств в пользу дела, справедливость которого неизбежно скоро осознают все итальянцы. Мне говорят, и я сам могу это констатировать, что многие государственные деятели, министры и политические лидеры не придают этому вопросу важного значения. Если бы не боязнь изумить некоторых неподготовленных читателей, я сказал бы, что человек, не понимающий силу воздействия кино, его мощного влияния на утверждение идей, нравов и, одним словом, цивилизации

того или иного народа, не может являться политическим деятелем двадцатого века.

И поскольку правительственные акты связаны с людьми, стоящими у руля правления, мы требуем, чтобы депутат Андреотти отказался от роли могильщика итальянской кинематографии в критический момент, когда дело идет о ее мировом признании.

Нет сомнения, что для спасения этого высокого проявления нашего духовного и культурного возрождения будет необходимо действовать довольно решительно, чтобы заставить спекулянтов если и спекулировать, то хотя бы проявляя при этом благородную умеренность, — но именно лишь уверенная решительность в защите конкретных интересов нации и дает право министрам управлять жизнью своего народа. Голоса, поднявшиеся в защиту нашего кино, — это глас самой Италии, и его нельзя задушить; это один из самых непосредственных и мощных способов ее художественного выражения, это общий голос трудящихся и держателей капиталов, объединившихся в согласном и плодотворном усилии.

Итак, дело идет об ответе на вопрос: должна ли наряду с печатью и радио продолжать процветать в нашей стране кинематография, уже обладающая достижениями, признанными во всем мире, или же Италия вынуждена будет вновь скатиться на роль менее развитого, не имеющего политического веса государства.

Пьетро
Джерми

То, что я скажу в этих немногих строках, на мой взгляд, полезно высказать, и именно этим мне и хотелось бы поделиться с другими.

Я долгое время жил неподалеку от площади Тритоне. У меня было немало своих дел, которые занимали мои мысли, и, хотя самой неотвязной и главной заботой было кино, я должен сделать одно признание, которое мне кажется невероятным: площадь Тритоне я «увидел» только в фильме «Похитители велосипедов». Я увидел ее впервые лишь там, в экранных изображениях.

Ибо кино помогает людям увидеть окружающее, самих себя, узнать друг друга.

И поэтому кино необходимо итальянцам, которые если страдают какой-нибудь хронической болезнью, то именно этой: они никогда не могли научиться видеть себя конкрет-но и уметь о себе судить.

Итальянские режиссеры имеют возможность большую, чем все другие художники, взятые вместе — писатели, живописцы и все остальные, — положить начало этому важному, решающему делу моральной самокритики, этому суду совести, который единственный сможет помочь нам, итальянцам, преодолеть то состояние детской психологи-ческой незрелости, в которое мы часто впадаем, утрачи-вая ясное представление о стоящих перед нами пробле-мах, отказываясь познать действительность, отказываясь от борьбы.

Именно поэтому раньше (также и кинематографисты) мы не находили в окружающей действительности вдохно-вения. Я, например, в своем фильме «Свидетель»² прило-жил все усилия к тому, чтобы постараться лишить рим-ский пейзаж всяких характерных черт, ибо чувствовал, что он меня просто подавляет. Это был мой первый фильм, и только теперь я сознаю, что тогда испытывал лишь ро-бость. Сегодня наше кино уже начало понимать значение того, что существует вокруг, со своим весом и конкрет-ностью — независимо от вдохновения и преходящих мне-ний. Рим для нашего кино стал настоящим Римом, со своими улицами, красивыми или безобразными, с солнцем и дождем, и мы научились узнавать его так же, как во многих иностранных фильмах — Лондон или Дублин, Нью-Йорк или Париж, и даже ещё лучше.

Если сегодня какой-нибудь итальянский режиссер за-думывает полицейский фильм, он не вспоминает о неле-пых «желтых» лентах какого-нибудь английского или аме-риканского специалиста, а размышляет о нашей полиции, которая существует, арестовывает преступников, носит свою форму, имеет собственное лицо. Он думает об италь-янском полицейском фильме. И если ему нужно расска-зать историю — не будем бояться таких слов — какого-ни-будь рога носца, ему не к чему воскрешать дух каких-то старых французских фарсов. Если он хочет подойти к делу с подлинной моральной ответственностью, новой и итальянской, то также и здесь должен вспомнить, к при-меру, о фильме «Дети смотрят на нас» Де Сика, а еще лучше — о каком-нибудь бухгалтере, каком-нибудь своем

знакомом, патетическая и печальная история которого нам всем слишком хорошо известна.

Протесты, которые мы при этом слышим, наверно, исходят именно от этого самого бухгалтера, который не понял, что мы хотим помочь ему смело разрешить большую часть стоящих перед ним проблем — многие из них, наверно, куда важнее той, что мы привели в качестве примера. Конечно, иногда можно хватить через край, — порой мы слишком настойчиво акцентируем точки зрения, из которых нельзя извлечь никаких позитивных выводов, и происходит это из-за бесцельного, ошибочного чувства удовлетворения. Но такие издержки могут быть прощены.

В самом деле, впервые итальянское искусство посредством кино наконец-то ломает тот барьер академического конформизма, который отделял его от правды жизни, а всякое усилие чревато своими трудностями и ошибками. Однако любое средство, которое способно помочь итальянскому народу преодолеть этот его комплекс неполноценности, пусть даже чуточку ударив его по нервам, я считаю законным. Впрочем, последние неореалистические фильмы показали, что мы в этой сфере художественного выражения уже близки к достижению нового, более высокого уровня гармоничности и шелуха, некоторая риторика «подлинного факта», хроникерские легковесность и сырость постепенно исчезают или, точнее, проходят обработку.

Сегодня вся Италия, от Апулии до Лигурии, — это бескрайнее и таящее неожиданности поле кинематографического выражения. Все ее самые потаенные жизненные проблемы, болезненные и решающе важные, являются объектом гуманного внимания итальянских режиссеров. И все традиционные и прекрасные формы итальянской жизни — как городской, так и самых далеких, даже вовсе неведомых районов — неудержимо привлекают к себе объективы наших съемочных камер.

И поэтому я верю в кино, и прежде всего — в итальянское кино. Поэтому я хочу закончить эти немногие строки, беспорядочные, но искренние, утверждением, которое многим может показаться парадоксом, но за полемический смысл которого я принимаю на себя полную ответственность: одна из самых трагических сторон кризиса итальянского кино не столько в том, что со дня на день могут безнаказанно выкинуть на улицу тысячи рабочих. А в том,

что замышляют отнять у итальянского народа кино — тот инструмент, который он завоевал и который необходим сегодня народу, чтобы познать себя, чтобы вести критику негативных сторон своей жизни, чтобы самовоспитываться, руководствуясь поистине высшей и действенной идеей свободы.

Луиджи
Дзампа

В Аргентине мой фильм «Депутатка Анджелина» демонстрировался одновременно в ста шестидесяти семи кинотеатрах. Это обстоятельство вызвало у меня незабываемое волнение и побудило меня задать себе вопрос, в чем же причины такого успеха. Разумеется, не мне судить о художественных достоинствах моего фильма; знаю только, что я хотел рассказать историю женщины из народа, которой не прокормить свою семью, — историю одной из тех женщин, каких много вокруг. Следовательно, именно этим я могу объяснить успех фильма, который, как говорится, «нашел широкого зрителя» также и в Италии.

Часто говорят, что если за границей наши фильмы действительно пользуются успехом, причем нередко даже триумфальным, то в Италии, наоборот, зрители не желают о них слышать; так вот, мне кажется, что также и пример Аргентины — и именно поэтому я его и привел — свидетельствует о прямо противоположном: как известно, в этой стране проживают миллионы наших соотечественников, миллионы эмигрантов, простых людей, братьев наших простых итальянцев, и у них те же вкусы, то же желание услышать в кино рассказы о их собственной судьбе — истории простых людей, и я считаю, что очень важно суметь вести разговор также и с этими итальянцами. Несмотря на все это, несмотря на несомненный успех, которым высокий процент нашей кинематографической продукции пользуется как в Италии, так и за рубежом, наше кино из-за ширящегося засилья американских фильмов оказалось в условиях, когда оно не может выдержать этой конкуренции. И вот теперь перед нами, кинематографистами, стоит альтернатива: либо эмигрировать, либо сменить профессию. Что касается первой возможности, то, как это вполне очевидно, пришлось бы отказаться

от самой коренной сущности нашей работы. Ибо, можно сказать, только в Италии на кино те, кто его делает, смотрят как на нечто более серьезное, чем представление цирка Барнума, стремящееся очаровать зрителя.

Итальянские кинематографисты относятся к своим зрителям и к себе самим с уважением и неизменно пытаются сказать что-то, что их волнует и что способно привлечь подлинное, осознанное внимание со стороны миллионов зрителей.

Например, в фильме «Трудные годы» я говорил о проблемах, занимавших тогда очень важное место в сознании всех итальянцев. Я сказал то, что мог, и не претендую на то, что удовлетворил всех. Но полемика, вызванная фильмом «Трудные годы», убедила меня в том, что я сумел затронуть какую-то искреннюю струнку в сердцах итальянских зрителей. И публика заинтересовалась фильмом, говорит о нем, его обсуждает, потому что нашла в этой истории что-то из собственного опыта — лично пережитого, горького и тяжелого.

Эмигрировать значило бы отказаться от всего этого. Взяться рассказывать придуманные кем-то другим истории в сериях, в которых ты не мог бы сказать ничего своего, ни слова правды. Поэтому многие итальянские режиссеры отказались эмигрировать, предпочли и предпочитают рассказывать итальянские истории.

Другая альтернатива не более привлекательна. Нам пришлось бы поменять ремесло! А это не так-то легко — прежде всего потому, что это мое ремесло и я его люблю. Это относится и к остальным.

Только эти и никакие другие причины и побудили нас, кинематографистов, выступить в защиту кино, и все люди доброй воли должны понять наши доводы и поддержать нас в борьбе, которую мы ведем.

Джузеппе
Де Сантис

Вот два излюбленных аргумента крупных прокатчиков, при помощи которых они пытаются приуменьшить художественное значение нашего кино: первый — так

называемый неореализм изжил себя, ибо рассказывал о преходящих ситуациях первых послевоенных лет, ныне уже отошедших в прошлое; второй — публика, мол, не хочет и никогда не хотела видеть на экране лохмотья и нищету, которые, к сожалению, отравляют повседневную жизнь множества людей.

Уязвимость и злая воля этих аргументов совершенно очевидны даже при простом сопоставлении первого со вторым. «Преходящие ситуации» — нищета, страдания, лохмотья — якобы преодолены в результате благотворной церковноприходской и маршаллизованной «реконструкции»; и, говоря это, сразу же себе противоречат, соглашаясь с тем, что существование миллионов итальянцев отравлено именно элементами, присущими этим «преходящим ситуациям».

Дело в том, что тех, кто прикрывается самонадеянными оценками якобы эстетического характера, в действительности толкают делать подобные противоречивые утверждения другие мотивы — политические и классовые. В самом деле, кто такие эти крупные прокатчики? Это богатые спекулянты, это «великие избиратели», христианские демократы — одним словом, более или менее видные члены большой семьи разных Брузаделли³ и Коста⁴. Кто их поддерживает, как широко показала продолжающаяся битва в палате депутатов и во всей стране? Нынешнее классовое правительство. Кто повторяет их лозунги, пытаясь придать им популярность среди населения? Репортеры и авторы политических статей правительственной печати.

А что такое неореализм, в чем его гуманная и социальная сущность? Это наконец-то состоявшееся в истории итальянской культуры появление народного искусства. Народного, разумеется, уже не в том смысле, что оно пользуется неким усредненным и упрощенным художественным языком, а в том, что оно выбирает главным действующим лицом рассказываемых событий народ. Народ, с его надеждами, страданиями, радостями, борьбой — и (почему бы нет?) с его противоречиями. Тот народ, который правительство — защитник прокатчиков и американских киномонополий — хотело бы отбросить назад, но который, наоборот, с необоримой силой идет все дальше вперед; народ — главное действующее лицо искусства, потому что он — главное действующее лицо истории, кото-

рая представляет второе итальянское Рисорджименто, — истории нации, борющейся за то, чтобы стать современной нацией.

Особенно характерно то, что о различных этапах этого пути и этой истории рассказывают не только режиссеры, решительно включившиеся в борьбу народа, но также и прежде всего такие люди, как Росселлини, Де Сика, Блазетти, Дзампа, известные своей «аполитичностью». Дело в том, что речь идет об искренних художниках, людях доброй воли — инстинкт ведет их непреодолимо к единственному животворному ферменту, который предлагает сегодня жизнь людям.

Неореализм — это не «мода», он порожден не какими-то случайными требованиями или «преходящими». Если кто-то так считает, этот кто-то останется позади и кончит тем, что предаст, продаст искусство. Другие пришли к нему после многолетнего труда, и они не вернутся назад. Более того, они пойдут дальше.

Ибо истина состоит и в другом: в том, что реализм, быть может, еще и не родился. Нынешние произведения — это произведения переходного периода, пронизанного романтическими мотивами и отражающего жгучую жажду обличения. Нынешнее итальянское кино участвует в долгой и жестокой борьбе, — борьбе за построение современной и цивилизованной Италии. Его произведения представляют собой «*cahiers de doléance*»* нашей эпохи. Смотрите: «Шушá» — это «тетрадь» о голодных детях послевоенной поры; «Земля дрожит» и «Во имя закона»⁵ — о Сицилии; «Похитители велосипедов» — о безработице; «Трагическая охота» — о крестьянах области Романья и так далее; и даже «Фабиола»⁶, хотя в этом фильме рассказывается далекая от нас по времени история, — разве не содержит она призыва к миру, торжественно исходящего от народа? Переживаемый нами ныне момент — результат извечной борьбы, которая прежде, когда существовал фашистский режим, подавлявший всякую попытку в этом направлении, выражалась в поисках народных и национальных чувств и эпопей (от некоторых фильмов Блазетти до «Дети смотрят на нас» Де Сика и «Одержимости» Висконти), а потом привела словно к мощному взрыву — и был создан фильм «Рим — открытый город» и все ос-

* «Тетради скорби» (франц.).

тальное. С тех пор мы идем вперед по дороге, которая, быть может, нам только открылась и лишь сейчас вырисовывается перед нашими глазами.

Итальянское кино открыло определенный художественный язык, манеру, неиссякаемый источник вдохновения. Но это открытие еще только начато, оно приведет к непредсказуемым и грандиозным результатам. Удушить в зародыше этот процесс развития было бы преступлением не только перед итальянской, но перед всей мировой культурой.

Именно в этом глубокая причина той борьбы, в которой объединились художники, трудящиеся и продюсеры, выступающие в защиту итальянского кино.

Серджо
Амидеи⁷

Проблему итальянского кино, конечно, невозможно исчерпывающим образом осветить в нескольких строчках. Начну с утверждения, которое покажется несколько парадоксальным: депутат Андреотти прав! Он прав, я думаю, когда говорит, что надо делать хорошие фильмы. Подумайте сами, разве может любой сценарист не согласиться с этим. Было бы легко и довольно наивно исчерпывать этот вопрос, лишь просто поставив его: делать хорошие фильмы страшно трудно, и я считаю, что усилия всех — от правительства, с его законами, до кинематографистов, с их новой доброй волей, — должны быть сосредоточены именно в этом направлении: не столько выпускать много фильмов, сколько создавать в Италии много хороших фильмов. А как? Конечно, не следовало бы забывать, что кино необходимы капиталы и надежный рынок, а для того чтобы разрешить вопрос о прокатчиках, отбрыкивающих от итальянских фильмов, — закон об обязательной демонстрации отечественной кинопродукции; если такой закон будет применяться, он обретет решающую силу. Но не следует забывать и о том, что защищать только кинопромышленность, такую, какая существует у нас сегодня, не означает защищать хорошее итальянское кино, то кино, что приносит приличные сделки и высокие оценки

и награды за границей. Я хотел бы защищать именно такое кино, потому что фильм в Италии, по счастью, еще не является промышленным изделием, а представляет собой плод подлинной потребности режиссера художественно себя выразить, что-то сказать. Режиссеру приходит в голову хорошая идея, он находит средства и делает *свой* фильм. Поэтому наши фильмы лучше, чем многие другие «изделия». В наших фильмах почти всегда можно почувствовать следы свободного художественного вдохновения, которых не найти в «изделиях». Поэтому проблему можно было бы разрешить, предоставив в распоряжение хороших режиссеров не скажу даже — капиталы, так как это плохое слово, а возможность снимать свои фильмы — фильмы, которые дороги их сердцу.

Думаю, что, если мы добьемся солидарности между всеми, кто отдает свой труд кино, мы сможем приблизиться к осуществлению этой цели. Но когда не хватает работы, довольно трудно рассчитывать на солидарность. Например, кое-кто говорит, что мы, сценаристы, пожалуй, послабее, чем итальянские режиссеры, что мы с трудом поспеваем за их вдохновением: вы что, имеете в виду наши диалоги? Ладно, я вам отвечу, не входя в суть вопроса: мы, сценаристы, постоянно вынуждены искать работу, даже если — часто — она нас не удовлетворяет: мы в спешке работаем над несколькими фильмами зараз, и от этого страдает качество нашей работы. Однако мы боремся за то, чтобы добиться предоставления авторских прав сценаристу фильма. Вот маленький факт, о котором в больших дебатах, идущих в эти дни, даже не упомянули, хотя удовлетворение нашего требования, несомненно, могло бы улучшить качество итальянских фильмов и способствовало бы их успеху. Достаточно было бы установить общую заинтересованность всех авторов фильма в прибылях. В итоге это оказалось бы гораздо экономнее также и для продюсера и можно было бы ставить больше фильмов.

Мне хотелось бы иметь немного времени, чтобы с кем-нибудь из друзей — людей доброй воли — рассмотреть детали такого рода, которые тормозят всю деятельность нашей кинематографической машины: одни продюсеры вечно сомневаются, что и как производить; другие же бросаются в авантюры и полагаются лишь на волю случая или рассчитывают на свою способность совершать различ-

ные комбинации и грязные спекуляции. Затем — особенная аморальность некоторых секторов проката. Рассказывают об американских фильмах двадцатилетней давности, немых, приобретенных по дешевке, затем озвученных и навязанных нашим зрителям. Рассказывают о лентах — плоде «монтажа» обрывков трех-четырёх старых копий «Тома Микса»... и здесь я вновь возвращаюсь к одному из постоянных вопросов, стоящих сегодня на повестке дня, — к засилью на нашем рынке американских фильмов! Итальянцы с излишней либеральностью оказывают прекрасный прием зарубежной продукции, они не грешат националистическими предрассудками, и я за это ставлю их выше многих других народов. Но не следует хватать через край! Достаточно было бы запретить ввоз американских фильмов, выпущенных до 1943 года. Уже таким образом был бы произведен первый решительный отбор из массы фильмов, удушающей наш рынок.

В заключение хочу сообщить нашим зрителям сведения, которые недостаточно широко известны: Голливуд переживает кризис; старые, крупные продюсеры, люди, благодаря которым Америка ныне господствует в сфере кино, постепенно сходят со сцены или же устали и выдохлись. Ныне производят не больше трехсот фильмов против максимальных показателей — восьмисот с лишним в год! Кроме того, уже давно не видно «боевиков», беспрецедентных успехов, каких-то исключительных фильмов. Немногие фильмы, которые еще приносят большой коммерческий успех, все относятся к «резерву» картин, которых не видели в Италии в годы фашистских запретов, и резерв этот все сокращается.

На французском и английском рынках американская продукция терпит одно поражение за другим. Следует воспрепятствовать тому, чтобы при такой ситуации пытались отыгаться именно на нас, за счет итальянцев! Поэтому мы должны еще несколько лет продержаться, преодолеть при помощи соответствующих мер этот кризисный момент. Будем делать хорошие фильмы, и тогда также и итальянское кино одержит победу в своей национальной борьбе.

Перевод Г. Богемского

Помимо дискуссии более общего характера об опасности смерти, которая нависла над итальянским кино и будет ему угрожать еще очень долго; помимо полемик относительно той или иной статьи закона, того или иного распоряжения о доброй или злой воле правительства — помимо этой более широкой битвы за само физическое существование итальянского кино оно уже несколько месяцев переживает кризис, возможно более специфический, чем кризис финансовый, но, несомненно, столь же глубокий и тяжелый. Это кризис форм и тенденций, это менее заметная борьба вокруг «содержания» фильмов, это дискуссия о главных духовных ценностях итальянского киноискусства, это опасность отступления, которая сегодня только угроза, но которая, однако, завтра может стать реальностью, с тех передовых позиций, что многие из нас выразили одним лишь словом — неореализм.

Когда в прошлом году итальянские режиссеры, критики — одним словом, все люди доброй воли начали борьбу против правительственной цензуры, которая хотела запретить фильм «Заблудшая молодежь»¹, и одержали победу — фильм вышел в прокат и имел успех, — также и правительственная цензура добилась своей первой победы. Победа эта, возможно, и была пирровой и к ней примешивался стыд за то, что пришлось вернуться к прежним методам и грубым угрозам, но все же это была победа. В самом деле, ведь именно с тех пор некоторые продюсеры начали говорить о необходимости придать кинопродукции новое направление, о предполагаемой усталости публики от некоторых слишком горьких и печальных фильмов, о том, что, мол, следовало бы изменить тон и содержание. Дамоклов меч цензуры, полемические выступления со стороны некоторых органов печати, заинтересованных в том, чтобы вторить начальственным окрикам, напомнили о том, что если в первый раз защитники «морали» дали осечку, то во второй и третий раз они нанесут удар без промаха и, если эта дуэль с высшими властями продлится долго, в результате дело кончится серьезным и неминуемым поражением. Поскольку речь идет о фильмах,

то есть о промышленной продукции, поражение означает потерю денег, процентов по ссудам. Стоит немедленно сложить оружие и перебежать на сторону более сильного. В последние месяцы критика, которой подвергались со стороны официозных кругов фильмы «Похитители велосипедов» и «Трудные годы», вновь пробудила у некоторых продюсеров такое убеждение и подобные настроения. Эти круги, с одной стороны, не могут не испытывать и даже официально не выражать своего удовлетворения победами и успехами наших «реалистических» фильмов; а с другой — находят своих сторонников (даровых и тем более удобных, что они неофициальные и притом весьма деятельные) среди тех, кто, обладая деньгами, располагает действительными возможностями подвергать цензуре нашу кинопродукцию, — априори отбраковывая некоторые сюжеты, препятствуя априори определенным инициативам, даже оказывая на некоторых режиссеров воздействие посредством в той или иной мере официальной и достоверной статистики, в той или иной мере отеческих и искренних советов.

Маневры, угрозы были бы не опасны, если бы не вели как к первому следствию к кризису: не только к некоторым чрезмерным формам реалистического «пессимизма» и к вульгарному, второсортному *псевдоверизму* (формы эти — неминуемые издержки самых высоких достижений), но к истощению самой существенной, главной жилы нашего кинематографического реализма — к постепенной ликвидации итальянского кино. Когда сегодня вопреки нашим традициям этих последних лет, вопреки также и тому, что происходит в таких странах, как Франция или Соединенные Штаты, начинают подвергать обвинениям всякий фильм, в котором изображается народ и драма его повседневного существования; когда в некоторых сферах кинопроизводства поистине начинают воспитывать страх вообще перед правдой; когда, скажем, даже в лицемерную полемику против, допустим, публичных домов или уличных писсуаров пытаются внести тот вековечный, традиционный дух инквизиции, который из столетия в столетие (или из двадцатилетия в двадцатилетие), принимая самые неожиданные формы, пытался преследовать в Италии правду, изгоняя ее из наук, искусств и политики; когда под предлогом охраны «морали», «кассы» и даже «угрозы туризму» (преступление, о котором не должны за-

бывать некоторые лица, любящие порядок и ненавидящие нищенские лохмотья и заботящиеся об иностранцах, которые приедут загорать нагишом на остров Искию); когда под прикрытием всей этой болтовни и риторики хотят сделать все для того, чтобы уничтожить знамя правды, которым является наше кино, — тогда мы чувствуем необходимость снова подать сигнал тревоги.

В самом деле, не будем забывать о том, что все усилия спасти итальянское кино от нынешнего его внутреннего кризиса, от иностранной конкуренции окажутся затраченными напрасно, абсолютно впустую, если мы потом передадим его — отдав без остатка все свои силы и всю свою добрую волю борьбе — в руки новых апостолов пустой риторики, если мы, связав кино по рукам и ногам, погрузим его в болото нового конформизма, в атмосферу новой «строгости нравов».

Итак, вот в чем заключается глубочайший кризис, угрожающий нашему кино. Ибо, преодолевая этот кризис, мы столкнемся с еще большим числом противников, чем раньше, а самих нас в этой борьбе, наверное, будет меньше. Поэтому мы должны сговориться между собой, взвесить свои силы и убедить всех, и прежде всего самих себя, что правы мы, а наши противники не правы. Первым делом мы заявим о том, что не изменим обязательствам, которые приняли на себя не сегодня, а уже целых десять лет назад, — обязательствам не случайным, которые, не смотря на все разногласия, тесно объединяли нас столь долгое время на общей почве. Мы напомним прежде всего о двух нормах, которые должны соблюдать: искренность, правда по отношению к самим себе и по отношению к обществу, в котором мы живем.

На страницах этого журнала можно найти немало неясных фраз — зашифрованных в силу необходимости, — призывавших уже семь-восемь лет назад к борьбе за новое и подлинное кино. Неореализм, но лучше было бы раз и навсегда начать называть его итальянским реализмом, — это не какая-то мода, возникшая в результате преходящих, чисто случайных обстоятельств, не гнилой плод послевоенных лет, не находка какого-то талантливого человека или рекламный лозунг, пущенный какой-то иностранной газетой. И даже не реакция на двадцатилетие, в течение которого царила риторика. Это одно из проявлений восстания определенного числа представителей итальян-

янской интеллигенции и художников против самых древних, извечных надстроек старой культуры, которая слишком долго откладывала дело собственного пересмотра, а теперь вынуждена за это расплачиваться и трансформируется — непоследовательно, толчками, в сфере то одного, то другого вида искусства, неожиданно и болезненно, и в силу этого результаты порой несовершенны и чуточку грубы. Кино порвало со старой итальянской культурой, нанесло всему ее организму глубокую травму, и, может быть, еще не все отдают себе отчет в том, насколько важное значение имел этот разрыв. И эту пропасть необходимо продолжать еще больше расширять, чтобы в нее хлынули, нашли в ней выход или возможности развития другие настроения, которые сегодня, в климате демократии, с каждым днем все более властно о себе заявляют. Не случайно, что трещина проявилась именно в области кино: именно там у традиционности было меньше опорных точек, ее оборонные линии были слабее, предрассудки и догмы не столь глубоко укоренившиеся и старые. Итак, теперь главное не дрогнуть, идти вперед, тщательнее все взвешивать и обдумывать.

Действительно, необходимы различия, и каждый режиссер, и с полным правом, заботится сегодня о том, чтобы представлять собственную тенденцию; также и в этом смысле наши споры были не бесполезны. Однако нам кажется, что в эти последние месяцы все несколько отвлеклись от главной темы и уделили слишком большое внимание частностям. Вполне законно стремясь отличиться от других, желая выработать, уяснить для себя самих черты собственного индивидуального стиля и пытаясь, возможно ошибочно, углубить собственные открытия, некоторые режиссеры затевают косвенную полемику против неореализма. Кое-кто говорит: «Мои фильмы не реалистические; я тяготею к высшей форме фантазии... Я не верист... режиссер должен *воссоздавать* действительность»; или так: «Хватит съемок с натуры... вернемся в павильоны» — и тому подобное. Помимо того, что подобные высказывания — и многие другие такого же рода — со стороны режиссеров и критиков, в том числе иногда и довольно талантливых, нелепы и наивны с философской точки зрения, мы хотим выразить также некоторое сомнение относительно исторической обоснованности этих и им подобных утверждений.

Поскольку они, по существу, являются признаком определенных настроений, которые можно резюмировать следующей формулировкой — *«усталость от правды»*, у нас невольно возникает вопрос, действительно ли законна сегодня в Италии такая усталость в душах художников или же она порождена в них тем незаметным расколом, который происходит вокруг, распадом некоторых завоеваний в общественной и демократической жизни. Нам не хотелось бы, чтобы это бегство от действительности захватило также и тех, кто не отдает себе отчета в происходящем, еще не ощущает психологического климата, который формируется в нашей стране, той атмосферы заранее предрешенного запрета, грозящего всякому сознательному художнику, тех тонких и настойчивых призывов сдаться, что каждый день обращают к нам все, кто видит в нашем кино опасное оружие правды и суда над собственной совестью.

Хватит, не будем обманывать сами себя, не будем своими руками создавать огородные пугала, чтобы потом иметь возможность их с легкостью уничтожить и без труда дать доказательство собственного ума; не будем говорить себе, что наш веризм — *«это пессимизм»*, грязь и гадость, писсуары, ругательства, преступники. Мы всегда знали, что наша решимость с головой окунуться в правду нашего пейзажа, стремление дышать вольным воздухом улицы не были мазохизмом, самоистязанием или поверхностностью. Осознаем прежде всего следующее: мы еще только в самом начале нашего пути поисков и открытий. Наша страна еще более девственна и не исследована, чем мы себе представляем. Столетия невежества и несправедливости расслоили наше общество, создали сложную его структуру, — постепенно исследовать, распутать этот клубок может помочь также и художник благодаря своей интуиции. Наш древний пейзаж скрывает в себе тайны и человеческие судьбы, представляющие собой драгоценные россыпи для художника-исследователя. Еще существуют деревни и фабрики, дома нашей провинции, переживающие глубокие драмы, которые ждут, когда мы их откроем и поэтически о них расскажем, есть наша история — подлинная, далекая от риторики, — тоже еще ожидающая истолкования. Есть Юг, который ждет, чтобы его показали без прикрас фольклора, так же как в политическом плане он горячо ждет реформ.

Было бы ужасно, если бы именно сейчас, в начале своего пути, мы поддались усталости и испугались контрнаступления официального конформизма, которого можно было ожидать; если бы мы сами заразились ядом этого конформизма. Смелее, Де Сика, Росселлини, Де Сантис, Висконти, Блазетти, Латтуада, Джерми, Дзампа! Сегодня судьбы нового итальянского кино в ваших руках. Своими фильмами, своим успехом в Италии и за границей вы завоевали престиж и возложили на себя ответственность перед лицом итальянской культуры, итальянской интеллигенции, всех своих сотрудников и друзей. Вы обладаете необходимой силой и престижем, чтобы сегодня заставить продюсеров — также и менее сознательных и менее смелых — выбрать тот путь, *по которому следует идти*. К вашему счастью и к счастью Италии, вы еще не в Голливуде, и если вы хотите продолжать свое дело открытия и морального и интеллектуального освобождения нашей страны и нравов, то помешать вам не в силах ни цензура, ни лицемерие. Ныне некоторых из вас занесли в индекс. Это добрый знак. В тот день, когда любители риторики, конформисты зачислили бы вас в свои друзья и союзники, даже и не самые близкие, когда вас стали бы привлекать «каноны» романтизма, новые формы символизма, новые литературные моды, новые попытки бегства от действительности, — в тот день вы перестали бы быть нужны итальянскому кино и итальянской культуре.

Перевод Г. Богемского

Темы, которые надо вновь обрести: Спротивление и история

Помню, как в 1945 году, в Милане, когда мы снимали «Солнце еще всходит», некоторые удивлялись нашей смелости и нашему оптимизму. «Да неужели? — говорили нам. — Еще один фильм о Спротивлении? Да разве кого-нибудь еще интересуют новые фильмы на эту тему?» Словно подобных фильмов было уже снято с целую сотню.

Ведь тогда вышел только «Рим — открытый город», а впоследствии были выпущены «Пайзá», «Два анонимных письма»¹, «Один день в жизни», «О, мое солнце»². Конечно, фильм Вергано, как и все итальянские фильмы тех месяцев, был встречен сначала с некоторым равнодушием. Однако на сегодняшний день этот фильм, обошедшийся в тридцать миллионов, принес продюсерам чистых шестьдесят миллионов лир. Необходимо открыто признать, что мы, итальянцы, несколько перебарщиваем с нашим страхом перед риторикой. Наверное, это оттого, что мы ее хватили лишку во время двадцати лет фашизма, но мне кажется, что сегодня не следует себя связывать по рукам и ногам только из-за того, что фашизм заставил нас в течение стольких лет восседать на комических, рассыпающихся в прах тронах из песка.

Когда зрители ломятся в кинотеатры, чтобы посмотреть американские фильмы о войне, и люди выходят, насвистывая гимн морских пехотинцев (смотри «Иводзиму»³), и когда мальчишки в восторге аплодируют норвежским партизанам, «нашим» в фильме «Знамя еще реет»⁴, тогда только остается сказать, что это у нас уже даже не страх перед риторикой, а самокастрация. Мы приветствуем фильмы, показывающие усилия и героизм демократических народов в борьбе против нацизма: нам они куда больше нравятся, чем фильмы с гангстерами. Но почему же должны оставаться в стороне именно мы, итальянцы, которые, как это все говорят, породили самое организованное в Европе движение Сопротивления?

Думаю, с этим, наверное, согласятся и те, кто сегодня ведет полемику против нового итальянского кино, видя в нем слишком откровенную и горькую иллюстрацию действительности нашей страны. Не хочу здесь углубляться в этот вопрос, хотя, естественно, я с ними не согласен. Но разве Сопротивление не следует рассматривать именно как самый позитивный аспект нашей национальной жизни? Разве не благодаря Сопротивлению и участию в войне частей итальянской армии наша страна обрела достойные условия существования среди демократических народов? Разве не благодаря Сопротивлению наши дипломатические и внешнеторговые отношения, а следовательно, и наши материальные условия жизни лучше, чем эти отношения и условия жизни в Германии и Японии?

Но рассмотрим более внимательно чисто технические

и зрительские аспекты этой проблемы. Некоторые прокатчики, услышав, что я собираюсь снимать в наши дни фильм о Сопротивлении, сразу скривились. «Зрители устали от военных фильмов!» Оставляя в стороне уже приведенные примеры — американские фильмы об участии в войне Соединенных Штатов, а также ленты о Сопротивлении в других европейских странах, — следует заметить, что Сопротивление отнюдь не является темой, которую надо обязательно рассматривать в привычном свете приключенческого повествования — со стрельбой, неожиданными поворотами сюжета, расстрелами, сценами пыток и тому подобным. Сопротивление было коллективным опытом миллионов мужчин и женщин, оно явилось кризисом отдельных индивидуумов и целых социальных слоев, оно было тяжким испытанием, которое, хотя и в различной степени, по-разному, охватило всю нацию и привело ее к общему пересмотру своих исторических позиций и положения. Оно показало неизбежность новых отношений между людьми и рождения нового общества.

Первая мировая война способствовала появлению не только сотен приключенческих лент, но и таких произведений, как «Западный фронт, 1918»⁵, а позднее — «Великая иллюзия». То была война, которая обрушилась на человечество, поглотив и раздавив отдельные индивидуумы, дав начало ужасному, неразрешимому кризису. Пережив опыт второй мировой войны, итальянцы обрели новые надежды; в борьбе за освобождение они увидели конец злосчастного периода своей истории и начало, основу длительного мира. Поэтому сделать фильм о Сопротивлении означает — если сумеет придать слову «Сопротивление» то широкое значение, которое следует ему давать — сделать *фильм исторический*. Исторический фильм, несмотря на оргию «костюмных» фильмов в ранний и последующие периоды истории итальянского кино, — это именно тот жанр, которого нам не хватает. Сейчас много говорят о необходимости углубления итальянского киноискусства после первых открытий неореализма. Так вот же путь к углублению нашего кино! Обратимся к нашей истории, недавней и прошлой, помимо нашего настоящего, исследуем нашу природу, наше общество, наши нравы, переживаемые нами кризисы — и мы раскроем для самого широкого зрителя, который до сих пор не имел возможности учиться или получил в школе извращенные

сведения по истории, вместо знания — олеографические картинки, глубокий смысл событий нашей национальной истории. Продолжим путь — в числе других возможных путей развития нашего кино — фильма «1860». Поищем в истории последнего тридцатилетия (именно к этому призывал некоторое время назад на страницах нашего журнала Ренцо Ренци⁶) факты, мотивы и персонажи для точного понимания и драматического истолкования обрушившихся на нас событий, для пронизательной и новой иллюстрации жизни итальянского общества в период между двумя войнами. И продолжим с новыми силами также развитие темы Сопротивления. Поистине достойно сожаления, что период Рисорджименто и еще так мало известные события борьбы и страданий последнего тридцатилетия не оказали на наше кино того глубокого влияния, которое история и определенные традиции оказывают в других странах на их киноискусство. В лучших американских фильмах полно положительных примеров в этом смысле, а советское киноискусство завоевало славу во всем мире благодаря тем суждениям и оценкам, которые оно сумело выразить в отношении русского общества и истории русского народа. Как жаль, что даже совсем недавно в Италии была упущена еще одна благоприятная возможность экранизации режиссером Лукино Висконти прекрасного романа Васко Пратолини «Повесть о бедных влюбленных»⁷, действие которого происходит во Флоренции в первые годы фашизма.

Последние сто лет жизни нашей страны могут предоставить безграничное множество сюжетов и персонажей, которому может позавидовать любая другая нация. В наших городах каждый уголок, каждая улица, каждый дом могли бы рассказать о событиях и людях, о которых можно было бы создать значительные и реалистические фильмы и которые способны подвигнуть художника на интересные поиски, на глубокую разработку темы. И я полагаю, что зрители ждут всего этого от итальянского кино. Я верю в самую главную способность кино — способность «нести информацию». Широкий зритель хочет, чтобы его информировали...

Перевод А. Богемской

Джузеппе
Де Сантис

Переживает ли неореализм кризис?

С некоторых пор о «кризисе» итальянского неореалистического кино слышишь со всех сторон. Кто предрекает ему полное истощение и смерть в кратчайшие сроки, кто уже прямо справляет по нему поминки.

На самом деле именно в последнее время, пока так громко, во всю глотку, кричат по поводу этого «кризиса», фильмы неореалистического направления завоевывают все большую популярность не только среди народных масс, с которыми неореализм до нынешнего времени был связан своими проблемами и содержанием, но и среди той части публики, которая поначалу не проявляла интереса и была почти безразлична по отношению к крупнейшим произведениям итальянского кино.

Насколько все это справедливо, можно судить хотя бы по тому, что итальянские продюсеры, и, уж конечно, не из благотворительных побуждений, пока отнюдь не объявляют войну этому направлению: сборы от фильмов такого рода, как «Рим — открытый город» и «Похитители велосипедов», «Жить в мире» и «Бандит», «Горький рис» и «Во имя закона», показывают, что как на национальном, так и на международном рынке неореализм оказался прекрасным способом помещения капитала.

Стоит напомнить и обо всех тех случаях кажущегося первоначального неуспеха, который мог бы обескуражить продюсеров, но впоследствии, по окончании полного цикла национального и международного проката, оказывался прекрасной сделкой.

Забыв обо всем этом, некоторые продажные писаки поспешили объявить о мнимом коммерческом провале «Чуда в Милане», когда этому фильму еще только предстоит пройти вторым, третьим и четвертым экраном; обычно это сказывается на общих итогах проката фильма на национальном рынке в виде отнюдь не маловажной цифры в восемьдесят, а то и больше процентов, не говоря уже о сборах, которые может дать его прокат на международном рынке, где имена таких художников, как Витторио Де Сика и Дзаваттини, являются верным залогом успеха.

Когда те же продажные писаки, глашатаи самой конформистской печати, пускались в критико-эстетические рассуждения по поводу того же фильма, они говорили об «упадке» и, следовательно, смерти неореализма. «Чудо в Милане», по их мнению, и являлось печальной и окончательной эпитафией ему. Как раз на днях назло злопыхательским измышлениям печати Де Сика начинает работу над своим «Умберто Д.», сохраняя верность тем принципам, которые сделали его на протяжении долгого и славного режиссерского пути тем, чем он стал; и, если судить по находящимся в стадии разработки или осуществления произведениям всех режиссеров, которых обычно относят к неореалистическому направлению, никто не собирается сворачивать знамена из-за обещанной «пророками кризиса» катастрофы.

И все же, чтобы расчистить поле от бесчисленных недоразумений, необходимо раз и навсегда определить облик и психологию тех, кто начал разговор о мнимом «кризисе» неореализма.

Исторической объективности ради нужно сразу сказать, что в первом ряду этих «пророков кризиса» те, кто всегда намеренно старались представить лучшее направление нашего кино как очернение Италии, как такое ее изображение, которое якобы показывает нашу страну в жалком и недостойном виде. Нечего говорить, что все они не только отличаются узостью представлений о культуре и искусстве, но еще и проявляют при этом тупой шовинизм и ностальгию по фашистскому духу. «Двадцатилетие»¹ тем и отличалось, что вынуждало художников пренебрегать подлинной, босой и голодной Италией, заставляя вместо того прославлять ее напыщенные фасады. Не думаю, чтобы имело смысл полемизировать с такими «пророками кризиса» — история культуры и искусства давно вычеркнула их со своих страниц.

Но есть другая категория «пророков», которые привыкли судить о фильмах, обращая внимание прежде всего на форму, а не на весь фильм в целом. Это те, кто расчленяет фильм на бесчисленное количество мельчайших частичек и говорит о «нарушении равновесия в построении кадра», о «внутреннем ритме» и «внешней динамике», а за всем этим забывает рассмотреть главный смысл фильма, который составляет его гуманистическую и поэтическую цен-

ность и является той основой, откуда берут свои корни его художественные достоинства.

Этой категории мы не можем отказать в добросовестности и честной потребности в критическом анализе.

Иногда представителям этой категории слишком поспешно приклеивали ярлык «мучеников кино» и, отгородившись этим ироническим наименованием, отказывались вступать с ними в споры, начинать диалог, который помог бы как-нибудь развеять недоразумения во имя достижения общей конечной цели — защиты новых универсальных ценностей, завоеванных передовым итальянским кино.

Хотелось бы, чтобы эта статья и положила начало такому диалогу, который стал бы основой для взаимного обмена идеями и опытом.

У нас сложилось впечатление, что представители этой второй категории столкнулись с призраком «кризиса» неореалистического кино, увязнув в тупике формалистического поиска; они обвиняют неореализм в усталости, внутреннем износе, монотонности. Они также считают устаревшей и даже набившей оскомину тематику, до сих пор вдохновлявшую это кино. Поступая таким образом, они теряют из виду предпосылки, способствовавшие рождению и развитию неореалистического кинематографа. А ведь только углубленное критическое осмысление этих предпосылок может, на наш взгляд, положить начало ясному, последовательному анализу, который позволил бы уловить суть этой проблемы во всех ее аспектах и во всей ее сложности.

В самом деле, на каком основании все мы, и «пророки кризиса» и те, кто возражает им, можем утверждать, что итальянское кино оказалось самым важным художественным событием послевоенного времени во всем мире?

Вот первый обязательный вопрос, который мы должны поставить, чтобы начать конкретное исследование. Я думаю, что ответить на него можно только одним образом: итальянское неореалистическое кино стоит сегодня на повестке дня международной культуры потому, что это прежде всего глубоко национальное кино.

В истории всякой цивилизации (я не претендую здесь на открытие чего-то нового) послание искусства приобретало всеобщую ценность тогда, когда оно глубоко затрагивало духовную жизнь и судьбы народа, его проблемы,

чаяния, критические состояния, лишения и надежды, страдания и завоевания.

Не думаю, чтобы внезапный и столь мощный расцвет нашего кино следовало приписать случайности. В самом деле, не случайно он совпал с нашей борьбой за национальное освобождение, борьбой, в которой лучшие люди разных классов и разных верований вновь обретали чувство свободы и чести. Это была прежде всего борьба, наиболее конкретный смысл которой надо искать в том, что трудящийся народ, простые люди благодаря своему новому подъему, самоотверженности, силе своего протеста, жертвам стали творцами истории и вершителями судеб нашей страны.

Движение за национальное освобождение, этот новый этап нашего Рисорджименто, было столь бурным и самопроизвольным, что дух его проникал во все области итальянской жизни, включая и культуру.

Вот та человеческая правда, которая стала правдой искусства.

Кинематограф усваивал эту правду, вбирая проблемы, которые предлагала ему новая реальность послевоенной итальянской жизни.

И вот, когда дороги Италии стали заполняться партизанами, возвращающимися с фронтов, из плена солдатами, беженцами, безработными, трудящимися, борющимися за свое будущее, когда воочию предстали трагические и горестные последствия фашистских войн: сироты, вдовы и все, кому пришлось страдать, — эти персонажи, с их драмами, и начали появляться в более или менее верном изображении на экранах итальянских кинотеатров.

Тогда мы увидели, как актеры, когда-то, казалось, обреченные оставаться неизменными, снимают дорогие фракки и модные костюмы, чтобы сменить их на более скромные, но подлинные одежды — порванный мундир ветерана или комбинезон рабочего; увидели, как, побуждаемые деятельной любовью, режиссеры ходят по улицам, отыскивая тех рабочих, тех шуша, тех бедняков, которые сами, всем своим естеством и обличем рассказали бы свои безнадежные истории.

И вот исчезли в дыму развалин гостиные и будуары, длинные анфилады богато украшенных залов былых времен, аллеи в парках — и на экранах наконец-то возникли во всей своей реальности скромные жилища, трущобы,

укрытия в подвалах среди руин, оставленных бомбардировками.

Целая человеческая общность, растерзанные и страдающие люди, властно вызвавшие у взволнованных зрителей во всем мире не жалость, а чувство гнева и уважения.

Что же все это означало?

Если во имя поиска специфического смысла этого события отвлечься от чисто эстетических рассуждений, то это означало, что объектив съемочного аппарата, так же как и объектив истории, зарегистрировал смещение движущих сил в итальянской жизни; сам этот объектив переместился от одномерного отображения буржуазного мира (за которым только и признавал, да и то не в полной мере, права гражданства фашизм в период своего двадцатилетия) к отображению другого, более обширного мира — мира униженных и оскорбленных.

А потому нельзя не считать революционным это событие в нашем кинематографе, которое своим опытом обогатило всю нашу культуру, оставив в ней особый след.

Даже с чисто художественной точки зрения это событие показывает нам, что мир униженных, поскольку именно он оказался в центре борьбы за национальное освобождение и своей кровью определил ее подъем и причины, самой силой своей реальности не мог не заговорить о своих проблемах. Он и заставил говорить о себе людей, не разделявших политических верований друг друга, режиссеров, которые были и остаются людьми разного воспитания, разного культурного уровня, именно эти поразному сформировавшиеся и столь разные по натуре люди обрели удивительную общность устремлений, глубокое единство действий, исследуя силу этой реальности, и дали жизнь тому направлению, которое теперь существует под именем неореализма.

И я думаю, поучительно для всей итальянской культуры подчеркнуть плодотворность этой общей позиции, этого духовного единства. Поучительно, поскольку именно благодаря этому завоеванию нашим режиссерам удалось глубоко проникнуть в повседневную реальность жизни нашей страны.

Совокупность всех этих причин и позволяет нам сегодня говорить, как отмечалось выше, о глубоко национальном по своему характеру кинематографе.

И заслуга в этом принадлежит прежде всего тем, кто

сумел обновить источники вдохновения итальянской культуры, хотя каждый из них, естественно, оставлял свой личный отпечаток, давал особую интерпретацию этому направлению.

Вот те существенные моменты, по которым можно судить обо всем явлении в целом, вот то великое завоевание итальянского кино, которое не смогут перечеркнуть никакие формалистические изыскания. Признаем это завоевание и увидим, что в его свете покажутся бледными поиски «внутреннего ритма», «внешнего динамизма» и тому подобной чертовщины, на основе которой и соизволили говорить о «кризисе». Встав на эту, к тому же освященную историей платформу, дискуссию можно вести и дальше. Тогда мы сами будем на ней настаивать.

Сегодня, через шесть лет после своего зарождения, неореалистическое направление дает нам столь обширную и определенную картину, что можно рискнуть сделать кое-какие замечания и предположения относительно будущего.

Можно и даже нужно поднять вопрос о том, каковы перспективы нашего передового кинематографа, какими путями могут и дальше идти вперед наши лучшие режиссеры. Тут нужны честные, но вместе с тем строгие суждения, и прежде всего нужно дать оценку тем путям, которыми эти режиссеры пришли к изображению итальянской действительности.

Сразу же можно отметить, что в постановках, наиболее непосредственно навеянных войной за национальное освобождение («Рим — открытый город», «Пайзà», «Солнце еще всходит» и некоторые другие), режиссеры развивали тематику боевого движения, рассматривая коллектив в процессе его диалектического развития, причем люди и их судьбы изображались не как индивидуальные лица и как частные случаи, но как герои общей драмы.

В большинстве же прочих фильмов почти всегда изображался мир, где в центре каждого драматического поворота были только интересы сентиментального плана. Этот своеобразный сентиментализм и не позволил режиссерам таких фильмов пойти дальше изучения какой-нибудь одной определенной стороны действительности, не позволил обосновать серьезность и неотложность какой-нибудь проблемы, раскрыть особенности какого-нибудь человеческого положения. Правда, поступая таким образом, они честно

прислушивались к зову истории и несли его менее внимательным людям. Но правда и то, что сами они только частично улавливали его отдельные стороны и не воспринимали общего содержания итальянской реальности, не видели возможностей выхода и решений, подсказываемых теми самыми обстоятельствами, теми самыми социальными слоями, которые им хотелось представить на экране. В самом деле, как это всегда бывает в поэтическом творчестве, именно общий охват жизни позволяет художнику получить наблюдения, подсказки и решения более широкого плана, не ограниченные узкими рамками сентиментально-психологического исследования.

Такие рамки рискуют представить художнику его персонаж как бы изолированным, клишированным. Беда, сказали бы мы, если бы дальнейший путь потерпевшего поражение рабочего из «Похитителей велосипедов» (а значит, и путь самого режиссера) оказался не таким, как у многих других рабочих, которые в реальной истории Италии шли по тем же улицам Рима уже не сломленные пессимизмом или фатализмом, но поглощенные борьбой за завоевание какой-нибудь работы...

Беда, если бы сицилийский шахтер ушел в неприкрытое отчаяние после закрытия шахты и отказался от борьбы в тот самый момент, когда многие тысячи его товарищей в реальной истории Италии стиснув зубы сражались за спасение тех же шахт.

Все это означает, что, если такие фильмы, как «Похитители велосипедов» и «Дорога надежды»², оказались ценным художественным документом, мужественным обличением социальных несправедливостей, то оба эти фильма требуют, чтобы сами художники пошли дальше своего обличения, встали в ногу с неукротимым ходом истории, к которой взывают их персонажи, чтобы добиваться все новых успехов, идти вперед, разворачивать борьбу против несправедливости.

Вот задача, стоящая сегодня перед лучшими представителями итальянского кино, если они хотят развиваться и дальше, если они хотят углубить видение мира, которое содержится в их собственных фильмах, если они хотят сделать все выводы, вытекающие из тех предпосылок, что стали новым явлением в их искусстве, и наметить все горизонты, открываемые тем миром, куда они заглянули, чтобы полностью и окончательно завоевать ту реальность,

где живет представленная ими масса униженных и оскорбленных. В этом и только в этом основные вехи проблемы. Когда-нибудь в будущем, если не подтвердятся намеченные нами перспективы роста, — тогда и только тогда наши друзья — «пророки кризиса» услышат от нас об опасностях кризиса неореалистического направления. Но не сейчас. Все, что мы говорим сейчас, напротив, доказывает нашу огромную веру в то, что сделано. Решающее слово, конечно, за режиссером. Именно их произведения покажут нам, насколько они остались верны себе. Пример Витторио Де Сика, который своим «Чудом в Милане» доказал, что в обличении несправедливостей, ожесточивших героя его «Похитителей велосипедов», сам он ушел дальше, внушает нам надежду.

Очевидно, можно сделать множество оговорок и по поводу борьбы, изображенной в «Чуде в Милане», но никто не сможет отказать Де Сика в том, что он расширил рамки конфликта между человеческим и социальным, показанного им в предыдущих фильмах. Ради сохранения верности своей природе художника Де Сика не захотел стоять на месте. Перед лицом такой благородной позиции мы тоже не должны застревать на обсуждении формалистических просчетов, чувства меры, органичности или неорганичности повествования — все это вещи, по поводу которых можно даже признать правоту наших раздраженных пуристов; но в целостном историко-критическом суждении о произведении они занимают совсем незначительное место.

Так пожелаем же, чтобы такую потребность ощутили и другие режиссеры, чтобы они и впредь оставались верными своему художественному складу. Пока они будут идти курсом, который принес славу их произведениям, отвергая подкуп и запугивание заинтересованных кругов, передовое итальянское кино, эта славная страница нашей культуры и нашего искусства, не будет закрыто или смято кризисом.

Перевод Н. Новиковой

Введение

Разговор о неореализме в итальянском кино мог бы легко набить оскомину, так много говорилось на эту тему, причем в таком тоне и с такими преувеличениями, какие характерны для кинематографической критики, прародителями которой всегда были реклама и пропаганда, так же как у фильма — промышленное производство и коммерция. Однако нами руководит намерение сказать хотя бы что-нибудь новое и желание исследовать это явление, имеющее важное и особое значение в истории кино не столько с узкой точки зрения стилистики, сколько как выражение определенной идеологической направленности и настроений итальянского народа в эти последние годы, в тот неповторимый, счастливый момент, когда люди верили, что смогут построить без дальнейшей борьбы и страданий новую, мирную жизнь, новый мир, который будет лучше того, что так трагически рухнул.

Сегодня, спустя столь короткое время, эти надежды уже далеки, точнее сказать, эти иллюзии, ибо было действительно иллюзией полагать, что история делает скачки и трагические события войны породят в душах людей стремление к справедливости и свободе: для этого необходим долгий и глубокий процесс, непрерывный и болезненный опыт.

Если все это не учитывать, вряд ли можно понять параболу неореализма: я употребляю слово «парабола», ибо это кинематографическое направление, это течение в нашем кино уже переживает период упадка и регрессирует, становится беззубым, ибо оно холодно, «маньеризмом».

Куколка не превратилась в бабочку.

Неореализм: ' неточный термин

В Италии и за рубежом много спорили о «неореализме» — названии, пришедшем к нам из-за Альп и, несомненно, неточном с критической и эстетической точек зрения, но уже принятом в повседневном употреблении; поэтому не следует отказываться от этого термина, отвергая его при помощи теоретических аргументов, привести которые не составило бы большого труда, а нужно описать скрывающееся под этим термином явление, осознать его на основе представляющих его фильмов. Совершенно ясно, что подобную классификацию не надо понимать исключительно в стилистическом плане, ибо она охватывает фильмы, весьма отличающиеся друг от друга в отношении формы, как, например, «Рим — открытый город», «Трагическая охота», «Земля дрожит», «Похитители велосипедов»; по этой же причине нельзя также и говорить, как это кое-кто делает, о «новой итальянской школе», поскольку дело идет не о направлении или течении в области формы, общем для некоторого числа художников, среди которых имелся бы «глава школы», а о стихийном движении, не имеющем литературных или, во всяком случае, интеллектуалистических истоков и которое не ставит перед собой в качестве непосредственной цели разрешения общих стилизованных задач.

Неореализм — это не веризм

Самой большой ошибкой было то, что неореализм приняли за кинематографический «веризм» или спутали с ним: думали, что неореализм якобы состоит в том, что всё снимают с природы, без актеров, с исполнителями, взятыми с улицы, хотя, возможно, и соответствующими по своему социальному положению и профессии тем персонажам, которых они воплощают в фильме. В силу этой ошибки истоки неореализма искали в документализме и поэтому

путали духовную позицию художника с техническими средствами, с материалом. «Рим — открытый город», являющийся первым и наиболее знаменитым фильмом итальянского неореализма, обязан своим успехом сотрудничеству двух таких замечательных актеров, как Маньяни и Фабрици, не считая второстепенных персонажей, роли которых также исполняли профессиональные актеры.

То, что некоторые режиссеры, как, например, Висконти в фильме «Земля дрожит», скрупулезно придерживались веризма, — это обстоятельство технического и, если хотите, стилистического порядка, возникшее из конкретного содержания фильма: художественная фантазия (или, если вам так больше нравится, искусство воплощения) целиком сместилась в сторону режиссуры, тщательно отработанных, изысканных съемок, эффект которых был рассчитан до мельчайших подробностей.

Росселлини воплощал выдумку, «фантазию» в своем фильме при помощи почти документальной техники, тогда как Висконти поступил наоборот, стилизуя документ хитроумной техникой «художественного фильма».

Как каждый может убедиться, две техники и два стиля абсолютно разные; столь же отличается от них и «барочность» Де Сантиса, такая рельефная, вещная, мощная в фильмах «Трагическая охота» и «Горький рис».

И все же в этих различиях обнаруживаются общий мир и общая манера, тождество интересов, аналогичная духовная позиция в отношении окружающей действительности, которые превращают неореализм не в какую-то школу, не в стилистическое течение, а в духовное движение, охватывающее саму концепцию искусства или по крайней мере концепцию кино как средства художественного выражения, занимая решительно полемическую позицию по отношению к другим направлениям не столько в смысле формы, сколько и главным образом в смысле содержания.

Таким образом, историческая диалектика отражается в диалектике художественной.

Гуманистическое и социальное значение неореализма

Неореализм возник из искренней потребности в правде и гуманности, порожден самыми широкими чаяниями, в муках рождавшимися во время войны и иностранной оккупации, после стольких страданий, способствовавших превращению личной драмы психологического характера в коллективную драму и давших толчок социальному исследованию причин стольких бед и такой ужасной катастрофы. Итак, душа неореализма — социальная действительность, условия человеческого существования нашего народа во время немецкой оккупации («Рим — открытый город»), высадки союзников («Пайзэ»), беспорядка первых послевоенных лет («Шуша» и «Трагическая охота»), и именно эта его душа и привела к углублению, которое, отталкиваясь от катастрофы войны, восходило, как в «Земля дрожит», к более глубоким и извечным мотивам, к более старой и врожденной болезни.

Таково — и не может быть никаким иным — направление неореализма, которое не всегда выражало такое содержание в новых формах: всякое другое толкование является тенденциозным и порождает недоразумения.

Приняв это за отправную точку, мы уясним, что неореалистические фильмы не могли не иметь полемического и в то же время политического тона — «политического», разумеется, в более широком значении, чем «программные установки какой-либо партии». Позиция кинематографистов не была, так сказать, заранее обусловлена идеологическим схематизмом (а когда таковой вступил и игру, появилась угроза подрвать силу художественного выражения фильмов), а вырабатывалась перед лицом исторической и социальной действительности, которую они раскрывали при помощи съемочного аппарата. В неореалистических фильмах — и в этом их сила воздействия — говорят сами факты: не в смысле брутального документализма (впрочем невозможного как абсолютная и абстрактная объективность, ибо ее никогда нельзя полностью очистить до субъективного элемента, который представляет собой режиссер), а в их историко-социальном значении.

Предупреждение Франческо Де Санктиса

Итальянский неореализм, как мы сказали, возвращается к истокам: экран вновь становится зеркалом жизни, схваченной теперь уже не столь натуралистически в своих внешних проявлениях, а в своей конкретной диалектике; съемочная камера, изобретенная уже полвека назад, показывает теперь действительность в ее историческом движении, не изолируя более человека в абстрактной истории какого-то абстрактного персонажа, а прочно включая человека в социальную структуру, с его идеалами, его чаяниями, его страданиями, открывает, отбросив всякое лицемерие и всякую риторику, конкретные ценности родины, свободы, труда, семьи. Кажется, что кино более чем через полвека услышало призыв Франческо Де Санктиса¹, которым он заканчивал свою «Историю итальянской литературы»: «Италия должна искать саму себя, рассматривая действительность ясным взором, освободившись от всяких покровов и оболочек, следуя духу Галилея и Макиавелли. В этих поисках реальных элементов своего существования итальянский дух воссоздаст свою культуру, восстановит свой нравственный мир, освежит свои впечатления, обретет в своей внутренней жизни новые источники вдохновения — женщину, семью, природу, любовь, свободу, родину, науку и добродетель — не как идеи, блистающие и витающие в пространстве, но как конкретные и близкие объекты, ставшие его содержанием... Заглянуть в нас самих, в наши нравы и обычаи, в наши идеи и предрассудки, в наши добрые и дурные качества, сделать современный мир нашим миром, изучив, ассимилировав и преобразив его, «исследовать собственное сердце» в соответствии с завещанием Джакомо Леопарди»*.

* Де Санктис Фр. История итальянской литературы. Т. 2. М., 1964, с. 557.

Неореализм как осознание итальянского общества

Слова великого Учителя, приведенные здесь, могут показаться слишком громкими, несоразмерными по отношению к кино, но кто свободен от академических и литературных предрассудков, кто понимает пророческий смысл и моральную силу этих слов, именно столь далеких от предрассудков, лицемерия и риторики, тот не будет удивлен и шокирован тем, что они процитированы в этой связи. Быть может, была необходима именно первозданная, невинная чистота кино, над которым еще не довлеет груз «академической» и интеллектуалистской традиции, чтобы выразить эту потребность в искренности и правде, ощущавшуюся всем нашим народом, после того как в результате трагедии войны и оккупации рухнули столь многие идеологические и риторические надстройки, развеялось так много иллюзий.

Следует добавить и то, что общие страдания и опасности способствовали выработке глубоко укоренившегося сознания необходимости солидарности, понимания того, что судьба каждого прочно связана с судьбой всего народа. Через трагедию и несмотря на братоубийственную борьбу, силой самих событий рождался тот коллективный дух, который свидетельствует о неугасшей жизнеспособности народа.

Замечательный аппарат Люмьера был тут как тут — карусель изображений, как его называли, фабрика дешевых снов, но также и самое мощное средство воспроизведения действительности. Теперь это уже была не мирная и поверхностная жизнь 1895 года, простое воспроизведение которой заставляло кричать о чуде в силу самой новизны изобретения, а потрясенный и рухнувший мир: от его картин у зрителя сжималось горло, показ его не мог не вызывать у всех одинаковых мыслей, одинаковых эмоций и реакций, я сказал бы даже — приводил всех к одинаковым выводам.

Хотя такое утверждение и может показаться слишком смелым, несомненно, что первые неореалистические фильмы производили такое впечатление, будто заново было открыто кино: зрители очутились лицом к лицу с жизнью в ее

ужасающей правде — в известном смысле так же, как это произошло в 1895 году. Только теперь им показывали жизнь не с приятной поверхностью, а в ее глубоко гуманном содержании, в диалектике войны и мира, варварства и цивилизации, реакции и прогресса: механическое воспроизведение стало художественным истолкованием. Публика, привыкшая за полвека развития выразительных средств кино читать изображения — следить по лицу актрисы или актера, исполняющих главные роли, за перипетиями любовной истории, — теперь видела отраженное на экране собственное лицо, читала по нему свои трагедии и свои беды; следила уже не за «историей», а за Историей, находила на экране отражение жизни во всей ее полноте. Отсюда растерянность, бурный успех как в Италии, так и за границей первых итальянских неореалистических фильмов, который не в силах были объяснить литераторы и киноэстеты. Ибо, надо сказать, фильмы эти казались в некотором смысле грубыми и примитивными, как и первые короткие ленты братьев Люмьер, и, конечно, не обладали ловким хитроумием и утонченностью, которых достигло кино за полвека своего развития.

Неореализм и предшественники реалисты в киноискусстве

Почему вдруг такая удача? Такой резонанс? Вопрос возникает сам собой, если подумать о том, что «реализм» был не нов в кино, а также и фильмы, назовем их так, политического и социального характера. Достаточно напомнить о некоторых американских лентах Видора, таких, как «Аллилуйя!», «Хлеб наш насущный», или о советских фильмах Эйзенштейна и Пудовкина «Броненосец «Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга», или о французском реализме — фильмах Ренуара и Карне «Человек-зверь» и «Набережная туманов»², стилистически куда более зрелых, чем наши «Рим — открытый город», «Пайзэ» и «Щуша»; впрочем, и в самом итальянском кино, предшествовавшем неореализму, имелось реалистическое течение, ко-

торое шло от «Затерянных во мраке» Мартольо до «Одержимости» Висконти, в котором, как считали историки кино, можно найти более или менее значительные прецеденты.

Антиформалистские истоки неореализма

С появлением итальянского неореализма сразу отпали поэтики и грамматики, заботы о форме, даже, я сказал бы, заботы технического порядка, прежде всего крупные планы, ибо теперь снимали при помощи минимальных и даже не вполне эффективных технических средств и реальная человеческая жизнь, материя, если вы понимаете, что я хочу сказать, брала верх. Война взволновала и перевернула душу кинематографистам, как и всем остальным, кто ее пережил, и они оказались перед лицом мира, опустошенного бурей. Оплакивая потери и разрушения, они в то же время чувствовали, что завоевали свободу художественного выражения, ту свободу, которой они столько лет были лишены и к которой лучшие из них так горячо стремились, преодолевая цензурные рогатки. И вот их первые слова, разговор со зрителем посредством фильмов, горячий, сквозь рыдания, быть может, порой бессвязный, но исполненный страстного волнения, искренности, жгучей правдивости, весь пронизанный надеждой, верой в лучший мир.

«Рим — открытый город».

«Рим — открытый город» был открытием, его успех почти беспрецедентен. Говорят, в Америке продюсеры его смотрели и пересматривали по многу раз, чтобы понять, в чем же секрет того, что этот фильм вызвал восторг у зрителей во всем мире. Несомненно, что, подходя к фильму со старыми мерками, этого не понять. Лента не имеет

обычной структуры: повествование то бежит быстро и гладко, то, пролетая над основными моментами, настойчиво задерживается на аспектах, которые могли бы показаться второстепенными, если бы не их гуманистическое богатство. Фотография без изысков, часто шероховатая, почти документальная, а ритм монтажа не обусловлен формальными акцентами кадра. Какое различие между всем этим и совершенной техникой американских фильмов!

И все же вот в чем секрет: в фильме есть Рим, Италия во времена немецкой оккупации, с ее страданиями и ее мучениками, есть надежда. Есть — для всех людей, которые ее пережили, — трагедия войны, зверская жестокость войны, ее преступления и позор. Быть может, никто не вспомнит из этого фильма ни одного красивого кадра, ни одного «маленького шедевра», такой сцены, что зовется «достойной синематеки», но все, кто видел фильм, никогда не забудут горестного и гордого лица Маньяни, ее страстного бунта против гитлеровских солдат, ее отчаянного крика, прерванного автоматной очередью, когда она бежит вслед за увозящим ее мужа грузовиком. В этом персонаже воплотились горе и героизм всех жен и матерей, всех женщин, которым война принесла столь жестокие страдания.

Никто не забудет фигуру священника, которого играет Фабрици, — великодушного, солидарного с жертвами, человека среди людей («Пути господни неисповедимы!» — отвечает он немецкому офицеру, упрекающему его, священника, в том, что он защищает коммуниста), способного с такой простотой пойти на смерть — принести высшую жертву. И каким правдивым, доподлинным кажется этот окраинный Рим, с его широкими, одинаковыми улицами, с облупившимися восьмизэтажными домами, населенными беднотой, кипящими от вомущения и отчаяния, где эсэсовцы проводили свои непрерывные облавы!

Во время демонстрации этого фильма зрители уже не замечают границ экрана, не ощущают ловкости ремесла, не раздражаются восторженными кликами по поводу виртуозного мастерства режиссера, актеров и оператора. Изображение показывает действительность, но не блестящую и холодно остраненную, как в зеркале, а схваченную в ее движении, в ее сущности. Авторы фильма сливаются с этой действительностью, целиком растворяются в ней.

Антиформализм не означает отсутствия стиля

Надеюсь, никто не подумает, что я хочу, пусть даже как абсурд, утверждать, что успех фильма, тот его секрет, что искали американские продюсеры, объясняется, мол, или грубостью материала, самого по себе столь жизненно-го и жгучего, или даже отсутствием стиля, которое могло бы удивить как нечто новое. Столь впечатляющая действительность вызвала различное внутреннее отношение у кинематографистов, совершенно новое чувство, которое теперь становилось содержанием фильма. Стремясь найти свое художественное выражение, это чувство разбивало каноны старых поэтик, порождая новые формы. Эти формы не обладали зрелой утонченностью предшествующих форм и могли даже показаться грубыми и примитивными, а порой таковыми и были.

«Рим — открытый город» представлял собой великий урок: это был призыв к основным ценностям кино, против всякого формализма и всякой коммерции, — тем ценностям гуманизма, которые являются общими для всего искусства. Но кино, само обладающее коллективной душой, пожалуй, является наиболее подходящим видом искусства, чтобы выразить коллективную душу.

«Пайзá» как совершенствование стиля

Если «Рим — открытый город» все же имел, так сказать, сюжет, интригу, хотя и столь хрупкую, что это нарушало равновесие повествования, так как истинной его темой был показ народной жизни Рима во время оккупации, то в фильме «Пайзá» тот же Росселлини отказался от последних остатков всякого сюжета — в фильме в отдельных эпизодах рассказывалось о событиях истории Италии в период продвижения союзных англо-американских войск от Сицилии до долины реки По. Начиная с первого,

«островного», в следовавших один за другим эпизодах, посвященных Неаполю, Риму, Флоренции, Болонье, и до последнего, о Комаккио, который заключал фильм, придавая ему почти эпическую форму, постепенно показывалась вся Италия, — с ее трагедией, нищетой, достоинствами и недостатками, религией и героическими подвигами.

По сравнению с «Римом — открытым городом» этот фильм означает шаг вперед также и с точки зрения стиля: в нем достигнуто большее равновесие, более широкое, уверенное дыхание, более четкий, порой торжественный, как, например, в финале, ритм.

Неореализм — это не бесцельный показ жестокостей жизни

Тогда кое-кто говорил (и этот аргумент неоднократно повторяли и всерьез и в шутку и повторяют иногда до сих пор), что некоторые жестокие сцены в «Пайзэ», в которых показаны наши язвы, например римский эпизод с «сеньориной»³, представляют собой достойную сожаления форму садизма, пораженчества. Такие утверждения не заслуживали бы того, чтобы их даже принимать во внимание, если бы они сегодня вновь не стали распространенной и опасной тенденцией. В суровости неореалистических фильмов, конечно, тех, что заслуживают рассмотрения с художественной точки зрения, присутствуют смелость и мужественность, делающие честь нашему кино. Это реакция на всю риторику долгих лет, на традиционное лицемерие, это любовь к искренности и желание поставить людей лицом к лицу с действительностью какова она есть — вот чем руководствовались наши кинематографисты. В этих фильмах нет того более или менее литературного любования чем-то скандальным, того стремления поразить зрителя отвратительным и непристойным, которыми кое-кто вдохновлялся при создании барочной и пустой литературы о людском горе населения одного замечательного нашего города — замечательного как людьми, так и природой. Неореализм не рассчитывал на успех, показывая жестоко-

сти жизни, — он обличал без всякого любования, никогда не преувеличивая, без дурного влечения к живописности, условия человеческого существования, которые сами по себе уже были осуждением определенной системы, служили предупреждением.

«Шушá»

Что, может быть, и «Шушá» режиссера Де Сика создавался под влиянием болезненного желания показать итальянских мальчишек мелкими жуликами и воришками, соперничающими между собой из-за негров, которым они чистят сапоги? А может быть, это все же одно из самых смелых и страстных выступлений в защиту детей, страшное обвинение обществу, точнее сказать, цивилизации, которая каждые двадцать лет развязывает все более ужасные войны, причем значительная часть приносимых ими бед и лишений ложится на безвинных и беззащитных детей? Обвинение бесчеловечных тюремных систем, которые лишь множат зло?

Обвинение исходит от тех, кто умеет понять подростков, от того, кто даже в их проступках, спровоцированных взрослыми (горе тому, кто подвергнет искусству детей!), умеет найти поэзию и невинную чистоту.

Фильм Де Сика, возможно, не обладает такой силой, как фильмы Росселлини, но в нем есть горячее человеческое участие, самое заботливое и глубокое понимание драмы его персонажей. Душа его играет на других струнах, но духовная позиция перед лицом горестной послевоенной действительности такая же, как у Росселлини; одинаковы и мотивы, заставившие режиссера показать эту действительность.

Грубая жестокость, которая в течение стольких лет обогрела кровью нашу страну и свидетелями которой были дети и подростки, сперва испуганные, а потом почти к ней привыкшие, словно это было естественными условиями жизни, ужасающе проявляется в финале фильма, где один из героев убивает своего приятеля ударами ремня.

Также и «Шушá», в его душевном смятении, волнении, не был свободен от недостатков, «грамматических ошибок»,

в нем не было того добротного мастерства, что, например, в «Терезе-Пятнице» того же Де Сика, но также и здесь — и это уместно подчеркнуть — нужны были новые мехи для нового вина.

По этой причине легко понять, почему наибольший вклад в неореализм внесли молодые режиссеры. Но это движение увлекло за собой также и старых режиссеров, людей испытанного ремесла, которые, однако, не всегда выдерживали испытание именно потому, что ими не руководила внутренняя потребность.

Политическое значение неореализма

Фильмы Росселлини и Де Сика не могут быть названы политическими, идеологическими в программном смысле: моральная позиция вытекала из самого показа действительности. Быть может, смотреть на эту действительность, осознавать ее уже в известном смысле значило занимать определенную политическую позицию, точно так же как и скрывать ее или лицемерно искажать. Впрочем, все те, кто прошел путь неореализма, даже если и не служили какой-нибудь партии, внесли свой весомый вклад в идею социального обновления.

«Солнце еще всходит» Вергано, «Трагическая охота» Де Сантиса, «Заблудшая молодежь» Джерми и даже «Трудные годы» Дзампы, если и не показывают народ как главное действующее лицо, занимают критическую позицию по отношению к коррупции буржуазного общества, его трусливому конформизму и вырождению.

Неореализм и различные стили

Теперь неореализм начинает приобретать оттенки в зависимости от темперамента того или иного режиссера, приобретать сатирические акценты, идти в различных на-

правлениях в поисках определенного стиля, который каждый режиссер выбирает в соответствии со своей личностью. Попытки таких режиссеров, как Блазетти и Камерини, включиться в это движение, остаются бесплодными. Блазетти после холодного и риторического «Одного дня жизни» вернется к своей старой любви, к «историческим фильмам-колоссам», и подарит нам «Фабиолу», которая заставит с сожалением вспоминать «Кабирию» Пастроне и «Камо грядеши?»⁴ Гуаццони, куда более искренние и живые, ибо были выражением мира, где наивная риторика темы Древнего Рима все же имела некоторую привлекательность и мотивы. Также и Камерини не больше повезло с «Анонимными письмами» — фильмом известного мастерства, но абсолютно холодным, лишенным всякой внутренней взволнованности.

Дзаваттини и неореализм

Имя, которое не может быть не названо даже при самом беглом обзоре неореализма, — это Дзаваттини, который внес в него вклад, несомненно, не меньший, чем вклад лучших его режиссеров, развив это направление в плане углубленного исследования повседневной действительности; это исследование не хроника, а раскрытие важного значения и моральной ценности, таящихся в самых мелких явлениях жизни, призыв, напоминание человеку о его ответственности — всегда и в любой момент. Дзаваттини, как он сам писал, почувствовал дух нового послевоенного итальянского кино, который «помог, как ничто другое, раз и навсегда ясно раскрыть социальную роль этого вида искусства»; кино «суждено идти в ногу с временем, рассказывая о том, что происходит в настоящий момент, а не вообще происходит, ибо настоящее, актуальное обнаруживают истинную степень достоинства человека в смысле его *непосредственной* ответственности». Это слова, произнесенные им год назад, и заканчивал Дзаваттини таким признанием и призывом: «Это правда, что наши самые знаменитые режиссеры увлекаются в настоящий

момент святыми, сказками или притчами, но это не должно никого обманывать; это короткие каникулы... Они сохраняют верность тому, что им помогла осознать война, и итальянское кино действительно сделает все, чтобы показать нам реальную продолжительность человеческого горя и повседневную жизнь человека...»

Здесь Дзаваттини принял за каникулы куда более глубокие и сложные явления. Быть может, теперь, по прошествии года, он сам понимает это, он — соавтор, в частности, «Шушá» и «Похитителей велосипедов».

Именно в этом последнем фильме Де Сика достигает законченности своего стиля, добившись вместе с Дзаваттини гармоничного слияния, придающего фильму единство и последовательность. Как уже говорилось, Де Сика — художник, тяготеющий больше к лиричности, чем к эпосу, но этот режиссер чувствует необходимость проследивать каждый шаг своего персонажа, быть с ним рядом и воспринимать движения его души. Он стремится раскрыть мир, общество через конкретные чувства своих героев. Поэтому каждая деталь приобретает у него важное значение, самое повседневное событие наполняется глубоким смыслом. И вот неореализм Де Сика, счастливо встретившись с Дзаваттини, находит свое самое лучшее выражение в этой простой истории рабочего, который вместе с маленьким сыном ищет украденный у него велосипед. И как ни прост этот сюжет, режиссер сумел показать нам не только подлинный Рим, передать его истинную атмосферу, но и социальные условия, в которых борьба за существование становится столь отчаянной и драматической.

«Земля дрожит» и совершенство формы

Совсем другой характер носит «Земля дрожит» Лукино Висконти. Этот фильм, несомненно, представляет собой самую значительную попытку увенчать неореализм произведением, которое, последовательно ассимилировав весь его опыт, достигло бы в то же время совершенства с точки зрения формы. Реализм фильма «Земля дрожит»,

доведенный до самого крайнего предела путем отказа от всякой искусственности (актеров, декораций, литературного диалога, музыкального сопровождения и так далее), рождается из искренней потребности — стремления понять и показать условия жизни сицилийских «морских батраков». Не без причины режиссер хотел, чтобы диалог в устах его персонажей звучал в самой привычной для них форме, так чтобы он стал действительно их языком, не только и не столько как диалектальная речь, а как нечто идущее от сердца каждого из действующих лиц, для которых найденные ими самими слова способствовали бы созданию образа на прочной основе психологической доподлинности. Действительно, режиссер сообщал рыбакам лишь простое содержание диалогов, а они выражали его на сицилийском диалекте, каждый в соответствии со своим темпераментом и фантазией. В результате диалоги фильма, придуманные этими рыбаками, в своей правдивости и простоте на редкость действенны, необычны и музыкальны, как ни в одном другом итальянском фильме. Такой доведенный до крайности реализм сочетается у Висконти с рафинированным, безошибочным вкусом: он заставляет вспомнить о некоторых фламандских художниках с их удивительными по правдивости и точности натюрмортами. И именно здесь, как мне кажется, и заключается то, что снижает ценность фильма, — не всегда счастливое слияние между формой и содержанием, которое то тут, то там, теряя силу, превращается в эстетические изыски, замораживающие повествование и нарушающие его ритм. Полностью удавшиеся эпизоды, такие замечательные, как эпизод любви девушки и каменщика, исполненный печальной и целомудренной деликатности, или эпизод солки рыбы, сверкающий первородной радостью и весельем, или эпизод ночного лова, пронизанный огнями фонарей и голосами, говорящими о «злом море», изобилуют сценами, в которых любовь к красивому изображению увлекает режиссера и заставляет его отвлекаться на утонченнейшие арабески. Конечно, этот фильм — горестное и удивительное открытие целого мира, нового для автора, который в этом открытии находит все интересным и волнующим, даже самые мелкие детали — окно с цветочным горшком, женщину, опершуюся на ограду, мужчину, сидящего на корточках возле лодки, и так далее, — и все это акцентирует, порой в ущерб существенным

элементам. Редко когда кино показывало народ с таким благородством, с такой серьезной взволнованностью и прославляло его достоинство и высокие человеческие качества.

