

джузеппе де сантис



мастера зарубежного киноискусства



Издательство «Искусство» Москва 1965

джузеппе де сантис

и. кацев

мастера зарубежного киноискусства

ВВЕДЕНИЕ

Новое итальянское кино, получившее всемирную известность под именем «неореализма», зародилось в середине 40-х годов. Рожденное героическим духом Сопротивления, отражая его политические и нравственные идеалы, его отношение к человеку и обществу, оно взволновало общественное мнение Италии и многих других стран, на экранах которых стали все чаще появляться итальянские фильмы. Поражала не только неожиданность метаморфозы, которая произошла с кинематографом Италии, не только безусловная оригинальность и новизна его языка. Кино Италии привлекло к себе внимание главным образом суровым реализмом лучших фильмов, отражавших всю глубину социальных противоречий общества. Неореализм стал явлением не только художественного, но и политического порядка.

Однако новое прогрессивное течение в итальянском кино не было идейно целостным. Различие в философской направленности итальянских картин, которое можно было наблюдать даже на примере фильмов, бывших в нашем прокате, в достаточной мере свидетельствует об этом.

Среди тех, кто объединился в критике противоречий итальянской жизни, были и есть художники разные: разные своими социальными устремлениями, нравственными идеалами, эстетическими вкусами и взглядами. Расплывчатость воззрений целого ряда художников сказывается порой довольно отчетливо,

определяя расплывчатость, а нередко и ошибочность социальных, философских концепций ряда неореалистических фильмов.

Кино Италии развивалось сложным путем. На протяжении двадцати лет наряду с блистательными победами были и срывы. Немалая «заслуга» в появлении этих срывов принадлежит правящим кругам, которые предприняли поистине драконовские меры, чтобы задушить прогрессивное течение, подчинить творчество честных и талантливых художников своим интересам. Они ввели жестокую цензуру, превратив ее в «канцелярию ненависти по делам культуры» (Бранкатти), коварную систему субсидирования фильмов, которая строилась таким образом, чтобы в наиболее выгодном положении оказывались фильмы, лишённые критики социальной системы. Сolidную лепту в эту политику внесли и клерикалы.

Коммерческому кино удалось опорочить неореалистические приемы, прекрасные находки режиссеров и операторов, опозлить нравственные концепции неореализма и разменять их на мелкие монеты. Ему удалось скомпрометировать темы лучших произведений и тем самым без труда запутать неискушенного зрителя. Мотив солидарности простых людей, носивший в лучших картинах классовый характер, мельчился во многих коммерческих фильмах, перерастая в добродушие, в «общечеловеческую близость».

Условия, в которых протекало творчество прогрессивных кинематографистов Италии, не дало возможности даже наиболее стойким и последовательным из них перешагнуть рамки критического реализма, ввести в свои фильмы те активные революционные силы, которые оказывали и оказывают все большее влияние на все стороны жизни современной Италии. Однако ни различие во взглядах кинематографистов, ни яростные атаки реакции не заставили демократическое киноискусство Италии повернуть вспять.

В 1955 году был опубликован «Манифест итальянских кинодеятелей», в котором прозвучала резкая критика правительства, обвиняемого в том, что оно с помощью своих чиновников, газет и банков мешает итальянскому киноискусству развивать темы, которые предлагает национальная действительность, ставит препятствия общему ходу развития и мешает

созданию еще более значительных и более долговечных произведений. «Мы принадлежим к различным политическим течениям,— заявили кинематографисты,— но различие во взглядах никогда не мешало нам найти почву для взаимного согласия, несмотря на все попытки раскола. Киноискусство, лишенное свободы, является только орудием спекуляции и враждебного отношения к просвещению и прогрессу. Мы боремся, чтобы иметь право как для одних, так и для других создавать свободное киноискусство»¹.

Развернувшаяся борьба кинодейателей Италии в защиту свободы искусства не была напрасной. И, может быть, главным завоеванием в ней стало то, что голос честных и мужественных кинематографистов был услышан и поддержан всей прогрессивной общественностью страны. Он вселил в людей веру в правоту своего дела, готовность идти наперекор трудностям и лишениям. А в результате появились новые фильмы, трактовавшие новые темы, новые проблемы, которые ставила перед ними изменявшаяся итальянская действительность. Новые имена кинематографистов, которые и в годы «экономического чуда» смело заявили о своем неприятии системы буржуазных идеалов, все чаще стали появляться на титрах итальянских фильмов. Прогрессивное кино Италии, зародившееся в середине 40-х годов, продолжает вызывать серьезный интерес и в середине 60-х.

Кинорежиссер Джузеппе Де Сантис, творчеству которого посвящена эта книга, стоял у колыбели нового течения в итальянском кино. В моменты самых ожесточенных атак реакции на неореализм Де Сантис оставался одним из самых последовательных в своем творчестве режиссеров нового направления в киноискусстве. Его позиции были всегда ясны и неизменны. Удары, которые он наносил своими фильмами, были всегда точны. Это отличало и отличает его работы от работ многих его коллег — как тех, что пришли в итальянское кино в начальный период расцвета неореа-

¹ Цит. по кн.: Карло Лидзени, Итальянское кино, М., «Искусство», 1956, стр. 15.

лизма, так и тех, что заняли в нем свое место два десятилетия спустя. Однако мы вовсе не хотим тем самым утверждать, что режиссер не испытал на себе некоторых противоречивых влияний, господствовавших в среде кинематографистов в тот или иной период, что на его творчестве не сказались те меры, которые были предприняты реакционными силами, чтобы задушить критику, звучавшую в неореалистических фильмах, особенно в фильмах самого Де Сантиса.

Судьба нового итальянского кино и творческая судьба Де Сантиса неотрывны друг от друга. Но творчество Де Сантиса неотрывно также и от всего прогрессивного искусства Италии, от борьбы всей передовой художественной интеллигенции за служение искусства интересам широчайших народных масс.

Виновен или невиновен Клайд Гриффит в вашей трактовке? — был вопрос босса калифорнийских студий «Парамаунт» и «Бела» Шульберга Эйзенштейну, который откликнулся, будучи в Голливуде, на предложение экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера и представил свою трактовку романа.

— Невиновен! — был ответ Эйзенштейна.

«Мы объясняли,— писал впоследствии советский режиссер в статье «Одолжайтесь!»,— что преступление, на которое идет Гриффит, считаем суммарным результатом тех общественных отношений, воздействию коих он подвергается на каждом этапе его развертывающейся биографии и характера, развивающегося по ходу фильма. В этом для нас был весь интерес работы.

— Нам бы лучше простую, крепкую полицейскую историю об убийстве... И о любви мальчика и девочки,— сказали нам со вздохом¹. В этом диалоге, в заключительной фразе Шульберга, подводившей черту в разговоре, с предельным откровением и цинизмом выражена позиция хозяев американского кино, выражено твердое стремление к профанации искусства, стремление поставить с ног на голову все сколько-нибудь волнующие общество вопросы — вопросы, способные бросить тень на основы того порядка вещей, которые установлены шульбергами.

¹ С. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1955, стр. 328.

Так было и есть не только в Америке.

Но нет-нет и пробьется сквозь все преграды демократическая мысль художника — в литературе, в театре, в кино. Пробивалась она и десять, и двадцать, и тридцать лет назад, как пробивается и сегодня.

В Италии, где еще в начале 20-х годов на страну была надета фашистская черная рубаха, кино представляло народу парад восковых фигур, извращая до абсурда действительность, prostituiруя искусство. Насыщенное бездумной риторикой, оно пыталось прикрыть духовную нищету своих идейных вдохновителей.

Это было залакированное, зачумленное кино.

Так продолжалось два десятилетия. Но так не могло длиться до бесконечности.

Часть интеллигенции, отгороженной от всего мира стенами тюрьмы, которые возвел фашизм, все глубже замыкалась в глухом пристанище эстетизма и формализма. Однако, как пишет итальянский режиссер и критик Карло Лидзани, постепенно связи между активным антифашистским движением и даже самыми замкнутыми группами интеллигенции становились все крепче и начали приносить свои плоды. Настроение протеста со временем проявилось в изобразительном искусстве, в литературе.

Наступала очередь кинематографии.

Рассадником новых идей в области кино стали в самом начале 40-х годов журналы «Бьянко э Неро» и «Чинема», тесно связанный с Экспериментальным центром. Последний превращался постепенно в трибуну и в ценнейший наблюдательный пункт прогрессивных культурных сил страны. Лучшая, наиболее сознательная часть интеллигенции, группируясь вокруг журнала, составила первое ядро оппозиции и подняла свой голос за полное обновление киноискусства. Среди этих людей были Барбара, Висконти, Пуччини, Аликата и другие. Активнейшее участие в деятельности журнала принял молодой критик и журналист Джузеппе Де Сантис. С упорством и настойчивостью он проповедовал реалистические тенденции в искусстве кино, все чаще подчеркивая, что только «стремление к правде поступков, обстановки, одним словом, правде всего того, что мо-

жет передать, выразить весь тот мир, в котором мы живем», способно вывести киноискусство из тупика.

Уже в первых высказываниях молодого кинокритика мы находим попытку сформулировать главные художественные принципы, положенные затем в основу большинства неореалистических фильмов, особенно в первое десятилетие развития нового кино.

Не имея возможности в те годы говорить открыто и прямо о задачах кино, Де Сантис делает особый акцент на важности такого изображения жизни на экране, которое было бы близко к документальному. На первых порах он связывает документальность главным образом с пейзажем, требуя реалистического показа отношений между природой и действующими на ее фоне героями.

В своих многочисленных рецензиях на фильмы Де Сантис страстно поддерживает все лучшее, что было в итальянском кино в прошлом, все мало-мальски прогрессивные тенденции, которые появляются в начале 40-х годов на экранах Италии.

В одной из своих статей он пишет:

«В тех редких случаях, когда можно было говорить о действительно нашем кино, мы могли назвать фильмы «Сталь», «1860 год»¹. Но почему же мы не пошли по этому пути? Теперь в нас вновь вселяет надежду появившийся совсем недавно новый фильм Марио Солдати «Маленький старинный мирок», заставивший нас задуматься над всем этим.

Впервые в нашем кино мы увидели пейзаж уже не обедненный, не лубочный, а соответствующий, наконец, жизненности персонажей, как одно из средств эмоционального воздействия, как индикатор, позволяющий судить о их чувствах...»².

И снова критик подчеркивает значение документальности в художественном кинематографе: «...нам хотелось бы, чтобы у нас была изжита при-

¹ Фильм «Сталь» режиссера Рутмана — одна из серьезных работ в итальянском кино довоенного периода. Фильм «1860 год» был поставлен режиссером Алессандро Блазетти также до войны, в 1934 году; однако этот фильм несомненно более значителен, чем фильм «Сталь». Картина «1860 год» — одно из немногих произведений тех лет, близких к реализму, правдиво воспроизводящее эпизоды освободительной борьбы итальянского народа против иностранного господства.

² Журн. «Чинема», 1941, № 116.

вычка считать документальный фильм чем-то далеким от искусства. Только в гармоническом сочетании этих двух элементов, в такой стране, как наша, мы сможем найти формулу подлинного итальянского кино... Пейзаж не играет никакой роли, если на его фоне не изображен человек, и наоборот»¹.

Сгруппировавшиеся вокруг «Чинема» горячо поддерживали все, что могло содействовать обновлению итальянского кино, и в то же время подвергали резкой критике фильмы, в которых за красивой формой отчетливо ощущалось стремление их создателей уйти от сложных и гнетущих проблем времени. Этой атаке подвергся и Ренато Каstellани (впоследствии поставивший «Два гроша надежды»), когда в 1941 году появился его фильм «Выстрел» по одноименной повести Пушкина.

В рецензии на этот фильм Де Сантис писал: «Там, где Пушкин, автор повести «Выстрел», изображал общество, исполненное меланхолии и высокомерия, и раскрывал один из эпизодов его жизни, показывая владевшие им безудержные страсти», авторы фильма «создали балет... причудливую арабеску в рамке из кружев, изящных зонтиков, расшитых золотом мундиров... Уже пора нашим читателям восстать всем сердцем против этой явной тенденции нашего кино — пустой игры ума, картинно-формалистической бездумности, наиболее ярким свидетельством которой является фильм «Выстрел»².

Таким образом, критиковались не только конформистские фильмы, но и те, из которых сценаристы и режиссеры пытались создать себе убежище для «пустой игры ума», убежище, в котором можно было бы спрятаться от безрадостной действительности, уйти от борьбы. Эта критика — острая, порой беспощадная — не была безрезультатной: одни художники начали постепенно выходить из уютных убежищ, другие по крайней мере делали вид, что покидают их.

Между тем сколь большое значение ни придавали Висконти, Де Сантис и другие пропаганде своих идейных и художественных устремлений на страницах кинематографических журналов, они все сильнее тянулись к

¹ Журн. «Чинема», 1941, № 116.

² Журн. «Чинема», 1942, № 156.

кинокамере, чтобы попытаться выразить свое кредо языком искусства. Так появляется в 1942 году на итальянских экранах фильм Лукино Висконти «Одержимость» (в ряде переводов «Наваждение»), в создании которого активное участие принял Де Сантис как соавтор сценария и ассистент режиссера. С появлением этого фильма новые веяния нашли конкретное воплощение на экране.

Поскольку фашизм не давал возможности поднимать социальные вопросы (если, конечно, это не было безоговорочным восхвалением режима), художник мог укрыться от цензурного ока, лишь уйдя в область личных человеческих отношений, трактуя проблемы морали и семьи. Но недремлющему оку цензуры было явно невдомек, что сулит художественное разрешение моральной проблемы в «Одержимости».

«История Джино,— пишет Лидзани о главном герое этого фильма,— с беззаботной и наглой улыбкой шагавшего по дорогам, из деревни в деревню, пока он не запутался в сетях любви и не дошел до преступления, причем его другу так и не удалось направить по правильному пути протест и возмущение, носила полемический характер, поднимала много вопросов, была страничкой жизни, нарушившей заговор молчания фашистского режима»¹.

Мы привели эту цитату не только для оценки фильма, в который вложил весь свой художественный темперамент, свою гражданскую страстность борца и Де Сантис. Но главным образом для того, чтобы подчеркнуть, что именно в этом фильме следует искать истоки социальных и художественных принципов неореализма.

Многие советские и зарубежные критики, и в том числе И. Соловьева в своей книге «Кино Италии», пытаются искать начало родословной неореализма в картине «Четыре шага в облаках», поставленной старейшим итальянским режиссером Алессандро Блазетти. Фильм этот, вышедший на экраны Италии в 1942 году и демонстрировавшийся у нас в стране в 1956 г., во время «Недели итальянского кино», действительно резко отличался содержанием своим и формой от потока картин, в которых

¹ Карло Лидзани, Итальянское кино, стр. 141.

риторическая трескотня была бесконечно далека от жизни народа. В этом фильме есть интерес к правде быта простого человека, есть реальность обыденного человеческого существования. Характеру натуральных съемок здесь отвечает элементарность самого сюжета. Иными словами, в этом фильме есть то множество внешних признаков, которые впоследствии мы обнаружим в неореалистических фильмах. Но отнюдь не эти признаки составляли живую душу неореализма.

Фильм «Одержимость» сближает с первыми неореалистическими картинами прежде всего то, что фильм этот явился открытым вызовом всем основополагающим постулатам фашистской пропаганды, без умолку твердившей, что порок якобы побежден и уничтожен, а насилие и низкие инстинкты уступили место высшей гармонии душ.

Критик Джузеппе Феррара, всегда очень скупко характеризующий фильмы откровенной социальной направленности, в своей книге «Новое итальянское кино» отмечает особое место фильма «Одержимость» в период, предшествовавший рождению неореализма. Анализируя произведения тех лет, он подчеркивает, что только Висконти удалось обнажить прогнившее нутро «нашей рабской жизни» и, отвернувшись от этого с отвращением, искать путь к свободе. «Одержимость» была необходимой предпосылкой на пути Висконти к фильму «Земля дрожит» — одному из самых острых произведений нового итальянского кино.

Говоря о фильме «Одержимость», нам хотелось бы задержаться еще на одном моменте, который имеет непосредственное отношение к деятельности и устремлениям Де Сантиса. Это тяга к строгой документальности изображения, к туго завязываемым и резко разрубаемым драматическим узлам, это, наконец, активное включение пейзажа в действие, чтобы установить связь между действующими лицами фильма и их окружением. Все эти тенденции мы обнаружим позже и в самостоятельном творчестве Де Сантиса.

После «Одержимости» Де Сантис, продолжая журналистскую деятельность, участвует в постановке фильма «Товарная станция» в качестве помощника Росселлини. Однако закончить этот фильм помешали события, связанные с ниспровержением фашистского режима.

В 1943 году Де Сантис вступает в итальянскую компартию и целиком отдается подпольной антифашистской борьбе. Однако вскоре вновь в его руках кинокамера. Еще гремят выстрелы на улицах итальянских городов, а Де Сантис фиксирует на киноплёнку (если этот спокойный глагол применим в данном случае) борьбу восставшего народа против фашизма, чтобы запечатлеть славные дни героического Сопrotивления. Снятый Де Сантисом вместе с Лукино Висконти документальный репортаж так и был назван — «Славные дни».

Итальянское кино вступило в новую фазу своего развития.

Когда знакомишься с творчеством неореалистов, с их высказываниями, относящимися к первым годам существования нового итальянского кино, то невольно вспоминаются знаменательные слова выдающегося русского писателя и гражданина М. Е. Салтыкова-Щедрина, сказанные им почти сто лет назад:

«Если мы хотим быть добросовестными и полезными деятелями на поприще народного воспитания, то не должны оставлять без исследования ни одну сторону его жизни, как бы ни больно уязвилось от того наше патриотическое самолюбие»¹.

Группа честных и талантливых художников Италии избрала кинематограф ареной своего творчества для того, чтобы поступить именно так, как советовал своим соотечественникам век назад великий русский писатель-сатирик. Они твердо решили, что пора показать народу картину его жизни «в действительном, беспокровном виде» взамен той лживой картины, которую ему долгие годы преподносил фашизм. Они поняли, что высказанная ими правда о положении народных масс, сколь бы горька она ни была, усилит стремление освободиться от зла, лежащего внутри самого общества. Они поняли, что, поступая так, они действуют как истинные патриоты, сколько бы противники ни упрекали их в обратном. И они создали свою поэтику, поэтику общественного искусства, которое

¹ «М. Е. Салтыков-Щедрин об искусстве», М.—Л., «Искусство», 1949, стр. 135.

характеризовалось активностью героев и активностью их взаимодействия с окружающей средой. При всем разнообразии этих связей они почти всегда носят социальный характер. Неореалисты преднамеренно выбирали из жизни обыденно-случайное, но за случайностью без труда открывалась закономерность. Они столь же преднамеренно представляли зрителю цельную, лишенную противоречий человеческую натуру. Но самая важная особенность неореализма заключалась в том, что героическая тема почти всегда из этического плана перерастала в план социальный, как бы катализируя его общественную ценность. Выражением всего этого и явились фильмы «Рим — открытый город» Роберто Росселлини, «Солнце еще восходит» Альдо Вергано и некоторые другие.

В этих фильмах, как и в картинах Де Сантиса, герои борются, несут поражения или побеждают, всегда отдавая себе ясный отчет в логике борьбы. В поднимаемом пласте действительности неореалисты отнюдь не ограничивались лишь показом «естественной жизни естественного человека», его достоверностью и человечностью.

В первых итальянских неореалистических фильмах была народногероическая и историческая тенденция.

В них не было и речи о сентиментальном сочувствии «униженным и оскорбленным», которое мы найдем в некоторых более поздних фильмах. Искусство рассматривалось как сильнодействующее средство, которое поможет широким слоям народа осознать необходимость коренных изменений в структуре общества.

Однако по мере того как расширяется плацдарм неореализма и растет число его приверженцев, все яснее обнаруживается различие во взглядах художников на события, которые они кладут в основу своих фильмов.

Между фильмами периода 1946—1947 годов существует различие не только художественного порядка. Многие из них в корне отличаются между собой авторским видением жизни и особенно способностью их создателей проникнуть в закономерности исторического и социального процесса. Если в фильмах «Рим — открытый город», «Солнце еще восходит», «Трагическая охота» была идейная устремленность и даже положительный пример, выражавшийся в осознании героем верной дороги (что

важно всегда для любого искусства, но было вдвойне важно для искусства Италии в период хаотической неразберихи первых послевоенных лет), то ряд других фильмов, таких, как «Маменькины сынки» Феллини, «Без пощады» Латтуады, этих черт в себе не несли. А фильм, скажем, «Германия — год нулевой» Росселлини — при всем том, что на нем лежала печать большого таланта режиссера, — страдал такой пессимистичностью, в нем так сильно звучала нота безысходности и отчаяния, что картина лишь запутывала зрителя, вместо того чтобы вселить в него веру в возможность отыскать верную дорогу в сложном лабиринте действительности тех лет.

Поэтому картина «Солнце еще всходит», появившаяся в 1946 году, заслуживает внимания как важное звено в цепи неореалистических фильмов и как работа, в создании которой Де Сантис выступил соавтором Альдо Вергано.

Картина рассказывает о жизни одной из факторий во времена гитлеровской оккупации Италии, о жизни и настроениях крестьян, рабочих пекарни, расположенной невдалеке от фактории. Включение в число действующих лиц священника, управляющего, хозяев фактории позволило авторам показать отношение разных слоев населения к положению в стране, показать рост идей Сопротивления. Различное отношение разных социальных слоев к событиям тех лет и составило основу драматургии фильма. Высшей точкой в драматургическом развитии сюжета явилась сцена освобождения деревни бойцами партизанских отрядов, после того как в борьбе, в которую так или иначе были втянуты все действующие лица, гибнут священник и партизан.

Как видим, сюжетно кое в чем фильм перекликался с картиной Росселлини «Рим — открытый город», но авторы фильма «Солнце еще всходит» пошли значительно дальше, внося «элемент подлинного социального анализа» (Лидзани). Вероятно, от Де Сантиса шло построение вещи, новеллизм драматургии, который в более совершенной форме мы обнаружим в его фильме «Рим, 11 часов», где основное сюжетное звено являлось началом и завершением движения различных человеческих судеб.

Итальянская критика отмечала естественность, подлинность пейзажа и единство всех компонентов фильма как утверждение и развитие художественных приемов, характерных для неореализма.

В эти годы, то есть 45—47-й, Де Сантис продолжает активно выступать на страницах печати с критическими статьями, главным образом в небольшом журнале «Фильм Д'оджи», вокруг которого группируются лучшие силы. Наряду с Де Сантисом в нем сотрудничают Висконти, Лидзани, Пуччини, а некоторое время и Де Сика и Камерини.

В. Браккати писал, что все плохое, что было в Италии и на чем лежала ответственность за то худшее, что в ней произошло, притаилось в это время и молчало. На целых два года слово было предоставлено самому лучшему, чем располагала страна. Однако по мере того как правительство и все «самое худшее» стало ощущать удары неореализма по системе догм буржуазного государства, правящие круги начинают прибирать к рукам «свободу» кино, девизы которого и так очень мало ласкали слух продюсеров. Учреждается пресловутая система премий и субсидий, активизируется цензура, вступает в борьбу за «чистоту принципов» киноискусства «католическое действие». Ведя массовую пропаганду своих идей, оно одновременно контактирует с правительственными кругами, ведающими делами кинематографии, с кинопромышленниками, строит сеть собственных кинотеатров, которая вместе с летними площадками быстро достигает внушительной цифры в 12 тысяч.

Создалась ситуация, которая вынудила Луиджи Кьярини с горечью заявить: «Не существует более свободы, которой пользовались режиссеры и продюсеры непосредственно после войны, той свободы, которая дала возможность итальянскому кино встать на ноги (добавим: без какой-либо помощи со стороны государства.— И. К.) и помогала ему выпустить фильмы, вызвавшие всеобщее восхищение»¹.

Цензура создала в кино ту гибельную для всякого искусства атмосферу, которую Кьярини образно и точно выразил в следующих словах:

¹ Луиджи Кьярини, Сила кино, М., Изд-во иностранной литературы, 1955, стр. 93.

«...кино в известном смысле похоже на породистую лошадь, которая настолько чувствительна, что ее вовсе не нужно бить палкой, чтобы она взяла нужный наезднику шаг,— достаточно лишь легкого прикосновения кнута»¹.

Система опеки кино оказала роковое воздействие на творчество некоторых крупных мастеров неореализма, стоявших на непрочных идейных позициях или не имевших достаточно мужества для столь трудной борьбы. Но и тем, у кого хватало мужества, она не дала возможности с необходимой полнотой отразить процессы, происходившие в итальянском обществе. Но запугать их не удалось. Большинство творческих работников продолжало бороться за свободу выражения своих принципов в киноискусстве, и в первых рядах борцов был Джузеппе Де Сантис.

¹ Луиджи Кьярини, *Сила кино*, М., 1955, стр. 90, 92.

СОЛНЦЕ ЕЩЕ ВСХОДИТ

Как не случайна была идея, определившая название фильма, в котором Де Сантис выступил в качестве соавтора Альдо Вергано, так не случайным было и то, что в первой самостоятельной постановке молодого режиссера — в фильме «Трагическая охота», вышедшем на экраны в 1947 году, — зритель ощущал тот наступательный дух, который отличал всю его творческую и общественную деятельность. На путь режиссуры вступил уже зрелый человек, с твердыми убеждениями, отдававший себе ясный отчет в целях своей работы, в тех трудностях, с которыми он столкнется на избранном поприще.

Фильм «Трагическая охота» появился тогда, когда в развитии неореализма начался некоторый идейный спад. Однако еще немало острых произведений продолжало выходить на экраны страны. Так, Пьетро Джерми ставит фильм «Заблудшая молодость», пытаясь привлечь внимание зрителя к проблеме разложения буржуазной молодежи. Годом позже он знакомит зрителя уже с новой своей картиной — «Во имя закона» (в нашем прокате «Под небом Сицилии»), в которой звучит страстный голос художника, рассказывающего о бесправном положении сицилийского крестьянина.

Дзампа выступает с картинами «Депутатка Анджелика» и «Тяжелые годы», в которых рассказывает о полной истинного драматизма жизни людей в первые послевоенные годы. Наконец появляются шедевры нового кино-

искусства — «Земля дрожит» Висконти и хорошо известный советскому зрителю фильм «Похитители велосипедов» Де Сика.

Сильные стороны неореализма проявляются в этих фильмах довольно отчетливо. Художников с разным мировоззрением, различными политическими и художественными идеалами объединяет внимание к повседневной жизни, которую они открывали и для самих себя и для миллионов своих зрителей. Они стремились из каждого конкретного факта, жизненного явления, который на первый взгляд мог показаться (и казался долгие годы) противоположным искусству из-за своей малозначительности, извлекать его внутренний, общий смысл, его социальную сущность. Подобный подход принес удивительные плоды. Показательно, что даже Марио Камерини, режиссер столь далекий от платформы наиболее последовательных художников-реалистов, создал фильм «Мечты на дорогах», в котором неприятная на первый взгляд история о сварливой жене, толкнувшей своего безработного мужа на преступление, вылилась в глубокую драму. Эта драма свидетельствовала не о случайном и частном, а о широком, закономерном явлении — выталкивании представителей мелкой буржуазии, понесших поражение в схватке с жизнью, в стан пролетариата.

Внимание к повседневной обыденности бытия простого человека, стремление отыскать и обнажить его связи с себе подобными и с обществом, показать реальную действительность, поработавшую и уродующую человека, разоблачить эту действительность и осудить ее — отличают все лучшие произведения неореализма.

Фильмы «Земля дрожит», «Похитители велосипедов» и «Трагическая охота» наиболее показательны в этом смысле, ибо при всем отличии их друг от друга между ними есть и общее — это прежде всего стремление ответить на самые острые вопросы жизни, ответить прямо, открыто, без всяких оговорок. А потому наряду с «Трагической охотой», о которой речь впереди, мы хотим хотя бы кратко коснуться характерных особенностей этих выдающихся произведений.

Фильм Лукино Висконти «Земля дрожит» многими линиями связан с романом Верга «Семья Маловолья». Оба они посвящены изображению

жизни сицилийской деревни. Но роман был переосмыслен применительно к новым условиям нового времени.

Сочувствие Верги к побежденным превратилось у Висконти в протест против несправедливости. Висконти преодолел фатализм сицилийского писателя, у которого безысходность заглушила все. В результате зритель увидел не бунт одиночки, а сознательное стремление героя к свободе. Протест приобретал черты исторического процесса.

В этом протесте уже нет той неопределенности, которая была в раннем фильме Висконти и Де Сантиса «Одержимость»; он предельно четко раскрыт в конкретности места и времени.

«Висконти же непрерывно пытается проникнуть в то, что видит, понять причину человеческих бед. Он ничего не относит за счет рока, а ищет причины рабства и путь к возрождению в реальных условиях сегодняшней отсталой Сицилии»¹.

В этом тяготении к предельной достоверности жизненной обстановки следует искать причину появления некоторых приемов неореализма: «нарушение» традиционного характера повествования, привлечение к съемкам актеров-непрофессионалов, широкое использование местного диалекта в речи героев. Новаторство содержания обусловило новаторство многих формальных приемов.

В фильме «Земля дрожит» героическое начало перерастало из этического плана в социальный. Герой фильма Висконти, потерпевший поражение, но не сдавшийся, не потерявший надежды, что его час пробьет и время это не за горами, знаменовал собой приход в итальянское кино нового героя.

Другой шедевр этого периода, составивший целый этап в истории неореализма,— фильм «Похитители велосипедов». Он раскрывал тему безработицы — тему, не новую в искусстве. Вместе с тем благодаря страстности двух талантливых художников, Дзаваттини и Де Сика, тема эта приобрела новое звучание и обрела особую впечатляющую силу. Сила произведения была обусловлена главным образом остротой взгляда на факт, со-

¹ Дж. Феррара, Новое итальянское кино, М., Изд-во иностранной литературы, 1959, стр. 131.

бытие, человеческую судьбу. Именно эта острота взгляда, а также вывод, к которому пришли сами художники и к которому они подвели зрителя, были первейшей причиной успеха «Похитителей велосипедов».

У человека украли велосипед. Украли вместе с ним и возможность после долгого периода безработицы обеспечить себе и семье кусок хлеба. Одна случайность грозит исключить другую. И вот мечется несчастный по тротуарам и площадям «вечного города» в надежде на третью случайность — найти вора и отобрать свой велосипед. Каскад случайностей, из-за которых выглядывает мрачная закономерность — безработица и нищета.

Фабульная сторона вещи, по существу, уходит на второй план, приковывая внимание к более существенному — психологическому состоянию героя и его конкретным взаимосвязям с окружением.

Желание героя фильма Риччи уйти от решения проблемы (обед в трагедии) перемежается желанием не сдаться (новые эпизоды поисков). Но каждый раз — и тогда, когда герой раскисает, и тогда, когда в нем вновь собирается заряд энергии, иногда прерывающийся вспышкой гнева, — вы продолжаете слышать один и тот же вопрос, который задает себе герой: «Но почему мы мучаемся?» Наконец драма разрешается неудачной попыткой героя ответить насилием на насилие. Фильм заканчивается сценой участия и сочувствия людей к «вору поневоле» и страданиям ребенка. Но не в этой легковесной солидарности прохожих суть картины. Суть в том, что зрителю открыт был весь ужас действительности в своей норме, в своей обычности. Солидарность дана почувствовать не в финальной сцене, когда героя отпускают с напутственными сентенциями, а на протяжении всей картины в суровом «молчании фона», в понимании горя рабочего человека почти всеми, с кем он сталкивается, во всей цепи отношений отца и сына, лишенных сентиментальности и слезливости.

Сопоставив оба эти фильма в том главном, что в них содержится, с картиной «Трагическая охота», которая, будучи первой самостоятельной работой молодого художника, безусловно уступала им в художественном

отношении, мы увидим, что все они характеризовали собой наиболее сильные стороны неореализма.

С этой целью оставим на время рассмотрение художественных приемов, использованных Де Сантисом в «Трагической охоте», и все сопоставления, сравнения подобного плана. Постараемся увидеть то новое, что было заложено в самом содержании фильма и о чем так скупо было сказано в рецензиях на этот фильм итальянскими и советскими критиками.

Первое, что обращает на себя внимание,— это четкость, прямолинейность, с которой Де Сантис проводит классовую, социальную грань между героями своего произведения, прямолинейность, которую ему так часто ставили в упрек. В каких бы отношениях ни находились действующие лица в тот или иной момент развития сюжета, какая бы роль им ни была отведена в его сложных перипетиях, без труда обнаруживаются два лагеря, непримиримых между собой. Пусть некоторые персонажи будут даже в стороне от схватки и не принимают в ней активного участия, пусть они останутся даже за кадром, как синьор Джулио,— зритель ни на один миг не должен быть в неведении, какие силы здесь действуют, чьим интересам они служат.

Голос диктора вводит в атмосферу событий: «Трудно жилось итальянским крестьянам после войны. Вместо хлеба поля были полны мин. Крестьянам самим приходилось взрывать их, самим находить семена, машины и скот».

И тогда, когда тяжелый и опасный труд должен дать свои первые плоды, шайка бандитов забирает деньги, предназначенные для уплаты за аренду земли и машин некоему синьору Джулио из Милана.

В «Трагической охоте», как и в другом итальянском фильме — в «Бандите» режиссера Латтуады, ставится проблема солдата, вернувшегося с фронта и не нашедшего места в Италии первых послевоенных лет.

Однако Де Сантис не повторил сюжетную схему «Бандита». Оттолкнувшись от тех же фактов, он сделал крутой поворот влево, в сторону глубокого социального анализа обстановки. К тому же в передаче на экране этой темы зритель увидел «такую свежесть молодости, которая Латтуаде была неведома» (Феррара).

Среди бандитов есть бывшие солдаты. Придя с войны, они оказались в таком тяжелом положении, что завидовали тем, кто остался лежать в земле. Отчаявшись, они насилием отвечали на насилие. Одного из них — Альберто — мы видим даже в качестве предводителя. Но этот предводитель только пешка в руках тех, кто и до фашизма, и во время его господства, и в хаосе послевоенных лет неизменно оставались хозяевами положения. Состав шайки очень пестр, а главное — с новой стороны предстает весь смысл ее деятельности.

Обнажается скрытая от посторонних взоров связь синьора Джулио с отпетым фашистом-немцем, бежавшим из лагеря военнопленных, с гитлеровской шпионкой Даниэлой, предававшей в руки гестапо борцов Сопротивления, с другими выродками, верой и правдой служившими и продолжающими служить своим хозяевам.

Не случайно Даниэла бросит Альберто в конце фильма: «...Ты знаешь, что за мной числится, чей ты сообщник? Нити, которые связывают нас обоих, идут гораздо дальше. И эти нити... не сможем разорвать ни ты, ни я!»

Это он, синьор Джулио, использует отчаянное положение крестьян, чтобы расчистить свои поля от мин, вспахать и засеять землю, но при этом он делает все, чтобы не дать крестьянам собрать урожай и встать на ноги. Зачем упускать свое? Пусть трудятся и умирают от мин и голода. И он организует кражу семян в кооперативе Мингетти, поджог тракторов в кооперативе Тости, а теперь кражу этих денег — четырех миллионов лир. А исполнители — только слуги: одни — отпетые убийцы, прочно прибранные к рукам, другие — такие, как Альберто, которых в эту шайку привели голод и безнадежность. Они даже не знают, кому служат.

Так поставлены все точки над *i*, все расставлено по своим местам, согласно требованиям жестокой и горькой жизненной правды.

С какой определенностью авторского отношения, с какой откровенностью нарисованы все типы! Вот среди крестьян, толкующих о своих делах, появляются двое на мотоцикле. Вы еще ничего не знаете о них. Но достаточно беглого взгляда на этих людей, хорошо одетых, с сытыми физиономиями, достаточно услышать несколько брошенных ими реп-

лик, как будто ничего не значащих,— ведь они только делают свое дело, только подчиняются, ничего больше,— чтобы уже в дальнейшем все их поступки принимать как должное. И зритель действительно мало удивлен, когда встречает этих «скромных» служащих, так «сочувствовавших» беднякам, среди шайки бандитов. И когда один из них выговаривает Даниэле: «Тебе уже пора бросить старые методы и действовать более осмотрительно. Ты забыла, наверное, что война кончилась... Раньше у вас лучше получалось... была чистая работа...» — зритель понимает, что связь их тесная и давняя.