Короткий жизненный цикл неореализма

«Рим — открытый город» был создан в 1945 году, «Земля дрожит» — в 1948 году: две даты, означающие начало и конец периода, когда поистине казалось, что земля дрожит и в структуре итальянского общества вот-вот наступят коренные перемены. В этой атмосфере нетерпеливого ожидания и надежд на лучший мир, но также страхов и опасений итальянский неореализм смело и искренне сказал свое слово, извлекая его из живой действительности, встававшей перед художниками во всей своей диалектической глубине и сложности.

Спад неореализма

После этой даты начался спад. В стране постепенно восстанавливались старые структуры: в сфере кино прокат, наиболее коммерческие аспекты кинопромышленности вновь стали одерживать верх как определяющие моменты в ориентации кинопроизводства, исходя из внеэстетических требований публики, просившей развлекательных лент, фильмов бегства от действительности. С другой стороны, вокруг неореализма со стороны части кинокритики началось нечто вроде перетягивания каната: правые и левые журналисты спорили из-за лучших произведений, оспаривая их друг у друга, и, подмигивая, тянули за пиджак режиссеров. Каждый хотел перетянуть их на свою сторону. Надо добавить, что бывают моменты, когда честный и неприкрашенный показ действительности становится нежелательным, и что существует тысяча средств и возможностей, чтобы влиять на кино.

Кино как выражение социального климата

Кино, как известно, не индивидуальное творчество: недостаточно одного-двух художников, как в других видах искусства, чтобы создать определенный климат, течение, школу. Кино — коллективное художественное выражение. Фильм всегда является плодом определенного общества, организации или среды, которая его порождает: даже когда политическая направленность не проявляется в отдельных произведениях непосредственно, она присутствует в их субстрате, и тот, кто достаточно проницателен, всегда ее обнаружит. Совершенно ясно, что, так же как можно говорить о фашистском кино, даже оставляя в стороне пропагандистские фильмы, вроде «Старой гвардии» или «Черной рубашки»⁵, нетрудно различить и приметы итальянского кино Освобождения — кино, сбросившего путы риторики, конформизма и оппортунизма, кино, которому на короткое время удалось завоевать редкую свободу.

Кино и свобода

Кино, для того чтобы жить и процветать, в еще большей степени, чем другие виды искусства, нуждается в свободе; но именно на примере кино можно убедиться в том, насколько иллюзорна свобода, когда она не зиждется также и на экономической основе. Писатель, художник, музыкант «самодостаточны», то есть они могут создавать свои произведения сами и при помощи самых незначительных средств; режиссер же кино включен в экономическую жизнь своей страны, связан с производственной машиной и непосредственно от нее зависит. Чтобы создать свое произведение, ему в самом деле необходимы огромные средства и капиталы. Если страна, где он живет, хотя политически и управляется либеральными и демократическими органами, но не в состоянии предоставить ему материальной свободы, он даже не сможет воспользоваться этими политическими условиями.

Спад в творчестве Росселлини

Кто не понимает глубоких причин, вызвавших к жизни неореализм, не разделяет их, кто как художник не живет в его атмосфере и все равно хочет создавать произведения, повторяющие его черты, совершенно очевидно, не может достигнуть ценных творческих результатов, а создает лишь произведение преднамеренно стилизованное, то есть повторяет определенный стиль, перепевает мотивы полемики, не прочувствовав ее глубокую внутреннюю логику. И необходимо заметить: даже один и тот же художник может, сам того не замечая, перейти от стиля к стилизации. Недавние фильмы нашего кино дают тому примеры.

Даже в фильме Росселлини «Стромболи, земля божья», быть может, еще сильнее, чем во «Франциске, менестреле божьем»⁶, ощутил этот переход от стиля к стилизации: в результате того, что тема фильма сместилась с показа людей, живущих на острове, на историю — неоправданную и случайную — обращения приезжей иностранки, реализм режиссера вылился в документальные эпизоды о лове тунца, прекрасно сделанные, но поверхностные и не связанные с перипетиями истории, которую он хотел рассказать.

И все же в этом фильме то там, то здесь чувствуется, что режиссер мог бы подарить нам еще одно мощное произведение, если бы сохранил верность неореализму не как форме, а как мотиву вдохновения.

То, что фильм снимался на Стромболи, что доподлинно — по счастливому совпадению — даже извержение вулкана, доподлинно лов тунца и что жители острова говорят на сицилийском диалекте, ровно ничего не значит, если не доподлинны чувства, которые руководят персонажами, и то, что нам показывают, не их сложная реальная жизнь, а лишь внешняя ее видимость, чистый натурализм.

Познавательная ценность искусства

Как уже говорилось вначале, невероятная сила неореализма состояла в том, что это направление вернуло киноискусство к общему источнику всех видов искусства, таящемуся в подлинной гуманности опыта жизни и верности ее чувствам, к форме сознания образного «мышления», которое также способно показать полностью, целиком человека. Когда же искусство, вместо того чтобы вдохновляться жизнью, взятой в ее реальности и правде, ограничивается воспроизведением абстрактных схем, показом условных чувств, оно превращается всего лишь в выдумку, вымысел, несмотря на весь внешний веризм и натурализм. К этому всему следует добавить (как уже отмечалось, но необходимо здесь повторить), что неореализм, не будучи подсказан партийными программами, выступает в плане определенной моральной и социальной полемики и, если в фильме не звучит такая полемика, значит, тут нельзя говорить о неореализме.

Натурализм Каstellани

Один проницательный французский критик, Жорж Садуль⁷, обо всем этом ясно сказал в связи с демонстрацией в Париже фильма Каstellани «Под солнцем Рима», справедливо проводя различие между кинематографическим реализмом и описательным натурализмом: «Под солнцем Рима», — писал тогда Садуль, — второстепенный фильм, режиссер которого коммерциализирует принципы неореализма, совсем не усвоив уроков «Пайзэ», «Шушэ», «Солнце еще всходит» или «Трагической охоты». «Под солнцем Рима» сводится, в сущности, к чистому описательству. Все события остаются на уровне приключения и живописности. В общем, мы не видим нигде проявления той *сознательной позиции*, которая столь ярка и действенна, например, в «Похитителях велосипедов». И далее: «Перед лицом драмы римской молодежи, свергнутой в пучину краха фашизма, немецкой оккупации, опьянения

свободой, черного рынка и бандитизма, нельзя придерживаться того живописного и «объективного» тона, который уместен при описании поведения дикой канарейки или пчел. Необходимо человеческое тепло, критическая точка зрения, чего мы не находим у Каstellани».

Действительно, неореализм, сведенный к пустой форме, переходит в манерность и бессмысленно доводит до предела подчеркивание некоторых чисто внешних аспектов, как это правильно отмечает критик; к примеру, как в названном фильме Каstellани, где одна сцена, без всякой к тому причины, происходит... в уборной.

Подлинные и мнимые причины спада

Проанализировать его причины было бы, конечно, интересно. Разумеется, влияет изменение духовного климата этих последних лет и в известной мере воздействие публики, которая все сильнее требует чисто развлекательных фильмов (укажем на все растущий успех комедийных лент), на прокатные фирмы и владельцев кинотеатров, которые в свою очередь оказывают давление на кинопроизводство. Влияет и цензура и система государственного субсидирования: обострение политической борьбы, ведущее к интригам, различным злоупотреблениям. Влияет и сама кинокритика, которая не поддерживает, что является ее долгом, лучших произведений; влияют и все прочие средства, при помощи которых возможно воздействовать на кинопроизводство, направляя его — также и при режиме демократических свобод — в определенную сторону.

Некоторые говорили, что неминуемый спад неореализма объясняется тем, что он лишился такого актуального и жгучего материала, как война и действительность первых послевоенных лет. Это наблюдение не совсем точно, как, например, доказал фильм «Земля дрожит», не связанный ни с одной из этих тем. Впрочем, также и сегодня существует немало острых проблем нашей социальной жизни: мы должны раскрыть подлинное лицо Италии, показать новое главное действующее лицо ее истории — ее народ. В таком сложном, истерзанном мире, как тот, в котором

мы сегодня живем, каждый должен занять позицию, и это касается не только партийной принадлежности, а и познания действительности: за познанием следует суждение, выводы.

Итак, причины спада совсем другие, и мы думаем, что в общем и в целом их здесь указали.

Попытки поисков других путей неореализма

Прежде чем закончить и подвести вкратце итоги (оставив в стороне из-за нехватки времени разговор о таких нехарактерных фильмах, как «Первое причастие»⁸ Блазетти — оценка его в известной степени совпадает со сказанным по поводу фильма Каstellани; или «Запретный Христос» Малапарте⁹, экзальтированная и антигуманная риторика которого является прямым противопоставлением неореализму, несмотря на все искусственные жестокости), нельзя не упомянуть о трех важных фильмах, весьма характерных для нынешнего спада неореализма, — возможно, они дадут нам ключ к пониманию его причин. Это «Франциск, менестрель божий», «Дорога надежды», «Чудо в Милане». Представляет известный интерес и четвертый фильм, «Хроника одной любви» Антониони, в котором сделана попытка рассмотреть под критическим углом зрения также и жизнь крупной миланской буржуазии.

«Франциск, менестрель божий»

В фильме «Франциск, менестрель божий» Росселлини, несомненно, не обладающий мистическим темпераментом, как об этом свидетельствуют все его фильмы, берется за социальную тему уже не непосредственно и конкретно. С помощью нескольких эпизодов из «Цветочков»⁵⁰ он хочет также выразить свою веру в человека и человеческую справедливость. Общая атмосфера фильма, вещная и чело-

вечная, передает в мистической форме легенды подлинную жизнь, которая волнует именно потому, что очищена от риторики и литературщины; действительность эта становится остро полемической для всякого, кто хочет и способен подвергнуть себя суду совести.

Любовь к богу у этого Франциска проявляется и осуществляется исключительно в любви к его созданиям. Главная сила фильма именно в том, что в нем сведены к человеческим меркам огромные, ибо они гуманны, чувства; в том, что «Цветочки» излагаются так, как излагались эпизоды в «Пайзá». Но в этом также и слабость фильма: режиссер не сумел прямо, непосредственно достигнуть той цели, которую перед собой ставил. Кроме того, фильм вызвал широкую критику с исторической и религиозной точек зрения. Над фильмом висит груз компромисса, которого так и не удалось достигнуть; однако его высокие достоинства несомненны.

«Дорога надежды»

Джерми в «Дороге надежды» в известной степени проявил большую верность позиции неореализма: одиссея группы рабочих, потерявших работу на Сицилии после закрытия серного рудника и пытающихся эмигрировать в тщетной надежде найти лучшую жизнь, глубоко прочувствована и остро показана, но включенные в повествование психологически недостоверная драма любви и ревности, с неизбежной деревенской дуэлью на снегу, и оптимистический — несмотря на двоих погибших, из коих один на совести главного героя, — финал смещают акцент с действительности в сторону мелодраматической и искусственно зрелищной схемы, что лишает фильм его заряда и приводит к гибриду — компромиссу между неореализмом и самыми избитыми зрелищными стандартами.

Также и в этом случае режиссер изменил своему миру и не сумел ясно и решительно донести до зрителя содержание, которое хотел выразить.

«Чудо в Милане»

«Чудо в Милане» выбрало другой путь — путь сказки, фантастики.

Спустя некоторое время, прошедшее после первого просмотра, можно дать спокойную критическую оценку этому фильму, вызвавшему столь ожесточенные споры, сказать по правде, не всегда беспристрастные, ибо некоторые критики клюнули на крючок полемики, выходящей за рамки искусства. Мы вовсе не хотим здесь утверждать, что содержание фильма слишком незначительно для того, чтобы давать ему эстетическую оценку, а хотим лишь повторить мысль, которая, наверно, всем надоела, как неизменный припев в некоторых народных песнях: содержание художественного произведения представляет собой не нечто внешнее (в фильме — сюжет, интрига, фабула), а что-то куда более глубокое, что достигается формой, выражением подлинного и единственного содержания. Сюжет, интрига, фабула, так же как актерская игра, монтаж, фотография, лишь составные технические элементы и подлежат оценке как таковые. Я хочу сказать, что выводить значение «Чуда в Милане» из анализа отдельных эпизодов, находок режиссера и сценариста, гэгов — значит подвергнуться риску произвольных и абстрактных суждений; точно так же как если бы мы исходили из взятых отдельно монтажа, кадров или ритма, то могли бы заблудиться в анализе «техники», не сумев найти искусство, а вместе с ним и подлинное содержание.

Идя по такому ошибочному пути, каждый — в зависимости от своего настроения, симпатий, политических и моральных убеждений — мог оценивать фильм как ему нравится, находя в нем что-то в поддержку своей аргументации. Так, некоторые его определили (с удовлетворением или злобой — неважно) как коммунистический, даже более того — целиком и полностью советский, другие же сочли, что, напротив, он с начала до конца проникнут глубоким христианским духом, а третьи увидели в нем анархо-реакционный буржуазный компромисс.

Как мы видим, мнения прямо противоположные, совсем разные, но все они вне художественной оценки фильма; с другой стороны, все они — если принять их

ложную предпосылку — в равной степени могут быть подтверждены точными и конкретными примерами. Мы прекрасно можем истолковать то, что полиция находится в полном распоряжении у богача Мобби как осуждение капитализма, который использует в собственных интересах силы государства, держит в своих руках его ключи, чтобы подавлять бедняков, так же как можем узреть христианский дух во многих поступках Тото или же констатировать асоциальность требования бездомных продолжать «занимать» (как говорят в Неаполе) землю, на которой забил нефтяной фонтан. Вообще, встав на такой путь, можно дойти до самых произвольных суждений и найти в фильме что угодно: может быть, его создатели выступают против английской монополии на иранскую нефть...

Такому неверному подходу способствует также мифологизация фигуры режиссера как автора фильма. Рядом с ним в качестве помощника самое большее, как в данном случае, ставят сценариста, всемерно акцентируя личность режиссера, которая уже нашла свое выражение в предыдущих фильмах. Это было бы правильно, если бы проявление индивидуальности режиссера не рассматривали как явление самовозгорания, на которое не оказывают ни малейшего влияния исторические, политические, социальные условия, производственная машина и так далее; если бы вдобавок при оценке его фильмов не принимали во внимание даже его поступки, как, например, то, что он подписал Стокгольмское воззвание¹¹. Поэтому бедным режиссерам со всеми этими манифестами, призывами, конгрессами, публичными заявлениями живется нелегко, они знают, что все это окажет то или иное влияние на оценку их очередного фильма, причем без всякого злого умысла со стороны кинокритики, пошедшей по пути столь ошибочных оценок.

«Чудо в Милане» появилось в своеобразный момент итальянской жизни и в известном смысле является также характерным его проявлением.

Художественная сущность фильма уже не во взволнованном открытии условий человеческого существования, как в «Шушá» или «Похитителях велосипедов», возникает не как результат озарения перед лицом действительности, показ которой уже сам по себе требует от художника оценки и стремления изменить ее, а в результате уныния, которое, чтобы не впасть в самый горький пессимизм,

цепляется за тщетную надежду чуда. Среди фильмов Де Сика и Дзаваттини этот самый печальный, проникнутый отчаянием.

Такую веру в жизнь, пожалуй, можно уподобить насвистывающему самоубийце. Но именно здесь-то и таится художественная сущность фильма, выражающая весьма распространенное настроение, вполне понятную растерянность перед «замороженной» духовной атмосферой, которая кажется тупиком.

Идеологические и полемические мотивы не сливаются воедино с этой художественной сущностью: они остаются отвлеченными интеллектуалистскими противоречиями, вспышками недовольства, которые было бы неправильно пытаться рассматривать в рациональном, органическом плане. Самое большее, они представляют собой ответную реакцию, настроения, враждебные обществу, жидущемуся на низких, эгоистических интересах; реакцию и настроения, которые по своей чисто интеллектуальной природе проявляются в тоне карикатуры и сатиры, не поднимаясь до уровня подлинной высокой художественности.

Между миром бедняков (в который уходит своими корнями поэзия фильма и который наиболее взволнованно и ярко показан в сцене похорон тетюшки Лолотты; в той сцене, где Тото дарит свой чемоданчик несчастному, укравшему его у Тото только «потому, что он ему нравится»; в сцене, где бездомные греются в луче солнца, или сценах любви Тото и Эдвидже) и миром богачей нет диалектической связи, ибо невозможны синтез и единство между двумя «душами» фильма ни в плане реальности, ни в плане сказки.

Также и в этом случае надо учиться у Чаплина.

Таковы слабости фильма: рядом с искренним вдохновением, с которым показаны достаточно правдоподобно, хотя и с некоторым скатыванием в манерность, условия жизни городского «субпролетариата», где странности бедняков возможны и реальны, то есть рядом с «человеческой комедией» (мы можем ее так назвать), — сатирическая сказка, целиком интеллектуальная и литературная, полная умных находок, острот, порой дешевых, порой точно бьющих в цель, но и чистой развлекательности, которая иногда, как в сцене с превращением статуи в балерину, просто грешит против хорошего вкуса. И в то время как, скажем, ценная, убедительная часть фильма достигает

точного ритма, гармоничного монтажа, выразительного и ровного актерского исполнения, соответствующей операторской манеры, когда все сливается в замечательное единство, позволяющее проникнуть в фантастический в своей правдивости мир этих несчастных, в душу каждого из них (ибо персонажи очерчены все очень точно — их физические недостатки, их пороки и злоба, такие же наивные и чуть ли не трогательные, как и их доброта), — другая часть фильма, назовем ее «чудесной» и сатирической, уступает также и по форме: она лишена искрометного ритма, острого и умного монтажа, стилизованной актерской игры, и, несмотря на голубя, атлетических ангелов, дух тетушки Лолотты, заколдованные тюремные фургоны и летающие метлы, ей не удастся ни стать сказкой, ни достигнуть легкости. Может быть, именно потому, что она вся придуманная, «из головы» и в ней нет поэта, который оживил бы, воплотил придуманное в образы, проникнутые живительным дыханием искусства. Насколько больше деликатной тонкости, сказочности — приведем лишь один, но такой яркий пример! — в кадрах, где Тото, стоя на коленях, надевает новую туфельку на ногу Эдвидже, опершейся на ящик! Обычное изображение, вполне реальное, но сколько в нем поэтических ассоциаций и чувства. Это всего один момент — иллюзия сразу же рассеивается, ибо в этом обществе нет места для столь чистых и простых душ и сказка о Золушке всего лишь сказка. Образы, изображение полны этой печалью, этим недостижимым стремлением к добру, этой горечью, которая и есть поэтическая сущность фильма.

Некоторые в своей критике фильма ссылались на прошлое двух его авторов, даже на их заявления относительно целей и намерений, из которых они исходили, придавая всему решающее значение, будто дело идет о точном толковании статей закона.

То, что прошлое художника может иметь некоторое значение и помочь в оценке произведения, никто не отрицает, однако при условии, что всяким прецедентам не следует придавать излишний вес; весьма спорным является и то, что художники могут давать разъяснения относительно созданных ими произведений: нередко как раз им-то и следует меньше всего говорить, и, во всяком случае, значение всегда имеет не то, что они хотели сказать или сделать, или то, что они думали сказать или сделать, а то,

что они действительно сказали или сделали, даже сами об этом не зная.

Итак, совершенно ясно, что «Чудо в Милане» представляет собой самую благородную и высокую попытку преодолеть нынешний спад неореализма, свидетельством которого являются и сильные и слабые стороны самого этого фильма. Также ясно и то, что Де Сика и Дзаваттини ошиблись, сойдя с почвы реальной действительности: только прочно стоя на ней, они смогут, как показывает сам фильм, о котором идет речь, рассказывать нам замечательные и тонкие, полные поэзии и нравоучения сказки, проникнутые надеждой на то, что чудо — в людях, решительно борющихся за торжество справедливости и добра также здесь, на этой земле, также и в Милане.

«Хроника одной любви»

«Хроника одной любви» Антониони грешит такой же нерешительностью: режиссеру не удастся до конца раскрыть свою тему, раскрыть глубокие мотивы, руководящие поступками его героев. В результате, с одной стороны, холодный фильм, не выказывающий ни чувств, ни страстей, ибо намерением режиссера и было холодно, я сказал бы — безжалостно пронаблюдать жизнь определенного социального слоя; с другой стороны, фильм, лишенный четкой авторской позиции, ибо режиссер не пожелал или не сумел проникнуть взглядом глубже, до конца, в эту жизнь.

Заключение

На этом заканчивается беглый и краткий обзор пути итальянского неореализма; выводы, считаете их вы обоснованными или нет, мы предвосхитили в ходе изложения.

Кризис и временный спад неореализма не означают, что время его жизни истекло, а означают, что в настоящий момент уже нет тех духовных условий, той атмосферы,

которые обусловили его рождение и развитие. Упадок неореализма не может не носить лишь временного характера: в самом деле, было бы слишком печально, если бы было иначе. Ибо это означало бы, что наше кино отказывается включиться со своей огромной выразительной силой в движение обновления и социального прогресса.

Но главное — этот окончательный спад явился бы признаком приостановки неизбежного хода истории.

Перевод А. Богемской

Лукино
Висконти

«Самая красивая»: история одного кризиса

— Скажите, пожалуйста, каковы были причины вашего согласия ставить «Самую красивую»? Ведь этот сюжет, во всяком случае, по внешним признакам совсем не похож на те, что вы ставили до сих пор.

— Выбор и предпочтение сюжета не зависят только от воли режиссера. Необходимы также финансовые условия, позволяющие ставить этот сюжет. После того как я был вынужден отказаться от «Повести о бедных влюбленных» и от «Кареты святых даров»¹, Сальво Д'Анджело² предложил мне сюжет Дзаваттини. Я уже давно мечтал снять фильм с Анной Маньяни, и, поскольку именно она предполагалась на главную роль в «Самой красивой», я согласился. Мне было интересно сделать опыт с подлинным «действующим лицом», при помощи которого я мог бы выразить кое-что важное и глубокое. Меня интересовало и то, как сложатся отношения между мной, режиссером и звездой Маньяни. Результат оказался наилучшим.

— Что было вашей целью — «картина среды» или «картина персонажей»?

— Фильм об одном персонаже. В сущности, это история одной женщины или, лучше сказать, история одного кризиса. Некая мать, которая была вынуждена отказаться от своих затаенных мелкобуржуазных желаний, пытается их осуществить через дочь. Потом она убеждается в том, что если и возможно достигнуть лучшей жизни, то в

совершенно другом направлении. И в конце фильма она возвращается домой такая же «чистая», как уходила. Она сознает, что плохо любила свою девочку, и испытывает глубокую горечь от всех тех хлопот и знакомств, через которые она была вынуждена пройти ради того, чтобы проникнуть в мир, который казался ей изумительным, но, по существу, достоин только сожаления.

— Много ли изменений вы внесли в первоначальный сюжет Дзаваттини?

— Да, много. Прежде всего — герой, который у Дзаваттини был служащим, в фильме стал рабочим, а соответственно этому и действие, которое должно было разворачиваться в квартале Аннибалиано, перемещено на окраину, точнее, в район Пренестино. И второй момент: у Дзаваттини — девочка проваливалась на конкурсе; в фильме же ее утверждают на роль героини и, тут же, напротив, мать, которая билась всеми средствами за то, чтобы сделать из девочки актрису, поняв свою ошибку, отказывается подписать контракт. Таковы самые важные структурные изменения. Но во время съемок были сделаны еще многие другие, поскольку я пошел по пути, значительно отличавшемуся от того, который был намечен Дзаваттини, да и от того, который предусматривался по сценарию. Диалоги также были полностью изменены. В этом очень помогла Маньяни, потому что с нею можно работать методом импровизации...

В ее искусстве живет народная стихия, не имеющая ничего общего с театральным ремеслом. Маньяни умеет поставить себя на уровень других и в определенном смысле умеет других поднять до своего уровня. Вот на это особое и редкостное свойство ее личности я главным образом и опирался. А с другой стороны, и Гастоне Ренцелли (рабочий) и Тина Апицелла (девочка) полностью оправдали мои ожидания. Особенно девочка, которая показала незаурядные ум и инстинкт. Уже через пятнадцать дней работы она освоила все профессиональные приемы. Настолько, что порою приводила нас в замешательство. В одной сцене, например, она должна была плакать: она оставалась тихой и спокойной до самого начала действия, а как только раздавался удар хлопушки — начинала плакать и при команде «стоп» — прекращала. И так десять раз подряд... Девочка пяти с половиной лет!

— Какой метод нужен для того, чтобы добиваться

правильных реакций от непрофессиональных актеров? Подсказка, внушение?

— Между подсказкой и внушением. Я подсказываю им суть сцены, они пробуют выразить ее по-своему. В этой работе, в этом непосредственном сотрудничестве сцена постепенно как бы наводится на резкость. Далее: чтобы дать актерам большой заряд правдивости, я всегда оставляю им простор для реплик и действий, играемых до и после нужной мне сцены. Данный метод полностью себя оправдал, и даже с Маньяни: ведь, не «разогреваясь» таким способом, она никогда не смогла бы находить столь удачные реплики.

— Насколько я смог понять, сценарий для вас — канва: примерно как в комедии дель арте?

— Сценарий — это основа, сюжет фильма. Его непременно надо иметь перед собой. Но предусмотреть диалоги и действия в их окончательном виде невозможно. В реалистическом фильме персонажи могут говорить вполне определенным способом, и этот способ необходимо найти. Наконец, я думаю, что у фильма должен быть только один автор — режиссер. И при таком моем методе работы «настоящий» фильм рождается на месте. Я бы сказал, что самое важное — это выбор актеров, то есть героев будущего фильма. Если они найдены, то большая часть работы позади.

У каждого свой метод работы, своя точка зрения. Но в отношении актеров я твердо убежден в том, что если у человека есть талант, есть подлинно кинематографический инстинкт, то его можно научить произносить даже самые трудные реплики. Необходимы только труд и упорство.

— Однако работа с непрофессиональными исполнителями среди прочих трудностей включает печальную необходимость дубляжа?

— Для меня — нет. Я снимаю только синхронно. Вот Де Сика, действительно, дублирует своих актеров. Но дубляж — это конец всему. Все теряет смысл. Как я уже говорил, если у человека есть талант, то он сможет «произнести» даже самые трудные реплики. Беда заключается в том, что у нас не умеют открывать актеров: между тем в Италии их великое множество. Нет никакого смысла в конкурсах красоты, кроме, конечно, их прямого назначения. Здесь идет отбор бюстов и ног, но не темпераментов. Выборы «мисс» вообще не имеют никакого значения:

иногда победительницы бывают красивы, но обычно это кретинки. Они не умеют говорить, не умеют двигаться — у них нет настоящих актерских данных. Не успев отсняться в первом своем фильме, они начинают заботиться лишь о новых контрактах и новых миллионах. Они не думают о том, что надо учиться. Поэтому даже те из них, у кого есть хоть капля таланта, в самое короткое время портятся.

— Чем же здесь можно помочь?

— Изменить критерии отбора, создать школы при школах, но серьезные. И затем начать в них обучать таких, как Гастоне Ренцелли, Тина Апицелла.

— В чем вы, основываясь на вашем личном опыте, видите различия между режиссурой в кино и в театре?

— По существу, никакого различия нет. В театре также необходимо выбирать актеров, которые могли бы произносить такие же определенные реплики и произносить «естественно», необходимо каждому поручать такую роль, в которой бы по возможности искренне проявлялись его природные данные.

— Почему, работая на театре, вы отдаете предпочтение ярким, эффектным постановкам, в кино, напротив, вас привлекает сугубо реалистическая среда?

— У кино и театра разные задачи: они призваны говорить о разном. Кинематографические средства позволяют «заглянуть» в повседневную жизнь, театр же знакомит зрителя с некими текстами. Наконец, пышных постановок, о которых вы говорите, было не так уж много. Некоторые из них, особенно сразу после войны, я специально ставил в такой манере, чтобы привлечь зрителя.

— Многие критики упрекают вас в формализме, особенно много таких упреков выпало на долю фильма «Земля дрожит». Что бы вы могли им ответить?

— Отвечу, что они ошибаются. Я никогда не занимался отделкой кадра. Я никогда не думал о кадре самом по себе. Каждый кадр продолжает предыдущий, естественно продолжает. «Земля дрожит» снималась с максимальной простотой. И заботился я о совершенно противоположном эффекте — об эффекте абсолютной обнаженности.

— В одной из своих статей Ренцо Ренци задавался вопросом, почему в таком фильме, как «Земля дрожит», где автор стремился документировать реальную ситуацию, нет даже упоминания о существовании партий и профсоюзов.

— Именно потому, что я не хотел исказить реального положения вещей. Политическая панорама Ачитреццы в период съемок была такова: пять куалюнкуистов³, остальные — равнодушные. Не было ни партий, ни тем более профсоюзов. Этот вопрос мне задавали многие политические деятели, мне задавал его сам Тольятти. И я отвечал, что не собирался говорить вообще: я собирался говорить только об Ачитрецце.

— Считаете ли вы, что принадлежите к неореалистическому направлению в итальянском кино? Если да, то чем ваш неореализм отличается от неореализма Де Сика, например, или Джерми?

— Думаю, что было бы лучше говорить просто о реализме. Несомненно, я работаю в этом направлении. На мой взгляд, большая ошибка Джерми и даже Де Сика (при всем моем уважении к ним) состоит в том, что они теряют отправной пункт — фактическую социальную действительность. Да, в жизни есть бородачи⁴, есть Ламбрате⁵, подпольная эмиграция, но таких финалов, как в «Чуде в Милане» и в «Дороге надежды», в социальной действительности не существует. Мне кажется, тут происходит опасное смешение реальности и романтизма. В финале фильма «Земля дрожит» больше обещаний и надежд, чем в полете бородачей над городом верхом на метлах. Художник не может и не должен бежать от реальности. Я против бегства.

— Еще вопрос: не могли бы вы сказать несколько слов о положении дел в современном итальянском кино? Какие проблемы следует считать самыми серьезными?

— Отвечу в двух словах: положение бедственное. Самая серьезная проблема — это проблема сюжетов: материал трактуется на самом низком уровне и зачастую в крайне вульгарной форме. Мы снова вступили в период упадка.

— Что такое для вас сюжет? Согласны ли вы с Рене Клером, что «хороший сценарий может и должен быть рассказан в нескольких предложениях»?

— Сюжет. — это ведь тоже одно слово. Слово, приводящее в движение фантазию и духовные силы режиссера, который его слышит.

*Интервью вел Микеле Гандин⁶
Перевод Л. Аловой*

— Считаете ли вы себя вправе претендовать на звание «отца» итальянского неореализма?

— Не мне судить, верно ли, что наиболее впечатляющим образом так называемый неореализм проявил себя в «Риме — открытом городе». Но я истоки неореализма вижу подальше: прежде всего, в ряде художественно-документальных лент о войне, среди которых фигурирует и мой «Белый корабль»; затем, в правдивых и собственно художественных фильмах о войне, где были «Лючано Серра — пилот», для которого я писал сценарий, и «Человек с крестом», который я ставил; и, наконец и прежде всего, в ряде фильмов, не ставших большим явлением, таких, как «Проходите, впереди есть места», «Последний извозчик» и «Кампо деи Фьори»¹, где благодаря безыскусному исполнению актеров, в частности Анны Маньяни и Альдо Фабрици, складывается, если можно так выразиться, формула неореализма. Кто может отрицать, что именно эти актеры первыми как бы воплотили неореализм? Что эстрадные номера с «силачами» или «римские куплеты», исполнявшиеся, по замыслу Маньяни, на ковре или под одну гитару, или персонаж, созданный в периферийных театриках Фабрици, порой предвосхищали некоторые фильмы неореалистической эпохи? Неореализм зарождается как диалектальное кино — и это происходит бессознательно, самосознание он приобретает потом, в гуще человеческих и социальных проблем военного и послевоенного времени. И раз уж заговорили о диалектальном кино, хорошо бы вспомнить и наших менее прямых — в историческом плане — предшественников: я имею в виду Блазетти и его фильм с «типажами», «1860», и такой фильм Камерини, как «Что за подлецы мужчины!».

— И все же, если оставить в стороне все исторические прецеденты, в итальянском послевоенном кино утверждается такой реализм, какой до войны мы не могли себе даже представить. Не сделаете ли попытки определить его?

— Я кинопостановщик, а не критик и не думаю, что смогу совершенно точно объяснить, что такое реализм.

Я могу только сказать, как я его ощущаю, какое представление о нем я составил. Быть может, кто-нибудь другой сумел бы объяснить это лучше меня.

Это — обостренное любопытство к отдельной личности. Это — присущая современному человеку потребность говорить обо всем, как оно есть на самом деле, осознавать действительность, я бы сказал, беспощадно конкретным образом, соответствующим характерному для современности интересу к статистическим и научным данным. Это еще и искренняя потребность смиренно видеть людей такими, каковы они на самом деле, не прибегая к разным хитростям ради изобретения чего-то необыкновенного. Понимание, что необыкновенное откроется в поиске. Наконец, желание познать самого себя и не избегать действительности, какой бы она ни была.

Вот почему в своих фильмах я пытался проникнуть в самую суть вещей, придавая им ту цену, какую они имеют, — задача нелёгкая и даже честолюбивая, поскольку дать любой вещи ее истинную цену — означает уловить ее настоящий и всеобщий смысл.

— Термин «неореализм» или, проще, «реализм», столь ясный для вас, так же ясен и всем тем, кто спорит о нем или является его поборником?

— Мне кажется, что в отношении термина «реализм» после стольких лет существования реалистического кино все чаще происходит некоторая путаница. Кое-кто еще представляет реализм как нечто внешнее — как выход из павильонов на улицу, как разглядывание лохмотьев и страданий. Для меня реализм не что иное, как художественное воплощение истины. Когда установлена истина, достигается и ее выражение. Если же эта истина ложная, фальшь ее ощущается, а воплощение не достигается. При таких воззрениях я, естественно, не могу верить в «развлекательное» кино, как его понимают в некоторых промышленных кругах, в том числе за пределами Европы; оно приемлемо лишь настолько, насколько способно постичь истину.

— В чем же предмет реалистического фильма, который вы противопоставляете обычному «развлекательному» фильму?

— Живым предметом реалистического фильма является не история, не рассказ, а «мир». У него нет заготовленных заранее положений, они складываются сами собой. Лишнего и рассчитанного на зрелищный эффект

он не выносит, напротив, отвергает все это и прямо стремится к сути. Он не задерживается на поверхности, но ищет более сокровенные струны души. Он отвергает приемы и готовые рецепты, раскрывает те пробуждения, которые внутри у каждого из нас.

— В чем еще, по-вашему, особенности реалистического фильма?

— Если коротко, то это фильм, который задается вопросами и другим задает вопросы. Одна американская газета, нападая на мое «Чудо», писала: «Поскольку кино — это развлечение (entertainment), оно не должно поднимать проблем». А вот что такое реалистический фильм для нас — это фильм, который хочет заставить думать.

Именно эта задача встала перед нами в послевоенное время; никто из нас даже и не пытался делать то, что называется «развлекательным» кино. Нас занимали поиски истины, ее соотношение с действительностью. Для первых итальянских режиссеров, называемых неореалистами, это было самым настоящим проявлением мужества — уж этого-то никто не может отрицать. Позднее вслед за теми, кого можно было бы назвать новаторами, пришли популяризаторы, роль которых, быть может, еще важнее: они повсюду и даже с еще большей ясностью распространяли неореализм. Им ведь не приходилось ничего ломать и, вероятно, удавалось лучше выразить свои намерения; благодаря им сочувствие неореализму стало шире. Потом же, как это неизбежно бывает, пошли уже искажения и отклонения. Но к этому времени добрую часть своего пути неореализм уже прошел.

— Как вам кажется, оставались ли вы верны сформулированному вами сейчас представлению о реализме во всех своих фильмах?

— Если я и оставался верным этому представлению, то происходило это само собой, без каких-то усилий с моей стороны. Не думаю, что последовательность нужно сохранять любой ценой. Когда человек последователен любой ценой, он близок к безумию. Если я придерживался каких-то укоренившихся во мне принципов, в которые я твердо верю, то, наверное, можно сказать, что я оставался последовательным. А мне и правда это кажется верным, поскольку от моих документальных лент к первым военным фильмам, к фильмам послевоенного времени и до сегодняшних проходит, пусть даже через разно-

образные искания, одна-единственная линия. Нельзя, например, отрицать, что в «Белом корабле» и в «Человеке с крестом», в «Пайзэ» и в «Франциске», в коротком эпизоде «Чуда»² и в финале «Стромболи» духовный мир один и тот же.

— Как, по-вашему, «Франциск — менестрель божий» — реалистический фильм?

— Несомненно, представляя, каким бы мог быть Франциск как человек, я никогда не отступал от действительности ни в том, что касается событий (они строго соответствуют исторической правде), ни в отношении каких-либо других элементов, способствующих воссозданию картины событий. Например, костюмы являются как бы частью «действительности». Они так подлинны, что их просто не замечаешь.

В этом фильме я попытался раскрыть некую новую сторону Франциска, новую, но не лежащую за пределами действительности: это такой Франциск, который в любом случае должен оставаться убедительным в общечеловеческом и художественном планах.

— Каких принципов вы придерживались в своих фильмах?

— У меня нет рецептов и готовых решений. Но когда я оглядываюсь на свои фильмы, то, конечно, вижу в них постоянные мотивы, но они повторялись не потому, что были программными, а потому, что так выходило само собой. Прежде всего, это *хоральность*. Реалистический фильм сам по себе хорален. Моряки в «Белом корабле» так же значимы, как беженцы, укрывшиеся на хуторе, в финале «Человека с крестом»; как горожане в «Риме — открытом городе», как партизаны в «Пайзэ» и монахи в «Франциске».

«Белый корабль» — образец хорального фильма: от первой сцены, где моряки пишут письма крестным матерям, и до сцены боя, где раненые слушают мессу или поют, сами себе аккомпанируя. Еще в этом фильме есть мотив безжалостной жестокости машины к человеку, негероический аспект существования человека на военном корабле, где он почти что заслонен измерительными приборами, гониометрами, штурвальными колесами и ручками управления. На первый взгляд не героический и не лирический — и все-таки невероятно героический аспект.

Потом, это *документальная* манера наблюдать и

анализировать; этому я научился в своих первых короткометражах — «Подводная фантазия», «Ручей Рипасоттиле»; «Прелюдия к послеполуденному отдыху фавна», — а продолжил и в «Пайзá», и в «Германия — год нулевой», и в «Стромболи».

Затем это постоянное обращение к *фантазии* даже в документальном в самом строгом смысле слова фильме, поскольку в человеке какая-то одна часть стремится к конкретному, а другая тяготеет к воображаемому. Первое стремление не должно подавлять второе. Вот отсюда и идет все фантастическое в «Чуде», в «Машине, убивающей негодяев»³, если хотите, в «Пайзá», так же как и в «Франциске», в начальной сцене, где солдаты под дождем толкают монашка, а возле хижины стоит св. Клара. Да и финал — все в снегу — также должен был иметь некий фантастический колорит.

Наконец, *религиозность*: и я имею в виду не столько обращение к божественной воле героини «Стромболи» в финале, сколько как раз те темы, которые я раскрывал уже десять лет назад.

— Вы считаете, что всегда придерживались принципа хоральности, который, выходит, является особенностью ваших произведений?

— Начинал я, несомненно, делая ставку прежде всего на хоральность. Сама война побуждала меня к этому: война сама по себе — явление массовое. Если потом от хоральности я перешел к открытию персонаж, к углубленному исследованию протагониста, например мальчика в «Германия — год нулевой» или героини «Стромболи», то это естественное развитие моей режиссерской деятельности.

— Согласны ли вы, что в ваших фильмах часто бывает разрыв между одним особенно удачным эпизодом, таким, например, как сцена с мальчиком, бегущим по городу, в «Германия — год нулевой», и другими, непонятно почему незавершенными или по крайней мере очерченными более бегло?

— Это правда. Действительно, каждый фильм, который я снимаю, интересует меня какой-то одной сценой, например финалом, который я, бывает, мысленно себе представляю. В каждом фильме я различаю проходной эпизод, как, например, первая часть фильма «Германия — год нулевой», — и *событие*. Вся моя забота

в том только и заключается, чтобы подойти к этому событию. В остальных же, проходных эпизодах я чувствую себя неуверенным, рассеянным, отчужденным.

Может быть, тут все дело в моем несовершенстве, не спору, но должен сознаться, что эпизод, не имеющий важного значения, вызывает у меня раздражение, утомляет, делает прямо-таки бессильным, если угодно. Уверенно себя я чувствую только в решающем эпизоде. «Германия — год нулевой», если уж начистоту, родилась именно ради эпизода с мальчиком, блуждающим в одиночестве среди развалин. Вся предшествующая часть не интересовала меня ни в малейшей степени. И «Чудо» родилось ради эпизода с жестяными мисками. А для последней части «Пайзá» я приберегал эпизод с трупами, медленно плывущими по течению По с табличкой, на которой написано «Партизан». Река месяцами носила эти трупы. За один только день вполне можно было встретить несколько.

— Ваше вдохновение созревает во время работы над сценарием или в период съемок? Верите ли вы в так называемый «железный», обязательный и неизменный сценарий?

— О «железном сценарии» имеет смысл говорить, когда имеешь дело с фильмом развлекательным. Когда же речь заходит о реалистическом фильме, вроде того, расцвет которого мы наблюдаем в Италии, который поднимает проблемы и ищет истину, здесь руководствоваться теми же критериями нельзя. Тут главную роль играет вдохновение. И «железный» уже не сценарий, а сам фильм. Писатель набрасывает какой-то абзац, страницу, а затем зачеркивает. Художник кладет кармин, а затем проходит сверху зеленым мазком. Почему же мне нельзя зачеркнуть, переделать, заменить? Потому-то и сценарий не может для меня быть «железным». Если бы я полагал его таким, то считал бы себя писателем, а не режиссером. А я ставлю фильмы.

Тему каждого своего фильма я подолгу изучаю и обдумываю. Делается набросок сценария, поскольку было бы нелепо придумывать все в последний момент. Но эпизоды, диалоги, вся постановочная часть приспособляются к требованиям каждого дня. Тут уже вдохновение играет свою роль в заранее определенных рамках замысла фильма. В конечном счете вырисовывается общая картина того, чем должна быть сцена, которую нужно снимать.

Приготовление заканчиваются. Все обеспечено и предусмотрено: тут-то, дайте уж мне сказать, и начинается то, что я считаю самой нудной частью постановки фильма, его проклятой частью.

— Как вы оцениваете вклад ваших сотрудников в постановку?

— Сотрудники представляют собой средство для достижения цели. Режиссер держит их в своем распоряжении, как библиотеку. Что нужно, а что нет, надлежит решать ему. И это решение также является частью его самовыражения. Когда он знает своих сотрудников в совершенстве, знает, чего может от них добиться, получается, что он как бы выражает себя через них.

Мне повезло, что с самых первых документальных лент рядом со мной был композитор, с которым я исключительно хорошо ладил — это был мой брат⁴. С ним я обсуждал свои первые шаги в кино, с его помощью пытался более функциональным образом объединить изображение и музыку.

Что касается актеров, у меня были бесценные помощники: Марчелло Пальеро⁵ и Анна Маньяни, Альдо Фабрици и Ингрид Бергман⁶, а кроме них — настоящие моряки и настоящие партизаны, настоящие монахи и настоящие рыбаки. За ними, за солистами и «хором», я должен признать большую роль в успехе моих фильмов. И раз я уже вспомнил Фабрици, то обязан уточнить, что спорный гротескный персонаж, представленный им в «Франциске», был таким задуман мною и потому всю ответственность я беру на себя.

— Значит, вы признаете, что любите фильмы с короткими эпизодами, как, например, «Пайзá», или «Франциск», или два эпизода «Любви» («Человеческий голос» и «Чудо»), или «Зависть»⁷ (по «Кошечке» Колетт, одна из новелл фильма «Семь смертных грехов») и, если уж на то пошло, эпизоды «Белого корабля» (в кубрике, бой, на плавучем госпитале), «Германия — год нулевой» (бег среди развалин), «Стромболи» (лов тунца, бегство), — все это вполне законченные эпизоды?

— Это правда. И происходит это потому, что я ненавижу сценарий там, где он меня насилует. Логическая нить сюжета — мой враг. Проходные эпизоды необходимы, чтобы подойти к событию; но мне, естественно, хочется проскочить их, пренебречь ими. И в этом, сознаюсь, один

из моих недостатков — несовершенство моего стиля. Если честно, то мне бы хотелось ставить только эпизоды — такие, как те, что вы назвали. Когда я чувствую, что кадр, который я снимаю, важен только для логической связи, а не для того, что мне нужно сказать, тогда скрывается мое бессилие и я уже не знаю, что делать. И напротив, когда это важная, существенная сцена, тогда все становится легко и просто.

— Значит, то обстоятельство, что вы предпочитаете ставить эпизоды, мы должны считать естественным или же это уловка, чтобы уйти от целостного, повествовательного фильма?

— Я ставил фильмы, составленные из отдельных эпизодов, потому что мне так было удобнее. Потому что так я мог избежать тех переходов, которые, как я уже говорил, нужны только для непрерывности повествования, но эти *полезные и не решающие* эпизоды именно в силу этого своего качества — бог знает отчего — кажутся мне чрезвычайно скучными. И наибольшее удовольствие я получаю тогда, когда могу избежать *логической связи*. А самая тяжелая обязанность для меня в конечном счете — это оставаться в заранее установленных рамках истории.

— Что в кинематографическом повествовании вы считаете существенным?

— На мой взгляд, это *ожидание*: каждое решение рождается из ожидания. Именно ожидание раскрывает действительность, делает ее живой, именно ожидание, когда оно хорошо подготовлено, приносит освобождение. Возьмите, к примеру, эпизод ловли тунца в «Стромболи». Это эпизод, рожденный ожиданием: нагнетается любопытство зрителя к тому, что должно произойти, а затем — яростная сцена забивания тунцов.

Ожидание — это существо любого события в нашей жизни, то же самое происходит и в кино.

А теперь расскажите, пожалуйста, как вы начали свою кинематографическую карьеру.

— Случайно. В свое время меня поразили фильмы Видора «Толпа» и «Аллилуйя!», быть может, единственные «классические» фильмы, которые я смог тогда увидеть. В кино я ходил часто, поскольку мой отец был владельцем кинотеатра «Корсо». Моими первыми шагами были документальные фильмы. Их я делал, советуясь с братом.

«Прелюдия к послеполуденному отдыху фавна» не кинобалет, как мог бы подумать тот, кто не имел случая его увидеть. Это документальный фильм о природе, так же как и «Ручей Рипасоттиле» и «Подводная фантазия». Меня поражала вода, плывущая в ней змейка, летящая стрекоза. Совсем скромные, если угодно, чувства, как, например, в эпизоде со щенками на верхней палубе или с цветком, выуженным из воды моряком, который готовится сойти на берег («Белый корабль»).

— Что в ваших фильмах автобиографического?

— Вы, конечно, не случайно заговорили об этом. Действительно, в моих фильмах много автобиографического. В документальных лентах можно найти мои юношеские причуды, открытие жизни, жужжащего шершня, рыб, проплывающих под водной гладью. Потом идут война и безработица — разбуженные памятью эпизоды, которые хотелось бы снова прожить. «Рим — открытый город» — это фильм о «страхе», страхе, который испытали все, но прежде всего я сам. Мне тоже приходилось прятаться, искать пристанище, у меня тоже были друзья, которых хватало и убивали. Это настоящий страх, когда — то ли от голода, то ли от ужаса — теряешь тридцать четыре килограмма, страх, который я описал в «Открытом городе».

Потом «Пайзэ». Говорили, что лучший эпизод фильма — заключительный: дельта По, вода, заросли камыша. И удивлялись, как это я так хорошо понял эту область Италии. А ведь я провел в этих местах много лет своего детства. Из этих краев была моя мать. Я ездил туда на охоту и рыбалку.

В «Чуде» и «Человеческом голосе» это Маньяни, вторгшаяся в мой мир. В «Стромболи» это чужестранка, вошедшая в жизнь такого простого человека, как рыбак Антонио. А чувства героини («Стромболи»), ожесточенной жизнью, но вернувшейся к мечтам, разве не могут быть автобиографичными? Это желание так раскрыть душу, чтобы вместить всех, не отрываясь от действительности, но обретая внутреннее освобождение в том обращении к богу, которое становится заключительным порывом в фильме. Она задается этой целью словно впервые в жизни, бессознательно, если угодно. Только перед лицом природы и себя самой, в присутствии бога она осознала ее.

В «Машине, убивающей негодяев» это мои паломни-

чества по Амальфитанскому побережью: места, где тебе было хорошо, которые любишь, где живут бедолаги, убежденные, что видели черта, где однажды мне сказали: «Да, я встречал его, оборотня. Вчера вечером, велосипедом на него наехал». Это безумцы, опьяневшие от солнца. Но они умеют жить, пользуясь той силой, которой владеют немногие из нас — силой фантазии.

В этом фильме, который является фильмом поиска и одновременно кризиса, как, впрочем, и «Любовь», у меня была еще одна цель — приблизиться к комедии дель арте.

«Франциска» и «Европу, 1951»⁸ можно отнести к той же автобиографической линии, поскольку они указывают на чувства, которые я нахожу как у себя, так и у ближнего. В каждом из нас живет менестрель и его противоположность, поскольку в человеке есть два стремления — к конкретности и к фантазии. Второе сегодня пытаются жестоко подавить. И правда, мир все больше делится на две группы: на тех, кто хочет убить фантазию, и тех, кто хочет ее спасти; на тех, кто хочет жить, и тех, кто хочет умереть. Вот проблема, которую я поднимаю в «Европе 1951». Я утверждаю: когда забывают о втором стремлении, о стремлении к фантазии, в нас пытаются убить всякое чувство человечности, создать человека-робота, который должен мыслить только одним определенным образом и стремиться к конкретному. Такая бесчеловечная попытка открыто и резко осуждается в «Европе, 1951». Я пытался откровенно высказать свое мнение, в своих интересах и в интересах своих детей. Такова была цель, которой я хотел добиться в этом своем последнем фильме.

Способность увидеть человека целиком и благожелательность в суждении о нем кажутся мне сугубо латинской, итальянской позицией. Это итог определенной цивилизации, это наша древнейшая привычка рассматривать человека со всех точек зрения. Для меня чрезвычайно важно, что я родился в цивилизации, устроенной таким образом. Я полагаю, что мы спаслись среди военных бедствий и других не менее ужасных несчастий именно благодаря такому нашему представлению о жизни, которое является чисто католическим. Христианство не изображает все хорошим и безупречным, оно признает заблуждения и грех, но допускает и возможность спасения.

А вот его противники допускают только то, что человек безупречен, последователен и совершенен. И вот это-то и кажется мне чудовищным и бессмысленным. В поиске, в благожелательном суждении о грехе я вижу единственную возможность приблизиться к истине.

— Каковы ваши планы на будущее?

— Их много, но больше всего меня занимает «Сократ: суд и смерть»⁹. Сократ — это современный человек. Ксантиппа воплощает дьявола. Рассказ должен разворачиваться в трех частях: введение, суд и смерть. Вводная часть будет в Афинах. Я воображаю чрезвычайно протяженный, как это известно из истории, город — весь выстроенный вдоль одной улицы, где пейзаж представляет собой распаханную панораму. Примитивная жизнь среди коз. Дома как некие этрусские гробницы — я видел их в Черветери, — где по дому блуждает ласка, к потолку подвешен насест и козы живут там же, где и люди, повсюду оставляя следы своего животного существования. Название города, написанное на подошвах обуви жителей, отпечатывается на земле, которую они попирают. Костюмы как в «Франциске»: простые, вечные в конечном счете костюмы, которые и костюмами-то не являются.

Действие, как и в «Франциске», должно быть связано с действительностью. Сократ должен прийти к тому же итогу, что и Франциск, но последнего к нему приводят желания и мечты, а Сократа — логика. Франциск — это инстинкт. Сократ — рассудок.

В нашей цивилизации, латинской и христианской, мы не принимаем готовых истин... Мы полны иронии и скептицизма; мы в нескончаемых поисках истины. Мы видим не наличное, но прежде всего будущее. Так видел Франциск. Так видел Сократ.

Интервью вел Марио Вердоне¹⁰
Перевод Н. Новиковой

Несомненно, что первая и наиболее поверхностная реакция на повседневную действительность — скука.

До тех пор пока нам не удастся преодолеть и победить свою умственную и душевную лень, действительность кажется нам лишенной всякого интереса.

Поэтому нечего удивляться, что в кино естественной и неминуемой необходимостью всегда считали наличие какой-нибудь «выдуманной истории», которую следует вставить в действительность, чтобы сделать ее захватывающей, «зрелищной».

Однако совершенно ясно, что это было своего рода бегством от действительности, как бы признанием того, что без помощи фантазии ничего нельзя создать.

Поэтому наиболее важным и новым в неореализме, мне кажется, было то, что он показал: необходимость выдумывать какую-нибудь «историю» была не чем иным, как бессознательной попыткой прикрыть наше человеческое поражение, а наше воображение, как мы им пользовались, служило лишь тому, чтобы мертвые схемы поставить выше, чем подлинные события жизни нашего общества. Именно в этом, на мой взгляд, и заключается важнейшая характерная черта неореализма и самое ценное из того нового, что он принес.

Мы поняли, что окружающая нас действительность невероятно богата и нужно лишь уметь ее видеть, а также что задача художника не в том, чтобы заставлять человека возмущаться или умиляться выдуманными героями, а в том, чтобы заставить его размышлять (и, если хотите, также возмущаться и умиляться) о своих собственных поступках и о том, как поступают другие по отношению к нему самому, — в общем, задуматься над реальными фактами, такими, каковы они есть.

Я лично считаю это огромным достижением; хотел бы прийти к этому на много лет раньше, но я сделал это открытие лишь в конце войны. Речь идет об открытии морального порядка, о «голосе совести». Я наконец увидел окружающее и понял, что всякий уход от действительности означает предательство.

Возьмем такой пример: если раньше кто-то хотел поставить фильм о забастовке, он прежде всего старался придумать сюжет, который можно было бы легко увязать с забастовкой, но где она служила бы лишь фоном. Теперь же наоборот: он занимает позицию человека, готовящего отчет, и старается рассказать именно о самой забастовке, стремится найти в неприкрашенном, документальном факте возможно больше заложенной в нем гуманности и других ценностей морального, социального, экономического и поэтического порядка.

От бессознательного, но глубоко укоренившегося неверия в действительность, от обманчивого, ошибочного бегства от нее мы пришли к безграничной вере в дела, в факты, в людей.

Такая позиция, естественно, требует углубления в действительность, умения придавать ей ту силу воздействия, ту доходчивость, те оттенки, которых раньше, до неореализма, мы не предполагали.

Но чтобы это делать, чтобы обнаруживать глубоко скрытые человеческие ценности, необходим огромный заряд настоящего, неподдельного интереса ко всему, что происходит в окружающем нас мире.

Поэтому кино нуждается, чтобы в его ряды призывались не только самые яркие интеллекты, но также — и прежде всего — самые живые души, наиболее чистые духом люди.

* * *

Осознание взаимосвязи существующих явлений, а следовательно, и решающего постоянного участия людей (любого из нас) во всем, что происходит вокруг, обязывает нас непрерывно отдавать себе отчет в происходящем — час за часом, человек за человеком.

Это неудержимое стремление кино видеть и анализировать, его «голод по реальному» и есть конкретное проявление уважения к другим людям, ко всему, что существует.

И в этом одно из отличий неореализма от американского кино.

В самом деле, позиция американских кинематографистов совершенно противоположна нашей: в то время как нас интересует действительность, близкая нам, нам интересно познать ее до конца и непосредственно, американ-

цы продолжают довольствоваться подслащенным знакомством, выдумкой.

Поэтому кризис сюжетов может наблюдаться в Америке, а у нас он невозможен. У нас не может быть недостатка в темах, ибо нет недостатка в фактах самой действительности. Любой час дня, любое место, любой человек годятся для рассказа, если о них рассказать так, чтобы дать почувствовать, чтобы подчеркнуть всегда заложенные в них элементы типичного.

Следовательно, если и можно говорить о кризисе у нас, то отнюдь не о кризисе сюжетов (фактов), а в крайнем случае — о кризисе содержания (то есть толкования этих фактов).

Это существенное различие прекрасно подчеркнул один известный американский продюсер, когда сказал мне:

«Сцену пролетающего самолета мы представляем себе так.

Пролетает самолет... по нему бьют из пулемета... самолет падает.

А вы — так.

Пролетает самолет... самолет пролетает снова... еще раз пролетает самолет».

И это верно. Но мы еще ушли очень недалеко. Недостаточно заставить самолет пролететь трижды — нужно заставить его пролететь двадцать раз подряд.

* * *

Какие следствия — повествовательные, творческие и моральные — влечет это характерное для неореализма осознание действительности?

1) Раньше на экране из одного события выросло другое, потом — еще одно, потом — еще и так далее: каждая сцена придумывалась и создавалась так, чтобы сразу же можно было перейти к следующей (естественное следствие того неверия в «факты», о котором я уже говорил). Теперь, создавая сцену, мы чувствуем необходимость «задержаться» на ней, ибо знаем, что она содержит в себе все возможности находить самый широкий отклик и передать все, что мы захотим.

Сегодня мы уверенно можем сказать: дайте нам любой факт — и мы, до конца исследовав его, сумеем сделать из него кинозрелище. Итак, «центробежная» сила, являю-

щаяся (как с технической точки зрения, так и с нравственной) главной характерной чертой кино, превратилась в «центростремительную»: другими словами, если раньше тему не развивали и как таковую и в ее реальном значении, то теперь неореализм стремится все подчинить основной теме.

2) Раньше кино всегда показывало жизнь поверхностно, лишь в обманчиво яркие моменты, и фильм, в сущности, представлял серию более или менее удачно подобранных событий, происходящих именно в такие моменты.

Неореализм же утверждает, что в каждом из событий, более того, в каждом отдельном моменте достаточно материала для целого фильма.

То есть кино, которое раньше говорило неясными намеками, было схематичным, теперь стремится к анализу. Или, скорее, к синтезу в ходе анализа.

Приведем пример. Раньше приключения двух человеческих существ, ищущих крова, мыслились только как отправной момент (внешняя сторона, действие), от которого сразу же переходили к чему-нибудь другому. Теперь же можно утверждать, что такой заурядный факт, как поиски жилья, мог бы стать темой целого фильма, разумеется в том случае, если этот факт будет рассматриваться со всех сторон, вместе со всем, что с ним связано и что он влечет за собой.

Конечно, сегодня мы еще далеки от настоящего анализа и можем говорить об анализе только по сравнению с примитивным синтезом массовой кинопродукции.

Пока что мы еще занимаем, скорее, «аналитическую позицию», но уже в этом заложено неудержимое стремление к реальности: желание достигнуть взаимопонимания, солидарности, участия — одним словом, человеческого сосуществования.

* * *

Из всего сказанного явствует: неореализм понял, что кино — в отличие от того, что было до войны, — должно рассказывать без всякого вмешательства фантазии о самых мелких фактах, стремиться раскрыть все гуманное, исторически обоснованное, существенное, устойчивое, что в них кроется.

В сущности, речь сегодня идет не о том, чтобы пытаться

превращать в «действительность» (стараться придать ему вид настоящего, жизненного) придуманное, а о том, чтобы придать максимальную выразительность и значение подлинным фактам, каковы они в действительности, заставить их говорить самих за себя. Ибо жизнь не такова, какой ее выдумывают в «историях», она совсем иная. И чтобы познать ее, нужно тщательное и непрерывное изучение, нужно — произнесем наконец это слово — терпение.

Здесь я считаю необходимым уточнить и другую свою точку зрения.

На мой взгляд, дела на свете идут плохо оттого, что люди не знают действительности. Самая правильная позиция для человека сегодня — это почувствовать себя обязанным как можно глубже познать реальность.

Поэтому в нашу эпоху мы больше всего нуждаемся в «социальном внимании».

Во внимании к тому, что существует, внимании *непосредственном*, а не через более или менее иносказательные притчи. Голодного, униженного нужно показывать с его именем и фамилией, а не рассказывать выдуманную историю о голодном, ибо это совсем другое дело, менее действенное, менее нравственное.

Ведь истинная задача кино не в том, чтобы рассказывать сказки. Выражение требований своего времени всегда было истинной задачей всех видов искусства, и кино нужно призвать выполнять именно эту задачу.

Анализировать действительность, несомненно, можно также и при помощи сказочных форм. Мы охотно приемлем и их, ибо они тоже являются естественными средствами выражения. Однако неореализм, если он хочет быть последовательным, должен в своем развитии сохранять тот моральный заряд, который был для него характерен при его первых шагах, но идти аналитически-документальным путем.

В самом деле, кино, как ни одно другое средство выражения, обладает присущей ему врожденной способностью фотографировать факты, которые, по нашему мнению, заслуживают, чтобы их показывали в их «повседневности», или, иначе говоря, в их максимальной, наиболее близкой к истинной продолжительности. Ведь у кинокамеры «все перед глазами», она «видит» самые факты, а не понятия о них, и она помогает нам по крайней мере в этом смысле.

Ни одно другое средство выражения не обладает способ-

ностью знакомить с этими фактами так быстро и столь большое число людей, как кино.

И поскольку огромное могущество кино возлагает на него и огромную ответственность, необходимо превосходно использовать каждый кадр. Говоря «превосходно», я подразумеваю наиболее глубокое проникновение в «количество» и «качество» действительности.

Следовательно, можно утверждать, что кино нравственно лишь в том случае, когда подходит к действительности таким образом.

Моральная проблема (как и художественная) заключается в умении видеть реальность, а не изобретать что-то вне ее, так как это всегда, как я уже сказал, является формой бегства от действительности.

* * *

Вполне естественно, что те, кто все это чувствовал, хотя по многим причинам (иногда основательным, а порой и нет) и был еще вынужден прибегать по традиции к «выдуманному» рассказу, пытались внести в него искры предчувствия. Это и был действенный неореализм, зародившийся в Италии благодаря нескольким личностям.

Первоочередная задача, следовательно, состояла в том, чтобы сделать рассказ в наибольшей мере элементарным, простым, я бы сказал даже — по возможности банальным. Это было началом разговора, который потом был прерван.

Типичный пример в этом отношении можно найти в фильме «Похитители велосипедов». Мальчик долго идет за отцом по улице; вдруг на него чуть не наезжает автомобиль, а отец этого даже не замечает.

Этот эпизод придуман; однако он придуман с намерением выдумать повседневное, совсем незначительное событие (настолько маловажное, что его участники сами не придают ему значения), однако несущее заряд жизни. Той жизни, о которой я говорил выше, которую настолько важно утвердить, что за нее стоит изо всех сил бороться против другой жизни и против других фактов — тех, которые кино в течение пятидесяти лет вытаскивало на экран, хотя они всегда были слишком громоздки и лживы.

От этого этапа, который можно назвать этапом компромисса, выжидания, переходным периодом, следовало бы перейти к следующему, на котором кинопроизведения уже

непосредственно отражали бы объективную реальность. Именно этого некоторые из нас и стремятся достигнуть.

В каждом из фильмов, таких, как «Пайзá», «Рим — открытый город», «Шушá», «Похитители велосипедов», «Земля дрожит», содержатся отдельные сцены абсолютного значения, отражающие концепцию, которая сама по себе вполне может послужить основой повествования, но в каком-то смысле они все еще условны, не пронизаны документальным духом. Это все еще «придуманый рассказ».

В некоторых фильмах, например «Умберто Д.», элемент анализа гораздо заметнее, однако он носит старый, традиционный характер.

Все это еще не неореализм.

Неореализм сегодня напоминает армию, готовую тронуться в поход. И так, за бойцами дело не станет. У нас есть Росселлини, Де Сика, Висконти. Нужно, чтобы эти бойцы ринулись в атаку — тогда битва будет выиграна.

Ибо ничего не поделаешь, приходится признать, что все мы пока еще на старте — кто немного впереди, кто немного позади. Но и это уже немало. Самая большая опасность сегодня — сдать позиции, те моральные позиции, которые многие из нас решительно заняли во время войны и сразу после нее.

Во всяком случае, важно то, что разговор начат. Если мы не доведем его до конца, то упустим большие возможности, ибо перспективы у неореализма гораздо шире, чем может казаться сегодня, а именно — заставить кино выполнять задачу анализа, исследования действительности.

Итак, на сегодняшний день, хотя и верно, что существует — пусть он вдохновляет пока немногих — дух неореализма, еще не создано произведение, в котором до конца были бы использованы все возможности неореализма как в смысле «компромисса», так и в смысле показа человека с настоящими именем и фамилией.

Вернусь к примеру со ссорой, который я уже приводил в других статьях и беседах (я говорю «ссора», но точнее было бы сказать «перебранка»).

Прежде в силу неправильно понимаемых требований ритма, «suspense»*, движения и т. д. перебранка не могла длиться на экране более двух минут, надо было переходить к другому, так как говорили, что иначе это надоест публике.

* Напряжение (англ.).

Теперь нам удалось заставить перебранку продолжаться немного больше — скажем, семь минут. Неореализм должен сделать так, чтобы перебранка длилась на экране столько времени (ее продолжительность может даже совпасть с продолжительностью всего фильма), сколько нужно, чтобы проанализировать ее во всех элементах, во всех отзвуках, во всей ее сущности. Но произойти это сможет лишь тогда, когда наконец убедятся, что в перебранке (я, конечно, говорю о самой обыкновенной перебранке, между самыми обыкновенными людьми, в самом обыкновенном месте), показанной возможно более аналитически, заложены элементы горя, удивления, напряженности, как в самой хитросплетенной «истории».

Я привел пример с перебранкой. А мне хотелось бы привести еще более обыденный пример: женщина идет купить пару ботинок.

И даже на основе столь простого факта можно создать фильм.

Достаточно лишь раскрыть и дать всем увидеть элементы, кроющиеся в этом «банальном повседневном событии», как оно сразу же станет достойным внимания, а следовательно, и «зрелищным».

Разумеется, кинематографическим зрелищем пора научиться считать показ не чего-то чрезвычайного, а самого обычного. Другими словами, поражать зрителя должно осознание, открытие им важности того, что он видит каждый день и чего он никогда до этого не замечал.

Превратить эти факты в зрелище нелегко: нужна интенсивность человеческой фантазии как у тех, кто создает фильм, так и у тех, кто его смотрит. Речь идет о том, чтобы каждую минуту придавать жизни человека ее историческое значение.

* * *

В жизни, в современной действительности нет больше пустот. И между вещами, и между событиями, и между людьми существует такая тесная взаимосвязь, что, если «стукнуть» по экрану здесь, в Риме, отзовется во всем мире. А если это так, то тогда стоит взять любой момент дня человека и постараться показать, как «стук», то есть конкретное раскрытие этого момента (его отзвуков, его причин, его поучающего значения), отзовется в каждой клеточке мирового организма.

Если прежде утверждали, что фильм должен быть насыщен событиями, то теперь речь идет о том, чтобы взять всего одно, любое, и всесторонне раскрыть его значение.

Уже сама камера, когда кинооператор подносит ее к глазу, оказывает воспитательное и оздоровительное действие.

И это справедливо как в отношении проблемы нищеты, так и в отношении дела мира. Стремление к миру незачем искать в каком-либо исключительном событии, оно вокруг нас — в повседневной жизни. Необходимость сохранения мира не к чему раскрывать через большие события, для этого достаточно и незначительных, ибо мир — это на самом деле и есть совокупность незначительных событий, в основе которых лежит одинаковое духовное стремление.

Но речь идет не только о создании фильмов, которые знакомили бы с социальными проблемами, с условиями коллективной жизни людей. Так же как люди недостаточно хорошо знакомы с социальной структурой общества, они не знают самих себя. Вот почему я — в парадоксальной форме — говорю о таком «хроникальном фильме», в котором были бы заняты мы сами. Я полагаю, что возможность видеть на экране самих себя, занятых своими повседневными делами (учитывая, что, когда мы смотрим в кино на самих себя, нам кажется, что это не мы, а кто-то другой, как, впрочем, происходит и с голосом по радио), может способствовать тому, что эта «пустота», этот пробел будут восполнены и будет изжита эта нелепая невежественность.

* * *

Если наша любовь к реальной жизни, к естественности еще должна применяться к требованиям кино, если ей приходится смиряться, страдать, ждать, — это значит, что капиталистическая структура кино все еще оказывает огромное влияние на его истинное призвание. Это доказывает и наблюдающаяся в настоящее время все возрастающая тенденция вновь использовать все основные темы, родившиеся в первые послевоенные годы.

Основных последствий этого духовного расслабления два:

а) вновь начинают одерживать верх фильмы, изготовленные по старым образцам; их создатели возвращаются

к так называемым «оригинальным сюжетам», а следовательно, к характерному для этих сюжетов бегству от действительности;

б) развитию неореализма чинятся препятствия со стороны буржуазии, против него ведется борьба, выдвигаются всяческие обвинения.

Рассмотрим главные из них:

1) «Неореализм показывает только нищету».

Неореализм может и должен разрабатывать тему нищеты, так же как и тему богатства. Мы начали с нищеты по той простой причине, что это одна из наиболее животрепещущих проблем нашего времени, и я вызываю кого угодно доказать обратное. Думать (или делать вид), что после полудюжины фильмов о нищете эта тема исчерпана и настало время стремиться туда, где легче дышится, — очень большая ошибка. Это значит не понимать (или прикидываться непонимающим), что такое неореализм; это значит стараться отвести ему самую скромную роль, пытаться уподобить его тому, кто должен вспахать огромное поле, но, проведя всего одну борозду, присаживается отдохнуть.

Тема бедности (богатые и бедные) — это тема, раскрытию которой можно посвятить всю жизнь. Мы в этом направлении сделали лишь первые шаги. Нужно иметь мужество настойчиво развивать эту тему дальше, во всех ее деталях.

Одна из ключевых проблем современного мира все та же — «богатые и бедные». И если богатые воротят нос от «Чуда в Милане», то пусть немного потерпят... «Чудо в Милане» — это всего лишь сказка. На эту тему можно было бы сказать значительно больше. Я себя тоже должен отнести к богатым. То, что делает нас богатыми, — это не только богатство как капитал (деньги всего лишь наиболее явная, внешняя сторона богатства), но также и все прочие формы принуждения и несправедливости: так называемый богатый человек ведет себя определенным образом в «моральном» (или аморальном) смысле.

Когда говорят (кто бы это ни говорил — публика, продюсер, критика, государство или церковь): «Хватит с нас нищеты», «хватит печальных фильмов», — то впадают в грех, ибо отказываются от познания. А когда отказываются от познания (сознательно или нет), — это означает бегство от действительности. Стремление же бежать от

действительности — не что иное, как отсутствие мужества, то есть *страх*.

(На эту тему следовало бы создать фильм, показав в нем, насколько далеко мы пытаемся убежать от действительности всякий раз, как только сталкиваемся с тем, что нас тревожит, и как сильно мы привыкли сдабривать все сладеньким сиропчиком.)

Страх раскрыть свои мысли, оказаться в одиночестве или же осознать окружающее, лишиться возможности лгать самим себе, быть вынужденным знать и мыслить, а следовательно, чувствовать ответственность, быть не в силах больше притворяться... Нет, нет, хватит с нас нищеты, не надо о ней говорить!

Я боюсь, что мои слова покажутся кощунством, иначе я сказал бы, что Иисус Христос, будь в руках у него кинокамера, не сочинял бы притч, как бы они ни были прекрасны, а показал бы нам, где в наши дни хорошие люди, а где плохие, показал бы крупным планом, если бы это позволила цензура, всех, кто делает для своих ближних хлеб горьким, показал бы также и их жертвы.

Слово «хватит» означает познавать действительность с хронометром в руках... Щелк!.. *Хватит!*

Поэтому выбрать темой бедность еще недостаточно; истинная задача теперь состоит в том, чтобы осмыслить бедность, подвергнуть ее анализу. Другими словами, есть потребность познать как можно более конкретно и в то же время возможно шире нужды людей и причины этих нужд. Результатом такой работы «вглубь» явятся вполне определенные фильмы, резко отличающиеся от всех других.

Неореализм должен отбросить хронометр и идти вперед столько, сколько необходимо.

2) «Неореализм не подсказывает ответов, не указывает путей выхода. Концовки неореалистических фильмов в высшей степени уклончивы».

Я со всей решительностью отвергаю это обвинение. Что касается меня лично, то во всех фильмах, сценарии которых были написаны мной, проблемы, стоящие перед персонажами, и ситуации остаются с практической точки зрения нерешенными потому, что «такова наша действительность». Но каждым своим кадром фильм отвечает на возникающие у зрителя вопросы.

Что касается выхода, то не дело художника указывать его, с него достаточно — и это уже немало! — дать

почувствовать его необходимость, я бы сказал, его неотложность.

Впрочем, а какие другие фильмы предлагают решения? Учитывая, насколько поверхностен подход к проблемам, решения, которые нам предлагают (в тех случаях, когда предлагают), — это обычно решения сентиментальные.

Мои же фильмы по крайней мере вызывают к зрителям, зовут их дать ответ.

Основное чувство, пронизывающее фильм «Чудо в Милане», — это не стремление уйти от действительности, а возмущение, стремление к солидарности с одними людьми и несогласие с другими.

Во всяком случае, вся композиция фильма показывает широкий подъем борьбы бедняков против богачей. Но у бедняков нет танков, иначе они были бы готовы защищать свою землю и свои лачуги.

3) «Обыкновенные факты неинтересны, не составляют кинематографического зрелища».

Уклоняясь от исследования *«обыкновенного факта»*, кинодраматурги уступают не только давлению — прямому или косвенному — капиталистов, связанных с кино, и самой публики, но и особой форме лени, ибо анализировать факты всегда более трудоемко, нежели нанизывать их один на другой. Иными словами, кинодраматурги уклоняются от проблемы углубления материала.

От кино нужно требовать того же, чего мы требуем от книги. Тогда нынешнее положение покажется всем нам поистине чудовищным: мы принимаем всерьез продукцию, которая, если бы ее сравнивали с книжной, не заслуживала не только рецензии в одну строку, но и упоминания в списках новых книг.

Не следует забывать, что кино — так же как скоро, и еще в большей степени, будет телевидение — имеет культурно-воспитательное значение, а не является лишь развлечением в том смысле, какой придают этому слову капиталисты.

* * *

Настоящий неореалистический фильм, поскольку его содержание может быть выражено более экономно, разумеется, стоит дешевле, чем нынешние. Важнейшее следствие этого — кино может освободиться от власти капита-

листов. В самом деле, всякое искусство, если это подлинное искусство, старается использовать наиболее экономные средства выражения. Чем нравственнее искусство, тем оно дешевле. Социальная аморальность кино является следствием его дороговизны. Кино еще не нашло своей морали, не сформулировало своих нужд, не выявило своих качеств, и поэтому оно дорого стоит; иными словами, поскольку кино зависит от множества условий, оно — искусство еще в гораздо меньшей степени, чем могло бы быть. Следовательно, мы видим, что выбор тем в кино, наиболее органически соответствующих его технике, становится вопросом художественного, морального, экономического и исторического порядка.

* * *

Кино никогда не должно оборачиваться назад. Как непереносимое условие оно должно принять современность. *Сегодня, сегодня, сегодня.*

Пользуясь кино как прожектором, нужно исследовать то, что мы видим перед собой. Когда я говорю о «дневнике», когда я говорю «все как в дневнике», я призываю именно к этому — рассказывать жизнь не в плане сюжетной интриги, а как обыкновенное человеческое существование.

Надо вести борьбу против *чрезвычайного* и схватывать жизнь в те моменты, которые мы сами переживаем, в ее наибольшей повседневности. Но чтобы суметь это сделать, сначала нужно самим понять ее, ибо мы еще недостаточно знаем жизнь.

Помимо того, что кино не должно оглядываться назад, оно не должно «повторять». Это значит смерть сюжетов, представляющих заранее придуманную «историю», которую кино лишь «повторяет».

«История» (если ее еще можно так называть) в кино должна создаваться на ходу. Самое большое — режиссер может вдохнуть жизнь в то, что он сам вынашивает, придать конкретную форму своему неясному замыслу, но он никогда не должен снимать «историю», придуманную другим.

Подлинное усилие — это не выдумывание «истории», которая походила бы на действительность, а стремление рассказать о действительности так, словно это «история».

Нужно, чтобы зазор между жизнью и кинематографическим зрелищем стал нулевым.

Но в таком случае, скажут мне, в чем же и когда проявляется участие фантазии? Речь идет об иной форме фантазии и об ином методе использования.

Приведу пример.

Женщина идет в обувной магазин купить ботинки своему сыну. Ботинки стоят семь тысяч лир. Женщина хочет купить их дешевле.

Сцена длится десять минут. Я же должен сделать из нее фильм на два часа. Что я делаю?

Я изучаю этот факт во всех его составных элементах: что ему предшествовало, что за ним последует, что происходит одновременно с ним. Здесь перед нашей фантазией встает новая задача, и для нее начинается новая работа.

Женщина покупает ботинки. А что в это время делает ее сын? Что происходит в Индии — стране, которая, допустим, каким-то образом связана с этим событием — покупкой ботинок?

Ботинки стоят семь тысяч лир; как достались семь тысяч лир этой женщине, каким тяжелым трудом она их заработала, что для нее значит эта сумма?

А владелец магазина, который торгуется с ней — что-то ей говорит, — кто он такой? Какого рода отношения создались между этими двумя людьми? Что они значат, что представляют собой? Какие интересы отстаиваются в процессе этой купли-продажи? У торговца двое детей, которым надо пить и есть. Хотите услышать, о чем они говорят? Вот они перед вами...

Речь идет об умении смотреть в корень, показать взаимосвязь явлений и процесс их возникновения — открыть, что кроется за этими фактами.

Когда мы анализируем таким образом «покупку пары обуви», перед нами раскрывается сложный и необъятный мир, богатая и насыщенная бытовыми, социальными, экономическими, психологическими явлениями жизнь.

Банальное исчезает именно благодаря тому, что к каждому мгновению жизни мы подходим с сознанием ответственности. Каждое мгновение безгранично богато. Банального не существует.

Достаточно поглубже копнуть — и всякий маленький факт превращается в россыпь. Лишь бы наконец пришли

золотоискатели и раскопали необъятную россыпь действительности. Только так кино приобретает социальную значимость.

Разумеется, все это может быть проделано также и с вымышленными персонажами. Однако, когда этот зондаж, это изучение фактов с их изнанки я произвожу с живыми, настоящими людьми, с которыми я непосредственно общаюсь, а не с выдуманными, мои эмоции действеннее, здоровее, нравственнее, полезнее.

В центре художественного произведения должен быть человек с настоящими, а не вымышленными именем и фамилией.

Я сыт по горло героями в большей или меньшей степени вымышленными: я хочу встретить человека — истинного протагониста современной жизни. Я хочу посмотреть, каков он из себя, есть у него усы или нет, высокого он роста или низкого, хочу заглянуть ему в глаза, хочу говорить с ним.