Никаких неожиданностей. Никаких мелких открытий.

Вот немец, высокий, тупой, действующий так же автоматически, как его автомат. Один убит или десять — какая ему разница? Перед нами просто жестокая машина, убийца, в котором давно уже не осталось ничего человеческого. И как точна всего лишь одна реплика, брошенная Альберто: «...когда убивать некого, он спит».

А «предводительница»? Истеричная в каждом жесте, в каждом движении, в каждом брошенном ею слове. Загнанная в тупик, чувствующая свою обреченность, она пытается перед собой, перед остальными разыгрывать женщину-вамп, окруженную романтическим ореолом. «А ты что, недоволен, что тебя любит такая смелая женщина?.. Вся страна заговорит о нас. Будут говорить о таинственной и смелой женщине...». Но чудесная актриса все время подчеркивает эту игру — дешевую, истеричную, глупую. Ни на миг нельзя избавиться от отвращения к красивой женщине, отвращения, которое так настойчиво поддерживает в зрителе Виви Джойти. Только однажды она сбросит кривляющуюся маску с лица своей «героини», когда раненый в бреду стащит с ее головы парик. В одном кадре обнажается вся биография предательницы. На миг сморщилось, стало жалким это существо, оно покажется отвратительным даже Альберто, который, словно борясь с этим чувством, бросит раздраженно: «Надень парик!» Сценой тупой, бессмысленной жестокости, когда Даниэла выбрасывает на ходу из машины подорвавшегося на mine крестьянина, довершают создатели картины этот портрет.

Среди бандитов нет дружбы. Здесь нет единомышленников. Даже отношение Альберто к Даниэле, когда-то полюбившего эту женщину, убеждает в том, что людей связывает здесь лишь инерция, лишь преступление и понимание того, что всех их ждет одинаковая участь. Над ними все время висит меч правосудия народа, единство, солидарность и благородство которого противопоставляет Де Сантис и в облике, и в мыслях, и в поступках крестьян, и даже в самом характере повествования...

С первых же кадров зритель оказывается в гуще бедняков, узнает о гнетущих их заботах, ощущает царящую здесь атмосферу дружеского участия и поддержки.

Подпрыгивая на ухабах, среди идущих по пыльной дороге крестьян едет грузовой автомобиль. В кузове девушка и молодой парень. Они едут крепко обнявшись и поминутно целуются, отрываясь от сладостного занятия лишь для того, чтобы перевести дыхание.

По мере того как движется грузовик, мы слышим веселые, иронические, грубоватые, но неизменно доброжелательные возгласы в адрес молодоженов: «Эй, держи крепче, чтоб не сбежала. А неплохая девушка», «Молодец, парень! Bravo!», «Да здравствуют новобрачные! Желаем вам побольше детей! И чтоб все были мальчики!», «Можно и одну девочку!», «Будьте счастливы!», «Поздравляем!»

Пока движется грузовик, зритель успевает узнать, что сидящий в кузове счастливый молодожен Микеле — бывший солдат, а затем узник концлагеря, что проносящиеся мимо поля полны мин, что машина и все сидящие в ней — члены кооператива, что они везут с собой большую сумму денег и бухгалтер все время опасается несчастья.

Но еще не закончена первая часть картины, как автор вводит нас в атмосферу напряженной жизни кооператива. Простые люди открываются нам всем своим сердцем. Они горячо обсуждают собственные дела и дела соседей. Улица, которая почти во всех новых итальянских фильмах напоминает комнату, где живет большая семья с кучей родственников и никто не думает что-либо скрывать друг от друга, присутствует и здесь. Но сквозь эту неореалистическую обычность, сквозь эту человеческую общность проглядывает и общность иная, классовая. Вы слышите то

заботливые слова о том, что в честь ожидаемых молодоженов надо бы устроить салют из фейерверков, то, что у Кармен родился малыш и надо дать ей пособие, то о том, что надо помнить о стеклах, которых нет в окнах общежития, о восьмидесяти тысячах лир на покупку нового насоса, о тракторах, удобрении — о всем том, что тесно связывает этих людей в борьбе против голода. Здесь нет эгоизма собственнических интересов каждого, который традиционно изображался в буржуазном искусстве всегда, когда речь заходила о крестьянстве. Здесь ему противопоставлена социальная общность, рождавшаяся в условиях Италии послевоенных лет в кооперативах, когда крестьяне объединялись, чтобы позаботиться о себе, ибо они знали, что никто другой о них не позаботится. Но Де Сантис не останавливается на этом. Не идеализируйте; не подумайте, что бедняки станут богатыми и что земля, машины, скот принадлежат им, хотя они отдают все свои силы этой каменистой, неблагодарной земле, отдают ей свои жизни, очищая ее от мин.

— Мы немало попотели здесь... пока разминировали это поле,— говорит главный герой Джузеппе управляющему.— Это была заброшенная земля, когда мы пришли сюда, она бы так и пустовала, если бы не наши люди. Согласитесь, сеньор, это мы ее спасли... пока сеньор Джулио сидел в Милане и рисковал нашей шкурой!

— Как мы ваших коров откормили! Так что с вас еще причитается,— вставляет другой.

И становится понятным, что бедный так и останется бедняком, может быть, только не умрет с голоду, если «все будет хорошо». Тем сильнее звучит тема солидарности. Каждый отчетливо понимает, что случится, если не привезут денег в уплату за аренду, если нагрянет какая-либо другая беда.

«...Ведь я не один, дома еще пять ртов. Если кооператив развалится, вы знаете, что с нами сделает хозяин? Возьмет... сто батраков туда, где нужно по крайней мере четыреста. А что делать остальным? Воровать яблоки?»

Эти слова с болью произносит один из членов кооператива, обращаясь к маршалю. Но его понимал не только добрый, маленький полицейский,

симпатия к которым неизменна во множестве итальянских фильмов. Его хорошо понимали и итальянские зрители, заполнявшие кинотеатры даже в самые трудные времена, его понимали люди в любой стране. Не все понимали лишь силу классовой солидарности, силу единства людей перед лицом несчастья. Вот эту силу и проповедует с присущим ему темпераментом Де Сантис в «Трагической охоте».

Классовая солидарность крестьян противопоставлена в картине распрям в шайке, наглости бандитов и стоящих за их спинами хозяев, которым и кооператив и эта «бедняцкая солидарность», как бельмо на глазу.

Широта и сила этой солидарности начинают проявлять себя с того момента, как полицейский говорит о своем бессилии поймать бандитов, забравших кооперативные деньги.

Здесь необходимо маленькое отступление. В словах полицейского мы чувствуем «бессилие» служителей закона, когда дело касается защиты интересов бедняков. Пассивность властей мы обнаруживали во многих фильмах: «Под небом Сицилии», «Дорога надежды», «Нет мира под оливами», «Рим, 11 часов» и других, что дало повод ряду критиков не раз подчеркивать этот факт в своих исследованиях. Но всегда критика почему-то обходила молчанием характер инертности власти и акцентировала внимание читателя лишь на том, что государство, стоя в стороне от разрешения конфликтов, возникавших между крестьянами и землевладельцами или рабочими и предпринимателями, вынуждало бедняков объединяться, чтобы отстаивать свои права.

Но все дело в том, что эта «пассивность» носит в высшей степени активную форму. Буржуазное государство не вступает только за тех своих граждан, которые не обладают деньгами, и оно не вступает за своего представителя — служителя закона, судью («Под небом Сицилии») даже тогда, когда попирается сам закон, ибо интересы господствующих классов, стоящих за бандитской организацией «мафии», для буржуазного государства выше всего. Ни в одном неореалистическом фильме мы не найдем обратного примера, когда государство остается в стороне, равнодушно созерцая попрание интересов тех классов, которым оно служит. Именно это положение заставляло и заставляет угнетаемых объеди-

няться, искать спасения в своем активном единстве. Потому-то на заявление полицейского в фильме «Трагическая охота» о том, что поймать бандитов можно с помощью лишь нескольких тысяч человек,— глава кооператива спокойно отвечает:

— Я вам найду и четыре тысячи. Только скажите, что нужно делать...

И раздался колокольный звон по всем окрестным деревням. Сплоченность крестьян, перерезавших все дороги, по которым могли скрыться бандиты, загнала их в тупик. Это была классовая солидарность крестьян, позволившая им самим ощутить свою силу.

Мы еще столкнемся с этим сюжетным мотивом в фильме Де Сантиса «Нет мира под оливами», когда крестьяне останавливают свои стада, чтобы герой фильма — Франческо — мог обнаружить врага по клубам пыли, крутящейся над отарой овец.

По мере того как все туже сжимается кольцо крестьян, взявших в руки оружие, все сильнее становится грызня в стане бандитов. Основная идея фильма достигает своей кульминации в эпизоде окружения бандитов в бывшем прибежище шпионки Даниэлы. Ничего не приукрашивая, не превращая крестьян в картинных героев, Де Сантис занят совсем другим — он стремится подчеркнуть достоинство и спокойствие, уверенность в своей конечной победе одних и смятение, страх, прикрываемые самоуверенной позой,— других.

Жестокости бандитов, не задумываясь убивших шофера и бухгалтера, ехавших на грузовике, и выбросивших из машины умиравшего человека, противопоставлено в этой сцене благородство крестьян, даже не помышлявших затеять перестрелку с бандитами, чтобы нечаянно не ранить оставшуюся заложницей жену одного из своих товарищей. Судьба кооператива, страх голода, висевший над каждым,— все это было менее ценным в их глазах, чем одна человеческая жизнь.

Не случайно, что в центр этой сцены, этого поединка Де Сантис поставил двух людей, олицетворявших собой две противоположные силы,— Джузеппе, бывшего подпольщика, руководителя одного из отрядов Сопротивления, и его «старую знакомую», служившую сначала итальянским фа-

шистам, затем немецким, а теперь господам из Милана и их далеким друзьям, на которых она цинично намекает.

Мы уже говорили выше, что «Трагическая охота» рассказывала зрителю не только о связи бандитов с крупными землевладельцами, наживавшимися на бедственном положении итальянских крестьян в послевоенные годы, не только о кооперативах, которые в буржуазных условиях не могли спасти крестьян от нищеты, ибо их богатством были лишь никем не ценимые руки; картина эта еще и о трагической судьбе тех, кто, вернувшись с войны, вернувшись из фашистских концентрационных лагерей, с ужасом увидели, что все их надежды пошли прахом и в «новом» государстве также никому нет дела до них. Однако страстный темперамент художника не толкнул его ни к оправданию, ни к романтизации того бессмысленного пути, на который ступили в те годы многие изверившиеся люди. Де Сантис показал, кто страдает от их безрассудной мести.

«Трагическая охота» должна была стать эпизодом в битве за этих людей, она должна была раскрыть им глаза, показать, где их враги и где друзья. Это была борьба за тысячи таких, как Альберто.

«Не смей стрелять! Ты убил двоих!» — это первые слова, которые мы слышим от Альберто в картине. Ибо без всяких ухищрений, как мы уже подчеркивали, Де Сантис раскрывает подлинный облик всех своих персонажей. И после этой реплики зритель уже не может поставить Альберто в один ряд с остальными членами шайки. Шаг за шагом через факты биографии героя, через анализ его психологии, изломанной жизнью, режиссер раскрывает трагическую судьбу человека, «идущего в никуда».

Мы видели немало превосходно поставленных итальянских фильмов, в которых была острая критика общества, доводящего человека до нищеты, голода, самоубийства. И зрители многих стран, где демонстрировались эти фильмы, отнеслись с глубоким сочувствием к несчастной судьбе доброго старика Умберто из одноименного фильма Де Сика, и к судьбам таких же старых, как он, но только более наивных персонажей фильма «Один гектар неба», и к маме Роме из картины под тем же названием, созданной Пазолини, и к Кабирии, кошмарные ночи которой с таким художественным совершенством воспроизвел Феллини, и к скромному

пареньку из «Вакантного места» Ольми, возрадовавшемуся «своему» столу в конторе, но уже душевно подтачиваемому бесперспективностью своей судьбы в Италии «экономического чуда», и ко многим другим. Но почти каждый раз зритель выходил из кинотеатра с мучительным вопросом, который Ганс Фаллада вынес в название одного из своих романов: «Маленький человек, что же дальше?»

Де Сантис стремится дать ответ. А чтобы он был убедительным, режиссер скрупулезно исследует сознание запутавшегося человека.

— Ты себе выбрал неплохую профессию, негодяй! — бросает Микеле Альберто, узнав в грабителе своего прежнего товарища. И потому, что Альберто не в силах ответить на оскорбление, вы понимаете, что он в душе и не считает себя другим.

Микеле остается на дороге. Машина с бандитами уезжает. Но диалог не прекращается. Альберто продолжает его, но как бы для самого себя.

Шоферу, сидящему за рулем машины, совсем незачем знать, как Альберто относится к Микеле, но для Альберто это и не важно. Ему важно высказаться перед самим собой.

— ...Два года мы просидели в лагере вместе с Микеле. И оба, как политические, — говорит в нем один голос. Но тут же второй, словно желая оправдать в глазах своего хозяина, всю несвязанность прошлого с настоящим, добавляет: — Ха... глупость какая! Мы политические! — И снова верх берет первый голос: — Он мне принес хлеба однажды. Ты знаешь, что значит в лагере отдать кусок хлеба другому, когда сам голоден? Ты это знаешь? Не мог я застрелить его просто так вот... — И снова вторгается второй: — А проболтается, пошлю всю дружбу к черту! — Однако интонация заставляет не поверить сказанному.

И по мере того как в диалоге, который Альберто ведет сам с собой, все глубже раскрывается шаткость его сознания, актер большой искренности (Андреа Кекки) дает вам возможность понять, чьему голосу должно верить.

Зритель видит, как переживает Альберто, что раненого выбросили на дорогу, а он не смог помешать этому, как защищает он Джованну от немца и оправдывается перед ней в том, что он здесь, в этой машине,

с этими людьми. Зритель видит его неловкие попытки утешить Джованну в том, что пройдет совсем немного времени, и она вернется к своему Микеле. Мы ощущаем искренность Альберто, когда тот упрекает Даниэлу в жестокости и говорит о том, что не собирается кровью бедняков покупать свое благополучие. И потому для зрителя не стала неожиданностью сцена, когда Альберто стреляет в Даниэлу, чтобы не погибли сотни крестьян, окружившие их в последнем прибежище.

Круг сомкнулся. И можно было поставить точку. Но Де Сантис еще не сказал всего, что хотел.

В финале режиссер сталкивает Альберто с сотнями таких же, как он, чтобы показать и Альберто и зрителю иной путь борьбы за свое место в жизни. Следует одна из лучших сцен фильма, когда с платформ идущего поезда, установив репродукторы, ветераны войны призывают к солидарности с ними трудовой народ Италии.

В словах ветеранов звучит авторский голос:

— Друзья, крестьяне, нас два миллиона ветеранов, два миллиона голодных людей, лишившихся всего... Уже несколько месяцев мы бродим по стране, чтобы выразить наш протест. Но он как глас вопиющего в пустыне. Приходим мы в город — нам обещают хлеба. Приходим в деревню — и там нам обещают хлеба. А что здесь у нас выращивают? Хлеб или обещания? Уже много дней мы скитаемся по этим дорогам. И за эти дни... мы видели столько невозделанных полей... Эти земли нуждаются в людях. Так почему же столько рабочих рук не могут найти работу? Пусть же этот поезд нищеты станет поездом надежды!

Де Сантис хотел, чтобы его фильм стал фильмом надежды, и он прямо говорил то, что думал. Это не была молчаливая жалоба Умберто, взывавшая к человеколюбию, к внимательному отношению к человеческой старости, к сочувствию одиночеству. Это был удар по устоям общества. В фильме звучал социальный протест и социальный призыв к единению всех обездоленных, звучало требование, чтобы Италия перестала быть мачехой для миллионов своих сынов и дочерей.

Силу этого единения должны были почувствовать Альберто и все те, кто шел таким же, как и он, трагическим путем. Альберто был поставлен

здесь вновь между противоположными социальными слоями — валютчиками, спекулирующими на человеческом несчастье, и безработными, голодающими, но с гневом отвергающими бесчестный путь.

Вспомните слова одного из спекулянтов, с презрением толкующего о ветеранах:

— Еле стоят на ногах, жрать им нечего, а туда же лезут... Митинги им нужны!

И слова безработного, сначала приглашавшего Альберто остаться с ними, но мгновенно отбросившего эту дружелюбность, как только он увидел выпавшие из кармана Альберто доллары:

— Пусть убирается. Он тут чужой!

Как мы увидим впоследствии, во многих итальянских фильмах (в том числе и в фильмах Де Сантиса), в финале «Трагической охоты» народ сам выносит обвинительный акт отступнику. Народ, а не государство, должен определить меру наказания. И он определяет ее, исходя из логики социальной борьбы.

— Мы должны вместе решать, как мы делали это до сих пор,— говорит Джузеппе.— Вот вчера мы действовали сообща и добились победы. Я не должен вас учить, что вам делать... За спиной этих мелких бандитов стоят преступники более крупные.

Пусть и Джузеппе и Микеле слишком, быть может, «внесюжетно» произносят в фильме свои монологи. Зритель готов был простить начинавшему режиссеру агитационность, вырывавшуюся порой из-под необходимого ей сюжетного прикрытия, за ту «глубину чувств и свежесть молодости», которые ощущаются в этой картине и которые отмечали даже такие критики, как Феррара, не очень жалующие творческие устремления Де Сантиса. Нам же эти устремления представляются имеющими перво-степенное значение, почему с анализа содержания фильма и начат был разговор о нем.

На встрече советских и итальянских кинематографистов, которая состоялась в Риме в октябре 1962 года, с докладом на тему «Кино и общество»

выступил итальянский кинокритик Фернандо Ди Джамматео. В числе прочих суждений он высказал довольно туманную мысль о том, что фильм часто рассматривается как фетиш, как орудие, применяемое для не собственных ему целей. Все это осталось бы загадкой, если бы далее не прозвучало обобщение: «Искусство есть не отражение, а самовыражение общества». Здесь уже нет тумана слов, здесь позиция выражена со всей определенностью. К чему же зовет Ди Джамматео?

Нет спору, что искусство с седой древности было самовыражением общества, его сильных и слабых сторон. Но разве можно оспорить и другую истину, заключающуюся в том, что уже множество веков назад художник стремился придать искусству функцию такого эмоционального воздействия на «потребителя», которое определенным образом повернуло бы течение его мыслей, направило их ход к определенным конструктивным выводам.

Под прикрытием пресловутого самовыражения происходит оправдание и неуемное восхваление порой талантливого, но абсолютно бесплодного (в лучшем случае!) творчества ряда современных художников буржуазного кино. Итальянский сценарист Эннео Де Кончини пишет: «Сегодня кинематографисты стремятся вести повествование как можно свободнее, разрушая сдерживающую их структуру; они ищут более тонкого «разговора чувств», состоящего из аналогий, аллегорий, смена которых заключается в том странном, трудно выразимом смутном движении, которое напоминает движение зыбучих песков,— но разве не такова и сама дезорганизованная жизнь нашего буржуазного общества!»¹. Однако вы смотрите одну такую картину, другую, пять, десять, и в конце концов, несмотря на весь этот тонкий «разговор чувств», взаимное непонимание людей, непонимание ими того, что творится за пределами ложа, представляющего место действия большинства таких фильмов, все это начинает вызывать сначала просто утомление, а затем раздражение. Ибо непонимание подается как жалобный тезис, который при настойчивом повторении отнюдь не становится убедительнее. Он становится лишь общим местом, баналь-

¹ Бюллетень Комиссии по международным связям ЦРК СССР, 1963, № 6.

ностью. Сто лет назад в литературе, в частности русской, не было еще подобного «трудно выразимого смутного движения, напоминающего движение зыбучих песков», искусство еще не поднялось до этих высот с а м о в ы р а ж е н и я. Но попытка уйти от отражения жизни общества, от его губительных конфликтов имела место. И со свойственным ему сарказмом и остроумием Салтыков-Щедрин пишет: «...наш жизненный процесс до такой степени усложнился, а внутреннее его содержание настолько преобразилось, что литература решительно не могла остаться при прежних задачах. Я не говорю, что прежние задачи совсем упразднены, но уже и то важно, что не представляется необходимым смаковать их или ревниво следить за их развитием и вообще видеть в них единственный корм, пригодный для питания читателя. И браки, и безбрачия, и супружеская верность и адюльтер — все это продолжает входить в общую картину в качестве составного элемента, но элемент этот признается уже общеизвестным и достаточно обследованным (сегодня мы можем это утверждать с еще большим основанием.— И. К.). Поэтому ежели, например, хотят сказать, что такой-то Петр Иванович, между прочим, был несчастлив в семейной жизни, то говорят просто: семейная жизнь Петра Ивановича сложилась неудачно,— и затем идут дальше, не останавливаясь на том, как Петр Иванович лазил через плетень, и как его едва не разорвали собаки»¹.

Разве не кажется вам, что если заменить здесь плетень, собак и имя Петра Ивановича на другие атрибуты и другие имена из галереи современных западных картин, то подумаешь, что это написано в наши дни, а не восемьдесят лет назад? Увы, порой история повторяется. Так что идея «самовыражения» — не новость. Тот же Салтыков-Щедрин и так же давно противопоставлял этому «самовыражению» стремление художника ответить на главные проблемы времени, проблемы общества, в котором он живет.

Это было требованием подлинного реализма вчера, оно, а не «воинственно-увеселительно-половой клубничизм», по выражению того же Щед-

¹ «М. Е. Салтыков-Щедрин об искусстве», стр. 57—58.

рина, является основополагающим и сегодня. Вот почему мы акцентировали внимание читателя на тех сторонах первой картины Де Сантиса, которые, нам кажется, отвечают главным требованиям современного реалистического искусства. Но было бы, конечно, неверно только этим ограничиться. Есть в картине и другое, также достойное внимания.

Сюжеты фильмов Де Сантиса всегда носят ударный характер. Действие картины «Трагическая охота» строится на параллельном монтаже двух фабульных и сюжетных линий, которые пересекаются лишь в середине фильма и в финале. Посмотрите, как искусно режиссер создает напряженность на стыках двух линий действия.

Как читатель помнит, фильм начинается с кадров грузовика, проезжающего по людной дороге. С первых же кадров зритель узнает, что в машине везут большую сумму денег и бухгалтер резонно опасается нападения бандитов.

Не успел, однако, «священник», остановив машину, усесться в кузове, вызвав невольную настороженность зрителя, как линия эта прерывается и мы уже наблюдаем напряженную обстановку в кооперативе, где ждут машину и подсчитывают, кому за что надо заплатить из тех денег, которые должен привезти бухгалтер. Чем больше вы узнаете о нуждах крестьян, тем большее волнение закрадывается в душу. Де Сантис умело использует это для введения новых персонажей — управляющего и его помощника, грозящих увести машины и скот, если деньги за аренду немедленно не будут выплачены. Так завязывается драматический узел. И почти сразу же после возросшей угрозы самому существованию кооператива, возникшей с появлением людей управляющего, дается картина нападения бандитов на автомобиль. Деньги изъяты, двое убитых лежат на дороге, еще слышен вопль отчаяния Микеле, наблюдающего, как «санитарная» машина отъезжает, увозя его Джованну, а вы уже слышите радостные возгласы крестьян: «Деньги везут!.. Грузовик едет! Деньги везут! Наконец-то!» Зритель с понятным волнением ждет драматической реакции крестьян на случившееся. И вновь действие обрывается в тот самый момент, когда начинается драка между членами кооператива и людьми сеньора Джулио, увозящими скот и машины. От выстрелов кара-

бинеров, пытающихся навести порядок, внимание зрителя переключается на машину бандитов, которые не могут найти дорогу. Так действие строится и дальше до тех пор, пока Де Сантис не сталкивает лицом к лицу героев своего повествования. Но и тогда напряжение не только не ослабевает, а, наоборот, еще более усиливается. Затем вновь линии расходятся, монтажные куски укорачиваются, действие идет к развязке.

Внешне в фильме налицо все атрибуты детектива — и в характере фабулы и в содержании действия: убийства, погоня, шантаж и т. п. И все же ни один критик или теоретик кино не причислил эту картину к приключенческому жанру, к детективу.

Сюжетная ударность носит главным образом внутренний характер. Детективный стиль внешнего действия не отрывает зрителя от непрерывного раздумья о социальной стороне событий, о существе разыгрывающейся перед ним драмы, а монтажные стыки, на которые мы указывали, служат не для того, чтобы вызвать в зрителе прежде всего интерес к тому, «что будет дальше». Это не главное, это вторая сторона дела. Главное в том, что эти стыки помогают с особой отчетливостью сопоставить смысл поведения действующих лиц по принципу контраста. Потому Де Сантис и не стремится к каким-либо недомолвкам, столь важным для детективной истории, а с самого начала раскрывает все карты. Потому и появляются в картине такие монтажные стыки, какие мы видели в эпизоде на платформе движущегося поезда, когда действие быстро переключается с разговора спекулянтов на разговор ветеранов, выявляя две взаимоисключающие друг друга социальные тенденции.

Как и во множестве других, более поздних неореалистических фильмов, действие развивается и здесь на дорогах Италии. Дорога — излюбленное место действия итальянских кинематографистов не только потому, что она особенно помогает разрешить их пристрастие к частным, отдельным, случайным фактам, сквозь которые в ходе повествования обнаруживаются закономерности довольно широкого плана. Дорога представляет для них еще и неоценимую возможность показать города и деревни родной страны, разрушенные войной, заброшенные поля, невеселый пейзаж, так непохожий на лубочные итальянские пейзажи, напоминавшие почти в

каждом довоенном фильме раскрашенные открытки для туристов. Неореалисты не случайно придавали пейзажу столь большое значение в своих фильмах. И мы помним, с какой страстностью эту значимость обстановки событий отстаивал сам Де Сантис, будучи кинокритиком. Новый пейзаж помогает увидеть страну такой, какая она есть, помогает лучше понять душу народа, его тяжелое положение, страдания, заботы, надежды. Пейзаж неотрывен от действующих лиц, он сам стал одним из героев повествования, порой очень важным для понимания смысла фильма. Таким и предстает пейзаж в «Трагической охоте» Де Сантиса. Вместе с персонажами второго плана он составляет тот активный фон, о котором много писалось, когда критики старались найти то общее, что присуще новому итальянскому кино в целом.

Герои второго плана в «Трагической охоте» большей частью не персонажированы. Мы с трудом даже успеваем запомнить их лица — будь то руководитель кооператива, судьба которого в центре внимания режиссера, будь то случайно встреченные бандитами землепашцы на дороге. Действие все время сосредоточено на главных участниках рассказа. И только однажды режиссер останавливает внимание зрителя на второстепенных лицах. Это дети, имеющие не очень ясное родственное отношение к Альберто.

...Одинокий полуразрушенный дом, стоящий на пустыре; оборванные дети. Вам дана возможность всмотреться в их недетски серьезные лица, чтобы еще глубже почувствовать горечь этой встречи. Никого из взрослых, дети представлены сами себе. И, как бы подчеркивая это одинокое их существование, когда кругом идет тяжелая, мучительная борьба, захватывающая и этот полуразрушенный дом и этих детей, авторы начинают эпизод словами больной девочки о том, что взрослые пришли поиграть с ними («А что им еще здесь делать?») и заканчивают тем же мотивом: «Ну ладно, давайте лучше играть. Кто будет принцесса?..»

Тот же принцип контрастного сопоставления: жестокий мир взрослых — и наивность и фантазия детей позволяют глубже осмыслить драму. Касаясь итальянских фильмов о послевоенной действительности страны,

Карло Лидзани в своей книге, на которую мы уже ссылались, пишет, что в галерее созданных в них образов еще не было героев послевоенного времени, «людей, которые, продолжая традиции движения Сопротивления и опираясь на достигнутые в течение этого периода завоевания, старались преградить путь мутным волнам охватившей Италию коррупции и призывали построить новое, более сплоченное общество»¹.

Джузеппе Де Сантис восполнил своим фильмом этот пробел. Он и в то время и позднее в числе немногих бичевал пороки строя и времени, указывал на конкретные причины социального зла, выворачивая наизнанку саму жизнь, само человеческое существование. И делал он это с определенных классовых позиций. Де Сантис показывал борьбу с голодом, нищетой, произволом. И если герои многих итальянских фильмов тех лет (да и более поздних тоже) представляли лишь как жертвы исторического процесса, то в «Трагической охоте», при всей еще порой наивности их кругозора, они сами становились участниками этого процесса. Среди героев фильма мы встречаем бывшего узника концлагеря, борца Сопротивления Джузеппе, жертву фашизма Микеле и многих таких, как он, одетых в выцветшие солдатские мундиры и нищенские лохмотья. Они призывают к единению, к борьбе, сознательно отказываются быть сытыми за счет таких же несчастных, как сами. В них нет той социальной несправедливости, о которой справедливо писалось применительно к персонажам многих других итальянских фильмов, они социалисты отнюдь не только по инстинкту. Социалистические принципы уже входят в их сознание. Так что неправы те критики, которые, обобщая сущность героев неореалистических картин, проходят мимо героев «Трагической охоты», трактуя и их среди прочих лишь как отличающихся своей цельностью, «элементарностью» и душевным благородством. Не эти, а именно те особенности героев Де Сантиса, о которых говорилось выше, делали одно упоминание имен Де Сантиса, Висконти или Лидзани исключаящим для правящих кругов «всякую возможность договориться»: их фильмы считались «особенно предосудительными», позволяли говорить о том, что

¹ Карло Лидзани, *Итальянское кино*, стр. 158.

фильмы Де Сантиса «знаменовали собой естественное перемещение неореализма влево» (Феррара).

В связи с этим нам представляется неправомерным, что некоторые критики, ведя разговор о творчестве Де Сантиса, объединяют в одно целое три первых его фильма — «Трагическую охоту», «Горький рис» и «Нет мира под оливами». В темпераментности, с которой художник ведет свой рассказ, в сюжетной ударности картин, в используемых приемах монтажа, в отношении к пейзажу, к земле как святыницу труда — во всем этом есть действительно общность, присущая творчеству Де Сантиса. Но было бы странно не заметить различия между героями, различия в их кругозоре, в отношении к окружающему их миру — в «Трагической охоте», «Горьком рисе» и в фильме «Нет мира под оливами».

Другое дело, что причины этого отличия лежат большей частью вне творческих устремлений и идейных позиций художника, о чем будет еще речь. Но сам факт очевиден, и сбрасывать его, как костяшки со счетов, вряд ли имеет смысл.

Спустя много лет в Московском Доме кино, вспоминая свою работу над фильмом «Трагическая охота», Де Сантис заявил перед просмотром этой картины: «Это то, чему я научился у советского кино».

Учеба явно не прошла бесследно.

Фильм «Трагическая охота» был доказательством того, что солнце нового, реалистического киноискусства Италии еще всходит.

две стороны одного процесса

Чтобы «Трагическая охота» вышла на экраны и ее увидел итальянский зритель, Де Сантису пришлось претерпеть немало злоключений и треволнений отнюдь не творческого характера. Как и Лидзани, Висконти или Де Сика, он столкнулся не только с недоверием, но и с прямой враждебностью кинопромышленников. Но режиссер упрямо шел к цели и добился своего. Фильм был поставлен на средства АНПИ — Национальной ассоциации партизан Италии. С успехом демонстрировался во многих странах и признан лучшим итальянским фильмом года. Удостоен был премии на фестивале в Венеции и почетного диплома на фестивале в Марианских Лазнях.

А что же было дальше? Правы ли те итальянские критики, которые считают, что фильмы Де Сантиса, последовавшие за «Трагической охотой», особенно «Горький рис», были уступкой давлению сверху?

Вот что пишет об этом Джузеппе Феррара: «Уже в 1947—1949 годах мы были свидетелями сначала слабых, а затем все более решительных попыток сокрушить его (неореализм.— И. К.) сверху: начали появляться такие фильмы, как «Трудные годы» Дзампы, «Бегство во Францию» Солдати, «Под солнцем Рима» Каstellани и позднее «Горький рис» Де Сантиса. Это был возврат к развлекательному жанру, иными словами — к зрелищу, облеченному пока еще в неореалистическую

форму. В этих произведениях мы наблюдаем смешение (а у Де Сантиса «гибрид») самых разнообразных элементов: в них можно встретить и остроумные решения, и режиссерские ухищрения старого образца, или, вернее, отвечающие требованиям рынка, а наряду с этим в них выведены — нередко не без доли наблюдательности — простые люди, их быт. Так создавался неореализм «второго плана», для тех, кто имеет пристрастие к определениям, его можно было бы назвать «фольклорным», поскольку фольклор часто смешивают с подлинной народностью»¹. Феррара не просто высказывает свою точку зрения, но и пытается аргументировать ее. Р. Юренев в послесловии к книге Феррары «Новое итальянское кино» оспаривает эту характеристику. Он пишет, что итальянская критика видела в ранних работах Де Сантиса стремление к эффектам, к мелодраме, что ему даже ставился вопрос, насколько «чистым неореалистом» он является. Р. Юренев отвергает какие-либо сомнения в реалистичности фильмов Де Сантиса, хотя и видит его просчеты и иногда ослабление чувства меры, что объясняет темпераментом и страстной тенденциозностью молодого мастера.

Суждения Р. Юренева, оценивающего творчество Де Сантиса в целом, безусловно справедливы. Но если рассматривать творческий путь режиссера поэтапно, пытаюсь определить, какие изменения и в силу каких причин он претерпевал, то мы вынуждены будем отметить, что в замечаниях Феррары есть доля правды. Только не вся правда. Ибо никакого «возврата к развлекательному жанру» «Горький рис» собой не представлял — для этого фильм был слишком горьким и тенденциозным. И это тем более не был «неореализм второго плана». Однако в нем присутствуют элементы той острой приправы мнимой художественности, от которой сознательно ушли в своих лучших работах ведущие мастера неореализма, в том числе позднее и сам Де Сантис.

Сюжет «Горького риса» так же ударен, как и сюжет фильма «Трагическая охота». Содержание его крайне легко свести к немногим узловым моментам.

¹ Дж. Феррара, Новое итальянское кино, стр. 136.

В вокзальной толпе сыщики разыскивают вора, укравшего бриллианты. Наконец его заметили, и полицейские пробираются сквозь толпу, чтобы схватить грабителя.

Около поезда, который должен увезти женщин-сезонниц на рисовые плантации в Пьемонт, вор танцует с одной из сезонниц — красивой девушкой Сильваной. Заметив полицию, вор скрывается в толпе, успев перед тем незаметно сунуть фальшивое ожерелье своей любовнице.

Проходит время. Сборщики риса, часами стоя согнувшись по колено в воде, день за днем трудятся на полях за грошовое вознаграждение.

Внезапно бандит появляется на плантации и, выбрав себе сообщников, организует кражу урожая, который должен пойти также и на оплату труда сезонниц. В этой афере бандиту безропотно помогает Сильвана, надеясь, что подаренные бриллианты, которые она считает настоящими, — залог их прочной и серьезной связи. Однако сезонницам удается помешать вывезти зерно. В перестрелке бандит погибает, а Сильвана бросается с вышки и разбивается насмерть.

Как видим, здесь нетрудно проследить основную авторскую мысль о том, что измена Сильваны таким же труженицам, как она, должна была завести и завела ее в тупик, что общность, солидарность людей в момент опасности — опять-таки единственный путь к спасению. Все это так, и все же нельзя не согласиться с И. Соловьевой, когда она пишет, что движение мысли фильма и его фабулы оказывается разобщенным, что «фальшивые бриллианты и подлинность зерна — это противопоставление слишком грубо вплетено в приключенческую фабулу, чтобы не потерять в философской весомости»¹.