В кинозале люди будут смотреть на него с тем же напряженным интересом, с тем же любопытством, с каким они, увидев на улице кучку прохожих, подбегают к ним и спрашивают, что случилось. Что случилось с настоящим человеком? Способствовать развитию этого чувства «неодиночества» и является задачей кинематографистов, интуитивно почувствовавших, как почувствовали это сторонники неореализма, насколько незаменим и безграничен опыт, которым обогащают нас явления, происходящие на наших глазах сами по себе, в силу естественной необходимости.

Я против «исключительных» персонажей, я против героев, я всегда чувствовал к ним инстинктивную ненависть, чувствовал себя оскорбленным, отвергнутым вместе с миллионами других человеческих существ.

Все мы персонажи. Герои порождают в зрителях комплекс неполноценности. Настало время сказать зрителям, что истинными протагонистами жизни являются они сами. Результатом этого будет постоянно звучащий призыв к чувству ответственности и собственному достоинству каждого человека.

С другой стороны, привычка отождествлять себя с персонажами очень опасна. Не нужно отождествлять себя с тем, чем ты не являешься в действительности. На земле миллионы людей верят в мифы. Людьями, представляющими

ми интерес, считаются лишь те, чьи имена называются в книгах, в газетах, по радио...

Необходимо заставить наконец понять, что «все мы названы» в записях актов гражданского состояния и что поэтому все мы в одинаковой степени представляем интерес.

Следовало бы передавать по радио список всех итальянцев подряд, чтобы они воспрянули духом.

Неореализм стремится именно к этому — всем придать уверенность в собственных силах, всем внушить сознание, что они люди.

* * *

Термин «неореализм», понятый в самом широком значении, подразумевает также отказ от профессионально-технического сотрудничества, в том числе и от участия сценариста.

Учебники, сборники формул, рецептов и правил утрачивают всякий смысл.

Так же бессмысленны становятся такие термины, как «крупный план», «контрплан» и т. д.

У каждого свой особый сценарий. Неореализм ломает все схемы, отвергает все каноны, которые, по существу, являются не чем иным, как кодификацией ограничений. Это сама жизнь ломает схемы, ибо способов, при помощи которых кинематографист может подходить к действительности, бесконечное множество (я говорю о необходимости выйти на улицу со съемочной камерой в руках). Не должно больше быть «крупных планов» или «контрпланов» априори.

Функции сценариста, как их понимают сегодня, весьма неопределенны. Как правило, подразумевают чисто техническое, совершенно обезличенное сотрудничество. Абсурдность этого очевидна, хотя «сценаристы» такого рода встречаются очень часто.

Я кинодраматург, который пытается что-то сказать, причем сказать по-своему. Совершенно ясно, что в основе моей творческой деятельности не могут не лежать определенные идеи морального и социального порядка. И меня не удовлетворит, если мой вклад будет носить чисто технический характер.

Даже в те фильмы, которые далеки от меня и к работе над которыми я приглашен вместе с другими, я стараюсь

внести возможно больше от своего мира, от той моральной требовательности, которую ощущаю внутри себя.

Впрочем, я думаю, что не существует проблемы сценария как такового.

В крайнем случае можно говорить об этапе письменной работы, то есть об этапе, когда художник стремится точнее осознать свой мир, до конца продумать то, что он хочет сказать. Но этот этап органически связан с этапом самого творчества. Огонь уже зажжен.

Сюжет, разработка сценария, режиссерская работа не должны составлять три отдельных этапа. И хотя сегодня дело обстоит именно так, это ненормальное явление.

Сценарист и автор сюжета должны исчезнуть. Следовало бы прийти к тому, чтобы автор был один — режиссер, который наконец мог бы не иметь ничего общего с театральным режиссером.

Все становится легким, когда фильм создается одним человеком, — тогда нет ничего невозможного. Всякая рождающаяся мысль может быть осуществлена. Все полно неисчерпаемых возможностей (не только во время самих съемок, но и во время монтажа, синхронизации и т. д.), используя которые художник в определенный момент говорит: «Хватит».

И вот только тогда он может считать фильм законченным.

Разумеется, фильм можно создавать и в содружестве. Как, впрочем, романы и пьесы, и это возможно потому, что между людьми существуют многочисленные связи подобия (миллионы людей, например, идут на войну убивать по этой причине). Но нет такого произведения искусства, на котором не лежала бы печать интересов, поэтического восприятия мира его создателя.

Решающе важный творческий акт всегда совершает кто-то один, чей-то интеллект доминирует над другими; всегда есть кто-то, кто в определенный момент «выбирает» и говорит, что хорошо, а что нет, и потом решает: «Крупным планом: зовущая на помощь мать».

Это недоразумение — совместная работа как новая форма творчества — стало возможным в результате причин технического порядка и капиталистической организации кино. Но одно дело — как-то применяться к требованиям, диктуемым теперешней структурой кино, и совершенно другое — являются ли они нужными и полезными.

Поэтому совершенно ясно, что, когда киноплёнка будет стоить гроши и все смогут купить себе кинокамеру, кино станет таким же свободным и гибким средством выражения, как и все другие искусства.

У кино есть своя поэзия, своя «общественная красота», которые допускают совместную работу, но вот в каком смысле: пусть умрет система «кинозвезд» и все отнесутся к работе как к священному обряду, чтобы можно было увидеть, «что и как происходит вокруг».

* * *

Очевидно, что с позиций неореализма и актер, если под этим словом подразумевать того, кто как бы дает свою плоть взаимы персонажам, не имеет больше права на существование, так же как и вымышленный сюжет.

Неореализм — так, как его понимаю я, — требует, чтобы каждый играл самого себя. Желание заставить человека сыграть роль другого требует придуманной истории. А наша задача — показать, что мы увидели своими глазами, а не вымысел. Попытку такого рода — «блицфильм» — я намеревался осуществить с Катериной Ригользо¹. Но, к сожалению, в последнюю минуту все пошло прахом. Продюсеру Катерина не показалась «подходящей для кино». Но разве она не была «Катериной»?

Естественно, нужно будет выбирать такие темы, которые автоматически исключали бы участие актеров.

Я хочу, например, создать фильм, показывающий условия жизни детей во всем мире. Если мне позволят создать его — хорошо, если же нет, я ограничусь Европой или одной Италией. Но я его обязательно сниму.

Вот вам пример фильма, для которого не нужны актеры. И я надеюсь, что профсоюз актеров не будет протестовать.

* * *

Неореализм не исключает психологической углубленности. Психология — один из многих элементов действительности. Я подхожу к ней, как подхожу к тому, что вижу на улице.

Но если я должен написать сцену, в которой двое ссорятся, я не хочу сочинять ее за письменным столом.

Я должен выйти из своей норы и найти этих ссорящихся людей. *И это уже важное проявление нового.*

Я беру этих двух людей и заставляю разговаривать в моем присутствии в течение часа или двадцати часов — столько, сколько нужно. Для моей творческой мысли прежде всего необходимо видеть их, затем слушать и «отбирать» то, что они говорят. Но все это я проделываю без всякого намерения найти героев, ибо для меня не «некоторые люди», а «каждый человек» является героем.

Стремиться вдохнуть во всех чувство равенства не акт унижения, но акт возвышения, солидарности. Претензия считать себя не таким, как все, всегда порождает отсутствие солидарности.

Отсутствие солидарности всегда результат какого-нибудь «но».

Паоло страдает, это верно, страдаю также и я. Но в моих страданиях есть что-то, что... в моей душе есть что-то, что... и т. д.

Необходимо, чтобы это «но» перестало существовать. Надо суметь сказать: этот человек страдает так же, как, будучи на его месте, страдал бы и я сам.

* * *

Много раз отмечалось, что единственные более или менее удачные кинематографические диалоги в Италии — это те, которые ведутся на диалектах.

В самом деле, диалект более тесно связан с действительностью. В итальянском литературном и разговорном языке синтаксический строй, а часто и сами слова всегда звучат несколько неискренне.

Когда мне надо написать диалог, я сочиняю его в уме всегда на диалекте — или на римском, или своего родного селения.

Я чувствую, что, выражая свои мысли на диалекте, я более основателен и более правдив. Придуманное я потом перевожу на итальянский, однако сохраняю синтаксический строй диалекта. Это не означает, что я пишу диалектальные диалоги. Меня интересует то общее, что есть во всех диалектах, — непосредственность, свежесть, точность, правдивость.

Но большую часть материала я беру из окружающей жизни. Поскольку неореализм исключает вымышленные

персонажи, для которых, совершенно очевидно, необходимо заранее готовить весь механизм реплик, я выхожу на улицу и беру «с натуры» отдельные слова и фразы, целые разговоры. Мои главные помощники — память и стенография.

Потом я проделываю со словами то же, что проделывают с изображениями на пленке. Я отбираю, режу собранный материал, стремясь придать ему требуемый ритм, уловить его внутреннюю сущность, его правду.

Как бы ни велика была моя вера в силу воображения, в индивидуальность, еще сильнее я верю в действительность, в людей. Меня интересует драма, таящаяся в том, что я вижу вокруг себя, а не драма вымышленных «историй».

Поэзию нужно искать в действительности. Одним словом, свой поэтический талант следует проявлять «на месте». Нужно выйти из комнат и пойти навстречу людям — также и в прямом смысле этого слова, — чтобы увидеть и понять их. Именно это я считаю своим наипервейшим и истинным моральным долгом, и, если я не буду следовать своей вере, тем хуже для меня.

Я прекрасно знаю, что могут быть созданы замечательные произведения, которые не являются неореалистическими. Пример тому — фильмы Чарли Чаплина. Я прекрасно знаю, что есть на свете американцы, русские, французы и другие народы, которые создали шедевры, делающие честь всему человечеству. Нет-нет, они не напрасно расходовали пленку. И кто знает, сколько других мастерских произведений они еще дадут нам благодаря своей одаренности, используя актеров, павильонные съемки и романы. Но я считаю, что итальянские кинематографисты, после того как они в свое время смело закрыли двери перед действительностью, теперь, чтобы сохранить и углубить свою тематику и свой стиль, должны широко распахнуть их перед нею в том смысле, в каком мы говорили выше.

Перевод А. Богемской

3

Дискуссии

За дискуссию об итальянском кино

Джанни
Пуччини

**Итальянское кино —
это послевоенные годы!**

Кое-кто говорит, выражая сомнения относительно будущего, которое ожидает итальянское неореалистическое кино, что, вероятно, его ждет эфемерная и короткая жизнь, ибо оно, как кажется, связано с ситуациями повседневной хроники. Да, именно хроника этого сурового, трудного и все же столь вдохновляющего и благотворного послевоенного периода в Италии: послевоенных лет шуща́, бандитов, заблудшей молодежи, похитителей велосипедов; а помимо того — солдат, возвратившихся с фронта и из плена и отвергнутых несправедливым социальным строем, безработных тружеников и так далее. Хроника, которая подсказывает сюжеты, и персонажи, и не исследованную ранее, исполненную контрастов, бурную, «новую» среду, в которой бы развивались эти сюжеты и действовали персонажи. Другими словами: сделайте так, чтобы весь этот судорожный мир расслабился, вернувшись к «нормальной жизни», и прощайте реалистические устремления итальянского кино, говорят они.

Подобные заявления по меньшей мере неосмотрительны, даже если бы дело действительно обстояло так.

Однако прежде всего пусть будет всем ясно следующее: никто не смеет даже мечтать о том, чтобы преуменьшить тот вклад, стимул (мне хотелось бы сказать — удар шпор), которым эти исполненные страданий послевоенные годы послужили (и еще послужат) для фантазии кинематографистов. Совершенно понятно, что во времена фашизма было нелегко увидеть, осознать, вообразить подлинную жизнь подлинных людей (ибо тогда как раз хроника подвергалась цензуре, точно так же как подвергался подавлению дух). В то время старались сделать так, чтобы целые социальные классы жили в изоляции, словно за стеклянными стенами, и это вело к тому, что художники ничего не знали об их существовании, драмах, проблемах

или же были вынуждены воссоздавать при помощи выдумки, собирая воедино наблюдения, так сказать, украденные у действительности, интуицию и даже надежды, гуманные и нравственные. Это давало результаты, носившие в некоторых отношениях характер мифологизации, как, например, в фильмах «Мальчик»¹ или «Одержимость». Или же куда чаще дело кончалось тем, что занимались поисками призраков и пистолетных выстрелов* под пристойным прикрытием литературы, исследования нравов, высокого технического мастерства.

Поэтому хроника и послевоенные годы означают по крайней мере то, что они подтолкнули, чуть ли не заставили художника работать «d'après nature»**. Тогда как прежде в зависимости от своего темперамента он учился у Пудовкина или у Любича², в результате чего Италия и итальянцы в большинстве случаев выглядели живущими неизвестно где — ни на земле, ни на небе, ни на Сицилии, ни в Генуе.

И потом: что означают слова «послевоенные годы»? Только ли кровь, пайзэ, черную хронику? И вообще хронике?

Хроника или жизнь

Хроника, постараемся пояснить свою мысль, — это, очевидно, не только то, что французы называют «fait-divers»***, или, как говорим мы, «голый факт», «неприятное происшествие», а все то, что, скажем, само попадает в наше поле зрения, наблюдения, что происходит у нас на глазах, среди «обычных» людей, а не каких-то исключительных и «романтических» персонажей. И, как означает само слово, происходит в течение короткого, как вспышка молнии, времени, мимолетного мгновения. Значит, хроника — это все то, что случается с нами повседневно, причем столь быстро, завораживая и изумляя, что не дает возможности сразу прийти в себя и осознать, подчинить правилам гармонии и порядка. (Именно в этом смысле, как нам кажется, Росселлини больше, чем другим в итальян-

* Имеются в виду фильмы «каллиграфистов». (Прим. перев., см. с. 7—8.)

** «С натуры» (франц.).

*** «Разные факты» (франц.).

янском кино, удалось исследовать и осмыслить «хронику»).

Вероятно, ни один реалистический фильм никогда не мог бы родиться в полном отрыве от хроники; это относится ко всем оттенкам реализма — от «патетического» реализма Чаплина до «жесткого» реализма Штрогейма³, от поэтического (и «популистского») реализма французов до социалистического реализма советских фильмов. Мы сказали — в отрыве от хроники, то есть в конечном счете — от жизни; от скромной повседневной жизни бедняков и от тех сюрпризов, что жизнь безжалостно-неистощимой «фантазией» преподносит тому, кто имеет глаза, чтобы видеть, уши, чтобы слышать, и ум, чтобы осознавать. В самом деле, в жизни есть все, только в произвольной, хаотичной, беспорядочной, непосредственной форме. Дело в том, чтобы уметь выбрать или, другими словами, подчинить определенному стилю. («Искусство — это отобранная истина», — говорил старик де Виньи.)

Нет сомнения, что кино — вид искусства, преимущественно обращенный к чувствам. Оно рассчитывает прежде всего на непосредственное аудиовизуальное восприятие, стремясь претворить его в эмоции и использовать для развития сюжета. Кино может только выиграть от проникательного, тщательного наблюдения за фактами «хроники», за окружающей действительностью. Нет сомнения, что великие пейзажи кино — и подлинные и построенные в павильонах, — прежде чем быть «воссозданными», были «увидены», были подсказаны повседневными и прочными связями с жизнью: как горькая и нищенская Америка, придуманная Чаплином, так и настоящий Рим и настоящий Берлин Росселлини, как «искусственная» Вена Штрогейма, так и подлинный клочок земли, политый потом рабов, в «Аллилуйе!» и так далее. Только по старым, знакомым местам, по будням повседневности, по серым и по радостным, ясным и пасмурным дням, составляющим жизнь человека, пробежал новый ветер — ветер поэзии.

Обращение к хронике, следовательно, несет с собой непосредственное погружение в жизнь и правду жизни. В кино же, совершенно очевидно, более чем в каком-нибудь другом виде искусства часто достаточно одного этого погружения, чтобы достичь подлинной поэзии или же хотя бы обрести поэтическое вдохновение. Поэтому не следует — да для этого и нет никаких оснований — затушевывать тот факт, что хроника в известной мере

лежит в основе нынешнего «народного» возрождения европейского кино. В самом деле, ведь народная жизнь проходит на улице; жизненная энергия, исходящая от народа, условия его существования, его протест, его эпос — все это рождается и проявляется на улицах и площадях. Они являются естественной средой хроники.

Хроника, поскольку она и есть жизнь, жизнь в ее, так сказать, первоначальном состоянии, в условиях нынешнего кризиса искусства явилась словно бы плодородной почвой, той твердой землей, на которой набрал дыхание и от которой мог оттолкнуться новый Антей — кино. Особенно наше, итальянское.

В таком случае разве возможно, что подобный порыв мог выдохнуться и угаснуть? Нам это кажется сомнительным.

Две причины для надежд

Каковы они? Первая — то, что итальянское кино народное; вторая — то, что оно национальное. Это не просто два прилагательных, а, как говорил Грамши почти тридцать лет назад, два элемента, необходимых для того, чтобы считать жизнеспособной, насыщенной и конструктивной культуру, искусство той или иной страны. Исследовать этот вопрос нам кажется отнюдь не бесполезным; с одной стороны, в связи с теми полемическими сомнениями, о которых мы упоминали выше, а с другой — в связи с теми попытками теоретически «систематизировать» итальянский неореализм, которые предпринимаются многими кинокритиками (и цель нашей статьи — внести свой, хотя бы скромный и фрагментарный вклад в эти попытки).

Послевоенные годы и хроника (или, если хотите, хроника послевоенных лет) помогли итальянскому кино выбрать свой путь. В том смысле, что, выдвигая темы, которые в прошлом невозможно было себе даже представить, они заставили художников исследовать жизнь людей, областей, селений, плохо известных географии, неверно описанных историей, в самых общих чертах знакомых или вовсе незнакомых гуманистической культуре; в то же время они часто делали это неосознанно, плывя по под-

хватившему их бурному течению, в котором слились воедино движения, силы и исследования, создающие современную Италию (и продолжающие вековые традиции, опыт славных, но — увы! — разрозненных усилий, героических поражений, пестрого духовного наследия гуманистической, либеральной, антиклерикальной мысли — можно было бы сказать, от Данте до Гобетти⁴, если бы мы хотели делать предварительные обобщения). Благодаря всему этому итальянское кино приобрело «также» элемент национального.

Это завоевание достигнуто не в легкие времена. В самом деле, в наши дни встает гигантская задача, к осуществлению которой всего лишь приступило поколение Рисорджименто, — превратить Италию в единое и современное государство. Сегодня фактически существует не одна Италия, а тысяча — все они глубоко отличаются друг от друга, их невозможно сравнивать, и необходимо их все слить воедино. Есть промышленно развитые Милан и Турин, и это прекрасно, но имеются также селения с жилищами-пещерами в Апулии и в Калабрии, существует даже целое селение Гаргано, буквально «открытое» несколько месяцев назад одним врачом: селение, не имеющее с незапамятных времен связи с внешним миром, не знающее не только электрического света, но даже бритвы, чтобы бриться; оно живет как жалкое «самодостаточное»* племя, находящееся на уровне, быть может, I или II века нашей эры. Вот что происходит в Италии! В наше время задача превращения многих частей Италии из средневековых в современные — двадцатого века — и объединения всей страны на одном уровне цивилизации встает со всей ясностью и определенностью; к разрешению этой задачи направлены новый порыв исследований, научных изысканий, поисков. Это гигантская работа, необъятный объем которой предстоит воплотить нашим поколениям. Во всех сферах и областях. Работа эта началась (вернее, возобновилась) в тот самый день, когда отказ от фашизма означал также отказ от всего того, что в нем было неитальянского, антиитальянского: его примитивной культуры, этого концентрата всех отбросов,

* В оригинале — «autarchica» (от слова «автаркия»), экономическая независимость от иностранного ввоза, самообеспечение, — один из лозунгов итальянского фашизма (*примеч. пер.*).

отходов, всего консервативного и риторического, унаследованного от прошлых веков.

Первой подлинно великой новацией итальянского неореалистического кино, мне кажется, явилось то (неважно, что внешне, на первый взгляд, это было только новое содержание фильмов), что оно нашло ключ, который дает нам возможность какое-то время не молчать. Мы научились, идя в ногу со всей передовой итальянской культурой, исследовать тот девственный, полный неожиданностей человеческий лес, который представляет собой наша страна: это работа, которой хватит надолго! И это работа, которую не должны выполнять, например, ни французы, ни англичане у себя в странах, с давних пор выровненных в ходе истории цивилизации, цивилизующей и, так сказать, гомогенизирующей уже несколько веков.

Хроника послевоенных лет, подсказывая нам с аморфных вторых полос ежедневных газет невидимые миру трагедии в незнакомой доселе среде, на незнакомом доселе фоне, следовательно, явилась для нас, несомненно, первым стимулирующим толчком*.

«Народное» — значит более богатое

Этот стимул хроника дала не только в историко-географическом смысле**. Но также и в богатстве новых персо-

* Когда это началось в кино? Может быть, с «Солнца» Блазетти. Потом попробовал силы Перилли, поставив фильм «Мальчик». Затем — Камерини, показав Милан в фильме «Что за подлецы мужчины!». Но то были, и не по вине этих энтузиастов, еще поиски наугад, в потемках, прежде чем у нас еще полностью открылись глаза. То же надо сказать и о фильме «Одержимость», глубоко осознанной попытке исследования, изучения человека и социальной среды, но носившем характер произведения-первопроходца, создатели которого еще не могли использовать необходимые средства анализа. (Сказанное не включает в себе никакого эстетического суждения об этом фильме.)

** Нам кажется излишним опровергать текущую фашистскую критику, обвиняющую итальянское кино в том, что оно показывает «неприятные стороны» наших послевоенных лет. Ведь правда никогда не может быть «неприятной». Кроме того, мы уже пояснили, что под словом «хроника» мы отнюдь не подразумеваем обязательно «черную» хронику.

нажей, которые действуют в фильмах и которые даже самый «индифферентный» художник находит более «интересными», чем какие-нибудь другие. Итальянское кино является народным прежде всего потому, что оно ищет своих действующих лиц, своих героев в несравнимо более широком кругу, чем прежде. Но главным образом потому, что оно вдохновляется страстями и чаяниями широчайших слоев народа; раньше оно выражало его боевой антифашизм («Рим — открытый город», «Солнце еще всходит», «Пайзà»), а затем народную жажду более справедливой жизни, или, проще говоря, его более открытый образ бытия и существования.

В отличие от замкнутого мирка прошлого, показанного в «Одержимости», наше время — эпоха открытий, тем более легких и богатых содержанием, что история Италии последних лет вывела на арену общественной жизни классы и слои итальянского общества, ранее полностью неведомые интеллигенции. Нынче интеллигент, например, может лично не разделять идеологии этих классов и слоев, но неминуемо подвергается их влиянию в художественном отношении. (Для этого не обязательно он должен создавать образы рабочих и крестьян; ведь, даже показывая представителей буржуазии — смотри «Заблудшую молодежь», — сегодняшний чуткий и подготовленный интеллигент сделает это с критической точки зрения, еще вчера ему неведомой и которую поэтому он не мог разделять, как разделяет ее сегодня или, во всяком случае, с ней «считается».)

Итак, «народно-национальный» — это не только определение или качество, но прежде всего — и это самое существенное — означает тематическое обогащение. Со всеми долговременными выгодами, которые уже очевидны и дают нам основание предвидеть, что будут длительными и явятся неистощимым источником вдохновения для нового итальянского кино.

Форма или содержание!

Может показаться, что все вышеизложенное дает основание упрекать нас в том, что на первое место мы ставим содержание. Мы, разумеется, не собираемся отрицать, что делали акцент прежде всего на элементах

содержания. Но совершенно очевидно, что новая тематика итальянского кино обусловила и новые формы — или по крайней мере должна была это сделать. В том смысле, что в этом направлении ныне ведутся *поиски*. Более глубокий эстетический анализ потребовал бы рассмотрения отдельных произведений, но при этом необходимо твердо стоять на позиции «единого» исследования сферы формы, чтобы избежать опасности растечься и утонуть в чисто технических деталях. Не говоря уже о том, что это вообще задача не из легких: язык современного кино достаточно гибриден, и это затрудняет теоретическое определение его формы. Возможно, ни в одном современном фильме не найти формы, которая не содержала бы смешанных элементов (разве диалог почти не всегда таков, — по крайней мере в тех случаях, когда ленятся достичь того, чтобы его содержание было передано посредством зрительных образов?).

Это исследование еще предстоит выполнить, причем на материале каждого отдельного произведения, которое будет сочтено достойным такого анализа. Думается, не существует таких решений в области формы как в итальянском, так и вообще в современном кино, которые сами по себе были бы совершенны и поддавались определению. Но нам кажется достаточно показательным уже одно то, что в годы, когда французское кино переживает кризис (и американское тоже), так же как и все великие представители поколения, сделавшего из кино искусство (Чаплин, Клер, Ренуар, Эйзенштейн, Карне — вот пять знаменитых кризисов...), итальянское кино, быть может, единственное, которое говорит новые, живые и свежие слова. Каким языком оно пользуется, чтобы произносить их, — старым или ранее еще неизвестным? Вот на этот вопрос в настоящий момент мы не хотим спешить с ответом. Исследование общего характера, к тому же фрагментарное, как эта статья, должно ограничиться подобной констатацией, впрочем, весьма многообещающей, перспективной и открывающей широкие возможности для плодотворных споров.

Перевод А. Богемской

Феликс
А. Морлион

Философские основы неореализма в итальянском кино

Уже в настоящее время можно сказать, что в истории кино послевоенный период (1945—1948 гг.) ознаменовался решающе важным фактом: рядом с американской, английской, французской школами, продолжающими работать в наши дни без каких-либо существенных новаций, а также русской и немецкой школами, вот уже полтора десятка лет как принадлежащими прошлому, возникла новая школа, послание которой взволновало массы двух континентов по обе стороны Атлантического океана, — итальянская школа. Эта школа отличается своей суровой искренностью от американской, неизменно чуточку *sophisticated**, чтобы доставлять удовольствие всем зрителям и всем цензурам. Своей интеллектуальной и художественной наготой она отличается от французской школы, почти всегда также рядящейся в одежды литературных и пластических ухищрений. Своей свежестью и непосредственностью она отличается и от довольно-таки холодной английской новой «документальной» школы Кэрола Рида, Дэвида Лина, Гарри Уотта¹, с которой, однако, ее сближают некоторые весьма сходные черты.

Ныне случилось так, что в мировой кинокритике, на-верное, именно католики — те самые католики, что столь часто выдвигают возражения и оговорки идеологического порядка, — решительно выступают в защиту того направления, которое они называют «итальянская неореалистическая школа». Я не знаю ни одного католического критика, ни в Европе, ни в Америке, который бы не отнесся с инстинктивной симпатией к таким фильмам, как «Рим — открытый город», «Пайзá» Росселлини, «Один день жизни» и «Прогулка в облаках» Блазетти, демонстрировавшимся во Франции в 1947 году, «Шушá» и «Врата неба» Де Сика, «Жить в мире» и «Депутатка Анджелина» Дзампы, и к финальным кадрам фильма «Солнце еще всходит» Альдо Вергано. На международном кинофестивале в Брюсселе (июнь 1947 г.) у членов жюри Международного католиче-

* Здесь — искусственной, ненатуральной (англ.).

ского бюро по кинематографии, которому было поручено отметить художественное произведение, более всех других способствующее делу морального и духовного прогресса человечества, не возникло ни малейших колебаний: премия была присуждена фильму «Жить в мире», который не только не проповедует какие-либо формы мистицизма, но, наоборот, несомненно реалистически показывает в некоторых сценах суеверие жены крестьянина. Правильность этого решения, вынесенного католическим жюри, получила важное подтверждение, когда — во второй раз после «Рима — открытого города» — главная премия за лучший зарубежный фильм была присуждена американскими критиками (в большинстве случаев далекими от католической идеологии) тому же фильму «Жить в мире».

Ныне зрители не прощают критику, если он не может им объяснить, почему тот или иной фильм хорош или плох. Зрители правы: необходимо, чтобы критик умел определить или хотя бы выделить в киноискусстве из ряда других категорий то прекрасное, в поисках которого мы ведем споры и выносим наши оценки. И поскольку мы придумали термин «неореалистическая кинематографическая школа», теперь перед нами задача указать, что мы считаем самым существенным в том художественном направлении, которое мы защищаем.

<...>

Киноискусство обращается к пластическому искусству и музыке, а также к литературе, но по своей природе использует их как средства для художественного выражения реальной жизни. В самом деле, вот два принципа, делающие киноискусство чем-то новым:

а) кадр, избирающий в пространстве целое или часть человеческого тела, группы людей, комнаты, города, улицы, пейзажи, которые отвечают задачам художника-постановщика;

б) монтаж и ритм выбирают во времени последовательность смены тех лиц, жестов, слов или молчаливых пауз, тех аудио или визуальных вспомогательных эффектов, которые, согласно диалектике движений души, нужно заставить жить на экране.

Фильм отличается от серии или чередования изображений, слов, музыкальных модуляций именно тем, что каждый из составляющих его элементов выбран исключительно в силу своей художественной выразительности, работая

на внутреннюю тему, которую надо сообщить зрителю. Фильм стремится подчеркнуть, акцентировать посредством кадров самого крупного плана, панорамирования, монолога или диалога, музыкального сопровождения или звуковых пауз то, что художник счел важным в повествовании, принявшем форму сценария.

Было бы необходимо развить эти основные законы, анализируя один за другим, каждый в отдельности шедевры — фотографические, живописные (в немногих цветных фильмах), пластические (в таких произведениях, как «Атлантида»² Пабста или «Красавица и чудовище» Кокто³), музыкальные и литературные, которые перестают быть таковыми с той минуты, как их включают в живую ткань смонтированной ленты. Достаточно двух примеров. Первый — шедевр голландского мастера Йориса Ивенса, который называется «Дождь»⁴. Если бы были экспонированы отдельные кадры, получилась бы прекрасная выставка фотографического искусства, демонстрирующая все вариации гармонии тени и света воды, заливающей крыши, улицы, магазины, кафе, водосточные трубы Амстердама. Но случилось так, что кинематографист смонтировал эти кадры в кинематографическом порядке, начав с нежного, только сеющего дождика, который становится все монотоннее, вздувается пузырями в смешанных с грязью потоках, потом окутывает все вокруг туманом и делается невыносимо печальным и скучным. Затем проглядывает и постепенно развеивает дождевую мглу солнце, его лучи победоносно освещают город, который вновь обретает свой обычный вид — возобновляется оптимистический и деловой ритм его жизни. Фотографии превратились в движение души, которая переходит от удивления, через печальное однообразие, к торжествующей радости гимна, к победоносному жизнеутверждению. Каждая фотография как таковая обладает собственной материальной красотой, не выражающей какой-либо определенной идеи, и не растворяясь в идее, чтобы стать красивой. Но в своем специфическом кинематографическом движении эти красивые фотографии заставляют забыть о себе и выражают действительность более глубокую — духовную и гуманную, — которая выше их природы: спокойную и уверенную песнь радости, находящую отзвук в человеческой душе через явления потревоженной атмосферы и независимо от этих атмосферных явлений.

Другой пример — «Генрих V»⁵, шедевр Лоренса Оливье; шекспировская драма прекрасна: великолепные реплики короля, его врагов, его солдат, Фальстафа и всей компании, королей и принцесс скрещиваются во всей красоте классического и поэтического языка в диалогах, исполненных искрометного остроумия; моменты то возрастающего, то ослабевающего напряжения чередуются с драматической и комической силой, и все это делает «Генриха V» литературным шедевром всех времен.

В фильме заключен экстракт этой прекрасной литературы и даже нечто большее: литература в нем становится дополнительным элементом к многим другим, призванным кинематографически выразить центральную тему произведения Шекспира. Оливье прежде всего стремится погрузить литературную драму Шекспира в историческую атмосферу народа Шекспира. Знаменитый монолог о королевской совести, знающей, что последнее решение короля связано с ответственностью за жизнь и смерть множества людей, приобретает такую силу, которой не могли бы никогда достигнуть ни литературное произведение, ни театральный спектакль. Именно в этом секрет кино: материальная красота — красота пластики человеческих тел, костюмов, декораций; духовная красота — красота слов и музыки, богатство интеллектуальной и драматургической выдумки, и все это претворенное в фильм путем выбора наиболее выразительных сцен, заключенных в наиболее подходящее обрамление, выраженное в ритме, способствующем самым безошибочным образом тому глубокому отзвуку, который тема совести неожиданно находит во все времена в сердце человека.

Итак, с полным основанием можно сделать следующий вывод: кинематографическая красота, прекрасное в кино — это красота новая, более сложная, состоящая из материалов всех видов искусства, в которой благодаря определенному построению кадра и определенному жизненно важному ритму все разнообразные использованные предметы — от неодушевленных предметов до человека, совершающего поступки в соответствии с выбранным сюжетом, — становятся средствами художественного выражения определенной действительности, определенных условий человеческого существования, становятся главной темой, принципом художественного единства.

Философия неореализма

То, что создатели новой школы почувствовали лишь более или менее бессознательно, может быть выражено одной фразой — простым следствием основного тезиса подлинного киноискусства: выразительные средства должны приноситься в жертву тому, что стремишься выразить. Кинематографист открывает глубокую, динамичную действительность, поистине гуманную, в каком-нибудь военном эпизоде («Один день жизни», «Рим — открытый город», «Пайзэ», «Жить в мире», «Солнце еще всходит»), в каком-нибудь факте совсем другого характера в послевоенные годы («Шушá», «Германия, год нулевой»), в трех-четырех группах людей, подобных тысячам других, в поезде, направляющемся в Лурд («Врата неба»), в банальной истории, приключившейся с вовсе не героичным и даже не коварным коммивояжером, случайно повстречавшим в поезде девушку («Прогулка в облаках»). Он увидел и хочет показать другим, какое духовное богатство таится в глубине самых повседневных событий. Он смело отказывается от игры света и тени в операторской съемке, стремящейся превратиться в самоцель, как в мексиканской школе Эмилио Фернандеса и Габриэля Фигероа⁶. Он не заботится об искусных ухищрениях, как во многих французских и аргентинских лентах. Он не жаждет добиться эффектов путем сенсационного монтажа, как Эйзенштейн или Орсон Уэллс. Он стремится к одной цели: его операторская работа скромна, его монтаж кажется лишенным оригинальности, проста композиция кадра и пластический материал, призванные конкретно выразить его внутреннее видение.

Более того: он не только пренебрегает материальной красотой, но даже оставляет без внимания красоту интеллектуальную и духовную в том узком смысле слова, что мы говорили выше. Один блестящий французский критик смог сказать: «Когда читаешь либретто, сценарии многих итальянских фильмов просто вызывают смех. Если рассматривать сам сюжет, они часто представляют собой лишь морализующие мелодрамы». Нужно сказать, что Росселлини и некоторые другие режиссеры, охваченные вдохновением, подсказанным нынешним моментом, быть может, пошли несколько дальше в своей типично итальянской

откровенности: их проникновение в действительность, составляющую сюжет фильма, свежо и мощно. Также и это вполне объяснимо: тщательно подготовленный сценарий всего лишь инструмент, и часто слишком «разработанный» сценарий мешает режиссеру приступить к созданию своими собственными средствами поведения и обликов, выражающих душу простых людей, и подлинной среды, играющей важную роль в фильме.

Итальянская неореалистическая школа имеет лишь один тезис, противоположный формалистическим тезисам, превращающим кино в игру теней, слов, ситуаций и выдуманных осложнений. Тезис этот таков: экран — это волшебное окно, смотрящее в реальную действительность; кино — это искусство достигать посредством самого свободного выбора в необъятном материальном мире наиболее ясного и четкого видения этой невидимой действительности — движений невидимой души. Основа всякого большого искусства не то, что кто-то думает о действительности, а то, что является самой действительностью. В последнем видении того, что есть, художник и зрители с радостью забывают о художественных выдумках, служивших инструментом для появления на свет нового произведения (и мы думаем о глубокой параллели со словами Евангелия, описывающего радость матери, которая посылает в мир человека — новое живое существо).

Итальянская неореалистическая школа сделала смелый шаг, отказавшись от многого суетного, чтобы достичь подлинной цели кинематографического искусства — выразить действительность. Рене Клер, который не скрывал на фестивале в Брюсселе своего огромного восхищения молодыми итальянскими мастерами, сделал чуточку ехидное замечание: итальянское кино создает замечательные произведения потому, что ему не хватает материальных средств, но это скоро кончится, ибо оно разбогатеет.

Рене Клер окажется прав, если итальянская школа не разовьет посредством коллективного усилия философию, питающую эту школу как неиссякаемый источник вдохновения. Сейчас эта философия только формируется, и изложенные мною мысли являются лишь идеологическим субстратом того, что делается в стране древней культуры, которой просто чудом удалось выйти обновленной из периода диктатуры и войны. Как иностранец, открывший Италию после того, как поработал в трех десятках стран

Европы, Америки и Африки, я стал оптимистом в отношении западной культуры более всего именно здесь. В Италии ум, воображение, чуткость поистине сильнее, более творчески развиты, потому что глубоко связаны с простой и богатой традицией гуманности, результатом двадцати веков жертв и героизма, — христианской традицией.

Итальянской неореалистической школе угрожает одна лишь опасность: она может утратить контакт с глубокими источниками действительности человеческого существования, которая в Италии либо является христианской, либо нет. В настоящий момент, как указал в своей вступительной статье к новой серии «Бьянко э nero» главный редактор этого журнала Луиджи Кьярини — и я не боюсь это публично повторить — в итальянском искусстве, как и в итальянской душе, еще нет разделения на левых и правых, или, лучше сказать (чтобы избежать определений, ставших вредными из-за их неверного истолкования), на направления материалистические и спиритуалистические. Действительность человеческого существования также и для итальянца, не ходящего в церковь или не соблюдающего ее обрядов, является действительностью духовной, и именно потому в итальянском кино не будет своих «Betes humaines»*, своих «Quai des brumes»** (слишком много тумана в людях), своих «Jours qui se levent»*** о мертвых душах. «Солнце еще всходит» в Италии именно потому, что над печальной действительностью человеческой испорченности, тирании и социальной несправедливости неизменно будет воспарять душа итальянского народа, которая знает и верит, что действительность вечна, которая принадлежит к семье Отца, что смотрит на нас с небес и всегда готов помочь человеку освободиться от его горестей.

Перевод Г. Богемского

* «Человеков-зверей» (франц.).

** «Набережных туманов» (франц.).

*** «Дней, которые начинаются» (франц.).

Между 1939 и 1942 годами, в то время как итальянские фильмы превращались в суррогат зрелища или пропагандистские плакаты, все более настойчивые прогнозы утверждали, что конец фашистского режима будет также концом и для нашего кино. (Впоследствии это вспоминали как одну из множества формул автаркии.) В те времена, когда тон и моду задавала «Чинечитта», где ставились фильмы с пресловутыми белыми телефонами, где пекли десятками мелких кинодив, обслуживающих того или другого фашистского видного чина, где был в ходу свой особый диалог, рыхлый и слащавый, изрекать такие пророчества было совсем нетрудно: диагноз большинства фильмов тех лет был — увы! — всем очевиден.

Когда сразу же после освобождения Рима узнали, что студии в Куадраро* были превращены в концентрационный лагерь, поистине могло показаться, что белые телефоны, быть может, были роковой неизбежностью. Может быть, эта несчастная Италия действительно не имела права иметь свое кино. На память приходили некоторые резкие и едкие зарубежные оценки, давно отказывавшие итальянскому кино в каких-либо подлинно художественных возможностях. И казалось, что эти мудрецы нас даже утешают: с такой уймой гениев, что у вас были на протяжении многих веков, с такими талантами, что еще будут в течение кто знает скольких веков, — примиритесь хотя бы с тем, что у вас нет кинорежиссеров.

Потом вновь появились американские фильмы; наконец, прибыли и русские ленты; и, если некоторые из нас испытывали нечто вроде злорадного удовлетворения по поводу краха итальянского кино — «закрыто», и все тут! — многие ощущали лишь чувство горечи. Но когда немного улеглось первое наивное ожидание, мы увидели, что новые фильмы из Голливуда и из Москвы не представляли собой особой ценности, и стали прислушиваться к одной фамилии и одному названию фильма, которые робко, почти незаметно

* Район Рима, где находится киногородок — «Чинечитта» (примеч. пер.).

начали появляться на афишах — Росселлини, «Рим — открытый город», — чтобы потом вскоре прогнать по всему Апеннинскому полуострову, а затем внезапно покориť Нью-Йорк.

«Благонамеренные» считали это случайностью, непредвиденной и счастливой. (Кино некоторым кажется чем-то вроде лотереи, где должен быть победитель, получающий главный приз.) Но в течение всего лишь трех лет — с 1945 года по настоящий момент — наши новые фильмы следовали один за другим, а некоторые произведения перешагнули границы нашей страны и получили, особенно за рубежом, признание как новое направление. Мы знаем, что у нас есть отдельные замечательные фильмы, но нам оттуда говорят: смотрите, вы создали или открыли «неореализм»; во Франции с почтением говорят об «итальянской школе». Авторы и режиссеры из разных стран, но особенно из Голливуда, считают своим долгом совершить паломничество в Рим; несколько из них хотят — также и из-за выгодного обменного курса валюты — «круťить» фильмы у нас, на родине неореализма; и такая хитрейшая простушка, как Калвер Сити¹, разумеется, поспешила забастовать несколько итальянских актеров, надеясь поймать в свои сети также и кого-нибудь из наших режиссеров.

Если бы об этом сказали шесть-семь лет назад, мы открыли бы рот от удивления. Но хорошие фильмы и вообще произведения искусства как дети: они не рождаются неожиданно, в капусте. Поэтому давайте попытаемся проследить, как и почему мы пришли к нашему сегодняшнему кино.

В предвоенные годы в Италии существовали все условия для того, чтобы кино процветало. Прежде всего, имелись студии — они даже вызывали не совсем оправданную зависть. Различное техническое и вспомогательное оснащение в целом было достаточно эффективно. В самых различных кругах живо проявлялись и нарастали внимание и любовь к кино. Кинокритика до того, как ей пришлось начать прислуживать, успела окрепнуть, сохранить некоторые критерии сравнения. В Экспериментальном киноцентре, который часто, но не всегда оправданно упрекают в академизме, юноши и девушки имели возможность приобретать опыт, ставя учебные короткометражные фильмы,

работая на мовиоле. Журналы «Бьянко э неро», а также и вот этот «Чинема» публиковали острые статьи. Кто хотел приблизиться к миру экрана, знал куда обратиться — для работы имелись абсолютно все условия и средства. Но кино как такового не было. Ибо все живое было выхолощено принудительным конформизмом, атмосферой страха и послушания — результатами установок провинциальных вожаков фашистской партии. И если вспомнить, за что тогда, не говоря уже о другом, хвалили или ругали сюжеты и сценарии, поистине достойно удивления, как могли в те годы появляться отдельные незаурядные фильмы.

Но многие молодые кинематографисты — и среди них десятки тех, кто был наименее терпим к фашистскому режиму, — страдая от этого конформизма, пока что с головой ушли в учение и кое-чему научились. Некоторые уже вынашивали «свой» фильм; их скрытая решимость, недовольство, упрямая настойчивость, возможно, были провозвестниками призвания. Кое-кто из режиссеров уже предпринял первые опыты и был ими неудовлетворен, сознавал, что он должен был бы сделать нечто совсем другое. Однако теперь режиссеры опасались, что после краха фашистского режима кино в Италии прекратит свое существование, — впрочем, в таком случае они могли бы уехать туда, где имелась бы возможность продолжать работу.

Но случилось по-другому: после падения режима Муссолини они смогли продолжать работать, хотя им пришлось многим поступиться и пройти сквозь многие испытания. Но разве стоило жаловаться на все эти трудности, когда режиссеры смогли наконец вздохнуть полной грудью? Наконец-то им надо было заботиться о своих фильмах, думать только о том, как их поставить. Им не нужно было более выносить скрытое или явное постоянное вмешательство всевозможных цензоров, все как один готовых в припадке рвения начать возмущаться и угрожать по любому поводу — какого-нибудь жеста, реплики, места действия. Наконец-то режиссеры могли делать что хотели. Жизнь вокруг, после ужасных лет войны, была горестна и жестока, но это был плодороднейший «гумус». И вот драма только что пережитых печальных дней, драма немецкой оккупации («Рим — открытый город»), и сразу же после — хоральная фреска потерянного детства в первые после-

военные годы, драма наших «беспризорных»* («Шушá»): два фильма, которые еще и сегодня представляют собой историческую веху и отправную точку, два фильма, которые вскоре были приняты и внимательно изучены во всем мире.

Заслугой нового итальянского кино явилось прежде всего то, что оно неожиданно возникло среди более или менее доминировавшего в мировом кино конформизма. В этих же двух итальянских фильмах, несмотря на их горечь, была несравнимая свежесть и яростная непосредственность. Из них смотрело пережитое — выстраданные, реальные факты, о которых хотелось рассказать, которые хотелось осмыслить. Причем без всякой оглядки на всякие министерства и управления, сценарные отделы или административные советы, на моды, формулы или тенденции. Были два художника, которые хотели сказать нам свое слово. Не всегда достаточно точное, четкое, но очень важное: именно потому, что это были художники.

Традиционному миру кино суждено время от времени получать сюрпризы. Чтобы этот мирок — богатый и бесплодный, сложный и суетливый, лишенный предрассудков и боязливый — раскрыл рот от удивления, достаточно услышать голос подлинного художника. Кажется невероятным, что без доминирующей роли опытных профессионалов, технических специалистов, без миллиардов кому-то удастся достичь шумного и заслуженного успеха; такой успех, возможно, мог бы вызвать чуть ли не скандал, если бы не было более уместным сделать при этом хорошую мину. Мир кино сразу старается понять, в чем же состоит этот секрет, и тешит себя надеждой, что постиг его, копируя на свой манер новые модели; а когда наконец видит, что понял очень мало, легко смиряется с этим и забывает о происшедшем до следующей встряски.

А секрет этот очень прост. Он состоит в том, чтобы уметь смотреть на экран точно так же, как писатель смотрит на лежащий перед ним белый лист, художник — на еще девственное полотно, композитор — на чистую нотную тетрадь. Бесплезно к ним приближаться, если в глубине твоей души не таятся выстраданные и глубоко прочувст-

* В тексте — по-русски (примеч. пер.).

вованные страницы книги, живописное полотно или мелодия. Тот, кто натужно, кадр за кадром сколачивает свой фильм и не видит его в целом, не испытывает неизбежного трепета, — тот всего лишь рядовой ремесленник. Он может много заработать и дать много заработать другим, но он не имеет ничего общего с искусством.

Эти же два наших фильма сразу показали себя необходимыми, чуть ли не неминуемыми, ибо они несли новое слово, которого многие ждали. Нашему кино послевоенных лет на редкость повезло: оно смогло рассчитывать на фильмы нескольких художников, которые имели возможность свободно выразить то, что они хотели; и этот успех был еще очевиднее по сравнению с неудачами, постигшими кино почти всех других стран, которое в период тех трех лет оказалось, как никогда, бедно свободными и искренними художниками (за исключением английского кино). Именно из этого столь наглядного сравнения (искусство и зрелище в виде «консервов») и родилось уважение за рубежом к так называемой «итальянской школе». Однако как школу ее вряд ли следует принимать слишком всерьез; а если считать школой, то следует рассматривать как опасность.

В самом деле, эту «школу» составляют режиссеры самых противоположных темпераментов, самых различных манер, самых разных ритмов. (Глаз внимательного наблюдателя без труда увидит пропасть, существующую между миром и манерой художественного выражения Росселлини и Де Сика, Висконти и Каstellани). Но более того: на протяжении этих трех лет или немногим более каждый из основоположников и представителей этой «школы» обнаружил почти неминуемые отклонения, весьма серьезные и, во всяком случае, явные противоречия. (Между Росселлини — автором «Рима — открытого города» и «Чуда», между Де Сика — автором «Шушá» и «Похитителей велосипедов», между Висконти — автором «Одержимости» и фильма «Земля дрожит» существуют огромные различия; менее очевидны различия между фильмами Де Сика, ибо из этих трех режиссеров он сегодня, может быть, самый чистый поэт, главным образом благодаря тому, что сознает ограниченность своих возможностей.)

Как же в таком случае можно утверждать, что литературный до мозга костей Висконти, и современно-лиричный

Росселлини, и яростный Де Сантис, и сентиментальный Де Сика, и тончайший Каstellани, и едкий Джерми, и, если хотите, также и другие, хроникер Дзампа и расплывчато-неопределенный Латтуада, — все принадлежат к одной «школе», которую они единодушно отстаивают и поддерживают? Они принадлежат самое большее к одному общему для них периоду. Общему как в силу многих всем известных предпосылок, относящихся к среде, из которой они вышли, так и в силу еще более очевидных хронологических обстоятельств. Но все они — кто в большей, кто в меньшей степени — художники и у каждого из них свой путь и будущее. Нельзя требовать от них еще чего-то.

Тем хуже для тех, кто перед лицом свободной искренности этих режиссеров настолько поразился, что приклеил к ним общую этикетку. Или разве в наш так называемый послевоенный «неореализм» некоторые не включили также «Прогулку в облаках», которую эти мудрецы смогли посмотреть лишь в 1947 году? Тогда как этот фильм может прекрасно стоять рядом с недавними произведениями названных режиссеров единственно потому, что Блазетти никогда еще так ярко не показал себя художником, как в этой ленте. (Так же как, если попытаться составить краткую и строгую антологию нашего вчерашнего и позавчерашнего кино, можно назвать и поставить в одном ряду с самыми недавними шедеврами нашего кино некоторые эпизоды Камерини, Де Робертиса и Франколини², ибо в нашей памяти они сохранились как живые и плодотворные страницы и составляют лучшее, что было создано за долгие годы упорной повседневной работы.)

В этих фильмах, в этих эпизодах кадр и сцена не являются самоцелью, экран — это окно, распахнутое в самостоятельное видение; в них не заботятся даже об актере, так как хорошо выбранный и еще лучше руководимый режиссером взятый с улицы непрофессиональный исполнитель сможет выразить совсем другие эмоции, стремится раскрыть под внешней видимостью трепет человечности, поэзии. И нужна ли сложная и дорогостоящая техника, чтобы выразить, раскрыть этот трепет? Разве поиски этих средств выражения не были бы во все времена стремлением всякого художника без «изма» той или иной школы, «изма», столь удобно приклеенного почти всегда потом, впоследствии?

Увы, один «изм» есть. Как обычно, вновь сочли возможным легко имитировать ту прежнюю свежую непосредственность, обдуманную смелость, достигнутую искренность; и если ныне можно говорить об итальянском «неореализме», то только в отношении тенденции, которую чутко уловила и которой последовала другая, количественно немалая часть нашего традиционного кинопроизводства. Она при этом не заметила, что впадает в новый схематизм, в новую риторику, к которым вынуждают узкие рамки нового, преходящего конформизма.

Раньше — и это было навязано — все были примерные, послушные ученики, все сидели, положив перед собой руки, все на первой парте; теперь же — потому что якобы так полагается — все плохие, или совсем плохие, или вообще никуда не годные. Раньше запрещалось показывать на экране преступления? Значит, теперь давай преступления. Адюльтер? Давай адюльтеры. Проститутки? Давай проституток. Послевоенные годы были зловонной помойкой? Давай копать в этой помойке, в этом зловонии. И вот к чему это приводит: переиначены или перевернуты темы и места действия, персонажи и жаргон, изменено все то, что поистине имело значение, и эти фильмы утратили свою атмосферу, свою ценность, стали слишком походить на рядовые ленты, выпускавшиеся лет десять назад. Потому что сегодняшние фильмы столь же поверхностны и вторичны. Режиссеры и продюсеры, еще недостаточно опытные, чтобы стать испытанными ремесленниками, пытаются дать нам на худой конец хотя бы доказательства приобретенного ими профессионализма, а на деле дают серые, никому не нужные ленты, проникнутые дурацкой меланхолией. И в этих готовых формулах, в этой приблизительности, в этих взаимных похвалах по поводу какой-то удачно снятой сцены, в этом неодилетантизме, уже не обладающем, как прежде, алиби принуждения, в этих нефильмах мы видим тенденцию, которой следует слишком большая часть итальянской кинопродукции. Ее можно было бы сегодня назвать итальянским псевдонеореализмом. (Как бы это позабавило какого-нибудь Флобера.)

Единственное, что ценно, действительно важно, — это художник, с его муками и его произведениями. Ныне в Италии, к нашему счастью, наконец есть несколько художников, которым даже удалось разоблачить лживую легенду о том, что у итальянского кино не может быть своего лица.

Наше подлинное киноискусство — в них, только в них и в тех немногих других, кого мы не сегодня завтра горячо надеемся узнать и открыть.

Перевод А. Богемской

Кино и современный человек¹

Чезаре
Дзаваттини

Следует признать, не отказывая кино в имеющихся у него кое-каких замечательных заслугах, достигнутых им за первые полвека его существования, что оно много сделало для людей некой планеты, весьма далекой от нашей, людей почти что совершенных, настолько добрых, что счастливые концовки фильмов заставляли их обильно проливать слезы. А тем временем люди, живущие на этом свете, настоящие мужчины, спокойно готовили мировые войны. Мы спохватились среди развалин, что потратили слишком мало изображений на то, чтобы открыть глаза своему ближнему и помочь ему выдержать, а может быть, и предотвратить чудовищные события. Проще говоря, кино полностью обанкротилось, не выполнило свою задачу, избрав путь Мельеса и не пойдя по пути Люмьера², где столкнулось бы с терниями действительности. И по мотивам, в сущности, низким и бесчестным, кино начиная с времен никельдеонов культивировало в человеке стремление уклониться от суда собственной совести, от прямого и решительного ответа о своей ответственности. С молниеносной быстротой кино сумело увести зрителя как можно дальше от себя самого и с помощью денег и талантов сделать это его бегство приятным и продолжительным. Дезертировав со своей родины, зритель чувствовал себя гражданином некой страны, парящей в облаках, куда доносились крики боли выдуманных экранных персонажей, но где не были слышны крики боли людей, вместе с которыми он только что толкался в автобусах и магазинах.

Однажды мы вышли из темноты кинозала и услышали

крики продавцов газет о том, что началась война. А это значило, что одной женщине оторвало руку и забросило ее на телеграфные провода, а голова некоего Паоло Гаи очутилась в цветочном горшке в доме номер три. Нам оставалось лишь надеяться, что другие бомбы упадут на крышу не нашего дома, а дома напротив.

А когда дом напротив был разрушен, а наш нет, то мы, уцелевшие, обнимались и пели от радости. Да, господа, я слышал собственными ушами радостное пение по такому случаю.

Сколько фильмов было поставлено за долгий период подготовки к великой войне? Бесчисленное множество — за пятьдесят лет, с 1895-го по 1944 год. Полвека существования кино словно мемориальная доска. Сотни тысяч метров пленки, целые армии кинематографистов. Они тяжело трудились, работали изо всех сил, чтобы наполнить хоть чем-нибудь эти нескончаемые метры пленки, которыми можно было опутать весь земной шар. Как видите, информация в духе иллюстрированных журналов. И больше ничего. Отчет о первом полувековом существовании кино заканчивается выводом, от которого у многих побегут по спине мурашки: кино нам не помогло.

Но на горизонте маячит что-то новое. И симптом этого — тема настоящей встречи и ваше в ней горячее участие. Написаны первые страницы истории кино (не только его техники или эстетики) как важного средства исследования человека и современного общества. Кино вновь обрело свое призвание. Это новый феномен, и он проявляется с такой силой и естественностью, что последствия начинают сказываться даже на кинопромышленности. Бесчисленное множество человеческих глаз с некоторой надеждой наконец может ожидать фильма, который разом выразил бы всю правду, который нес бы в себе всю любовь к другим людям, такого фильма, который можно было бы показывать вместо экрана на небе, чтобы его смотрели одновременно во всех уголках мира. Да, пусть такой фильм еще не создан, но не потому, что от нас скрыта правда, а потому, что мы ее прячем из страха или из-за шкурных интересов. Мы всегда останавливаемся за шаг до нее. Но теперь мы не остановимся, наша воля более крепка, мы, кинематографисты, чуть ли не состязаемся между собой, кто первым обличит несправедливость, тяготеющую над бедняками. В этом состязании, дорогие

мастера и друзья, итальянское кино будет продолжать участвовать с необходимой верой и искренностью.

Итальянское кино засыпали самыми лестными похвалами. Ему нелегко будет защищаться от этих похвал, которые невольно ограничивают его горизонт определением «неореализм». Наше кино обладает кое-чем более долговечным, чем определенный стиль сам по себе, и сильно отличающимся от того, что принесло ему славу тридцать лет назад, — это его жажда правды. Ложь еще немало времени будет обитать среди людей, и поэтому мне кажется, что задача кино, и в частности итальянского кино, еще далеко не полностью выполнена. Этот своего рода домашний Страшный суд, без труб, без вмешательства небес, с глазу на глаз, начавшийся в нашем кино сразу же после войны, не может быть прерван. Это было бы концом для кино, концом для *демократии*, если бы суд прервался, если бы также и итальянское кино вновь засосала старая жизнь — жизнь, которую многие называют нормальной, но которая означает обман.

Однако мы знаем, что, обладая одной лишь совестью, можно достичь заслуживающих всяческого уважения результатов и вместе с тем можно прийти к провалам фильмов. Проблема эта известная, и итальянцы пытались разрешить ее, стремясь как можно более сблизить два понятия — жизнь и зрелище, — с тем чтобы первое поглотило второе. Вот к чему направлены усилия. И если кто-нибудь скажет, что это всегда было стремлением искусства, можно ответить: стремление видеть вещи такими, какие они есть, ощущается итальянцами с такой силой и решительностью, что может даже достичь жестокости, и это имеет значение вне искусства и еще более, чем искусство. Именно документ, со своим реальным временем, выходит на первый план и указывает нам, где подлинная эпика; переведенное на язык социальных ценностей, все это означает, что растет интерес к другим людям и он проявляется уже не как синтез повествовательной литературы прошлого, а как анализ, который приводит к признанию существования людей как они есть, со всеми их горестями в их реальной продолжительности. Я хочу сказать, что призыв жертв нашего эгоизма (и даже природы) все более неотложно требует солидарности именно потому, что он все чаще звучит в минимальные отрезки времени. Человек — вот он перед нами, и мы можем со-

зерцать его при помощи рапида (то есть средства, присущего кино), чтобы определить конкретное содержание каждой его минуты; а это, следовательно, дает нам возможность столь же конкретно судить о каждой минуте собственного отсутствия.

Мы должны будем констатировать, что значение человека — величина постоянная и что его присутствие не нуждается в определениях. Понаблюдаем за нашим человеком: он шагает, улыбается, говорит, вы можете рассмотреть его со всех сторон, приблизиться к нему, отдалиться, изучать каждое его движение вновь и вновь, будто вы сидите за мовиолой. Теперь, освещенный множеством ламп, он медленно поворачивается вокруг себя, словно земной шар, и мы наблюдаем за ним, полные интереса, таращим на него глаза: вот он перед нами, без сказок, без выдуманных историй. Нам кажется, мы стоим на пороге того, чтобы вновь обрести изначальную пластическую сущность нашего образа. Впрочем, именно в этом и заключалось кино с того самого момента, когда впервые с объектива был снят колпачок. Все тогда для него было одинаково важно, все заслуживало быть запечатленным. Это было самое чистое и многообещающее время в истории кино. Реальная действительность, погребенная под мифами, медленно высвобождаясь, показывалась на свет. Кино начинало свое создание мира: вот дерево, вот старик, вот дом, вот человек, который ест, человек, который спит, человек, который плачет. Их словно развесили перед нами, как синоптические таблицы, поскольку кино — и только одно оно — обладало техническими средствами, чтобы все зафиксировать с научной точностью.

Но всему этому предпочли фабулу, чтобы избежать вопросов, возникавших в результате углубленного знакомства с действительностью. Ведь тогда человек приобрел бы слишком большое достоинство и возникли бы удивительные тождества: показанный крупным планом глаз бедняка можно было принять за глаз богача и наоборот, настолько они оказывались одинаковыми.

Мы стремимся найти даже в самом простом, очевидном основные черты натуры человека, мотивы его поведения, такие, которые, повторяю, делали бы интересным и значительным рассказ о каждом мгновении его жизни. Наши связи с другими людьми укрепились бы и расши-

рились. Мы это знаем, а из этого следует, что тяжелая вина — проходить мимо, не замечать всего того, что исходит от человека или касается человека. Поэтому наше кино хотело бы превратить в зрелище (это было бы высшим проявлением доверия) девяносто последовательных минут жизни какого-нибудь человека. Каждый из этих кадров будет в одинаковой мере интенсивен, будет открывать новое, перестанет служить лишь мостиком к следующему кадру, в нем будет биться, как в микрокосме, собственная жизнь. Тогда наше внимание станет постоянным, я сказал бы, вечным, как и должно быть внимание одного человека к другому.

Сумеет ли мы этого добиться? Пока что начнем видеть в этом свою цель.

Перевод А. Богемской

Гальвано
Делла Вольпе³

Призыв, обращенный к нам Дзаваттини, следовать в первую очередь принципу Люмьера (принцип «научности» или «документальной» объективности фильма), а не принципу Мельеса (принцип «сказочного характера» кинозрелища), мне кажется убедительным, если, разумеется, принять его с должной осторожностью. По-моему, этот призыв может означать полемическое и критическое указание на существование двух — противоположных — методологических тенденций при создании и оценке фильма: первая из них может нас привести как крайний случай, например, к *сфотографированной литературе*, вроде той, с которой мы встретились в кино-pastiche* «Красавица и чудовище», а вторая, напротив, тоже как крайний случай, — к кино «документальной поэтичности», поистине кинематографической, например фильма «Похитители велосипедов». Другими словами, осознание этой антитезы послужит нам примерным критерием, который поможет ориентироваться в основном вопросе — художественной техники, свойственной кино, то есть «реалистической» техники в смысле «непосредственной» фиксации

* Смесь (фран.).

действительности, присущей кинокамере — инструменту «аналитического» схватывания фактов и событий. Аналитическая способность этого инструмента заключается именно в его непревзойденных по точности способах «пространственно-временной», и притом «объективной», съемки реального мира, или мира пространственно-временных предметов, или предметов в буквальном, а не метафорическом или метафизическом смысле слова. Отсюда прирожденный, свойственный самой природе кино «реализм» — реализм фотоизображения, — конечно, дополняемый «монтажом», который обладает собственной функцией — «синтеза» и, добавим также, «идеологизации», но который «не может» и никогда не должен предавать, то есть убивать, этот реализм. Отсюда и врожденная невозможность перевода на специфический язык киноискусства всего того, что является плодом фантастико-«литературного» мышления, то есть словесно-концептуального, абстрактного и «идеального», то есть «свободного» от «реального», объективного или пространственно-временного мира. Отсюда также и новый, иной тип фантазии (реалистической) — «кинофантазия», или «фантазия монтажа», по сравнению с литературной (даже если она и «реалистическая») и фантазией в живописи, музыке и так далее.

Но здесь необходимо указать на то, что рассматриваемый нами вопрос не является, как это может показаться, чисто эстетическим или вопросом формы (проблемой киноизображения или техники художественного выражения, присущей кино), а и есть одновременно вопрос содержания или содержаний (моральных, политических, исторических). Короче говоря, как мы можем ответить здесь на вопрос, стоящий на повестке дня этой конференции: показывает ли сегодняшнее кино современного человека с его проблемами? Итак, прежде всего можно ответить, что кино показывает себя в силу своей аналитической техники *suī generis**, о которой мы говорили выше, наиболее подходящим средством художественного выражения для фиксации заключенной в точные рамки пространства и времени реальной, повседневной жизни

* Особого рода, своеобразный (латин.).

современного человека с его определенными, реальными, конкретными проблемами: например, проблемами работы, неразрывно связанными с нашей повседневной жизнью, поскольку наша жизнь является гражданской и поэтому главным образом социальной; проблемами технического и морального прогресса, со всеми их альтернативами и динамикой современной каждодневной борьбы за прогресс, являющейся также борьбой за солидарность между народами. И в этой связи необходимо также помнить о хорошо известном характере максимального воздействия на зрителя, или о всеобщности, присущей реалистическому кинозрелищу, этому коллективному средству художественного выражения, а следовательно, демократическому, как никакое другое. И во-вторых, на основании всего вышеизложенного мы можем ответить, как и почему в сегодняшнем кино, особенно итальянском, нынешний современный человек показан действительно со всеми своими проблемами. Это объясняется именно тем, что работающие сегодня итальянские режиссеры, особенно принадлежащие к направлению, получившему название «неореализма», сумели на деле доказать, что они руководствуются в качестве действенной нормы тем духом, или душой, или сущностью киноискусства, которые мы определили выше как «аналитический характер *suī generis*», присущий фотоизображению, благодаря которому путем синтеза-монтажа рождается специфически кинематографический образ. Умея вместе с тем оставаться живыми людьми, страстными, принимающими близко к сердцу современную действительность, но не утрачивающими способность чутко ее наблюдать. Как мы уже сказали, это два аспекта единого целого: художественное явление — кинематографическое, литературное или любое другое — представляет собой в то же время жизненное явление, то есть показывает нам, что форма неизменно содержательна.

Перевод А. Богемской

Дилемма Мельес—Люмьер, отмеченная Дзаваттини, не столько ставит нас перед выбором, сколько ведет к синтезу. Нет смысла напоминать, в чем сущность искусства, и первое же имя, имя Чаплина, является удачным примером такого счастливого синтеза, где поэтически сплавлены сказка и реальность, формальные достоинства и человеческая драма.

Посмотрим на себя вооруженным глазом: документы, свидетельства, доказательства, запечатленная реальность — все это прекрасные вещи, но нужно сразу проводить разграничения, помня, что сочетание нескольких подлинных изображений, их первичный отбор могут привести нас к самому лживому свидетельству. Возьмем хоть писчую бумагу: белые, зеленые, желтые и черные книги министерств и правительств, книги, в которых представлены исторические справки, публичные выступления, подлинники протоколы, где истина разными способами подается в такой перспективе, что в конце концов полностью исчезает.

Реальность — это явление прежде всего духовного порядка, и, следовательно, человек должен остерегаться таких обманов, которые под видом «документа» слишком легко могут привести его к ошибке. Дуалистическая установка Дзаваттини, если сразу вслед за ней не идет утверждение, что необходим синтез ценностей, не кажется мне приемлемой с точки зрения теории искусства. Потому что, если мы примем в общих чертах ее отправные положения и согласимся, что Мельес может привести нас к абстрактному совершенству «Испанского каприччио» Штернберга⁴, то тогда Люмьер очень легко приведет нас даже к документальным лентам времен Гитлера. Истина рождается столько же из сказки, сколько из самой строгой реальности; более того, воздействие, которое она оказывает на зрителя, сильнее как раз тогда, когда перед нами сказка, и, значит, последняя является для истины орудием мощного утверждения. Не вижу пользы подкреплять это литературными аналогиями, хотя хватило бы одной мифологии и имени Джонатана Свифта.

Если вернуться к теме нашего конгресса, то на вопрос, представлены ли в сегодняшнем кинематографе проблемы современного человека, я бы ответил, что они представлены на экране скудно, случайно, счастливыми, но урывочными совпадениями. Не представлен тоскливый страх перед давлением, которое оказывают на человека все силы мира, чтобы вовлечь его в свою орбиту, не представлены в зависимости от той или иной политической тенденции, преобладающей в разных странах, проблема мира, проблема индивидуального эгоизма и коллективного подавления, эксплуатации труда, религиозной и политической нетерпимости, иными словами, не представлен тот драматический «вечный процесс», религиозное, и, я бы сказал, мифологическое видение которого дал Кафка, — когда до судей не добраться, доказательства бесполезны, свидетелей не найти или они лживы, а обвинение, восходящее к первородному греху, выражается в утверждении, что человек виновен. Ты человек, — значит, виновен, и точка.

Эта драма, эта трагедия обделенности человека счастьем в огромном большинстве случаев не представлена на экране потому, что кино лишено самостоятельности, кино существует только под цензурой, кино слишком дорого стоит, кино стало явлением индустрии, у которого мало или вообще ничего нет общего с искусством. Делать бы фильмы, как туфли, мечтают продюсеры, и их логика совершенно безупречна.

Я не верю ни в какие другие способы решения этой проблемы, кроме того, который предоставил бы кинематографу свободу творчества, чтобы он смог стать явлением индивидуальным. Я не сторонник такого решения, как государственное кино. Любое правительство, даже такое, какого можно только пожелать, которое максимально отождествляет себя со своим гражданином, будет испытывать соблазн использовать кино в качестве орудия пропаганды. Авторы могут оказаться в счастливом положении людей, добровольно пропагандирующих идеи своего правительства, которое они сами и выражают, но с течением времени этот путь — с неизбежными для него проверками и путями — только иссушит источники вдохновения и фантазию авторов и уведет их от искусства.

С другой стороны, когда кино предоставлено самому себе, оно попадает в лапы самой махровой спекуляции,

его принуждают служить всякого рода обману, оно становится рабом капитала. Необходимо дать кино экономическую самостоятельность. А это означает свободу замыслов и созидание. И не только это, потому что мы хорошо знаем, что, например, антимилитаристский фильм не дошел бы до публики ни одной страны в мире, хотя бы и был шедевром.

Таким образом, перед нами огромные трудности, за преодоление которых авторы должны бороться не покладая рук, чтобы освободиться от тисков капитала. И если, с одной стороны, уместно подсказать путь самого жесткого самоограничения, снижения себестоимости до минимума, который по силам даже самим авторам (снимать на шестнадцатимиллиметровую пленку), с другой — будем уповать на такие чудеса технического прогресса, которые приблизят день, когда пленка будет стоить как лист писчей бумаги, а киноаппарат — как электробритва. Когда мы сделаем этот решающий шаг к подлинной свободе выражения в киноискусстве, тогда автор, человек среди людей, рупор коллектива, но в то же время отдельная личность, решающая творческие задачи, начнет выносить на экран истинные проблемы жизни человека.

Перевод Н. Новиковой

Карло
Лидзани

Лучшим доказательством того, что мысли и пожелания, высказанные Дзаваттини в речи при открытии конгресса, осуществимы, является следующее: предпосылки, из которых они исходят, уже не раз оправдывались в истории кино, и когда они осуществлялись, то есть когда кино приближалось к делам человека, тогда возникало искусство.

Наверно, было бы слишком долго и слишком трудно делать здесь исчерпывающий исторический анализ; это не нужно также и потому, что, полагаю, такой общий исторический анализ, такие поиски аргументов явятся отчасти плодами работы нашего конгресса в целом. Все те, кто

стремится к позитивным результатам, вряд ли смогут ограничиться лишь тем, что выразят пожелания общего характера, а неминуемо почувствуют необходимость подвести исторический фундамент под нынешнее стремление создавать как можно более гуманное и реалистическое киноискусство.

Например, мне как итальянцу кажется необходимым подойти к рассмотрению темы этой конференции с точки зрения итальянского кино.

Думается, такой вклад был бы бесполезен, так как итальянское кино в эти последние годы в известной степени шло в авангарде борьбы за реализм и выделялось своим яростным интересом к жизни и проблемам человека. Мне не хотелось бы повторять оценки и утверждения, высказанные во всех уголках мира критиками и учеными самых разных убеждений, но было бы полезно напомнить, что все они единодушно отмечают в итальянском кино тождество между революцией содержания, стремлением кино к реализму и его возрождением как искусства. В общем и целом в нашем кино не было споров по поводу формы, поисков в области пространственных соотношений при построении кадра и тому подобного. Но если они и были, то все подчеркивают другое — страстный интерес итальянского кино к жизни человека.

Многие из вас говорили нам, когда мы сами не верили в силу нашего кино, что мы идем в правильном направлении и должны придерживаться этого пути.

Так вот, мне хотелось бы напомнить здесь о том, что это наше направление, когда его успехи еще были неопределенны, уже имело прочные теоретические корни, которые связывали его с не столь далеким прошлым, и поэтому его задачи были обусловлены конкретным историческим опытом.

Уже в 1941 году в кинематографической печати появились статьи, в которых обосновывалось требование новой тематики для итальянских фильмов и их приближения к хроникальности.

Вся критика кинопродукции, выпускавшейся в годы фашистской диктатуры, состояла в том, чтобы подчеркнуть, что во времена фашизма кино не занималось (потому что не могло заниматься) проблемами человека. Кино тогда было плохо не тем, что кадр не имел глубины, игра актеров посредственна, сюжеты слабо построены. И в те

годы мы нередко видели изысканные фильмы, с красивыми кадрами, со сценариями на приличном уровне — веселые фильмы, далекие от всякого пропагандистского содержания. И все-таки эти фильмы не выходили за рубеж и не имели успеха даже и у нас в стране, потому что были пусты, полностью лишены гуманного содержания, ничего не говорили о человеке и обществе. Таких людей, как в наших салонных комедиях или исторических фильмах, никогда не было и нет, как не было и такой риторики в Древнем Риме.

Поэтому «Одержимость» Висконти, «Дети смотрят на нас» Де Сика, «Прогулка в облаках» Блазетти были с восторгом встречены передовой частью нашей критики и уже тогда рассматривались не как изолированные эпизоды, а как свидетельства более широкого и всеобщего явления — того морального кризиса, который назрел под влиянием исторических событий.

Кроме того, стоит продолжить разговор о нашем опыте, чтобы осветить еще одну сторону вопроса, носящую практический характер.

В самом деле, если целью этой конференции является помочь нам отождествить стоящие перед человеком проблемы с делом спасения кино, не менее важна другая его цель, которой мы должны достигнуть: рассмотреть, как, каким образом собравшиеся здесь люди смогут действовать, работать, писать во имя того, чтобы этот принцип большей гуманности киноискусства упрочился во всем мире.

Действительно, нетрудно сказать: кино должно интересоваться подлинными фактами, жизнью человека, но что это означает для художника, то есть для человека, стремящегося реалистически воссоздать на экране жизнь общества? Это означает подвергнуть общество критике, осветить его противоречия и несправедливость, сорвать покровы с его лицемерия. Теперь это стало возможным для художника (для режиссера, который, как вы прекрасно знаете, никогда не располагает миллионами, необходимыми для создания своих фильмов), когда само общество в целом заинтересовано в исследовании себя, в этой искренности при анализе своих ошибок. В Италии в последние годы перед режиссерами открылись достаточно широкие возможности для такой критики, ибо после краха фашизма все итальянское общество (или по крайней

мере его наиболее сильная и передовая часть) было заинтересовано в этом самоанализе. Но иногда случается, что общество или какая-то его часть вдруг утрачивает интерес к такой искренности. И тогда в каком же положении оказывается режиссер? Например, в Италии сегодня становится все труднее показывать на экране жизнь человека и отражать действительность, потому что эта действительность обнаруживает слишком глубокие противоречия. И мы не считаем справедливым, чтобы режиссер подвергался подобным ограничениям. Писателям еще разрешается освещать самые жестокие аспекты нашей социальной жизни. Мы хотим, чтобы также и режиссеры могли в своих фильмах говорить о социальной борьбе, так как независимо от политической точки зрения социальная борьба сегодня является тканью всей современной жизни и, если мы мешаем кино ее показывать, мы отнимаем у кино саму жизнь. Вы, может быть, не знаете, что такие наши фильмы, как «Шушá», «Пайзá», «Похитители велосипедов», «Во имя закона», считались в нашей стране фильмами, которых надо стыдиться и показ которых следует запретить. Ныне подобный образ мышления развивается и грозит стать слишком опасным; и это тогда, когда итальянскому кино, как никогда, необходимо углубить свои достижения и сделать еще более четкой свою критическую функцию. Слишком много заинтересованных голосов твердят, что мы должны вернуться к прошлому, вновь «мечтать», «фантазировать», чтобы мы смогли поверить, что мечты и фантазии — это правильный путь. И еще один аспект нашего итальянского опыта приобретает сегодня особую важность. Этот опыт напоминает нам, что, по крайней мере для экономически слабых стран, в высшей степени тяжело вести битву за реализм, ибо усилиям даже самых смелых промышленников угрожает дамоклов меч кинорынка, где всегда избыток голливудской кинодешевки; и в один прекрасный день, когда какая-либо национальная кинематография покажется слишком опасной, эта дешевка может быть выброшена на экран по низким ценам благодаря политике импорта фильмов на условиях наибольшего благоприятствования и может задушить всякую возможность защищаться в художественном плане. Во всяком случае, пятьсот голливудских фильмов, которые ежегодно ввозятся в Италию, могут способствовать тому, чтобы нейтрали-

зовать те немногие произведения — свидетельства реализма, которые еще создает наша кинематография. Вы знаете, что мы, итальянцы, до сих пор защищались достаточно успешно и сумели добиться от правительства минимальных мер, направленных к защите нашей кинематографии. Единственная цель этого — сохранить хотя бы некоторое жизненное пространство для нашей продукции, а не бойкотировать зарубежное кино. Мы стоим за здоровое и гуманное киноискусство, откуда бы оно к нам ни пришло, и за такое кино мы хотим бороться вместе с вами, бороться плечом к плечу вместе с вами, с живым кино, за лучшее будущее человечества.

Перевод А. Богемской

Стиль и стилизация

Дискуссия о неореализме, вероятно, вступила в решающую и завершающую фазу. Никто теперь уже не сомневается относительно той важной роли, которую сыграло это направление в процессе творческого создания итальянского и не только итальянского кино. Если с широко распространенной во всем мире тенденцией — превращать фильм в пустое развлечение, нечто вроде серого и механического современного «водевиля», — было решительно покончено и если было ясно показано, какую глубочайшую опасность она несет искусству, то этим мы обязаны именно той полемической и творческой встряске, которую неожиданно вызвал неореализм: в обществе, занятом лишь самим собой и своими развлечениями, это направление выдвинуло четкую задачу. Задача прежде всего состояла в том, чтобы вернуть киноискусство к источнику, общему для всех видов искусства, — к истинной гуманности, жизненному опыту и верности человеческим чувствам. Когда же искусство, вместо того чтобы вдохновляться жизнью, взятой в ее реальности и в ее правде, ограничивается воспроизведением абстрактных схем, показом условных чувств, то есть низводится лишь до того, чтобы быть выдумкой, все его средства лишаются силы, становятся бесплодными: оно превращается в пустую шутку, даже если прикрывается внешним совер-

шенством, а его создания — в строения из папье-маше, колоссальные фасады, за которыми открывается серая и глухая пустота.

Неореализм, без сомнения, сумел смиренно приблизиться к ранее утраченной итальянским кино реальности жизни, показал, что поэтические мотивы фильма могут таиться также в самом жалком и бедном опыте, если только он глубоко прочувствован; он показал, что и случайно взятый с улицы человек, если его сделать носителем подлинного лирического вдохновения, может стать поэтическим символом гораздо лучшим, чем актер, в распоряжении которого остаются лишь формальные ресурсы его ремесла.

В этом смысле урок неореализма, у которого, впрочем, есть очевидные предшественники в истории кино, имел бесспорное значение, и показательно, что его первые проявления предшествуют войне, а полностью своего развития он достиг сразу же после войны.

Когда уже приближалась страшная буря войны, создавая серьезную угрозу лживому и условному мирку, составлявшему главный объект весьма поверхностного мирового кино, неореализм предвозвестил недостаточную человечность этого мирка, построенного искусственно и далекого от подлинных страстей, и указал — пусть поспешно, намеками — на роковую неизбежность его краха.

Значение «Одержимости», фильма Лукино Висконти, выход которого определенным образом знаменовал рождение неореализма, в том, что он является обвинительным актом против искусства, считающего себя таковым, потому что оно занимается украшательством в области формы; против мира, кажущегося прочным, поскольку его поверхность гладка и приятна на вид. В тех границах, которые были возможны при режиме очень жестком в отношении пропагандистских аспектов искусства, «Одержимость» была попыткой показать, какое убожество прячется под розовыми покровами, попыткой взглянуть на действительность взглядом, свободным от всяких предрассудков, прямо и непосредственно — не для перепевов, а для приближения к этой действительности, для контакта открытого и жгучего. Сама операторская работа в «Одержимости», неприятная, затуманенная или яростно резкая, пронизанная безжалостным светом, должным образом не дозированная, уже представляла собой обличение — обличение переливающегося, пастельного света условного кино, которое делало внешне

блестящим и сверкающим что угодно, даже кучу нечистот.

После войны, когда «*belle époque*»* всемирной иллюзии окончательно превратилась в пепел, произошел яростный взрыв неореализма. Это был момент его триумфа. Мерзости, которые он обличал, были уже разоблачены, выставлены всем напоказ, и теперь речь шла о том, чтобы рассказать о них более подробно, подтвердить свое разоблачение документами. В общем, дело шло о том, чтобы завершить начатый урок. Так появился фильм «Пайзá» Роберто Росселлини, в котором эстетическая позиция, занятая ранее Лукино Висконти, была строго доведена до конца и очищена от всякого бесполезного любования. Последние остатки формальных изысков, последние живописные слабости, которые — как потом продемонстрировал фильм «Земля дрожит» — еще играли важную роль у режиссера «Одержимости», были с бесспорной решительностью грубо и цинично изгнаны Роберто Росселлини. Неореализм достиг своей вершины, каковая в известном смысле явилась также — и прежде всего — вершиной полемической.

В самом деле, нельзя понять неореализм, если не рассматривать его в плане определенной человеческой, социальной и эстетической полемики, и в этом плане неореализм имеет важное значение: это вовсе не означает принизить его, а просто его постичь, так же как мы постигаем все художественные явления в той идеологической и поэтической атмосфере, которая их породила и питала. Произошло же так, что неореализм кое-кто принял за новое слово, которое надлежит принять в абсолютном смысле, как явление, чье предназначение — потрясти сами основы киноязыка и строить фильм согласно новым грамматическим и лингвистическим правилам. Вот именно тут споры о неореализме непоправимо пошли по ошибочному пути.

Требовать, чтобы все кино по присущей ему природе было неореалистическим, и утверждать, что нельзя создать художественного фильма, который не был бы неореалистическим, подобно требованию, что не может быть иной скульптуры, кроме как в стиле барокко или неоклассицизма, что поэзия может быть только герметической или рыцарской. Неореализм — это явление в киноискусстве, но не все киноискусство. И это явление имеет ценность и значение только для тех, кто действительно ощущает атмосферу, в

* Прекрасная эпоха (франц.).

которой неореализм родился, только для тех, у кого в душе эта атмосфера находит поэтический отзвук, только для тех, кто сделал — в силу внутренней и обязательной убежденности художника — полемику, которую ведет неореализм, единственным и неизменным законом творчества. Но не все ощущают эту полемику, не все стремятся отдать ей свои силы, не все вдохновляются тем особым миром, каким является характерный мир неореализма. Для тех художников, у которых другой темперамент, другие корни, другой стиль, другая эстетика, совершенно очевидно, другим должен быть и закон творчества. Этот закон соответствует их мировоззрению, их пониманию специфики киноискусства, их манере восприятия и художественного выражения, — то есть это свой закон, в равной степени правомерный в художественном плане и подлежащий обсуждению только в зависимости от эстетических результатов — больших или меньших, — которых благодаря ему удастся достигнуть.

Кто не чувствует душой глубоких мотивов, обусловивших рождение неореализма, кто как художник не живет в его климате, но все равно хочет создавать свои произведения, которые повторяют его мотивы, тот, совершенно очевидно, не поднимается до подлинного поэтического творчества, а просто занимается преднамеренной стилизацией, то есть повторяет определенный стиль, как эхо откликается на полемику, не сопереживая ее глубокой внутренней логике. А такое манерничание с точки зрения эстетики является подделкой, да и с точки зрения обычного здравого смысла нередко выглядит абсурдом.

Доказательством этих доводов, впрочем весьма элементарным, может служить один недавний фильм — «Небо над болотом» Аугусто Дженины. По форме этот фильм неореалистический, то есть он походит по форме на многие фильмы этого направления, внешне имеет с ними «общие знаменатели». Изображение среды проникнуто неприкрыто веристским духом, в нем играют исполнители, взятые из жизни, все выглядит грубым, неприкрашенным и сильно действующим. Но все это — стилизация (достигнутая благодаря многоопытному ремеслу), то есть все лишено глубокой внутренней мотивировки, и общее равновесие произведения из-за этого парадоксальным образом нарушено. Центральное место в фильме должно было занимать выражение чувств девушки, идущей на высшую жертву, чтобы защитить свою чистоту. Однако желание соблюдать верность манере

уводит режиссера все дальше от его задачи. Он *вынужден* тщательнейшим образом показывать пейзажи болот, вынужден развивать тему царящей там нищеты, подробно остановиться на фигуре маньяка, насилующего девочку, ибо эти темы — и только они! — по сюжету давали возможность подобающим образом снимать фильм в выбранной им манере, тогда как прославление чистой девушки потребовало бы от режиссера совершенно иной стилистической атмосферы, к примеру, такой, как в «Страстях Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера¹. И поэтому фильм превратился в фильм о болоте, о нищете и пороке на *этом* болоте, которого теперь уже давно не существует; стал фильмом, где (причем режиссер сам этого не замечает) поступок маньяка выглядит, во всяком случае, объяснимым и оправданным, ибо чрезмерно акцентированы — из-за стремления к стилизации — все мотивы и условия среды существования, способствовавшие совершению насилия. Но то, что режиссер, стремясь сохранять верность манере, дал себя отвлечь от логического центра тяжести своего фильма, показывает, с другой стороны, насколько мало он прочувствовал его мотив. Художник, действительно отождествляющий себя со своим произведением, не даст увести себя в сторону от основного вдохновляющего его мотива, наоборот, он упрямо будет ему следовать, открывая в чуде художественного творчества наиболее подходящую ему форму. Если в данном случае режиссер дал себя соблазнить заранее выбранной стилистической манерой больше чем темой своего вдохновения, это свидетельствует о том, что он ее не прочувствовал. И действительно, в истории искусства нерешительность, а то и отсутствие вдохновения и стилизация — это феномены, которые проявляются всегда вместе.

Вновь повторим, что наши рассуждения ни в коей мере не направлены к тому, чтобы преуменьшить важное значение неореализма как течения в киноискусстве. Напротив, мы стремимся подчеркнуть его заслугу и важность в перспективе последовательного исторического развития. Совершенно очевидно, что определенная манера может родиться на основе художественных направлений, обладающих действенной эстетической цельностью и основанием для существования в истории искусства. Если бы неореализм не был художественным явлением, он бы, несомненно, не породил определенной манеры. Но признавать, что он является заслуживающим внимания явлением искусства, не

означает поэтому оправдывать стилизацию или утверждать, что неореализм представляет собой все киноискусство в целом.

Перевод А. Богемской

Проблемы реализма в итальянском кино и литературе*

Элио
Витторини¹

Я убежден, что «реалистическим направлением» вы называете некое частное реалистическое направление, существующее в кинематографе в ряду многих других таких же реалистических направлений. Ибо сегодня я не вижу в кинематографе ничего, что (с большим или меньшим приближением, с большей или меньшей тенденциозностью) не являлось бы реалистическим. Сюрреалистические и экспрессионистические попытки, предпринимавшиеся двадцать лет назад и ранее, принадлежат в конечном счете в большей степени истории театра, нежели истории кино. Это были попытки распространить на кинематограф некоторые типично театральные приемы. И если их вынести за скобки, то окажется, что кинематограф вплоть до настоящего времени развивался в одном направлении, которое, на мой взгляд, ведет от наивного и спонтанного натурализма к натурализму изощренному, завуалированному и в конечном счете заумному. Во всяком случае, я могу лишь предполагать, что это за направление в ряду многих других реалистических направлений в кине-

* Вопросы, поставленные на обсуждение журналом «Чинема нуово»:

1. Допускаете ли вы существование реалистического направления в кинематографе; в чем, на ваш взгляд, состоит его специфика, каково его историческое и эстетическое значение?

2. Существует ли неслучайная связь между реалистическим кинематографом и современной итальянской литературой? В чем их различие?

3. Назовите наиболее значительные, с вашей точки зрения, произведения.

матографе, которое вы называете «реалистическим», подчеркивая тем самым его исключительность. Не является ли оно тем самым направлением, которое еще недавно вы с удовлетворением определяли другим, не столь общим термином (ибо он носил конкретно-исторический характер) — «неореализм»? Однако, базируясь на одном лишь предположении, мне не хотелось бы пускаться в рассуждения по поводу специфики этого направления.

Не вызывает сомнения, что между современной прозой самого низкого пошиба и кинематографом дурного толка существует множество неслучайных связей. Но между сущностью и типическим в прозе Бранкати, Альваро, Павезе, Витторини, Карло Эмилио Гадды, Моравиа, Пратолини, Пьовене, Кальвино или Комиссо², с одной стороны, и сущностью и типическим в кинематографе Блазетти, Висконти, Росселлини, Де Сика, Антониони или Каstellани — с другой, я не вижу иных связей, кроме общности жизненного материала. В самих намерениях тех и других я не вижу связей, которые не были бы случайными. Что же касается различий, то я не вижу, какие общие черты, если таковые имеются у наших писателей, можно было бы противопоставить немногим или многим общим чертам, отличающим наше недавнее кино. Есть ли что-нибудь общее, в позитивном смысле, между Бранкати, Павезе, Карло Эмилио Гаддой и другими, что позволило бы отличать их как целое, как явление от той целостности, которую представляли собой лучшие наши режиссеры?

Наиболее значительными явлениями итальянского реалистического кинематографа, на мой взгляд, стали фильмы «Пайзá», «Похитители велосипедов», «Трудные годы», «Одержимость», «Земля дрожит», «Девушки с площади Испании»³, «Два гроша надежды», и почти наверняка есть другие, которые сейчас просто не приходят на память.

Перевод А. Аловой

Итало
Кальвино

Кино, похожее на литературу, вызывает у меня неприязнь; впрочем, как и литература, похожая на кино. Меня интересуют фильмы, благодаря которым я могу

открывать или изучать определенные явления жизни (способы типизации, типы человеческих отношений, связи между персонажем и условиями его обитания), которые я не смог бы понять, если бы кино не поведало мне о них. Для меня идеалом кино остаются довоенные американские фильмы — возможно оттого, что я впитывал их ежедневно в годы моего отрочества, — с их реестром персонажей-звезд и условностей-ситуаций, которые соответствовали другим реалиям или другому обману, в историческом плане столь же реальным и значимым. Мне доставляло удовольствие смотреть эти фильмы и еще большее удовольствие — размышлять над ними, раскручивать, критически анализировать, отделять правду от фальши, и от этого даже самые ужасные из них были интересны и поучительны. Это был кинематограф, не имевший ничего общего с современной ему литературой: он создавал свой собственный, автономный язык и свою собственную риторику. Но при сопоставлении с американской литературой становилось очевидно, что их корни уходят в общую почву: это и особое чувство общества, особое проникновение в собственные традиции.

Новое итальянское кино и современная литература имеют нечто большее, чем просто общая почва: и новые кинематографисты и новые писатели — это в основном молодые люди одной формации, с общими вкусами, воспитанием, общей литературной подготовкой. То, что кино было замечательнейшим делом, мы знаем, и нет смысла повторять это снова и снова; но я замечаю, что просмотр фильма во многом утратил свой восхитительный характер, — сегодня люди, делающие фильмы, принадлежат к числу наших друзей. Кино уже больше не тот странный цветок, распутившийся на больном и дурманящем стебле, корни которого восходят к традициям конного цирка, к таинственным замкам, олеографическим открыткам, кантасториям. Оно развлекает меня меньше — это факт.

Возможно, я старею: я смотрю фильмы с тем же чувством, с которым по долгу службы в издательстве читаю рукописи. И как же это ужасно, если вдуматься получше: словно некий человек, который читает, сидя в полной изоляции. Но здесь конец кино. (А ведь это ты, Аристарко, это ты начал первым использовать слова *читать фильм* вместо *смотреть фильм*, — неужели ты не понимаешь, какое преступление ты совершил?) Кино — это удобно

устроиться в партере среди других людей, которые кричат и сопят, потешаются, грызут леденцы и раздражают тебя, они входят и выходят и, наверное, вслух читают титры, как во времена немного кино; кино — это в большей степени люди, нежели история, которая разворачивается на экране. В нашем обществе характерной чертой кинематографа является необходимость учитывать эту публику, которая, несомненно, шире и многообразнее, чем литературная: это публика миллионная, и в ней, словно капля воды в море, растворяется весьма достойная тысяча читателей книг, насчитывающаяся в Италии. И эта публика с кинематографическим творчеством находится в отношениях диалектических: голова у нее забита фильмами, но в то же время кино внушает ей уважение. Все зависит от того, как функционирует эта диалектика: плохо почти всегда, но, как бы там ни было, блеск и нищета фильма определяется там, в партере.

Художественный фильм — это прекраснейшая штука, но он все еще продолжает оставаться явлением исключительным: это фильм, который мы делаем сами, а потом отправляемся смотреть его, подмигивая и причмокивая. Однако одной из интереснейших проблем нового итальянского кино является необходимость понять, сможет ли язык Висконти, Де Сика, Росселлини, Каstellани принести плоды, сможет ли их поэтический стиль превратиться в языковое направление и привести к появлению целой серии народных драм и народных фарсов для массового потребления. Только в этом случае мы смогли бы получить доказательство того, что кино было не только культурным движением, но и находилось в диалектической связи с развитием потребностей и вкусов зрителей. Именно поэтому для меня наиболее интересным режиссером стал Луиджи Дзампа. И еще, возможно, Стено и Моничелли⁴. И Джерми, хотя он чересчур хорошо всегда знает, чего хочет. Но таких фильмов, как «Депутатка Анджелина», как «Полицейские и воры», которые в самом деле были бы полезны и политику, и писателю, и всем тем зрителям, которые стремятся осознать себя; таких фильмов, которые отражали бы не интеллектуальное движение, а в известной степени — движение масс, с присущими ему анархизмом и куалюнкуизмом, мятежностью и традиционным конформизмом, у нас было немного, а теперь сложившаяся идиотская система цензуры задушит все.

Как бы там ни было, я считаю, что существует ряд вполне конкретных пунктов, значимых в равной степени как для кино, так и для литературы. Я бы, например, хотел поучаствовать в некоторых битвах. Назову лишь их темы, сохранив за собой право развить их когда-нибудь впоследствии. Первый бой я бы дал диалекту — нестерпимо крикливым диалогам, которые встречаются во многих фильмах, в том числе и в хороших; я бы выступил против переоценки диалектальной поэзии в некоторых литературных кругах. Затем я бы дал бой Риму и Неаполю. Уже надоело видеть эти города с самыми разными приправами. Рим и Неаполь малоинтересны; у нас есть города значительно более современные, красивые, впечатляющие: для меня это Вогера, Савона, Гроссето, Ровиго и т. д. Наконец, я хотел бы защитить создание хорошей приключенческой прозы и хорошего приключенческого кино. В Италии никогда не было ни того, ни другого. Приключенческая проза — это единственно возможная популярная проза; и приключенческое кино — это единственно возможное популярное кино. Вероятно, я еще вернусь к этому разговору: все эти вещи хорошо было бы осуществить на деле, потребность же в теоретизировании возникает тогда, когда мы не знаем, как это сделать.

Перевод А. Аловой

Франко⁵
Фортини⁵

Неореализм получил бы, мне думается, лучшее историко-критическое определение, если бы его называли неопопулизмом, ибо он выражает видение действительности, основывающееся на примате «народного», с его «придаточными» регионализма и диалекта, элементами революционного и христианского социализма, натурализма, позитивистского веризма, гуманности. Реализм указывает, на мой взгляд, на другое: я воспринимаю его в истолковании Лукача⁶ и стремился бы соотнести его с понятием ценности. Чтобы быть более точным, реализм является средством эстетико-критического исследования, рабочей гипотезой.

тезой, исходя из которой мы пытаемся давать оценку художественным произведениям. Поэтому я могу сказать (с той оговоркой, что мы здесь пользуемся готовыми формулами), что лучшие неопопулистские фильмы и романы тяготеют к реализму и в некоторых случаях до него поднимаются, отталкиваясь от недостаточной для его достижения поэтики. Поэтики, которая точно соответствовала событиям, атмосфере, общественному мнению периода, последовавшего за Освобождением, запутанного и смутного, проникнутого страстной, но расплывчатой жадой обновления, когда идеалы прогресса дофашистского мира сталкивались с конвейерным производством танков «Шерман» и атомной бомбы.

Вся полемика сил политической и литературной реставрации против неореализма ошибочна, ибо исходит из отказа от демократического наследия, которое передается нам сначала от романтиков, а потом от веристов прошлого века, а следовательно, из отказа — молчаливого — также и от великого реализма; но в ней есть смысл в той мере, в какой она обнаруживает в неореализме слабости натурализма, позитивизма, сентиментализма.

В кино плодом неопопулистской поэтики, достигающей реализма как ценности, является фильм «Похитители велосипедов». Ценность фильма заключается в соединении изобразительной техники с действительностью широких слоев итальянцев (людей, почти всех нас), которые в одно и то же время верят и не верят в небесные силы, осознанно страдают от несправедливости других людей и собственной виновности, живут в одно и то же время как угнетенные (отказ в справедливости) и как угнетатели (кража и наказание в финале). В литературе аналогичный разговор невозможен, хотя по крайней мере частично, одна книга, «Луна и костры»⁷, представляет собой пример преодоления литературного неопопулизма и послевоенной путаницы в том, что относится к интерпретации личной судьбы (история сироты) и общественных событий (провинциальная Италия и современный мир, Америка). Мне приходят на ум также некоторые рассказы Кассолы⁸, но не стоит называть отдельные имена.

Итак, регресс неопопулистской поэтики происходит в двух направлениях: 1) настойчивые обращения к региональному и крестьянскому веризму и 2) возрождение «аркадии» («счастье»), как в фильме «Два гроша надеж-

ды», который и так представляет собой пасторальную поэмку, рабское подражание образцам «литературной», условной литературы. Прогресс же может произойти только при условии расширения содержания, тематики. Первый шаг к этому — открытие того, что классовый конфликт (пока что самый подходящий символ действительности, в которой мы живем) заключен в самом средстве кинематографического выражения, которое тянется к остальным регионам, чтобы рассказать о них регионам развитым. (Поэтому, как мне кажется, более чем красота — несколько в духе этнографической экспедиции — фильма «Земля дрожит», меня поражает гениальность, причем поистине реалистическая, фильма «Самая красивая», несмотря на все его формальные промахи; поэтому не любовная сцена в Ачитрецце, еще веристская, а любовная сцена на берегу Тибра между женщиной из народа, которую играет Маньяни, и молодым кинематографистом, которого играет Кьяри⁹, говорящим «по-американски», мне кажется более впечатляющей, действенной, поэтичной — в духе разговора между Пьером Безуховым и Каратаевым во время отступления 1812 года.

Поэтому я согласен с Кальвино, когда он утверждает, что здоровое направление — это то, в котором пытаются идти некоторые комедийные фильмы («Полицейские и воры», «Париж всегда Париж») и, добавлю, также те фильмы, которые показывают жизнь слоев средней и крупной буржуазии (Антониони, Солдати), ибо именно в ней — узел итальянской (и европейской) современной действительности, потому что именно жизнь средних слоев — место, где сильнее всего проявляются напряженность и противоречия. В области литературы сказанное равнозначно утверждению, что «реализм» — это Бальзак, Толстой, Манн, а также Пруст и Кафка, а не так называемый «социальный роман». В самом деле, в итальянских фильмах и романах камнем преткновения является именно показ культуры средних слоев, потому что именно там сокрыта тайна, там таится действительность, наиболее трудно поддающаяся упрощению, стилизации, подгонке под заранее выработанные схемы.

Что касается отношений взаимного влияния между неореалистическим кино и литературой, полагаю, что кино играет освободительную роль в отношении литературы, побуждая ее отказаться от тех «дубликатов действитель-

ности», от того «покрова Майи» (Бранди)¹⁰, которые являются опасным даром объектива кинокамеры. Истинной литературной деятельностью в некотором смысле надлежит играть все возрастающую, руководящую роль в отношении содержания, тематики кино, ибо посредством слова литература как форма художественного выражения тесно связана с критической обработкой мысли (философия и историография). Люди предпочитают идти смотреть в кино «Мадам Бовари», а не читать роман? Тем лучше для Флобера, если раньше эта же публика читала его роман так, как ныне смотрит фильм. Большинство фильмов — и это вполне закономерно — представляет собой развлечение, и если кинопродукция может стать и уже стала ужасной школой моральной деградации, тирании и безделья, то это проблема организации культуры и ответственности интеллигенции, и поэтому я позволю себе отослать читателя к тому, что писал во втором номере журнала «Нуови Аргументи». Если благодаря большей культурной подготовленности люди, которые переполняют кинотеатры в дни кинопремьер и пожирают романы, будут меньше ходить в кино, читать меньше романов, а вместо этого — хоть немножко больше думать о собственных делах и делах, касающихся нас всех, тем будет лучше (для них самих и нас).

И в заключение: кинематографический и литературный неопопулизм подарил нам некоторые достопамятные фильмы и несколько (куда меньше) очень хороших книг. Теперь пора подумать о реализме, который являлся бы чем-то совсем иным; я представляю себе фильм, в котором бы встретились и столкнулись между собой — со всей сложностью стоящих перед ними проблем — рыбак из «Земля дрожит», рабочий из «Похитителей велосипедов», профессор Баттисти¹¹, добряк Тото, дама без камелий¹², булочник из «Это весна...», дама из «Хроники одной любви», женщины Росселлини, партизаны из его ленты «Пайза» и Маддалена Чеккони... роман-поэму, роман-исследование, где крестьяне из Ланге беседовали бы с Римлянкой¹³, а Дзено Козини — с Матерью из «Сицилийских бесед»¹⁴. Ибо «реальная действительность» — все это, вместе взятое, во всех взаимосвязях. Плюс, разумеется, нечто неуловимое, но решающе важное — голос автора. Который как раз и является «чувством».

Перевод Г. Богемского

В настоящий период, временного, как мы надеемся, спада неореализма, в теории и в практике начинает расцветать старая тенденция, в свое время уже подвергавшаяся критике, которую стремились представить как реализм, процесс, углубление уже завоеванных реалистических позиций, но в действительности не имеющая ничего общего с реализмом.

Иллюзия, что, идя по этому пути можно углубить реализм (причем следует сказать, что речь идет не столько об иллюзии, заблуждении, сколько о сознательном обмане), основывается на предположении, что фильм должен все больше приближаться к настоящей жизни, документально воссоздавать действительные факты — черную, драматическую хронику и белую хронику повседневной жизни. Тем самым сводится до минимума, почти целиком отрицается работа сценариста и режиссера, которые с точки зрения сторонников этой концепции, лишь затемняют и фальсифицируют факты и документы, а в новом реализме они должны выступить во всей своей неприкрашенной жестокости.

Получается, что те, кто придерживается этой позиции, не понимают, что реализм — это «изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Энгельс) и что типическое противостоит не только преувеличениям и чрезмерностям черной хроники, но и банальности повседневной жизни. Типическое — это не то, что чаще встречается, а то, что наиболее полно отражает социальную сущность явления.

Удивительно, что у нас в эту ошибку впали наиболее значительные кинематографисты, особенно если вспомнить, что подобное заблуждение двадцать лет тому назад выбило из колеи немецкое кино и немецкую литературу, заведя в глухой тупик так называемой новой объективности (*neue Sachlichkeit*). Бела Балаш в своем основополагающем труде «Дух фильма»¹ подчеркнул в качестве характерных черт этой тенденции мистификацию реализма и затемнение реальности. Саму эту тенденцию он очень точно определил как «мелкобуржуазный романтический перево-

рот» и назвал «политикой страуса, который прячет голову в детали, чтобы не видеть самой реальной жизни». Эти фильмы назывались «Такова жизнь», «Люди в воскресенье»² — некоторые из последних итальянских картин напоминают их и по названиям.

Нередко героями этих немецких картин были даже рабочие. Однако, как язвительно отмечал немецкий критик З. Кракауэр³, их жизнью, их проблемами и разрешением этих проблем в гораздо большей степени распоряжался рок, чем профсоюз. Режиссеры искали и находили героев-рабочих среди тех, кто был вырван из своей среды, из своего класса, и показывали, как счастливая судьба или расположенное к ним провидение помогали выбраться из цепких когтей нищеты, из ада безработицы, борьбы и вознестись, с помощью выгодного брака, причем непременно по любви, в рай богатой жизни привилегированного класса.

Таким образом, объективность оказывалась очень далека от настоящей объективности, реализм оказывался совсем не реализмом. Убожество, лживость на уровне содержания и формы не выдерживали никакой критики, сразу бросались в глаза.

Рок или профсоюз?

Допустить существование рока означает допустить существование высшей внешней силы, которая управляет делами человеческими и против которой тщетно (независимо от того, считать ли это героизмом или глупостью) бороться. Таким образом, допустить существование рока означает лишить человека свободы.

И, поскольку действия рока непредсказуемы, дела его, по определению, слепой суд, допустить существование рока означает лишить жизнь всякого смысла. Это значит перекрыть источники жизненной силы и энергии человека, потушить любой порыв. Жизнь человека, который не стремится реализовать себя в сознательной деятельности, превращается в авантюризм, в азартную игру со лепым роком. Лишив человека свободы действия, оторвав его жизнь от жизни других людей, мы сделаем его существование неопределенным, случайным — азартной игрой.

И это не та чистая игра, которая является заслуженным отдыхом после работы и борьбы, в которой нет ничего азартного, преступного. Напротив, это азартная

игра с безумным желанием выиграть. Не просто разрядка, но расчет, коварство, обман. Это игра авантюристов и шулеров.

Иллюзорные обещания и надежды, которыми эти фильмы стремились блеснуть перед пролетариатом, ослепив его изображением роскошной жизни привилегированных классов и обещая неимущим, что в один прекрасный день они тоже приобщатся к этой жизни, оборачивались на деле приглашением выйти из борьбы, внушали надежду, что кто-нибудь из них в один прекрасный день так же сможет порвать со всеми тяготами существования своего класса. Они предлагали бегство, не только дезертирство, но и предательство. Причем, когда речь шла о герое, претендующем на роль вожака, лидера, это предательство становилось еще более низким и подлым. Представьте себе проводника-альпиниста, который решил бы устранить в момент опасности, отцепил бы свою веревку, вышел из игры. Остальные могут упасть? Тем хуже для них! В горах проводник никогда не позволил бы себе такого предательства, но, к сожалению, очень часто позволяют себе люди, называющиеся вождями пролетариата. Однако эти авантюры, эти предательства оборачиваются для них разочарованием — тем более сильным, чем сильнее преданный ими класс.

В профсоюзе осуществляется единство сил рабочего класса: единство — главное условие того, что класс не будет побежден, что он выйдет из борьбы победителем. Поэтому для рабочих единство — главная ценность, которую следует защищать и оберегать всеми силами. А с другой стороны, единство — это то, против чего открыто или тайно направлены все действия их противников. Трудящиеся знают это и потому не верят в судьбу, но верят в профсоюзы.

Рабочий не играет своей жизнью и жизнью своего класса со слепой судьбой. Трудящиеся, когда им представляется возможность отдохнуть, играют не для того чтобы платить и выигрывать деньги, а для того, чтобы играть.

Для того чтобы победить вместе со своими товарищами, они учатся, работают, сражаются. Они изучают законы развития природы и общества, в этом им помогает партия — авангард их класса. Для того чтобы победить, они вырабатывают линию политической и профсоюзной

борьбы. Чтобы победить, они не действуют в одиночку, не играют с судьбой, но работают в партии, в профсоюзе.

Поэтому так называемые объективные и реалистические фильмы, со всей их хроникой — черной, белой, псевдо-красной, — не являются ни объективными, ни реалистическими. Предлагая зрителю авантюру, азартную игру со слепым роком, они стремятся обезоружить его в борьбе за существование, пытаются оторвать его с помощью ложного мировоззрения от профсоюза и от партии, то есть от тех организаций, которые помогают ему, руководят им в осуществлении исторической классовой задачи.

Перевод О. Бобровой

Неореалистический фильм: явление и понятие

Вероятно, для тех, кто не живет в Италии, очень не просто составить себе правильное представление о значении итальянских картин, которые называются неореалистическими. Тем более что единодушия в оценках нет и в самой Италии (уже не говоря о той непримиримой, яростной борьбе, которую ведут против этих фильмов реакционеры) — разногласия существуют и между теми, кто их поддерживает.

Разногласия начинаются с названия «неореализм», которое многим кажется неподходящим. А те, кто считает его подходящим, расходятся в интерпретации понятия «нео» — *новый*. Еще большие разногласия вызывает проблема такого неожиданного расцвета итальянского кино, выросшего, как гриб за одну ночь после живительного дождя, каким было для нас освобождение от фашизма и нацистской оккупации. И наконец, своей кульминационной точки эти разногласия достигают при определении понятия «реализм». Для одних реализм отождествляется с искусством, и, таким образом, к реалистическим причисляют произведения, не имеющие ничего общего с реализмом. Для других, так же как и раньше, реализм остается лишь одним из возможных направлений искусства, существующим на равных с другими.

В последнее время объектом полемики стали методы, приемы, техника неореалистических фильмов, — наибольшие расхождения относятся к проблеме сценария. Должен ли он быть закончен и обработан как литературный текст или лишь намечен как рабочий эскиз, набросок для актеров, профессиональных или непрофессиональных исполнителей, эскиз обстановки, интерьера, которые предстоит снимать на натуре или в павильоне, и так далее?

Такие же споры происходят и среди критиков, опровергая древнюю мудрость: *iter, per exempla, breve et efficaciæ**. Одни дают очень сжатый список неореалистических фильмов. Другие, напротив, расширяют этот список до того, что в него входят работы, прямо противоположные неореализму. Одним из наиболее характерных примеров таких разногласий в суждениях критиков может служить оценка последнего фильма Лукино Висконти — «Чувство». Эта картина вызвала безмерный энтузиазм у одних и решительное неприятие у других. В суждениях об этом фильме произошло размежевание внутри групп, до тех пор единых: этот фильм находит фанатичных поклонников и неистовых противников как среди правых реакционеров, так и среди левых прогрессистов.

Эти разногласия не должны нас удивлять, особенно если учитывать настоящий этап развития социальной жизни и итальянской культуры, борьбу не на жизнь, а на смерть между старым и новым, а также неизбежные противоречия, которые характеризуют *новое* в момент становления. Другими словами, в этом споре следует верно различать языки и голоса. С одной стороны, это авторы и режиссеры, которые, естественно, судят в соответствии со своим темпераментом и художественными пристрастиями, преподнося их как абсолютные и окончательные. Кроме того, они судят и с практической точки зрения, которая лишь в лучшем случае является идеальной, политической, но в большинстве случаев (как это почти неизбежно в капиталистическом обществе) порождена личными выгодами, более того, — оппортунизмом, вызванным страхом потерять работу, лишиться права голоса. Наконец, существуют еще теоретики и критики. Между ними та разница, что первые создают собственные системы и очень легко впадают в абстракции, забывая о про-

* Путь посредством примера — самый короткий и верный (*латин.*).

изведениях именно в момент их анализа и оценки, потому что эти произведения с трудом вмещаются в их эстетические схемы; с другой стороны, критики, начав с весьма полезного и плодотворного контакта с художественными фактами, затем нередко впадают во вкусовые суждения, эмпирические, субъективные, проявляя полное безразличие к содержанию и идеям.

Чтобы ориентироваться в этом вавилонском смешении (которое в некотором смысле является доказательством множественности противоположных интересов — духовных и материальных — культурной борьбы в Италии), следует прежде всего найти тех, кто говорит с вами на одном языке. То есть найти тех, кто смотрит на это явление с такой точки зрения, которую мы считаем правильной. Если у нас будет возможность обсуждать произведение на одном и том же языке, мы сможем понять друг друга и прийти к общему, важному решению.

Излишне говорить, что единственная верная и правильная точка зрения по отношению к любым явлениям реальной действительности, в том числе и художественным явлениям, — марксизм-ленинизм. Марксизм-ленинизм вооружает критика аналитическим и синтетическим пониманием реальности, подсказывает ему способы воздействия на нее, пути ее изменения. В частности, марксизм-ленинизм вооружает критика инструментарием, с помощью которого он может конкретизировать исторические и социальные обстоятельства, обуславливающие происхождение того или иного явления искусства; создать законченную и полную теорию искусства — реализма и противопоставить ее со всей определенностью псевдоискусству — нерелистическому, в каких бы обличьях оно ни выступало: в обличье формализма, космополитизма, натурализма и так далее. Марксистская эстетика позволяет установить специфический характер, особенности того или иного явления, отдельного произведения, степень реализма, который предопределен социальной средой, почвой, на которой родилось данное произведение, и позицией художника по отношению к действительности; позволяет лучше понять процесс творчества, самовыражения автора, его путь в познании реальности; уяснить себе раз и навсегда — вспомним слова Ленина, которые каждый настоящий критик должен знать наизусть, — что действительность находится в постоянном движении, что зеркало, ее отра-

жающее, также находится в движении и что путь познания реальности не прямой, но идет по спирали. Иными словами, только критика, в основе которой лежит марксизм-ленинизм, дает возможность оценить произведение во всей его сложности и полноте, в соответствии с его идеологическим и социальным смыслом, его художественными достоинствами.

Рассмотрение неореализма с этой точки зрения позволяет распутать клубок противоречий, прийти к правильным решениям и оценкам.

Я уже говорил, что понятие «неореализм» вызвало возражения, так как приписывало послевоенному итальянскому кино *новизну*, которой оно будто бы не обладало. Может быть, это возражение и можно было бы признать верным, если бы смысл понятия «неореализм» заключался в этом. Но это не так. Понятие «неореализм» просто указывает на связь итальянского кино, созданного после Освобождения, с одним из направлений итальянского киноискусства, которое восходит еще к 1913 году. Эта тенденция, очень жизненная и позитивная, долгие годы не имела ни официальной поддержки, ни поддержки со стороны критиков. Из года в год эта тенденция продолжала оставаться на втором плане, заслоненная более эффективными и зрелищными фильмами — гигантскими псевдоисторическими реконструкциями, риторическими и совершенно бессодержательными, начиная с «Камо грядеши?» (1912—1913) и «Кабирии» (1913) до «Сципиона Африканского»¹ (1937) и кончая современным «Одиссеем»² (1954), — представляющими иную, совершенно противоположную, самую худшую и негативную тенденцию итальянского кино.

Со времен первой мировой войны и до появления звукового кино итальянский кинематограф переживал длительный кризис: кинопродукции практически не было. Интерес к кино возродился приблизительно в 30-е годы, когда начался подъем кинопроизводства, но еще важнее то, что пробудился интерес к теории. В Италии появились первые переводы трудов Пудовкина и первые советские картины. Эти фильмы показывались только на Венецианских фестивалях, в закрытых киноклубах, но они оказали огромное влияние на итальянских кинематографистов: *советская кинотеория и советские кинофильмы указали итальянским художникам путь к реализму.*

В те годы итальянская культура была во власти идеалистической философии, — в частности, в области искусства доминировала эстетика Кроче. Поэзия и литература, за редкими исключениями, были формалистическими, процветали футуризм, *герметизм*, *чистая поэзия*. Кинопродукция создавалась в соответствии с директивами фашистской пропаганды.

Эстетические основы и принципы киноискусства, заложенные советскими кинематографистами, являли собой полную противоположность итальянской культуре тех лет, были радикально антифашистскими и антиидеалистическими. Невозможность создавать кинопродукцию в соответствии с этими принципами заставила лучших кинематографистов Италии временно отказаться от художественной деятельности и обратиться к теории, к созданию фундамента итальянской кинокультуры, построенной на оппозиции фашизму и его идеологической надстройке.

Великий путь реализма привел нас к поискам итальянской традиции, к поискам итальянского кинореализма в истории нашего киноискусства. На долю автора этой статьи выпало счастье открытия старого, забытого фильма «Затерянные во мраке», который сегодня признан шедевром итальянского немого кино. «Затерянные во мраке» — картина 1913—1914 годов, хотя еще и очень далекая в силу своей наивности от великого советского киноискусства, — была оценена критикой в 1932 году как реалистическое произведение.

Фашисты, вероятно, усмотрели в увлечении этой картиной проявление националистических чувств и не препятствовали ее второму рождению. Они не заметили, что этот фильм имел социалистическое основание (хотя это, конечно, был «розовый» социализм) и что в нем со всей очевидностью проявился классовый дух.

Вслед за «Затерянными во мраке» были вновь открыты и заново переоценены другие фильмы, отразившие ту же тенденцию, и прежде всего «Ассунта Спина»³. Таким образом, в государственной киношколе — Экспериментальном киноцентре — моделью, образцом для подражания служили советские картины, программа строилась на изучении теоретических трудов Пудовкина и Белы Балаша, а итальянская кинотрадиция выводилась из «Затерянных во мраке».

Молодые итальянские критики, печатавшиеся в журна-

лах «Бьянко э nero» и «Чинема», все более решительно выступали с антиформалистических позиций и даже завуалированно антифашистских, пропагандируя при каждом удобном случае реалистические картины.

Поэтому после освобождения от фашизма итальянские кинематографисты получили возможность совершенно откровенно и искренне выражать свои чувства на языке, способном выразить то, чему научило их национальное единство, достигнутое в войне за Освобождение. Сущность послевоенного итальянского кино, *неореалистического* кино — новое содержание и *национальный язык*, способный выразить новое содержание.

Этот язык — продолжение и развитие языка «Затерянных во мраке», вновь найденный и вызванный к жизни благодаря тому великому уроку, который был преподан нам советским кино. Отсюда нравственная и художественная сила итальянского неореализма, отсюда его успехи на родине и за ее границами.

Происхождение объясняет и само понятие «неореализм»: название лучше всего отражает его связи с добрым прошлым итальянского кино, с его народными и национальными традициями.

Перевод О. Бобровой

Карло
Лидзани

Неореализм и итальянская действительность

Раз уж здесь¹ заговорили о взаимоотношениях с действительностью, пора уже начать различать точные черты этой окружающей нас действительности, с тем чтобы руководствоваться ими при ее раскрытии, при определении ее истинного лица и ее истинного движения и знать нам, критикам и художникам, когда перед нами факт, явление реалистическое, а не натуралистического характера.

Поскольку доминирующей тенденцией послевоенных лет как реакция на всю риторику двадцатилетия фашистского режима, на весь формализм, которым мы сами

страдали или с которым мирились в годы, когда лучшее, что могли сделать, это было избегать действительности, игнорировать историю, — поскольку, я говорю, доминирующей была тенденция, окрашенная в реалистические тона, было вполне логично, что в эти годы антиреалисты переоделись в соответствии с модой. Сегодня необходимо сделать так, чтобы это уже было невозможно. Настало время выложить карты на стол и предстать в своем истинном виде. Если кто-то хочет поднять знамя мистицизма и возврата к вере, пусть его честно поднимет и использует форму, которая соответствует такому содержанию, а не прибегает к мистификации, излагая его натуралистическим языком, как это было, например, в фильмах «Небо над болотом» или «Стромболи». И, с другой стороны, даже когда налицо критическая направленность, которую мы первыми признаем благородной, но которая столь ограничена, как у Антониони или Солдати, речь может идти об интимизме, о «сумерничестве», о натурализме, но тоже не о реализме.

Сегодня уже больше невозможны *многие* формы реализма. Не будем придумывать столько оправданий собственным затруднениям.

На протяжении веков, десятилетий могут существовать различные формы реализма — от реализма, скажем так, средневекового (Данте) до буржуазного (Толстой), до социалистического, с которым мы начали знакомиться в некоторых советских фильмах. Но нельзя говорить, что сегодня в Италии могут сосуществовать *многие* формы реализма: один — более социальный, другой — более буржуазный, третий — более психологический и так далее. Из-за этого вновь возникла бы путаница с неореализмом и были бы выхолены подлинные поиски реализма — не те, которые ведут в том или ином слое нашего общества, а поиски типического, представляющего собой, несмотря на все различия, общность структур и аспектов реальности в их диалектической связи. Видим ли мы искусство только в реализме? Вовсе нет, но, конечно, в реализме или произведениях, стремящихся к подлинному реализму, мы найдем более впечатляющую художественную силу, более горячее, более всеобъемлющее средство убеждения, большую популярность и предпочтем их всем другим, ибо в них мы скорее узнаем самих себя. Однако вместе с тем мы не хотим сказать, что

другие произведения, отражающие фрагменты действительности, не являются искусством.

В итальянском обществе, нам говорят, ослабли противоречия. Надо, мол, вдохновляться жизнью, но теперь жизнь уже не та, что в первые послевоенные годы, в ней уже нет накала того периода. Но действительно ли это так? Не являются ли такие суждения схематическими? Не скатывание ли это к катастрофическому видению истории, согласно которому за периодами слома, разрывов неизбежно, с правильностью колебаний маятника следуют периоды упорядочения, и сегодня мы переживаем один из таких моментов и поэтому вполне естественно, что за социальным реализмом следует реализм, окрашенный в более нежные тона?

Но на чем основывается такая оценка итальянской действительности? Конечно, консервативные слои итальянского общества, те, которым вынесло приговор Рисорджименто и которые должна была окончательно уничтожить освободительная война, прилагают большие усилия для того, чтобы возобновить в теле итальянского общества новый процесс закаменения и регресса... Но где вы видели ослабление противоречий и смягчение красок? Противоречия, которые итальянскому обществу не удалось разрешить даже после Рисорджименто, глубокие извечные язвы, которые после Освобождения помешали нашей стране идти вперед, тяжкое наследие ошибок, которого не помогло изжить даже провозглашение республики, кошмарная угроза новых войн, неуверенность безработных в завтрашнем дне, невинно осужденные, сидящие по десять лет в тюрьме, когда вдруг выясняется, что «в их действиях нет состава преступления», и генералы-коллаборационисты, выходящие из тюрьмы, хотя преступление они совершили, но, мол, подчиняясь «дисциплине», — разве всех этих реальных фактов не существует? А может быть, они, как раз наоборот, свидетельствуют о положении, которое абсолютно не укладывается в ту картину нормализации, что якобы неизбежно должна была последовать за разрухой первых послевоенных лет? Не думаю, чтобы существующее положение можно было назвать нормальным. Даже наименее чувствительные из нас сочли его аномальным, полным противоречий и нерешенных проблем в тот день, когда, например, были арестованы наши друзья Ренци и Аристарко за то, что осмелились этого

положения лишь коснуться. Нам скажут: вы вновь начинаете говорить о политике. Но разве не крайняя политизация и является одной из главных характерных черт итальянской действительности? И именно это не дает называть вещи своими именами, именно это столь давно тормозит нашу деятельность.

Герои фильма «Рим — открытый город», прежде чем умереть, говорили о политике, но почему та дискуссия не была холодной и академической? Почему ее не считали пропагандой? Потому что герои того фильма были не просто партизанами, не вообще подпольщиками, а подпольщиками *итальянскими*; участвовать в *итальянском* Сопротивлении было политическим актом — это значило участвовать в процессе обновления итальянского общества; и ценность «Рима — открытого города» как реалистического произведения, фильма, который смотрится еще и сегодня, не столько в том, что съемочная камера была вынесена на улицы, сколько в том, что в нем была полностью и диалектически раскрыта реальная действительность итальянского Сопротивления, а следовательно, вся реальная действительность итальянской жизни в один из ее переломных моментов.

Ни в одной другой стране в мире политическая борьба не остра так, как в Италии: высочайший процент участвующих в выборах, десять миллионов итальянцев высказываются за социалистический путь. Все это, дорогие друзья, является составной частью действительности, хотя этого или нет. Пытаясь бороться против него, газеты только и пишут, что о коммунизме. Однако, когда какому-нибудь предприятию грозит закрытие, как в эти дни во Флоренции, епископ и коммунисты, либералы и христианские демократы вместе протестуют против этого. Печать прогрессивных организаций приносит сообщения о том, что происходит сегодня в мире, в маленьких затерянных селениях, о существовании которых мы узнаем, лишь когда на них обрушивается наводнение, но где по вечерам два десятка неграмотных собираются вокруг мальчика, умеющего читать, и он читает им тревожные последние новости о водородной бомбе или о заводе, занятом рабочими, где-нибудь на Севере Италии, или даже интервью с режиссером Де Сика, который хотел бы снять фильм о Южной Италии, но цензура не позволяет ему это сделать.

Находим ли мы следы всего этого в сегодняшнем итальянском кино? Вы скажете: это запрещает цензура, многие из нас хотели бы снять фильм о неграмотных или о генерале-предателе, об итальянских солдатах в Греции или о заводе «Пиньоне»², но мы не можем этого сделать. Однако можно ли сослаться на цензуру, когда мы даже не пытаемся — хотя это имеет столь важное значение — определить сущность реализма? Или мы отложим раз и навсегда попытки такого определения и удовольствуемся жалкими суррогатами, заранее выработанными схемами, реализмами, не выходящими за ранее поставленные границы, чтобы создать иллюзию, что внутри произведения мы пользуемся свободой? И будем, чтобы утешиться, продолжать называть реалистическими фильмы, которые таковыми не являются, и показывать действительность не такой, какова она на самом деле?

Настало время также и для нас, кто отстаивал передовой реализм, взглянуть друг другу в лицо и откровенно сказать все это, чтобы положить конец недоразумению, которое лежало и продолжает лежать в основе даже наиболее смелых фильмов.

Нам могут сказать: вы видите в искусстве исключительно орудие критики, а в кино — средство показать только нищету и горести самых несчастных слоев народа: также и это неправда, хотя правда, что большое искусство всегда ставило задачей критику нравов, даже когда — и все мы знаем, что так случается весьма часто, — авторы как люди были конформистами; также нельзя сказать, что сегодня критика уже бесполезна. Мы говорим, что произведение — произведение, созданное сегодня в Италии, — является реалистическим, если оно называет вещи своими именами, также и когда оно говорит политическим языком; если в этом произведении проявляется интерес к судьбе бедняка, не ограничиваясь одним лишь сочувствием; оно может показывать и жизнь представителя буржуазии, если подходит к нему не как к компоненту рутины, застоя, не рассматривает его как существо «само по себе». Реалистическим может быть и костюмный, и военный фильм, и все что хотите. Важно, чтобы его *содержание было реалистическим* и чтобы в произведении были схвачены типические черты, а не нечто исключительное, переходящее и чудовищное. За теми же, кого удовлетворяет анекдотическое, чисто бытовое, жестокое и натуралисти-

ческое описание, кто скатывается к мистике, мы готовы признать право довольствоваться теми ограниченными рамками, внутри которых вынуждены сегодня оставаться кинематографисты.

Тем, кто отстаивает реалистическую поэтику, надо со всей ясностью сказать, что пора сделать шаг вперед. Вновь взять в руки тексты, то есть пересмотреть фильмы послевоенных лет и определить, что в них является подлинно реалистическим, а что представляет собой натуралистические отходы, плоский веризм, фольклор или несомненную склонность к поэтикам, далеким от реализма; посмотреть, как в них показывались человек, среда, история. Это в том, что касается прошлого. Что же касается нынешнего положения, необходимо придать дискуссии конкретный характер. Что это значит? Это значит рассматривать самих себя как часть современной итальянской действительности, такой, какой она сегодня вырисовывается в своем политическом, социальном, историческом содержании, и в этом плане быть авангардом, а не плестись в хвосте.

Другими словами, не ожидать, что правящие классы предоставят нам право истолковывать действительность, а еще шире раскрывать эту действительность, вторгаясь в сам живой процесс ее развития, углубляя ее изучение, исходя из чувства своей исторической, я бы сказал, именно реальной ответственности, стремясь к высокой сознательности. Только благодаря историческому и полному осознанию итальянской действительности, в том числе и ее политических аспектов, столь действенна и открывает перспективы дальнейшего развития, например, поэтика Дзаваттини, которую он сформулировал в тезисах, опубликованных в журнале «Эмилия»³. Без этой предпосылки, в самом деле, разве они были бы нужны? Животворны для творческой деятельности Дзаваттини эти тезисы потому, что мы знаем, кто такой Дзаваттини; потому что они и являются поэтикой. Если их рассматривать в теоретическом плане, то необходимо знать, кому они должны служить оружием для анализа действительности, обладает ли он подготовкой, реалистическим сознанием в самом широком, то есть историческом, смысле. Иначе это все равно что давать бомбу в руки ребенка. Использовать эти тезисы надо, зная, кто мы, где находимся, в каком году живем — то есть в Италии 1953 года, в стране, где существуют определенные партии, определенная бур-

жуазия и так далее и тому подобное. Кроме того, когда мы показываем крупным планом крестьянина, рабочего или буржуа, необходимо дать почувствовать, что в нем поистине живет действительность нашей страны, то есть необходимо сделать его типическим.

Конечно, все это нелегко, надо, работая всем вместе, придать определенную форму исследованию исторического процесса, эпохи, подобную которой наша страна переживала, быть может, лишь когда на арену истории вышли коммуны, или же в самые яркие моменты Рисорджименто.

Традиционные отношения между классами переживают период коренных изменений, во всех областях общественной и культурной жизни встает проблема окончательного перехода руководства политической, культурной, общественной жизнью из рук сословия старых руководителей в руки народных классов.

Этому кризису, нравится это или нет, можно способствовать или противиться, но его нельзя игнорировать; показать его под силу только подлинно реалистическому искусству. Произведения этих лет были реалистическими в той мере, в какой они отразили и выразили черты этого кризиса.

Таковы наши задачи в момент, когда перед всем миром, всем человечеством стоит — а это мы знаем из газет и радио — вопрос жизни или смерти.

Такова, на мой взгляд, температура современного мира, такова драматическая альтернатива, которую выдвигает перед нами действительность.

Ответ на нее — работать во имя развития нашего реализма.

Перевод А. Богемской

Конструирование персонажа в фильме «Повесть о бедных влюбленных»

Итальянское кино на распутье. С одной стороны, встает требование не оставлять тот реалистический подход, который явился основой художественного успеха; с другой — все более неотложно ощущается необходимость не ограничивать это требование рамками определенной новой схемы, расхожей, как и схемы старого итальянского кино, и пустой, как все схемы.

Окончательно оплавав развлекательное кино, подавив симпатию в отношении разного рода формалистического и *литературного* кино (во всяком случае, среди тех, кто имеет честь — или претендует на это — быть признанным в качестве видных представителей нового итальянского кино), по-прежнему продолжается и даже все более разгорается дискуссия вокруг реализма, его тенденций и форм. Например, становится все более актуальной полемика против натуралистического вырождения, легковесных бытовых и жанровых сценок, показа сексуальных сцен — всех этих аспектов новой тяги к правдоподобию — и в то же время нарастает глубокая боязнь правдивого, реального.

Я полагаю, что путь к реализму — не правдоподобие, не жанровые сценки и, скажем об этом, не чистая хроника.

Реализм, скорее, заключается в таком кинематографическом видении, которое являлось бы или стремилось бы быть исследованием и поэтической интерпретацией окружающей нас действительности во всей сложности и глубине ее конфликтов и противоречий. Эта действительность состоит не только из настоящего, но также из прошлого, недавней и далекой истории. Я всегда думал о том, что последние пятьдесят лет нашей истории, именно потому, что они наиболее спорные, но, в сущности, наименее известные и изученные, могли бы в первую очередь явиться плодотворнейшей почвой для поисков всех, кто пытается взять за ориентир принцип реализма и следовать ему в густом лесу нашей современной проблематики.

«Повесть о бедных влюбленных», едва я ее прочел, сразу же взволновала меня именно потому, что была для меня словно неожиданно распахнувшееся окно, из которого открылся незнакомый мне человеческий пейзаж, почти мифический и вместе с тем столь исторически точный; это было для меня открытием мира, который подготовил наши нынешние кризисы и который официальная история не желала признавать и описывать.

«Повесть о бедных влюбленных» заставила меня, кроме того, особенно остро ощутить властную необходимость конструирования «персонажа».

Главным, жизненно важным элементом для направления, стремящегося к реализму, мне кажется, не может не являться сегодня создание в фильмах персонажей более глубоких и сложных, чем те, что до сих пор населяли сценарии наших лучших фильмов. Даже в самых характерных произведениях нашего неореализма нередко слишком явно и тяжело проявлялся интерес к атмосфере, к среде, к определенным историческим событиям, к впечатляющей, но расплывчатой хоральности.

Такая позиция была, возможно, и правильной на первом этапе развития реалистического направления. Но такая позиция уже устарела сегодня, в исторической ситуации, уже отличающейся от существовавшей в 1945—1947 годах (и в этом проявление нынешнего кризиса итальянского кино).

Строгий и порой удушающий детерминизм, к которому в конечном счете скатываются столь многие персонажи раннего итальянского реалистического кино, подчинение судьбе, отказ от борьбы и пассивные страдания, тягостное одиночество множества несчастных героев хроники должны были бы, как мне кажется, уступить место сегодня более широкому видению действительности, стремлению художника установить более устойчивое отношение между человеком и судьбой, между человеком и обществом. При создании современного «персонажа» не следовало бы забывать о необходимости наделить этот персонаж большей свободой, самостоятельностью, волей и желанием переделать себя и переделать мир, который до сих пор строго обуславливал его сознание и поступки. На этом пути итальянское кино могло бы внести свой вклад в освобождение итальянского персонажа (и не только кинематографического) от оков академизма или натурализма и испра-

вить самый старый и большой недостаток всей итальянской культуры.

Персонажи «Повести», особенно те, которых я больше всего люблю (и, наверное, это ясно ощущается в фильме), могли бы внести значительный вклад в полемику такого рода. На этой почве можно было бы начать разговор, дискуссию. И потому я и мои сотрудники принялись за работу. О результате, разумеется, будут судить критики и зрители.

Перевод А. Богемской

**Письмо
к Микеланджело
Антониони**

Чезаре
Дзаваттини

15 декабря 1953 г.

...То, что нас побудило создать две «статьи», два репортажа такого рода (проститутки и самоубийства)¹, отнюдь не есть стремление скандализовать как самоцель, а в первом случае — желание рассказать о проститутках по-человечески, своего рода «привлечение к суду» в качестве соучастников преступления самих зрителей, попытка покончить с романтическим мифом и рассмотреть реальное положение этих женщин, каковое как нельзя более печально и нуждается в изменении. Что касается проблемы самоубийств, чувство, которое нами руководило, — это призыв к жизни, а не к смерти: стремление показать через тех, кто хотел покончить с собой, но не сумел, как следует прожить свою жизнь и как нужно преодолевать тяжелые минуты, которые бывают у всех, ибо, как свидетельствуют демонстрируемые нами случаи, эти минуты проходят и человек радуется, что он их перенес или что его пагубная попытка не удалась.

Мы не имеем права оставлять в душе зрителя сомнения. К каким неисчислимым последствиям может привести такое прямое и непосредственное приведение примеров, как наше. Эффективность нашего метода, нашего киножурнализма такова, что должна заставить нас глубоко

осознать, какую мы принимаем на себя ответственность. Горе, если в нашем фильме ощущалось бы отсутствие такой ответственности, — тогда мы были бы достойными компаньонами тех продюсеров, против которых сегодня столь яростно боремся, тех, кто строит фильмы не на идеях, а на дамских бюстах.

Мы желаем сказать, что не следует убивать себя из-за любви, ибо на свете есть очень много мужчин и очень много женщин; а это значит — придавать важное значение множеству мужчин и женщин, расширять возможности и множить надежды; преодолите этот момент, и на следующий день вы встретите на углу улицы другого мужчину или другую женщину, — никто из нас, по счастью, не единственный и не незаменимый, и доказательством служит то, что многие, кто хотел покончить самоубийством из-за любви, но не сумел, потом были рады, что остались жить.

Разумеется, мы не должны выбирать болезненные случаи, когда стремление покончить с собой столь глубоко укоренилось, что уж ничего не поделать, когда человек не поддается обычным методам убеждения. Я говорю о тех самоубийствах, которые действительно являются результатом минут слабости, отчаяния и которых так много. Таким образом, поскольку цель наша столь полезна, мы имеем право заставить наших героев говорить перед нами с экрана, до конца проникнуть в их самое потаенное. Иначе для чего же мы все это затеваем?

Все глубже проникать в действительность со всей возможной непредвзятостью. Думаю, что основа основ нашего кино заключается именно в этом. Но горе, если это становится игрой, самоцелью, если под этим не таится тепло участия, созидания — одним словом, жизни, а не смерти.

Перевод А. Богемской

Самоубийства в городе

Микеланджело
Антониони

Письмо
к Гуидо Аристарко

Дорогой Гуидо, рад, что интервью тебе понравилось. Мне так трудно говорить о себе. А теперь ты опять просишь меня этим заниматься — ответить на твою рецензию на фильм «Любовь в городе». Думаю, что, принимая во внимание все обстоятельства, мне этого делать не следовало бы. Я только что, как раз в том интервью, прокомментировал критические отзывы на «Побежденных»¹. А кроме того, если бы дело шло об «эпизоде», который имел бы успех или по меньшей мере вызывал споры, столкновения различных мнений. Какое там! Все единодушны в том, чтобы поставить его на последнее место в воображаемом списке, и вполне возможно, что это и правильно, не мне судить. Единственный человек от которого я услышал абсолютно благоприятное мнение, — это Эннио Флайяно²; отчасти также и Дзаваттини, если оставить в стороне моральную сторону вопроса.

Как же я теперь могу вытаскивать на свет божий некоторые вещи, не рискуя услышать в ответ прежде всего, что я нахал, а потом — что мои благие намерения так и остались лишь таковыми. В общем, я предпочел бы положить сверху камень и больше об этом не говорить. Также и потому, что мои слова не встретили бы сочувствия. Самоубийства такого типа, как только я понял, что в основе их — эксгибиционистский комплекс, сразу перестали вызывать у меня жалость. Быть может, за исключением двух из них. Все были довольны, что попытались покончить с собой, а теперь могут рассказывать об этом вот тут, перед съемочной камерой, были довольны, что получили возможность таким легким способом заработать деньги. Они доходили до того, что даже флиртовали друг с дружкой.

«Дотто*», — как-то попросил меня один из них, — не

* Сокращенное от обращения «дотторе» («доктор») — обычное в Италии обращение к лицам, имеющим высшее образование (примеч. пер.).

говорите Ц., что я женат, я собираюсь за ней приударить...». Ц. также была одной из этой группы.

И все они пытались — повторяю, кроме, быть может, двух поистине трогательных случаев — заставить меня поверить, что они действительно хотели умереть и пробовали это сделать не один раз, что, короче говоря, им просто не везет, словно кто-то их сглазил; мало того, они готовы повторить свою попытку, если завтра окажутся в подобном положении.

Я уверен, что это не так. Я уверен, что они говорили неправду, преувеличивали — кто знает, из-за какой формы тщеславия или мазохизма.

Эти случаи относятся к области психологии, а не морали. Мне не хочется разделять то мнение, что если человек кончает самоубийством, то вина за это отчасти лежит на каждом из нас. Самоубийство — поступок весьма загадочный, оно существует повсюду и с тех пор, как существуют люди и животные. Его можно исследовать с многих точек зрения: анатомической и физиопатологической, статистической и социологической, психологической. Это верно, что самоубийство имеет и моральную сторону и что психология не может игнорировать мораль. Но также верно и то, что мораль не может игнорировать уроки психологии. А это означает также, что всякое самоубийство имеет свою историю. Капитана, который идет на дно вместе со своим кораблем, считают героем. Герои могут нравиться или нет, однако общество оказывает им почести, чтит их память. Даже церковь не отказывает в священных обрядах самоубийце, если он душевнобольной. Это доказывает, что нельзя абстрагироваться от частных причин, а частное, личное — это сфера именно психологии.

Как ты сам видишь, это, помимо всего, была совсем не такая простая тема. Достаточно начать копать вопрос поглубже, как сразу же обнаруживаются трудности. Что было мне делать, столкнувшись с ними, когда я столь сильно ограничен предоставленным мне метражом? Я попытался внушить зрителям отвращение к самоубийству, показав духовное убожество персонажей. Другими словами, я прямо, непосредственно стремился раскрыть содержание, существо поставленной темы. Вот почему я не согласен с твоим обвинением в «фельетонности».

Дорогой Гуидо, после того, что случилось с «Побежденными» и «Дамой без камелий», что мне думать? Что

кино против меня? Мне так не кажется. Я чувствую, что мы с кино в прекрасных отношениях, и я прощаю ему это и многое другое.

Перевод Г. Богемского

Альберто
Латтуада

**«Папские гвардейцы»
и «полезные идиоты»**

«Где бы ты ни нашел истину, считай ее христианской» — это слова великого гуманиста католика Эразма Роттердамского. Сегодня всему миру, чтобы не погибнуть от отравы политического фанатизма еще раньше, чем от радиации, нужен новый гуманизм, и кино (после поражения эсперанто) могло бы стать его новым языком. Об этой мощнейшей силе и ведется сегодня такое количество споров, этой силой и хотели бы располагать представители интеллигенции, чтобы выполнить свою великую посредническую миссию среди людей. Вот почему кино всегда на скамье подсудимых.

Впрочем, кто же эти представители интеллигенции, внушающие столько подозрений? Не вдаваясь в сложности классификации, я бы сказал, что представители интеллигенции — это вечные критики общественной жизни в ее самой глубинной и малозаметной эволюции, самые упорные и бескорыстные свидетели истины. Правительствам хотелось бы сделать их кадровыми служащими, каждого взять на учет, опутать откровенными, конкретными обязательствами. Столь разобщенная и единая, столь непостижимая в своей силе и столь устойчивая к давлению партия интеллигенции — это полезная, но чрезвычайно неудобная элита.

До недавнего прошлого интеллигенция не располагала своим рупором, — с той минуты, как кино ей его дало, обстоятельства болезненно осложнились. Когда представителей интеллигенции отлучают от этого рупора, разносящего по свету слова, многократно усиленные изображением, когда их мягко принуждают укрыться в башне из слоновой кости, их облик тускнеет, а терпимость по отношению к ним даже увеличивается. Их современный порт-

рет с обескураживающей четкостью нарисован в словах Норберта Боббио¹, когда он говорит, что они представляют собой «глыбу льда, находящуюся между двумя непостоянными течениями; течения могут перемолоть, но не расколоть ее, но и она не управляет ими, а сама им подчиняется и качается в зависимости от их силы то вправо, то влево. Ближе к коммунистам, когда необходимо выразить возмущение нищетой, неграмотностью, устаревшей структурой государства баронов и крупных промышленников; ближе к либералам, когда в интересах свободы нужно выразить протест против разного рода рогаток, чисток и судилищ. И, естественно, их одновременно обвиняют в том, что они, с одной стороны, — «папские гвардейцы»² реакции, с другой — «полезные идиоты» международного коммунизма»*.

Такая реакция порождает различные явления, известные под именем «отрыва интеллигенции от масс», «разрыва между культурой и политикой». Кино как в своих самых смиренных и безоружных, так и в самых изысканных и высоких формах действительно является средством осуществления слияния массы и мысли, которая неустанно трудится во имя совершенствования человека и общества и нуждается в орудиях конкретного влияния на историю. По убедительности и мгновенности воздействия кинообразы превосходят тысячи печатных страниц, а чувства, которые они вызывают, западают в души тех, кто не умеет читать или не имеет в наше время ни сил, ни времени читать.

Если к вышесказанному добавить, что тяжелыми оковами для феномена кино оказываются его производственная и коммерческая стороны, мы получим полную картину тех трудностей, которые мешают новому грандиозному диалогу между интеллигенцией и массами.

Истинная правда, что размеры этой силы не всегда положительно влияют на сознание того, кто осуществляет повествовательную функцию через экран. Но было бы грубой ошибкой принимать следствия за причины.

Если мы, авторы, не на высоте своего дела, все равно несомненно, что мастера уже включили кинематограф в сферу современной культуры и он занял в ней самое зна-

* *Bobbio N.* Intellettuali e vita politica in Italia. — «Nuovi Argomenti», № 7, 1954, mar. — apr.

чительное место. Сегодня, при более чем активном балансе итальянского кино, в нем заняты силы, заслуживающие самого широкого доверия. И тут не самомнение, но смирение, свойственное любому побуждению в искусстве. На яд пропаганды, который, пробуждая чудовишные призраки страха, готов замутить совесть, сделав ее послушным орудием политики, представители интеллигенции обязаны реагировать, не теряя ясной головы, требуя для своего дела, рожденного под безупречным знаком независимости и искренности, того доверия, на которое оно имеет право.

Известно, что там, где пропаганда, нет искусства, а где искусство — там любовь. Описывая мир во всей его реальности, художники в процессе его познания проявляют столько любви (ибо нет познания без любви), что благодаря этому в создании сложного облика человека, с вечным сосуществованием в нем добра и зла, рационального и иррационального, и достигается мирный характер этого соотношения. Не бывает, чтобы автор ненавидел своих героев, какими бы они, в сущности, ни были. Все они, герои и их антагонисты, — дети одной любви, и конечная цель, которую ставит перед собой художник, — найти истоки заблуждения.

Любое правительство, какого бы оно ни было цвета, должно быть благодарно людям, прилагающим столько усилий, чтобы познать и показать ему человека, которым оно должно управлять на благо общества. Часто бывает наоборот, особенно в Италии, где за этот упорный, тяжелый труд платят подозрением, клеветой и безразличием. Древняя и новая история нашей страны показывают, как велика эта ошибка и сколь губительны ее вредные последствия.

Если сегодня мы пользуемся демократией, которая стоила столько крови, то все мы обязаны защищать ее, объединяясь и сплачиваясь по мере того, как под видом спасения отчизны выдвигают лживые доводы для подавления демократии те, кто однажды уже нанес отчизне смертельную рану.

Во всей этой шумихе кино сегодня принадлежит самое громкое и самое смиренное, какое только можно произнести, слово. Мы требуем от всех, чтобы это слово не заглохло в ежедневном лакействе, чтобы за ним сохранилось честлюбивое стремление стоять на службе человеку. Мы

требуем от авторов, чтобы они нашли в себе силы встать между мировыми блоками, мечущимися на краю пропасти, и самым возвышенным, а следовательно, самым ясным и гуманным образом продолжали говорить на этом языке. Мы требуем, чтобы они перечитали Эразма, который в растерзанной и расколотовой Европе своего времени поднял знамя просвещенного индивидуализма в защиту культуры в огромном мире гуманистического христианства, являющегося самым прочным оплотом защиты свободы и истины — соответственно матери и дочери добра. «Где бы ты ни нашел истину, считай ее христианской» и сообщи эту истину другим.

Перевод Н. Новиковой

Джузеппе
Де Сантис

Письмо к Гуидо Аристарко

Дорогой Гуидо, меня начинают раздражать те «предвзятые суждения», которые, намеренно или нет, распространяют о моей работе.

Если все мы выступаем за «критический пересмотр», то должны, я думаю, начать прежде всего с разрушения «внутри себя» того порочного, пошлого и постыдного, что наши противники по спорам о культуре пытаются каждый день совершать «вовне». Иначе в конце концов нам придется примириться и принять их установки, хотя мы хорошо знаем, какая политическая позиция стоит за ними. Воистину правда, что иногда кампаниям в прессе, организованным нашими врагами, удается вовлечь и нас, втереться своим ядом и в наши души, посеять сомнения, смутить. Мне кажется, что всякий раз, как мы застаемся на рассмотрении «частности, пренебрегая необходимостью видеть эту частность в общем контексте», мы подвергаем себя опасности. Разве не такую же позицию занимает всегда поверхностная критика? Узкое, ограниченное «частностями» видение оборачивается утратой ощущения «правды», «сущности» произведения или целого ряда произведений какого-либо художника; и, напротив,

свободный, широкий, «общий» взгляд позволяет уловить все возможные отголоски, в которых зарождается или умирает то же произведение или ряд произведений.

Все это не означает, что я считаю свою работу свободной от недостатков, — напротив! Но позволь уж мне высказаться в надежде, что наша старая привязанность и общность устремлений в защите определенных ценностей сможет как-то смягчить резкость моих слов; позволь мне сказать, что среди вас, критиков, не было еще ни одного, кто пожелал бы всерьез, основываясь на строгом анализе и фактах, разобраться в некоторых аспектах моей работы. Не было еще ни одного, кто сумел бы исследовать, какую роль играют в моих фильмах женщина, любовь со всеми своими особенностями и проявлениями (если не считать одного замечания Альваро в «Мондо», которое когда-то подхватил и ты).

Я думаю, что если бы было проведено глубокое исследование, которое увязало бы этот «частный» аспект моей тематики с ее более «общими» аспектами, определившими весь ход моей карьеры (не исключая и «Дайте мужа Анне Дзаккео», фильма, который с этой точки зрения я считаю для себя очень важным, хотя он по сравнению с другими моими фильмами менее интересен и типичен), то многие «предвзятые суждения» и пошлости, которые распространяют о моем вкусе, отпали бы в свете изучения всей итальянской художественной традиции, которая идет от Боккаччо к Макиавелли и дальше к Верге и Павезе. В свете такого изучения, которое прежде всего привело бы к выяснению, какую преимущественную ценность такие вещи, как любовь и женщина, имеют в жизни итальянского народа и в духовном мире этого народа.

Надеюсь, ты не обидишься, дорогой Гуидо, и постараешься понять мою реакцию и мою горечь. У них глубокие корни, и обусловлены они той абсурдной позицией, которую при выходе каждого моего фильма всегда занимает критика, как дружественная, так и враждебная. Более того, я надеюсь, что знакомство с «Днями любви» как раз и даст повод тебе, в настоящее время самому интересному критику Италии, начать тот разговор, о котором я тебе говорил. «Дни любви» для меня очень важный фильм, и мне доставит большое удовольствие обсудить его вместе с тобой.

Как обычно, новизны этого фильма, его сущности,

стиля пока никто не понял. Самому мне кажется, что он вовсе не восходит, как все бесосновательно утверждали, к «Двум грошам надежды» и к «Хлебу, любви и фантазии»¹, но начинает свою небезынтересную хотя бы в общекультурном отношении линию в итальянском кинематографе.

«Дни любви» отличаются от двух других даже «чисто внешне». Мой фильм использует приемы комедии дель арте и оперы-буфф, от которых заимствует сами ритмы, интонации, игру недоразумений, тогда как два других порождены «эксцентрической хроникой», «туристическим видением» жизни или «пейзанством» (хотя фильм Каstellани в художественном отношении и имеет, по-моему, свои любопытные стороны). Кроме того, достаточно напомнить еще об одном обстоятельстве: главные действующие лица «Двух грошей надежды» — это безработный, с явными признаками рабочего-ремесленника, и юная дочь самого настоящего ремесленника. А это такое социальное положение и такие психологические типы, которые совершенно противоположны положению и характеру моих всегдашних героев — крестьян, живущих на земле и благодаря земле, с их здравым смыслом, хитростью, приверженностью к «вещному», с желанием жить да радоваться, хорошо ли плохо ли, лишь бы жить себе дальше, не давая себя заманить в те западни, которые на каждом шагу расставляет это общество.

Вместо этого всплыла такая терминология, как «сельская идиллия», «деревенский набросок», «сатирические зарисовки» и тому подобная ерунда, составляющая обычную фразеологию нашей критики всякий раз, когда она сталкивается с фильмом, действие которого происходит в деревне, среди крестьян, на фоне красивого пейзажа. Есть формализм в искусстве, но есть он и в искусствоведении, и это такой враг, с которым, по-моему, нужно вести столь же наступательную и твердую борьбу, как и с другими видами формализма. И нужно остерегаться, чтобы формалистическая критика не проникла в наши ряды, как это, по-видимому, часто случается.

Не думаю, чтобы я заблуждался относительно всего этого, еще и потому, что у меня это давно превратилось в своеобразный пунктик: я считаю, что вся путаница критики, даже когда она добросовестна, происходит оттого, что она слишком привыкла валить всех в одну кучу и

почти никогда не умеет глубоко разобраться в особенностях личного склада и идеологии разных художников и, даже пытаясь это сделать, выбирает ошибочную дорогу и неверный путь.

Ты знаешь, что я, например, как художник стремлюсь создавать фильмы, которые закладывали бы основы или подкрепляли ту традицию, что можно видеть у Грамши, когда он справедливо призывает к национально-народному подходу к проблеме содержания и языка, которым это содержание должно быть выражено. Значит, и судить обо мне нужно, на мой взгляд, исходя из этого стремления. А не швырять мне всякий раз в лицо обвинения в «зрелищности», «эротизме», «даннунцианстве», «формализме» и тому подобных «измах», которые и составляют основу предвзятой критики и общих мест в суждениях о моей работе, так же как и основу других предвзятых суждений и общих мест в критических исследованиях, посвященных работе других режиссеров. Я называю «предвзятыми суждениями» и те, которым удалось создать в нашем кино ряд «ценностей», какие, как мы еще когда-нибудь поймем, являются псевдоценностями, и нагородить «мифы», которые не сегодня завтра рухнут с такой же легкостью, с какой были созданы.

Не кажется ли тебе, дорогой Гуидо, что сегодня вся критика, я хочу отнести сюда и критику «боевую», живет этими «предвзятостями»; она раздавлена, запугана, связана ими и еще и не приступала к подготовке переломного момента, необходимого и обязательного для рождения нового, более строгого и современного метода критического исследования, стоящего на уровне нашего времени и новых философских течений, которые появились на идеологическом рынке у нас в Италии после войны.

Я упоминаю и «боевую» критику потому, что, как мне кажется, дорогой Гуидо, еще существует глубокий разрыв между ее кабинетным восприятием новых идей и практическим воплощением тех же идей. Одним словом, слишком часто она оказывается неисторичной, неграмшианской в своей общей концепции, слишком часто, говорю, ей не хватает этого еще на теоретическом уровне, а ведь потом она не способна овладеть этим и в конкретной практике, при анализе какого-либо живописного произведения, романа, стихотворения или фильма. Ведь мозг никогда не будет хорошо действовать сам по себе, если одновре-

менно не поставить на службу новым идеям сердце, здравый смысл, свой человеческий опыт, свою интуицию. Особенно если не проверил справедливость этих идей путем их сравнения с реальной жизнью, с той реальностью, из которой эти идеи возникали и развивались, прежде чем приняли в книгах и печатных работах форму и сущность философских и теоретических учений. Практика, основанная на верном и истинном, создает теорию только при одном условии, а именно если эта теория снова вернется к практике, чтобы обогатиться более высоким самосознанием, стать более осознанной в процессе постоянного диалектического обмена, без которого философские и теоретические учения всегда будут оставаться замкнутыми, застывшими, а практика — ограниченной, пригодной, даже когда она справедлива, лишь для частных случаев.

Что же происходит в кинематографе? За каждым фильмом, от самого прекрасного до самого плохого, всегда стоит какая-то конкретная, личная, частная история, продиктованная интересами коммерческого, политического, сентиментального или художественного плана. Причинами возникновения фильма могут быть нравственная потребность, характерная для какого-либо режиссера на определенном этапе его пути, чисто коммерческая операция или даже стремление поддержать карьеру какого-то актера или актрисы и так далее. Я бы мог привести еще множество примеров, но это все равно будет много меньше того, что предлагают сегодня и смогут предложить завтра сама жизнь и развитие кино. Во всяком случае, ясно, что, если бы мы всегда и всюду полагались только на «схемы», обусловленные нашими идеями (старыми ли, новыми ли), нам не удалось бы хоть иногда уловить совокупность разнообразных мотивов, чувств и потребностей, которые и составляют ценность каждого фильма.

Ты мог бы мне заметить, что в целом все эти рассуждения затрагивают «случайную», а не «сознательную» сторону фильма. Но как часто такие «случайности» оказывались причиной создания подлинного произведения искусства или его лучшей части. Я вспоминаю, например, как в период работы над «Трагической охотой» должен был снят митинг, в котором участвуют ветераны, встретившиеся в поезде. Ты помнишь? Так вот, у продюсеров

не было денег, чтобы заплатить двум-трем тысячам статистов. А мне обязательно нужен был этот митинг, поскольку во время него как раз и должна была произойти основная сцена: встреча между двумя людьми — главными героями фильма. Как быть? Выхода не было: деньги для статистов не находились. И тогда вместо двух тысяч статистов я заказал две-три тысячи велосипедов, которые должны были символически обозначить толпу ветеранов, собравшихся на митинг где-то за кадром. Вот таким образом я и снял эту сцену, которая, быть может, стала даже более убедительной, чем если бы снималась с участием статистов.

Таково кино. Это уж не говоря обо всех тех шутках, которые выкидывает с тобой «случай», если понимать это слово в том максимально широком смысле, какой ему придавала вся классическая драматургия. А ведь так редко бывает, чтобы критика учитывала эти обстоятельства, — хотя, конечно, удача произведения в конечном счете зависит не от них. Критики любят вдаваться в длинные рассуждения о достоинствах какого-нибудь дерева, стоящего в глубине кадра, или о линиях, образуемых плитами пола, в каком-нибудь эпизоде (это я слышал своими собственными ушами!), а то еще о ритме галопа какой-нибудь лошади, чтобы потом осуждать или превозносить «символизм» того или иного режиссера. Порой мне хочется, чтобы «случай» был человеком, чтобы свести его со всеми этими типами и чтобы при встрече он им порассказал, как это в свое время делали сказочные гномы, о многих и многих «шутках», вроде тех, о которых я упоминал выше. Какой там символизм!

А иногда, дорогой Гуидо, мне хочется кричать! И говорить, например, нашим врагам справа: дайте вы нам спокойно работать, чтобы в обстановке ясного понимания обрести то наслаждение, которое отличало наших великих предков — прозаиков тре-, чинкве-, отточенто, — наслаждение от повествования ради повествования, и не создавайте нам хлопот с вашим вечным «создавать произведения ради создания произведений». Позвольте нам подать каждую историю «à la page»*, как это делает любой журналист, когда набрасывает серьезную статью или заметку, имеющую цену и отклики всего какой-нибудь

* Своевременно (франц.).

день, — как правило, тот самый, когда она выходит. И посмотрим, сделаем ли мы что-либо полезное и долговечное. Главное — не задушить в нас потребность говорить ради простой и естественной потребности говорить, рассказывать ради чистой и искренней потребности рассказывать; главное — умножать труд и опыт, человеческие усилия и познания.

Но иногда желание кричать вызывают у меня и наши товарищи слева, все эти разношерстные экстремисты. Тогда мне хочется сказать им: позвольте нам самим «избавиться от бремени» и ценностей и пороков, позвольте оставаться самими собой, позвольте спокойно рассказать как наши частные истории любви, так и коллективные драмы, будите в нас, художниках, чувство ответственности, но позвольте самой работе увлекать нас, и тогда, можете быть уверены, мы не пресытимся этим занятием никогда, до самого конца нашего существования как художников. Наконец, всем вам, вместе взятым, я говорю: позвольте нам оставаться людьми, не пытайтесь во что бы то ни стало превратить нас в «мифы». Мы-то хорошо знаем, что хотим сохранить поступь людей, а не «мифов».