Построенный на такой же острой и напряженной фабуле, как и «Трагическая охота», фильм «Горький рис» оказался в меньшей степени пронизан значимым социальным конфликтом. Выбранная автором жизненная ситуация тянула к детективу, к мелодраме. Темпераментность же Де Сантиса, его тяга к острой зрелищности изображаемого действия, а также, быть может, излишне острая реакция на высказывания критиков, упре-

¹ И. Соловьева, Кино Италии, М., «Искусство», 1961, стр. 82.

кавших режиссера в прямолинейности изложения мысли в «Трагической охоте», наконец, общая атмосфера творчества этих лет, заставлявшая искать пути к обходу цензурных рогаток,— все это, вместе взятое, и привело режиссера к ряду художественных и идейных просчетов.

Нелепо было бы (да и незачем) проходить мимо несомненного роста мастерства, проявленного художником в этом, втором фильме. Здесь полностью отсутствует информативность, иллюстративность, которая была в ряде эпизодов его первой картины. Герои не декларируют свои мысли, их поведение органично вытекает из точно и ярко обрисованных характеров. Актеры, занятые в главных ролях, показали пример значительно более высокого художественного решения образов. Это относится прежде всего к театральному актеру Витторио Гассману, впоследствии немало и успешно снимавшемуся в ролях самого различного плана, в том числе и острокомедийных («Поход на Рим», «Обгон», «Чудовище»). Здесь же он создает образ бандита, образ такой редкой правдивости, что кажется порой, будто камера документалиста выхватила этот портрет из самой гущи преступного мира. Высокий молодой красавец, с наглой улыбкой, словно прилипшей к его жестокому лицу, к чуть скривленному рту, жующему резинку, легкий, упругий, сохраняющий хладнокровие в самых острых и опасных ситуациях. Этот внешний рисунок как нельзя более полно отвечает поведению бандита — и в сцене призывного эротического танца с Сильваной около поезда, и в драке с сержантом, и в эпизоде насилия, когда он овладевает Сильваной с наглой уверенностью в своей силе, своем мужском превосходстве; в эпизодах, предшествующих краже зерна, во время встреч с Сильваной в амбаре, где актер дает так полно почувствовать привычность своего героя подчинять себе женщин, наконец, в финальной перестрелке, в которой бандит погибает. Надо отдать должное и режиссеру и актеру Гассману, что они сумели сделать своего героя удивительно антипатичным, сумели нарисовать портрет бандита, лишив его какой-либо романтизации, в которую впасть было очень легко, так как внешний рисунок очень способствовал этому. Но грань не была перейдена, так как герой сумел внушить страх не только Сильване, своей бывшей любовнице, своим подручным, но держит в страхе и са-

мого зрителя, все время опасаящегося за судьбу персонажей, с которыми сталкивается бандит.

Противоположный по своей внутренней сущности образ создает в картине Раф Валлоне, игравший затем почти в каждом фильме Де Сантиса. Здесь он сержант. Мягкий и вместе с тем сильный, великодушный, благородный, цельный человеческий характер. Он словно противопоставлен образу бандита. Именно он сталкивается со своим антиподом в наиболее напряженные моменты действия. Но внутренне эта роль пассивна, сержант не несет в себе ни одной из тех черт, что были в предыдущей картине Де Сантиса присущи Джузеппе, Микеле и другим. Здесь начало галереи элементарного, естественного человека, который войдет как главное действующее лицо в большинство фильмов нового итальянского кино. В образе сержанта мы видим, как бесплоден протест, если он всего лишь бурно эмоционален, но интеллектуально не осознан. Этот образ мы невольно вспоминаем, когда встречаемся с Франческо в фильме «Нет мира под оливами» Де Сантиса, и с Саро в «Дороге надежды» Джерми, которых также играет Раф Валлоне, и со многими другими. Здесь впервые звучит наивно-героический мотив, который позволит критику Б. Зингерману подметить, что «там, где герои Горького делают только первые шаги, герои неореализма кончают свой путь познания».

Чтобы поединок двух сил приобрел в фильме действительно широкое общественное звучание, противопоставленные друг другу персонажи должны были определиться как социальные антагонисты. Этого не случилось.

На главную женскую роль в этом фильме Де Сантис пригласил не профессиональную актрису, а простую девушку Сильвану Мангано, с детства знакомую с бытом и тяжелым трудом сборщиц риса.

Приглашение непрофессиональных актеров не только на второстепенные, но и на главные роли большинством кинорежиссеров-неореалистов общеизвестно. Традиции этой следовал и Де Сантис. Причин тому немало. Поворот к актеру-непрофессионалу, как мы уже упоминали в связи с фильмом «Земля дрожит», был продиктован стремлением к жизненной

правдивости, которая виделась неореалистам вначале лишь в максимально точном воспроизведении всех подробностей человеческого поведения, протестом против института звезд, канонизировавшего на экране ординарность и пошлость. Известную роль играло и отсутствие средств на оплату опытных актеров. Следует признать, что в ряде случаев эта практика шла на пользу делу, ибо, отыскивая кандидата на роль, неореалисты стремились подобрать таких исполнителей, которые при соответствии внешних данных для предназначенной роли обладали бы несомненной природной одаренностью, дававшей им возможность с необходимой естественностью играть самих себя. Многие из них становились потом, подобно Сильване Мангано, профессиональными артистами. Нам хотелось здесь отметить и более важное обстоятельство, связанное с игрой актеров-непрофессионалов. Их использование в итальянском кино стало возможным не только в силу тщательности отбора талантливых людей, не только в силу специфики съемки кинофильма, дающего возможность получить тот результат, которого значительно труднее достичь в театре. Широкое использование их определялось и самим характером подавляющего большинства итальянских картин. Герой в них, как правило, был честен, прям и простодушен, но лишь в исключительных случаях интеллектуально развит. Интеллект его обычно пассивен. И именно это обстоятельство позволяло непрофессионалу легче справляться со своей задачей.

В своей полемике с итальянским режиссером Микеланджело Антониони, отстаивавшим ненужность в киноискусстве актера как творческой индивидуальности и мыслящей личности, Алексей Баталов справедливо писал: «Для современного искусства совершенно недостаточна просто непосредственность. Она уже сделала свое дело, и к ней привыкли так же, как к вычурности и пафосу в другие времена... Нужна выдумка, и чем она будет острее, тем лучше... Отыщите самый разнатуральный сюжет и отдайте его в руки людям, слепо идущим по линии простых ассоциаций. Вещь поблекнет, станет неуклюжей и утратит все нити, связывающие ее с жизнью...»¹.

¹ «Искусство кино», 1962, № 3, стр. 107.

И в самом деле, возьмите, к примеру, роли, сыгранные тем же Баталовым, или Смоктуновским, или Гасманом. Разве можно без улыбки подумать, что они могли быть сыграны непрофессионалом или актером, не способным овладеть интеллектуальной ролью?

У простой девушки из Пьемонта — Сильваны Мангано — была своя актерская задача. И она прекрасно решила ее. Мангано сыграла роль сборщицы риса в фильме «Горький рис» свежо и интересно. Сыграла девушку наивную, научившуюся понимать, что она красива и может нравиться мужчинам, но не научившуюся разбираться в том, «кто есть кто», оказавшуюся не способной противостоять наглости и силе. Она сыграла удачно роль крестьянской девушки, знающей, что такое тяжелый труд, но так и не понявшей, пока не произошла катастрофа, где ее место в жизни, где следует искать свое маленькое счастье.

Не только, однако, в актерских образах была удача фильма. Запоминаются мастерски, темпераментно, реалистически точно поставленные сцены — женское общежитие, где столько подлинного, неподдельно живого колорита, чудесных женских портретов, остроумных находок; сцена уборки риса, когда песня сезонниц несется над полями, залитыми водой, затем стычки сезонниц, наконец, финальная сцена, когда девушки, проходя, одна за другой засыпают тело погибшей Сильваны горстями риса, сцена, напоминающая аналогичную из «Щорса» Довженко. Но все правдивые зарисовки, выпуклые реалистические детали, отработанные диалоги, удачные актерские работы не могли возместить потери большой социальной мысли, которая словно была измельчена, раздроблена в этой картине. Не в малой степени этому способствовала и та острота приправы, которая подавалась здесь к каждому «блюду». Прекрасно хореографически и актерски поставлена сцена танца у поезда она привязана даже фабульно к действию, и ее не назовешь дивертиментом. Но, не будучи оправдана мыслью фильма, не связанная со всем последующим действием, эта сцена отвлекает, переключает внимание зрителя совсем не на то, о чем, собственно, рассказывает фильм. То же самое можно сказать и о сцене насилия над Сильваной. Эта сцена — тоже звено в цепи развертывающихся взаимоотношений героев,

она тоже определяет их характеры и состояние, но тянет она опять в иную сторону. Как и в первой сцене, здесь отчетливо ощущается уступка Де Сантиса моде на эротику, уступка канонам «коммерческого» кинематографа.

Известная итальянская сценаристка Сузо Чекки д'Амико в целом справедливо заметила: «Эротизм не рождается в результате недостатка свободы, он не является также путем к освобождению. Я бы сказала, что эротизм порождается своего рода моральным безделием, он представляет собой форму ухода от действительности, иллюзию, а не освобождение. Что касается эротического кино, то оно обусловлено чисто коммерческими причинами, точно так же, как торговля наркотиками»¹.

Конечно, «Горький рис» никоим образом не причислишь ни к «коммерческому», ни к «эротическому» кино, и поэтому мы не рискуем утверждать, что эротические сцены в этом фильме были рождены «моральным безделием» режиссера. Мы склонны думать, что появление их обусловлено увлеченностью автора поисками пути, на котором острые социальные проблемы, тенденциозность изображаемого не исключала бы жизненной естественности, на котором было бы исключено то стыдливое ханжество, которое порой хуже разврата. Но в этих поисках наряду с удачами, о которых говорилось, были и ошибки. К этим ошибкам — густой чувственности ряда эпизодов — следует отнести и финальную сцену — убийство на бойне, на которой лежит слишком терпкий налет дурного детектива, слишком сильное пристрастие к кричащей натуралистичности жестокой схватки, заканчивающейся образом сомнительной ценности — убитый бандит повисает на крюке, на который обычно вешают коровьи туши.

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

¹ Бюллетень Комиссии по международным связям СРК СССР, 1963, № 6.

конкретное выражение»¹. Эти слова Лидзани имеют прямое отношение к «Горькому рису», ибо очень точно выражают причины срывов в творчестве художника.

В «Горьком рисе» обнажились две противоположные тенденции, которые ощущаются и в других картинах Де Сантиса и по очереди преобладают то в одной, то в другой. Это — чрезмерная эмоциональность, захлестывавшая идею, что прогрессивная критика и ставила порой в вину режиссеру, и резкость, прямолинейность социального протеста, которую не могла ему простить реакция.

Несмотря на то, что в «Горьком рисе» налицо резкость протеста, преобладание в фильме эпизодов, рассчитанных на дурную занимательность, побудило реакционную печать «не заметить» протеста, умолчать о действительных недостатках картины, расхвалить ее сверх меры, оказать ей благожелательный прием в прокате (фильм дал рекордный сбор — 2 миллиарда лир), дабы «помочь» режиссеру стать на «правильный путь», перетащить его в свой лагерь.

Расчет, однако, не удался.

Успех, который имел второй фильм Де Сантиса, не вскружил ему голову. Он знал, к чьей критике следует внимательно прислушаться и к чьим похвалам отнестись с необходимой настороженностью.

В развернувшейся вокруг фильма дискуссии Де Сантис принял активнейшее участие. Он встречался со зрителями и на заводах, и на рисовых плантациях, и в кинотеатрах. Он соглашался с одними замечаниями и категорически отвергал другие. Что он вынес из этих встреч и споров, мы увидим дальше.

Итак, перед нами две картины одного режиссера, две картины, отличие которых друг от друга характеризует собой противоречивые влияния, определявшиеся противоречиями обстановки, в которой создавались эти и многие другие произведения неореализма. Две различные тенденции,

¹ Карло Лидзани, *Итальянское кино*, стр. 175.

характерные для этих двух работ Де Сантиса, существуют и сегодня, а потому заслуживают особого внимания. Говоря о том, что начатый неореализмом суд над буржуазной действительностью не должен быть прерван, ибо это означало бы конец киноискусства, демократии, а само итальянское кино засосала бы старая жизнь, итальянский сценарист Чезаре Дзаваттини далее подчеркивает: «Стремление видеть вещи такими, какие они есть, итальянцы испытывают с такой силой, что она иногда доходит до жестокости, и значение этого выходит далеко за пределы искусства и еще важнее, чем само искусство»¹.

В этих словах нашло очень яркое выражение стремление наиболее последовательных неореалистов привлечь внимание через кинообразы к острейшим социальным проблемам своей страны. Эту свою позицию они противопоставили тем художникам, которые считали и продолжают считать, что миллионам читателей, зрителей — тем, кто будет потребителем и судьей нового произведения искусства, ближе и понятнее такие общечеловеческие и вечные темы, как просто любовь, просто ревность, просто мужество или просто одиночество.

На этих и в самом деле вечных чувствах и ситуациях основаны сотни и сотни фильмов, сходящих ежегодно с конвейеров кинематографических фирм Европы и Америки. Но разве приобрело подавляющее большинство фильмов, сделанных профессионально вполне добротнo, благодаря набору «вечных категорий» действительно общечеловеческое звучание? Когда Де Сантис говорит о том, что «Трагическая охота» — это фильм, свидетельствующий о багаже, вынесенном им из опыта советского кино, он говорит не о приемах и средствах кинематографического решения темы (хотя найденное в этой области, став достоянием мирового кино, вошло в переработанном или в чистом виде во многие итальянские картины). Он говорит о большем, чем то, что определяется словами «кинематографический язык». Этот багаж был в глубине социальной оценки жизненных коллизий, а тем самым и общечеловеческой оценки (в единственном и точном понимании этого слова).

¹ Карло Лидзани, Итальянское кино, стр. 172.

«Броненосец «Потемкин» всколыхнул мысли и чувства миллионов людей потому, что в основе его лежал классовый конфликт. Фильм Эйзенштейна с предельной ясностью раскрыл политическую расстановку сил, с поразительной остротой обнажил общие закономерности революционной борьбы. Он и по сей день продолжает свой путь в бессмертие, ибо взывает к глубочайшим социальным чувствам человека.

Иными приемами, в ином стиле работал Вс. Пудовкин. Но сущность его «Матери» была в том же: через суровую правду событий и характеров он показал правду социальных отношений в обществе, показал рождение нового человека, борца за лучшее будущее, показал, как рождалась революция.

Почему так легко перешагнули пространство и время «Чапаев» и «Депутат Балтики»? Потому что картины эти были не просто киноповествованиями о жизни выдающихся людей. Авторы «Чапаева» раскрыли нечто гораздо более важное — конфликт двух миров, показали основные движущие силы в великой борьбе между миром уходящим и миром рождающимся. «Депутат Балтики» не стал просто историей о том, как балтийские моряки избрали своим депутатом известного ученого. В экранных образах он воплотил правду революции, ее непримиримый дух, ее величественные идеи. И фильм, где нет ни запутанной интриги, ни показа любовных страстей, якобы обязательных для успеха у «широкой публики», завоевал признание и у советского и у зарубежного зрителя. А фильм «Летят журавли»? Сквозь личные судьбы героев фильма, их личные взаимоотношения и конфликты раскрыты высокие критерии социалистической нравственности. Частный, конкретный факт проводов добровольцев на фронт из фильма «Летят журавли» не остается ни просто фоном событий, ни лишь символом жизни военных лет. Он стал живым олицетворением драмы миллионов людей, оторванных друг от друга грозной стихией войны, и в то же время выражением глубочайшего оптимизма народа, верившего в свою неминуемую победу. В поступке Вероники, изменившей Борису, мы увидели не обычную ситуацию любовного треугольника, исчерпывающую содержание многих кинодрам, но ее измену в с е м, кто, защищая свой народ, шел в те годы трудными дорогами войны. Идея

верности своему чувству и долгу, оттолкнувшись от «частного» события, достигла в этом фильме подлинно социальных высот, приобретая тем самым общечеловеческое звучание.

В названных фильмах подняты глубинные пласты социальной тематики, и каждый из них громко взывает к социальным чувствам человека, где бы он ни жил, и именно это в первую очередь придавало им характер подлинного искусства. Вот почему первый фильм Де Сантиса (при меньшем числе художественных находок, что оправдано отсутствием достаточных навыков) был ближе именно к такому искусству. Второй же фильм свидетельствовал о поисках мнимо общечеловеческой значимости в иных, о с т р а н е н н о «вечных» категориях. В результате наиболее ценное в его содержании и было в какой-то мере утрачено.

Де Сантис, видимо, сумел это понять, и потому он вновь приходит к реализму большого социального плана в своей новой работе «Нет мира под оливами».

Чтобы лучше понять твердость позиций Де Сантиса, его преданность интересам тех, кому он отдал свое искусство, нужно хотя бы вкратце напомнить читателю обстановку, в которой создавался третий фильм.

Бывший премьер Италии Де Гаспери, выступая на заседании Страсбургской ассамблеи Европейского совета, заявляет, что необходимо формировать европейское сознание, формировать в определенном направлении общественное мнение. Кино, по мнению Де Гаспери, может послужить весьма действенным средством для этого.

В этих условиях неореалисты явно мешают. И они все чаще начинают испытывать на себе политику владельцев кинопрокатной сети, на которую, как чуткий сейсмограф, реагировали продюсеры. Для того чтобы эта политика с наибольшей легкостью могла проводиться в жизнь, правительство всеми средствами поощряет производство бездумных развлекательных лент. Для достижения своих целей правительство использует все средства нажима на кинематографию, существовавшие при фашизме. Изменяется только форма. Прямого отказа, запрещения еще не существует (зачем же подрывать «демократические традиции!»). Правительство просто ограничивается указанием, что такой-то фильм нежелательно де-

лать. Вводится цензура, которая действует по инструкции, запрещающей фильмы только по причине безнравственности, оскорбления должностных лиц и т. д. Но под эти статьи попадают исключительно лишь социально острые, разоблачительные фильмы.