Знаешь, дорогой Гуидо, всякий раз, как я вижу номер какого-либо журнала, целиком посвященный какому-нибудь ныне живущему большому итальянскому режиссеру, мне всегда хочется плакать, потому что вдруг начинает казаться, что этот режиссер умер и я присутствую на его похоронных чествованиях. Скверные шутки эти специальные выпуски о творческом пути или об отдельных произведениях, потому что в них я уже не могу узнать людей и теряюсь перед их внезапным превращением в «миф». Не говоря уже о боли, которую причиняют смерть и утрата стольких друзей, тризну по которым справляют эти выпуски. Одно утешение — что таких друзей, к счастью, в конце-то концов, так немного!

Мне и правда порой хотелось бы жить во времена, когда все произведения искусства не носили бы авторского имени, а были вроде тех многочисленных рукописей, которые находят в бутылке на дне морском. Блаженны не имеющие имени во все времена!

Лишь бы не видеть, как представители эстетической критики, какой бы идеологии они ни придерживались, произвольно, бестолково, даже не зная настоящего значения различных «измов», используют их.

Да вот всего лишь один пример: что должно означать, по мнению современного критика, даннунцианство? Ты лучше моего знаешь, что даннунцианство — это определенная философия, определенное мировоззрение, циничное, пессимистическое, пораженческое или ложно героическое, которое создало сюжеты, персонажи, психологию, тесно связанные с таким способом видеть мир и исследовать реальность. Отсюда типичные для даннунцианского искусства декадентские герои, болезненная психология, притягательность разложения, отсюда созданный Д'Аннунцио вокруг себя культ греческой мифологии и роскоши времен Древнего Рима и попытка выдать весь этот романтический хлам за классицизм.

Я не раз спрашивал себя, какое отношение имеет весь этот мир к проблематике моих персонажей, к повествовательной основе моих фильмов, к моим беднякам, крестьянам и рабочим, олицетворяющим радость жизни, народную мудрость, с их вечным стремлением освободиться, с упорной борьбой против основ такого общества, которое на каждом шагу пытается их раздавить? Какое отношение, я спрашиваю, все это имеет к даннунцианству? А ведь это только один пример обвинений, которые критика такого рода чаще всего выдвигает против моей работы. Зато уж тут мы дошли до такого парадокса, что порой даже представители «боевой» критики, стоит им увидеть на экране пару овец, припомнив, как в школе проходили «Пастухов» Д'Аннунцио или читали «Дочь Иорио»², сразу обвиняют тебя в даннунцианстве.

Как видишь, эти «предвзятые суждения» всегда поверхностны и никогда не затрагивают сути вопроса.

А «эротизм»? Стоит мне, да и не только мне, осмелиться показать ногу или обнаженное плечо женщины, чтобы сделать более пылкой любовную сцену или подчеркнуть красоту женственности, как тут же предъявляется обвинение в «эротизме». Что же тогда говорить о живописи, скульптуре или прозе наших великих предков, где обнаженные женские или мужские тела, любовный пыл, восхищение физической красотой предстают во всей своей силе и непосредственности?! Разве все эти чувства устарели, принадлежат только нашим отцам и уже не пригодны для современного мира?

Дело, мне кажется, в том, что многие представители интеллигенции не освободились от страхов и комплексов,

связанных с католицизмом, и перед лицом этих проблем еще не сумели завоевать во всем его объеме светский, свободный и ясный дух. Если все мы, вместе взятые, хотим быть или стать «новыми людьми» и бороться за «новую культуру», мы должны постараться понять не только те значения «даннунцианства», «эротизма» и т. д., которые до вчерашнего дня нам навязывали другие, но прежде всего то, что должны означать эти «измы» в свете полного пересмотра ценностей, стилей, языка и всякого рода поэтических призраков.

Чем всегда был для старой культуры фольклоризм? И что должны подразумевать под этим термином мы, грамшианцы? Может ли то, что составляет основу фольклора, стать искусством? В таком случае каким образом, при каких условиях можно и нужно прибегать к этому необычайному миру народной культуры? Что означает «национально-народный»? И прежде всего — что означает бороться за художественное воплощение этой концепции? Грамши ясно высказывается по этому поводу, когда на странице четырнадцатой «Литературы и национальной жизни»³ говорит: «Особенно важно, чтобы она (новая литература) пускала корни в чернозем народной культуры в ее первоизданном виде, с ее вкусами, тенденциями и т. д. ... с ее нравственными и умственными интересами, пусть даже отсталыми и условными».

Это и есть, и уже давно, мое кредо, дорогой Гуидо. Это то, за что я борюсь, когда говорю себе, что фильм должен быть понятен и ребенку и взрослому, и крестьянину из моей Чочарии⁴ и рабочему из твоего Сесто Сан-Джованни⁵, а не только члену какого-нибудь киноклуба, тому или иному кинокритику, тому или иному интеллектуалу.

Из этих предпосылок и надо исходить, чтобы понимать меня и судить как о моих недостатках, так и о достоинствах. И, может быть, тогда, в свете этого кредо (которое предствляет собой не что иное, как нравственный порыв, в высшей степени показательный для представителя итальянской интеллигенции) многие обвинения, которые швыряли мне в лицо, отпали бы или в конечном счете обнаружили бы свои очевидные идеалистические и импрессионистические истоки. Я, естественно, имею в виду обвинения в погоне за зрелищностью, в мелодраматизме, дурном вкусе и т. д., которые и образуют основу

предвзятых суждений критики по поводу моей работы.

Сколько же еще проблем! Я мог бы сидеть тут и писать хоть целую неделю, без усталости поднимая перед собой все новые вопросы, сомнения, колебания; из них некоторые ты, дорогой Гуидо, я в этом уверен, наверняка уже разрешил в своих исследованиях. Но ведь придет же день, когда все эти проблемы мы сможем обсудить побратски, спокойно, так чтобы другая работа не занимала и не угнетала нас.

Перечитывая свое длинное письмо, я только теперь замечаю, что сам-то и впал в противоположную крайность — от «частного» перескочил к «общему». Видишь, каковы люди? В чужом глазу соринку видят, а у себя и бревна не замечают. Как бы то ни было, мне все-таки хотелось рассказать тебе обо всех тех проблемах, которые занимают не только меня, но и целую группу моих коллег, в том числе работающих и в других областях искусства. Я предлагаю тебе ответить мне письмом, но, если хочешь, то и через журнал, опубликовав отрывки из этого письма или даже все целиком; а может, я сам наберу из аргументов, затронутых в письме, материал для статьи или ряда статей. Вот только найдется ли у меня время для всего этого?

Перевод Н. Новиковой

Человек порядка

Алессандро
Блазетти

Открытое письмо
Антонелло Тромбадори¹

Дорогой Антонелло,

Вергано, жалуясь на то, что среди приведенных вами примеров не упоминается «Солнце еще всходит», чувствует потребность упрекнуть вас в том, что «вы так расщедрились», что отнесли к неореалистическим фильмам «Один день жизни» — фильм «добряка Блазетти, образцового человека порядка», весьма далекого в этом произведении от намерений революционного характера, весьма далекого в качестве человека порядка от неореа-

лизма и его проблем, а следовательно, и от того, чтобы достойно способствовать своим фильмом мировой славе итальянского кино. Это обстоятельство требует объяснений: и ради меня самого, и ради «Одного дня жизни», и прежде всего потому, что завершение этого разговора будет иметь прямое отношение к полемике, начатой «Контемпоранео».

Я знаком с Вергано почти тридцать лет и знаю, что для него «человек порядка» — это тот, кто если не заслуживает презрения, то не заслуживает и уважения, если не прямой мракобес, то все же несомненный реакционер, если не совсем подлец, то квиетист, по самой своей природе уклоняющийся от любой борьбы, — тот, одним словом, чьи взгляды не отличаются от взглядов «властей», кто ни во что не ввязывается, не подставляет себя под удар, кто хочет жить спокойно, кто, самое большое, славный человек, «добряк Блазетти».

И так обо мне судит не один Вергано.

Однако во всем, что последует ниже, не нужно видеть обиду на друга, чье огорчение я прекрасно понимаю, поскольку сам испытал его много раз и по той же причине — как раз из-за того, что часто забывали упомянуть об «Одном дне жизни»; напротив, во всем сказанном следует видеть признательность, ибо, давно научившись удерживаться от первого порыва требовать от критики объяснений по поводу подобной несправедливости, я наконец-то благодаря Вергано имею возможность публично заявить о своей привязанности к фильму, который люблю больше всех остальных, снятых после войны, и изложить причины, по которым я считаю его достойным внимания (даже если забыть о «Серебряной ленте»², присужденной ему пополам с «Шушá», и о большом признании, которого он добился во Франции).

Как я упоминал, я знаю Вергано почти тридцать лет, и мне жаль, что Вергано забыл об этом. Он, безусловно, забыл о том, например, как мы с ним познакомились — когда я, как «человек порядка», пригласил его возглавить вместе со мной руководство моей газетой, хотя он сразу же и открыто заявил мне о своей решительной враждебности режиму (так же как и я сказал, что не сочувствую ему). Он забыл, что в этой газете я, как «человек порядка», сражался с нежеланием правительства сдвинуться с места в решении проблемы итальянского кино, со

старыми рецептами нашего кино, за полное обновление представлений и кадров (хотя ничто не ново под солнцем); забыл, что я, как «человек порядка», вел эту борьбу вместе с ним и другими товарищами, при таком образе жизни, который, безусловно, не был ни удобным, ни приятным, до тех пор пока наш фильм «Солнце» (для написания сценария которого среди стольких писателей-фашистов я выбрал его, не фашиста) не вышел на экран и его успех не сыграл какую-то роль в том процессе «не столько возрождения, сколько оживления» итальянского кино, как выразился в «Литературной Италии» Альберто Чекки. Вергано забыл, что этот фильм и по существу, и по форме, и по технике — также в некоторой степени благодаря усилиям того «человека порядка», который его поставил, — стал подлинно революционным явлением в итальянской, и не только итальянской, традиции, так что многие считали, что он идет от новой русской школы, хотя с ее шедеврами мы смогли познакомиться значительно позже. Вергано забыл мой фильм о гарибальдийской революции «1860», который иронизировал именно над «человеком порядка» и в котором наряду с метаниями гремели залпы расстрелов сицилийских мятежников; он, столь прилежный читатель кинопубликации и цитат, забыл все, что многие представители неореалистической критики писали об этом фильме и о поставившем его «человеке порядка». Он забыл и о «Старой гвардии» — да, именно об этом фашистском фильме, «твердом» разве только в крупном, но искреннем идеологическом заблуждении и так располагавшем к «прямому разговору», настолько лишенном риторического и конформистского героизма, построенном на таком последовательном порицании насилия (убийство Марио — катарсис фильма), что его ждал торжественный официальный провал, отвести угрозу которого удалось только при помощи малого дворцового переворота (впрочем, не устранившего подозрения и враждебности в отношении поставившего его «человека порядка», получившего в награду два года безработицы, уже не говоря об остальном). Вергано забыл, что «добряк Блазетти» оказался единственным, кто как «человек порядка» был немедленно исключен из Корпорации работников зрелищных предприятий, поскольку говорил на ее заседаниях не то, что ему «предписывалось», а то, что он считал полезным для итальянского

кино (хотя то, чего требовал Блазетти — крепкую экономическую базу для крепкого итальянского кино, — через несколько месяцев закон обеспечил). И многое другое из моей жизни забыл Вергано: хотя бы, наконец, мое немалое, всем известное участие в работе Римского киноклуба³, который, как общеизвестно, так мил сегодняшним «людям порядка».

А дело-то в том, что для Вергано «революция» и «насилие» являются, вероятно, синонимичными или по крайней мере неразлучными понятиями. Я же, как известно, всегда — с тех пор и поныне — был против насилия. Значит, никакой революции, значит, никакого неореализма в моих фильмах — нельзя быть снисходительными до такой степени, чтобы ставить их в пример вместе с теми, которые заслуживают упоминания и обсуждения.

И все же «Один день жизни», в создании сценария которого принял серьезное и глубокое участие Чезаре Дзаваттини, был именно неореалистическим фильмом, фильмом, который шел и идет одним из путей неореализма, ибо у неореализма не один, а несколько путей и все они подлинны, если признать (как считаю я), что неореализм — это «Рим — открытый город» и «Умберто Д.», «Солнце еще всходит» и «Дорога»⁴. И все же «Один день жизни» при всех своих больших ошибках, от которых, впрочем, в той или иной степени не застрахован ни один фильм, — это фильм революционный. Революционный и неореалистический — не потому, что в нем говорилось о партизанской революции и немецкой оккупации, а потому, что в нем об этом говорилось с точки зрения в известном смысле прямо противоположной общепринятой, почти «официальной». Поскольку обо всем этом не говорилось с позиции «человека порядка» тех дней. Этот фильм не превозносил никаких войн, но осуждал все; этот фильм, хотя ни в малейшей степени не скрывал немецкого угнетения и его жестокости, выделял немца как человека и в этом качестве освещал его как такую же жертву войны, как жалкие монахини-затворницы; этот фильм, хотя и не забывал о беззакониях фашизма и выступал с осуждением его худших элементов, допускал, что в фашисте как человеку могли быть сначала слепая вера, а затем жажда искупления; этот фильм, наконец, хотя и рассказывал о сражениях, опасностях, лишениях, героизме и революционных взглядах партизан,

ограничивался изображением их скромного, повседневного мужества, просто освещал их человечность, не бросая на них подобострастного луча «исключительной» славы. Этот фильм призывал людей задуматься над невежественной, варварской, глупой и убийственной жестокостью насилия того периода, из которого они выходили. Он призывал их навсегда устранить его причины и следствия, призывал людей запомнить раз и навсегда, что они люди. И делал это, когда повсюду еще царили ненависть, осуждение, ожесточение, дискриминация. Он делал это, предвосхищая потребность, которая сегодня, десять лет спустя, повсюду еще остается насущной. А потому это один из тех фильмов, которыми я особенно горжусь, фильм противника «человека порядка», фильм революционный и неореалистический. И вы, Антонелло, упоминая о нем, проявили не снисходительность, а последовательность, поступили как борец за революцию, в которой сражаются под знаком ненасилия. Под тем знаком, с которым всем демократам, к которым я отношу и себя, и светским и духовным, следовало бы считаться побольше, поскольку он готовит им решающее оружие, предназначенное для уничтожения не вражеских тел, но враждебности в душах.

Перевод Н. Новиковой

Вокруг «Дороги»

Массимо
Мида

Открытое письмо к Федерико Феллини

Дорогой Федерико, как ты знаешь, я давно уже хотел обратиться к тебе с этим открытым письмом, но не случайно делаю это именно сейчас. Я хотел, чтобы прошло некоторое время после первого просмотра «Дороги». Мне думается, что споры, вспыхнувшие после показа «Дороги» на Венецианском фестивале, сбили с толку некоторых критиков. Затем последовал огромный успех фильма у широкой публики. Теперь можно поговорить о нем более спокойно, не в том тоне, в каком велась полемика сразу после фестиваля. Тогда, как все прекрасно помнят, одна

часть критики пыталась сделать твой фильм знаменем католицизма, а другая, как и ты сам, решительно выступала против этого. Теперь споры позади и, по-моему, пора со всей серьезностью проанализировать причины широкого успеха фильма.

Мне кажется (хотя мне и не хотелось бы, чтобы так было в действительности), что фильм страдает извечным пороком, свойственным итальянскому национальному характеру, — склонностью сливать воедино иррационализм и патетику с сентиментальностью простых душ типа героев Гюго, которых так любят читатели комиксов и фотороманов с продолжением. Возможно, именно это привлекло «среднего» итальянского зрителя к твоему фильму.

Повторяю, мне не хотелось бы так думать, но меня приводит в изумление восторженный прием, оказанный «Дороге» зрителями, когда я сравниваю его со своими ощущениями. Мне доставляют наслаждение многие прекрасные кадры, сам стиль повествования, иногда отрывочный, но постоянно напряженный и богатый выдумкой, новизна пейзажа — словом, весь твой кинематографический язык, порой шероховатый, но неизменно очень точный и передающий самое существенное. Но я должен прямо сказать, что твои герои, их судьбы несколько не увлекли меня и оставили совершенно холодным.

Один еженедельный иллюстрированный журнал даже ввел рубрику, в которой Джельсомина (то есть Джульетта Мазина¹) отвечает на письма зрителей².

Пожалуй, я готов прийти к выводу, что успех «Дороги» — это какое-то всеобщее желание уйти от действительности. Можно со всей уверенностью сказать, что история Джельсомины и Дзампано — это нечто среднее между экспрессионизмом и экзистенциализмом. Или, как удачнее выразился Тромбадори, «путаная попытка Феллини соединить французскую пантеистскую мистику с пессимистической экзистенциалистской теорией тоски и отчаяния». Возможно также, что Феллини незаметно для него самого подвело влияние третьесортной литературы, которая легко воздействует на самые простые чувства публики. Многие критики в своих высказываниях не случайно указывали, что слабая сторона «Дороги» — дешевая литературщина сюжета.

Мне хотелось бы услышать твой ответ на эти, как мне кажется, вполне заслуженные упреки.

Неореализм

Федерико
Феллини

Ответ М. Миде

Дорогой Массимо, я с большим вниманием прочел твое письмо, так же как и статьи некоторых других левых кинокритиков, на которые ты ссылаешься. Надеюсь, ты простишь меня за откровенность, но ваша критика, точнее, ваши суждения, в искренности которых я не сомневаюсь, не кажутся мне убедительными. Разумеется, я говорю не о ценности вашей критики вообще, это не моя задача, а лишь хочу сказать, что меня она не убедила. Мне думается, что тут есть какие-то глубокие причины. Наверно, дело в том, что мы исходим здесь из разных принципов, руководствуемся разными установками и это мешает — не мне говорить с вами (я просто лишь показываю с экрана свой фильм), а вам — слушать и отвечать.

Но, может быть, само ваше согласие с принципами, которыми вы руководствуетесь, вселяет в меня сомнения относительно его правильности и его последовательности. Вся ваша марксистская точка зрения, ты должен с этим согласиться, приобретает для меня значение, во всяком случае, относительное, если сравнить вашу критику с критикой со стороны марксистов, которые на этих днях видели мой фильм в Париже. Ты мне возразишь, что французские коммунисты могут думать все, что им угодно, и это тебя не касается, но ты должен признать, что это обстоятельство, помимо того, что имеет особое значение, показывает также, что ваше желание навязывать поучения и указания, исходя из точки зрения, которой вы руководствуетесь, подвергается серьезной конкуренции и, возможно, будет полностью опровергнуто теми, кто исходит из ваших же основных принципов. Ты должен согласиться с тем, что нельзя проходить мимо или же не придавать значения тому, что такой поэт (помимо того, что коммунист), как Арагон, сообщил мне, что лучшими фильмами, которые он когда-либо видел, он считает «Золотую лихорадку»¹, «Броненосец «Потемкин» и «Дорогу». И Жак Дониоль-Валькроз², который, как тебе известно, является представителем самой ортодоксальной левой

культуры, в своей статье пишет: «Фильм-маяк, предвестник новых форм кино, «Дорога» подобна сильной струе свежего и целительного воздуха в кино 1955 года. Вот подлинное передовое искусство». А Садуль в «Леттр франсез», рецензируя мой фильм, выражает свое мнение так: «...доброта, любовь к людям, вера и надежда на справедливость доминируют в произведении Феллини. Как же можно верить заинтересованной клевете тех, кто хочет исказить глубокое значение этого фильма к выгоде обскурантизма?» И заключает так: «Пройдет время после выхода «Дороги». И мы вновь посмотрим этот фильм. И мы увидим, будет или нет он иметь успех. Но в любом случае я вновь пересмотрю его... Я буду поражен, если этот фильм, потрясающий своей необычностью, после первого же просмотра не останется надолго у всех в памяти и не явится вехой в истории кино. Во всяком случае, я уверен, что Феллини — большой мастер, что его творчество — новый и чрезвычайно значительный этап в кинематографии середины XX века».

Разумеется, я не был бы столь нескромен, цитируя тебе эти оценки, если бы ты, цитируя некоторые другие, опубликованные в Италии, не пытался развернуть не столь диалог, сколь, скорее... коллективную дискуссию. И поскольку ты цитируешь мне написанное кем-то относительно якобы литературной искусственности «Дороги», которая, мол, даже губит фильм, позволь мне ответить цитатами, содержащими по меньшей мере несогласие с этим. Вот, например, что пишет Жан де Баронселли³ в «Монд»: «Искусство Феллини состоит именно в том, что он решительно отходит от всякой литературной фальши и от всякой дешевой патетики. Его поэзия естественна, его тайна безыскусна. Если Феллини многим обязан Чаплину, то можно утверждать, что ученик достоин своего учителя. Можно повторить фразу Кайята⁴, произнесенную им в Венеции: «Дорога» уже сейчас классика».

А вот что пишет Шарансоль⁵ в «Нуэль литтерер»: «Несомненно, что перед нами художник, который не похож ни на кого другого, и мы должны отнести к нему с полным доверием».

Я мог бы, дорогой Массимо, еще долго продолжать, разъясняя свою точку зрения относительно тех оценок и критических замечаний, которые ты выдвигаешь сам, и тех, что ты цитируешь и обобщаешь в своем письме.

Но ты полностью убежден в относительной ценности тех цитат, которые приводишь, а также, полагаю, недостаточно серьезно относишься к успеху моего фильма у публики. Поэтому мне хотелось бы высказать свое сугубо личное мнение относительно проблемы человечности и морали — проблемы, которая, я согласен с тобой, лежит в основе фильма, но которая, как я ее понимаю, не подходит под то определение, какое ты пытаешься ей дать.

По-моему, в «Дороге» претворено положение, очень точно сформулированное французским философом Эммануилом Мунье⁶, который говорит, что, какова бы ни была перспектива социального развития, насущно необходимо показать, как практически осуществляется сближение одного человека с другим. Я хочу сказать, что для того, чтобы подготовиться к богатой, предоставляющей самые широкие возможности общественной жизни будущего, сегодня, когда так много говорят о социализме, прежде всего необходимо научиться такой простой вещи, как сосуществование одного человека рядом с другим. Я думаю, что, если не будет разрешена эта очень простая, но столь насущная проблема, завтра мы можем оказаться перед лицом такого общества, которое внешне будет прекрасно организовано и будет отлично функционировать без каких-либо дефектов, но в котором личные отношения, отношения между людьми, отношения между отдельными индивидуумами окажутся чисто поверхностными, лишены всякого внутреннего содержания; в них будут царить равнодушие, отчуждение, невозможность познания человека человеком.

Наша беда, несчастье современных людей — одиночество. Его корни очень глубоки, восходят к самым истокам бытия, и никакое опьянение общественными интересами, никакая политическая симфония не способны их с легкостью вырвать. Однако, по моему мнению, существует способ преодолеть это одиночество: он заключается в том, чтобы передать «послание» от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и таким образом осознать, раскрыть глубокую связь между одним человеческим индивидуумом и другим.

«Дорога» представляет собой подобную попытку, предпринятую средствами искусства. Именно за это пронизывающее фильм стремление достичь духовного сближения между Дзампано и Джельсоминой (которым по самой

их природе, как это совершенно очевидно, не суждено понять друг друга) в какой-то иной, сверхъестественной сфере взаимопонимания между мужчиной и женщиной «Дорога», по-моему, и подверглась нападкам со стороны тех, кто верит в возможность сближения между людьми лишь в сфере повседневной жизни и политики.

В фильме наличествуют также и совсем простые человеческие надежды. В нем ставится вопрос о том, какова роль женщины во взаимоотношениях между двумя человеческими личностями, какую роль играет женская теплота (назовем ее женской поэтичностью) при осуществлении обращенного к людям призыва о духовном сближении и единении в любви.

В «Дороге» рассказана одна из бесчисленных человеческих историй, выбран, быть может, самый убогий самый жалкий случай сосуществования между людьми; я пытаюсь показать, как постепенно лопается скорлупа этого сосуществования и появляется на свет зародыш наипростейшего и сверхъестественного человеческого общества.

Мое стремление — возможно, это иллюзия — заключалось в намерении показать, что каждый в своей жизни может оказаться в подобном положении и должен будет искать из него выход. И мой фильм, может быть, покажет, как, каким образом это можно осуществить, а главное, породит само желание к сближению между людьми. Если бы это удалось, тогда, значит, наши усилия не пропали даром.

В своих попытках показать, как рождается потребность сближения между людьми в определенных социальных условиях, я обращаюсь к ситуации, казалось бы, столь неподходящей, одновременно и отвлеченной и жалко-обыденной. Я думаю: для того чтобы сегодня убедительно показать, как индивидуализм превращается в чувство подлинного социализма, необходимо показывать и исследовать это превращение как духовную потребность, как веление времени, как линию внутреннего, самого сокровенного поведения человека.

Стремление к «сообществу» должно рождаться из глубокой потребности самого существования человека, зреть в нем самом и исходить от него самого.

Ты не удивишься (а может быть, и удивишься), если я именно тебе процитирую два отрывка из Энгельса:

«Грубое равнодушие, жестокая изоляция всякого индивидуума в его частных интересах тем более отвратительны, что эти отдельные лица собраны в тесном пространстве...»; «Распад человечества на монады, каждая из которых имеет свой принцип жизни и свою особую цель: мир атомов доведен здесь до крайности».

Я думаю, что эта «монадность», это одиночество, характерные для современной жизни, представляют собой явление временное. Поэтому необходимо на эту язву нашей жизни направить самый яркий свет, разобраться во всей ее сложной противоречивости. Фильм, стремящийся образно передать детализированную, показанную, словно под микроскопом, картину диалектики чувств, противоречия того монолога-диалога, который является ныне основной формой общения между людьми, в результате чего и происходит столько несчастий и столько подлостей, отражает самую насущную потребность сегодняшнего дня, объясняет ее, раскрывает ее во всей глубине. Именно к такому фильму в наибольшей степени и подходит определение «реалистический». Конечно, задача искусства — раскрывать, проследивать, освещать исторический процесс, но оно должно это делать гораздо более диалектично и гораздо менее педантично, чем вы считаете. Иногда кино, оставляя в стороне конкретные факты исторической действительности, обращается к переживаемому сегодня столкновению чувств и воплощает его в выдуманных, в какой-то степени мифических персонажах. Подобные фильмы могут оказаться гораздо более реалистическими, чем те, что откликаются на определенную социальную действительность и социальные процессы. Вот почему я не верю в «объективность». Во всяком случае, в том виде, в каком ее понимаете вы. Вот почему я не могу согласиться с вашими концепциями неореализма, далеко не полностью и очень поверхностно отражающими сущность этого направления, к каковому, я полагаю, имею честь принадлежать и сам со времени создания фильма «Рим — открытый город». Мне хотелось бы закончить словами из дневника Павезе (даже если Павезе — писатель, которого вы ныне не любите): «Послушать, так только и существуют порывы революционного насилия. Но ведь в истории — все революция: всякое обновление, всякое неожиданное и мирное открытие! Поэтому долой предвзятый тезис о том, что для морального возрождения

необходимы (хотя бы со стороны других «активных» личностей) насильственные действия. Долой эту детскую потребность в сборищах и адском шуме!»

От редакции журнала «Контемпоранео»

Прежде всего следует отметить, что мы согласны с некоторыми мыслями, содержащимися в письме Феллини: действительно, высказывания итальянской левой критики, которая дала отрицательную оценку фильму «Дорога», носили слишком общий характер. Мы хотим сказать, что, хотя и считаем в целом направленность и смысл этих высказываний правильными, было бы желательно, чтобы они выглядели более аргументированно и был дан более углубленный анализ «Дороги» — фильма, имеющего весьма существенное значение для развития определенной поэтики и представляющего собой важный этап (важный именно потому, что этот фильм обладает высокими художественными достоинствами) для нашего неореалистического кино, стоящего перед выбором, по какому пути ему идти дальше. Столь же откровенно мы должны сказать, что еще более поверхностными нам кажутся восторженные высказывания французской левой критики. Но именно сама противоположность суждений доказывает, что перед нами вопрос, который остается открытым и нуждается в обсуждении.

Обсуждение этого вопроса следует начать с рассмотрения той концепции реализма, которую предлагает нам Феллини. Он говорит, что можно создать реалистический фильм, оставляя в стороне конкретные факты исторической и социальной действительности. С этим можно согласиться, лишь если подходить к вопросу абстрактно. Но при конкретном подходе мы увидим, что в Италии новый кинематографический реализм (широко известный под названием неореализма) возник исторически — поднявшись на волне опыта, чувств, надежды и нового видения мира, родившихся в результате борьбы против фашизма. Вот фильмы, которыми мы все восторгаемся,

к которым неизменно обращаемся, которые принесли мировую известность итальянскому неореализму, — один их перечень свидетельствует о правильности высказанного нами положения: «Рим — открытый город», «Пайзá», «Бандит», «Один день жизни», «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане», «Земля дрожит», «Тяжелые годы», «Рим, 11 часов», «Во имя закона». Эти фильмы показывают нам итальянскую действительность, которую долгое время скрывали от народа, рождают в нас желание изменить общественный строй, в течение долгих лет направленный на подавление всего нашего народа. Вот почему поэтика неореализма — течения, особенно много давшего именно в послевоенный период, — ориентировалась на определенную тематику: партизаны Росселлини, безработные и пенсионеры Де Сика и Дзаваттини, рыбаки Висконти, простые труженики Де Сантиса. Все эти элементы исторического процесса, от которого мы и должны отталкиваться: это часть истории и вместе с тем неотъемлемая часть жизненного опыта каждого из нас.

Однако именно журнал «Контемпоранео» на своих страницах первым заговорил о том, что неореализм, для того чтобы продолжать свое развитие, не должен ограничивать себя лишь одной послевоенной тематикой. Мы писали также о необходимости развития неореализма в реализм. Не стоит сейчас вдаваться в рассуждения, что именно понимать под этим термином; мы лишь хотели сказать, что пора это стремление к раскрытию жизни, ее хроникальное отражение слить воедино с великой традицией итальянского и мирового реализма, который в литературе представляют Мандзони и Верга, Бальзак и Стендаль, Гоголь и Толстой, а в кино — Чаплин, Пудовкин, а также Видор, Пабст и Штрогейм в первый период их творчества и отчасти Эйзенштейн. Но мы отнюдь не хотели сказать — и мы этого не говорим, — что неореализм пора выбросить на свалку, полностью отказаться от опыта, накопленного неореализмом, предать осмеянию его поэтику.

Но постараемся быть более конкретными. Не только кинематографический неореализм, но и все сегодняшнее итальянское общество возникли в результате великого опыта антифашистской борьбы. Одной из задач этой борьбы было покончить с «монадностью», одиночеством человека, со скудостью чувств, душевной черствостью.

Но при этом мы исходили из представления, что человеческое одиночество не есть нечто фатальное, не есть некая мистическая, порожденная потусторонними силами болезнь души, а является своего рода распылением, распадом личности, к которому приводит человеческий индивидуум буржуазное общество, превращающее людей в замкнутые, изолированные части огромной машины. Так понимали человеческую разъединенность итальянские антифашисты, поэтому-то борьба против фашизма — это также и борьба за единство между людьми. Антифашистское движение опиралось прежде всего на поддержку тех общественных классов, сами условия существования и работы которых ведут к преодолению человеческого одиночества, так как их закон жизни — солидарность. Полагать, что противоречия между монологом и диалогом, между индивидуумом и обществом, между собой и окружающими можно разрешить посредством сближения с отзывчивым и любящим существом, посредством сближения в некоей потусторонней сфере, — значит полностью исключить из этих противоречий исторические, реальные факторы, значит превращать их в нечто выдуманное, мифическое. Именно в такое двусмысленное положение и попадают последователи различных экзистенциалистских направлений, в том числе левые экзистенциалисты и в известном смысле сам Мунье, к авторитету которого обращается Феллини (но как много еще других противоречий можно при желании найти в суждениях этого французского католика!).

Феллини отказался от показа типичных форм отсутствия взаимопонимания между людьми — вот за что мы его критикуем, а вовсе не за то, что он не показывает в своем фильме забастовку, или фабричную жизнь, или же борьбу крестьян за землю, поиски работы безработными. Каждый принадлежащий к реалистическому направлению художник волен в выборе сюжета, который подсказывает ему фантазия. Мы критикуем Феллини за то, что он утратил реалистическую точку зрения в своем повествовании об истории любви Джелльсомины и Дзампано, поданных как выдуманные персонажи, а не как реальные в реальной обстановке. Мы признаем заслугу Феллини в том смысле, что он привлек внимание к такой острой и всегда современной проблеме, как взаимоотношения между отдельными индивидуумами. Но мы упре-

каем его за то, что он позабыл о том, что эти взаимоотношения, будь то состояние изоляции, одиночества, будь то коммуникабельность, всегда выступают перед нами как исторически обусловленные (например, в фильме «Умберто Д.» или в фильмах Чаплина). Перенесение этой проблемы в сферу метафизики, потустороннего лишь затрудняет возможность ее разрешения.

Мы надеемся, что кинодеятели, основоположники и последователи неореалистического направления, примут участие в нашей дискуссии и обогатят ее своим опытом и идеями.

Карло
Лидзани

Евангелие от «Идиота»

Дорогой Феллини, хотелось бы начать весьма издалека, чтобы придать более конкретный характер дискуссии о твоём последнем фильме и рассмотреть современный этап развития итальянского кино.

Возможно, в настоящее время в кино (хотя и в более скромных масштабах, чем в других областях) происходит последнее сражение давней, извечной войны (и любви) между современным человеком и действительностью, которая этого человека окружает.

После краха общества XVIII века и его мифов художники, философы, историки оказались перед лицом тяжелой и прозаической действительности. Одни из мыслителей и художников бежали в мир мечты, оплакивая прежние счастливые времена, и составили робкий отряд многочисленной армии романтизма. Другие же, осмысливая в своих произведениях мучительное состояние этого драматического отрыва от действительности, сумели мужественно и ясно сказать о нем (Леопарди) или почувствовать тайну притягательности этой отчаянной попытки высвобождения сил человека и природы (Гёте).

Позднее, когда картина земной действительности постепенно становилась все более жалкой, когда новые хрупкие мифы буржуазного прогресса рассыпались в прах в непрерывных войнах и революциях, когда социальные

связи все больше ослаблялись, а в искусстве развивались течения реализма и натурализма, отдельные художники, не будучи в силах противостоять непреодолимым веяниям новых времен, искали выход в некоем «эрзаце», суррогате старой веры, в ностальгической тоске по собственному, очень тесному искусственному раю.

Повседневная борьба между художником и действительностью становилась все более ожесточенной и неравной. Тайна бога, прежнее подчинение земного потустороннему — короче говоря, старая иерархическая структура духовного мира, отражавшая глубокую зависимость человека от природы, выгнанная в дверь, влезла в окно.

Древняя тайна леса, тайна природы, принявшая парадоксальные формы социальной действительности и становящаяся с каждым днем все менее органичной, все более чудовищной, вновь предстала перед человеком и породила страх перед так называемой «культурой для масс», слепой и разрушающей, но подчиняющей себе человека, подобно древнему богу.

Многие художники видели только два пути избавления от страха перед новым чудовищем — анархический бунт и обостренный индивидуализм в противовес серой безликости массы, стремящейся поглотить личность, или же бегство во все более и более абстрактный мир мечтаний, уход в башню из слоновой кости.

В этот период возникает одна псевдогуманистическая тенденция: появляются герои (особенно часто мы встречаем их у Достоевского), стремящиеся к несовременному, идеалистическому «единению» между людьми. Художник не в силах охватить действительность во всей ее противоречивой сложности, глубоко жаждущий единства, духовной близости между людьми, творит новый «эрзац», создает новую мифическую фигуру — евангелический образ Идиота. Рождение этого образа — одно из самых значительных событий культуры за последнее столетие. Философский смысл появления этой фигуры объясняется весьма просто: это новый способ бегства от действительности, это перенесение диалектического решения самых сложных проблем в область чувств и сферу мистики.

Возможно, что в определенный момент истории итальянского кино и должен был начаться этап «Дороги» Феллини. Возможно, что определенная историческая обстановка в нашей стране, процесс формирования нашей интелли-

генции, трудный путь итальянской кинематографии явились причинами, которые обусловили возрождение этого теперь уже не нового противоречия, характерного для развития искусства на протяжении последних ста пятидесяти лет. Сегодня если и можно спросить, то лишь о «пропорциях», то есть о глубине этого противоречия, но не о самом его существовании и содержании.

Дорогой Федерико, ты пишешь: «Наша беда, несчастье современных людей — одиночество. Его корни очень глубоки, восходят к самым истокам бытия, и никакое опьянение общественными интересами, никакая политическая симфония не способны их с легкостью вырвать. Однако, по моему мнению, существует способ преодолеть это одиночество: он заключается в том, чтобы передать «послание» от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и таким образом осознать, раскрыть глубокую связь между одним человеческим индивидуумом и другим».

Это утверждение непосредственно вытекает из евангельского подхода к жизни, впервые проявившегося при создании Достоевским образа Идиота и развиваемого ныне значительной частью левых экзистенциалистов. Но так ли в самом деле глубоки корни одиночества? Или же эти корни подобны корням, соединяющим дерево с землей, и, как бы мощны они ни были, по сравнению с землей они ничтожны? Так и связь человека с действительностью является связью с необозримой историей человечества. И можно ли сегодня пытаться объяснить человеческое одиночество, стремиться излечить от него, если при этом игнорировать в философском и рационалистическом смысле историю и называть «опьянением общественными интересами» или «политической симфонией» постоянные, упорные поиски истинных корней, подлинной сути этого одиночества?

Мы отнюдь не отрицаем существования проблемы одиночества, но никак не можем согласиться с тем, как предлагает ее разрешить философия, которая сама еще больше углубляет человеческое одиночество или же пытается преодолеть его, перебросив хрупкий мостик над неведомой (но вполне могущей быть изученной) пропастью. Люди могут духовно сблизиться, и действительно сближаются, лишь в ходе общечеловеческой истории.

В интересах всего итальянского кино мне хочется откровенно высказать Феллини следующее.

Дорогой Федерико, если на самом деле столь близки твоему сердцу (а именно в этом и заключается сущность твоего «послания», вложенного в «Дорогу») отношения между людьми, будь до конца верен этому своему «посланию». Если ты хочешь, чтобы оно было более действенным, страстным, современным, больше вторгайся в действительность. Совершенно справедливо, что в определенные исторические периоды сказка может являться отражением и глубоким осмыслением действительности, но ведь сказки бывают разные. Сказка Чаплина всегда в высшей степени определена.

Фильмы Чаплина — сказки, потому что в них лишь немногие символические знаки определяют исторические и общественные условия.

Но плохо было бы, если бы Чаплин пренебрег этими внешними признаками — такими, как фабрика в «Новых временах»¹; мирок американских переселенцев в «Золотой лихорадке»; англосаксонский люмпен-пролетариат в его первых коротких лентах; экономический и военный кризис в «Месье Верду», нависший над героем, как невидимая туча, но в то же время столь жутко проявляющийся в виде совершаемых им с полным простодушием убийств своих жен.

Идя по пути ангельского смирения, по тропинкам, протоптанным в джунглях современного мира нерешительными шагами героя Достоевского, тебе вряд ли удастся воссоздать действительность, которая близка тебе и дорога. Вряд ли удастся тебе и способствовать таким образом сближению между людьми, о чем ты так горячо мечтаешь. Ты был свидетелем пути, который проделал наш общий друг Росселлини от конкретной гуманности, от конкретной любви к людям, заложенных в «Риме — открытом городе», до блаженной любви его «Франциска, менестреля божьего» и «Европы, 51». Разве может сегодня в Италии художник, желающий передать посредством своего произведения послание, которое дошло бы до всех людей и обогатило бы их идеологический багаж, опираться на самую литературную из всех философий? Ты мне здесь скажешь: а что, разве опираться надо только на марксизм? Значит, чтобы создать поэтическое произведение, надо сперва изучать теорию? Скажешь, что дискутировать просто, а поставить фильм совсем другое дело!

Но именно потому, что нынче не 1945 год и мы уже не

стоим в самом начале развития неореализма, именно потому, что у нас за спиной много идей, превратившихся в действительность, и много фактов, претворенных теперь в идеи, — именно поэтому никак нельзя начинать с нуля, как этого хочешь ты, нельзя начинать со сближения двух столь примитивных душ. Не будем трогать теорию, поговорим лучше о нашем кино. В прошлые годы мы не раз могли видеть и ту искру человеческого взаимопонимания, духовной близости, которую ты ныне ищешь. И эта искра, этот светлый проблеск были тем ярче, чем более конкретный, земной, пусть иногда даже с некоторым оттенком религиозности, характер носили духовные встречи, сближение между людьми; это человеческое единение было тем более впечатляющим, что происходило в живом, понятном, исторически конкретном мире. Эту искру мы видим в фильме «Рим — открытый город», когда священник и коммунист узнают друг в друге близких по духу людей: когда Маньяни умирает потому, что у нее отняли мужа, а он — неотъемлемая часть ее самой; когда дети свистом дают знать священнику в момент его расстрела, что они рядом, вместе с ним. Эта искра вспыхивает в «Пайзэ», когда негр смотрит на трущобы, в которых ютятся неаполитанцы, или когда американец, не в силах сдержать себя, выскакивает из укрытия, видя, как немцы топят в реке партизан, привязав им к шее камни. И тогда, когда в «Похитителях велосипедов» сын видит оскорбленного и униженного отца, а затем они идут вместе как братья, как двое мужчин среди враждебной им толпы. Этих примеров вполне достаточно.

Скажу тебе — и это очень большой разговор, — что некоторые побочные явления кризиса итальянского кино в последнее время производят на меня гнетущее впечатление. Например, та садистская, детская радость, с которой в связи с некоторыми довольно поспешными суждениями о фильме Висконти «Чувство» нынче начинают, особенно в провинции, вершить суд над неореализмом. Создается впечатление, что под давлением известных требований «образованных классов» с таким трудом собранные воедино за последние годы силы неореализма ныне охвачены странной манией самоуничтожения, словно им хочется снова вернуться к умеренности и они только и ждут первого повода, чтобы вновь бежать от горькой и жестокой драматичности современной действительности, которую

они нередко куда больше любят на словах, чем на деле!

Свою озабоченность положением в итальянском кино я высказывал уже неоднократно. Уже давно я говорю о необходимости развития неореализма в сторону более богатой и разнообразной тематики, новых героев, столь же разнообразных, как и окружающая нас действительность; говорю о том, что жанровые сценки, неглубокая хроникальность уже надоели до тошноты.

Мне думается, что и ты, дорогой Феллини, если бы в последние годы атмосфера в итальянском кино не была такой тяжелой, придал бы своему фильму-посланию гораздо более конкретный и реалистический характер.

Ренцо
Ренци

Атмосфера 1940 года

Мысли, высказанные Феллини, помогают лучше понять «Дорогу» и с большей откровенностью участвовать в развернувшейся дискуссии о неореализме и путях его развития. Обо всем этом нельзя рассуждать априорно, без обращения к конкретным фактам, иначе наша полемика рискует превратиться в абстрактные рассуждения.

Но мне все же хочется обратить внимание Феллини, особенно теперь, когда он приступает к съемкам нового фильма, на положение нашей кинематографии в целом, на некоторые опасные моменты не только общего, экономического и цензурного характера, которые мы можем наблюдать изо дня в день, но и на порожденные определенной атмосферой в области культуры, заставляющей думать о том, что мы возвращаемся не к столь отдаленным временам.

Поистине начинает казаться, что мы живем в атмосфере предвоенных лет, когда новорожденное фашистское министерство «народной культуры» вполне могло бы приветствовать все то, что происходит у нас ныне. Короче говоря, вновь создается атмосфера 1940 года. Об этом свидетельствует множество симптомов, проявляющихся в самих фильмах. Вновь ставят фильмы-колоссы, в которых место рассказов о событиях, подготовивших приход к власти дуче, занимают рассказы о папах римских, подго-

тавливающих приход христианских демократов; выпускаются фильмы о войне по образу и подобию фашистских; выходят пошлые кинокомедии с «белыми телефонами», напоминающие фильмы типа «Большие магазины»¹. Де Сика начинает чрезмерно эксплуатировать свои актерские способности; Висконти продолжает ставить «проклятые» произведения; Каstellани возвращается к эстетскому формализму времен своего фильма «Выстрел». Бездумная и развлекающаяся Италия — вот истинный источник новой кинопоэзии.

— А при чем тут я? — спросит нас Феллини.

Прежде всего мне хочется еще раз выразить свое восхищение Феллини, который и в «Дороге» (глубоко народной сказке, своим простодушием обезоруживающей и побеждающей любую силу) показал, что может создать совсем новое, «свое» произведение без всяких коммерческих ухищрений (тем более надо ценить успех фильма у широкой публики). Однако независимо от воли и желания режиссера именно «Дорога» отражает некоторые черты этого наблюдаемого ныне возврата к атмосфере прошлого. Сами имена персонажей — Джельсомина и Дзампано — словно взяты из юмористических журналов той эпохи. Вся история, рассказанная в фильме посредством иносказания и показанная сквозь призму возврата к природе (потрясающие пейзажи), бегства в пустынные, безлюдные места от невыносимого человеческого сообщества, кажется символическим протестом против режима тирании.

Возможно, я и ошибаюсь — страшные призраки прошлого никогда не забываются. Если мои замечания правильны, то мы имеем дело с воздействием на режиссера тех еще не вполне преодоленных привычек в области образа мышления и психики, которые некогда нами владели. Я знаю, что Феллини искренен. Очень может быть, что повторение метода отражает повторение определенной исторической обстановки, — в результате возникает одинаковая реакция. Но Феллини свободно идет вперед, ибо только при полной свободе перед самим собой в искусстве можно достичь действительно значительных результатов, которых не признают лишь те, кто руководствуется условными схемами.

Я вступаю в дискуссию как сотрудник Феллини по постановке «Дороги». Мы считаем, что созданная нами работа по своим результатам является прогрессивной.

Свое выступление я хотел бы посвятить в основном статье Карло Лидзани, чья большая серьезность и принципиальность, а также глубокое развитие им эпичности и повествовательности в своем кинотворчестве (неореализм уже при самом своем зарождении утверждал «новую эпичность» и «новый монтаж») постоянно приносили и приносят пользу итальянскому кино. Его критика в адрес Феллини столь полезна и остра, что это дает возможность, отвечая на нее и пытаясь ее опровергнуть, еще более углубить нашу дискуссию, сделать ее еще более плодотворной для идейного развития итальянского кино. Я лично могу согласиться только с мыслями, высказанными Лидзани в конце статьи, где он, как мне кажется, солидаризируется с теми критиками, которые считают, что на деле требование «преодолеть» неореализм означает его извращение и отказ от неореализма вообще.

Прежде чем перейти к подробному рассмотрению суждения, высказанного Лидзани об «Идиоте» Достоевского и экзистенциализме, которое представляется мне схематичным и упрощенным, я не могу не выразить своего несогласия с тем кратким экскурсом, который Лидзани совершает, идя по стопам Лукача, в область истории развития современного искусства и художественного мышления от романтизма до наших дней. Он делает это с целью объяснить с исторических позиций ошибку Феллини, ссылаясь на примеры бегства человека от реальной действительности в прошлом веке, когда усилия реалистов и марксистов, наоборот, были направлены на борьбу за познание этой действительности. Лидзани считает, что решительный поворот в познании мира произошел при переходе от Гегеля к Марксу. Однако, признавая огромную заслугу Маркса в процессе познания окружающего мира и всю важность его открытий в области материалистической философии, экономики и истории, я не могу, из любви к истине, пренебречь, подобно Лидзани, другим, имевшим реша-

еще важное значение этапом в процессе познания мира — переходом от Гегеля к Кьеркегору. Как известно, на смену идеалистической философии пришло два больших критических направления — марксизм и экзистенциализм; живой диалог в наше время происходит только между этими двумя формами мышления. Это актуальный, еще остающийся открытым вопрос, который, конечно, нельзя разрешить в одной журнальной статье. Также неправильно считать единственно прогрессивным исторический подход к познанию действительности, который недоступен тем, кто бежит от жизни (например, Кафке).

По-моему, в статье Лидзани есть и другой весьма схематичный и спорный пассаж, от которого просто бросает в дрожь: я имею в виду то место, где он говорит о так называемом «ангельском смирении» Достоевского и левых экзистенциалистов. Может быть, только недостаточное знакомство с трудами левых экзистенциалистов заставляет Лидзани в таком искаженном виде трактовать проблему человеческого одиночества и коммуникабельности, которую, по его мнению, может разрешить только история. Совершенно правильно: люди могут достичь сближения в потоке общечеловеческой истории, «исследуя» те пропасти, которые их разделяют; однако некоторые марксисты, как, например, Лидзани, не улавливают реальной проблематики исследования этих «пропастей», которую как раз и уяснили себе левые экзистенциалисты. Конечно, невозможно в пределах одной статьи (это должен был понимать и Лидзани) даже затрагивать столь сложную проблему.

Слишком долго было бы доказывать, что история в том виде, как ее метафизически понимает Лидзани, выступает в роли своего рода *deus ex machina*, с помощью которого разрешается проблема человеческого одиночества. Я отнюдь не хочу отрицать того, что совместная целенаправленная социальная и политическая борьба людей является основной нитью человеческой истории, но элементарное критическое мышление, которому Лидзани мог бы поучиться у экзистенциалистов, подсказывает, что и сама история — это постоянно открытая проблема: она не может быть разрешена в одном плане, так же как не может быть и процессом одного абсолютного духа, каким представлялась она Гегелю.

Теперь я перехожу к тому, что Лидзани говорит о Достоевском, поскольку, как мне кажется, философская сто-

рона его статьи слаба именно потому, что об одной из сложнейших проблем в ней говорится бегло и поверхностно. Обращение Лидзани к Достоевскому — это подлинная суть всей статьи, о чем свидетельствует и само ее заглавие. С помощью решительного обтесывания «Идиота» Достоевского по примеру некоторых советских критиков, которые ныне и у себя на родине уже не пользуются авторитетом, Лидзани валит в одну кучу «Франциска, менестреля божьего», и «Европу, 1951». Прежде всего большая ошибка включать в эту группу фильмов «Европу, 1951». Оставим в стороне вопрос о том, что этот фильм Росселлини был откровенной неудачей режиссера: помимо того, он никак не подходит под определение фильмов об ангельском смирении и «идиотизме» в понимании этого слова Достоевским. «Европа, 1951,» скорее, неудавшаяся попытка создания идеологического фильма.

Однако из-за недостатка места спешу перейти к рассмотрению совершенно неверного, по моему мнению, понимания Лидзани Достоевского (а потому и неверных его последующих рассуждений о «Франциске» и «Дороге»). Очень возможно, что те же русские критики, которые ныне пересмотрели свои взгляды на Достоевского, помогут Лидзани понять «Дорогу».

Линия «идиотизма» если в какой-то мере и проходит, то лишь в фильмах «Франциск, менестрель божий» и «Дорога»: нельзя забывать, что в этом последнем фильме весьма важная роль принадлежит Матто, открывающему перед Джельсоминой новый для нее мир (очень большой заряд заложен в сцене их разговора и в рассуждениях Матто).

Мы благодарны Лидзани: своей статьей он невольно указал нам, что в чрезвычайно глубокой важности и прогрессивном значении для нас «Идиота» Достоевского как раз и кроется подлинный ключ к новой интерпретации неореалистического направления, впервые проявившийся во «Франциске, менестреле божьем», и в «Дороге».

Мне кажется, что одним из результатов нашей дискуссии является признание, что неореализм нуждается в развитии проблематики, что ему необходим более широкий простор в поисках гуманизма, меньшая догматичность и отказ от каких бы то ни было схем. В конце концов, то, что объединяет изнутри различные течения в неореализме, поиски, которые они ведут, как раз и есть любовь к человеку, к его жизни, к его «общечеловеческому дому». Для нас эта проблема является и эстетической, и религиозной, и социальной, а ни в коей мере не абстрактной выдумкой или просто погоней за душещипательной темой.

Я считаю, что если говорить о наиболее характерной черте неореализма, так это именно его общественный характер. Неореализм — это движение общественного человека, то есть человека, который в своих отношениях с другими людьми исходит из чувства долга и ответственности перед обществом. Именно эти отношения и составляют самое главное в сложном процессе преобразования «существования», которое постепенно становится «сознанием»; пора понять, что конкретные связи людей составляют основную стоящую перед нами проблему. Человек эпохи романтизма не знал этой проблемы. И мне думается, что появление неореализма — это преддверие более широкого движения в культуре, своего рода освобождение от некоего лежащего на человеке бремени метафизики.

Я понимаю, что мои слова могут показаться слишком расплывчатыми или недостаточно скромными, но я считаю, что неореализм гораздо более сложное и загадочное явление, чем оно нам представляется. Я не подразумеваю под этим нечто экзотическое, я просто хочу сказать, что после войны начала развиваться новая идея человека (как я сказал, «общественного человека», отнюдь при этом не перестающего быть личностью). Сейчас мы переживаем лишь первый этап, на котором выявляются и ставятся главные проблемы.

Неореализм отважился начать разговор о человеке и обществе, теперь он должен смело перейти к разрешению им же поставленных задач, раскрывая новые явления и их

новые причины. Я бы сказал — если бы этими словами уже не слишком злоупотребляли ранее, — что неореализм поставил перед собой задачу стать гуманизмом, любовью к жизни, поэтикой миролюбия.

Конечно, это требует, чтобы мы в большей степени стали критиками, но вместе с тем и «фантазерами» и — почему бы нет? — «пророками» реализма, то есть художниками, умеющими находить новые достоинства и новые свойства в человеке, предметах, событиях жизни. Итак, открытие новых духовных ценностей — вот важнейшее направление, в котором движется неореализм. Неореализм — поистине новое движение, новая поэтика, которая, преодолевая старое, несет обновление; он является своего рода зондом, при помощи которого можно предельно глубоко исследовать то, что предлагает сегодня история человеку, но что отнюдь не достается ему безвозмездно. Я не думаю, что было бы правильно дробить течение неореализма на отдельные группки по различным идеологическим взглядам; ограничивать его застывшими теоретическими установками прошлого; принуждать его в смысле творческой методологии быть чуть ли не повторением систем, применявшихся в другие времена и в другом месте. Сегодня некоторые полагают, что неореализм, пройдя период временного единства, связанного с послевоенной атмосферой и существованием комитетов национального освобождения, ныне распался на множество стоящих на противоположных позициях группок, которые ранее были так тесно слиты воедино, что их не было заметно. Вот прекрасный способ отказа от неореализма и его главных произведений; будто бы ныне стало явным то, что прошлое (послевоенные годы) еще скрывало. Таким образом, получается, что неореализм — это какое-то гибридное течение, нечто временное, парадная ложь, к которой прибегают в целях самоутверждения, что в результате и привело к ослаблению и распаду этого направления.

Однако я, напротив, убежден, что неореализм с самого начала был явлением по своей природе объединяющим, был как бы стимулом к созданию новой культуры. Я думаю, что различные идеологические и политические силы, которые ныне жаждут того, чтобы неореализм исчерпал себя, тем самым извращают понятие «прогрессивный». Тот, кто подходит к неореализму субъективно или с узкопартийной точки зрения, кончает тем, что вообще перестает что-либо

видеть. Неореализм остается направлением «синтетическим», «творческим». Надо бороться не столько за закрепление его культурных и идеологических навыков, сколько за то, чтобы обеспечить его преемниками и продолжателями. Вот задача, которая лежит на всех нас. Такие слова, как любовь к жизни, к человеку, любовь к его «общему дому», — это слова не для сторонников «гибридного» единства.

Кроме того, мне хочется уточнить еще одно, по-моему, важное обстоятельство: неореализм, при всей своей конкретности, при всей своей «заземленности», при всей своей приверженности к «повседневности» как новой ритмике повествования, является направлением с высокими целями. Это направление стремится оформиться как органичное понимание жизни, как новое видение мира. В эпоху Возрождения было одно отношение к окружающему миру, к действительности, в эпоху Просвещения, романтизма — другое; почему же сегодня мы не можем сказать, что ведутся поиски «неореалистической» связи с миром, с действительностью? Самое существенное состоит в том, что должны создаваться фильмы, в которых пусть бегло, недостаточно обстоятельно, без подробного повествования, но все же вскрываются и показываются эти новые отношения.

Совершенно ясно, что критическая направленность произведения, являющаяся результатом его актуальности, его новаторской «гибкости», четкости в изображении ситуаций и в отношении проблематики (даже самой глубокой, самой скрытой), заключается в силе новых чувств, которые противопоставляются старым ощущениям и старым идеям.

И наконец, о «политичности» искусства вообще и неореализма в частности. Настоящий враг неореализма — как раз тот, кто спешит наклеить ярлык «нереальный, выдуманный мир» на те произведения, которые предлагают новые пути и делают открытия, пусть на первый взгляд, возможно, и не всегда слишком очевидные. Этим людям следует поменьше бояться таких слов, как «выдуманный», «литературный», «возвращение назад». Легко назвать «выдуманной» проблему, если не принимаешь ее, и «литературной» тему, если она тебя не волнует и не интересует.

Надо постараться понять, что победа раннего неореализма над мифами, фрагментарностью, наконец, над одиночеством была хотя и необычайно важной, но ограниченной по своему значению. Она наметила перспективу развития,

расширила горизонты, но не привела к разрешению основных проблем. Указывать сегодня пути и способы достижения полной победы в деле разрешения этих проблем было бы просто нелепо. Сегодня нельзя избавиться от одиночества одним лишь страстным стремлением к общности и демократии: необходимо вскрыть причины, порождающие это состояние. Вот почему следует ставить — и в философском плане тоже — такие темы, как человеческое одиночество, тоска и отчаяние, пытаться разрешать их более «систематически», чтобы добиться более значительных результатов. Что толку призывать возвратиться к атмосфере Сопротивления, в которой мы все так счастливо родились (я говорю о подлинной Италии)? Если мы хотим, чтобы итальянское кино развивалось дальше, то необходимо превратить эту атмосферу в революционную.

Однако это будет не продолжением неореализма, а его внутренним углублением. Всем ясно, что сегодня итальянское кино испытывает огромную потребность в эпической форме, в романе. Но во избежание возможности двоякого толкования уточним: это не какая-то расплывчатая, смутная потребность в «повествовательном костяке», в какой-то «масштабной» манере, которая бы нас вдохновляла, а лишь простая потребность в таких произведениях, в которых давалось бы нефрагментарное видение человека, целостное представление о его судьбе. Это видение может быть выражено, в конце концов, в лаконичной лирической форме — ведь главная наша потребность в самом этом видении, а не в его внешнем проявлении.

Для создания нового романа, то есть романа неореалистического, по-моему, совершенно бесполезно и даже вредно обращаться к старым структурным формам повествования. Неореализм явился кризисом и критикой абстрактного монтажа, он был смелым шагом по пути ритмического дробления, а для того чтобы прийти к новой целостности, необходимо углублять этот кризис и эту критику. По-моему, именно углубляя элементы неореализма, рассматриваемого как движение общественного человека, можно прийти к форме романа, то есть к слиянию воедино всех тех связей, которые человек имеет «вокруг себя» и «помимо себя».

Мне кажется, что наиболее общественным элементом в человеке является Тайное. Не из любви к расплывчатому спиритуализму, а из-за любви к человеку, к жизни нас влечет прислушиваться к Тайному. Я хочу закончить эту

нашу дискуссию следующими словами Эйнштейна: «Самое прекрасное, что мы можем испытать, — это ощущение тайны. Она-то и есть источник всякого подлинного искусства и всей науки. Тот, кто никогда не испытывал этого чувства, тот, кто не умеет остановиться и задуматься, охваченный робким восторгом, тот подобен мертвому, и глаза его закрыты».

Социальный человек*

Итак, значит, еще можно откровенно спорить, высказывать противоположные мнения, обогащаться в дискуссии — хотя бы потому, что сам вынужден продумывать, уточнять, уяснять свои идеи как для себя, так и для других! Если бы наша дискуссия даже не дала никаких иных результатов, кроме уверенности в том, что мы восстановили один из обычаев общественной жизни, то и этого было бы достаточно. Но нам кажется, что можно сделать и другие выводы.

Первое. Мы согласны с Феллини в том, что для всего неореалистического направления характерна любовь к жизни и человечеству, а также открытие «общественного» человека, то есть выявление и укрепление тех конкретных связей, отношений, которые объединяют одного человека с другими. У нас, однако, возникает сомнение в том, можно ли согласиться с Феллини, когда он выдвигает в качестве одного из характерных свойств «общественного» человека стремление к тайне. Мы хотели бы по крайней мере знать, что понимать под «тайной» — то, что человеку пока еще не известно, или же это определение непознаваемого? В первом случае мы еще можем согласиться с Феллини: стремление познать реальную действительность, еще до недавнего времени неизвестную, волнение от этого открытия — все это, безусловно, присуще неореализму. Во втором случае мы абсолютно не согласны с Феллини: неореализм как раз покончил со всяким кокетничаньем с такого рода туманностями и мистикой, и мы самые что ни на есть неисправимые рационалисты.

Но проблему взаимоотношений «частного» человека и

* Редакционная статья журнала «Контемпоранео».

«общественного» человека, их единства и их разобщенности ставит не только неореализм, — это ключевая проблема всего современного искусства. И, быть может, это самая главная проблема всей жизни современных людей. Неореализм (именно потому, что он возник из исторического опыта антифашистской борьбы и Сопротивления) средствами искусства раскрыл генезис этой разобщенности и всей проблемы человеческих взаимоотношений, найдя причины ее в противоречиях современного общества. Неореализм открыл, что точкой слияния «общественного» человека и «частного» человека является социальный человек, что и индивидуальность человеческой личности и место, которое она занимает в определенном обществе, обусловлены конкретными условиями существования.

Это слияние в социального человека, однако, вместо того чтобы быть гармоничным (в том смысле, что индивидуум должен воспринимать общество не как ограничивающую, а как стимулирующую его силу), очень болезненно и полно противоречий, порожденных противоречиями нашего общественного строя. Именно ощущение этого состояния и лежит в основе таких фильмов, как «Рим — открытый город», «Похитители велосипедов» и «Земля дрожит». Обогастил ли и углубил ли Феллини эту проблематику своим новым фильмом? Осуществил ли он то, к чему сам призывал, — углублять сущность неореализма как движения «общественного» человека? Как раз в этом-то мы и сомневаемся, поскольку он, как нам кажется, пытается выйти за границы реальности и истории, внутри которых стоит проблема противоположности между индивидуумом и обществом.

Второе. Мы согласны с Феллини в том, что неореализм не является каким-то найденным раз и навсегда рецептом: он прежде всего — потребность поисков, открытие новых духовных ценностей, стремление достичь нового органического видения мира. Поэтому вполне естественно, что внутри самого этого направления развиваются различные поэтики разных режиссеров (ведь никто не может отрицать глубокого различия между поэтиками Росселлини, Висконти, Де Сика, Дзаваттини, Де Сантиса, Джерми, самого Феллини и так далее). Поэтому «Дорога», безусловно, является очень значительным произведением, хотя и вызывает серьезные опасения в отношении того, можно ли идти дальше в этом направлении.

Третье. Мы согласны с Феллини в том, что в основе но-

вой прозы (как кинематографической, так и литературной) должно лежать нефрагментарное видение человека. Но мы не согласны с ним, когда он стремится зачеркнуть великий опыт реалистической прозы XIX века, представляющей собой основу для любых поисков в направлении реализма.

Таким образом, в смысле выявления того, в чем мы между собой согласны и в чем нет, дискуссия была полезной. Надеемся, что в будущем мы сможем ее продолжать. Особенно мы надеемся, что эту возможность нам предоставит Феллини своим новым фильмом, еще более интересным, более проблемным и современным, чем «Дорога». Это пожелание мы выражаем от всего сердца — как добрые друзья Феллини.

Перевод Г. Богемского

От неореализма к реализму

Луиджи
Кьярини

Он изменяет неореализму

Прошло немногим более года после конгресса в Парме, посвященного неореализму, на котором поднялись решительные и единодушные голоса в защиту того, что представляло собой (увы, сегодня приходится говорить так) животворное направление итальянского кино, и едва шесть месяцев — со времени Конгресса в Варезе¹, призванного отметить его смерть и воскресение (разумеется, в новых одеждах), как пению труб, раздающемуся справа, уже отвечают звуки труб слева.

И среди трубачей с этой стороны мы находим также «Чинема нуово» и моего дорогого Аристарко, который начинает свою каватину с громкого «до», взятого нашим другом Салинари².

О чем пели католические трубы? Неореализм мертв, или, точнее, эволюционировал, обогатился духовными, религиозными, гуманными ценностями. Пример — «Дорога» Феллини, удостоенная в Венеции премии Международного католического кинематографического бюро. Что

отвечают трубы слева? Неореализм умер, или, точнее, развился в реализм, перейдя от хроники к истории. Пример — «Чувство» Висконти, фильм, который бойкотировали правительственные власти, цензура, жюри Венецианского кинофестиваля, фильм, «исключенный для всех» верующих Католическим киноцентром³. Итак, также после этого «25 июля неореализма» война продолжается. Но продолжается уже в другой плоскости, которая нас угрожающим образом ведет к новому «кинематографическому 8 сентября»⁴.

Да будет хотя бы позволено тому, кто не верит в эти метаморфозы, возвратившие наше кино, этого помудревшего блудного сына, в широко раскрытые объятия литературы в соответствии с самыми традиционными образцами, оплакать покойного и воздать ему в немногих словах хвалу перед группой друзей, ибо наследников у него, пожалуй, не имеется.

Новое измерение

«Неореализм», возможно, был термином не совсем точным, однако при помощи него хотели выделить такие фильмы, как «Рим — открытый город», «Пайзá», «Шушá», «Похитители велосипедов», «Земля дрожит», «Умберто Д.», — мы называем здесь только самые важные, — которые при всех их недостатках, слабостях и различных позициях их авторов объединял общий для всех них новый дух, рожденный Спротивлением и проявившийся в открытии новой формы — результата углубления, чуть ли не завоевания нового киноязыка. Отсюда успех у этих фильмов во всем мире, который благодаря им (как раньше благодаря Октябрьской революции, благодаря великим советским фильмам) открыл новые ценности художественного выражения кино в новом измерении времени и пространства. На смену персонажам отживших и условных повествований пришли живые, взятые из реальной жизни люди; придуманным событиям романов или комедий — «хроники» (если их можно так называть) животрепещущей повседневной действительности, схваченные на

лету факты, как исключительные, так и самые обыкновенные; аллегорическим или живописным изыскам — красноречивый в своей актуальности фотографический документ; сценам из папье-маше и статистам — города и деревни с действительно населяющими их людьми. Вот какова Италия, говорят нам эти фильмы, вот ее горести, ее нищета, творящиеся в ней несправедливости, вот ее величие, и они пытаются нарисовать нам возможно более правдивый и верный ее портрет. И это им настолько удается, что, показанная без каких-либо ухищрений и вмешательства извне, эта действительность начинает говорить будто сама. Режиссеры этих фильмов не были людьми всезнающими, но они были полны интереса, желания узнать, чтобы поведать об этом другим.

Зрелище и фильм

Из этого интереса, столь глубоко проникнутого любовью и волнением, стремлением сохранить, насколько возможно, «объективность», родился новый стиль итальянского кино, в котором идея и действительность сливаются воедино так неразрывно, что уже не чувствовалось противопоставления одного другому или преобладания одного над другим. Фильм говорил на собственном, непереводаемом языке и обнаруживал свою специфическую реалистическую силу, весьма отличающуюся от силы воздействия слова или живописи. И не благодаря ли именно этому мощному порыву, этому стремлению к реалистическому показу действительности мы почувствовали самостоятельность средств художественного выражения кино; не благодаря ли именно «завоеванию нового угла зрения, под которым рассматривают окружающий мир» (говоря словами Салинари, которые цитирует Аристарко), кино удалось отбросить заранее выработанные схемы, избавиться от набальзамированной красоты кинозвезд и «белых телефонов»? Разве именно не по форме этих фильмов (форма как носительница идей) мы можем судить об их реализме?

«Натурализм», «хроникальность» — так говорили, но

это неправильно, по крайней мере в отношении тех фильмов, которые могут быть названы подлинно неореалистическими, поскольку показываемое не было самоцелью (изыски *trompe-l'oeil**) и повествование не было холодной фиксацией фактов, а как первое, так и второе были порождены внутренней потребностью выразить идеи и чувства не абстрактные и схематичные, а именно те, что подсказывала существующая действительность. То, что неореализму могла бы угрожать такая опасность, которая низвела бы его к цифре, стереотипному образцу, вполне вероятно, но тогда негативным фактом могла явиться неискренность, подражательность, одним словом, фальсификация искусства, а не отсутствие какой-то определенной идеи. Так, например, фильм «Небо над болотом», по внешним признакам неореалистический и в основе которого лежит ярко выраженная религиозная идея, несмотря на это, остается художественной неудачей.

Если выбор сюжета, как говорил Гете, уже сам по себе является творческим актом, это происходит потому, что этот выбор уже предусматривает способ, манеру выражения: так, не случайно сюжеты неореалистических фильмов носят социальный характер, далеки от всякого более или менее мелодраматического психологизма, поскольку стремятся показать при помощи точно воспроизводящего действительность, красноречивого, вновь обретенного киноязыка взаимоотношения человека с природой, своей средой, обществом, которые решительно вышли на первый план в результате огромных исторических событий последних сорока лет. И вот именно в форме выражается позиция художника, то есть его способ, манера чувствовать и думать, оценивать то содержание (если хотите, сюжет), которые он выбрал для своего произведения.

А теперь перейдем к фильму «Чувство» — объекту полемики. Я утверждал, что этот фильм нельзя определить как неореалистический не потому, что он якобы представляет собой шаг вперед, переход к реализму, как утверждают мои оппоненты, а, наоборот, потому, что возвращаясь назад к традиционному зрелищу (литературному, театральному), он вступает в явное противоречие с неореализмом: это не развитие и углубление неореализ-

* Изображение, создающее оптическую иллюзию; обманчивая видимость (*франц.*).

ма, а его отрицание. Совершенно очевидно, что это путь, который не может привести ни к преодолению неореализма, ни к достижению более полного реализма. Недоразумение, жертвами которого, по всей видимости, стали те, кто утверждает обратное, характерно для абстрактного стремления отдавать примат содержанию: будучи безразличны к форме, о фильме судят по сюжету, оценивая его на основе литературных критериев (персонаж, какой бы ни был — положительный герой), а подлинное содержание, неминуемо связанное со способами, манерой показа, ускользает.

«Чувство» прежде всего зрелище высочайшего уровня, но зрелище. Что это означает и почему, постараюсь сказать в немногих словах.

Зрелище (и здесь мы употребим это слово в значении, которое подразумевает его противопоставление фильму) по самой своей природе тяготеет к воздействию при помощи внешних средств, когда упор делается на какой-то один или несколько составляющих это зрелище элементов. Им может быть и собственно сюжет, оригинальная интрига, или необычная психология персонажей, или высокие литературные достоинства первоисточника (драмы, романа); и притягательная сила актеров; и впечатляющая обстановка, атмосфера; и красота и богатство изображений; может быть, наконец, и использование самих выразительных средств кино, направленных на достижение немедленного эффекта — зрители при этом бомбардируются сугубо поверхностными эмоциями. Сам этот эффект, к которому стремится зрелище, может быть как грубым, банальным, так и тонким, рафинированным, но неизменной остается его направленность: то, *как* представлено, превалирует над сутью — над тем, *что* представлено.

То, *как* представлено, в «Чувстве» стоит на весьма высоком уровне, облагораживает обычную посредственность кинематографического зрелища, но все же персонажи и события из хрупкого текста (сценария) оказываются подавленными великолепием зрелища. Перефразируя одно известное высказывание, можно было бы сказать, что в этом фильме сначала мы видим сцену и лишь потом узнаем, о чем нам хотят рассказать. (Разве нечто подобное не произошло и с Каstellани, с его фильмом «Джульетта и Ромео», который, однако, проявил куда меньше вкуса по сравнению с Висконти?) Впрочем, в

«Чувстве» именно из-за огромных возможностей кино в зрелищном плане ярко проявилась та сторона творческой личности Висконти — его неудержимая, непреодолимая тяга к зрелищности, — которая обнаруживалась также и в его театральных постановках, — особенно из них запомнилась поистине великолепная постановка «Трех сестер»⁵, где благодаря поэтичности Чехова режиссер обрел превосходное чувство меры.

Личность Висконти

Подчеркиваем: то, что мы здесь говорим, вовсе не является какой-то негативной критикой, — мы лишь стремимся дать определение творческой личности Висконти и разобраться, в чем недостатки его фильма, который был принят с такими похвалами, но с оговорками. Простой зритель справедливо говорит о нем: «Фильм очень красивый, но...» — и тут начинаются оговорки в отношении его содержания, силы эмоционального воздействия, четкости смысла. Нельзя сказать, что у Висконти нет своего вполне определенного идеологического мира — его может найти также и в «Чувстве» тот, кто не остановится в восхищении перед его формой; мировоззрение, тему или тезис следует искать не там и тут, в полемических или политических репликах, острых, словно булавки, воткнутые в подушечку изумительной красоты, а именно в том его зрелищном, изысканном киноязыке, который, хотя и несколько ослабляет и затормаживает чувства и идеи в общей композиции произведения, тем не менее отнюдь не представляет собой лишь пустые и абстрактные арабески. Достаточно вспомнить хотя бы финал: расстрел Малера порожден совершенно четкой идеей морального осуждения циничного героя — символа мира, обреченного погибнуть, мира, некогда достигшего расцвета, но перед которым уже разверзлась пропасть. Однако все эти искусственные эффекты освещения, эти темные зоны, эти белые мундиры и само такое гармоничное и геометрически строгое расположение персонажей приобретают столь живописный характер, составляют столь красивую картину, что наше восхищение заслоняет, ослабляет глу-

бокое значение и смысл, породившие эти кадры. Как отличается эта сцена от расстрела священника в «Риме — открытом городе»!

Итак, хотя «Чувство» — фильм, обладающий величайшими достоинствами и весьма значительный, ибо показывает, что также и в зрелищном плане режиссер, обладающий талантом и имеющий что сказать, может создавать произведения высокого уровня, на мой взгляд, ошибаются те, кто считает этот фильм революционным и даже мостом от неореализма к реализму. Салинари поставил его в один ряд с «Метелло»⁶, но, помимо того что проблемы литературы отличаются от проблем кино, надо все же сказать, что прекрасный роман Пратолини, пожалуй, несет отпечаток влияния и кинематографического неореализма именно в подходе к социальной действительности, ибо он с такой любовью и простотой рассматривает события и выбирает героев вовсе не исключительных, но тех, которых отличает гуманность в борьбе за жизнь и взаимосвязь с другими людьми вне всяких психологических усложненностей.

Итак, мы говорим «добро пожаловать!» таким произведениям, как недавний фильм Висконти, но звукам труб, доносящимся справа и возвещающим о конце неореализма, мы не будем отвечать пением труб слева. Реализму с прилагательными (католический, социалистический, исторический) мы неизменно предпочитаем неореализм, потому что действительность такая, как она есть, нас не пугает и мы знаем, какой единственный урок должны из нее извлечь, чтобы сохранить ей верность. Это доказали фильмы первых послевоенных лет.

Перевод Г. Богемского

Гuido

Аристарко

Это реализм

Скажем сразу, что в этом споре о «Чувстве» и реализме (а также и неореализме) нет ни трубачей, ни каватин, ни более или менее громких «до», ни даже кинематографических «25 июля» или «8 сентября». Есть просто-напросто

стремление выяснить — на основании некоторых положений — проблему реализма в кино. Поэтому мы не будем задерживаться на том обстоятельстве, действительно ли журнал «Чинема нуово» своей каватиной поддержал громкое «до» нашего друга Салинари, — тут сами даты, не говоря уже о сомнительном определении, показывают, как обстояло дело. Наше сражение за «Чувство» и за реализм, скорее уж, является частью единой великой битвы. Можно было бы еще добавить, что мы не считаем ни полезным, ни уместным, когда цепляются за общие места конформизма и ставят в один ряд правых и левых, а лучше сказать — католиков и нас с Салинари, точно так, как пытаются поставить в один негативный ряд фашистов и социалистов. Итак, битва продолжается, и хорошо бы, даже необходимо, чтобы она продолжалась без трубных гласов как со стороны Салинари, так и «Чинема нуово».

Но, между прочим, в «Чинема нуово» никогда и не утверждалось, что «неореализм умер». Утверждать, что он умер, пытаются (и, по правде говоря, с ничтожными результатами) католики и представители официальной Италии, а также те, кто по разным соображениям разделяет официальную точку зрения (прочтите недавние заявления Понти и Де Лаурентиса по поводу «Войны и мира»¹). «Нам бы не хотелось, — было сказано в редакционной статье «Чинема нуово» «От неореализма к реализму», — чтобы кто-нибудь в такое ненадежное, как сейчас, время стал по недоразумению утверждать, что мы отвергаем неореализм как таковой. Неореализм Де Сика и Дзаваттини, неореализм раннего Росселлини и непохожего на него раннего Антониони дал такие плоды, которые известны нам всем и признаны за рубежом. Этот далеко еще не исчерпавший своих возможностей этап нашего кино, несомненно, создаст новые шедевры, поможет возникновению нового положительного опыта». Все мы знаем, как иллюзорны, абстрактны и ошибочны теории так называемого единого потока.

Вслед за этим уточнением нам казалось и кажется необходимым подчеркнуть, что «Чувство», так же как в свое время «Земля дрожит», знаменует определенный этап в развитии неореализма — переход от хроники к истории (истории в неоднократно оговоренном смысле) — и в любом случае являясь носителем признаков и элементов такого направления или тенденции; спорить тут можно

только о том, останавливается ли этот фильм на уровне этих признаков или же (как мы считаем) идет дальше, мало или много в нем таких элементов. В самом деле, ведь существует не только реализм с разными определениями, но и разные степени реализма, как существуют и разные степени реальности (реальности как ее воспринимают), которые режиссеры могут отразить в соответствии со своими взглядами и исследовательскими способностями. «Рим — открытый город», «Пайзá», «Шушá», «Похитители велосипедов», «Умберто Д.», объединенные новым духом, родившимся в Сопротивлении, были «хроникой» (и какой хроникой!) фактов, живо выхваченных из повседневного существования, но при всех своих высочайших художественных, нравственных и политических достоинствах они ею и останутся. А вот «Земля дрожит» — это уже была не хроника в том высоком смысле, о котором говорилось, хроника, превращения в искусство: в этом фильме уже намечался первый этап развития и перехода от неореализма к реализму, от хроники к истории. Уже тогда Висконти тяготел к иной степени реальности — к дальнейшему исследованию повседневного существования. Он уже не останавливался на явлениях, но искал их причины, их суть, и в этом исследовании, как мы увидим дальше, он вдохновлялся и Вергой и великими прозаическими сочинениями XIX века.

Конечно, нельзя сказать, что фильмы Росселини («Рим — открытый город», «Пайзá» и даже «Германия, год нулевой») или фильмы Де Сика и Дзаваттини в русле того «документализма», о котором говорит Кьярини, не содержат критических элементов: они есть и в позиции, которую занимают авторы, и в самом выборе сюжетов, но по сравнению с более действенной и широкой критикой фильма «Земля дрожит» они составляют критику относительную и ограниченную. Вот потому-то, к примеру, драматическое одиночество Умберто Доменико Феррари, документальное воссоздание этого одиночества хотя и выражает определенное отношение к обществу, все-таки останавливается на его общем осуждении, которое не содержит всестороннего исследования, тогда как именно оно могло бы сделать то же одиночество более живым и драматичным, поскольку в нем могли бы обнаружиться и отрицательные черты самого героя, его неспособность к общению, ее причины.

Как же Висконти пришел к тем результатам, которые мы находим в «Земля дрожит»? Как сумел лучше других (в том смысле, о котором говорилось выше) постичь эту Италию, с ее убожеством и бедами, несправедливостью и величием? Да конечно, с помощью фактов, подмеченных в повседневном существовании, но в то же время и благодаря обращению к классикам, благодаря такой интерпретации классиков, которая присуща современному человеку, живущему сегодняшними проблемами. Иными словами, благодаря пониманию не только настоящего, но и прошлого, умению занять в отношении искусства и жизни позицию, подобную той, которую в свое время занимали великие прозаики XIX века. Изучение классиков литературы — от Золя до Бальзака, от Вальтера Скотта до Толстого, от Флобера до Верги — не первый день служит исследованию проблемы реализма в искусстве: не случайно Маркс и Энгельс пример такого реализма, который наилучшим образом отвечал их эстетике, находили именно у Бальзака (уже не говоря о Шекспире). Несомненно, что и сравнительное изучение Золя, Бальзака (и Толстого), их композиционных средств и приемов, их методов художественного изображения в изумительной по пронизательности работе Лукача* помогает разобраться с понятиями «хроника» и «история» и с проблемой реализма в искусстве.

Описывать или рассказывать? Наблюдать или сочувствовать? Чтобы четко разграничить эти два метода, Лукач сопоставляет два разных замечания, одно — Гете, другое — Золя, о соотношении между наблюдением и творческим процессом.

«Я, — говорит Гете, — никогда не обращался к природе специально ради достижения поэтических целей. Но, во-первых, сами очертания окрестностей, а во-вторых, моя деятельность натуралиста побуждали меня постоянно и пристально рассматривать природные объекты, и мало-помалу я изучил природу до мельчайших подробностей как свои пять пальцев, так что, когда мне бывает что-то нужно как поэту, я нахожу все необходимое под рукой и вряд ли грешу против истины».

Столь же ясно высказывается и Золя относительно

* *Lukacs G. Il marxismo e la critica letteraria. Torino, Einaudi editore, 1953.*

того, как он подходит к предмету своих писательских интересов: «Романист-натуралист хочет написать роман о мире театра. Еще не располагая ни единым фактом, ни единой фигурой, он будет отталкиваться от этой общей идеи. Его первой заботой будет брать на заметку все, что он сумеет узнать о том мире, который намерен описать. Вот он познакомился с таким-то актером, побывал на таком-то представлении... Затем он станет беседовать с людьми, располагающими более обширной информацией по данному предмету, собирать коллекцию словечек, анекдотов, портретов. И это еще не все. Он будет читать и письменные источники. Наконец, начнет посещать самое место действия: чтобы изучить мельчайшие подробности, проведет несколько дней в театре, все свои вечера будет просиживать в ложе у какой-нибудь актрисы и постарается по мере возможности освоиться с этой средой. А когда весь этот докуменальный материал будет собран, роман напишется сам собой. Романисту останется только расположить события в логической последовательности. Его внимание уже не будет поглощено придумыванием оригинальной интриги, наоборот, чем более банальной и общей она будет, тем выйдет типичнее».

Эти совершенно различные по отношению к реальности стиль и позиция настолько показательны, что в большей или меньшей степени их можно прямо соотнести со стилями и позициями наших лучших послевоенных картин. Лукач замечает, что описание делает все сиюминутным: описывают то, что видят, и пространственная наличность придает людям и вещам наличность и временную, из-за чего о происходящем узнаешь только как, но не почему, не определившие его причины, — замечаешь «готовое», свершившееся явление, но не почему оно свершилось. Социальные проблемы, вытекающие из наблюдения, а следовательно, из описания, предлагаются в виде выводов: директор театра в «Нана» у Золя непрерывно повторяет: «Не говори — театр, говори — публичный дом», тогда как Бальзак, который не описывает, но рассказывает (а лучше сказать, больше рассказывает, чем описывает), изображает сам процесс проституирования театра, указывает на его причины и мотивы, увязывает настоящее с прошлым.

Золя наблюдает и описывает. Бальзак (так же как Толстой, Вальтер Скотт и другие) сочувствует и расска-

зывает. Нельзя сказать, что Висконти в «Земля дрожит», так же, как и в «Чувстве», отказывается от описания, как нельзя, впрочем, сказать, что Де Сика или Дзаваттини где-нибудь только описывают, но не рассказывают, у Висконти, так же как и у Золя, — и особенно у Висконти в ряде его театральных постановок — встречаются гипертрофия натуралистической детали, наслаждение сосредоточенным рассматриванием какой-то одной детали, стремление к такой предметной насыщенности, какую встретишь разве в инвентарной описи (это все то, что еще связывает Висконти с натурализмом, особенно в «Одержимости»). В «чистом виде» рассказ или описание не существуют, как не существует единого потока. Существует более или менее выраженная склонность (и способность) к повествованию или описанию. В противопоставлении соучастия и наблюдения, повествования и описания Висконти в большей степени, чем другие, воспринимает описание в бальзаковском смысле, то есть как один из элементов в ряду прочих; он ощущает, что рядом с ним еще большую важность приобретают повествовательный и драматический элементы, потому-то изображение среды и персонажей у него не останавливается на описании — более осознанная диалектика позволяет ему передать и среду и характеры в действии.

Отсюда возникает потребность в интриге, и, если примером в этом отношении служит классическая проза (в любом случае не документальная), это не так уж важно. В кинематографе тоже довольно опасно свысока судить о той интриге, которую Горький (и Пудовкин) считал необходимой для изображения забастовки в «Матери». Наличие интриги (в том смысле, как ее понимали Горький, или Бальзак, или Скотт), а значит, и героя, позволяет и в кино показать людей более глубоко и человечно, позволяет режиссеру-творцу дать концентрированное выражение той зависимости, которая объединяет и увязывает жизнь с социальными явлениями.

Луиджи Кьярини в споре с Салинари и с «Чинема нуово» утверждает, что у литературы свои проблемы, иные, чем в кино; «надо все же сказать, — говорит он, — что прекрасный роман Пратолини, пожалуй, несет отпечаток влияния и кинематографического неореализма». Если оставить в стороне более или менее явное противоречие (и попытку поставить под сомнение «литературную чисто-

ту» «Метелло»), нам все же кажется, что проблема реализма в искусстве является одной большой проблемой, общей для литературы, изобразительного искусства, театра и кино, что к вопросам, поднятым литературой, как и к предложенным ею решениям (когда они имеют такое же прямое отношение к делу, как эссе Лукача), можно и даже нужно прислушиваться, как прислушивался Висконти, когда делал «Чувство» и «Земля дрожит».

Из этих вопросов и решений большую пользу могла бы извлечь для себя и критика, например, чтобы уяснить, почему в некоторых шедеврах нашего неореализма возникла эскизность и, наоборот, почему у Висконти могут встречаться персонажи пусть усеченные, незавершенные (такие, например, как тайный вербовщик эмигрантов в «Земля дрожит», как экономка Лаура и сам Уссони в «Чувстве»), но не эскизные фигуры. Описание, преобладание описания над повествованием всегда вырождается в эскизность, присущую описательному методу. Именно тогда, когда описательный метод достигает своей полной завершенности, фильмы начинают приобретать характерное эпизодическое строение, наблюдается вырождение неореализма в эскизности, в самоценные частности (примеры этого известны всем).

Однако симпатию и любовь Висконти к классикам, и в частности, как в рассматриваемом случае, к Бальзаку, нужно искать, как мы считаем, и в том огромном, хотя и «внешнем» противоречии, которое объединяет Висконти и Бальзака: в том, что Висконти, несмотря на аристократическое происхождение, на буржуазную наследственность, не остается безучастным к великим проблемам человеческого прогресса, не остается равнодушным, более того, занимает по отношению к ним страстную и решительную позицию. В душе Висконти, как и Бальзак, «большой поклонник вырождающейся аристократии», но в своих произведениях он, как и Бальзак, выражает противоположные взгляды. Несмотря на поклонение, «его сатира никогда не была более острой, — как писал о Бальзаке Энгельс, — а его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех людей, которым он больше всего симпатизировал, — аристократов и аристократок. Единственные люди, о которых он всегда говорит с нескрываемым восхищением, — это его самые ярые политические противники, республиканцы». Как раз то об-

стоятельство, что Бальзак «видел неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он видел настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти», Энгельс и считает одним из наивысших достижений реализма, одной из самых грандиозных черт Бальзака.

Тут нет никакого чуда, как замечает по этому поводу Лукач: реальность, какова она есть и какой раскрывалась перед ними в своей сущности благодаря упорному, глубокому исследованию, вступала в противоречие с их самыми дорогими, самыми сокровенными и личными желаниями. «Честность, присущая большому художнику, в том и состоит, что как только эволюция какого-либо персонажа вступает в противоречие с теми иллюзорными концепциями, из-за пристрастия к которым он и зародился в фантазии писателя, последний предоставляет своему персонажу развиваться свободно, к своему крайнему выражению, ничуть не заботясь о том, что в дым рассеиваются самые сокровенные его убеждения, поскольку они вступают в противоречие с подлинной глубинной диалектикой действительности». Это та честность, которую мы наблюдаем и которой учимся не только у Бальзака, Сервантеса или Толстого, но и у Висконти (в частности, в его «Чувстве»).

Действительно, все это с наибольшей очевидностью и силой выступает в фигуре Франца Малера и одновременно в фигуре Уссони. Если хорошенько разобраться, то положительным героем «Чувства» является не только Уссони, но и Малер, через чью судьбу проходят главные противоречия всех событий, о которых рассказывается в фильме и вокруг которых, следовательно, можно воссоздать полную картину мира во всех его противоречиях. Малер — это реакция, это старый мир, осознавший свой конец и поднявший руки. Вот это-то осознание и добровольная капитуляция и делают его положительным героем. В Малере и в Уссони в конечном счете мы можем узнать самого Лукино Висконти. Подобное диалектическое отождествление и та честность, о которой говорилось выше, побуждают Висконти особенно сильно сочувствовать тому, о чем он рассказывает, и делают его последний фильм более реалистическим даже по сравнению с «Земля дрожит», а одновременно это позволяет ему проделать путь (или

какой-то отрезок этого пути) от неореализма к реализму. «Чувство» — это первый подлинно исторический итальянский фильм: он поучителен в том смысле, что впервые — в области кино — дает критическое осмысление Рисорджименто не как народного движения, а как королевского завоевания. Действительно, фильм стремится пролить свет на кучку савойцев, «которая сражалась не столько против врагов национального единства, сколько затем, чтобы помешать итальянскому народу вступить в эту борьбу и сделать ее борьбой социальной», на то, почему народ не смог и не сумел при Новаре, Кустоце² и в других сражениях сделать все то, что он смог и сумел в борьбе за Освобождение в последнюю войну (отсюда враждебность королевских сил по отношению к добровольцам; отсюда и само явление добровольчества вместо народного восстания; отсюда безразличие огромной массы крестьян — тех самых крестьян в «Чувстве», которые в канун зарождения нации продолжают более или менее спокойно заниматься очисткой зерна; отсюда, наконец, отсутствие в этом фильме народа как целостного понятия, на которое сетовал Барбаро, — отсутствие как раз тем и обусловленное, что Рисорджименто было не народным движением, а королевским завоеванием).

«Чувство» не является фильмом о Рисорджименто, но оно подводит к множеству отгадок и критических размышлений по поводу Рисорджименто. Это исторический кинороман, а не «портрет эпохи», как не портретами эпохи, но романами являются «Война и мир» или «Анна Каренина», и «Кустоца» в этом последнем фильме Висконти, так же как и «Скачки» в «Анне Карениной», является не случайным эпизодом, но коренным моментом великой драмы (рассказанной с точки зрения ее участника): она намечает поворот во всей совокупности сюжетных линий, устанавливает необходимую диалектическую связь между персонажами и теми обстоятельствами и событиями, в которых они действуют или из-за которых страдают. Это тем более верно, что мы не можем убрать «Кустоцу», не обеднив весь фильм, тогда как, например, из «Джульетты и Ромео» Кастеллани, напротив, можно изъять великолепные похороны, поскольку они здесь элемент случайный, несущественный, и именно потому, что Кастеллани описывает, рисует картины, а не рассказывает, наблюдает, а не участвует. Различие между «Чувством» и «Джульет-

той и Ромео» следует искать не в разном качестве вкуса (хороший — в первом, плохой — во втором) — такое сравнение даже в рамках, предложенных Кьярини, оказывается несостоятельным. Несостоятельным оказывается и другое сравнение — смерти священника в «Риме — открытом городе» и смерти Малера. Миры, в которых живут и к которым принадлежат эти два персонажа, первый — Росселлини, второй — Висконти, различны по времени и пространству. Малер не мог не умереть именно как лицо, принадлежащее к «миру, пережившему период своего блеска» (блеска в том числе и внешнего, «упадочного»), к миру, который в этом внешнем, упадочном блеске запечатлен на «прекрасном полотне» (если допустить, что это художественное полотно), где так гармонично и геометрически стройно расположены люди, осознавшие свою обреченность, и те, кто, еще не поняв своего конца, собираются их расстреливать. То обстоятельство, что перед нами — «прекрасное полотно», вовсе не ослабляет глубокого смысла, которым навеяна эта картина, напротив, только подчеркивает этот смысл, поскольку все, что в ней есть декадентского, каллиграфического, литературного, принадлежит не фильму, а его персонажам.

Как раз потому, что Висконти рассказывает о мире непохожем на мир «Рима — открытого города», он и обращается не к мелодраме, а к опере и некоторые элементы своего повествовательного стиля ищет и находит у Верди и в то же время у Брукнера*. И это не является недостатком Висконти, в любом случае не является недостатком фильма «Чувство», как не является им отсутствие эмоциональной чувствительности (но разве волнует в этом смысле «Война и мир»?). Дело не в том — или не только в том, — что место «персонажей отживших, условных повествований» должен занять «документализм». Эту проблему нельзя решать и так, как хотелось бы Кьярини, проводя опасное и произвольное разграничение между «фильмом» и «зрелищем», с вытекающей отсюда шкалой ценностей: больше художественных достоинств, — значит, «фильм», меньше достоинств (и даже не достоинств,

* Болезненной возбудимости Брукнера³ противостоит вердианское воодушевление. Именно воодушевление позволяет Висконти в начале (эпизод исполнения «Трубадура» в театре «Ла Фениче») представить главные тенденции и главных персонажей этой великой исторической драмы, когда он сразу же погружает нас в самую гущу событий.

а чего-то вроде) — «зрелище». Кьярини прекрасно знает, что не существует ни явления «в чистом виде», ни явлений абсолютно независимых, как не существует абсолютных границ между разными видами искусства, между стилем и техническими приемами отдельных произведений. История искусства богата не только примерами чистой эволюции но и «смешанными» произведениями, а эволюция как раз и предполагает «смещение», как это было, например, на пути от дифирамба к рождению трагедии. Руководствуясь принципом разграничения, предлагаемым Кьярини, мы должны были бы признать немало недостатков у Чаплина. Сам Кроче не избежал этой ошибки, когда отверг «Обрученных», обнаружив в них «нечто вроде сплава» поэзии и красноречия, но сумел исправить ее до того, как умер. Если так уж нужно разграничивать независимые явления, так давайте хотя бы не будем оперировать шкалой ценностей.

Когда, разграничивая «фильм» и «зрелище», выделяют, как это делает Кьярини, некий отличительный, специфический (или такой, который считают отличительным и специфическим) элемент и утверждают, что «зрелище» устарело (как роман и театр), а «фильм» — это нечто совершенно новое, особое, то не принимают в расчет «живую диалектику борьбы между старым и новым во всем многообразии ее переходных форм» и всегда, как это произошло и с «Чувством», приходят к тому, что пренебрегают существенной, исторически решающей новизной, а чисто внешние, технические или психологические особенности, наоборот, воздвигают на место центральных категорий. Приходят к тому, что забывают и отвергают прошлое, все прошлое, тогда как новое следует искать и в этом прошлом, то есть в той позиции (новой), которую мы по отношению к нему занимаем. Как для Грамши вернуться к Де Санктису (или к Бальзаку) означало не механически вернуться к тем взглядам, которые де Санктис излагал по поводу искусства и литературы, но занять по отношению к искусству и жизни позицию, подобную той, которую в свое время занимал Де Санктис.

Вот и Висконти, как, впрочем, мы уже говорили, не просто механически возвращается назад к традиционному уровню «зрелища», чтобы вступить в «явное противоречие с неореализмом», способствовать не «развитию и углублению неореализма, а его отрицанию». Висконти пред-

лагает новое отношение к роману XIX столетия и к опере. Ведь «документализм» не исчерпывает всех возможностей завоевания нового взгляда на мир.

Означает ли весь этот разговор, что мы призываем к отвлеченному предпочтению содержания форме? К тому, чтобы, оставаясь безразличными к форме, судить о фильме по его сюжету, оценивать его с точки зрения «литературных моделей» (наличия персонажей, положительных героев) и упускать подлинное содержание, непременно связанное со способами выражения. Совершенно очевидно, что критика, основанная на отвлеченном предпочтении содержания форме, оставаясь безразличной к форме, исходит в своих оценках из достоинств сюжета, но столь же очевидно, что нельзя оценить достоинств сюжета, абстрагируясь от формы (если только под сюжетом не понимать голую интригу, фабулу). Обвинение в принадлежности к такой критике — это обвинение такого рода, которое легко опровергнуть, но в любом случае уж лучше так называемые вульгарные социологи, чем абстрактные формалисты. Быть может, восхищение журнала «Чинема нуово» оказалось чрезмерным, быть может, он слишком много ссылался на классиков, но эти ссылки не следует понимать как сравнения: когда, например, в нашей редакционной статье упоминались Шекспир и Гольдони, мы, конечно, не собирались тем самым поставить Висконти на тот же уровень, но просто хотели поднять один интересный вопрос, а именно: в чем такое явление, как «Чувство» (произведение искусства, имевшее успех у широкой публики), аналогично (аналогично, а не равно) таким явлениям, как Шекспир и Гольдони?

Мы не воображаем, что нам удалось склонить Луиджи Кьярини на свою сторону, но в любом случае убеждены, что битву за реализм (и неореализм) нельзя выиграть при помощи того разграничения, которое предложил он*.

Перевод Н. Новиковой

* Подобным замечанием мы ответили, пусть не прямо, и Чезаре Дзаваттини (см. «Дневник» в нашем прошлом номере), однако при первом же удобном случае мы намерены ответить ему и более непосредственно.

4

Подводя
итоги

Витторио
Де Сика

**Письмо
к Чезаре Дзаваттини**

Дорогой Дзаваттини, ты должен извиниться за меня перед друзьями из Римского киноклуба за то, что я не участвую в ваших дебатах, на которые вы меня приглашаете с такой любовью и настойчивостью. Ты знаешь, что дело не в моем нежелании, а прежде всего в том, что я не теоретик и поэтому чуть ли не боюсь теоретических дискуссий, хотя и признаю их решающе важное значение, а кроме того, в том, что у меня не было и сейчас нет времени из-за нашего замечательного ремесла, которое не дает отпусков. Однако я слежу как могу за культурной деятельностью киноклуба по рассказам некоторых коллег и читая ваши бюллетени и считаю, что также и деятельность нашего киноклуба представляет собой один из добрых и конкретных признаков того, что наше кино живо — то итальянское кино, с которым кое-кто хотел бы покончить, притом как раз сейчас, когда оно представляет убедительнейшие доказательства собственного существования как своими поисками, так и тем, что выражает свое недовольство, и даже тем, что совершает ошибки. Разумеется, не все мы придерживаемся одинакового мнения по поводу того, как должно развиваться итальянское кино; в самом деле, даже относительно неореализма не у всех нас были одинаковые идеи и одинаковые чувства, но нет никакого сомнения, что нас объединяет одинаковое стремление расширить, углубить те темы, что ставит перед нами жизнь нашего народа, а также и те, что предлагает нам его литература, ибо литература — лучшее выражение народа.

Одним словом, видишь, что я отнюдь не пессимист и хочу признать, что, хотя капиталистическая структура кино ставит ограничения вдохновению художника, все равно, несмотря на это, удастся каждый год доводить до благополучного окончания работу над десятком фильмов, создаваемых не с вульгарными намерениями и содержа-

щих ясно выраженные духовные ценности, которые мы можем назвать самое меньшее показательными (и я мог бы и не говорить об этом тебе, являющемуся постоянным «стимулятором» новых голосов). Разумеется, десять фильмов как можно скорее должны превратиться в двадцать, а потом тридцать, потом и сорок, и поэтому необходимо, чтобы соответствующие организации облегчали условия развития нашего кино, обеспечив главную для этого предпосылку, которую — и мы все в этом согласны — мы видим прежде всего в свободе.

Также и в этом смысле печать по-прежнему может сделать немало, если не будет выступать с позиций сектантства и личных интересов. Печать более чем мы все в состоянии, особенно благодаря тому, что она ежедневная, рассказать публике о наших усилиях, подготовить ее к той революции, которая зреет с тех пор, как кино осознало, что его границы далеко выходят за границы только лишь зрелища, или же, говоря другими словами, что перед зрелищем стоят совершенно четкие задачи в деле формирования нашего общества. Эти мысли пришли мне вчера, когда мне привелось просмотреть критические отзывы на фильм «Вокзал Термини»¹ и я мог заметить, что часть авторов этих статей, по счастью не слишком большая, воспользовалась этим фильмом как новым поводом для утверждений, что мы с тобой должны разлучиться и во что бы то ни стало разорвать наше более чем десятилетнее сотрудничество. Так вот, наш случай весьма характерен, хотя и невелик по масштабу по сравнению с общей проблемой, о которой я упомянул выше, — как иногда личные или политические страсти отводят печать в сторону от ее истинных задач. Мы, ты и я, всегда ожидали от печати суровых суждений и всегда читали эти суждения с глубоким вниманием и считались с ними; но нас всегда удивляли и огорчали такие суждения, которые, вместо того чтобы исходить из этического или эстетического анализа фильма, были порождены дружескими или враждебными чувствами или чем-нибудь еще того хуже.

На чем хоть в какой-то степени может основываться, например, это упорное желание разлучить нас? Может быть, наше столь естественное, столь тесное сотрудничество дало плохие плоды итальянскому кино? В этих настойчивых попытках я увидел даже черную зависть и злобу, потому что пытались всеми средствами натравить нас друг

на друга и чуть-чуть было в этом не преуспели. Они начали с «Чуда в Милане» и достигли кульминации, когда писали о «Вокзале Термини». Никто нас, конечно, не подбадривал во времена фильмов «Дети смотрят на нас» или «Врата неба», где уже отчетливо звучали мотивы, которые нас ныне объединяют и где мы уже дали доказательство взаимопонимания, полнее которого не бывает. Никто нас не подбадривал, разреши мне это повторить, мы с тобой были поистине одни с нашей верой друг в друга, и так смогли родиться «Похитители велосипедов». На моих глазах твой упрямый талант рождал сценарий «Похитителей велосипедов», и рождение его, мы можем сказать это, мало кому нравилось, я же чувствовал, что это мой подлинный мир и что я сумею выразить его, словно жил в нем с самого детства. Помнишь, как кое-кто, читая сценарий, говорил нам: «Это не кино»? Никто из них не любил твоего белого коня из «Шушá» и не хотел, чтобы фильм кончался так трагически, так же как не хотел, чтобы кража жалкого велосипеда вызвала столько душевной боли и чтобы другие твои персонажи, Добряк Тото или старик Умберто, тревожили спокойное житье общества, которое уже позабыло о войне. Но у меня не было сомнений, и я думаю, что двое братьев не смогли бы быть в военные и послевоенные годы более едины и более устремлены к общей цели, чем были мы с тобой. Мы знали чего хотели. Когда для меня начинался долгий и утомительный период режиссерской работы и нам приходилось расстаться на несколько месяцев, то, возвратясь, чтобы продолжить наше общее дело, я всегда находил тебя готовым и исполненным той гуманной фантазии, того просвещенного энтузиазма, той нравственной последовательности, запас которых у тебя поистине неиссякаем. Так зачем же в таком случае мы должны были разлучаться? Сегодня, когда я перелистываю эти газетные вырезки, мне кажется, что я впервые так ясно ощущаю чувство глубочайшей несправедливости, которая была проявлена по отношению к тебе, а также, следовательно, и ко мне, за эти годы в попытках представить твои тексты как противоречащие моей работе или даже лишить тебя в отношении них отцовства с целью создать дисгармонию там, где царил гармония.

Я вижу, что письмо, которое должно было содержать всего несколько строк, весьма затянулось, я использовал

его как случай излить душу в этот воскресный вечер. Я не раскаиваюсь в этом, потому что оно дало мне возможность еще раз во всеуслышание сказать о том, какие нерушимые узы уважения и любви нас связывают, и я говорю об этом накануне начала нашей новой совместной работы, которая, как я надеюсь всей душой, будет не последней.

Приветствуй от моего имени друзей из киноклуба, а тебе — «до скорого свидания» от твоего Де Сика.

Перевод А. Богемской

Роберто
Росселлини

Десять лет в итальянском кино

В 1944 году, сразу же после войны*, в Италии все было разрушено. И в кино тоже, как и в других сферах жизни. Почти все продюсеры исчезли. Что-то пытались сделать то там, то сям, но результаты были в высшей степени ограниченные и скромные. В те времена мы пользовались абсолютной свободой, ибо отсутствие организованного кинопроизводства способствовало появлению проектов, менее считавшихся с привычной рутинной. Любая инициатива казалась осуществимой. Такое положение позволило нам поставить перед собой задачи экспериментального характера; с другой стороны, мы скоро увидели, что новые фильмы, несмотря на свой экспериментальный характер, приобретают важное значение как в культурном плане, так и в коммерческом отношении.

В таких условиях я начал снимать «Рим — открытый город», сценарий которого я написал вместе с несколькими друзьями еще в то время, когда немцы оккупировали Италию. Я снимал этот фильм почти без денег, добывая время от времени мелкие суммы; денег едва хватало, чтобы купить пленку, давать ее проявлять я не мог, так как мне нечем было за это платить. Поэтому до окончания

* Автор, вероятно, имеет в виду окончание военных действий на части территории Италии, освобожденной в 1944 г. англоамериканцами (Рим был освобожден в начале июня 1944 г.) (*примеч. пер.*).

съемок мы не производили пробных просмотров. Через некоторое время, достав небольшую сумму, я смонтировал фильм и показал его узкому кругу зрителей — коллегам, критикам и друзьям. Для большинства из них это было глубокое разочарование. «Рим — открытый город» был показан в Италии в сентябре 1945 года по случаю одного маленького фестиваля: в зале нашлись люди, готовые встретить фильм свистом. Прием со стороны критики, можно сказать, был искренне и единодушно неблагоприятным. Именно в то время я предложил многим своим коллегам основать компанию типа «Юнайтед артистс¹» («Объединенные художники»), чтобы избежать неприятностей, которые неминуемо принесла бы реорганизация итальянского кино, если бы за нее взялись продюсеры и дельцы. Но никто не хотел объединяться с автором «Рима — открытого города»: всем было вполне очевидно, что я не художник.

В такой атмосфере я снимал фильм «Пайзэ»; прием, оказанный ему в Венеции, был катастрофой. На Каннском кинофестивале 1946 года за неимением лучшего итальянской делегацией был представлен глубоко ею презираемый «Рим — открытый город»; просмотр состоялся в послеобеденное время и, как видно из печати того периода, не имел никаких откликов.

Но два месяца спустя в Париже мои фильмы вызвали восхищение, на которое я уже больше не надеялся. Успех принял такие масштабы, что кинематографисты в Италии изменили обо мне мнение, хотя и были готовы вновь начать поносить меня в будущем... Но не будем забегать вперед. Вскоре Бурстин, продюсер фильма «Маленький беглец»², выпустил «Рим — открытый город» в прокат в Нью-Йорке, — как известно, с чрезвычайно удачным результатом.

Итальянские фильмы завоевали во всем мире ведущее положение в момент, когда американское кино переживало весьма острый кризис. Кризис был вполне объясним: такое неминуемо случается с кинопроизводством в любой стране, когда полностью, до конца использованы все идеи, некогда давшие ему первоначальный толчок. Хотя американские продюсеры не желали этого признавать, кризис был реальным фактом. Холодность публики возрастала, но это объяснялось — ибо так было удобно — влиянием телевидения. Продюсерам трудно было признать, что причина кризиса

заклучалась в них самих. Итальянские фильмы стоили совсем дешево и легко окупались благодаря иностранным рынкам, в том числе американскому, где такие фильмы, как «Рим — открытый город» и «Пайзэ», встретили триумфальный прием со стороны критики и подготовленных зрителей. Итальянское кино стало сильным; оно реорганизовалось, но не так, как я того желал.

Кассовые сборы итальянских фильмов в Соединенных Штатах были скромны по сравнению с голливудскими суперколоссами, но огромными, если подумать о стоимости производства наших неореалистических лент. У итальянских продюсеров от успехов закружилась голова, и, не жалуя реалистический жанр, они стремились ставить лишь фильмы, на которые приклеивали этикетку «коммерческий». Мой друг Жан Ренуар недавно говорил мне, что, по убеждению продюсеров, слово «коммерческий» не связано, как можно было бы подумать, с возможностью наживы, а предполагает определенную эстетику. Продюсеры грандиозных фильмов думают, что они поставили коммерческий фильм, и вот вдруг не получают назад потраченных денег; те же продюсеры будут уверять вас, что «Дорога» — некоммерческий фильм. Неизбежно, как рок, что итальянское кино, реорганизованное и руководимое уцелевшими старыми финансистами или новыми, исповедующими ту же мораль, вновь скатится к эстетике Голливуда.

Никогда не следует забывать о присутствии американских фильмов на нашем рынке. Эти фильмы в подавляющем большинстве случаев среднего качества, но достаточно добротно сделаны, и их благосклонно принимают зрители. Чтобы окупить свои фильмы, американское кино использует внутренний рынок — самый большой в мире; кроме того, оно располагает мощной коммерческой организацией, «нацеленной» на все страны мира, а это означает, что американское кино получает от своей продукции все деньги, которые только можно получить, как выжимают лимон — до последней капли. Борьба между европейской и голливудской продукцией неравная, конкуренция почти невозможна. Единственным шансом, на мой взгляд, было бы снимать фильмы, предназначенные для гораздо более ограниченного круга зрителей; необходимо в значительной мере сократить производственные расходы и выпустить на все рынки — в том числе и американский — передовые фильмы (слово «передовые» употребляю в

смысле «вне привычных формул»). Слишком легко мы забываем, что по ту сторону Атлантики существует публика знатоков, специалистов, сформировавшаяся сама собой вследствие той важной роли, которую кино сохраняет в Соединенных Штатах. Эта публика увидела произведения, обладающие ароматом новизны. Если какой-нибудь итальянский неореалистический фильм приносит доходы при его прокате в США — например, даже в одном «Art Theatre» — пусть лишь 100, 50, даже 30 тысяч долларов, дело все же идет о немалых суммах, достаточных для окупаемости ленты, учитывая незначительность затраченных на постановку средств.

Мне кажется, что кризис итальянского кино не имеет других причин: продюсеры решили, что если какой-нибудь неореалистический фильм, обошедшийся почти даром, может приносить столько денег, то «боевики», стоящие в десять раз больше, смогут и принести в десять раз больше. Бессмысленное рассуждение: нельзя так примитивно применять к кинематографу «тройное правило». Другой, совершенно безумной идеей было дублировать по-английски итальянские фильмы, чтобы попытаться их прокатывать в Соединенных Штатах. Неудачу можно было предвидеть. Политика итальянского кино — а часто и всего европейского кино — состоит в том, чтобы копировать голливудские образцы; это привело к такому увеличению расходов, что продажа за границу стала недостаточной, чтобы покрыть затраты на постановку фильма. Причины этого явления довольно сложные, и я попытаюсь проанализировать их далее.

Кино, которое приобрело важное значение в повседневной жизни, является *также* и искусством, или *начинает* становиться искусством, или же *иногда* является искусством. Это все еще предстоит открыть. Именно в этой ситуации и заключается большая привилегия кинематографиста, и эта ситуация должна стимулировать его быть на уровне других форм художественного выражения, не остаться позади. Публика любопытна, и ее любопытство должно быть удовлетворено. Возьмем, например, «Маленького беглеца». Речь идет об американском фильме, вышедшем в прокат сначала в Соединенных Штатах; потом в Европе, на фестивале в Венеции, он имел большой успех. Критика так много о нем писала, что этот фильм, который во всех смыслах не должен был бы выходить

из рамок обычного проката, имел финансовый успех как в Европе, так и в Соединенных Штатах. Что касается меня лично, то думаю, что никогда в своей работе я не опускался до компромиссов, — я всегда старался держаться подальше от обычной продукции. После «Рима — открытого города» я понял, что если хочу защитить себя лично и свою работу, то должен не сгибаясь выдерживать все атаки критики. Как только итальянское кино реорганизовалось, наиболее могущественные промышленники сразу же захотели срубить слишком высокие головы. Это нормальное явление, так происходит всегда: пытаются достичь одинаковости на самом низком уровне, и никто не должен выделяться, нарушая строй. Поскольку я не хотел уступать, нападки на меня, как мне кажется, были более яростными, чем на других.

То обстоятельство, что я сам являюсь продюсером своих фильмов, заставляет меня снимать фильмы возможно скорее, и бюджет моих фильмов довольно скромный; полагаю, что это единственное решение, и благодаря этому я чувствую себя прекрасно. Вот что стоит дорого в кино, так это время. Но на что часто оно расходуется? На удовлетворение маниакальных требований режиссера, оператора, актеров и тому подобное. Я занимаюсь этой профессией двадцать два года, и меня всегда удивляют пробные просмотры: все кажется удивленными, увидев что-то на экране, и это «что-то» должно быть выполнено очень тщательно, чтобы эпатировать тех, кто финансировал фильм, — они сидят тут, в зале, и смотрят, как их деньги превращаются в изображения. На этих закрытых просмотрах все довольны, из вечера в вечер просматривают исключительно удачные сцены и эпизоды; потом же, когда соединяются кусок за куском полсотни замечательных отрывков, — о, что за сюрприз: фильм не состоялся, внутри ничего нет, и все смотрят друг на друга с изумленным видом. Техника порождает в людях комплексы: достаточно повернуть ручку радиоприемника, найти передающую станцию — и каждый думает, что он Тосканини.

Красиво снятые кадры! Они меня выводят из себя. Фильм должен быть хорошо рассказан. Это самое меньшее, чего следует требовать от кинематографиста, но отдельный кадр не должен быть красив.

Единственное, что имеет значение, — это ритм, а ритму не научиться: он должен сидеть внутри. Я верю в важное

значение отдельной сцены; развязка происходит, сцена завершается всегда в один определенный момент. Однако, как правило, режиссерам нравится продлевать этот момент. Что касается меня, я считаю, что, поступая так, делают ошибку с точки зрения драматического эффекта.

Неореализм состоит в том, чтобы любовно следовать за человеческим существом во всех его открытиях, во всех его впечатлениях. Это совсем маленькое существо нечто гнетет, нечто над ним нависает, и вдруг, неожиданно, неизбежно это нечто наносит ему удар — в тот самый момент, когда существо наслаждается свободой, совершенно ничего не ожидая. Для меня важно именно это состояние ожидания, — именно оно и должно быть развито в фильме, а финал не следует подчеркивать. Возьмем, например, сцену лова тунца в «Стромболи». Для рыбаков это ожидание под лучами солнца, потом они говорят: «Тащи, тащи!» — ибо они забросили сети; вода внезапно приходит в движение, и смерть настигает тунцов — это финальный момент сцены. Точно так же и смерть мальчика в «Европе, 51». После попытки самоубийства он приходит в себя, все спокойно, и вдруг, когда этого никак нельзя было ожидать, мальчик умирает.

Разумеется, это ожидание показано в моих фильмах через движение, ибо моя работа заключается только в том, чтобы следовать за персонажами. Обычно в традиционном кино сцена строится таким образом: общий план определяет место действия, мы замечаем человека, приближаемся к нему, следует средний план, потом «американский» план*, крупный план, затем начинают рассказывать историю персонажа. Я же поступаю совершенно противоположным образом: человек движется, мы следим за его движением, и нам открывается место, где он находится. Я начинаю всегда с крупного плана, затем съемочная камера движется, сопровождая актера, и показывает место действия. Таким образом, задача в том, чтобы уже больше не покидать актера, а он осуществляет сложные передвижения.

Очень часто полагают, что неореализм заключается в том, что роль безработного заставляют исполнять безработного. Я выбираю актеров исключительно в зависимости от их физических данных. Можно выбрать любого,

* Так называемый «поясной портрет» (примеч. пер.).

хоть человека с улицы. Я предпочитаю непрофессиональных исполнителей, ибо они приходят без предвзятых идей. Я смотрю на человека в его повседневной жизни, запоминая его лицо и движения. Когда он оказывается перед объективом, он полностью растерян и пытается «играть»; вот этого-то и нужно любой ценой избегать. У каждого человека всегда одинаковые, присущие ему жесты, у него работают сами по себе мускулы; перед съемочной же камерой он словно парализован, забывает, кто он есть — если только он это знает, — и воображает, что он стал исключительным существом, раз его вставят в фильм. Моя работа состоит в том, чтобы вновь вернуть непрофессионального исполнителя к его истинной природе, воссоздать его, вернуть ему его привычные жесты.

Перевод Г. Богемского

Пьер Паоло
Пазолини

Заметки о «Ночах»

Я всегда буду помнить то утро, когда познакомился с Феллини, — то «сказочное» утро, как сказал бы он сам в соответствии со своей обычной манерой выражаться. Мы выехали на его машине — громоздкой, но с мягким, плавным ходом, сумасшедшей, но очень точной (как он сам), с Пьяцца дель Пополо и, миновав улицу за улицей, очутились за городом. По какой автостраде мы ехали? По Фламиниевой дороге, по Аврелиевой, по Кассиевой? Единственное что было материально и в чем я уверен, — это что мы действительно выехали за город: асфальтированное шоссе, бензозаправочные колонки, разбросанные там и здесь крестьянские домики, изредка показывающиеся навстречу мальчишки деревенского вида на велосипедах, и вокруг, насколько хватало глаз, широкий зеленый простор полей, залитых лучами еще холодного солнца. Феллини вел машину одной рукой, а другой то и дело показывал на пейзаж, постоянно рискуя задавить деревенских детишек или свалиться в канаву, но вместе с тем словно демонстрируя, что это невозможно. Машину он вел магически,

словно тянул ее за ниточку и приподнимал на воздух... И так, увозя меня в бескрайние поля, в окружении такой мягкой в это время года природы Феллини рассказывал мне сюжет «Ночей Кабирии»...

Я тогда еще не понимал Феллини: я думал, что разгадал, в чем его слабость; однако именно это потом оказалось его огромным и главным достоинством...

Слушая его рассказ о «Ночах», я боялся диспропорции между конкретно-чувственным тоном, средой и реалистическим вкусом произведения, с одной стороны, и вымыслом почти сюрреалистического характера, хотя и сдобренным юмором, — с другой. Именно это мое опасение я и высказал ему в следующий вечер, все так же в чреве его автомобиля, который, весь ярко освещенный, остановился на каком-то странном бульваре — там, где мы надеялись отыскать следы знаменитой проститутки по прозвищу Бомба, цели наших поисков.

Феллини рассеянно слушал, удобно устроившись на красном сиденье машины...

В сценарии, который я прочел, я чувствовал опасность той самой ошибки, которая все же наличествует даже в таком шедевре, как «Дорога»: сосуществование «реальной» действительности, показываемой с любовью и полнотой (мир апеннинских предгорий, с его пейзажами и персонажами, солнцем и снегом, крестьянами и проститутками — короче говоря, обычный мир, такой, как он есть) и «стилизованной» действительности (образ и поведение Джельсомины и отчасти Матто), то есть сосуществование чистой творческой фантазии и некой стилистической заданности; поэзии и поэтики. Задача состояла в том, чтобы органически слить все это воедино; немного приподнять до уровня Кабирии окружающую среду и довольно намного снизить до уровня среды образ Кабирии. Эту операцию, как я полагал, Феллини сможет осуществить рациональным путем критического анализа и даже... исторического подхода. В действительности же Феллини, хотя и внимательно внимал моим словам, наверное, слушал меня так, как терпеливо слушают сумасшедших. Он, разумеется, со мной соглашался и делал вид, что полностью понимает значение излагаемой мной эстетической задачи...

Однако ведь Феллини не является сознательным обновителем неореализма как культурного и исторического явления. Его новаторство носит тем более яростный и взрыв-

чатый характер, чем менее оно осознанно и целенаправленно.

Феллини включился в дело неореалистического обновления через техническую работу в качестве «ученика», и поэтому он с головой погружен в работу, он словно ослеплен слишком ярким светом юпитеров. Выполняя определенные функции, Феллини — уже из-за одного этого был не в состоянии, а поэтому и не желал окинуть взглядом весь горизонт новой, развивающейся культуры. Элементы эволюции его творчества упали ему с неба — они складывались у него в душе. О том, что существует конкретная, реальная действительность, и о том, что называется реализмом, Феллини узнавал непосредственно в процессе работы, не задаваясь вопросом, что это такое. Возможно, Росселлини оказал на него влияние в том смысле, что любовь к реальной действительности у них обоих сильнее самой этой действительности. Их зрительно-познавательный аппарат гипертрофирован, он чудовищно расширился из-за перегрузки, стремясь все увидеть и познать. Реальный мир фильмов Росселлини и Феллини искажен из-за чрезмерной любви их к реальности. Как один, так и другой вкладывают столь интенсивное чувство любви к миру, пойманному в объектив — этот глаз съёмочной камеры в тысячу раз более жестокий и одержимый, чем человеческий, — что часто поистине магически создают ощущение трехмерности пространства (вспомните сцену, в которой маменькины сынки возвращаются ночью домой, гоня перед собой, как футбольный мяч, пустую консервную банку); кажется, что запечатлен на пленке даже сам воздух.

Неореализм — продукт реакции демократической культуры на духовный застой в период фашизма; в литературном смысле эта реакция заключается в том, что декадентский, безжизненный классицизм, диктуемый «сверху» и требующий полного «стилистического подчинения» некому «высшему» стилю (в котором если и содержался в какой-то мере реализм, то реализм искусственный и расплывчатый), сменился стремлением передать действительность полнокровно документальными методами, на уровне самой изображаемой действительности, посредством процесса подражания подлинной жизни, результатом чего явилось возрождение внутреннего монолога, разговорной речи и пестроты стиля с преобладанием «низкого» (или диалектального)

стиля. В основе этого литературного обновления лежало обновление политическое, и марксисты — а также и те, кто участвовал вместе с ними в дискуссии, — шли в его авангарде.

Первым результатом этого обновления было появление вновь той Италии, которая исчезла и которой в течение двадцати лет не было видно, — Италии повседневной и простой, диалектальной и мелкобуржуазной.

Ранее всех показало эту Италию кино, ибо оно обладает всеми необходимыми качествами, способными удовлетворить стремление к тому раскрытию реальной действительности, о котором мы говорили; нет ничего более жизненного, гибкого, точно воспроизводящего, непосредственного, конкретного и очевидного, чем кинематографический кадр. «Рим — открытый город» уже содержал в себе все то, что ученые и эстеты постепенно открыли, теоретически обосновали и чего они требовали в течение десяти последующих лет своих исследований...

Не надо обольщаться: неореализм не был возрождением, он был лишь животворным кризисом, быть может на первых порах излишне оптимистическим и восторженным. Художественное творчество обогатило мысль, обновление формы обогнало дело перестройки всей культуры. Ныне неожиданное увядание неореализма является неминуемой судьбой импровизированной, хотя и необходимой надстройки; это расплата за отсутствие зрелой теоретической мысли, за несуществленную перестройку культуры.

Феллини в настоящий момент играет чудодейственную роль — он спасает неореализм именно благодаря его порокам; он оживляет его загнивающие формы; делает привлекательными его застывшие стилистические схемы.

Сознательно обновить неореализм, определив условия, необходимые для его оживления, установив то, что в нем устарело, его ошибки, в настоящее время, вероятно, невозможно именно из-за отсутствия параллельно развивающейся теоретической мысли и культуры, а главное, из-за политического застоя в результате возродившейся национальной риторики, а также настроений разочарования, сменивших энтузиазм, в лагере марксистской оппозиции.

Феллини, как мы уже говорили, не является сознательным обновителем стилистических форм; его стилистическая манера не укладывается ни в какие рамки, она

поистине чрезмерна, чудовищна, но уходит корнями в его внутренний мир, его технику и полностью им соответствует. От неореализма он взял все вместе: и достоинства и недостатки, его свежесть и дряхлость, его очарование и весь его хлам — и сумел заставить все это вспыхнуть ярким светом благодаря своей любви к действительности, любви не только дореалистической, но поистине доисторической.

Но что представляет собой для Феллини эта реальная действительность? Это, я сказал бы, композиция, выдержанная в чарующих и патетических тонах, состоящая из тысячи отдельных деталей реальной действительности: картин природы, ныне уже отживших проявлений определенного уклада жизни, социальных отношений, — но все это в их крайней и непосредственной форме в целях достижения максимальной актуальности, приближенности и очевидности. Это скорее различные формы и стороны надстроечных институтов и нравов, нежели общественного базиса, строя и истории.

И действительно, такая социальная действительность (маменькины сынки, мошенники), которую режиссер любит неосознанно и слепо, постоянно вызывает возражения с точки зрения ее рациональности, ее типичности. В ней преобладает совершенно необычные, исключительные и побочные персонажи: маленькие, бесполезные и забытые существа, которые являются яркими носителями иррациональности, пусть даже в яростно правдоподобном и вероятном окружающем их мире.

Чтобы лучше понять и прочувствовать все это, надо проникнуть в творческую лабораторию Феллини: в данном случае это маленькая комнатка на студии СПЕС или в другом месте, где имеется мовиола. Надо увидеть куски пленки со сценами, такими, как им они были отсняты, в их «чистом» виде, еще до склейки и монтажа, прежде чем они будут синтезированы, — это чистые, простые и ясные «периоды» и «фразы».

Каждая сцена Феллини в только что отснятом виде построена по одной и той же формальной схеме: 1) лаконичный кадр с длинным планом какого-нибудь помещения, которое всегда будет более или менее деформированным по сравнению с аналогичным обычным помещением — будь то в карикатурном или трагическом смысле; оно оказывает эмоциональное воздействие также благо-

даря декорациям, носящим во всех случаях таинственный характер (например, изысканная и нелепо роскошная вилла актера; Археологический бульвар, залитый ночным космическим светом; бесплодная холмистая местность у Дивино Аморе; грязная, перенаселенная городская окраина и т. д. в «Ночах Кабирии»), 2) появление персонажей все также, длинным планом, построенным на контрасте: персонаж-оборванец попадет в роскошное помещение; наивный, чистый душой персонаж попадает в подозрительное место; персонаж-осквернитель — в священное место; беззащитный персонаж — туда, где ему грозит опасность, и т. д. и т. п.

Однако этот конфликт не является драматическим, поскольку проистекает из конфликта морального: он еще требует суждения, которое носило бы социальный характер. Мы не видим, так сказать, исторически обусловленной борьбы между персонажем и средой. Драматичность проистекает просто лишь из метафизической природы самого контраста, из его абсолютного значения, вывобождающего очень сильный заряд таинственности — учитывая, что персонаж и среда абсолютно чужды и непонятны друг другу.

Реальная действительность Феллини — это таинственный мир, или ужасающе враждебный, или невероятно сладостный, и человек у Феллини — это столь же загадочное создание, которое живет, отдавшись на милость этому ужасу и этой сладостности.

Такова была Джельсомина, и такова Кабирия, в образе которой Феллини удалось достичь гораздо большей поэтичности.

Стилист назвал бы реализм Феллини «индивидуальным реализмом». Это реализм, типичный для жизненно важных переходных моментов; в нем отсутствует единая и абсолютная идеология, посредством которой можно было бы раскрыть и развить мир художественного творчества, и поэтому отсутствует всякая уверенность в возможности человеческого взаимопонимания и познания. В наши дни объективно существующий исторический и социальный мир разделен; его моральные философские системы развиваются в двух направлениях. Мир перерезает не только географическая граница — его разделяет огромная трещина: она змеится, разделяя идеи, отделяя одно художественное произведение от другого, одну стилему от дру-

гой. Будучи не в состоянии раздвоиться или встать целиком на ту или другую сторону, современный человек, как видно, живет в междуцарствии; у него не остается другой возможности реализма, кроме реализма отдельного человеческого существа — одинокого, затерянного, отчаявшегося и радующегося в загадочном и непонятном мире. А это ведь предрелигиозный или уже, по существу, религиозный момент.

Феллини представляет собой этот момент в нашей истории и, повторяю, с тем большей страстностью, очевидностью и впечатляемостью, чем больше им движет инстинкт, нежели сознание...

Перевод А. Богемской

Федерико
Феллини

Заметки о цензуре

Цензура — это способ признаться в собственной слабости и умственной неполноценности.

Цензура всегда является политическим инструментом, а не интеллектуальным, конечно. Интеллектуальный инструмент — критика, которая предполагает знание того, о чем судит и против чего борется.

Критиковать не значит уничтожать, а значит поставить вещь на принадлежащее ей место в ряду других вещей.

Подвергать цензуре — значит разрушать или по меньшей мере противостоять ходу реальной жизни.

Цензура погрывает в архиве сюжеты, которые хочет похоронить, и окончательно препятствует им воплотиться в жизнь. Не имеет значения, что четыре или пять интеллектуалов читают друг другу эти сюжеты и с жаром их обсуждают; они не стали реальностью для зрителей, а значит, не обрели реального существования.

Наличие цензуры нельзя оправдать даже как выражение воли всего народа, который, считая некоторые позиции и некоторые отношения критически преодоленными, обрекает на изгнание тексты и документы этой культуры, уподобляясь тому, кто выбрасывает за окно книги, которые он уже прочел и считает глупыми и устаревшими.

Разделяя ту точку зрения, что нельзя препятствовать распространению идей, следует выяснить, можно ли и в каких пределах препятствовать распространению проявлений эротики, извращений, жестокости, ужасов, любования ими и их стимулирования в различных видах и формах зрелища.

Запрещать некоторые фильмы по мотивам, пожалуй, более относящимся к их глупости, чем их эротичности, — это самозащита, которую каждый вправе осуществлять, если хоть капельку обладает чувством самосохранения. Разумеется, запрещать эти фильмы вряд ли было бы достаточной мерой, чтобы мы могли на этом успокоиться: необходимо глубже разобраться в причинах этой глупости и эротичности, победить неизменно лежащую в их основе инертность.

Следовательно, существует не столько проблема цензуры, сколько — проблема нравственной чистоты и разума.

Проблему кинематографической цензуры в Италии, как и во всем мире, следует рассматривать исключительно в плане распространения идей, и именно с этой точки зрения она является актуальной и животрепещущей.

Нужно честно признать, что проблема киноцензуры не была бы столь важной, если бы дело шло о борьбе из-за нескольких сантиметров бикини какой-нибудь актрисы или из-за манеры танцевать какой-нибудь субретки. В этом смысле можно было бы разве что констатировать, насколько цензура стала посмешищем во всех странах и насколько она служит тому, что разжигает самую болезненную фантазию в поисках разных порнографических уловок, которые не попадали бы под действие параграфов разных кодексов. Итак, тут, быть может, просто надо призвать обратить внимание на то, что цензура в этой области должна быть умной и применять новые, более гибкие методы.

Но проблема цензуры состоит совершенно в другом. Например, цензура в отношении идей есть не что иное, как система насилия, по поводу которой совершенно излишни какие-либо моральные рассуждения.

Политическая цензура, с другой стороны, никогда не приносила счастья тому, кто прибегал к ней за неимением других аргументов для собственной защиты. Что касается кино, искусства очень уязвимого и хрупкого, нам, впро-

чем, вряд ли следует возлагать слишком большие надежды на естественную силу идей.

Цензура, существующая в Италии, не является изобретением какой-то политической партии, это естественное порождение самих итальянских нравов.

Есть некая присущая всем нам, итальянцам, черта, которую отражает цензура, — это неспособность к самокритике, вера в привилегию быть итальянцем и в непогрешимость лазурного неба.

Помимо гордыни и эйфории или же излишней готовности к смирению есть еще страх перед властями и догмой, подчинение канону и формуле, которые делают нас столь послушными.

Все это прямиком ведет к цензуре.

Если бы не было цензуры, итальянцы ее сами бы выдумали.

Потом, есть еще цензура как политический инструмент и имеются нынешние проблемы неореализма.

Известной отличительной чертой неореализма является то, что он хочет не только созерцать мир, но и изменить его. Во главу своей программы неореализм возвел то, в чем, собственно, всегда состояла сила искусства. Италия — страна, чрезвычайно насыщенная болезненными ситуациями, или, проще говоря, проблемами, ждущими своего решения, и вполне естественно, что у нас легче найти вдохновение художнику, который хочет не только созерцать окружающий мир, но и изменить его. Противодействие, которое он встречает, объясняется сопротивлением определенных слоев этим переменам, их нежеланием отказаться от своих привилегий. Пора было бы и партии, которая составляет в Италии большинство¹, решительно отказаться от защиты всех привилегий. Но неореализм — движение, которое активно включилось в процесс переделки общества и, рожденное для борьбы, не может призывать к мирной жизни другие искусства.

Проблема цензуры в Италии — это проблема неореализма в том смысле, что у каждой партии имеется свой неореализм. Если приходится допустить межпартийную борьбу, то нужно допустить, что может быть борьба и между неореализмами.

В сфере кинематографа такая борьба придет, вероятно, к тому, что будет вестись самыми нелояльными средствами.

Сегодня перед Италией стоит задача возобновить диалог, распространение идей художественного выражения, возродить свободу.

Перевод Г. Богемского

Джузеппе
Де Сантис

Выступление на совещании о реализме

Вступительный доклад показался мне не слишком увязанным с современной реальностью. На мой взгляд, в нем нет необходимого драматизма и он недостаточно отражает проблемы, которые мучают сегодня художников не только капиталистического мира, но и социалистических стран. При всем радикальном различии и особенностях, отличающих одну страну от другой, у этих двух миров есть одна точка соприкосновения, один общий аспект. Представление о нем может дать успех, выпавший на долю фильма Феллини «Дорога» во всем мире, и в частности у зрителей и у критики в социалистических странах, в том числе и в Советском Союзе. Я убежден, что самой глубокой причиной такого успеха является то, что «Дорога» поднимает, пусть даже в искаженном и мистифицированном толковании, тему огромной актуальности — мучительности поиска человеком индивидуального счастья в мире, полном опасностей и противоречий. В таком фильме, как «Похитители велосипедов», если взять для сравнения одно из типичных произведений неореализма, было отражено влияние среды, или, если угодно, борьба с несправедливостью и злосчастной судьбой, но не прослеживались ее самые значительные следствия вплоть до самых глубин человеческого сердца. «Дорога» повернула ту же проблему обратной стороной — вот так и возник фильм с новой для неореалистической традиции тематикой, хотя и представленной, повторяю, в искаженном и мистифицированном виде.

Когда анализируешь произведения искусства, нельзя ограничиваться рассмотрением того, что оно содержит в общем идейном плане, нужно смотреть, вносит ли оно, пусть даже отталкиваясь от ненаучных идей, новое в по-

нимание и изучение положения человека и его чувств. А потому не случайно, что такой фильм, как «Дорога», пользуется успехом и в социалистических странах: XX съезд КПСС и венгерские события стали явлениями мирового значения, разрушившими многие схемы, открывшими путь для новых потребностей, особенно в направлении более широкого и прямого участия человека в демократической жизни уже не только в качестве члена определенного общества, но и в качестве частного лица, на плечи которого одновременно легли ответственность и все более важные общественные задачи. Следовательно, углублять общие проблемы теории, конечно, правильно, но нужно заниматься и вопросом о поведении отдельного человека, стараться все точнее определить, каким человек стал в последние годы — даже в таких своих проявлениях, как цинизм и оппортунизм. Наша разработка марксистской теории не может абстрагироваться от понимания и изучения таких проблем.

Другой недочет доклада — это недостаточная самокритичность. Несколько лет назад Салинари решил, что в таких произведениях как фильм «Чувство» и роман «Метелло», можно видеть «переход от неореализма к реализму». Тем самым он поднял вопрос большой важности — о вступлении итальянского кино в период зрелости. Однако приведенные примеры вызывали сомнения. Не думаю, чтобы такой фильм, как «Чувство», был вехой «перехода от неореализма к реализму»; правильнее, мне кажется, было бы говорить, что «Чувство» восходит к традиции таких фильмов, как «Маломбра»¹, «Выстрел», «Старинный мирок», к прошлому опыту итальянского кино, хотя техника и язык Висконти более утонченны и современны.

Еще один недочет доклада в том, что он недостаточно глубоко анализирует все другие виды искусства, кроме литературы. Салинари предпринял похвальную и положительную попытку найти связь между разными видами творческой деятельности. Однако сблизать, например, «Хлеб, любовь и фантазию» с «Двумя грошами надежды» слишком неосновательно. Если последний фильм уходит корнями в нашу культуру (комедия дель арте, народный театр), то другой — не только лишен всяких художественных достоинств, но и решительно идет вразрез с какими бы то ни было положениями реализма. А значит, тут было уместнее говорить о конкретной вине тех, кто

несет ответственность за кризис реализма. Правда ли, что в последние три-четыре года вся история нашего кино чуть ли не целиком оседает в столах определенных режиссеров и сценаристов? Тогда нужно спросить, всегда ли последовательно эти авторы боролись за осуществление своих проектов. С другой стороны, нужно признать, что и мы, хотя и являемся большой политической силой, не сумели найти нужных мер, чтобы оказать конкретное влияние на производство и дать возможность этим проектам увидеть свет. Если мы хотим избежать общего упадка духа и полного отказа художников от деятельности, то должны задуматься над этой проблемой.

Беглый анализ положения кино в мире убеждает, что в последние годы здесь преобладают два значительных направления: первое, близкое к католической культуре, представлено уже не только банальными фильмами, как когда-то, но научилось выражать столь живую проблематику, что оказывает влияние на сознание публики во всем мире. Международное католическое кино взяло на вооружение отдельные буржуазные идеологические течения послевоенного времени, например экзистенциализм; а в лучших своих образцах порой подходило к такому анализу реальности, который предлагали и продолжают предлагать марксисты. Вспомните фильмы Феллини, японский фильм «Бирманская арфа»², французский «Тот, кто должен умереть» Дассена³, фильмы режиссера Брессона⁴ и даже «В порту» Элиа Казана⁵. Все эти фильмы связывает тонкая идеологическая нить, носящая следы явно-го католического влияния, и это придает им характер самого настоящего общего направления. Если хорошенько присмотреться, то нет большого идейного различия между Дзампано и героями фильмов Брессона, между священником из «Того, кто должен умереть» и пастором из «В порту».

Почему же все эти талантливые режиссеры, которые в частной жизни занимают позицию, довольно далекую от католической идеологии, соглашаются идти таким путем? Я твердо убежден, что все они, или по крайней мере некоторые, будучи питомцами светской культуры, но не имея возможности из-за цензуры и экономического шантажа развивать свою тематику, решили обойти это препятствие, подкрасив снаружи свои идеи тем единственным цветом, который позволяет официальная культура

на капиталистическом Западе. Если мы сумеем проанализировать природу и причины этой позиции, то, может быть, даже сможем признать за такими художниками ту критическую сознательность, которую они частично утратили.

Вторая тенденция — это реалистическое кино (в демократическом смысле этого слова). Нужно признать, что наиболее интересные произведения этого направления за последние три-четыре года пришли к нам из Соединенных Штатов; отчасти потому, что задавшись целью вытеснить конкуренцию итальянского неореализма, американский кинематограф усвоил его положения и язык, отчасти из-за успеха, достигнутого им в борьбе с маккартизмом.

Я признаю важность реализма как метода. Но это не значит, что отрицается ценность реализма как направления, которая, на мой взгляд, заключается в том, что представители боевой коммунистической интеллигенции призваны осуществлять функцию передового отряда в борьбе за реализм. Например, одно из основных критических замечаний, которые мы должны обратить ко всему неореалистическому кинематографу, относится к тому обстоятельству, что до сих пор он улавливал лишь отдельные аспекты итальянской реальности, никогда не проникая в суть, то есть не добиваясь глубокого, органичного видения социально-экономических основ нашей страны.

Наконец, вношу несколько предложений. На мой взгляд, Итальянская компартия лучше коммунистических партий других стран сумела разработать те проблемы, которые стоят перед марксистской культурой в области искусства. Известно, что с нашими поисками еще не так хорошо знакомы. Такие журналы, как «Контемпоранео» и «Сочьета», должны читать и в других странах, особенно в социалистических. Другое предложение касается изучения тех возможностей рынка, которые открываются для реалистического искусства. Социалистические страны были и продолжают оставаться хорошим рынком для наших фильмов. Но не могли бы они стать рынком и для нашей живописи и скульптуры? Мы знаем, что причину отхода многих живописцев и скульпторов от реализма порой нужно искать в том, что нет настоящего, большого рынка, готового принять продукцию этого направления. Я здесь поднимаю проблему не только экономическую. В послед-

ние годы Соединенные Штаты стали самым крупным рынком абстрактного искусства. Так давайте рассмотрим возможность для социалистических стран, во главе с Советским Союзом, стать крупнейшим в мире рынком реалистического искусства.

В кино эта проблема является особенно сложной в связи с его промышленными и финансовыми аспектами. Сложной, но не неразрешимой. Нужно сделать так, чтобы и в области кино все демократические и прогрессивные авторы Запада завязали с художниками и зрителями социалистических стран прочные деловые отношения. Давайте попросим их помочь нам продолжить нашу борьбу, чтобы на нашей половине Европы не погиб талант многих и многих людей, которые не хотят сдаваться.

Перевод Н. Новиковой

Лукино
Висконти

Приход к реализму

— Что ты можешь сказать, прежде всего, о «Рокко и его братьях»?

— Мой фильм наконец выходит на экран. Родился он после многих и долгих мук. По многим причинам создать его было очень трудно. Сегодня в Италии не так-то легко «пробить» такого рода сюжет. В основе фильма — ты ведь знаешь, о чем в нем идет речь, — проблема внутренней эмиграции: одно южноитальянское семейство после смерти отца по настоянию матери, женщины довольно предприимчивой, активной, переезжает из Лукании в Милан, где уже живет один из сыновей, оставшийся там после прохождения военной службы. К нему присоединяются и четверо остальных братьев. Сначала дело идет просто о том, чтобы выжить, а потом — о достижении определенного жизненного уровня. Мать под влиянием иллюстрированных журналов и других мифов строит грандиозные планы относительно будущего сыновей; так, она толкает двух из них заняться боксом — карьера боксера кажется ей быстрой и прибыльной. Мне хотелось бы рассказать о жизни всех членов этой семьи: одни из них ограничиваются достиже-

нием осуществимых целей, а кто-то вынашивает мечты недостижимые, имеет слишком большие амбиции и в конце концов терпит поражение. Какова мораль? Нельзя даже сказать, что в фильме заложена какая-то мораль, — она заключена в самих фактах. Одни вырабатывают в себе определенное сознание, назовем его «городским», включаются в городскую жизнь и понимают, что необходимо бороться, жить иначе. А другие не могут отрешиться от дум о своей неизменной деревне и не понимают того, что и она когда-нибудь станет городом. Поэтому финал негативен и позитивен в одно и то же время, — но ведь всегда так бывает в жизни: немного темного и немного светлого. В самом деле, и фильм мой черно-белый.

— Почему ты говоришь, что нелегко было «пробить» историю такого рода?

— Да, нынче в Италии «протолкнуть» подобные истории, сюжеты — дело нелегкое. Впрочем, вернее сказать, что это всегда было трудно. Но мне кажется, что эти трудности остались, в этом смысле мы не продвинулись вперед, хотя за долгие годы фильмы определенного типа завоевали прочное место, а также нравились зрителям, особенно за границей. Однако неизменно наталкиваешься на трудности. Я хочу сказать вот что: если ты предлагаешь, к примеру, какую-нибудь мифологическую, средневековую историю или же розовую комедию, проект такого фильма сразу же встречает одобрение.

— Но некоторые режиссеры показывают, что, обладая необходимым для борьбы мужеством, можно осуществить то, что они задумали, — так, как это делаешь ты. Разве тебе не кажется красноречивым пример «Сладкой жизни»?

— Конечно, такое событие, как «Сладкая жизнь», такой успех этого фильма — удача для нас. В этот фильм никто не верил, и то, что он вышел на экран, — общее благо для всех. Такой поворот привлекает людей к кино, ставящему проблемы. Зрители это чувствуют, даже если привносятся доводы несколько внешнего порядка, возникают полемики, споры, принимающие порой характер скандала. Но огромный приток зрителей нельзя объяснить лишь полемикой.

— Обычно спрашивают: «Какой из своих фильмов вы больше всего любите?» Я же тебя спрошу: «Какому из них сегодня ты придаешь меньше всего значения?»

— Я поставил так мало фильмов, что каждый из них

для меня имеет значение. Я сделал пять фильмов, и каждый из них для меня что-то представлял. Каждый создавался в определенный период, был в известном смысле для меня необходим.

— Твои фильмы весьма отличаются один от другого — по среде, по настроению, по стилю. Как ты считаешь, легко ли найти в них общую нить?

— Мне кажется, что легко, хотя многие критики утверждают, что в «Белых ночах»¹ эта нить была прервана. Сейчас я еще не могу с полной определенностью сказать, что будет представлять собой «Рокко». До того как приступить к съемкам фильма, я действительно не знаю, каков будет его стиль, — я это интуитивно чувствую, но точно не знаю. Я пойму это в процессе работы.

— Оценивая твои фильмы в ретроспективе, трудно обнаружить в них единство стиля. Но совершенно очевидно, что проблемы стиля тебя особенно интересуют. И мне хотелось бы задать тебе вопрос: ты до сих пор занят поисками стиля или же эти различия обусловлены требованиями художественной выразительности?

— Разумеется, каждый фильм ставит особые задачи. Каждый строится на своем материале, каждый имеет свой сюжет. Проблема стиля рождается из самой истории, которую ты хочешь рассказать, в процессе создания фильма. Я знаю, например, что «Рокко» не сможет быть таким, как «Земля дрожит»: ведь Милан — это не Ачитрецца. Но, несмотря на это, я полагаю, он продолжит это направление.

— Однако ведь ты знаешь, что это будет реалистический фильм...

— Да, вот это я действительно знаю. Но даже если бы он был «неоромантическим», как ты назвал «Белые ночи», то и тогда он не перестал бы быть реалистическим. Фильм «Белые ночи», в котором реальность была действительно чуточку смещена, остается, по моему убеждению, фильмом по существу реалистическим: показанный в нем город — это Ливорно, это квартал Венеции, хотя, возможно, слегка преобразенные.

— Мы говорили об «общей нити» в твоём творчестве. Что эта нить, по-твоему, собой представляет?

— То, что мой интерес неизменно привлекают одни определенные проблемы, а не другие. Это тезис о «кино человеческого образа», который я отстаивал много лет

назад на страницах журнала «Чинема» и который считаю не утратившим своего значения до сих пор: люди внутри событий, а не события сами по себе. Если ты посмотришь мои фильмы, то всегда найдешь в них столкновения, конфликты. Поэтому я и говорю, что «Рокко» связан с «Земля дрожит»: также и здесь история семьи, которая распадается при столкновении с социальными явлениями современной действительности, настолько же актуальными, насколько было «актуально» происходившее в моей Ачитрекке или в Ачи у Верги.

— Возьмем, к примеру, фильм «Чувство». Не кажется ли тебе, что в данном случае исторический ракурс, обрамление чрезмерно утяжеляет фильм, заслоняет конфликт двух главных действующих лиц?

— В известном смысле это действительно так, но, видишь ли, если бы этот конфликт не был погружен в данную историческую действительность, он был бы, совершенно очевидно, иным. Ливия Серпьеры представляла не только саму себя, но очень многое; Франц олицетворял Австрию, распадающийся мир. Маркиз Уссони представлял новый мир, новую, только складывающуюся действительность. Как видишь, взаимосвязь была — я к этому стремился, — и все время прямая, драматическая. Теперь, в «Рокко», семейство, показанное в фильме, тоже сталкивается с действительностью: жизнью определенного города — Милана. Мой метод неизменен. Меняется эпоха, общественная среда, но не то, как я это показываю.

— До сих пор ты всегда ставил те фильмы, что ты хотел?

— Я никогда не соглашался ставить фильмы, которые не близки мне, которые я не умею ставить.

— Одним словом, ты никогда не менял своих «историй», не уступал попыткам извне воздействовать на твое вдохновение?

— На кое-какие мелкие жертвы можно пойти, если ты имеешь в виду первоначальный замысел «Рокко». Фильм поначалу должен был быть длиннее. Но приходится искать короткие дорожки, прибегать к разным уловкам, и кое-что теряется по пути. Однако на компромиссы я никогда не шел. Надеюсь, что сумею противиться им и в дальнейшем, и не вижу причин переставать это делать. Продюсеры это знают. Поэтому их всегда охватывает ужас, когда приходится иметь со мной дело. Потом они видят, что я сговор-

чивее, чем они себе представляли. Но, естественно, в некоторых вопросах я остаюсь непреклонен. Я даже не предполагал бы снимать фильм, если бы допускал мысль, что потом мне придется превращать его в нечто другое. «Рокко» — это трагедия. Если бы мне сказали: «Сделай из него комедию», я бы на это не согласился.

— Поговорим об итальянском кино в целом. Сейчас идут споры о возможности нового подъема итальянского кино, связанной с возвратом к определенной тематике: Соппротивление и война. Что ты думаешь об этом?

— Каково мое впечатление от возвращения к некоторым темам, которые были очень важны лет двадцать назад, сразу после войны? Да, возврат к некоторым темам как бы то ни было, несомненно является свидетельством «пересмотра». Слишком много выходит бесполезных и плоских фильмов: самым простым способом избавиться от них было бы, наверное, вернуться к «золотым годам». Однако вместе с тем возврат к содержанию животрепещущему и жгуче актуальному во времена «Рима — открытого города» и других фильмов о том периоде, как мне кажется, был бы, пожалуй, своего рода отступлением, проявлением, я бы сказал, лениности. Это, возможно, свидетельствует, в известном смысле о невозможности или боязни братья за другие темы, которые сегодня столь же насущны, как были вчера насущны темы Соппротивления и войны. Я не хочу сказать, что не следует ставить исторических фильмов или же что исторические фильмы не могут быть реалистическими. Я сам поставил «Чувство». Скажу только, что не надо прятать за вчерашней действительностью собственный страх перед сегодняшней действительностью, нехватку наступательного духа.

— Считаешь ли ты, что тот опыт, который получил название неореализма, сохраняет до сих пор свое значение? А если это так, то ты находишь его важным только как «опыт» или как «поэтику»?

— Неореализм до сегодняшнего дня не утратил своего значения ни как опыт, ни как поэтика. Необходимо встать на те же позиции, на которых мы стояли тогда, но в отношении, повторяю, событий и проблем, актуальных сегодня. Да, мы вновь возвращаемся к одному и тому же: говорим о проблемах. Это может показаться банальным, но это совсем не так, ибо необходимость говорить о проблемах до сих пор многих пугает. Во всяком случае, проб-

лемность — это единственное, что придает жизненную силу неореализму.

— Одним словом, ты хотел бы, чтобы неореализм приспособился к новым условиям, стал более диалектичным?

— Я говорю скорее о реализме, чем о неореализме. Мы должны занять определенную моральную позицию перед лицом событий, перед жизнью: короче говоря, такую позицию, которая позволяла бы нам взглянуть ясным и критическим взглядом на общество, увидеть его таким, каково оно сегодня, и рассказать о событиях, в нем происходящих. Неореализм — термин, придуманный в те времена, когда мы рвали с прежним кино — а ты знаешь, что оно собой представляло, — и стремились к обновлению. Но мы развивали темы, которые считали необходимым развивать, под таким углом зрения, который неизменно был характерен для художника-реалиста.

— Значит, ты полагаешь, что «неореализм», или «послевоенный итальянский реализм», родился в результате полемики?

— Несомненно, наш реализм явился прежде всего реакцией на натурализм, на веризм, которые шли к нам из Франции и которые мы отчасти восприняли. Когда же мы приобрели человеческий и социальный опыт, такой, как война, Соппротивление, то, с одной стороны, избавились от этой шелухи, а с другой — почти невольно стали смотреть на факты с тех моральных позиций, о которых я уже говорил, — это позволило нам запечатлеть факты с абсолютной правдивостью. А правда — это нечто совершенно другое, чем веризм.

— Но на этом пути не было причин останавливаться. Ты говоришь о моральной позиции. Ты считаешь, что итальянское кино ее ныне утрачивает?

— Сейчас рождается новый натурализм — некий «неоэротизм», если необходимо давать какие-то определения. Часто неверно говорят, что принципы неореализма живы и неизменны. В действительности же некоторые способные ремесленники поддерживали кинематографический товар на уровне некоего внешнего реализма, доводя его до крайнего, негативного предела.

Как я уже имел случай заметить, существуют два опасных течения. «Розовое» течение — сельские и городские комедийки, сделанные без всяких усилий с целью чистого

развлечения. Кроме того, существует целая группа произведений, которые на первый взгляд могут показаться глубокими и обдуманными, — я бы назвал это течение «неозротическим»; оно мне кажется таким же опасным, каким был французский натурализм в его крайних проявлениях. Я не хочу называть имена, но нет сомнений: за исключением Ренуара, многие тяготели к этой манере, ведущей в тупик. И мне кажется, что ныне в Италии идут по такому же пути и это опасный путь также и потому, что может скоро перестать нравиться зрителям. Я мог бы привести очень свежие примеры, но ты ведь понимаешь, что я имею в виду...

— Ты намекаешь, по-моему, на «Бурную ночь»²...

— Вот именно. «Бурная ночь» мне кажется опасным примером этой тенденции. Кроме того, фильм пустой и, в сущности, в нем нет смелости. Во Франции, а также и в Италии натуралистическое кино все же иногда знало моменты протеста и смелости. Здесь же боязнь смелости и весь нонконформизм ограничивается слегка извращенческими, двусмысленными намеками, которые даже могут служить средством привлечь зрителя. Но у меня такое впечатление, что зрителям это быстро надоест.

— Твое столь категорическое суждение распространяется также и на прозу Пазолини?

— Я вовсе не хочу говорить о Пазолини: проза Пазолини может явиться толчком к созданию весьма серьезных фильмов. Но использовать произведения Пазолини как предлог для создания двусмысленных фильмов мне кажется весьма опасным делом.

— Эту опасность, если я не ошибаюсь, ты видишь прежде всего для молодых? Ты не веришь в новые кадры кино?

— Молодые? Да молодых и нет. А почему? Молодое поколение не прошло той эволюции, которую проделали мы, пройдя через войну, Сопротивление, опыт фашизма. Эта эволюция привела нас к тому, что мы ощутили потребность что-то сказать. Нынешнее же поколение молодых какую эволюцию проделало? У них нет стимула. Группа молодых, сформировавшаяся на волне неореализма, — Мазелли³, Понтекорво⁴, Роззи⁵ — связана с нами, «стариками», они еще входят в нашу группу. Но самым молодым, по-моему, совершенно не о чем сказать. Они забавляются со съёмочными камерами. Какие проблемы их интересуют?

— Это твое мнение распространяется также и на так называемую французскую «новую волну»⁶?

— Об этом я уже много говорил. У меня такое впечатление, что помимо одного-двух, Трюффо, Рене или Маля, который мне кажется в наибольшей степени французом, все остальные — это люди, которые хорошо изучили старые фильмы и их повторяют. Их опыт — это опыт работы на монтажном столе: в их лентах чувствуются Виго, Ренуар, Росселлини, а также кое-что и мое. Когда смотришь их фильмы, всегда возникает такое чувство, что это ты «уже видел». Они не оригинальны, как должна бы быть «новая волна».

Это люди, которые многое ассимилировали. Может быть, и мы также в свое время многое впитали, и это было правильно, но по крайней мере потом мы избавились от всего, что восприняли извне, чтобы сказать нечто свое, личное. Сказать что-то личное нелегко. Нужно хорошо обдумать то, что говоришь, много работать. Я делаю кино много лет, и каждый фильм для меня — сложный, болезненный опыт. Может быть, также и поэтому я поставил так немного фильмов. Но, пожалуй, мне даже и не нужно ставить по три фильма в год, чтобы что-то сказать. Кинопроизводство нуждается в напряженных планах, но нам, авторам, они не нужны: необходимо только, чтобы нам как можно меньше мешали, чтобы мы имели возможность выразить то, что мы хотим сказать, если у нас есть что сказать.

Интервью вел Томмазо Кьяретти⁷
Перевод Г. Богемского

**Микеланджело
Антониони**

Болезнь чувств

Я — режиссер, который десять лет назад начал ставить полнометражные фильмы и который старался следовать определенной линии, сохранять определенную последовательность. Я говорю об этом не для того, чтобы вменить себе в заслугу, а потому, что заниматься кино мне было интересно только так. Следовательно, это обстоятельство

отчасти эгоистического порядка — в известном смысле своего рода защита. Возможно, если бы я уступил и стал ставить фильмы другого характера, они были бы куда хуже тех, что я поставил. Если я теперь спрошу себя, каковы были причины, размышления, руководствуясь которыми я начал работать в этом направлении, то, думаю, могу сказать (и я говорю это, хочу подчеркнуть, апостериори — я не говорил об этом априори, до того как я начал свою работу в области полнометражного кино), что исходил я из соображений двоякого рода. Первые были связаны непосредственно с тем, что происходило вокруг нас в послевоенные годы, а также и позднее, в 1950 году, когда я начал свою карьеру; вторые же носили менее сложный, чисто технический характер и были непосредственно связаны с кинематографом. Что касается первых, то могу сказать, что действительно итальянские фильмы, получившие название неореалистических, в числе которых мы находим подлинные шедевры, в тот своеобразный период представляли собой, пожалуй, единственное, самое неподдельное и самое значительное, а также и самое правильное проявление кинематографа. Это был период, когда все, что происходило вокруг нас, было необычно, когда жизнь обжигала; события и ситуации носили чрезвычайный характер, и поэтому отношения между индивидуумом и обществом, между индивидуумом и средой представляли, пожалуй, самый интересный предмет для исследования. Вот почему (и об этом я уже писал неоднократно, но не боюсь повториться, ибо существуют вещи, в которых глубоко убежден) взять в качестве героя фильма, как, например, в «Похитителях велосипедов», рабочего, у которого украли велосипед и который из-за этого лишился работы, и сделать именно это единственным и самым важным мотивом фильма, вокруг чего вертится весь фильм, было, повторяю, в тот момент самым главным и было для нас вполне достаточным.