Система кредитования кинопромышленности, которая монополизирована Трудовым банком, строится таким образом, чтобы кредиты получали лишь «лояльные» продюсеры и режиссеры. В аналогичном направлении действует и система премий. Призванная на бумаге поощрять производство высокохудожественных фильмов, на практике она служит прямо противоположным целям. Вместо того чтобы способствовать поднятию вкуса зрителей, она побуждает кинематографистов ориентироваться на вкусы низменные, пошлые. В результате сугубо коммерческий фильм Бриньоне «Неблагодарное сердце» получает премию в два с лишним раза большую, чем «Похитители велосипедов» Де Сика, и в четырнадцать раз большую, чем фильм «Именем закона» («Под небом Сицилии») Джерми. Фильм Стено и Моничелли «Тото ищет пристанища» — развлекательная пустышка — получает почти в четырнадцать раз большую премию, чем картина Висконти «Земля дрожит».

Специально учрежденная комиссия Католического киноцентра своей системой «рекомендаций» оказывает широкое воздействие на политику кинопромышленников и прокатчиков, на кассовые сборы от фильмов. В своих бюллетенях киноцентр кратко излагает содержание фильма, дает ему эстетическую и моральную оценку. В заключение следует рекомендация. Когда дело касается неореалистического фильма, она стереотипна: «не рекомендуется». Естественно, что эта приписка делается и под каждым фильмом Де Сантиса.

Торгашеская психология — роковой посредник между кинотеатром и киностудией — приобретает огромное влияние. Этот посредник доходит до прямого вмешательства в процесс производства фильма: «Выбирает актеров, режиссера, выбирает или исправляет по своему вкусу сюжет. А вкус у него, разумеется, отвратительный...»¹.

¹ Дж. Феррара, Новое итальянское кино, стр. 173.

Таким образом, наступление на неореализм, выдающее страх реакции перед рожденной Соппротивлением идеологией, ведется по двум линиям: политической и экономической.

В разгар этой травли неореализма, в 1950 году, и выступает Де Сантис со своим фильмом «Нет мира под оливами», поставленным им по сценарию, в создании которого помимо самого режиссера приняли участие Либеро Де Либеро, Карло Лидзани и Джанни Пуччини.

Мысль фильма, по существу, не отличается от той, что проводит Де Сантис в своих первых двух картинах: в непримиримой борьбе угнетенных против угнетателей победа возможна только тогда, когда народ объединяется и в этом единении ощущает свою силу. Идея не только раскрывается в самом содержании фильма, но и со всей откровенностью декларируется Де Сантисом в авторском голосе, звучащем за кадром в финале картины: «Вы видели, как он (герой фильма Франческо.— И. К.), борясь за свои права, пошел даже против закона, ибо чувствовал себя сильным, потому что правда была на его стороне. В моем крае люди часто вынуждены действовать таким образом. Франческо трудно было бороться одному против несправедливости и беззакония. И лишь после того, как пастухи поняли, что, только помогая друг другу, они смогут отстоять справедливое дело, Франческо добился победы!»¹. (К слову сказать, эти фразы вызвали особое неудовольствие цензуры, требовавшей изъятия слов «даже против закона», как содержащих в себе «призыв к бунту против сил государства».)

И вновь, как в «Трагической охоте», Де Сантис проводит четкую классовую грань между персонажами, грань, которая определяет не только характер поведения, но и сам внешний облик и внутреннюю сущность героев. Снова, как и прежде, сюжет развивается напряженно, ибо в основе его лежат острые драматические столкновения социальных антагонистов. Только, пожалуй, здесь больше эпичности в повествовании, больше какой-то торжественной приподнятости. Это находит свое выражение в характере съемки (монтажные куски очень длинные), в суровой тор-

¹ Сб. «Сценарии итальянского кино», М., «Искусство», 1958, стр. 203.

жественности самого пейзажа — окутанных дымкой гор, неподвижности опаленных солнцем каменистых гряд, залитых солнцем долин. Величаво движутся герои, нет той динамичной смены планов, которую мы отмечали в «Трагической охоте».

Пейзаж здесь играет еще бóльшую роль, чем раньше, — он словно помогает лучше понять и душу героев и их судьбы. Как принято говорить в рецензии, он не только место действия, но и действующее лицо фильма. Герои его — Франческо, Лючия, много раз показываемые общим планом на фоне гор и склонов Чочарии, — действительно напоминают известные картины знаменитых итальянских мастеров живописи прошлого. К традициям этой живописи чувствуется явное влечение художника. Смотря на эти кадры, понимаешь, что не случайно еще за семь лет до постановки этого фильма Де Сантис писал:

«Если мы на самом деле хотим покончить с пережевыванием одних и тех же исторических сюжетов на темы прошлого века и отказаться от основанных на «кви про кво» пустых комедий, то мы должны сделать попытку создавать реалистические фильмы, тем более что у нас в этой области есть свои — действительно свои и почти исключительно свои! — традиции, традиции изобразительных искусств»¹.

Не будем преувеличивать значение сказанного, слишком широко обобщать и распространять влияние традиций живописи на неореализм и собственное творчество Де Сантиса. Кое-что в этом высказывании явно идет от полемического запала и темперамента (впоследствии и сам Де Сантис не раз выскажет мысль о традициях в более точных формулировках). Но обращение к этим традициям, стремление использовать их — несомненно. Как же мысль реализуется в самой фабуле и в сюжете произведения? — ...Люди здесь очень скрытны: они легко поддаются гневу и так же легко отдаются радости, они горды и смелы, равнодушны и к чужим и к своим страданиям... — звучит авторский голос на фоне горного пейзажа. Горы, горы, горы, и среди них аппарат вырывает то девушек, несущих на голове корзины с плодами, то стадо овец, то бедные, жалкие жилища

¹ Журн. «Фильм», 1943, № 23, стр. 11.

пастухов. Не все из пастухов даже знают, что кончилась война. Они всегда бедствуют — и когда гремят орудия и когда они смолкают. Так режиссер вводит зрителя в обстановку своего рассказа, сразу, как делал это и раньше, объясняет сущность конфликта — кулак Бонфильо, воспользовавшись тем, что бедняк Франческо был на войне, украл его овец и поставил на них свое клеймо.

Бедняку не от кого ждать защиты, ему остается уповать лишь на себя. И Франческо в одиночку вступает в борьбу. Ему удается забрать своих овец обратно. Но безмолствовавший ранее закон сразу же обретает голос. И Франческо оказывается на скамье подсудимых с наручниками на руках.

Так заканчивается первый этап борьбы бедности с богатством.

Идет суд. Не будем касаться всех его перипетий, поведения адвоката Бонфильо — богатого землевладельца, «объективности» судей и реакции самого Франческо на творимый над ним произвол. Обратим лишь внимание, с какой глухой покорностью нищие батраки и пастухи, запуганные Бонфильо, его жестокостью, мстительностью, зависимостью от него, выступают лжесвидетелями на судебном заседании, показывая и против истины и против своей совести. «Овцы всегда принадлежали Бонфильо», — повторяют одну и ту же фразу все семь свидетелей. Зритель мало удивлен этим, ибо он помнит, как молча они уходили от ответа, когда Франческо в присутствии Бонфильо и сержанта просил их подтвердить, что овцы принадлежат ему. Свидетельствует в пользу Бонфильо и простая деревенская девушка Лючия, полюбившая простого крестьянского парня Франческо.

Де Сантис и здесь ничуть не идеализирует отношения крестьян и Франческо. Кроме молчаливого сочувствия ему трудно чего-либо ждать от них — слишком тяжела жизнь, слишком много рубцов на спине и сердце бедняка, слишком долго зависела их жизнь от произвола властей, кулаков, чтобы они решились на протест, когда на их глазах Бонфильо крадет несколько овец или отнимает у Франческо невесту. Не зря голос автора в самом начале фильма предупреждает зрителя, что эти люди равнодушны и к чужим и к своим страданиям.

Однако по мере того как Бонфильо, почувствовав свою безнаказанность, все туже стягивает веревку вокруг горла пастухов, требуя с них непомерно высокую арендную плату за пастбища, мы видим, как нарастает протест. И тем ярче проступает закономерность этого протеста, закономерность единения бедняков, когда затрагиваются их общие интересы.

«Один пастух подходит к другому.

— Знаешь, а Франческо-то могут поймать.

— А тебе какое дело?

— Как это какое?! Если Франческо поймают, Бонфильо еще больше обнаглеет. Он тогда окончательно сядет нам на голову... Пришел момент, когда мы должны действовать. Наш долг помочь Франческо».

Так постепенно зарождается протест, в раскрытие истоков которого Де Сантис не вносит и тени идеализации,— он откровенно обнажает психологию забитого жизнью крестьянина.

Вот несколько пастухов отправились делегацией к бежавшему из тюрьмы и скрывающемуся в горах Франческо, чтобы оправдаться перед ним за ложные показания.

Один из них точно формулирует то, что привело их сюда:

— Бонфильо назначил непосильную арендную плату. Вконец разоряет нас. Надо покончить с этим.

И вот вы видите, как уходит от преследования Франческо, прячась среди церковной процессии, тянущейся по дороге. Как молящиеся один за другим безмолвно прикрывают его собой от глаз карабинеров. Как закрываются одна за другой перед носом Бонфильо двери жилищ пастухов, когда он пытается уйти от мести Франческо. Не помогают ему ни посулы, ни деньги, ни угрозы. Мы видим, как постепенно останавливаются одна за другой отары овец, чтобы по клубящейся пыли Франческо смог увидеть, где овцы Бонфильо, а значит, и сам он. Но теперь Франческо уже не бунтарь-одиночка, он действует от имени коллектива, как выразитель его интересов, и сливается с ним, как это часто имеет место в неореалистических фильмах.

Так с самого начала и до последнего кадра разграничены противостоящие друг другу силы, интересы людей, их судьбы.

По поводу образа Франческо и близких ему по духу персонажей неореалистических фильмов было высказано немало разноречивых суждений итальянскими и советскими критиками. Так, Инна Соловьева писала, что «неграмотные простолюдины его (Де Сантиса.— И. К.) фильмов едва ли учили историю, но она стоит за ними, определяет их»¹. Об этом же говорил и Б. Зингерман, подчеркивая, что «ощущение изысканной элементарности, которое вызывают герои итальянского кино... связано с их итальянским обликом. Как бы они ни были просты, за ними чувствуются века средиземноморской культуры. Простолюдин итальянского кино может быть невежественен и неграмотен, никогда в жизни не читать Данте и не слышать имени Рафаэля, но все равно его духовный мир освещается этими неведомыми ему, далекими факелами культуры»².

Сказано очень красиво, но малоубедительно.

Кстати, за греками, как известно, числится в прошлом также немалый культурный багаж, а герои греческих фильмов между тем удивительно не схожи с персонажами итальянских картин. В облике, характерах, поведении тех и других безусловно лежат исторические факторы, но, думается, здесь меньше всего можно говорить о влиянии древней культуры, о которой множество веков не имел никакого представления ни итальянский, ни греческий простолюдин.

Нам представляется спорным и тот настойчивый акцент на «значительности» героев, который делает Соловьева в своей книге, говоря о фильмах Де Сантиса. Признаться, мы мало видели эту «значительность» у героев «Трагической охоты», «Горького риса», «Рима, 11 часов», фильма «Дайте мужа Анне Дзаккео» или «Дни любви». Но в фильме «Нет мира под оливами» внутренняя сила, какая-то особая цельность героя действительно присутствует.

Герой этого фильма, не знающий внутреннего разлада, и в самом деле величествен в своей цельности и первобытной простоте. Для него и в самом деле расстояние между решением и действием очень кратко. В этом смысле он противостоит персонажам других неореалистических

¹ И. Соловьева, Кино Италии, стр. 72.

² Б. Зингерман, Кругозор неореализма.— «Искусство кино», 1958, № 4, стр. 161.

фильмов (да и разбираемого фильма тоже), словно примятых жизнью, особенно фильмов Де Сика, всегда ощущающих занесенную над их головой палку. Таков Риччи из «Похитителей велосипедов», Умберто из одноименного фильма, робкий герой «Крыши».

Уверенность в своей правоте, внутренняя сила и мужество позволяют Франческо поднять бунт и против Бонфильо и против закона. Он гордо и радостно смеется в лицо грабителю, когда ему удается отобрать у того своих овец. Его не сломили ни измена возлюбленной, ни лжесвидетельства, ни суровый приговор суда. Они лишь еще больше убедили его в том, что только он сам может защитить себя и отстоять свои права. — Я никогда ни от кого не получал помощи,— бросает он в лицо Лючии,— обойдусь без нее и на сей раз.

Критики справедливо подчеркивали элементарность Франческо, его чисто эмоциональный протест, в котором не слышится ни единой ноты, позволяющей предположить какой-то процесс формирования социального сознания. Он действительно социалист лишь по инстинкту. Но совершенно зря критики обошли молчанием другой момент, а именно что эта элементарность героя на каждом шагу развенчивается Де Сантисом, что режиссер не идеализирует Франческо, противопоставляя ему социально более прозорливых пастухов, давая всем ходом фильма понять, что Франческо сгнил бы в тюрьме, не окажи крестьяне ему столь действенной и единодушной помощи. Но и крестьяне не смогли бы подняться против Бонфильо, не возглавь этот стихийный протест героическая фигура бунтаря Франческо.

Федерико Феллини, создав образы Джелзомины и Дзампано в фильме «Дорога», стремился подчеркнуть обреченность этих людей, не способных осмыслить причины своих несчастий. Показав, что душевная наивность и цельность героев не избавят их от нищеты и страданий, Феллини тем самым полемизировал со многими итальянскими кинорежиссерами, которые любовались простотой героев своих картин. Но беззащитности и Джелзомины и Дзампано Феллини не нашел что противопоставить. Де Сантис дает на этот счет ясный ответ. Он не идеализирует элементарность Франческо, он не идеализирует и его героическое начало. Да,

Де Сантис любит своего героя, мужественным складом его характера, благородством душевного порыва, цельностью натуры. Но, любясь тем, чем, собственно, и не грех любоваться, он восстает всем ходом фильма против интеллектуальной беззащитности Франческо, против непонимания им своего классового места.

Исходя из реальных, типичных жизненных фактов, положенных режиссером в основу фильма, учитывая условия, в которых ставился фильм (а мы выше подробно говорили о них и в данном случае было бы нелепо их недоучитывать), Де Сантис был прав. Героическое начало, существовавшее и в «Трагической охоте» и в этом фильме, было вызовом той ущербной позиции в показе героев, которая звала лишь к сочувствию и жалости.

Позиция, занятая Де Сантисом, имела серьезное значение не только для итальянского кино. Поэтому мы хотим подчеркнуть ее одним характерным диалогом.

В 1962 году редакцией французского журнала «Клартэ» была организована дискуссия, или, точнее, обмен мнениями, между французским режиссером Клодом Шабролем и Григорием Чухраем. В центре возникшей полемики был именно разговор о героическом начале в искусстве.

Шаброль начал разговор с того, что заявил: «Я отрицаю героизм... Героическое интересует меня с точки зрения его механизма...» И, развивая свою мысль, продолжает: «Не опасно ли создавать произведения, восхваляющие героизм, тогда как этот героизм остается все же функцией идей, которые он защищает?». Отсюда с непреложностью следует, что Шаброль не знает идей, в которые стоило бы верить и которые стоило бы отстаивать.

Далее Шаброль, касаясь ситуации фильма, в которой действующее лицо заблуждается, но героически служит своим идеям, замечает: «В этом конкретном случае мне было бы интересно показать... тот «механизм», который заставляет этого индивидуума, имеющего определенные моральные достоинства, совершать аморальные поступки». Далее все становится еще более ясным: «Мне представляется очень трудным дать пример того, каким человеку следует быть... Я хочу постараться достигнуть ясности.

Но моя точка зрения не может быть такой, как ваша, Чухрай, поскольку я могу быть только критиком...»

Мы сознательно выбрали самое существенное и определенное из того, что говорил Шаброль, чтобы все стало предельно очевидно. Единственно, что привлекает здесь,— это откровенность человека, честно признающего, что он не стремится показать героическое начало, ибо не только не видит его в жизни, но и не знает, во имя чего сегодня человек должен идти на подвиг, не знает вообще, каким человеку следует быть, и сам может быть лишь критиком.

Поскольку Шаброль вел спор с Чухраем, то нам кажется, что будет правильно предоставить советскому кинорежиссеру ответное слово. Позиция Чухрая в вопросе о героизме, если говорить в целом и пренебречь возможной неточностью формулировки, вполне понятной в живом разговоре, представляется нам правильной. Вот что, в частности, ответил Гр. Чухрай: «...наша роль в том и состоит, чтобы помочь человечеству понять подлинный героизм! Конечно, никто из нас не получал диплома из рук самой Истины, никто из нас не может считать себя непогрешимым. Но никто не освободил нас от обязанности бороться за истину... Пусть люди ошибаются, спотыкаются, попадают в тупик, ничего! Это не должно останавливать их в поисках истины...»

Вот чем оправдан героизм Франческо, роль которого очень точно, в строгом соответствии с замыслом произведения исполняет Раф Валлоне. У Франческо еще не родилось понимания истоков того широкого конфликта, в который силой обстоятельств он оказался втянут и который был причиной его несчастий, который толкнул его на борьбу. Но оно, это сознание, несомненно придет, и тогда героическое начало будет играть не последнюю роль в еще множестве предстоящих ему битв.

Чтобы сильнее подчеркнуть остроту конфликта, чтобы еще больше оттенить то положительное, что есть в главном герое, режиссер фильма и актер Фолько Люлли наделяют антагониста Франческо — Бонфильо всеми противоположными качествами.

Смелости противопоставлена трусость, великодушию и человеческой доброте — жестокость и жадность, прямоту — интриганство. Но, как и

Франческо, Бонфильо не стал схемой с навешанными ярлычками. Каждая черта и черточка характера продиктованы не только его индивидуальной, но и социальной логикой. Вы видите человека в гневе, в иступлении, готового уничтожить своего врага, и все-таки без труда понимаете, что он трус. Вы видите, как он «щедро» дарит Лючии драгоценности, как легко предлагает адвокату крупную сумму денег (сейчас же, хотя процесс еще не окончен!), и все же легко обнаруживаете сквалыжничество: и в том, как он поднимает с земли сброшенное Лючией ожерелье, и как он проводит сделку с арендой пастбищ. И точно так же легко раскрывается социальная подоплека всех этих черт в характере Бонфильо — в обществе, в котором он живет, ему дано безнаказанно грабить, мять человеческие судьбы, насиловать.