Нас не интересовало, нам ни к чему было знать, о чем думает этот персонаж, каков он по натуре, что у него за характер, каковы его интимные отношения (в самом широком смысле этого слова) с женой; все это можно было оставить в стороне: важно было другое — выяснить, каковы его отношения с обществом. Именно это было доминирующим мотивом неореалистических фильмов в тот период. Когда же начал ставить фильмы я, то уже исходил из

наблюдений другого рода. Я пришел в кино чуть позже, в самом начале 50-х годов, когда после первого расцвета, хотя и столь впечатляющего, в кино, на мой взгляд, уже начали проявляться признаки некоторой усталости. Это заставило меня задуматься: что именно в этот момент важно исследовать, то есть что сделать темой своих фильмов, на что направить свою выдумку. И мне показалось, что стало более важно уже не столько исследовать, как я говорил выше, отношения между героем и средой, сколько остановиться на самом герое, проникнуть внутрь него, постараться показать, какой след оставило все происходящее — война, послевоенные годы, все события, которые продолжали происходить и которые были столь значительны, что не могли не отразиться на людях, — в душах героев; каковы, скажем, не результаты изменений их психологии и их чувств, но каковы симптомы этих изменений, в каком направлении начинали проявляться те изменения, та эволюция, которые впоследствии произошли в психологии, в чувствах, а может быть, в морали этих людей. Вот так я начал с фильма «Хроника одной любви», в котором исследовал состояние духовной черствости и нищеты, а также и известного рода нравственного опустошения некоторых представителей миланской крупной буржуазии. Именно потому, что мне казалось, что отсутствие интересов, эта поглощенность исключительно самими собой без ясного представления о нравственности, без пружины, которая могла бы пробудить в них ощущение каких-то духовных ценностей, — вся эта внутренняя пустота, вероятно, представляла собой достаточно важную проблему для исследования. Это мое стремление и было тем, что, к сожалению, французские критики, впрочем, весьма великодушно вздумали окрестить «внутренним неореализмом». Итак, таков был путь, который мне в тех условиях казался наиболее правильным. Дальше я скажу также и о том, как и почему я пользовался некоторыми техническими приемами именно в связи с этим сделанным мною выводом.

Другой причиной, приведшей меня на этот путь, было уже давно инстинктивно ощущаемое мною чувство нежелания пользоваться существовавшими обычными и условными техническими приемами и формами киноповествования. Эти пути я начал неосознанно ощущать еще во время работы над своими первыми документальными фильмами, особенно над лентой «Метельщики улиц», кото-

рую я уже снимал несколько по-другому, чем было привычно ранее. (Напомню, однако, что к своему первому документальному фильму я приступил еще в 1943 году, а закончил в 1947 году. Уже с тех пор я начал показывать куда с большей теплотой, куда более охотно, куда с большим интересом не вещи, или пейзажи, или живописные места, как до сих пор было принято в Италии, а людей.) Что касается формы документального фильма, то я ощущал — и особенно после «Метельщиков улиц» — необходимость избегать некоторых схем, которые в то время сложились и были весьма действенны. Сам Паолуччи, тогда один из самых известных документалистов, снимал свои документальные фильмы в соответствии со строго определенными принципами: я сказал бы — блоками эпизодов, каждый из которых имел свое начало, свой конец и свою последовательность; соединенные вместе, эти блоки составляли определенное иносказание, придававшее документальному фильму единство. Эти документальные ленты были безукоризненны также и с точки зрения формы; однако у меня эта упорядоченная последовательность эпизодов вызывала некоторое раздражение, я чувствовал необходимость несколько нарушить то, как обычно располагался материал в документальном фильме. Так я пришел — тем более когда у меня в руках оказался подходящий материал — к тому, что попытался осуществить совершенно свободный, поэтически свободный монтаж (может быть, это звучит слишком громко; не знаю, что вышло, но таковы были мои намерения; о результатах же не мне судить), стремясь достичь определенной силы выражения не столько посредством монтажной упорядоченности, которая, основываясь на некоем принципе и будучи направлена к некоей цели, придавала бы убедительность отдельным сценам, сколько при помощи словно бы вспышек, разорванных, изолированных кадров, сцен, которые, будучи никак не связаны друг с другом, просто давали бы опосредованное представление о том, что я хотел выразить, в чем суть данного документального фильма: например, говоря о «Метельщиках улиц», — жизнь уборщиков уличного мусора в городе.

Когда я принялся за работу над фильмом «Хроника одной любви», у меня уже были накоплены эти наблюдения, я уже обладал этим внутренним опытом. Как я уже говорил, когда я использовал такие технические приемы —

очень продолжительные кадры, съемки с движения, панорамирование, — при которых камера непрерывно следовала за персонажами (самый продолжительный кадр в «Хронике одной любви», кажется, был длиной 132 метра — это сцена на мосту), то делал это, возможно, инстинктивно, однако, размышляя теперь об этом, я понимаю, почему пошел именно по этому пути. В самом деле, я считал, что не следует покидать своих персонажей, когда исследование их драмы или по крайней мере тех элементов драмы, которые было интересно показать, самых острых драматических кульминаций, уже закончено и персонаж остается наедине с самим собой, переживая последствия тех сцен, или тех травм, или тех столь сильных психологических воздействий, которые, несомненно, определенным образом на него повлияли и психологически предопределили его поведение в дальнейшем. Мне казалось необходимым продолжать проследживать поведение персонажей также и в эти могущие показаться второстепенными моменты, хотя вроде бы уже не было никакого резона смотреть, что у них за выражение лица, какие они делают жесты, как себя держат. Я же, наоборот, считаю, что именно в те минуты, когда персонажи принадлежат самим себе (и говоря «персонажи», я подразумеваю также «актеры», ибо неоднократно я следил камерой за актерами так, что они этого не замечали или даже думали, что съемки сцены закончены; в «Хронике одной любви» я не раз проделывал это с Люцией Бозе¹: она думала, что сцена окончена, я ей из-за спины говорил: «Продолжай играть», она продолжала, а я продолжал снимать), мне представляется возможность воспроизвести на экране те непосредственные реакции, которые, возможно, иным путем мне не удалось бы вызвать (особенно имея в виду Бозе, не обладающую особенно яркими актерскими способностями или, во всяком случае, еще не обладавшую опытом и техникой, необходимыми для достижения требуемых результатов). Вся эта работа принесла свои плоды в «Ночи». Я хочу сказать, что именно тогда (также и об этом я могу говорить лишь сегодня, ибо только теперь по-настоящему отдаю себе отчет в том, какой путь, хорош он или плох, я проделал) мне удалось избавиться, освободиться от многого, что составляло предмет моего беспокойства также в отношении формы. Я говорю «формы» не в том смысле, что я во что бы то ни стало хотел достичь каких-то особых изобразительных результатов. Дело не в

этом. Об этом я никогда не заботился, но я заботился о том, чтобы посредством особого внимания к изобразительному ряду придать силу воздействия изображению, добиться того, чтобы сконструированное определенным образом изображение помогало мне сказать то, что я хотел сказать данным кадром, помогало самому персонажу выразить то, что он должен выразить, и, кроме того, — создать определенную связь между персонажами и фоном, то есть всем тем, что стоит за персонажем.

Полагаю, как я уже говорил, что я от всего этого поистине сумел освободиться. В известном смысле мне это доказал мой последний фильм — «Ночь». В интервью, которое я дал одной французской газете, у меня спросили: «Как вы работали над созданием этого сюжета?» Должен признаться, что никогда не задумываюсь о том, как «создается» сюжет, — просто садишься и пишешь, он сам приходит в голову. Но, размышляя о том, как я пришел к идее этого фильма, я сделал маленькое, но очень важное лично для меня открытие. Вот оно: я начинал обдумывать все свои сюжеты задолго до их осуществления. Например, сюжет фильма «Хроника одной любви» раньше назывался «Дом на море», я написал его, когда еще работал в «Скалере»², то есть до того как поехал во Францию к Карне в 1942 году. А фильм по нему я поставил в 1950 году. Сюжет фильма «Крик» я написал еще до того как поставил «Подруги»³, потом я дал ему отлежаться и поставил по нему фильм только много времени спустя. Сюжет «Ночи» я написал до «Приключения», однако он вызывал у меня некоторые сомнения. Это был сюжет хоральный. Более того: до него я написал другую историю — историю одного праздника. И это была лишь несколько измененная история одного праздника, участником которого я сам оказался. Тот сюжет назывался «Шумное веселье», и Понти хотел его купить. Однако я отказался уступить его именно потому, что он внушал мне некоторые сомнения, и отложил его в сторонку. Вернулся я к нему несколько лет спустя и написал то, что потом превратилось в фильм «Ночь». Теперь уже и этот сюжет имел центральный персонаж — женщину. Это была история одной некрасивой женщины, с которой происходит более или менее то же, что и с героиней «Ночи». Однако то обстоятельство, что она некрасива, меняло — и это я понял не сразу — все ее отношения с другими персонажами, ибо позволяло предположить,

что причиной охлаждения к ней мужа была именно ее непривлекательность. В сюжете было много других, побочных линий. Все это казалось мне недостаточно убедительным, и я его отложил. Потом я поставил «Приключение», написанное давно, во время одного морского путешествия. Сюжет этого фильма также пришел мне в голову довольно давно, когда я сам стал свидетелем исчезновения одной девушки, которую так и не нашли. Этот случай, хотя тогда я и не предполагал, что на его основе смогу сделать фильм, все же не оставил меня равнодушным, потому что, повторяю, я сам участвовал в поисках этой девушки, которая поистине словно растворилась в воздухе и о ее судьбе так никогда ничего и не узнали. Но сам по себе этот случай, факт как таковой, меня не заинтересовал. Историю с пропавшей девушкой я вспомнил во время поездки по морю, и тогда различные мотивы слились воедино и сложился сюжет «Приключения». Потом я вернулся к другой истории. Помню, что, когда это еще была история некрасивой женщины, я предложил эту роль Джульетте Мазине и мы обсуждали ее вместе с ней и Феллини. Однако у Мазины были контракты за границей и она не могла дать мне немедленного ответа. Тогда я отложил этот сюжет, ибо в тот момент потерял к нему интерес. Я вернулся к нему после «Приключения», именно потому, что мне пришло в голову следующее: этот фильм не должен быть лишь историей одной женщины, то есть чем-то сугубо личным, замкнутым, а должен стать историей женщины и ее мужа. Поэтому я развил линию мужа таким образом, чтобы расширить тематический диапазон. В сюжете зазвучали мотивы, относящиеся к профессиональному кризису мужа и связанному с этим кризису в его отношениях с женой, кризису их брака, переживаемого женой. И вот тогда я решил ставить фильм. Другими словами, я хочу сказать, что вскоре, в ходе разработки этого сюжета, я лишь очистил его от всего постороннего; все прочие персонажи исчезли, остались только, словно обнаженные, какими мы их видим в фильме, два главных действующих лица. Я убрал и все события, которые раньше обогащали сюжет, но носили более конкретный характер, были более связаны между собой, — именно для того, чтобы они не мешали внутреннему развитию истории и она достигла бы, если удастся, внутреннего напряжения, выявляемого только через поступки героев — поступки, которые, кроме того,

соответствовали бы их мыслям, их тревогам. Повторяю, такую работу по «обнажению» я, по-моему, проделывал всегда, стремясь к этому на протяжении всего своего творчества. Из фильма в фильм я все больше устранял разные технические ухищрения, всевозможные технические изыски. Однако теперь, должен сказать, я вовсе в этом не раскаиваюсь, ибо без них, думаю, мне удалось достичь большей простоты. Теперь я даже могу позволить себе делать — и делаю — «грамматические ошибки». Я совершаю их намеренно, ибо мне кажется, что таким образом я добиваюсь большей силы воздействия. Это, например, неортодоксальное использование «плана» и «контрплана», некоторые ошибки при склейке движений. Благодаря этому я избавился от многих забот и всего лишнего в технике съемок, избавился от того, что могло бы служить логическими связями в повествовании, переходами от эпизода к эпизоду, когда каждый предыдущий эпизод служит трамплином для последующего; я стремился к этому именно потому, что мне казалось — и в этом я твердо убежден и теперь, — что современный кинематограф должен быть связан прежде всего с правдой, а не с логикой. Правда нашей повседневной жизни не механическая, не условная или искусственная, как в большинстве тех историй, что сочиняют для кино и показывают на экране. Ритм нашей жизни не равномерен — он то ускоряется, то замедляется, то неторопливо-спокоен, то, наоборот, необычно бурен. Моменты застоя сменяются моментами, когда время мчится с невероятной быстротой, и все это, как я думаю, должно ощущаться в структуре киноповествования — именно для того, чтобы сохранить верность принципу правды. Я вовсе не желаю этим сказать, что мы должны рабски следовать за событиями жизни, но я считаю, что благодаря этим паузам, благодаря этим попыткам передать определенную внутреннюю, духовную, а также нравственную реальность рождается то, что сегодня все чаще называет себя современным кино. То есть кино, которое уделяет внимание не столько происходящим внешним фактам и событиям, сколько тому, что побуждает нас поступать именно так, а не каким-то иным образом. Ибо это главное: наши действия, поступки, слова лишь следствие некой личной позиции по отношению к событиям окружающего мира. Вот почему мне кажется сегодня очень важным делать кино также литературное, также изобразительное.

(Вполне понятно, это лишь парадокс: лично я уверен, что ни литературного, ни изобразительного кино не существует. Существует кино, которое вобрало в себя опыт всех других искусств и использует его по собственному усмотрению, свободно.) Я думаю, что сегодня необходимо, чтобы кино обратилось к этой внутренней форме, к абсолютно свободным способам художественного выражения, стало таким же свободным, как литература, как живопись, которая доходит до абстракций. Кто знает, может, и кино в один прекрасный день дойдет до абстракций; может быть, кино сможет конструировать стихотворные произведения, создать кинематографическую поэму. Сегодня нам это кажется совершенно невероятным, однако возможно также и зрители дорастут до того, что примут такой жанр фильмов — именно потому, что что-то пришло в движение. Начинает происходить нечто, что, по счастью, ощущают и зрители. И, как я полагаю, именно по этой причине сегодня некоторые «трудные» фильмы начинают пользоваться успехом, даже коммерческим, и не залеживаются больше в фильмотеках, не остаются на полках, а достигают широких масс, и даже, я хочу это подчеркнуть, очень часто чем они шире распространяются, тем их лучше понимают. (Именно это происходит сейчас с «Приключением». «Приключение» в эти дни во Франции проникает все больше в глубинку, в маленькие провинциальные кинотеатры, и фильм встречают все с большим интересом. В Бордо и в окрестных городках «Приключение» сделало кассовые сборы, которые превзошли сборы «Бен Гура»⁴. Подумайте сами, разве еще несколько лет назад такое было бы возможно? Это просто невероятно. Я говорю это не для того, чтобы поставить себе в заслугу, а чтобы воздать должное кино. Ибо благодаря этому в нашем движении вперед мы находим перед собой поистине гладкую дорогу.)

Перевод Г. Богемского

— Продолжим с того места, на котором его прервали, разговор о неореализме. Мне кажется, что в ходе нашего предыдущего интервью ты вновь не оставил камня на камне от тезиса тех, кто сводит значение этого направления лишь к экспериментам в области новой формы художественного выражения. Но какое определение, ты считаешь, можно было бы дать сегодня отношению, существующему между неореализмом и его авторами, взаимозависимости между его поэтикой и теми формами, в которые ее облачают?

— Содержание произведений неореализма почти автоматически, объективно влечет за собой иные формы, неизменно отличающиеся от существовавших ранее. На мой взгляд, можно говорить о поэтике неореализма в любом художественном движении, которое ставило бы такие передовые и острые темы, какие ставил неореализм в начале своего пути. В этом смысле неореализм — это определенное направление. И не имеет значения, если художники — представители этого направления не слишком ценят друг друга, не знакомы между собой, не любят друг дружку, живут врозь. Они исторически принадлежат к новаторскому движению (достаточно вспомнить некоторые течения в живописи, например фовизм¹). Конечно, во всяком движении есть нечто, что ограничивает художника или создает видимость такого ограничения. Но необходимо уметь пожертвовать какой-либо частью самого себя, и тогда увидишь, что это даже может тебя лично как художника обогатить.

Это различие между движением и отдельными художниками, мне кажется, имеет очень важное значение. И до неореализма, разумеется, существовали люди, которые пытались создавать, а иногда и создавали великие фильмы, причем делали это вполне сознательно. Но вот сложились особые идеологические условия, и кино смогло обрести свою замечательную роль: исторический момент совпал с появлением кино, которое благодаря переживаемому историческому моменту осознало себя. Короче говоря, ход истории был сильнее всех нас. Мы ничего не изобрели:

события уже произошли, и художники их прочувствовали в унисон.

— Неореализм упрекали в том, что он давал художникам слишком жесткие указания в смысле художественного языка. Как бы ты обрисовал границы выразительных средств этого направления, учитывая, например, недавний опыт французского кино?

— Неореализм призывал к монотонности? Мне кажется, что совсем наоборот. Неореализм провозглашал: «Не делай сегодня то, что ты делал вчера». Следовательно, никаких ограничений, за исключением следующего: чтобы иметь право называться направлением, неореализм должен суметь создать — как сумму своих произведений — некую антологию, благодаря которой можно было бы познакомиться с главными проблемами определенной эпохи. Конечно, это может быть достигнуто, если развитие тематики идет в ногу с развитием художественных средств. Так в чем же наше отличие от некоторых поисков выразительных средств, о которых говорят сегодня? Синтаксическое, стилистическое, морфологическое новаторство — это требование общее для всех, кто обуреваем — я назвал бы это так — «гражданственным» духом, кто стремится к «моральности содержания». Однако если мы наряду с необходимостью развития формы не будем стремиться к своему, особому развитию содержания, расширению кругозора, своему собственному углу зрения, то мы ничем не будем отличаться от всех тех, кто призывает неконкретно, вообще к развитию кино. А мы должны призывать к другому — к развитию определенного вида кино, к развитию в определенном направлении. Всякое движение должно иметь свою задачу, и именно в этой задаче, в определенности цели и кроется его сила. Поле деятельности огромно: мы должны не только выбрать темы, но предвосхитить проблемы.

— Я подобен адвокату дьявола. На все сказанное тобой можно было бы возразить: значит, неореализм был закономерен для определенного момента исторического подъема. А если мы докажем, что сегодня Италия переживает период спада, то из этого следует, что у неореализма нет возможности выжить?

— Я уже отвечал на замечания такого рода, когда, особенно часто за границей, меня спрашивали: «Так, значит, неореализм умер?» Нет, говорил я, скорее, можно

сказать, что уснули неореалисты. Несомненно, произошло нечто очень серьезное: в определенный момент иссякли взволнованность, порыв. Стало труднее находить темы. Общая ситуация вроде бы нормализовалась.

Именно здесь-то и кроется ошибка: усталость отстаивать цели движения принимают за его смерть, за его спад. Корни неореализма никогда не засыхали, и это объясняется следующим:

во-первых, продолжали существовать исторические и нравственные причины, вызвавшие подъем, бурный расцвет этого направления, — более того, эти причины еще усилились, ибо политическое положение сделало шаг назад (ведь известно — заметим в скобках, — что если художник сумел выразить свое изумление по поводу этого политического регресса, то он уже тем самым еще больше укрепил жизнеспособность неореализма); во-вторых, это направление еще не достигло всех результатов технического и эстетического порядка, заложенных в его предпосылках.

Одним словом, неореализм мог стать мощным движением как раз в тот момент, когда начался процесс его спада. Разговор был лишь начат. Мы только-только выдвинули, так сказать, свою рабочую гипотезу. На основе этой рабочей гипотезы нужно было показать свой ум и талант. Сегодня я могу сказать, что, хочет того или нет Феллини, «Сладкая жизнь» обладает неореалистической ценностью, ибо в этом фильме имеются точные приметы определенного года нашей жизни, определенного периода нашей истории. Этого, однако, не было в «Дороге», которая отвлекала людей от движения неореализма, обещая им своего рода «автономию», что, по сути, было иллюзорным. Тот фильм сулил режиссерам возможность творить так, как им хотелось, полностью исходя из собственных желаний, никому не отдавая отчета. Но так они дойдут до того, что смогут сказать: нет никакой цензуры, ее не существует. В самом деле, они не ощущали цензурного гнета, поскольку в их фильмах уже не было смелости говорить о некоторых вещах, которые могли бы не понравиться цензуре.

— Итак, мы коснулись болезненной для всех нас точки — вопроса о цензуре. Что, по-твоему, должны сделать итальянские кинематографисты, чтобы решить эту проблему?

— В настоящий момент цензура — кардинальный воп-

рос всей кинематографической жизни. Совершенно очевидно, что самым важным является добиться уточнения законов в этой области и вести последовательную борьбу до конца за то, чтобы провести их в жизнь. Но проблема эта куда более глубокая, она выходит за рамки самих законов в том смысле, что часто законы-то имеются, но у кого они находятся в руках? Цензура — выражение такого нравственного режима, который абсолютно не считается с демократическим подъемом, охватившим Италию после 1943 года. Поскольку под демократией подразумевается совершенно иной образ жизни, чем раньше, когда каждый шаг, каждый час для гражданина был глубоко проникнут двойственностью, то есть всепроникающим лицемерием и риторикой. Если бы перемены носили коренной характер, то сегодня мы не являлись бы свидетелями возрождения, а точнее сказать, непрерывного увеличения католического засилья в Италии, его столь глубокого проникновения, что оно решающим образом влияет на большую часть государственных и частных актов. Скорее в гораздо большей степени можно говорить о «католической практике», чем о «католическом духе». В самом деле, влияние католической церкви вновь носит чисто социальный характер, решительно защищая вполне определенные интересы, и это ясно видно на примере кино, творческим работникам которого постепенно полностью запрещают обращаться к тематике, носящей критический характер. Ибо если развивать эту тематику, исходя из реального анализа существующего в Италии положения, то совершенно естественно можно было бы затронуть именно вопрос об отношениях между церковью и государством, между религией и индивидуумом. На мой взгляд, самый пагубный аспект ситуации, сложившейся в смысле цензуры, — это то, что она способствует процессу самокастрации. Возможно, покажется странным, что я утверждаю это в момент, когда — и это мы должны признать — появилось несколько смелых фильмов. Но именно реакция на эти фильмы, поднятая против них под разными ловкими предлогами кампания показали нам, насколько глубоки противоречия и насколько, несмотря на все усилия, узок по сравнению с тем, каким он должен бы быть, спектр нашего исследования нынешней исторической панорамы.

В общем, постараюсь пояснить одним примером: если бы какой-нибудь режиссер поставил фильм о парламент-

ских выборах, если бы кто-то из множества молодых людей, процветающих на ниве кинематографии, взялся бы за труд, вооружившись съемочным аппаратом, пойти снимать, чтобы своими глазами увидеть и в соответствии с собственной точкой зрения показать, что есть и чего нет демократического в жизни Италии, — через типические случаи, разговаривая с людьми, наблюдая, расспрашивая, — можно предположить, что в том климате, в котором мы живем, такой фильм вряд ли был бы одобрен цензурой. Но главное все же не в этом. Здесь мы находимся в области предположений, которыми вряд ли стоит заниматься. Главное, что, по-моему, свидетельствует о крайне тяжелом положении, заключается в другом: снять такой фильм уже никому даже не приходит в голову.

А идеи подобного рода должны были бы приходиться. Тогда борьба стала бы шире, конкретнее. Необходим *поступок*. Уже много лет творческие работники кино борются, но ни разу не доходили до настоящего, полного разрыва с цензурной системой, являющейся системой политической, поскольку она представляет свое, особое истолкование нашей итальянской жизни в соответствии с духом и практическими интересами господствующего класса и партии. Мы всегда останавливались на пороге решающей акции, рискованного поступка, действия, которое до конца отражало бы контраст между культурой, зовущейся послевоенной, то есть порожденной абсолютно новой исторической ситуацией, и культурой, стремящейся исходить из застывших нравственных форм довоенной поры.

Мы пришли к тому, что довольствуемся отдельными шедеврами, которые, время от времени появляясь, свидетельствуют о том, что под пеплом тлеет огонь, но не заботимся о том, чтобы до последнего защищать свой плацдарм, определенную почву, то, что можно назвать количественным фактором. Идеи порождали бы фильмы, которые все вместе, в своей совокупности — в том числе и художественно слабые — стали бы составной частью той новой культуры, о которой писал Грамши, ставя ее рядом с необходимостью нового искусства.

Так же верно и то, что вред цензуры не всегда проявляется в форме громких запретов, конфискации, но и в формах более скрытых: запугивания, потаенного воздействия, жертвами которого являются творческие работники;

о серьезности положения может свидетельствовать прежде всего перечень непоставленных фильмов или, точнее говоря, тем, которых мы, мягко говоря, чураемся. Мы прекрасно знаем, что даже художники, считающие себя наиболее свободными и искренними, подвергаются давлению, будучи вынуждены творить в условиях капиталистической структуры нашего кино, и именно поэтому не стоит строить иллюзий. Свою деятельность надо вести, не рассчитывая на двусмысленную помощь продюсеров, союз с которыми возможен лишь от случая к случаю. Творческие работники одиноки, они должны быть одиноки: материал, который их интересует, — это их материал, поэтому не стоит прислушиваться к двусмысленным предложениям и призывам «соучастников», которые способны лишь отвлечь и ослабить гражданскую направленность творчества — что мы могли констатировать также в эти дни.

Мне кажется, что, не принимая во внимание этого обстоятельства, сводя все дело, как это делают многие, к юридическим битвам, академическим дебатам, являющимся самоцелью манифестам, мы совершаем огромную ошибку. Ошибку, подобную той, которую мы, по моему мнению, уже совершили в деле Лонеро², — этот случай предоставлял не только редкую, а поистине уникальную возможность для ясного, демократического решения, идеальную возможность для культуры поставить вопрос *aut — aut**. Мы сегодня переживаем столь же ответственный и решающий момент, требующий ясного ответа. И вот я думаю: мы располагаем своим ремеслом кинематографиста. И спрашиваю себя: так почему же нам не начать запечатлывать на пленке все, что мы пережили и переживаем, наши отношения с цензурой? Вот это и будет поступок...

Интервью вел Томмазо Кьяретти
Перевод Г. Богемского

* «Или — или» (латин.): решительная необходимость альтернативы.

Комментарии

Основной корпус представленных в сборнике материалов состоит из впервые выполненных и впервые публикуемых на русском языке переводов. Переводы, публиковавшиеся ранее, выверены, уточнены, в ряде случаев дополнены, выходные данные указываются.

Наиболее широко известные, имеющиеся в справочных изданиях имена и реалии в комментариях не включались, главное внимание уделялось преимущественно деятелям, фильмам, событиям, связанным с историей, культурой, литературой и кино Италии, а также историей мирового киноискусства.

1. ПРОЛОГ

Первый раздел сборника охватывает период собирания сил и подспудного формирования идейно-художественных взглядов нового, антифашистского и демократического, направления в итальянском киноискусстве, уже тогда получившего название неореализма. Происходил этот процесс еще в последние годы существования режима Муссолини (1939—1945), и поэтому авторы статей в кинопечати не имели возможности говорить во весь голос. Однако во множестве статей, рецензий, обзоров, различных материалов, принадлежавших перу молодых кинокритиков-неконформистов и публиковавшихся в киножурналах «Чинема», «Бьянко э nero», «Си джира» и других, несмотря на внешнюю разрозненность и случайность, звучали общие темы, общие мотивы, чувствовалось единомыслие, стремление к общей цели коренного обновления итальянского кино. Так закладывались основы идейной и эстетической платформы неореализма, хотя она так никогда и не была сколько-нибудь стройно и четко сформулирована, и неореализм сохранял многообразие, оставался не какой-то художественной школой, а движением единомышленников, общие воззрения которых выходили далеко за рамки киноискусства.

Помещенные в разделе материалы дают некоторое представление об этих годах полуподпольной кинокритики, являвшейся часто и критикой общества, и существовавших порядков. Особенно это сквозит в статьях авторов — членов подпольной Итальянской коммунистической партии — Марио Аликаты, Джузеппе Де Сантиса, Карло Лидзани, а также Лукино Висконти.

В те годы уже были созданы некоторые фильмы, в известной мере соответствующие если не эстетике неореализма и провозглашенным им принципам, то, во всяком случае, пробившие первую брешь в традиционном и официальном итальянском кино. Поставили их режиссеры по возрасту чуть более старшие, чем молодые бунтари-кинокритики. Это были фильмы «Дети смотрят на нас» Витторио Де Сика, «Прогулка в облаках» Алессандро Блазетти (в создании сценариев обоих фильмов участвовал Чезаре Дзаваттини), «Одержимость» Лукино Висконти (авторы сценария — Вис-

контри, Джузеппе Де Сантис и Антонио Пьетранджели), документально-игровые ленты «Люди на дне» и «Белый корабль», поставленные Франческо Де Робертисом и Роберто Росселлини. Неподдалеку от тех мест, где Висконти снимал «Одержимость», в те же дни вел съемки своего документального фильма «Люди по реке По» Микеланджело Антониони.

Все эти произведения, а также и некоторые другие давали возможность для первых оценок, сравнения, критического анализа. Молодая неореалистическая критическая мысль получила «свой» материал.

Каковы темы критических статей, к чему призывают молодые критики-неореалисты? Прежде всего в статьях звучат призывы скорее покончить со старой, лживой и лицемерной, кинематографией, ее условностями и штампами, с фашистскими порядками в кинопроизводстве и прокате — особенно яростно прозвучала короткая статья Висконти «Трупы». Главная же, позитивная часть программы неореалистов охватывает очень широкий круг эстетических и моральных проблем: связь кино и литературы, необходимость равняться на высокие образцы национальной реалистической классики — произведения писателя Джованни Верги, — учитывать и развивать как реалистические традиции итальянского кино, так и опыт европейского и американского реалистического киноискусства. Важное место занимает в рассуждениях многих авторов проблема пейзажа: пейзаж без человека мертв, он неразрывно связан с показом человека-труженика (яркий пример — лента Антониони о реке По), показ пейзажа должен носить функциональный характер, будучи подчинен общей задаче фильма, пейзаж должен быть национальным и т. д. Впервые высказываются мысли о необходимости «новых лиц» в кино, об использовании непрофессиональных актеров. Не меньшее внимание уделяется документализму как новому стилю и манере, стремящимся к максимальной достоверности фильма, к достижению реализма. Некоторые авторы (Лидзани) призывают молодую критику к большей серьезности, предостерегают от чрезмерных восторгов, а также и от излишней резкости и категоричности, указывают на опасность «формализма» — когда критик все внимание сосредоточивает лишь на форме, ее достоинствах и недостатках. Другие (Барбаро) призывают к более высокой морали киноискусства, против пустой, пошлой развлекательности, патетичности, увлечения комедийностью, и противопоставляет подобной коммерческой кинопродукции высокий реализм «Одержимости» Висконти.

Неореалисты пытаются разобраться в генезисе своего направления, ищут его корни как в отечественной культуре и искусстве, так и в истории зарубежного кино. Заключительная статья раздела, написанная Франко Вентурини несколько позже, исследует истоки неореализма, старается установить хронологию этого направления, подвести некоторые предварительные итоги его развития.

Говоря об истоках неореализма и первых — полуподпольных — годах его становления как направления теоретической и критической мысли, необходимо подчеркнуть роль римского Экспериментального киноцентра — подлинной «кузницы» новых кадров итальянского кино — критиков, сценаристов, режиссеров. Трудно переоценить значение для зарождения и развития неореализма деятельности его руководителей, киноведов и эстетиков старшего поколения Луиджи Кьярини и Умберто Барбаро. В частности, Барбаро принадлежит заслуга широкого ознакомления кинематографической молодежи в его стране с теоретическими работами В. Пудовкина, с практикой советского кино. Влияние советской киноклассики 20—30-х годов на формирование взглядов неореалистов широко известно (помимо «Броненосца «Потемкин» С. Эйзенштейна, фильма

Н. Экка «Путевка в жизнь», оказавшего прямое влияние на фильмы А. Блазетти, на фильм Де Сика — Дзаваттини «Шушá» и т. д.). Но не менее, а пожалуй, более важным и глубоким было революционизирующее воздействие теоретических трудов С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, особенно последнего. Подлинным откровением для итальянской киномысли явился перевод его книги «Кинематографический сюжет», выполненный Барбаро в 1932 году.

«Эта книжечка Пудовкина, — писал в 1955 году Умберто Барбаро, — была для нас открытием... Самое сильное впечатление выходило за пределы собственно кино. Ибо этот спокойный разговор Пудовкина разбивал, не оставляя камня на камне от всей той культуры, на которой был взращен также и я сам, хотя я всегда относился к ней нетерпимо... «Идейное искусство», «реалистическое искусство», «монтаж»... Широкая прямая дорога, определенный способ постижения искусства, совершенно иной, противоположный тому, что безраздельно властвовал в Италии... Эта книга настолько не вязалась не только с атмосферой фашизма, но и с установками наиболее авторитетной части итальянской культуры, что я счел ее неактуальной для нас и предсказал ей полный успех.

Однако она вызвала волну всеобщего восхищения. Печать посвятила этой короткой работе рецензии, полные громких похвал. И мы все приняли за поиски — весьма трудные — фильмов Пудовкина».

Книга получила название «золотой книжечки». В последующие годы эта работа Пудовкина неоднократно переиздавалась вместе с другими трудами советского режиссера и вскоре стала своего рода учебником для новых поколений итальянских режиссеров, критиков, киноведов. Барбаро пропагандировал и развивал в своих лекциях и трудах взгляды В. Пудовкина. О глубококом влиянии, оказанном на зарождение неореализма трудами и фильмами советских мастеров 20—30-х годов, имеется много высказываний, воспоминаний, статей итальянских кинематографистов и писателей, в частности, помимо Барбаро, Алессандро Блазетти, Массимо Миды, писателя и критика Коррадо Альваро и других. Этой теме были посвящены доклады Гуидо Аристарко и Серджи Чеккини на симпозиуме в Релино в 1967 году. Библиография работ о влиянии советского кино на неореализм насчитывает 40 названий.

Микеланджело Антониони.

За фильм о реке По

Впервые опубликовано в журнале «Синема» (1939, № 68). В сборнике «Антониони об Антониони» (М., «Радуга», 1986, с. 31—34) был опубликован перевод Г. Кремнева. В настоящем издании дается новый перевод.

АНТОНИОНИ, Микеланджело (р. 1912) — итальянский режиссер, сценарист. Работу в кино начал во Франции в 1942 году на съемках фильма «Вечерние посетители» режиссера М. Карне. Возвратившись на родину, сотрудничал в журналах «Bianco e Nero» и «Синема» и сблизился с молодыми кинематографистами, закладывавшими теоретические основы неореализма. Участвовал в создании сценария фильма Дж. Де Сантиса «Трагическая охота» (1947). Режиссерскую работу начинал как документалист-неореалист — фильмы «Люди реки По» (1943—1947), «Ме-

тельщики улиц» (1948), «Семь тростинок — один костюм» (1950) и др. В игровом кино дебютировал в 1950 г. фильмом «Хроника одной любви», где впервые прозвучала тема человеческого одиночества и бездуховности современного общества, которую режиссер развивал в своих последующих фильмах. Мировую славу Антониони принесла его тетралогия «Приключение» (1960), «Ночь» (1961), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964), — созданная в первой половине 60-х годов, проникнутая мотивами человеческого отчуждения и некоммуникабельности, тоски по иной жизни. Проблемам стихийного молодежного бунта конца 60-х годов посвящены снятые за пределами Италии ленты «Фотоувеличение» («Блоу-ап», 1967) и «Забриски поинт» (1970). Фильм «Профессия: репортер» (1975), сохраняя своеобразную стилистику, подтвердил его приверженность социальной тематике, которую ранее не всегда замечали, и вписался в развивавшееся прогрессивное направление политического кино Италии.

Отход Антониони от неореализма начался еще в 50-е годы, после участия в создании фильма в эпизодах по идее Ч. Дзаваттини «Любовь в городе» (новелла «Попытка самоубийства», 1953): именно в связи с этим фильмом Антониони впервые говорил о том, что его внимание больше привлекает исследование внутреннего мира человека, чем внешних условий его существования (см. в разделе «Дискуссии» статью Антониони «Самоубийства в городе» и письмо Ч. Дзаваттини к Антониони).

О своем первом фильме в декабре 1959 г. Антониони писал: «Когда я снимал свой первый документальный фильм в конце 1942 года, Висконти в тех же местах вел съемки «Одержимости». «Люди реки По» были документальной лентой о рыбной ловле, о перевозках на речных судах, о рыбаках: то есть о людях, а не о вещах и о местах. Я шел, сам не зная того, в том же направлении, что и Висконти. Я очень хорошо помню, что жалел о том, что не могу придать этой теме характер повествования, то есть не могу поставить сюжетный фильм».

¹ «Река» — фильм (1929) американского режиссера Фрэнка Борзеда.

² «Танец слонов» — имеется в виду фильм «Маленький погонщик слонов» (1937) американского режиссера Роберта Флаэрти.

³ «Песнь реки» — имеется в виду фильм «С банджо на колене» (1936) американского режиссера Джона Кромвела.

Чезаре Дзаваттини.

Из тетрадки для ночных записей

Впервые опубликовано в журнале «Cinema» (1940, № 90). На русский язык переводится впервые.

Запись из дневника, который Дзаваттини ведет с 1940 г.

Часть записей публиковалась в разных итальянских киножурналах («Cinema», «Cinema Nuovo» и др.).

ДЗАВАТТИНИ, Чезаре (р. 1902) — итальянский писатель-сатирик, киносценарист, теоретик кино, а также видный общественный деятель, лауреат Международной премии мира (1955). Работает в кино с 1935 г. Фильмы по его сценариям «Прогулка в облаках» (реж. А. Блазетти,

1942) и «Дети смотрят на нас» (реж. В. Де Сика, 1943), наряду с фильмом Л. Висконти «Одержимость» (1942), противостояли официальному фашистскому кино и подготовили почву для неореализма. Наиболее полное выражение идейно-художественные взгляды Дзаваттини нашли в фильмах режиссера В. Де Сика, тесное сотрудничество с которым продолжалось до 70-х годов. В творческом содружестве они создали фильмы, ставшие классикой неореализма: «Шушá» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (по повести-сказке Дзаваттини «Добряк Тото», 1950), «Умберто Д.» (1951), «Крыша» (1956). Дзаваттини сотрудничал и с другими режиссерами-неореалистами: Висконти — «Самая красивая» (1951), Дж. Де Сантисом — «Рим, 11 часов» (1952) и «Дайте мужа Анне Дзаккео» (1953, в советском прокате — «Утраченные грезы»). Взгляды Дзаваттини на кино, изложенные во множестве статей, выступлений, интервью, составили эстетическую платформу неореализма в том революционном, «экстремистском» плане, как его понимал Дзаваттини (см. в разделе «Зрелость» его работу «Некоторые мысли о кино», а также материалы в сборнике «Чезаре Дзаваттини. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. «Добряк Тото» (М., «Искусство», 1982).

В 1981 г. поставил по собственному сценарию фильм «Правда-а-а!», в котором исполнил главную роль. Удостоен почетной премии Московского международного кинофестиваля (1979) и почетного приза Международного кинофестиваля в Венеции (1982) за вклад в мировое киноискусство.

¹ «Сумеречники» — течение в итальянской поэзии и драматургии, возникшее в начале XX века как реакция на риторику Габриэле Д'Аннунцио, а также футуризм Филиппо Томмазо Маринетти и его последователей. «Сумеречники» (поэты Г. Гоццано, М. Моретти и другие) воспевали обывденную жизнь, стремились к безыскусственности, их произведения были проникнуты меланхолией и иронией, но лишены сильных чувств и глубоких мыслей.

² Мольнар, Ференц (1872—1953) — венгерский писатель, драматург. Наиболее известен роман «Мальчишки с улицы Пала» (1907).

Джузеппе Де Сантис.

За итальянский пейзаж

*Впервые опубликовано в журнале «Синема» (1941, № 116).
На русский язык переводится впервые.*

ДЕ САНТИС, Джузеппе (р. 1917) — итальянский режиссер и кинокритик, один из виднейших представителей неореализма. В 1940 г. поступил в римский Экспериментальный киноцентр, занимался на актерском и режиссерском отделениях. В 1942—1943 гг. — кинокритик журнала «Синема». Участвовал в движении Соппротивления, член ИКП. В 1942 был одним из авторов сценария фильма Висконти «Одержимость», в 1946 участвовал в создании антифашистского фильма режиссера А. Вергано «Солнце еще всходит». Вместе с Висконти — автор монтажного документального фильма «Дни славы» о борьбе партизан и подпольщиков (1945). В период неореализма поставил фильмы: «Трагическая охота»

(1947), «Горький рис» (1949), «Нет мира под оливами» (1950), в которых показал жестокую классовую борьбу в итальянской послевоенной деревне. Трагедии безработицы посвящены фильм «Рим, 11 часов» (1952), мелодрама «Дайте мужа Анне Дзаккео» (в сов. прокате — «Утраченные грезы», 1953). В 1954 г. Де Сантис сделал попытку создания неореалистической комедии «Дни любви». Произведения режиссера отличали острая социальность, темпераментность, романтическая приподнятость, некоторый мелодраматизм. Из последующих фильмов Де Сантиса наиболее значителен антифашистский фильм «Итальянцы — славные ребята» (в советском кинопрокате «Они шли на Восток», 1964), снятый в СССР совместно с советскими кинематографистами.

¹ «Белые тени Южных морей» — снятый в 1928 г. документальный фильм американского режиссера Роберта Флаэрти, заверченный режиссером У. Ван Дайком, который по требованию продюсеров ввел в него игровые сцены.

² «Табу» — фильм (1931), снятый Флаэрти совместно с Ф. В. Мурнау.

³ «Да здравствует Мексика!» — незаконченная киноопера С. Эйзенштейна, снятая в 1931 г. в Мексике. В 1979 г. Г. В. Александров, получив все заснятые кадры, смонтировал фильм по либретто и записям Эйзенштейна (почетный Золотой приз ММКФ, 1979).

⁴ «Буря над Азией» — так на Западе иногда называли фильм В. И. Пудовкина «Потомок Чингисхана» (1928).

⁵ «Улица» — фильм (1923) немецкого режиссера Карла Грюне (1890—1962), в котором приемы, характерные для немецкого киноэкспрессионизма, сочетались с реалистическим показом жизни большого города.

⁶ «Толпа» — фильм (1928) режиссера Кинга Видора (1894—1982), рисующий повседневную жизнь «маленького человека», один из образцов реалистического направления в американском кино.

⁷ Ренуар, Жан (1894—1979) — французский кинорежиссер. Самая значительная лента — «Великая иллюзия» (1937), проникнутая антимилитаристскими и антибуржуазными мотивами. «Человек-зверь» (1938) — фильм по роману Э. Золя.

⁸ «Сталь» — игровой фильм (1932), снятый в Италии немецким документалистом Вальтером Рутманом (1887—1941), в работе над сценарием, в основу которого положена одна из его новелл, участвовал Луиджи Пиранделло.

⁹ «1860», «Старая гвардия» — фильмы (1933, 1935) итальянского режиссера Алессандро Блазетти.

¹⁰ «Старинный мирок» — фильм (1941) итальянского режиссера и писателя Марио Солдати (р. 1906), поставленный по одноименному роману писателя Антонио Фогаццаро (1842—1911).

¹¹ Дювилье, Жюльен (1896—1967) — французский режиссер. Один из лучших его фильмов — «Бальная записная книжка» (1937).

¹² «Люди на дне» — фильм режиссера Франческо Де Робертиса (1902—1959), являвшегося начальником киноотдела фашистского министерства военно-морского флота. Снятый в 1941 г. в документальной манере, этот фильм о подводниках вошел в историю итальянского кино благодаря правдивости и трагической силе некоторых сцен.

Марио Аликата, Джузеппе Де Сантис.

Правда и поэзия: Верга и итальянское кино

*Впервые опубликовано в журнале «Синета» (1941, № 127).
На русский язык переводится впервые.*

АЛИКАТА, Марио (1918—1966) — политический деятель, критик, публицист. Участник Сопротивления, после падения фашизма — редактор газеты «Унита», член руководства ИКП.

¹ Харт, Уильям (1870—1946) — американский актер, режиссер. Снимался преимущественно в вестернах. В 1925 г. отошел от кино.

² Гибсон, Хут (р. 1892) — американский актер, в 20-е годы прославившийся исполнением ролей ковбоев.

³ Микс, Том (1880—1940) — американский актер, сыгравший в четырехстах вестернах.

⁴ Вине, Роберт (1881—1938) — немецкий режиссер, поставивший в 1919 г. получивший широкую известность фильм «Кабинет доктора Калигари», который положил начало направлению экспрессионизма в мировом кино.

⁵ Клер, Рене (1898—1981) — выдающийся французский режиссер, член Французской Академии. Его короткометражный фильм «Антракт» (1924) предназначался для дадаистического балетного спектакля «Представление отменяется» (сценарий Ф. Пикабия, композитор Э. Сати, балетмейстер Ж. Берлин).

⁶ Рэй, Ман (1890—1976) — американский фотограф, художник-дадаист. В 1923 г. первым во Франции перенес на экран принципы авангарда, поставив абстрактный короткометражный фильм «Возвращение к здравому смыслу». В экспериментальном фильме «Морская звезда» (1928) применил мягкофокусную съемку.

⁷ Махаты, Густав (1901—1963) — чехословацкий режиссер, сценарист, актер.

⁸ Китон, Бастер (1896—1966) — знаменитый американский комик, создавший лучшие свои комедии в 20-е годы («Наше гостеприимство», «Генерал» и др.).

⁹ «Варьете» — поставленный в 1925 г. по роману Ф. Холлендера фильм немецкого режиссера Эвальда Андреаса Дюпона (1891—1956).

¹⁰ Пабст, Георг Вильгельм (1885—1967) — немецкий режиссер. В фильме «Кризис» (1928) сказалось влияние З. Фрейда. Фильм «Солидарность» (1931) посвящен братству французских и немецких шахтеров, недавних солдат враждующих армий.

¹¹ «Святылище» — роман (1931) У. Фолкнера.

¹² «Аллилуйя» (1929) и «Хлеб наш насущный» (1934) — фильмы К. Видора. Первый основан на материале негритянского фольклора и быта; второй призывал к возвращению к сельскохозяйственному труду, единству в поисках выхода из кризиса.

¹³ Мамулян, Рубен (р. 1898) — американский режиссер. Гангстерская драма «Городские улицы» (1931) — один из фильмов раннего периода творчества режиссера.

¹⁴ Карне, Марсель (р. 1909) — французский кинорежиссер.

¹⁵ «Пепе ле Мокко» (1937), «Дружная компания» (1936) — фильмы французского режиссера Ж. Дювивье.

¹⁶ «Кабирия» — поставленный в 1913 году Д. Пастроне итальянский фильм-«коLOSS» из эпохи борьбы Рима с Карфагеном. В создании фильма

«Кабирия» участвовал как автор титров поэт, романист и драматург Габриэле Д'Аннунцио (1863—1938).

¹⁷ Гионе, Эмилио (1879—1930) — итальянский киноактер, режиссер, кинодраматург, художник. Снимался в кино с 1912 г. В 1914 г. создал образ сентиментального и благородного апаша в серии фильмов «Да здравствует смерть!».

¹⁸ «Затерянные во мраке» — фильм (1914) итальянского режиссера Нино Мартольо (1870—1921) по драме драматурга-вериста Роберто Бракко (1862—1943). В нем показаны контрасты жизни бедноты и богачей Неаполя.

¹⁹ Камерини, Марио (1895—1981) — итальянский кинорежиссер. Фильм «Рельсы» (1929) — одна из первых попыток реалистически показать жизнь итальянцев в 20-е годы. «Романтическое приключение» (1940) — лирическая комедия.

²⁰ Роветта, Джироламо (1851—1910); Д'Амбра, Лючио; Стено, Флавия; Оксилья, Нино; Певерелли, Лючана — второстепенные итальянские писатели и драматурги первой четверти нашего века, активно сотрудничавшие в кино в качестве авторов либретто и сценариев. Нино Оксилья выступал также в роли режиссера. Из поставленных им фильмов наиболее известен «Жанна д'Арк» (1913) с М. Якобини в заглавной роли.

²¹ «Святые врата» — двери в собор св. Петра в Риме, которые заложены кирпичом и размуровываются только по случаю «святого года» (так называемого «юбилея»), который праздновался некогда раз в сто лет, потом — каждые пятьдесят, а ныне — каждые двадцать пять лет.

²² «Обрученные» — исторический роман классика итальянской литературы Алессандро Мандзони (1785—1873), написанный в 1821 году.

Лукино Висконти.

Труппы

*Впервые опубликовано в журнале «Синема» (1941, № 119).
На русский язык переводится впервые.*

Кино человеческого образа

*Впервые опубликовано в журнале «Синема» (1943, № 173—174).
Перевод публиковался в сборнике «Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания» (М., «Искусство», 1986, с. 210—212) под названием «Антропоморфическое кино».*

ВИСКОНТИ, Лукино (1906—1976) — выдающийся итальянский режиссер кино, драматического и оперного театра, один из основоположников неореализма. Работу в кино начинал во Франции в 1935 г., участвуя в создании фильмов Ренуара. В 1939 г., возвратясь в Италию, сблизился с группой антифашистски настроенных молодых кинематографистов и начал активно выступать на страницах журналов «Bianco e Nero» и «Синема» против официальной фашистской кинематографии. В 1942 г. по сценарию, написанному в соавторстве с Дж. Де Сантисом и Дж. Пуччини, поставил фильм «Одержимость» (по мотивам романа американского писателя Дж. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды»). В 1948 г. поставил фильм «Земля дрожит» — одно из программных произведений неореализма, в котором наиболее последовательно воплотил идейно-художественные принципы этого направления. В 1951 г. поставил

фильм «Самая красивая» (с Анной Маньяни в главной роли) — первую неореалистическую сатирическую комедию. Созданный в 1954 г. исторический фильм «Чувство» из эпохи борьбы за освобождение от австрийцев (по новелле К. Бойто) вызвал широкую полемику: правые подвергли фильм цензурным преследованиям, находя в нем параллели с недавними событиями второй мировой войны, левые же упрекали режиссера за обращение к исторической теме, видя в этом отход от принципов неореализма. Созданный в 1960 г. многоплановый социально-психологический кинороман «Рокко и его братья» завершил неореалистический период творчества Висконти, наметил пути перехода от неореализма к реализму.

Из фильмов 60—70-х годов наиболее значительны «Леопард» (1962, по одноименному историческому роману Томази ди Лампедузы), «Гибель богов» (1969) — один из самых глубоких антифашистских фильмов мирового кино, «Смерть в Венеции» (1971, по новелле Т. Манна), «Семейный портрет в интерьере» (1974).

Витторио Де Сика.

Новые лица в кино

*Впервые опубликовано в журнале «Cinema italiano» (1942, 7).
На русский язык переводится впервые.*

ДЕ СИКА, Витторио (1901—1974) — выдающийся итальянский кинорежиссер и актер, один из основоположников неореализма. Начал активно сниматься в кино с 1931 г., снискав широкую популярность в лирических комедиях М. Камерини, создав привлекательные образы молодых жизнерадостных итальянцев из народа. В 1940 г. дебютировал как режиссер лирической комедией «Алые розы». В том же году поставил «Маддалена, ноль за поведение», в 1941 — «Тереза-Пятница», в 1942 — «Гарибальдиец в монастыре». В этих лирических комедиях он выступал также как сценарист и исполнитель главных ролей. Реалистическая семейная драма «Дети смотрят на нас» (1943) явилась одним из фильмов, проложивших дорогу неореализму. С этого фильма началось многолетнее творческое содружество режиссера с кинодраматургом Ч. Дзаваттини. Развивая художественные принципы неореализма, Де Сика и Дзаваттини создали фильмы «Шушá», посвященный теме детской беспризорности, «Похитители велосипедов» — о трагедии безработицы, фильм-сказку «Чудо в Милане» — о миланских бездомных, «Умберто Д.» — о трагедии одинокой старости, «Крыша» — о проблеме молодой семьи, лишенной крова. В последующие годы Де Сика поставил два значительнейших антивоенных и антифашистских фильма-экранизации «Чочара» (1960, по одноименному роману А. Моравиа) и «Затворники Альтоны» (1962, по одноименной пьесе Ж.-П. Сартра). В 60-е годы Де Сика выступил в роли зачинателя (вместе с режиссером Пьетро Джерми) «комедии по-итальянски» — своеобразного жанра народной социально-бытовой комедии, в котором создал ряд фильмов с участием популярного актерского дуэта Софии Лорен и Марчелло Мастоаянни («Брак по-итальянски», «Вчера, сегодня, завтра» и др.). В 1969 г. с этими же актерами и в содружестве с советскими кинематографистами поставил антивоенную мелодраму «Подсолнухи». Из фильмов последних лет жизни наиболее значителен «Сад Финци-Контини» (1970, по одноименному роману Дж. Бассани).

Все годы Де Сика продолжал сниматься, сыграв более чем в полутора десятилетиях фильмов, главным образом в комедиях. Он создал несколько «масок», кочевавших из фильма в фильм: обаятельного стареющего донжуана, болтуна-адвоката, опустившегося аристократа-игрока. Лучшей ролью Де Сика, однако, была драматическая роль мошенника Бертоне в антифашистском фильме «Генерал Делла Ровере» (1959) режиссера Р. Росселлини: попав в гестаповскую тюрьму, Бертоне отказывается стать предателем и выбирает героическую смерть вместе с другими патриотами. Созданию этого образа, несомненно, помог опыт фильмов эпохи неореализма.

¹ «Что за подлецы мужчины!» — фильм (1932) режиссера М. Каме-рини с участием В. Де Сика.

² Бенетти, Адриана (р. 1919) — итальянская актриса, дебютировавшая в главной роли в фильме Де Сика «Тереза-Пятница» (1941). Снималась также в Испании и Аргентине.

³ Дель Поджо, Карла (р. 1925, настоящее имя и фамилия — Мария Луиза Аттаназо) — итальянская актриса, одна из новых «звезд» неореализма. Жена режиссера А. Латтуады. Начала сниматься в 1940 г. — фильм «Маддалена, ноль за поведение». Снималась в фильме «Гарибальдиец в монастыре» (1942). В годы неореализма снималась у Ф. Феллини («Огни варьете»), Дж. Де Сантиса («Трагическая охота», «Рим, 11 часов»), в фильмах А. Латтуады, П. Джерми, Л. Дзампы и других режиссеров.

⁴ Дилиан, Иразема (р. 1924, настоящая фамилия Варшаловска) — итальянская актриса, дебютировала в кино в роли одной из школьниц в фильме В. Де Сика «Маддалена, ноль за поведение». Снималась также в Аргентине.

⁵ Венерони, Паола (р. 1922) — итальянская актриса.

⁶ Ла Фратта, Заира — актриса, видимо, не оправдавшая возлагавшихся на нее надежд, — ее имени нет в итальянских киносправочниках, и оно впоследствии нигде не упоминается.

Карло Лидзани.

Опасности, угрожающие итальянскому кино. «Формализм»

*Впервые опубликовано в журнале «Cinema» (1942, № 153).
На русский язык переводится впервые.*

ЛИДЗАНИ, Карло (р. 1917) — итальянский кинорежиссер, сценарист и киновед. В 1941—1943 гг. вместе с Л. Висконти и Дж. Де Сантисом представлял наиболее активное, последовательное и решительное крыло кинокритики, закладывавшей теоретические основы неореализма, печатался в журналах «Cinema» и «Bianco e Nero». Коммунист. После падения фашизма снял несколько остросоциальных документальных лент. В 1951 г. поставил антифашистский фильм «Опасно: бандиты!» о борьбе партизан. Лучшим фильмом Лидзани остается экранизация романа писателя-неореалиста Васко Пратолини «Повесть о бедных влюбленных» (1953). Верный антифашистской теме, Лидзани в 60—70-е годы создал несколько значительных фильмов о борьбе с фашизмом («Веронский

процесс», 1963; «Муссолини: последний акт», 1974 и др.), об угрозе неофашизма в Италии («Площадь Сан-Бабила, 20 часов»). Из экранизаций наиболее значительны «Возлюбленная Граминьи» (1968, по Дж. Верге) и «Фонтамара» (1980, по роману И. Силоне). В целом творчество Лидзани идет в русле направления политического кино Италии.

Лидзани — автор книги «Итальянское кино» (1954, русский перевод — 1956) и расширенного ее издания — «История итальянского кино. 1895—1961» (1961).

¹ «Век Перикла» — Перикл (ок. 490—429 до н. э.) — афинский стратег, вождь афинской рабовладельческой демократии, провел ряд законодательных мер, способствовавших ее расцвету.

² «Prosa d'arte» — буквально «художественная проза» — направление в итальянской литературе 20—30-х годов, стремившееся к совершенству формы, близкое к направлению «каллиграфистов» в кино.

³ Пьевене, Гуидо (1907—1974) — итальянский писатель и публицист. Автор романов «Письма одной послушницы» (1942), «Жалость против жалости» (1946), «Холодные звезды» (1970) и др.

⁴ Блазетти, Алессандро (1900—1987) — итальянский кинорежиссер, один из самых популярных в 30-е годы. Дебютировал в 1929 г. фильмом «Солнце». Его творческие поиски отличались непоследовательностью: наряду с фильмами «Мать-земля» (1931) и «1860» (1933), отражавшими тяготение к реализму, он снимал костюмные ленты («Приключения Сальватора Розы», 1940, «Железная корона», 1941) и даже фильмы, близкие к фашистской идеологии («Старая гвардия», 1935). После гуманной комедии «Прогулка в облаках» (1942, в нашем прокате — «Четыре шага в облаках») в 1946 г. поставил антифашистский фильм «Один день в жизни».

⁵ Лидзани имеет в виду героя лирической комедии М. Камерини «Господин Макс» (1937), Макса играл Витторио Де Сика.

⁶ Поджоли, Фердинандо Мария (1897—1945) — итальянский режиссер. Один из представителей «каллиграфизма».

⁷ Кастеллани, Ренато (р. 1913) — итальянский режиссер. Дебютировал в 1941 г. и утвердился как один из представителей «каллиграфизма». Поставил фильмы «Под солнцем Рима» (1948), «Это весна...» (1949). Широкую известность получила его комедия «Два гроша надежды» (1952), открывшая, однако, путь так называемому «розовому неореализму». В 1954 г. поставил фильм «Джульетта и Ромео» (по Шекспиру). В 1971 г. создал телесериал «Жизнь Леонардо да Винчи».

Умберто Барбаро.

Реализм и мораль

Впервые опубликовано в журнале «Film» (1943, № 31).

На русский язык переводится впервые.

БАРБАРО, Умберто (1902—1959) — итальянский киновед, критик, режиссер и сценарист. Внес неоценимый вклад в распространение в Италии основ марксистской эстетики, а также развития неореализма. Переводчик и популяризатор работ В. Пудовкина, а также С. Эйзенштейна, Б. Балаша и других теоретиков кино. Один из создателей римского киноинститута — Экспериментального киноцентра, в 1936—1948 гг. —

преподаватель, а затем директор этого учебного заведения — «кузницы кадров» неореализма, в 1945—1948 гг. — главный редактор журнала «Віансо е Него». Как один из сценаристов участвовал в создании фильма Дж. Де Сантиса «Трагическая охота».

¹ Имеется в виду концепция австрийского историка искусства Макса Дворжака (1874—1921).

² «Похищенное ведро» — героико-комическая поэма итальянского поэта А. Тассони (1565—1635); «Адонис» — поэма итальянского поэта Дж. Марино (1569—1625), воспевающая наслаждение и роскошь; «Вакх в Тоскане» — пьеса итальянского писателя Фр. Реди (1626—1698).

³ «Эфиопика» — роман древнегреческого автора Гелиодора (III в.).

⁴ «Тридцать секунд любви» — кинокомедия (1936) режиссера Марио Боннара.

⁵ Палаццо деи диаманти (Дворец алмазов) и Скифаноя — дворцы XV—XVI вв. в городе Ферраре, где происходит действие «Одержимости».

⁶ Мелисанда — героиня воспевающей рыцарскую любовь драмы «Принцесса Греза», написанной французским поэтом и драматургом Эдмоном Ростаном (1868—1918)

Альберто Латтуада.

Заплатим наши долги

*Впервые опубликовано в журнале «Film d'oggi» (1945, № 4).
На русский язык переводится впервые.*

ЛАТТУАДА, Альберто (р. 1914) — итальянский режиссер, кинокритик. Начинал как антифашистски настроенный журналист. Один из создателей киноархива, положившего начало итальянскому фильмофонду. В 1938 г. вошел в состав редакции литературно-художественного журнала «Corrente». С 1940 г. начал практическую работу в кино в качестве сценариста и режиссера. Являясь одним из наиболее видных «каллиграфистов», создал ряд тонких экранизаций: «Джакомо-идеалист» (1942) по Э. Де Марки, «Преступление Джованни Эпископо» (1947) по Г. Д'Аннунцио, «Мельница на По» (1949) по Р. Баккелли, «Шинель» (1952) по Гоголю и др. Участвовал в создании документального фильма о Соппротивлении «Наша война», в годы неореализма примкнул к этому направлению, поставил остросоциальные фильмы «Бандит» (1946) и «Без жалости» (1948). В 1950 году вместе с Ф. Феллини поставил «Огни варьете».

¹ Имеется в виду семейство Аньелли — основные владельцы автомобильной компании «Фиат».

² «Капитуляция Тити» — кинокомедия (1945), поставленная режиссером Джорджо Бьянки.

³ «Форнарина» — фильм (1942) режиссера Энрико Гуаццони.

⁴ «Врата неба» — фильм (1945), поставленный Витторио Де Сика по заказу Ватикана (кинокомпания «Орбис»).

⁵ «Наш городок» — фильм (1940) американского режиссера Сэма Вуда.

⁶ «Человеческая комедия» — фильм (1943) американского режиссера Кларенса Брауна (по У. Сарояну).

⁷ «Пришествие мистера Джордана» — фильм (1940) американского режиссера Александра Холла.

⁸ «Выстрел» — фильм по повести Пушкина, поставленный в 1941 году режиссером Ренато Кастеллани.

⁹ Амато, Джузеппе (1899—1984) — влиятельный продюсер и второстепенный режиссер, возглавлял ассоциацию итальянских продюсеров.

¹⁰ Понти, Карло (р. 1910) — крупнейший итальянский продюсер, подержавший постановку многих неореалистических фильмов. До 1954 года — глава совместной кинокомпании с продюсером Дино Де Лаурентисом.

¹¹ «Фонтамара» — роман об итальянской деревне писателя Иньяцио Силоне, экранизировать который так и не удалось во времена неореализма. Фильм был поставлен Карло Лидзани лишь в 1980 году.

¹² Фредди, Луиджи (р. 1895) — руководитель и организатор итальянской кинематографии при фашизме. С 1934 по 1939 г. возглавлял Главное управление кино при Министерстве народной культуры, затем руководитель римской киностудии «Чинечитта» («Киногородок»). Созданная при нем структура киноорганизаций Италии во многом сохранилась и после падения фашизма.

Франко Вентурини.

Истоки неореализма

*Впервые опубликовано в журнале «Bianco e Nero» (1950, № 2).
На русский язык переводится впервые, печатается с сокращениями.*

ВЕНТУРИНИ, Франко — итальянский литературный и кинокритик, его статьи в годы неореализма публиковались в прогрессивной печати. Впоследствии его имя в прессе не встречалось.

¹ Кьярини, Луиджи (1900—1975) — итальянский теоретик кино, критик, режиссер. В 1935 г. участвовал в создании римского Экспериментального киноцентра, один из его руководителей и ведущих профессоров до 1950 г. В 1937 г. основал журнал «Bianco e Nero», до 1951 г. — его главный редактор. У нас переведена его книга «Сила кино» (М., 1955). Как режиссер в 40-е годы выступал поборником «каллиграфизма» (фильмы «Улица Пяти лун», «Спящая красавица» — оба 1942 г. и др.).

² Ойетти, Уго (1871—1946) — итальянский писатель и критик.

³ Маччочинкуэ, Камилло (1901—1969) — итальянский кинорежиссер и актер. Работал в кино с 1936 г., поставил много фильмов разных жанров, главным образом развлекательных комедий. Из актерских работ наиболее значительна в фильме П. Джерми «Во имя закона».

⁴ Гуаццони, Энрико (1876—1949) — режиссер, один из зачинателей итальянского кино.

⁵ Россо ди Сан Секондо, Пьер Мария (1887—1956) — итальянский драматург, продолжатель традиций Пиранделло («юморизм», гротесковость).

⁶ Чекки, Эмилио (1884—1966) — итальянский писатель, литературный и кинокритик, сценарист. С 1932 года был главой крупнейшей

кинокомпании «Чинес». Отец известной сценаристки Сузо Чекки Д'Амико.

⁷ Палерми, Амлето (1889—1941) — итальянский режиссер. В 1940 г. поставил свой наиболее значительный фильм «Грешница».

⁸ Пьетранджели, Антонио (1919—1968) — итальянский режиссер, сценарист, критик. Входил в группу молодых антифашистски настроенных кинематографистов, закладывавших основы неореализма на страницах журналов «Синема» и «Bianco e Nero».

⁹ «Эторе Фьерамоска» — исторический роман итальянского писателя Массимо Д'Адзелио (1798—1866).

¹⁰ Морелли, Доменико (1826—1901) и Микетти, Франческо Паоло (1851—1929) — итальянские художники, творчество которых было связано с Неаполем.

¹¹ Пазинетти, Франческо (1911—1949) — итальянский критик, сценарист, режиссер. Преподавал в Римском экспериментальном киноцентре, был его директором. Его перу принадлежит много работ по теории и истории кино.

¹² «Как листья» (1934), «Дам миллион» (1935), «Сердцебиение», (1939) — фильмы М. Камерини.

¹³ Ланг, Фриц (1890—1976) — немецкий кинорежиссер. После прихода нацистов к власти работал во Франции и США.

¹⁴ Сакки, Филиппо — кинокритик, в 30—40-е годы сотрудничавший в газете «Коррьере делла Сера».

¹⁵ «Осада Алькасара» (1940) и «Бенгази» (1942) — фильмы военной фашистской пропаганды, поставленные итальянским режиссером Аугусто Джениной (1892—1957). В 1949 г. по заказу Ватикана он поставил псевдонеореалистический фильм «Небо над болотом».

¹⁶ «Дон Боско» (1934) и «Сельская честь» (1936) — фильмы итальянского режиссера Гоффредо Алессандрини (р. 1904). Наряду с Джениной один из наиболее видных представителей официальной кинематографии. В конце 30-х — начале 40-х годов ставил фильмы фашистской военной пропаганды («Лучано Серра — пилот», «Мы живы», «Джарабуб», «Прощай, Кира»).

¹⁷ Де Роберти, Эрколе (ок. 1450—1496) — итальянский художник, работавший в Ферраре.

¹⁸ Грирсон, Джон (1898—1972) — родоначальник английского документального кинематографа. В 1929 г. снял фильм «Рыбачьи суда».

¹⁹ Унгаретти, Джузеппе (1888—1970) — крупный итальянский поэт, представитель направления герметизма. «Аллегория» («Веселье кораблекрушений») — вторая книга Унгаретти (1919).

²⁰ Монтале, Эудженио (1896—1986) — итальянский поэт, также «герметик». В 1975 г. удостоен Нобелевской премии.

²¹ Реверди, Пьер (1889—1960) — французский поэт.

²² Кавальканти, Альберто (1897—1982) — режиссер, продюсер. Работу в кино начал как художник-декоратор. Режиссерский дебют во Франции — фильм «Поезд без глаз» (1926). С 1934 г. в Лондоне работал вместе с Грирсоном. Значительный фильм 30-х гг. — документальный фильм о шахтерах «Лицо, покрытое углем» (1936).

²³ Виго, Жан (1905—1934) — французский режиссер. Наиболее известен фильм «Аталанта» (1934).

²⁴ Лакомб, Жорж (р. 1902) — французский режиссер, начинал как документалист («Зона», 1928, фильм о парижских окраинах).

²⁵ Казираги, Уго (р. 1921) — итальянский прогрессивный кинокритик. С 1940 г. сотрудничал в «Синема», «Bianco e Nero» и других кино-

журналах. С 1947 — кинокритик миланского издания газеты «Унита».

²⁶ Виаци, Глауко (настоящая фамилия — Ашрафян, р. 1920) — итальянский прогрессивный кинокритик и киновед.

²⁷ Паолелла, Доменико (р. 1915) — итальянский режиссер-документалист. В 1935—1937 гг. ставил экспериментальные фильмы. Во время второй мировой войны — оператор на Восточном фронте. Затем возглавлял ИНКОМ — кинокомпанию, выпускавшую журналы кинохроники.

²⁸ Эммер, Лючано (р. 1918) — итальянский режиссер, начинал как документалист, снимавший главным образом ленты, посвященные живописи. С 1950 г. — в игровом кино, снимал комедии, в известной мере сохранявшие дух неореализма («Воскресенье в августе», 1950; «Париж всегда Париж», 1951 и др.) Из документальных фильмов наиболее значителен «Земной рай» (1951).

²⁹ Грас, Энрико (р. 1919) — итальянский документалист. В 50-е годы в содружестве с Л. Бонци и М. Кравери создал полнометражные документальные ленты «Затерянный континент», «Империя солнца».

³⁰ Паолуччи, Джованни (1912—1964) — итальянский режиссер-документалист и кинокритик. С 1946 г. ставил также игровые фильмы.

³¹ Черкио, Фернандо (р. 1914) — итальянский режиссер документального и игрового кино. Наиболее известен документальный фильм «Комаккио» (1942).

³² Феррони, Джорджо (р. 1908) — итальянский режиссер. В период 1930—1940 гг. — один из самых видных итальянских документалистов. С 1940 г. — в игровом кино.

³³ Поцци-Беллини, Джакомо — итальянский документалист, известность которому принес документальный фильм о паломниках «Плач христовых невест», снятый в 1939 году. Так же как в документальных лентах Де Робертиса и в фильме «Мальчик» Иво Перилли (1933), некоторые критики находили в нем черты неореализма.

³⁴ Де Амичис, Эдмондо (1846—1908) — итальянский писатель, автор знаменитой книги «Сердце» (1886, в русском переводе «Дневник школьника»).

³⁵ Джерми, Пьетро (1914—1974) — итальянский режиссер, сценарист, актер, острые социально-критические фильмы которого выдвинули его в число наиболее видных мастеров неореализма. Впоследствии — основоположник жанра сатирической социально-бытовой комедии — «Развод по-итальянски» (1961), «Соблазненная и покинутая» (1964) и др.

³⁶ Лупи, Рольдано (р. 1909) — итальянский актер, популярный при фашизме. В послевоенные годы снимался главным образом в приключенческих лентах.

³⁷ Габен, Жан (1904—1976) — знаменитый французский киноактер.

³⁸ Дзампа, Луиджи (р. 1905) — итальянский режиссер, предпринявший интересную попытку создания жанра неореалистической сатирической комедии: «Жить в мире» (1946) и «Депутатка Анджелина» (1947, с участием Анны Маньяни). В комедиях «Трудные годы» (1948) и «Легкие годы» (1953) правдиво показал жизнь Италии во время войны.

³⁹ Кастелло, Джулио Чезаре — итальянский кинокритик и киновед, автор одной из первых книг о неореализме — «Итальянское неореалистическое кино» (1956).

⁴⁰ Фейдер, Жак (1888—1948) — французский режиссер, близкий

движению Народного фронта. Фильмы «Кренкебил» (1922, по А. Франсу), «Большая игра» (1934), «Героическая кермесса» (1935) и др.

⁴¹ Уэллс, Орсон (1915—1985) — американский режиссер, актер, автор знаменитого «Гражданина Кейна» (1941).

⁴² Сегаттини, Джованни (1858—1899) — итальянский живописец, представитель неоимпрессионизма. Изображал суровые сцены крестьянской жизни, альпийские пейзажи.

⁴³ Ганс, Абель (1889—1981) — французский режиссер, актер, сценарист. В период немого кино поставил 20 фильмов, из которых наиболее значительны «Колесо» (1923) и «Наполеон» (1927).

⁴⁴ Л'Эрбье, Марсель (1890—1979) — французский режиссер, один из ведущих деятелей авангарда.

2. ЗРЕЛОСТЬ

Материалы, помещенные в этом разделе, совпадают по времени с годами стремительного развития неореализма, начавшегося в 1945 году — сразу после падения фашизма — с выхода первого неореалистического фильма в условиях свободы — «Рим — открытый город» режиссера Роберто Росселлини. Наконец вчерашние кинокритики «поневоле», а сегодня — полноправные мастера-режиссеры получили возможность претворить свои политические, социальные, эстетические взгляды и выработанные ранее теоретические принципы нового кино в фильмы. Вслед за «Римом — открытым городом» Росселлини ставит «Пайзà», Висконти — «Земля дрожит» и «Самую красивую», Де Сика в содружестве с Дзаваттини — «Шушà» и «Похитителей велосипедов», Де Сантис — «Трагическую охоту», Лидзани и Вергано — партизанские ленты «Опасно: бандиты!» и «Солнце еще всходит». К концу 40-х годов неореализм набирает силу, становится главным, основным направлением итальянского кино в трудных условиях несломленной производственной и прокатной машины буржуазного коммерческого кино. Бурный успех неореализма, собравшего под свои знамена все лучшие, здоровые силы итальянского кино, наталкивается на объединенное ожесточенное сопротивление всего консервативного лагеря во главе с католической церковью, Ватиканом, влиятельной христианско-демократической партией (с 1948 года — правящей). Становление неореализма происходит к тому же в условиях жесточайшей конкуренции с Голливудом — сразу же после окончания войны оккупационные власти одновременно ввезли в Италию более пятисот американских фильмов разных лет, заполонивших экран. Нехватка финансовых и технических средств (лишь некоторые наиболее дальновидные продюсеры поняли, что неореалистические фильмы могут принести выгоду, особенно при продаже за границу), цензурные преследования, кампании в печати, высказывания против неореализма и его мастеров влиятельных правых деятелей — все это создавало атмосферу нетерпимости и враждебности вокруг нового кино. И парадокс заключался в том, что именно тогда, к 1948 году, после выхода фильмов Росселлини, Де Сика, Висконти, неореализм достиг своего художественного расцвета и снижал за границей широкое признание.

Парадоксальность этого момента отражают материалы раздела: с одной стороны, констатация несомненных достижений, с другой — призывы в защиту от преследований. Наряду с нескрываемым удовлетворением мастеров успехами неореализма, начинают звучать ноты тревоги за судьбу нового кино, впервые произносятся слова «кризис неореализма».

В разделе преобладают статьи уже не критиков, а режиссеров, речь идет теперь не столько о теории, сколько о первых практических результатах. Мастеров заботит сохранение итальянским кино своего национального лица (статья Блазетти), другие (Вергано, Висконти, Де Сика) говорят о своих фильмах, о проблематике, которая их привлекает, — страданиях бедняков, недавней партизанской борьбе, подчеркивают необходимость свободы творчества. Любопытны оценки, которые мастера дают фильмам своих коллег (например, статья Антониони о фильме Висконти «Земля дрожит»). Лидзани указывает на опасность не только непосредственных цензурных преследований, но и «усталости от правды», охватившей некоторых режиссеров, угрозы со стороны официального конформизма. Он напоминает, что перед неореализмом непочатый край тем, «которые надо обести», в первую очередь — Спротивление и История.

Под косвенным влиянием распада правительственной антифашистской коалиции, распада бывшего антифашистского единства впервые проявляются симптомы ослабления единства и внутри неореалистического лагеря. Один из таких симптомов — дискуссия вокруг фильма Де Сика «Чудо в Милане»: не является ли этот фантастический фильм, сатирическая сказка «отходом» от принципов неореализма? Может ли сказка быть реалистической? Впоследствии подобные дискуссии среди неореалистов становятся все чаще. К сожалению, не все эти дискуссии, как мы увидим, укрепили и закаляли в спорах новое кино — некоторые способствовали его разобщению и ослаблению.

Важным моментом в судьбе нового итальянского кино в тот период был 1949 год, когда прогрессивная печать, общественность, массовые партии и организации сплотились в защиту итальянского киноискусства, доказав, что лишь при сплочении сил можно дать отпор наступлению стремящихся к реваншу противникам неореализма — от клерикалов до Голливуда. На Пьяцце дель Пополо в Риме состоялся огромный митинг, на котором выступили Витторио Де Сика, Анна Маньяни, профсоюзные лидеры. Была создана ассоциация кино клубов, которую возглавил Чезаре Дзаваттини и которая сыграла важную роль в борьбе за прогрессивное киноискусство.

В ряду событий того периода следует упомянуть печально известное открытое письмо ведавшего кинематографией су-секретаря при премьер-министре, христианского демократа Джулио Андреотти, правой руки премьера Де Гаспери, режиссеру Витторио Де Сика по поводу его фильма «Умберто Д.» (1951). Андреотти требовал не ворошить грязное бельё на глазах у всего мира, называл этот гуманный фильм о трагедии старости «самой плохой услугой, которую только можно оказать родине», и призывал к тому, чтобы неореализм был «здоровым» и «оптимистическим». Это письмо было попыткой внести раскол в ряды неореалистов; продюсеры начали поддерживать лишь «оптимистические» комедии, цензура стала еще жестче. К этому прибавилась «самоцензура»: создатели «Умберто Д.» — Де Сика и Дзаваттини — сами убрали из фильма ряд остросоциальных сцен...

О трудностях, с которыми сталкивался неореализм, дает некоторое представление подборка высказываний ведущих мастеров, озаглавленная «В защиту итальянского кино».

В разделе приведены две обстоятельные «беседы о неореализме» — одна Кьярини, другая Росселлини, представляющие попытку сформулировать, что же все-таки такое неореализм, разобраться в этом сложном и важнейшем послевоенном художественном и общекультурном явлении, подвести некоторые итоги первого периода его не только теоретической, но и практической деятельности. Большой интерес

представляют «Некоторые мысли о кино» Чезаре Дзаваттини; в свойственной этому крупнейшему практику и теоретику кино парадоксальной форме он излагает — и это первая такого рода попытка — основные принципы неореализма. Однако изложенные им взгляды вряд ли отражают программу, поэтику, стилистику неореализма в целом — это крайняя, «экстремистская» форма неореализма, которую исповедовал и отстаивал в своем многогранном творчестве сам Дзаваттини — неутомимый кинодраматург, общественный деятель, публицист, писатель-сатирик, теоретик, человек, которого называли «мозгом неореализма».

Алессандро Блазетти.

Или итальянцы, или ничего

*Впервые опубликовано в журнале «Panorama» (1947, 4 marzo).
На русский язык переводится впервые.*

¹ Дэвис, Бэтт (р. 1908) — с конца 30-х годов одна из самых популярных актрис американского кино (фильмы «Иезавель», «Все о Еве», «Лисички» и др.).

² Маньяни, Анна (1908—1973) — великая итальянская актриса, с наибольшей глубиной выразившая в своем творчестве идейные и художественные принципы неореализма. Исполнительница главных женских ролей — Пины в фильме Р. Росселлини «Рим — открытый город», Маддалены — «Самая красивая» Л. Висконти, в фильме «Бандит» А. Латтуады, «Депутатка Анджелина» Л. Дзампы, «Мечты на дорогах» М. Камерини и др.

³ Лоутон, Чарлз (1899—1962) — англо-американский актер.

⁴ Фабрици, Альдо (р. 1906) — актер кино и варьете. В 1945 г. создал высокодраматический образ священника-патриота в фильме «Рим — открытый город» Р. Росселлини. Снимался и в других неореалистических фильмах, в частности в комедии «Полицейские и воры» (1951, режиссеры Стено и М. Моничелли).

Альдо Вергано.

Как родился и был поставлен фильм «Солнце еще всходит»

*Впервые опубликовано в журнале «Vianco e Nero» (1947, № 1).
На русский язык переводится впервые.*

ВЕРГАНО, Альдо (1892—1957) — итальянский режиссер и сценарист. В 1929 г. сотрудничал с А. Блазетти при создании фильма «Солнце». В 30—40-е годы очень активен как автор сюжетов и сценариев. В 1938 г. дебютировал в режиссуре историческим фильмом «Пьетро Микка». Подвергался преследованиям за антифашистские взгляды. После падения фашизма примкнул к неореализму. Его фильм «Солнце еще всходит» (1946), над сценарием которого с ним вместе работали Г. Аристарко, Дж. Де Сантис и К. Лидзани, — одно из наиболее интересных и ярких произведений неореализма о Сопротивлении.

¹ Парри, Ферруччо (1890—1981) — видный итальянский антифа-

шистский деятель, в 1943 г. возглавил Комитет Национального Освобождения Северной Италии. В 1945 г. — премьер-министр.

² Аристарко, Гуидо (р. 1918) — итальянский кинокритик и киновед, активно участвовавший на страницах кинопечати в зарождении неореалистического направления, борьбе за его упрочение и развитие. Выступает с позиций марксистской эстетики. В 1948—1952 гг. — редактор журнала «Cinema», а с 1952 г. — журнала «Cinema Nuovo». В 1953 г. вместе с кинокритиком и сценаристом Ренцо Ренци подвергся преследованиям за публикацию антивоенного и антифашистского сценария «Гуляй-армия». В 1976 г. выпустил антологию журналов «Cinema» и «Cinema Nuovo», представляющую неограниченный материал по истории неореализма. На русский язык переведена его книга «История теорий кино» (М., 1966).

³ 8 сентября 1943 года Италия капитулировала перед союзниками, подписала перемирие и превратилась в страну, «совоющую» против гитлеровской Германии.

⁴ Тонти, Альдо (р. 1910) — один из лучших итальянских операторов. Снял много неореалистических лент, в том числе «Одержимость», «Бандит», «Солнце еще всходит», «Без жалости» и др. Одна из значительных работ — фильм Ф. Феллини «Ночи Кабирии» (1957).

⁵ Дузе, Витторио (р. 1916) — итальянский актер и режиссер. Сыграл роль полицейского в фильме Висконти «Одержимость», снимался в фильме Де Сантиса «Трагическая охота» и др.

⁶ Падовани, Леа (р. 1920) — итальянская актриса, играла в неореалистических фильмах «Солнце еще всходит» и «Рим, 11 часов».

⁷ Парво, Элли (р. 1915) — итальянская актриса, пользовавшаяся популярностью до войны. В послевоенные годы наиболее значительная роль — в фильме «Солнце еще всходит».

⁸ Серато, Массимо (р. 1916) — популярный в 40—50-е годы итальянский актер романтического плана. Играл главную роль в фильме Солдаты «Старинный мирок» (1941).

⁹ Дурбин, Дина (р. 1921) — американская актриса, популярная в 30-х — начале 40-х годов (фильмы «Сто мужчин и одна девушка», 1937; «Первый бал», 1939; «Это началось с Евы» — в советском прокате «Брак поневоле», 1941; «Сестра его дворецкого», 1943 и др.).

Витторио Де Сика.

Почему «Похитители велосипедов»

Впервые опубликовано в журнале «Fiera Letteraria» (1948, 6 febbraio).

На русский язык переводится впервые.

¹ Бартолини, Луиджи (1892—1963) — итальянский художник (наиболее известны его гравюры), поэт и романист. По его роману «Похитители велосипедов» (1946) Ч. Дзаваттини создал сценарий одноименного фильма, поставленного в 1948 году режиссером В. Де Сика.

Микеланджело Антониони.

«Земля дрожит»

Впервые опубликовано в журнале «Bianco e Nero» (1949, № 7).

В сборнике «Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Интервью»

(М., «Искусство», 1986, с. 115—117) был опубликован перевод Н. Ставровской. В настоящем издании публикуется новый перевод.

¹ «Дилижанс» (в советском прокате — «Путешествие будет опасным») — известный вестерн, поставленный американским режиссером Джоном Фордом в 1939 году.

² «М» («Убийца», «Город ищет убийцу») — фильм (1931) немецкого режиссера Фрица Ланга.

³ «День начинается» — фильм (1939) французского режиссера Марселя Карне.

⁴ «Месье Верду» — фильм (1947) Ч. Чаплина.

⁵ «Процесс Марии Тарновской» — речь идет о неосуществленном замысле фильма о шумевшем в начале этого века в Италии судебном процессе. Документальная лента о процессе была снята в 1910—1911 гг.

⁶ Оливье, Лоренс (р. 1907) — английский актер и режиссер. «Гамлет» — одна из принесших ему мировую славу экранизацией пьес Шекспира — была выполнена в 1948 году (премия «Оскар» и главный приз фестиваля в Венеции).

⁷ Гарроне, Дино (1904—1931) — итальянский историк литературы, писатель и критик. Его исследование о творчестве Дж. Верги вышло посмертно в 1941 г.

В защиту итальянского кино

*Впервые эта подборка, из которой здесь приведены выступления режиссеров-неореалистов А. Латтуады, П. Джерми, Л. Дзампы, Дж. Де Сантиса и сценариста С. Амидеи, была опубликована в еженедельнике Итальянской коммунистической партии «Rinascita» (1949, № 3).
На русский язык переводится впервые.*

¹ Речь идет о видном деятеле христианско-демократической партии Джулио Андреотти (р. 1919), в тот период занимавшем пост су-секретаря при председателе Совета министров Италии и являвшемся правой рукой премьер-министра Алчиде Де Гаспери. Андреотти ведал вопросами кино и направлял кампании в правой и католической печати против набравшего силу неореализма. Его выступление в Парламенте (опубликовано в журнале «Bianco e Nero», 1948, № 10) послужило сигналом к очередной атаке всех консервативных сил на неореализм. С аналогичным по содержанию «открытым письмом» Дж. Андреотти обратился в 1951 году к В. Де Сика после выхода на экран его фильма «Умберто Д.», призывая к «здоровому и действительному оптимизму» и упрекая произведения неореализма в «пессимизме».

Против нападок на итальянское кино в 1948 году выступил также Ч. Дзаваттини — см. перевод его статьи из журнала «Bianco e Nero» в сборнике «Чезаре Дзаваттини...» (с. 143—144).

По данному вопросу см. статью А. Богемской «Борьба прогрессивного итальянского кино за существование» в сборнике «Современное искусство. Италия. Кино. Театр. Живопись. Скульптура. Архитектура» (М., 1970, с. 59—76).

² «Свидетель» — фильм (1946) П. Джерми.

³ Брузаделли, Луиджи — крупный спекулянт, судебному процессу

над которым в конце 40-х годов итальянская печать уделяла много внимания.

⁴ Коста, Анджело (р. 1901) — в те годы руководитель Конфедерации итальянских промышленников.

⁵ «Во имя закона» — фильм (1949) П. Джерми (в советском прокате «Под небом Сицилии»).

⁶ «Фабиола» — фильм-«колосс» (1948) А. Блазетти, экранизация одноименного романа кардинала Уайзмана о преследовании христиан в Древнем Риме.

⁷ Амидеи, Серджио (1904—1981) — выдающийся итальянский сценарист, внесший большой вклад в развитие неореализма. Один из авторов сценария первого неореалистического фильма «Рим — открытый город» (1945), а также других фильмов этого направления — «Пайзэ», «Шушэ», «Трудные годы», «Легкие годы», «Повесть о бедных влюбленных» и др. В 60-е годы — автор сценариев многих антифашистских фильмов (в том числе «Генерал Делла Ровере», «В Риме была ночь»), в 70-е — лент политического кино.

Карло Лидзани.

Опасности конформизма

*Впервые опубликовано в журнале «Cinema» (1949, № 12).
На русский язык переводится впервые.*

¹ «Заблудшая молодежь» — фильм (1947) П. Джерми.

Темы, которые надо вновь обрести: Сопротивление и история

*Впервые опубликовано в журнале «Cinema» (1950, № 52).
На русский язык переводится впервые.*

¹ «Два анонимных письма» — фильм (1945) М. Камерини.

² «О, мое солнце» — фильм (1946) Джакомо Джентильо.

³ «Иводзима» — американский фильм (1945) о войне против японцев на Тихом океане (режиссер Далмер Дейз).

⁴ «Знамя еще реет» — американский фильм (1943) о движении Сопротивления в Норвегии (режиссер Льюис Майлстоун).

⁵ «Западный фронт, 1918» — первый звуковой фильм (1930) еорга Вильгельма Пабста, носивший пацифистский характер.

⁶ Ренцо, Ренци (р. 1919) — итальянский сценарист, режиссер-документалист, киновед и критик, внесший большой вклад в развитие послевоенного прогрессивного киноискусства. Автор работы о творчестве Феллини (1956), сборника статей и рецензий «От Стараче до Антониони» (1961) и др.

⁷ «Повесть о бедных влюбленных» — антифашистский роман (1947, русский перевод — 1956) итальянского писателя-неореалиста Васко Праголини (р. 1913), экранизированный в 1953—1954 гг. режиссером Карло Лидзани.

Джузеппе Де Сантис.

Переживает ли неореализм кризис?

*Впервые опубликовано в журнале «Filmcritica» (1951, № 4).
На русский язык переводится впервые.*

¹ «Двадцатилетие» — имеется в виду период господства фашизма в Италии (1922—1943 гг.).

² «Дорога надежды» — фильм (1950) П. Джерми.

Луиджи Кьярини.

О неореализме

Впервые опубликовано в журнале «Vianco e Nero» (1951, № 7). На русский язык переводится впервые, печатается с сокращениями.

¹ Де Санктис, Франческо (1817—1873) — итальянский историк литературы, критик, участник борьбы за объединение Италии. Автор «Истории итальянской литературы» (1870).

² «Набережная туманов» — фильм (1938) М. Карне.

³ «Сеньорина» — искаженное американскими солдатами итальянское слово «синьорина». Так во время англо-американской оккупации называли проституток.

⁴ «Камо грядеши?» — один из самых известных итальянских псевдоисторических фильмов-«колоссов» (по роману Г. Сенкевича, режиссер Энрико Гуаццони, 1912).

⁵ «Черная рубашка» — фильм фашистской пропаганды режиссера Джоваккино Форцано (1933).

⁶ «Франциск, менестрель божий» (1950) и «Стромболи, земля божья» (1951) — фильмы Роберто Росселлини.

⁷ Садуль, Жорж (1904—1967) — французский критик и историк кино, автор многотомной «Всеобщей истории кино» (русский перевод 1958—1982).

⁸ «Первое причастие» — фильм (1950) режиссера А. Блазетти.

⁹ Малапарте, Курцио (1898—1957) — итальянский писатель, журналист, автор снискавших скандальную известность пьес и книг, проделавший в последние годы войны сложную эволюцию от ярого фашизма к антифашизму. В 1951 году поставил свой единственный фильм «Запретный Христос» (сценарий и музыку написал сам Малапарте).

¹⁰ «Цветочки» («Фьоретти») Франциска Ассизского — средневековая антология притч и рассказов о деяниях и чудесах Франциска Ассизского и его последователей, представляющая перевод на вульгарное тосканское наречие с недошедшего до нас более раннего латинского оригинала. Франциск Ассизский (1181 или 1182—1226) — итальянский проповедник, основатель ордена монахов-францисканцев, автор религиозно-поэтических произведений, причисленный католической церковью к лику святых.

¹¹ Речь идет о Стокгольмском воззвании Постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира, требовавшем запрещения атомного оружия, принятом 19 марта 1950 года.

Лукино Висконти.

«Самая красивая»: история одного кризиса

Впервые опубликовано в журнале «Синета» (1951, № 75). Перевод публиковался с сокращениями в сборнике «Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания» (с. 213—215). В настоящем издании перевод дополнен.

¹ «Карета святых даров» — пьеса П. Мериме. В 1953 г. французский режиссер Ж. Ренуар экранизировал ее, поставив в Италии фильм «Золотая карета» (в главной роли Анна Маньяни).

² Д'Анджело, Сальво (р. 1909) — итальянский продюсер и художник кино. Участвовал в создании нескольких неореалистических фильмов («Врата неба» Де Сика, «Свидетель» Джерми, «Один день в жизни» Блазетти и др.).

³ Куалюнкуисты — участники движения неофашистского типа, возникшего в Италии в первые годы после второй мировой войны. Были созданы «Фронт уомо куалюнкуэ» («Фронт рядового человека») и еженедельник «Уомо куалюнкуэ», отличавшиеся безудержной социальной демагогией и оголтелым антикоммунизмом. Куалюнкуизму удалось на короткое время увлечь за собой значительное число политически неустойчивых обывателей. Движение распалось в 1947 году.

⁴ «Бородачи» («барбони») — так называют миланских бездомных.

⁵ Ламbrate — рабочая окраина Милана.

⁶ Гандин, Микеле (р. 1914) — итальянский кинокритик и видный режиссер документального кино. Составитель сборников, посвященных творчеству режиссеров и отдельным фильмам (в частности, «Крыше» Де Сика).

Роберто Росселлини.

Беседа о неореализме

*Впервые опубликовано в журнале «Bianco e Nero» (1952, № 2).
На русский язык переводится впервые.*

РОССЕЛЛИНИ, Роберто (1906—1977) — выдающийся итальянский режиссер, один из основоположников неореализма, создатель антифашистских фильмов «Рим — открытый город» и «Пайза́», явившихся манифестом нового направления. Первые фильмы снимал как любитель, был сценаристом. В 1941—1942 гг. поставил фильмы фашистской военной пропаганды «Белый корабль», «Пилот возвращается», «Человек с крестом», в которых пытался сблизить художественный кинематограф с документальным (влияние режиссера Ф. Де Робертиса, с которым вместе ставил первый из этих фильмов). В последние годы войны порвал с фашизмом, разочаровавшись в прежних идеалах. С подготовки документального фильма о римских подпольщиках, который вырос в «Рим — открытый город», началось сближение Росселлини с антифашистски настроенными кинематографистами, сотрудничество со сценаристом-коммунистом С. Амидеи и Ф. Феллини. Долгая творческая деятельность режиссера знала моменты взлетов и глубоких идейно-художественных кризисов. Наиболее значительные фильмы последующих лет — «Генерал Делла Ровере» (1959) и документальная лента «Индия, 1958» (1958). В последний период жизни работал преимущественно на телевидении, в котором видел средство образования и научно-культурной пропаганды.

¹ «Проходите, впереди есть места» — комедия итальянского режиссера Марио Боннара (1942); «Последний извозчик» — фильм-ме-

лодрама из народной римской жизни режиссера Марио Маттоли (1943); «Кампо деи Фьори» («Площадь цветов») — фильм М. Боннара (1943).

² «Чудо» — вторая новелла фильма «Любовь» (1948 г., по сценарию Ф. Феллини. В ролях — Ф. Феллини и А. Маньяни). Первая новелла — «Человеческий голос» (по пьесе Ж. Кокто).

³ «Машина, убивающая негодяев» — фильм (1952) Р. Росселлини.

⁴ Росселлини, Ренцо (1908—1982) — итальянский композитор, брат Роберто Росселлини.

⁵ Пальеро, Марчелло (1907—1980) — режиссер и актер, принимал участие в создании фильмов «Рим — открытый город» (исполнитель роли коммуниста Манфредо) и «Пайза» (разработка сюжета).

⁶ Бергман, Ингрид (1917—1987) — шведская киноактриса 30-х годов. С 1939 г. — в Голливуде. Лучшие роли в фильмах «Касабланка» (1942), «Газовый свет» (1944). С 1948 г. — в Италии, снималась в фильмах Р. Росселлини «Стромболи» (1950), «Поездка в Италию» (1954) и др. В 1956 г. возвратилась в США.

⁷ «Зависть» — фильм (1952) Р. Росселлини.

⁸ «Европа, 1951» — фильм (1952) Р. Росселлини.

⁹ Свой замысел Р. Росселлини осуществил в 1970, поставив телефильм «Сократ».

¹⁰ Вердоне, Марио (р. 1917) — итальянский режиссер-документалист, историк кино и кинокритик католического толка, выступавший в 40—50-е годы в поддержку неореализма. Много печатался в журналах «Rivista del cinematografo» и «Bianco e Nero».

Чезаре Дзаваттини.

Некоторые мысли о кино

Запись беседы с журналистом, кинокритиком Микеле Гандином для журнала «Rivista del cinema italiano» (1952, № 2). Беседа опубликована в этом журнале в качестве предисловия к сценарию «Умберто Д.».

Перевод опубликован в журнале «Искусство кино» (1957, № 7). Для настоящего издания перевод переработан.

¹ Катерина Ригольозо — героиня эпизода «История Катерины» (или «Катерина Ригольозо»), поставленного в 1953 году режиссером Франческо Мазелли вместе с Дзаваттини по сюжету и сценарию Дзаваттини в фильме-репортаже «Любовь в городе», созданном группой молодых кинематографистов по идее и под общим руководством Чезаре Дзаваттини. В основе эпизода — подлинный факт газетной хроники: приехавшая с острова Сицилии в Рим молодая мать Катерина Ригольозо оставила на ступенях церкви своего ребенка, которого не могла прокормить. За это она попала в тюрьму. Главную роль играла сама Ригольозо.

3. ДИСКУССИИ

Хронологически этот раздел пересекается с предшествующим, а затем продолжает его, доходя до 1955 года — времени углубления кризиса неореализма: условной вехи, после которой о неореализме уже нельзя больше говорить как о едином художественном направлении в итальянском кино.

Именно в дискуссиях о неореализме и вокруг него выявились сильные и слабые стороны этого направления, раскрылись позиции его мастеров и критиков, друзей и противников, встал вопрос о дальнейшем развитии неореализма, перспективах этого развития. Дискуссии подвели к основной проблеме отношений между неореализмом и реализмом, поставили задачу перехода от неореализма к реализму. В ходе дискуссий был более глубоко осмыслен короткий, но славный путь, пройденный неореалистами, вклад неореализма в итальянское и мировое кино.

В статье Джанни Пуччини, призывающей к углубленной дискуссии об итальянском кино, уже в 1948 году ставится вопрос о недостаточности «голого факта», «хроники», подчеркивается значение для нового кино его народного и национального характера, поднимается проблема примата формы или содержания. Марио Громо указывает на опасность появления псевдонеореализма, словно проводя возникший в середине 50-х годов «розовый неореализм», выхолостивший социальный заряд и сохранивший лишь внешний антураж неореалистических лент (от первых псевдофольклорных комедий вроде «Хлеб, любовь и фантазия» Луиджи Коменчини и «Два гроша надежды» Ренато Каstellани этот «жанр» деградировал до откровенно утешительных лент). Заслуживает внимания статья ученого монаха-иезуита Феликса Морлиона как характерная попытка католической киномысли перетащить неореализм на свою сторону, солидаризовавшись с некоторыми его принципами — это не просто курьез, а одно из проявлений политики более дальновидных церковников, не раз заигрывавших с некоторыми неореалистами, например, с Росселлини и Феллини.

Весьма плодотворны для неореализма были дискуссии на конгрессе, состоявшемся в сентябре 1949 года в Перудже. созданном в рамках кампании в защиту прогрессивного киноискусства. выступления вошли в книгу «Кино и современный человек», вышедшую отдельным изданием. Наиболее значительные из них здесь приводятся (Дзаваттини, философа-марксиста Гальвано делла Вольпе, Латтуады, Лидзани).

Полемика возникла и на страницах журналов. Так, орган киноинститута — римского Экспериментального киноцентра — журнал «Бьянко э nero» отозвался на появление псевдонеореалистических лент редакционной статьей «Стиль и стилизация», в которой, сравнивая фильмы «Одержистость» Висконти и «Небо над болотом» Дженины, показывает, что католическая лента Дженины не имеет ничего общего с неореализмом, так же как и развлекательные «киноводевилы».

Важной представляется дискуссия в журнале «Чинема Нуово», в которой два известных писателя-неореалиста Элио Витторини и Итало Кальвино рассуждают о неореализме в кино. О взаимоотношениях кино и литературы, о неореализме и реализме интересные мысли высказывает видный литературный критик Франко Фортини.

Следующий после Перуджи форум неореалистов состоялся в 1953 году в Парме. Из выступлений о неореализме на этой конференции приведено выступление Карло Лидзани.

Умберто Барбаро анализирует разногласия между неореалистами, начинающиеся с вопроса о происхождении понятия «неореализм». Чезаре Дзаваттини и Микеланджело Антониони спорят по поводу фильма-репортажа по идее Дзаваттини «Любовь в городе», один из эпизодов которого снимал Антониони. Против «критического пересмотра» его творчества горячо возражает в открытом письме к редактору журнала «Чинема Нуово» Гуидо Аристарко один из зачинателей неореализма — режиссер и кинокритик Джузеппе Де Сантис. Также в связи с оценкой его фильмов полемизирует с Альдо Вергано Алессандро Блазетти.

Одной из самых широких и, пожалуй, самых важных как по составу участников, так и по своему содержанию была дискуссия вокруг фильма «Дорога». В ходе ее в значительной степени прояснились непростые отношения между направлением неореализма и кино Феллини, выявились как общие отправные точки, так и расхождения, различия. Споры об этом фильме переросли в обсуждение таких проблем, как отношения между индивидуумом и обществом, взаимоотношения в кино между фантазией и реальностью и т. д.

Почти одновременно происходила и другая столь же важная дискуссия, вспыхнувшая вокруг фильма Лукино Висконти «Чувство». Может ли неореализм «оглядываться назад», обращаться не к сегодняшней действительности, а к истории? Насколько связано это обращение к далекому прошлому с еще совсем недавними событиями немецкой оккупации и движения Сопротивления? Эти споры поставили вопрос о правомерности обращения нового итальянского кино к истории, к литературе, и впервые встала проблема «от неореализма к реализму».

1952—1953 годы ознаменовались созданием некоторых значительных неореалистических фильмов, в том числе «Рим, 11 часов» Де Сантиса, «Повесть о бедных влюбленных» Лидзани, фильмов-репортажей Дзаваттини, однако уже начинал преобладать псевдонародный «розовый неореализм». Созданный в 1956 году по сценарию Чезаре Дзаваттини режиссером Витторио Де Сика фильм «Крыша» носил уже характер «арьергардного боя» неореализма. Однако в фильме прозвучали некоторые новые для неореализма мотивы — например, тема солидарности и взаимовыручки простых людей.

Джанни Пуччини.

За дискуссию об итальянском кино

*Впервые опубликовано в журнале «Bianco e Nero» (1948, № 2).
На русский язык переводится впервые.*

ПУЧЧИНИ, Джанни (1914—1968) — кинодраматург, режиссер, критик, один из зачинателей неореализма. Выступал на страницах журналов «Сипета» и «Bianco e Nero». Участвовал в создании сценария фильма «Одержимость» Висконти, сценариев всех фильмов Дж. Де Сантиса до 1958 г. В начале 50-х годов обратился к режиссуре. В числе наиболее значительных — антифашистские фильмы «Танк 8 сентября» (1960), «Семь братьев Черви» (1968).

¹ «Мальчик» — фильм (1933) режиссера Иво Перилли с участием непрофессиональных исполнителей, поставленный в духе веризма.

² Любич, Эрнст (1892—1947) — немецкий и американский (с 1922 года) режиссер, мастер салонной комедии, фарса, кинооперетты.

³ Штрогейм, Эрих фон (1885—1957) — американский режиссер, актер, сценарист. Наиболее известен фильм «Алчность» (1924), вошедший в число лучших произведений реалистического мирового киноискусства. Высшее актерское достижение — роль в фильме Ренуара «Великая иллюзия» (1937).

⁴ Гобетти, Пьеро (1901—1926) — итальянский публицист-антифашист, погибший от рук фашистских убийц.

Феликс А. Морлион.

Философские основы неореализма в итальянском кино

*Впервые опубликовано в журнале « Bianco e Nero » (1948, № 4).
На русский язык переводится впервые, публикуется с сокращениями.*

МОРЛИОН, Феликс А. — монах-доминиканец, возглавивший в начале 50-х годов деятельность ватиканских и итальянских католических организаций по идеологическому отпору левым силам в сфере кино. Организатор движения «кинофорумов» — католических кино клубов, главным образом в учебных заведениях, в противовес «марксистским» кино клубам, входившим в Итальянскую федерацию кино клубов, бессменным председателем и руководителем которой был Чезаре Дзаваттини. Морлион активно печатался на страницах не только католической печати, но и во многих киножурналах, в том числе « Bianco e Nero ». В отличие от грубых нападок рядовых церковников на неореализм, католические кино критики во главе с Морлионом действовали более тонко, ища контакты с неореалистами и пытаясь представить, что католическое кино движение и неореализм имеют «общие» христианские корни и «общие» задачи. Данная статья Морлиона в этом отношении достаточно характерна. В практическом плане Морлион, иезуит Арпа и другие «киноведы» из католического университета «Про Деа» и «кинофорумов» боролись «за души» отдельных идеологически менее устойчивых режиссеров-неореалистов, в первую очередь Ф. Феллини и Р. Росселлини.

¹ Рид, Кэрл (1906—1976) — английский режиссер, на творчество которого оказала влияние документальная школа Дж. Грирсона. Мастер экранизаций: «Раковая аллея» (по Пристли, 1936), «Звезды смотрят вниз» (по Кронину, 1939). В 1968 г. поставил фильм-мюзикл «Оливер!» (по Диккенсу), удостоенный премии «Оскар» и спецприза ММКФ. Лин, Дэвид (р. 1908) — английский режиссер. В 1942 поставил военный фильм «...в котором мы служим» (в нашем прокате — «Повесть об одном корабле»). Его фильмы «Мост через реку Квай» (1957) и «Лоуренс Аравийский» (1962) были удостоены премии «Оскар». Уотт, Гарри (р. 1906) — английский режиссер, участвовал в создании фильма Р. Флаэрти «Человек из Арана» (1934), автор сценариев и сорежиссер некоторых документальных фильмов А. Кавальканти. Ставил фильмы в документальной манере о второй мировой войне. В 50—60-е годы работал в Африке и Австралии.

² «Атлантида» и «Владычица Атлантиды» (1932) — два варианта фильма Г.-В. Пабста — немецкий и французский.

³ Кокто, Жан (1889—1963) — французский писатель, сценарист и кинорежиссер. Фильм «Красавица и чудовище» (по Лепренсу Де Бомону) поставил в 1946 году.

⁴ «Дождь» — фильм (1929) крупнейшего нидерландского режиссера-документалиста и оператора Йориса Ивенса (р. 1898).

⁵ «Генрих V» — фильм (1944) Л. Оливье.

⁶ Фернандес, Эмилио (1904—1986) — ведущий мексиканский режиссер, сценарист и актер; Фигероа, Габриэль (р. 1907) — мексиканский оператор, работавший в многолетнем содружестве с Фернандесом.

Марио Громо.

С «измами» и без

*Впервые опубликовано в журнале «Синета» (1948, № 1).
На русский язык переводится впервые.*

ГРОМО, Марио (р. 1910) — итальянский писатель, киновед, критик. Начал журналистскую деятельность в 1922 году, с 1929 по 1950-е годы — кинокритик туринской газеты «Стампа». Автор многих книг, в том числе «Итальянское кино. 1903—1953», соавтор антологии «50 лет итальянского кино» (1953).

¹ Калвер Сити — городок в американском штате Кентукки; вероятно, автор употребил его название в смысле «захолустье», «глубинка».

² Франчолини, Джанни (1910—1960) — итальянский режиссер. Выдвинулся реалистическим фильмом из жизни водителей грузовиков, совершающих дальние рейсы, «Фары в тумане». В послевоенные годы примкнул к неореализму. Тяготел к иронической и лирической комедии. Из последующих фильмов наиболее значительны экранизации рассказов А. Моравиа («Римские рассказы», 1955; «Летние рассказы», 1958).

Кино и современный человек

Впервые опубликовано в сборнике «Il cinema e l'uomo moderno» (Milano, 1950).

На русский язык выступления переводятся впервые, кроме текста Дзаваттини, опубликованного в сб. «Чезаре Дзаваттини. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото» (с. 144—148).

¹ Международный киноконгресс в Перудже на тему «Кино и современный человек» проходил с 24 по 27 сентября 1949 г. Он был создан по инициативе комитета, в который входили К. Альваро, А. Блазетти, М. Камерини, Р. Каstellани, Дж. Де Сантис, В. Де Сика, П. Джерми, А. Латтуада, А. Моравиа, А. Пьетранджели, Р. Росселлини, М. Солдати, Л. Висконти, Л. Дзампа и Ч. Дзаваттини, то есть виднейшие представители неореализма в кино и литературе Италии.

Помимо Дзаваттини на Конгрессе выступили Умберто Барбаро, американские сценаристы Бен Берзмен и Альва Бесси, чехословацкий киновед А. Броусил, французский историк кино и критик Ж. Садуль, советские кинематографисты — актер Борис Чирков, сценарист М. Папава, венгерский публицист Ференц Хонт, итальянский философ-эстетик Гальвано Делла Вольпе, а также режиссеры Всеволод Пудовкин, Йорис Ивенс, Александр Форд (Польша), А. Латтуада, К. Лидзани, А. Вергано и американский фотограф Пол Стрэнд. Кинофорум в Перудже явился одним из важных этапов теоретического осмысления неореализма.

² Мельес, Жорж (1861—1938) — режиссер, один из родоначальников французского и мирового кино. Творчество его достигло расцвета в 1902—1906 гг., когда он снимал свои фантастические и сказочные феерии, в которых применял много изобретенных им кинотрюков; Люмьер, Луи (1864—1948) — один из изобретателей (вместе с братом Огюстом) кинематографа, пионер французского кинопроизводства и кинорежиссуры. Первый публичный платный сеанс был ими дан в Париже в 1895 г.

Ленты бр. Люмьер, в которых преобладало стремление к показу реальных фактов и событий (простейшие репортажи, видовые фильмы, игровые сценки с несложным сюжетом), представляли собой противоположность фильмам Мельеса.

³ Делла Волепе, Гальвано (1895—1967) — видный итальянский философ-марксист. Занимаясь преимущественно эстетикой, он уделял немалое внимание проблемам киноискусства. В числе наиболее известных работ, в которых затрагиваются эти вопросы, — «Критика вкуса», «Правдоподобие в кино» и др.

⁴ Штернберг, Джозеф фон (1894—1969) — американский режиссер, выходец из Австрии. Автор известных фильмов «Трущобы» (1927), «Доки Нью-Йорка» (1928), «Голубой ангел» (1929) и др. «Испанское капричио» (другое название — «Дьявол — это женщина») — фильм, поставленный Штернбергом в 1935 году (с участием Марлен Дитрих) по роману французского писателя Пьера Луиса «Женщина и картонный пац».

Стиль и стилизация

Впервые опубликовано в качестве редакционной статьи в журнале «Vianco e Negro» (1949, № 12). На русский язык переводится впервые.

¹ «Страсти Жанны д'Арк» — поставленный в 1927 г. во Франции фильм выдающегося датского режиссера Карла Теодора Дрейера (1889—1968).

Проблемы реализма в итальянском кино и литературе

Впервые опубликовано в журнале «Cineta Nuovo» (1953, № 13). На русский язык переводится впервые.

¹ Витторини, Элио (1908—1966) — итальянский писатель-неореалист. Замысел экранизировать его роман о Сопrotивлении «Люди и нелюди» (1945), вынашивавшийся режиссерами-неореалистами, удалось осуществить лишь в 1980 г. Валентино Орсини, стилизовавшему свой фильм под произведение 1940-х гг.

² Бранкати, Витальяно (1907—1954) — итальянский писатель-сатирик, антифашист. Участвовал в создании сценариев множества фильмов. По его повести «Старик в сапогах» поставил фильм «Трудные годы» (1947) режиссер Л. Дзампа. По сценарию Бранкати Дзампа поставил также «Легкие годы» (1953) и «Искусство устраиваться» (1955). Роман «Красавчик Антонио» экранизировал в 1960 г. М. Болоньини; Альваро, Коррадо (1895—1956) — итальянский писатель-неореалист, писавший об итальянской деревне. Выступал в коммунистической печати также как кинокритик; Павезе, Чезаре (1908—1950) — итальянский писатель-коммунист, один из представителей неореализма в литературе. Наиболее известен роман о Сопrotивлении «Товарищ» (русский перевод 1960 г.); Гадда, Карло Эмилио (1893—1973) — итальянский писатель, тяготевавший к сатире, гротеску. Антифашист. Его роман «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана» экранизировал П. Джерми (фильм «Проклятая путаница», 1959); Моравиа, Альберто (р. 1907) —

виднейший итальянский писатель-антифашист, в конце 40-х и 50-х годах поддерживал неореализм. Большинство романов, повестей, много рассказов писателя экранизированы («Чочара» — Де Сика, «Презрение» — Годар, «Равнодушные» — Мазелли, «Радостный смех» — Моничелли и др.). В течение многих лет выступает как кинокритик миланского журнала «Espresso»; Кальвино, Итало (1923—1985) — итальянский писатель, во времена неореализма один из видных представителей этого направления (повесть «Тропинка паучьих гнезд», 1947, рассказы). Впоследствии писал сатирико-фантастические рассказы, социальные романы; Комиссо, Джованни (р. 1895) — итальянский писатель, автор многочисленных приключенческих романов, описаний путешествий, очерков быта и нравов.

³ «Девушки с площади Испании» — фильм (1952) режиссера Лучано Эммера.

⁴ Стено и Моничелли — постановщики неореалистической комедии «Полицейские и воры» (1951). До 1953 г. эти два режиссера работали вместе, утвердившись в жанре комедии. Моничелли, Марио (р. 1915) начал работу в кино в 1935 г., был попеременно у Де Сантиса, Джерми, примыкал к неореалистам. Впоследствии — видный мастер итальянской сатирической комедии. Стено (полное имя Стефано Ванцина, р. 1915) пошел по пути чисто развлекательного кино, продолжая тоже работать в жанре комедии.

⁵ Фортини, Франко (р. 1917) — видный итальянский литературный критик и поэт.

⁶ Лукач, Дьердь (1885—1971) — венгерский философ и литературный критик, автор трудов по марксистской эстетике, литературоведению, истории философии.

⁷ «Луна и костры» — роман, написанный в 1950 году основоположником неореализма в итальянской литературе Чезаре Павезе.

⁸ Кассола, Карло (р. 1917) — итальянский писатель-неореалист, автор антифашистских произведений. Роман «Девушка Бубе» (1960) экранизировал Л. Коменчини в 1963 г.

⁹ Кьяри, Вальтер (р. 1924) — популярный актер кино и варьете.

¹⁰ Бранди, Чезаре (1906—1988) — итальянский искусствовед и художественный критик, автор работ по истории современного искусства. Майя — древнеримская богиня.

¹¹ Баттисти, Карло — профессор языкознания Флорентийского университета, исполнитель роли старика Умберто в фильме В. Де Сика «Умберто Д.». Написал книгу «Как я был Умберто Д.».

¹² «Дама без камелий» — фильм (1953) М. Антониони.

¹³ ...крестьяне из Ланге... — имеются в виду персонажи произведений итальянского писателя-неореалиста Беппе Фенольо (1922—1963); Ланге — район в Пьемонте; «Римлянка» — роман А. Моравиа (1947, русский перевод — 1978 г.).

¹⁴ Дзено Козини — герой романа итальянского писателя Итало Звево (1861—1928) «Самопознание Дзено» (1923, русский перевод — 1972), действие которого происходит в Триесте; «Сицилийские беседы» (1941) — книга Элио Витторини.

Умберто Барбаро.

Азартная игра

*Впервые опубликовано в газете «L'Unità» (1953, 9 agosto).
На русский язык переводится впервые.*

¹ Балаш, Бела (1884—1949) — венгерский писатель, сценарист, теоретик кино. В книге «Видимый человек» (1925) исследовал эстетические закономерности киноискусства на материале немого кино; в труде «Дух фильма» (1930) рассмотрел возможности звукозрительной образности. Итог теоретической деятельности — работа «Искусство кино» (1945).

² «Такова жизнь» — фильм (1929) К. Юнгханса, «Люди в воскресенье» — фильм (1932), в создании которого участвовала группа известных кинематографистов — режиссеры Р. Сьодмак, Б. Уайлдер, Ф. Циннеман, оператор Э. Шюфтан и др.

³ Кракауэр, Зигфрид (1889—1966) — немецкий историк, социолог и теоретик кино. Автор книг «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» (1947, русский перевод — 1977), «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (1960, русский перевод — 1974) и др.

Неореалистический фильм: явление и понятие

Написано У. Барбаро в 1954 г. Впервые опубликовано в кн. Barbaro U. «Servitù e grandezza del cinema». Roma, 1962, p. 187—192.

На русский язык переводится впервые.

¹ «Сципион Африканский» — фильм-«коLOSS» (1937) Кармине Галлоне, прославлявший в духе фашистской пропаганды величие Древнего Рима.

² «Одиссей» — фильм (1954) Марио Камерини с участием американских актеров К. Дугласа и Э. Куина.

³ «Ассунта Спино» — веристский фильм, поставленный в 1915 году режиссером Густаво Сереной по пьесе Сальваторе Ди Джакомо (в главных ролях Франческа Бертини и Густаво Серена).

Карло Лидзани.

Неореализм и итальянская действительность

Впервые опубликовано в журнале «Rivista del cinema italiano» (1954, № 3).

На русский язык переводится впервые, публикуется с сокращениями.

¹ Конференция по неореализму состоялась в городе Парме 3—5 декабря 1953 года. Она была создана по инициативе Дзаваттини. В организационный комитет вошли многие писатели и режиссеры. Среди участников были видные режиссеры, сценаристы, критики: Л. Кьярини, П. Джерми, С. Амидеи, С. Чекки Д'Амико, Дж. Л. Ронди, М. Феррери, Ф. Мазелли, К. Лидзани, Р. Ренци, В. Де Сика, Ф. Феллини, М. Громо, У. Казираги и другие. «Целью в Парме, — писал Дзаваттини в своем дневнике 31 декабря 1953 года («Cinema Nuovo», 1954, № 27), — являлось не добиться преобладания какой-то одной поэтики над другой, а прежде всего вновь подтвердить существование неореализма и возможности его развития — и не только в Италии».

Материалы этой конференции полностью опубликованы не были, напечатано в журнале «*Rivista del cinema italiano*» было только четыре выступления: Чезаре Дзаваттини «Неореализм, как я его понимаю», Карло Лидзани «Неореализм и итальянская действительность», Ренцо Ренци «Неореализм в фильмах о войне» и Вито Пандольфи «Сценаристы неореализма». С докладом Дзаваттини читатель может познакомиться в сборнике «Чезаре Дзаваттини. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото» (166—177).

² Завод «Пиньоне» — одно из самых крупных предприятий Флоренции, в те годы его рабочие шли в авангарде забастовочной борьбы в Италии.

³ Тезисы Дзаваттини о неореализме были опубликованы в журнале «*Emilia*» (1953, № 17). См. полный перевод в сборнике «Чезаре Дзаваттини...» (с. 155—163).

Конструирование персонажа в фильме «Повесть о бедных влюбленных»

*Впервые опубликовано в «Realismo del cinema italiano» (1954).
На русский язык переводится впервые.*

Чезаре Дзаваттини.

Письмо к Микеланджело Антониони

*Впервые опубликовано в журнале «Cinema Nuovo» (1953, № 25).
Впервые перевод опубликован в сб. «Чезаре Дзаваттини...» (с. 69—70).*

¹ В письме речь идет о фильме-репортаже, созданном по идее и под руководством Ч. Дзаваттини группой молодых кинематографистов, — «Любовь в городе» (1953). Антониони поставил в нем эпизод «Попытка самоубийства».

Микеланджело Антониони.

Самоубийства в городе

*Впервые опубликовано в журнале «Cinema Nuovo» (1954, № 31).
На русский язык переводится впервые.*

¹ «Побежденные» — фильм (1954) М. Антониони.

² Флайяно, Эннио (1910—1972) — итальянский писатель-сатирик. Работу в кино начинал как критик. Автор сценариев (в соавторстве с другими сценаристами) фильмов Ф. Феллини с 1950 по 1965 г.

Альберто Латтуада.

«Папские гвардейцы» и «полезные идиоты»

*Впервые опубликовано в журнале «Filmcritica» (1954, № 36).
На русский язык переводится впервые.*

¹ Боббио, Норберто (р. 1909) — итальянский публицист, видный юрист и философ католического толка.

² «Папские гвардейцы» — наемная гвардия — «вооруженные силы» Ватикана, — состоящая по традиции из швейцарцев.

Джузеппе Де Сантис.

Письмо к Гуидо Аристарко

*Впервые опубликовано в журнале «Cinema Nuovo» (1954, № 49).
На русский язык переводится впервые, печатается с сокращениями.*

¹ «Хлеб, любовь и фантазия» — одна из первых комедий «розового неореализма», поставленная режиссером Луиджи Коменчини в 1953 году (с участием Джини Лоллобриджиды и Витторио Де Сика). Фильм имел большой успех и за ним последовали «продолжения» и подражания — «Хлеб, любовь и ревность», «Хлеб, любовь и ...» и др.

² «Дочь Иорио» — одна из лучших пьес Г. Д'Аннунцио (1904), овеянная духом народных легенд.

³ «Литература и национальная жизнь» — один из томов «Тюремных тетрадей», написанных А. Грамши в тюрьме, содержит работы, посвященные вопросам культуры, искусства и литературы. Впервые издан в Италии в 1950 г.

⁴ Чочария — горный край между Римом и Неаполем. Получил название от традиционной обуви, которую носили там крестьяне — «чоче» (род кожаных плетеных лаптей).

⁵ Сесто Сан-Джованни — промышленный пригород Милана.

Алессандро Блазетти.

Человек порядка

*Впервые опубликовано в журнале «Contemporaneo» (1955, № 19).
На русский язык переводится впервые.*

¹ Тромбадори, Антонелло (р. 1918) — итальянский общественный деятель, публицист, кинокритик. В те годы вел рубрику кино в коммунистическом журнале «Vie Nuove».

² «Серебряная лента» — ежегодная кинопремия, присуждаемая профсоюзом итальянских кинокритиков.

³ Римский кино клуб — «головная» организация всеитальянской Федерации кино клубов, возникшей в 1947 году в Венеции во время международного кинофестиваля того года. Председателем Федерации долгое время был Ч. Дзаваттини. Кино клубы — массовая прогрессивная органи-

зация любителей кино — сыграли важную роль в борьбе левых сил в защиту неореализма против цензурных преследований, в пропаганде нового итальянского киноискусства и его идейных и художественных принципов, его достижений. В 1953 году Федерация объединяла 185 клубов и насчитывала более 50 тысяч членов.

⁴ «Дорога» (в нашем прокате — «Они бродили по дорогам») — фильм Федерико Феллини, поставленный в 1954 году и вызвавший широкую полемику. Приз Международного кинофестиваля в Венеции, в 1956 — премия «Оскар».

Вокруг «Дороги»

Впервые опубликовано в журнале «Contemporaneo» (1955, № 12, 15, 17—20, 22).

Перевод на русский язык впервые публиковался в сб. «Федерико Феллини. Статьи, интервью, рецензии, воспоминания» (М., «Искусство», 1968, с. 64—84). Обе статьи Ф. Феллини и вторая редакционная статья журнала «Contemporaneo», завершающая дискуссию, печатаются полностью, остальные — с некоторыми сокращениями. Первая статья от редакции «Contemporaneo» на русский язык переводится впервые.

¹ Мазина, Джульетта (р. 1921) — итальянская киноактриса.

² Джульетта Мазина впоследствии собрала письма кинозрителей и опубликовала в книге «Письма к Джельсоmine».

Массимо Мида.

Открытое письмо к Федерико Феллини

Это письмо положило начало дискуссии о фильме Феллини «Дорога» и судьбах неореализма, развернувшейся в 1955 году на страницах коммунистического литературно-художественного и общественного еженедельника «Contemporaneo» («Современник»).

МИДА, Массимо (полная фамилия — Мида-Пуччини, р. 1920) — итальянский документалист, сценарист и кинокритик-коммунист. Участвовал как соавтор сценариев в создании некоторых неореалистических фильмов, особенно тесно сотрудничая с Р. Росселлини и К. Лидзани. Также участвовал в работе над фильмом Ф. Феллини и А. Латтуады «Огни варьете» (1951). Автор (вместе с Дж. Венто) обширной работы «Кино и Сопrotивление» (1959) и других книг о кино.

Федерико Феллини.

Неореализм. Ответ М. Миде

ФЕЛЛИНИ, Федерико (р. 1920) — крупнейший итальянский режиссер и сценарист. С 1942 г. работал в кино как сценарист. Соавтор сценариев первых неореалистических фильмов Р. Росселлини «Рим —

открытый город» и «Пайзэ», фильмов А. Латтуады, П. Джерми и других режиссеров. Эстетика неореализма оказала влияние на становление дарования Феллини и ощутима в его ранних фильмах: «Огни варьете» (вместе с А. Латтуадой, 1951), «Белый шейх» (1952), «Маменькины сынки» (1953). С фильма «Дорога» (1954) начался отход Феллини от поэтики и стилистики неореализма, хотя отзвуки неореалистического опыта еще порой слышались и в его последующих фильмах — «Мошенничество» (1955) и «Ночи Кабирии» (1957). Следующий этап творчества Феллини ознаменовали фильмы «Сладкая жизнь» (1959) и «Восемь с половиной» (1963, главный приз III МКФ, приз «Оскар»). В 70-е годы наибольшее внимание мировой критики и зрителей привлекли «Рим» (1972), «Амаркорд» (1974), телефильм «Репетиция оркестра» (1979). Фильм «Интервью» удостоен главного приза XV МКФ. Феллини — автор книг «Делать фильм» (русский перевод — 1984), «Интервью о кино» (русский перевод — 1988).

¹ «Золотая лихорадка» — фильм (1925) Ч. Чаплина, шедевр эксцентрической комедии.

² Дониоль-Валькроз, Жак (р. 1920) — французский кинокритик, режиссер, актер.

³ Баронселли, Жан де — французский кинокритик, сын известного режиссера Жака де Баронселли.

⁴ Кайят, Андре (р. 1909) — французский режиссер, мастер жанра полицейского и «судебного» фильма.

⁵ Шарансоль, Жорж — французский кинокритик и киновед, автор монографий о французских режиссерах.

⁶ Мунье, Эммануил (1905—1950) — французский философ левокатлического толка. Создатель морально-христианского учения «персонализма». Призывал преодолеть кризис буржуазного общества лично-религиозным путем.

Карло Лидзани.

Евангелие от «Идиота»

¹ «Новые времена» — фильм (1936) Ч. Чаплина.

Ренцо Ренци.

«Атмосфера 1940 года»

¹ «Большие магазины» — фильм (1939) режиссера М. Камерини с участием В. Де Сика и Аси Норис. «Белые телефоны» — один из непреходящих атрибутов салонных фильмов, выходивших в период фашизма в Италии и ставших наряду с лентами военной пропаганды одним из господствующих жанров официального кино.

Брунелло Ронди.

Князь Мышкин

РОНДИ, Брунелло (р. 1924) — итальянский драматург, сценарист, кинорежиссер и киновед левокатолического толка. Ближайший сотрудник Феллини при создании «Дороги», а также ряда последующих фильмов, в том числе «Сладкой жизни» и «Восьми с половиной». Автор книги «Кино Феллини» (1965), работ о неореализме, многочисленных статей о кино Италии.

От неореализма к реализму

*Впервые опубликовано в журнале «Cinema Nuovo» (1955, № 55).
На русский язык переводится впервые.*

Луиджи Кьярини.

Он изменяет неореализму

¹ Конгресс в Варезе был создан в 1955 году католическим движением «кинофорумов».

² Салинари, Карло (1919—1977) — итальянский литературовед и критик-марксист. В числе многих других работ — сборник статей «Вопросы итальянского реализма» (1960).

³ Фильм Лукино Висконти «Чувство» (1954, по одноименному рассказу писателя Камилло Бойто) был занесен Католическим киноцентром в рубрике «рекомендаций» для верующих католиков, публикуемых ежедневно органом Ватикана газетой «Оссерваторе Романо», в графу «исключается для всех». Несоблюдение этих «рекомендаций» рассматривалось исповедником как «прегрешение».

⁴ 25 июля 1943 года — дата смещения королем Италии Виктором-Эммануилом III Бенито Муссолини с поста премьер-министра, ареста его и назначения премьер-министром маршала Пьетро Бадольо. Фактически — крах фашистского режима в Италии. Однако Италия продолжала военные действия против союзников до 8 сентября 1943 года, когда был подписан акт о капитуляции. Война в Италии продолжалась и после этого — уже против гитлеровских войск, оккупировавших страну, и созданной на севере марионеточной «социальной республики» Муссолини.

⁵ Постановка «Трех сестер» Чехова была осуществлена Л. Висконти в 1952 г. в римском театре «Элизео».

⁶ «Метелло» — роман Васко Пратоллини (1955), экранизирован в 1970 г. режиссером Мауро Болоньини.

Guido Aristarco.

Это реализм

¹ Фильм американского режиссера Кинга Видора «Война и мир» (по Л. Толстому) был поставлен в Италии в 1955—1956 гг. итальянской компанией Карло Понти-Дино Де Лаурентис (р. 1919) — тогда эти два крупных продюсера работали вместе.

² В сражениях при Кустоце и близ города Новары на севере Италии в 1849 году австрийцы одержали победу над войсками сардинского короля Карла-Альберта.

³ Брукнер, Антон (1824—1896) — австрийский композитор. В фильме «Чувство» звучит музыка из его 7-й симфонии.

4. подводя итоги

Материалы этого раздела представляют собой статьи и выступления, опубликованные тогда, когда неореализм как направление уже перестал существовать. Принадлежат они тем, кто был его создателями, вдохновителями, его яркими представителями. Это уже как бы взгляд назад, некоторая попытка подведения итогов славного, но короткого пути.

Роберто Росселлини — постановщик первого созданного после Освобождения фильма «Рим — открытый город» — анализирует в статье «Десять лет в итальянском кино» условия, в которых развивался неореализм, говорит о пагубном влиянии конкуренции американской кинопродукции, об ответственности продюсеров, не сумевших поддержать это направление, но также и формулирует некоторые принципы своего искусства. Представитель более молодого поколения — писатель и кинорежиссер Пьер Паоло Пазолини — делится своими мыслями относительно фильмов Феллини, возвращая нас к проблеме отношения между творчеством этого режиссера и неореализмом, но размышляет об этом уже с дистанции нескольких лет, когда уже был создан фильм «Ночи Кабирии» (1957). Любопытны заметки Феллини о цензуре, сыгравшей немалую роль в удручении неореализма. Два важных материала посвящены проблеме реализма — постоянному предмету забот Лукино Висконти и Джузеппе Де Сантиса. Интервью Висконти — свидетельство решимости режиссера сделать практический шаг для достижения подлинного реализма. Именно такой попыткой был фильм «Рокко и его братья» (1960), вобравший весь опыт неореализма, последовательного развития этого направления в сторону реализма, как его понимал Висконти.

Один из основоположников неореализма — Антониони в статье «Болезнь чувств» объясняет свой дальнейший путь, формулирует эстетические задачи, заставившие его в последующий период избрать иной художественный метод: исследовать уже не отношения между героем и средой, а сосредоточить внимание на самом герое, его внутреннем мире.

Заключает раздел интервью Чезаре Дзаваттини — емкий анализ как самого направления неореализма, так и объективных причин, приведших к его спаду, его удушению. Дзаваттини призывает итальянских кинематографистов к «акту мужества», к единству, более активному отпору наступления цензуры и консервативных сил на новое кино Италии.

Витторио Де Сика.

Письмо к Чезаре Дзаваттини

*Впервые опубликовано в журнале «Cinema Nuovo» (1955, № 70).
Перевод впервые опубликован в сб. «Чезаре Дзаваттини...» (с. 67—69).*

¹ «Вокзал Термини» — фильм (1953) В. Де Сика, автор сценария Ч. Дзаваттини.

Роберто Росселлини.

Десять лет в итальянском кино

Статья написана в 1955 году, впервые опубликована в сборнике «Teorie e prassi del cinema in Italia. 1950—1970». Milano, 1972.

На русский язык переводится впервые.

¹ «Юнайтед артистс» — одна из самых крупных киномонополий Голливуда, основанная в 1919 году Гриффитом, Чаплином, Дугласом Фэрбенксом и Мэри Пикфорд.

² «Маленький беглец» — американский фильм, поставленный в 1953 году (режиссеры Моррис Энджел, Рут Оркин, Рэй Эшли).

Пьер Паоло Пазолини.

Заметки о «Ночах»

Впервые опубликованы в сборнике «Le Notti di Cabiria» di Federico Fellini» (1957).

Перевод опубликован в сб. «Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания» (с. 91—96).

ПАЗОЛИНИ, Пьер Паоло (1922—1975) — итальянский писатель, поэт, филолог, журналист. Своеобразные идеи и поэтику своего литературного творчества Пазолини перенес в кино, выступая как теоретик и критик киноискусства, автор сценариев и режиссер, дебютировав в 1961 г. фильмом «Нищий». В этом и других своих социальных фильмах — «Мама Рома», «Овечий сыр» — он показал страшный мир римских люмпен-пролетариев — париев современного буржуазного общества. В фильме «Евангелие от Матфея» пытался примирить коммунистические и христианские идеалы. В области эстетики — работа о киноязыке (1966) и множество статей — в целом стоял на позициях марксистской эстетики. Задумав фильм «Ночи Кабирии», Феллини обратился к Пазолини как знатоку жизни римского дна за дружеской консультацией, однако, когда несколькими годами позже тот, в свою очередь, попросил Феллини поделиться с ним секретами режиссерского ремесла, Феллини, как впоследствии с обидой вспоминал Пазолини, стал высокомерно упрекать его в дилетантизме, и свой первый фильм «Нищий» Пазолини снимал самостоятельно.

Федерико Феллини.

Заметки о цензуре

Впервые опубликованы в журнале «Le tribuna del cinema» (1958, № 2).

На русский язык переводится впервые.

¹ Речь идет о христианских демократах.

Джузеппе Де Сантис.

Выступление на совещании о реализме

*Впервые опубликовано в журнале «Contemporaneo» (1959, № 11).
На русский язык переводится впервые.*

Совещание по проблемам реализма было создано редакцией еженедельника «Contemporaneo» и состоялось в январе 1959 года в Риме. Вступительный доклад сделал Карло Салинари.

¹ «Маломбра» — фильм (1942) по одноименному роману А. Фогаццаро, поставленный М. Солдати.

² «Бирманская арфа» — антивоенный фильм (1956) японского режиссера Кона Итикавы.

³ «Тот, кто должен умереть» — фильм (1957) французского режиссера Жюль Дассена (по роману греческого писателя Н. Казандзакиса «Христа распинают вновь»).

⁴ Брессон; Робер (р. 1907) — французский режиссер, затрагивающий в своих фильмах религиозно-нравственные, а также социальные проблемы. Наиболее известные фильмы: «Дневник сельского священника» (1950), «Приговоренный к смерти бежал» (1956), «Мушет» (1967), «Деньги» (1983, по рассказу Л. Толстого «Фальшивый купон»).

⁵ Казан, Элиа (р. 1909) — американский режиссер, многие фильмы которого посвящены острым социальным проблемам и вошли в классику современного кино США. Фильм «В порту» (1954, приз кинофестиваля в Венеции, «Оскар») повествует о борьбе против гангстеризации профсоюзов.

Лукино Висконти.

Приход к реализму

*Впервые опубликовано в журнале «Mondo Nuovo» (1960, № 9).
На русский язык переводится впервые.*

¹ «Белые ночи» — фильм (1957) Л. Висконти, свободная версия одноименного произведения Достоевского.

² «Бурная ночь» — фильм (1958) режиссера Мауро Болоньини по сценарию Пьера Паоло Пазолини.

³ Мазелли, Франческо (р. 1930) — итальянский режиссер. С 1949 по 1955 гг. снял двенадцать документальных фильмов по острым социальным проблемам, выдвинувших его в число лучших документалистов Италии. Сотрудничал с Ч. Дзаваттини, отстаивая принципы неореализма (в 1953 — эпизод «Катерина Ригольозо» в фильме-репортаже «Любовь в городе»). В игровом кино дебютировал в 1955 г. антифашистским фильмом «Разгромленные». Верность антифашистской теме сохранил в фильмах «Равнодушные» (по А. Моравиа, 1963); «Подозрение» (1974). В 1987 г. поставил фильм о рабочей молодежи «Любовная история» с непрофессиональными актерами, во многом перекликающийся с неореалистическими лентами. В течение ряда лет возглавлял отдел кино в ЦК итальянской компартии.

⁴ Понтекорво, Джилло (р. 1919) — итальянский режиссер, видный

представитель направления «политического кино». Дебютировал как документалист, в 1955 г. поставил новеллу «Джованна» в фильме «Роза ветров» (режиссеры Й. Ивенс и А. Кавальканти). В 1957 г. — фильм «Большая голубая дорога» (по повести Ф. Солинаса «Скуарчо»). Мировую известность принесли антифашистский фильм «Капо» (1960), антиколониалистский «Битва за Алжир» (1956), «Огро» («Чудовище», 1979).

⁵ Рози, Франческо (р. 1922) — итальянский режиссер. Начиная как помреж у Л. Висконти на съемках фильма «Земля дрожит». Фильмы Ф. Рози отличает приверженность антифашистской и социальной тематике (в частности, разоблачение мафии), стремление к использованию и переосмыслению опыта неореализма. С конца 1960-х гг. Рози — один из самых видных представителей направления итальянского политического кино. В числе его фильмов: «Сальваторе Джулиано», «Руки над городом», «Дело Маттеи», «Сиятельные трупы», «Христос остановился в Эболи», «Три брата».

⁶ Французская «новая волна» — направление, возникшее в конце 50-х — начале 60-х годов. Для художников этого направления характерна антибуржуазная направленность, своеобразный стиль повествования, в котором документальный прием изображения сочетается с метафоризацией реальности в соответствии с субъективным, «авторским» ее видением. Представители этого течения — режиссеры Жан-Люк Годар (р. 1930), Ален Рене (р. 1922), Франсуа Трюффо (1932—1984), Луи Маль (р. 1932).

⁷ Кьяретти, Томмазо (р. 1926) — итальянский кинокритик, сценарист. С 1947 г. — кинокритик газеты «Унита», с конца 50-х годов сотрудничал в журналах «Чинема Нуово» и «Бьянко э nero», «Контемпоранео», «Мондо Нуово». Автор критического очерка о творчестве М. Антониони.

Микеланджело Антониони.

Болезнь чувств

Впервые опубликовано в журнале «Bianco e Nero» (1961, № 23). Опубликованный в сб. «Антониони об Антониони» перевод (с. 94—104) — контаминация различных публикаций. В настоящем издании статья переведена заново.

¹ Бозе, Лючия (р. 1931) — одна из «звезд» неореализма (играла в фильмах «Нет мира под оливами», «Рим, 11 часов», «Девушки с площади Испании» и др.).

² «Скалера» — крупная итальянская кинокомпания, созданная еще во времена фашизма.

³ «Подруги» (1955), «Крик» (1957) — фильмы М. Антониони.

⁴ «Бен Гур» — американский псевдоисторический «суперколосс», снятый в 1959 г. в Италии режиссером Уильямом Уайлером (12 премий «Оскар»).

Чезаре Дзаваттини.

Акт мужества

Впервые опубликовано в журнале «Mondo Nuovo» (1960, № 49). На русский язык переводится впервые.

¹ Фовизм (от франц. fauve — дикий) — течение во французской живописи, возникшее в 1905 г. Фовисты (А. Матисс, А. Марке, Ж. Руо, А. Дерен, Р. Дюфи, М. Вламинк) стремились к эмоциональной силе художественного выражения, стихийной динамике письма, интенсивности цвета.

² «Дело Лонеро» — акт прямого вмешательства католической церкви и Ватикана в руководство итальянской кинематографией: в 1960 г. на пост директора Венецианского кинофестиваля без согласия членов жюри был назначен клерикал, бывший секретарь Католического киноцентра Э. Лонеро. Это назначение поддержал министр, христианский демократ Тупини. В ответ на новое наступление против прогрессивного кино развернулась широкая кампания протеста, был создан Комитет за демократизацию зрелищ. Подвергшийся яростным цензурным преследованиям фильм Л. Висконти «Рокко и его братья» был показан на Венецианском МКФ, а затем вышел в прокат. Мракобес Лонеро подал в отставку.

Содержание

Г. Богемский. Судьбы неореализма 5

1. Пролог

Микеланджело Антониони	
ЗА ФИЛЬМ О РЕКЕ ПО	51
Чезаре Дзаваттини	
ИЗ ТЕТРАДКИ ДЛЯ НОЧНЫХ ЗАПИСЕЙ	54
Джузеппе Де Сантис	
ЗА ИТАЛЬЯНСКИЙ ПЕЙЗАЖ	57
Марио Аликата, Джузеппе Де Сантис	
ПРАВДА И ПОЭЗИЯ: ВЕРГА И ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО	60
Лукино Висконти	
ТРУПЫ	65
КИНО ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОБРАЗА	67
Витторио Де Сика	
НОВЫЕ ЛИЦА В КИНО	70
Карло Лидзани	
ОПАСНОСТИ, УГРОЖАЮЩИЕ ИТАЛЬЯНСКОМУ КИНО. «ФОРМАЛИЗМ»	72
Умберто Барбаро	
РЕАЛИЗМ И МОРАЛЬ	76
Альберто Латтуада	
ЗАПЛАТИМ НАШИ ДОЛГИ	80
Франко Вентурини	
ИСТОКИ НЕОРЕАЛИЗМА	82

2. Зрелость

Алессандро Блазетти

ИЛИ ИТАЛЬЯНЦЫ, ИЛИ НИЧЕГО 108

Альдо Вергано

КАК РОДИЛСЯ И БЫЛ ПОСТАВЛЕН ФИЛЬМ
«СОЛНЦЕ ЕЩЕ ВСХОДИТ» 109

Витторио Де Сика

ПОЧЕМУ «ПОХИТИТЕЛИ ВЕЛОСИПЕДОВ» 113

Микеланджело Антониони

«ЗЕМЛЯ ДРОЖИТ» 115

В ЗАЩИТУ ИТАЛЬЯНСКОГО КИНО

Альберто Латтуада 119

Пьетро Джерми 120

Луиджи Дзампа 123

Джузеппе Де Сантис 124

Серджо Амидеи 127

Карло Лидзани

ОПАСНОСТИ КОНФОРМИЗМА 130

ТЕМЫ, КОТОРЫЕ НАДО ВНОВЬ ОБРЕСТИ:

СОПРОТИВЛЕНИЕ И ИСТОРИЯ 135

Джузеппе Де Сантис

ПЕРЕЖИВАЕТ ЛИ НЕОРЕАЛИЗМ КРИЗИС? 139

Луиджи Кьярини

О НЕОРЕАЛИЗМЕ 147

Лукино Висконти

«САМАЯ КРАСИВАЯ»: ИСТОРИЯ ОДНОГО КРИЗИСА 175

Роберто Росселлини

БЕСЕДА О НЕОРЕАЛИЗМЕ 180

Чезаре Дзаваттини

НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ О КИНО 191

3. Дискуссии

Джанни Пуччини

ЗА ДИСКУССИЮ ОБ ИТАЛЬЯНСКОМ КИНО 212

Феликс А. Морлион

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ НЕОРЕАЛИЗМА В ИТАЛЬЯНСКОМ
КИНО 220

Марио Громо

С «ИЗМАМИ» И БЕЗ 227

КИНО И СОВРЕМЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК

Чезаре Дзаваттини 234

Гальвано Делла Вольпе 238

Альберто Латтуада 241

Карло Лидзани 243

СТИЛЬ И СТИЛИЗАЦИЯ 247

ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА В ИТАЛЬЯНСКОМ КИНО И ЛИТЕРАТУРЕ

Элио Витторини 252

Итало Кальвино 253

Франко Фортини 256

Умберто Барбаро

АЗАРТНАЯ ИГРА 260

НЕОРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ: ЯВЛЕНИЕ И ПОНЯТИЕ 263

Карло Лидзани

НЕОРЕАЛИЗМ И ИТАЛЬЯНСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ 268

КОНСТРУИРОВАНИЕ ПЕРСОНАЖА В ФИЛЬМЕ «ПОВЕСТЬ О
БЕДНЫХ ВЛЮБЛЕННЫХ» 275

Чезаре Дзаваттини

ПИСЬМО К МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ 277

Микеланджело Антониони

САМОУБИЙСТВО В ГОРОДЕ 279

Альберто Латтуада

«ПАПСКИЕ ГВАРДЕЙЦЫ» И «ПОЛЕЗНЫЕ ИДИОТЫ» 281

Джузеппе Де Сантис

ПИСЬМО К ГУИДО АРИСТАРКО 284

Алессандро Блазетти

ЧЕЛОВЕК ПОРЯДКА 293

ВОКРУГ «ДОРОГИ»

Массимо Мида	
ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО К ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ	297
Федерико Феллини	
НЕОРЕАЛИЗМ	299
ОТ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «КОНТЕМПОРАНЕО»	
	304
Карло Лидзани	
ЕВАНГЕЛИЕ ОТ «ИДИОТА»	307
Ренцо Ренци	
АТМОСФЕРА 1940 ГОДА	312
Брунелло Ронди	
КНЯЗЬ МЫШКИН	314
Федерико Феллини	
ОБЩЕСТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК	317
СОЦИАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК	
	321
ОТ НЕОРЕАЛИЗМА К РЕАЛИЗМУ	322
Луиджи Кьярини	
ОН ИЗМЕНЯЕТ НЕОРЕАЛИЗМУ	323
Guido Aristarco	
ЭТО РЕАЛИЗМ	329

4. Подводя итоги

Витторио Де Сика	
ПИСЬМО К ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТТИНИ	342
Роберто Росселлини	
ДЕСЯТЬ ЛЕТ В ИТАЛЬЯНСКОМ КИНО	345
Пьер Паоло Пазолини	
ЗАМЕТКИ О «НОЧАХ»	351
Федерико Феллини	
ЗАМЕТКИ О ЦЕНЗУРЕ	357
Джузеппе Де Сантис	
ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СОВЕЩАНИИ О РЕАЛИЗМЕ	360

Лукино Висконти	
ПРИХОД К РЕАЛИЗМУ	364
Микеланджело Антониони	
БОЛЕЗНЬ ЧУВСТВ	371
Чезаре Дзаваттини	
АКТ МУЖЕСТВА	380

<i>Комментарии</i>	386
--------------------	-----

**Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал./Сост.,
К 41 вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искус-
ство, 1989. — 431 с., [8] л. ил.
ISBN 5—210—00452—X**

В сборник включены статьи, интервью, фрагменты работ Л. Висконти, Ч. Дзаваттини, М. Антониони, Ф. Феллини и других выдающихся деятелей итальянского кино. Многие из этих материалов публикуются в нашей стране впервые. На страницах книги оживает история итальянского кино 1940—1960-х гг., когда создавались такие выдающиеся фильмы, как «Рим — открытый город», «Похитители велосипедов», «Умберто Д.», «Дорога» и др. Публикуемые в книге материалы дают полноценное представление о зарождении, расцвете и судьбе одного из самых ярких направлений мирового киноискусства — неореализма. Для широких кругов читателей.

К 491000000—151 147—89
025(01)—89

ББК 85. 373(3)

Кино Италии. Неореализм

Составитель

Георгий Дмитриевич Богемский

Редакторы

В. В. Забродин, Я. А. Ярополов

Художник

Г. И. Сауков

Художественный редактор

О. В. Чарнолусская

Технический редактор

Е. З. Плоткина

Корректор

Ю. А. Евстратова

И. Б. 4041. Сдано в набор 02.01.89. Подписано в печать 07.08.89. Формат издания 84×108¹/₃₂. Печать высокая. Бумага книжно-журнальная. Гарнитура типа таймс. Усл. печ. л. 23,52. Усл. кр.-отт. 24,86. Уч.-изд. л. 22,627. Изд. № 15525. Тираж 30 000 экз. Заказ 74. Цена 2 руб.

Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 2.

Ярославский полиграфкомбинат Госкомпечати СССР. 150014 Ярославль, ул. Свободы, 97.



Роберто Росселлини
«Рим — открытый город»
«Пайза»
«Германия — год нулевой»
«Генерал Делла Ровере»





Витторио Де Сика
Чезаре Дзаваттини



«Дети смотрят на нас»





«Похитители велосипедов»

«Умберто Д.»

«Чудо в Милане»



Лукино Висконти
«Земля дрожит»





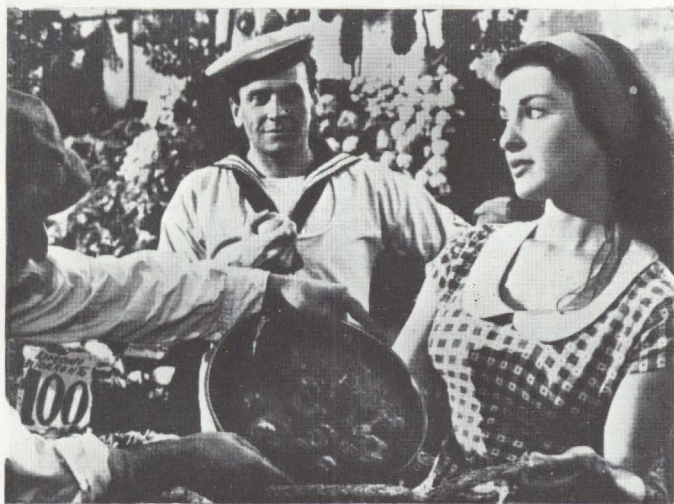
Анна Маньяни
«Самая красивая»
«Чувство»

Пьетро Джерми
«Во имя закона»
(«Под небом Сицилии»)
Массимо Джиротти

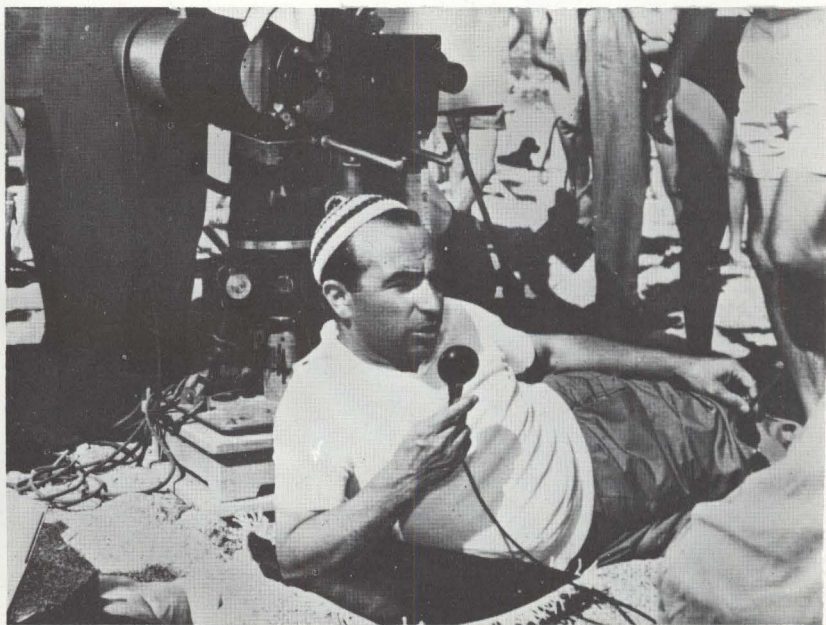


Раф Валлоне
Джузеппе Де Сантис
Сильвано Мангано



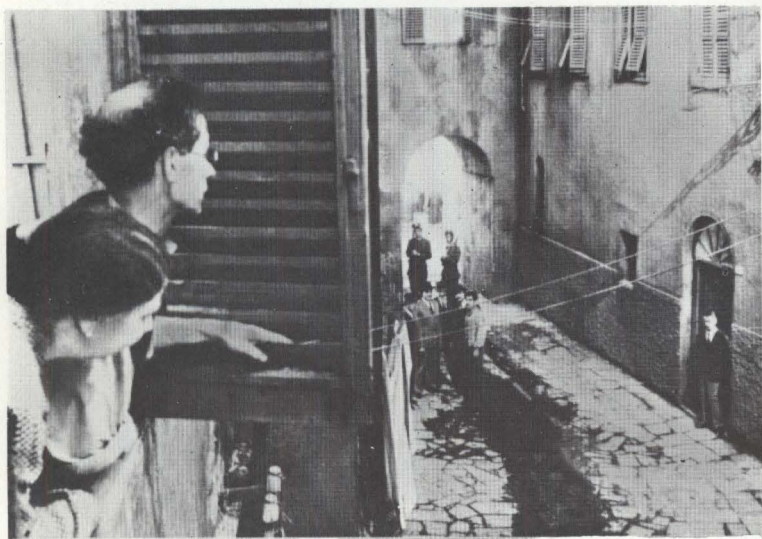


«Солнце еще всходит»
«Дайте мужа
Анне Дзакео»
(«Утраченные грёзы»)
«Рим, 11 часов»
«Без жалости»
Альберто Латтуада



«Повесть о бедных влюбленных»

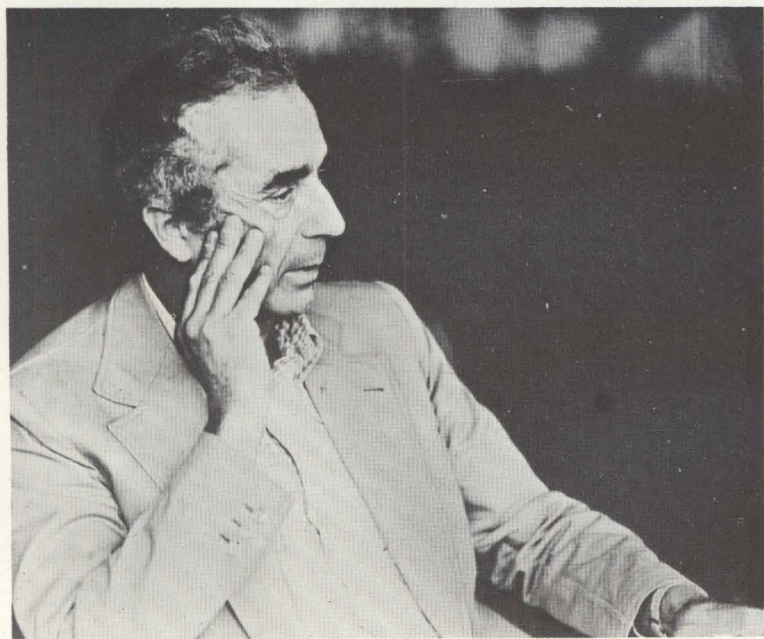
«Депутатка Анджелина»

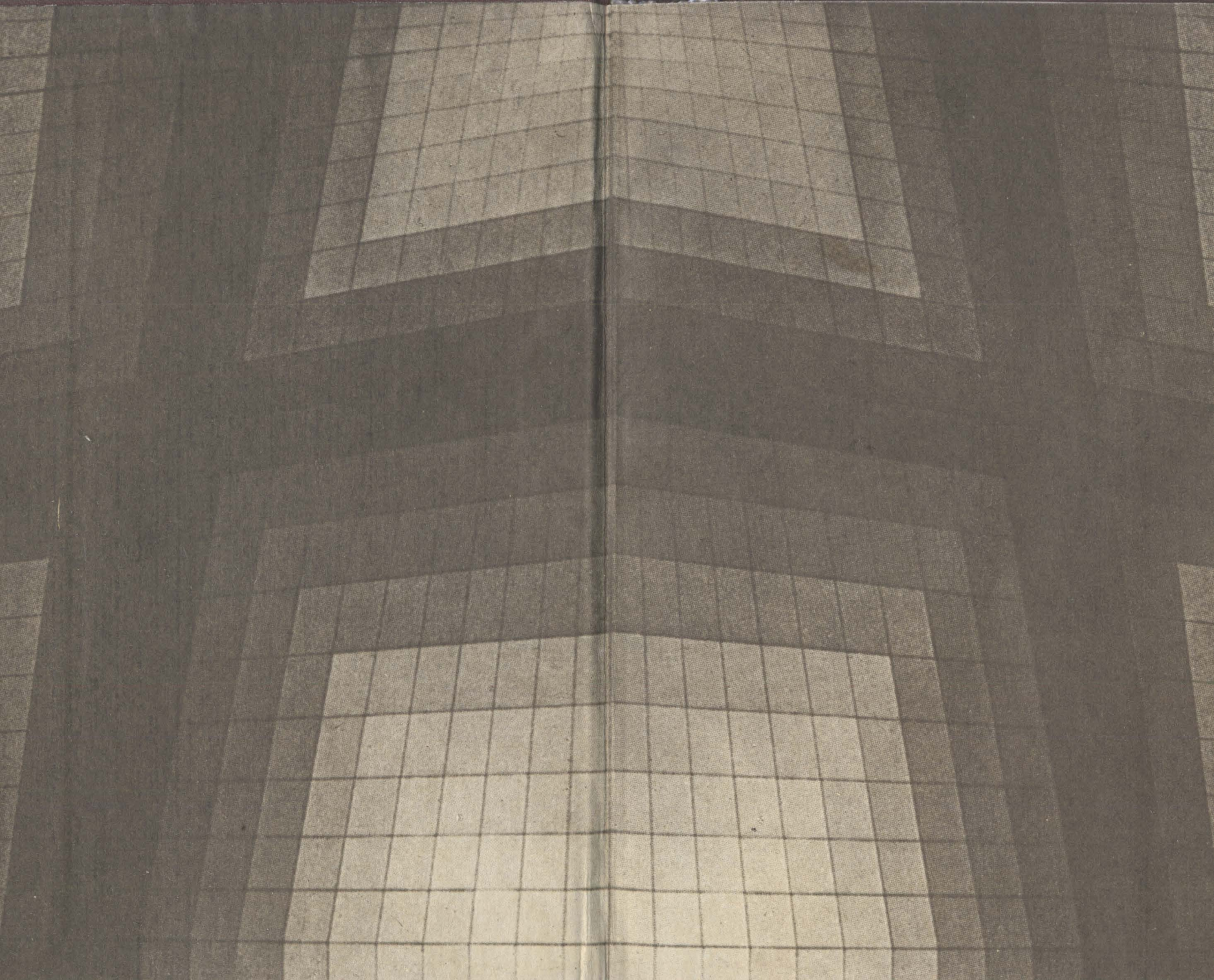


Карло Лидзани
«Дорога»
Федерико Феллини



«Побежденные»
Микеланджело Антониони





2 руб.