Хочется отметить еще одну существенную деталь, которой мы уже касались, говоря о предыдущем фильме Де Сантиса «Горький рис». Как там, так и здесь происходят жестокие схватки, льется кровь, дикарь насилует девушку. В картину как бы по традиции вставили сольный танец. Но если в «Горьком рисе» танец своим характером выходил за рамки сюжетной обусловленности, если он отвлекал внимание зрителя от восприятия авторской идеи, то здесь происходит противоположное — танец накрепко связан с сюжетом, обусловлен им от начала до конца и отвлекает не зрительское внимание, а внимание карабинеров.

Драматическое столкновение героев, проходящее через большую часть фильма, нигде не раздражает зрителя физиологизмом, который всегда претит, как путь наименьшего сопротивления, как свидетельство того, что автор ищет любой возможности прикрыть неясность собственных позиций. При всей широте показа самых разных, в том числе и патологических, сторон взаимоотношений мужчины и женщины картина чиста благородной чистотой настоящего искусства, никогда не зовущего на помощь тот «увеселительно-половой клубнизм», который обличал еще Салтыков-Щедрин.

Вполне сознательно подчеркивая достоинства фильма «Нет мира под оливами», мы вовсе не хотим тем самым убедить читателя в художественном совершенстве картины. Темпераментность режиссера, стремившегося пре-

дельно обнажить идею вещи, невольно порой приводила к риторической символике, к некоторой поверхностности в изображении человеческих характеров, особенно персонажей второго плана, а в образе Лючии чувствовалась ненужная манерность игры актрисы Лючии Бозе.

Но недостатки эти не помешали фильму произвести на зрителей сильное впечатление глубоким анализом классовой борьбы в итальянской деревне, правдой раскрытия человеческих чувств и смелостью выводов.

Фильм «Нет мира под оливами» — одно из самых острых и мужественных произведений не только в творчестве Де Сантиса, но и среди неореалистических фильмов вообще. Он характеризует собой последовательность и непреклонность, с которой Де Сантис выражал свои взгляды. Он показал еще раз, что искусство, претендующее на то, чтобы до конца полно отразить жизнь, в наши дни уже не может не направлять удар против социальных пороков политически и морально обанкротившегося строя, не показав, как жертва исторического процесса становится активным участником этого процесса (если, конечно, это предопределяется характером привлекаемого художником материала жизни).

«Издавна принято видеть в литературе не что иное, как выражение понятий, стремлений и верований той общественной среды, в которой она живет и действует. Это верное определение вместе с тем заключает в себе и совершенно ясную характеристику обязанностей литературы относительно общества. Если последнее недоумевает и находится на распутье, если оно чувствует свои прежние силы упраздненными, а новых еще не сознает, то литература обязывается вызвать из тьмы эти новые силы, указать на них обществу и убедить его, что отныне его существование фаталистическое с ними связано»¹, — писал Салтыков-Щедрин в 1863 году в журнале «Современник».

В фильме «Рим — открытый город» эта «фаталистическая» связь была. Чувствовалась она и в фильме Альдо Вергано «Солнце еще восходит» и некоторых других.

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Наша современная жизнь. — «Современник», 1863, № 5.

Однако жизнь вперед шла стремительными темпами, итальянские кинорежиссеры еле успевали за ней угнаться, и тема Сопrotивления очень быстро отошла на второй план.

Вынужденной или нет была эта поспешность, но она серьезнейшим образом сказалась на дальнейшем пути развития неореализма, лишив художников возможности до конца осмыслить социальную и классовую сущность подпольной борьбы против фашизма. Поспешность помешала им ближе познакомиться с активными участниками исторического процесса, свершившегося в Италии в первой половине 40-х годов, а тем самым хорошенько разглядеть их и в послевоенный период.

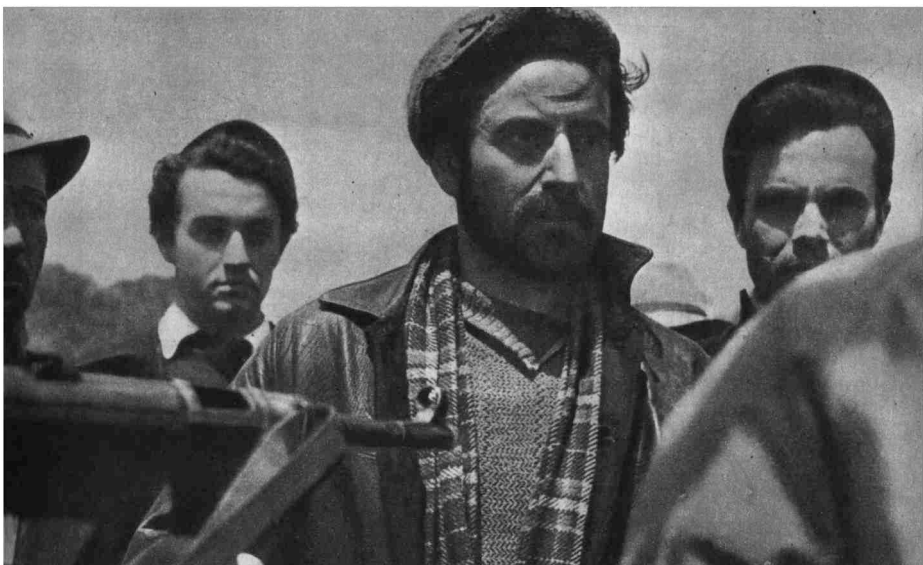
В фильмах, рисующих послевоенную «мирную» жизнь Италии, мы сталкиваемся, как правило, с героем, живущим преимущественно в сфере чувств, а не мыслей. Этому герою всегда не хватает понимания корней тех бедствий, что сваливаются ему на голову, чтобы именно против них направить свой протест. Больше того, ему не хватает и просто энергии. Вспомните Риччи из «Похитителей велосипедов» и отвлекитесь на миг от сострадания к нему и его сынишке, от естественной и правомерной симпатии к этому милому и хорошему человеку с несчастной судьбой. И вы поймете, что его протест, по существу, не способен ни на что более, как на то, чтобы толкнуть самого себя на кражу велосипеда. Когда же рушится и эта надежда, он уже не способен ни на что, разве лишь на попытку к самоубийству, которую уготовили Дзаваттини и Де Сика герою другого своего фильма — старику Умберто.

Мы еще раз хотим подчеркнуть, что, увлекшись несомненным высоким качеством многих итальянских картин, рисующих суровую действительность послевоенных лет — нищету, безработицу, унижение человеческого достоинства миллионов людей, — некоторые критики проходят мимо удивительной интеллектуальной пассивности большинства неореалистических героев. Разве чувствуется в этих фильмах, что «рабочий класс Италии идет по пути к тому, чтобы стать руководящим классом общества», — как писал в те годы Карло Лидзани?

Пытаясь подчеркнуть то, чего явно не хватало неореалистическим фильмам, иные исследователи нового итальянского кино писали: максимум, что



«ТРАГИЧЕСКАЯ ОХОТА»



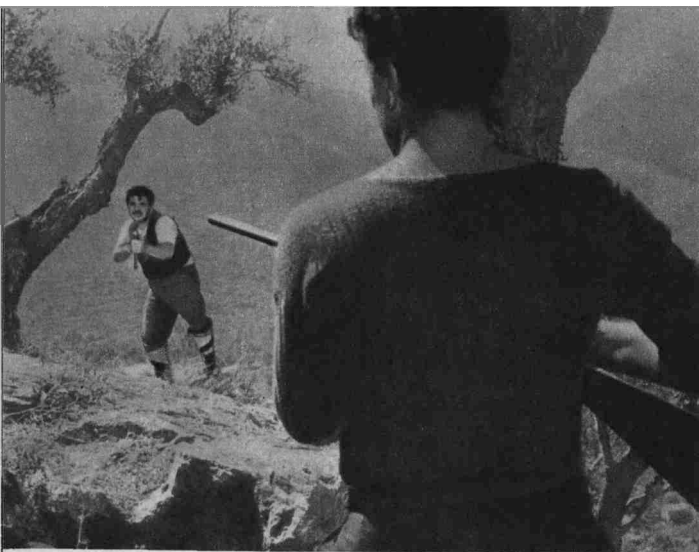


«ГОРЬКИЙ РИС»





«НЕТ МИРА ПОД ОЛИВАМИ»



«НЕТ МИРА ПОД ОЛИВАМИ»







«РИМ, 11 ЧАСОВ»







«РИМ, 11 ЧАСОВ»

дается неореалистам, это отразить реальную действительность Италии. Вы вспомните хотя бы Геную, население которой дало несколько лет назад столь решительный, сознательный, массовый отпор вылазкам фашистов, и станет ясно, что жизнь показывала значительно более высокий уровень социального прозрения масс, чем это можно увидеть в фильмах. Наряду с бесспорной разоблачительной силой, заключенной во многих картинах прогрессивных художников кино, в них ощущается и некоторая робость в постановке политических проблем, шедшая не от цензурных условий и правительственных репрессий (которые, конечно, не заставили себя долго ждать), а от расплывчатости мировоззрения многих кинематографистов. Примером тому могут служить некоторые картины прекрасного художника кино Пьетро Джерми, появившиеся в то же время, что и фильмы Де Сантиса, о которых выше шла речь.

После фильма «Во имя закона» Джерми вышел на суд зрителей с фильмом «Дорога надежды». Трудно положить на весы все отрицательные и положительные стороны обеих картин — и та и другая, безусловно, значительны художественной силой обличения буржуазного государства, бросающего бедняков на произвол судьбы; но и в той и в другой художник не в силах отыскать выход и дать в руки страждущим действительное оружие надежды.

Закон не может защитить сицилийских крестьян от произвола мафии («Во имя закона»), и Джерми звал к солидарности. Закон не в силах защитить сицилийских горняков от безработицы («Дорога надежды»), и художник правомерно видит выход также в солидарности простых людей (на этом мотиве, по существу, построены все эпизоды фильма, он пронизывает всю их внутреннюю ткань).

Но человечность героев «Дороги надежды», их «естественная простота», душевная цельность и добродушие — все прекрасные человеческие качества, возвеличиваемые художником и толкающие его порой на излишнее любование героями, на их идеализацию, оказываются явно недостаточными для защиты от нищеты и произвола при отсутствии развитого социального сознания. Казалось, сделай герои только один шаг от простой человеческой солидарности к солидарности высшего типа, которую может

дать только развитое сознание, или хотя бы прояви они тягу к ней, картина приобрела бы ту социальную значимость, которой ей явно не хватает, чтобы помочь миллионам зрителей понять, где лежит подлинная дорога надежды. Но этого шага Джерми не сделал. А Де Сантис сделал и в «Трагической охоте» и в фильме «Нет мира под оливами». И это, именно это, нам хочется подчеркнуть в первую очередь.

«Лишь тогда,— пишет Маркс,— когда действительный индивидуальный человек воспримет в себя абстрактного гражданина государства и, в качестве индивидуального человека, в своей эмпирической жизни, в своем индивидуальном труде, в своих индивидуальных отношениях станет родовым существом; лишь тогда, когда человек познаёт и организует свои «собственные силы» как общественные силы и потому не станет больше отделять от себя общественную силу в виде политической силы,— лишь тогда свершится человеческая эмансипация»¹.

Процесс этот, предопределяющий рождение нового сознания, новой оценки себя как личности, оценки своего места и значения в жизни общества, труден и длителен. Герои фильмов Де Сантиса, в том числе и фильма «Нет мира под оливами», находятся еще у истоков пути, ведущего к этой эмансипации. Но они не стоят на месте, они идут верной дорогой, а «дорогу осилит идущий».

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 1, стр. 406.

экранизация «случайного» факта

После фильма «Нет мира под оливами», казалось, все определилось: герои, круг мыслей и даже художественные приемы, характерные для фильмов Де Сантиса. Казалось, что можно было ожидать лишь новых поворотов той же темы и той же идеи.

Неопределившейся оставалась «только» физическая возможность ставить фильмы. Позднее Де Сантис заявил: «Два года я ничего не снимал. Ставить фильмы бессодержательные, «коммерческие» не хотелось. Ставить фильмы, нужные моей стране, моему народу, я не мог. Благодаря ряду счастливых случайностей мне удалось осуществить в 1951 году постановку фильма «Рим, 11 часов», который заставил итальянцев еще раз задуматься». Однако большей неожиданностью, чем возможность для режиссера поставить фильм, для зрителей и критики была сама картина.

Карло Лидзани писал, что Де Сантис, несомненно, проявил себя одним из наиболее своеобразных и темпераментных мастеров послевоенного итальянского киноискусства. Каждый новый его фильм был неожиданностью, нес что-то новое. Однако сказать «что-то» здесь явно мало, если сравнивать между собой прежние работы режиссера и фильм «Рим, 11 часов». Видимо, два года вынужденного молчания были заполнены не одним лишь стремлением разобраться в существе критики и похвал в адрес предыдущих работ.

Де Сантис сделал следующий шаг в исследовании итальянской действительности, не отбрасывая кричавших проблем времени — нищеты и безработицы. Он со всей резкостью поставил проблему не только материального существования широких слоев населения. Рядом с ней встала и иная тема — тема духовной нищеты их бытия, жизни без идеалов, жизни без «внутренней» перспективы. Де Сантис не только в наиболее совершенной форме сказал о кошмаре существования в вечных поисках куска хлеба, высказал все то, что на разном материале, с разных сторон стремились показать неореалисты. Он взглянул глубже, заставив зрителя понять, что буржуазное общество лишает человека духовных интересов, держит его сознание в интеллектуальной нищете. Надо заметить, что впоследствии эта тема, поднятая Де Сантисом, будет подхвачена другими итальянскими режиссерами. Мы найдем ее и в фильме «Мама Рома» Пазолини, и в «Вакантном месте» Ольми, и в картине «Один гектар неба», и во многих других. Это был выход на широкую дорогу реализма, где не жаль и потерять частичку «нео», если не вкладывать в понятие «неореализм» тот узкий смысл, который вкладывался с самых первых лет существования нового течения в итальянском киноискусстве. Неожиданно новым в фильме «Рим, 11 часов» было и другое. Наряду с солидарностью людей, рождающейся в ответ на угнетение, мы увидели в картине человеческую разобщенность, которая появляется там, где нет еще классового осознания причин этого угнетения.

Хочется поставить вопрос иначе, чем ставит его Лидзани, когда говорит, что «Рим, 11 часов» является наиболее удачным фильмом Де Сантиса именно потому, что в нем весь изображаемый материал основан на конкретных фактах, взятых из жизни, «внешне как будто и незаметных, однако чрезвычайно красноречивых и отвечающих строгим требованиям этого режиссера и страстному, беспокойному стилю его творчества»¹.

Роль этих фактов в данном случае определялась, безусловно, их соответствием требованиям и стилю режиссера, и, естественно, отбрасывать это соответствие нельзя. Но важнее другое. Углубление во внутреннюю

¹ Карло Лидзани, Итальянское кино, стр. 180.

с т о и м о с т ь этих фактов позволило режиссеру увидеть многое из того, что остается скрытым от тех, кто видит (или хочет видеть) лишь внешнюю их оболочку, их внешнее противоречие нормам социальной справедливости. Поэтому постараемся внимательно присмотреться к вопиющему документу — результатам обследования, проведенного молодым журналистом Элио Петри, прежде чем обратиться к сценарию и фильму, созданным на материалах этого обследования.

«Наше внимание,— писал Де Сантис в предисловии к изданию этих материалов, опубликованных несколько лет спустя после постановки фильма,— должны привлечь не только отдельные судьбы и роковое стечение обстоятельств, происшедших именно в тот день и в том месте (имеется в виду обвал лестницы дома на улице Савоя в Риме утром 15 января 1951 г.—И. К.), но и вся скрытая от посторонних глаз жизнь Рима, его бедняков и средних слоев населения, а также мысли, нравы, страдания и надежды девушек Рима, откликнувшихся на газетное объявление, и их семей — отцов, матерей, мужей, женихов, братьев и сестер... Кто они? Откуда пришли? К каким социальным слоям принадлежат? О чем они думали в то утро? Почему они нуждались в этом заработке машинистки? Как бы они его использовали? Как они одевались? Какие фильмы, какие книги они любили больше всего? Кто их мужья и женихи?..»¹

В ходе обследования создатели фильма решили повторить опыт с объявлением в газете о вакантном месте машинистки, предварительно отыскав помещение на первом этаже. Пришло человек шестьдесят. И Де Сантис, воскрешая в памяти то, что было им пережито, говорит о неизгладимом впечатлении, которое произвела на него материальная нищета одних и духовная — других.

Материалы, собранные Элио Петри и изданные в Италии, стали неотделимы от фильма. Помимо того что они представляют самостоятельную ценность и интерес, они дают также возможность проследить, как цепь разрозненных жизненных фактов трансформировалась в цельное художественное произведение.

¹ «Рим, 11 часов», М., «Искусство», 1958, стр. 8, 9.

Вот первая из жертв катастрофы, которую встретил Элио Петри. Ее зовут Донателла. Ей всего семнадцать лет. Она хотела быть независимой, она не хотела жить так, как живут все в ее семье — бедно, скучно, беспросветно. И вот она раскрывает свои жалкие интересы, которые, как и у ее жениха, не идут дальше того, что показывает коммерческий кинематограф Италии, — дальше примитивно-мещанских интересов, почерпнутых из всех этих фильмов типа «Цена прощения», «Мать прощает», «Я прощаю».

Вот другая — Мария. «Жизнь ее была ничем не примечательна. Она сидела дома, помогала матери; иногда ходила в контору к брату и стучала на машинке, чтобы заработать сотню-другую лир... Смыслом всей ее жизни было иметь собственную благоустроенную квартиру и хорошего, трудолюбивого мужа. Все ее мечты сводились к тому, чтобы исполнились мечты ее жениха».

Долго ли она искала работу?

«...Я обращалась по меньшей мере в двадцать контор. Мне много раз делали двусмысленные предложения. Один нахальный тип, назвавший себя писателем, сказал мне: «Я должен уехать на месячишко в деревню... Не желаете ли вы...» — и тут он мне вполне ясно намекнул, что ему от меня нужно»¹.

Рождаются незыблемые критерии, рождается совершенно определенное отношение к таким же девушкам, как она сама.

«Когда девушка быстро устраивается на работу, то стоит только внимательно к ней присмотреться и сразу поймешь, как ей это удалось... Я знаю, что никогда не найду подходящую для себя работу...».

Элио Петри без устали следовал из дома в дом, из центра Рима в его предместья. И везде картина была одна и та же. В одном из предместий — Квадраро — он встретил девушек, ни разу не бывавших в Риме. «Добраться до знаменитой пьядца Колонна до сих пор считается особым шиком, так же как попасть в воскресный вечер на премьеру какого-нибудь фильма... Работа этих девушек самая грязная и низкооплачиваемая.

¹ Здесь и далее цитируется по книге «Рим, 11 часов», М., «Искусство», 1958.

Они устраиваются уборщицами в кино и учреждения, стирают белье, наклеивают этикетки на бутылки, шьют за гроши военную форму для солдат». И когда кто-нибудь из них, отказывая себе во всем и не имея, как Лоретта из фильма, на теле даже рубашки, добивается диплома машинистки, принесенные жертвы чаще всего оказываются напрасными.

Марчелла, послужившая прообразом для Лоретты, рассказывает, что однажды она пришла в одну из контор (это было еще до несчастья), где так же, как и на улице Савойя в день катастрофы, собралось две сотни девушек. «Когда я зашла, первое, что меня спросил какой-то синьор, есть ли у меня жених, потому что прежней секретарше часто звонили по телефону». Рассказывай, рассказывай, скажи уже сразу, что хочешь быть уверенным, что новая секретарша будет на все согласна... «Как только куда-нибудь приходишь, тебя оглядывают с головы до ног. А потом уж решают, принять или нет, смотря по тому, как ты выглядишь и как себя ведешь». И заключает теми же словами, что и Мария: «Честная девушка никогда не найдет работы».

Рассказ Сильваны особенно тягостен. «Она рассказала мне,— пишет Петри,— что в семнадцать лет впервые поступила на службу. За каждую перепечатанную на машинке страницу она получала в конторе адвоката пять сольдо. «Ах, не думайте, что теперь многое изменилось».

Сильвана говорила намеками. И Петри постарался подробнее узнать о ней у приятеля. А приятель, как о самом обыденном деле, повествует: «Что же, у нее есть несколько постоянных клиентов... Если под конец месяца она видит, что денег от жалованья уже не осталось, она звонит кое-кому из знакомых и приглашает навестить ее... Ее нельзя назвать проституткой... Если ей хватает жалованья на весь месяц, она никому не звонит».

Но жалованья почти никогда не хватает...

Немалую пользу авторам фильма оказали рассказы таких, как Нора, которая, узнав, что перед ней помощник режиссера, прежде всего скрыла свой возраст — сказала, что ей двадцать два года, хотя наверняка была старше... Несчастье на улице Савойя привело в расстройство ее нервную систему. Взгляд у Норы блуждающий, говорит она отрывисто, глотает

отдельные слова, никогда не замолкает, чтобы собраться с мыслями и восстановить нить рассказа.

В душе Нора убеждена, что у нее задатки актрисы. А известно, что означают «задатки актрисы» для девушки из мелкобуржуазной семьи, прилежной читательницы иллюстрированных журналов и постоянной слушательницы передач итальянского радио.

Рассказав Петри о своем детстве, своих интересах («цветы, музыка и карты — вот мои излюбленные занятия»), почему она оказалась на улице Савояя («мой отец — единственный работник в семье, а нас четверо детей»), попросив Петри устроить ее сниматься статисткой в будущем фильме и получив уклончивый ответ, она неожиданно сказала: «Знаете, приходите ко мне на день рождения. Послезавтра. Потанцуем. Я сыграю на фисгармонии для вас».

А он в ответ:

«Послезавтра я не могу, потому что послезавтра мы празднуем День Республики.

Ох, уж эта противная республика!» — ответила Нора и ушла.

Одну звали Фьяма. Она была очень молода и очень красива. Но с тех пор, как случилось несчастье на улице Савояя, у нее все время болит голова.

«Скажите сами, ну что у меня за жизнь! Я даже не могу надеяться на какие-нибудь перемены... Когда девушка подрастает, ей нужно то и другое, а просить у родных, когда знаешь, что денег нет, это пытка. И вообще без работы жить невозможно!»

Она не хочет сидеть дома, смотреть, как бьются в нищете родители, и ждать, когда кто-нибудь возьмет замуж и уведет из дома. Но в конце концов, обив пороги всех контор и учреждений, приходится сидеть дома и ждать «счастливого случая».

«В больнице,— продолжает она,— меня не оставляли в покое, все говорили, что я красива. Там была санитарка, которая приходила ночью и снимала с меня одеяло, чтобы посмотреть, как я сложена. Но теперь все это прошло. Я знаю — и у красивых и у некрасивых жизнь одинаковая». (Возможно, отсюда рождается идея «Анны Дзаккео».)

Фьяма увлекалась чтением. Она верила всем этим рассказам о «красивой жизни» в журналах, вроде «Интимита», а теперь поняла, что на самом деле в жизни все иначе. «Вот она жизнь: приходят к тебе домой и описывают приемник и швейную машинку. И за что? За то, что ты не платишь по счету из больницы». Даже гадалка отчаивается — трудно предсказать хоть какой-нибудь просвет в жизни: «При такой безработице, как сейчас, никакие карты не помогут».

Подобные примеры следуют в книге Петри бесконечным потоком, являя читателю страшную картину жизни бедняков.

За всей этой нуждой, горем стоит еще сознание страшной бессмысленности своего существования. Одна из девушек, не дослушав циничного предложения богатого синьора, бросила трубку. «Не потому, что меня это шокировало. В том кругу, где я выросла, есть много испорченных девушек, элегантных проституток, которые идут на это просто так, от скуки. Они пьют, играют в карты, проводят время в погоне за острыми ощущениями, чтобы спасти себя от ужасной, разъедающей скуки».

Иногда спрашивают себя: зачем мы рождены на свет? А большей частью живут с затуманенным сознанием. По воскресеньям посещают мессу, исповедуются, пытаются на что-то надеяться, например, на тотокальчо — распространенный вид лотереи.

Некоторые, особенно отчаявшиеся, даже вспоминают войну — была надежда, что когда она кончится, все изменится к лучшему.

«А оказалось, что ничего не изменилось. Я не знаю, что со мной будет; не верю, что выйду замуж... Не верю, что найду работу. И эта мысль не оставляет меня ни днем, ни ночью...» — с горькой тоской жалуется Элеонора.

Все в замкнутом кругу, и не видно выхода.

Этот потрясающий документ и послужил основой фильма. В материалах обследования отразилась нищета материальная, нищета духовная, отразилось общество, не могущее ничего предложить, даже надежд, которые помогали бы жить.

Суровые факты, свидетельствовавшие о закономерных процессах жизни буржуазного общества, о материальной и духовной необходимости тру-

да — и в наиболее типичных и в наиболее своеобразных проявлениях, — должны были быть выражены в стройной системе художественных образов.

Фильм должен был ответить на главный вопрос: «Кто виноват?» Для этого в мозаике различных свидетельств и суждений нужно было найти звено, которое потянуло бы за собой всю цепь фактов.

Стремясь постигнуть, как удалось Де Сантису дать исчерпывающий ответ на вопрос «Кто виноват?», как удалось ему связать воедино разрозненный документальный материал, переосмыслить его применительно к требованиям художественного произведения, кинематографического произведения, и найти отвечающую документальному материалу драматургию, мы обнаружили немало того, что достойно внимания.

Так, прежде всего мы видим совершенно необычную для неореализма форму ведения действия, которую критик Г. Кремлев очень удачно определил как «венок сонетов». Форма повествования здесь непохожа на ту, которую использовал Де Сантис в предыдущих своих работах. Там был традиционный сюжет со всеми его привычными атрибутами. Как правило, две линии действия, определявшие судьбы антагонистических сил, развивались параллельно. В момент кульминации они переплетались между собой, затем вновь расходились, чтобы столкнуться в развязке. Здесь все строится иначе. Здесь множество линий. Раскрывая разные, частные судьбы, эти линии сходятся в одной точке, чтобы затем снова разойтись. Образуется своеобразный пучок фабульных линий, каждая из которых представляет собой короткую новеллу. Такую форму явно продиктовал материал. Она давала возможность с наибольшей силой выделить само событие, связать с ним самое существенное в судьбах персонажей.

Обвал лестницы, будучи кульминацией действия по своему внутреннему смыслу, лишь помогал, подобно прожектору, находящемуся в центре круга, осветить все окружающее пространство, все трагические судьбы героев фильма. Это была прежде всего заслуга авторов сценария — Чезаре Дзаваттини (который, кстати, и предложил идею обследования), Вазилио Франкина, Родольфо Сонего, Джанни Пуччини и самого Де Сан-

тиса, принимавшего участие в создании сценариев всех своих фильмов. Картина начинается кадром, в котором мы видим газетное объявление, обведенное красным карандашом: «Нужна начинающая машинистка со скромными требованиями. Явиться к 11 часам по адресу: Ларго Чирчензе, 37». Газета лежит на коленях у девушки лет восемнадцати. Ее зовут Джанна. Она спит, закутавшись в дешевенькое пальто и скорчившись от холода. Раннее зимнее утро. Пасмурно.

Постепенно улица оживает. Пробегает чья-то служанка. Где-то начинают выбивать ковры. Открывается газетный киоск. Подходит еще одна девушка, затем еще одна и еще. Выстраивается очередь. Так же постепенно начинается наше знакомство и с каждой из них и со всеми вместе. Зритель не может не обратить внимания на совсем необычную для Де Сантиса манеру рассказа. Каждый штрих обстановки, уличного пейзажа, поведения девушек дан предельно лаконично, словно вам и не важно всмотреться в окружающее.

Все должно максимально быть похоже на саму жизнь, какой ее увидел бы любой из прохожих, и ничем нельзя подчеркнуть преднамеренность. Вот короткий разговор девушек в молочном баре, и нам уже известна драматическая история мрачной красавицы Адрианны. Она оставила «хорошее место» у адвоката. Не нужно большого воображения, чтобы догадаться — почему. Детали станут известны потом.

Вот к очереди подходит еще девушка. Это Клара. Рядом с ней пожилой господин во всем черном, в старомодной шляпе. Он держит за руки двух девочек. Что делать, когда пенсия одна, а есть надо четверым?.. Но запоминается не только это. Несмотря на лаконичность изобразительного языка, вы успеваете запомнить внешний облик девушки, говорящий о иных жизненных условиях, воспитании и характере.

Появляется совсем юная девушка, с большими удивленными и ласковыми глазами — Корнелия. Наивная улыбка не сходит с ее лица. Девушка долго и печально разглядывает спустившуюся на чулке петлю. Очередь непрерывно растет. На собравшихся девушек все чаще оглядываются прохожие. Бросив тряпку, которой она вытирала окна, с любопытством смотрит на очередь и служанка Анжелина.

Следует беглое знакомство с некрасивой Лореттой и более подробное с Катериной. Она в машине с коммерсантом. Получив от него деньги, кладет их в сумку. «До свидания, моя любовь, самая последняя любовь!» — «О, я не верю тебе, дорогая!»

Прощаются еще две пары. Прилично одетая, красивая девушка Симона и ее бедный возлюбленный, художник Карло. Они долго не могут расстаться, с нежностью глядят в глаза друг другу. Потом аппарат выделяет Нандо и Лучану. Измученные, изможденные лица. Короткий разговор, из которого легко понять их бедственное положение.

Так завершается первое знакомство с основными персонажами драмы. Из огромного жизненного материала все предельно отжато. Оставлено лишь самое важное, самое необходимое, что должно дать представление о нищете, согнавшей сюда этих девушек. Но режиссер понимает, что указать лишь на беглые приметы нищеты недостаточно. Надо дать зрителю почувствовать эту нищету, пережить ее.

Корнелия хочет взглянуть на морячка, который все время делает ей какие-то знаки. И вы слышите реплику ее соседки: «Ей, видно, не так уж плохо, если она еще о любви думает».

Это ей-то не думать! В восемнадцать лет!

В разговор постепенно включаются все новые знакомые и незнакомые персонажи. И когда слушаешь этот разговор, невольно вспоминаешь то, что отвечали девушки на вопросы Петри. Что адвокат ищет секретаршу с приятной внешностью, а поэтому: «Если ты не очень хороша, можешь умирать с голоду...» И что одна из стоящих в очереди женщин ходит уже месяц по объявлениям: адрес записывают, а на работу не берут. И про то, что лучше снять кольцо — ведь замужних тоже стараются не брать. Напряженность действия возрастает. Возрастает и участие зрителя к судьбам этих красивых и некрасивых девушек, робких и смелых, застенчивых и циничных, но всех одинаково несчастных. И все-таки ясно, что участие зрителя не перейдет в волнение, пока не будут взволнованы испытанием своего призрачного счастья сами героини фильма. Так подходит сюжет к наиболее насыщенной эмоционально сцене, более других работающей на идею фильма.

Руки, печатающие на машинке. Пальцы с трудом находят нужные буквы. Лицо Лоретты словно неподвижная маска. Напряжен каждый мускул. Комок человеческих нервов, с трудом сдерживаемых надеждой. В эти судорожные движения — поиски нужных букв — вложено все. От этих «мелочей» зависит человеческая судьба.

«— Э-э... Медленно пишем, синьорина, а?»

Лоретта встает. Мучительная пауза.

«Я знаю, что медленно, но поверьте, я буду стараться... Я так буду, синьор, стараться! Синьор, домой без работы я не могу показаться. Восемь месяцев каждый день я уезжаю и приезжаю... Меня все так и дразнят — челнок».

Она не хочет смириться с мыслью об отказе, который ей самой очевиден.

«Вы знаете, я буду надеяться. Буду ждать. Да?»

Входит Адрианна и, не выдержав напряжения, начинает рыдать. Затем «старая пулеметчица».

Здесь, в этих эпизодах — кульминация мысли фильма. В последующих — в обвале лестницы, в стогах раненых — кульминация действия. Нужно было драматургически связать их в крепкий узел. Материал обследования Петри не давал готового решения. Необходим был авторский вымысел, который исключил бы разобщение фабулы и идеи, о чем мы говорили в связи с «Горьким рисом». Так появился эпизод с Лучаной. Она в самом конце очереди. У нее нет надежды даже быть вызванной в контору. Разве всех успеют проверить? Подходит муж Лучаны.

«Ты там был, Нандо?»

Мне велели прийти еще раз, недели через две...».

Больше нет сил ждать, больше нет сил надеяться.

И слышен крик Лучаны: «Минуточку!» Увидев хозяина, она, растолкав очередь, быстро входит в контору и плотно прикрывает за собой дверь. «Моя очередь очень далеко, а вы сказали, что примете только сорок человек.

Это верно, но ведь у вас не больше прав, чем у других?»

Аппарат неотрывно разглядывает лицо Лучаны. В нем решимость и страх. И мука.

«Шесть месяцев мой муж не работает. Хоть бы я у вас устроилась, синьор! Я печатаю хорошо...»

На лестнице мертвая тишина. Только слышен быстрый треск машинки. И тогда очередь взрывается негодованием. Кое-кто хочет последовать примеру Лучаны. Давка. Лестница обрушивается. Крики. Стоны. И опять тишина.

Действие закончено. Сюжетный мотив доигран. Что будет завтра, в общем, понятно. Но, может быть, лучше дать почувствовать это «завтра»? Может быть, лучше развести по своим местам героинь фильма? А заодно и сказать кое-что о положении человека в этом бесчеловечном обществе, где от потерпевшего катастрофу требуют плату за лечение, а если нечем платить, опишут последнее, что есть в доме,— стулья, кровать. Где девушка не может раздеться и дать себя перевязать, потому что на ней нет рубашки. Прекрасная тема для газетного фельетона: «Эй, слушай, слушай! Замечательный заголовок для статьи: «Девушка ищет работу, чтобы купить себе рубашку».

И режиссер вводит сильные своей внутренней драматичностью эпизоды в больнице.

Кто, собственно, виноват? Больница частная, врач должен есть, как и любой из его больных. Точно так же, как и привратница, вызвавшая такой гнев девушек, мокнувших перед конторой на дожде. Разве от нее можно требовать, чтобы она поступилась своим местом? Разве можно требовать даже элементарной разговорчивости от служащего, не желающего ответить, что это за контора и сколько здесь платят. Ведь его же уволят!

Зритель должен сам ответить на вопрос: «Кто виноват?» Но нужно помочь ему. Нужно, чтобы он не споткнулся на частном, следует исключить ошибку. Потому даны эти финальные сцены.

Постепенно сценарист и режиссер провожают своих героев туда, откуда они пришли, двести девушек на одно место со скромным окладом. Провожают дочь промышленника, которой родные отказали в помощи за то,

что она полюбила бедного художника. Провожают и проститутку Катерину. Коммерсант оказался прав. Он не стал ее последней любовью... Эти две новеллы — одни из лучших в фильме.

В роскошном лимузине везут родители Симону домой. Но на полпути она останавливает машину и возвращается туда, где ждут ее нужда и любовь. Сцена лишена слов. Симона вошла, села в качалку. Лицо стало спокойно-задумчивым, словно сброшен какой-то тяжкий груз сомнений. Карло не слышит, как вошла его возлюбленная. А увидев, улыбнулся радостно и чуть смущенно и продолжал сбивать подрамник. И снова лицо Симоны — на лице ее улыбка, в которой и радость и печаль. Сказано так мало, а дано почувствовать и понять так много...

«Домой» возвращается и Катерина. Попытка стереть прошлое, как губную помаду, снова оказалась тщетной.

...Лагерь для бездомных и беженцев, оставшийся в своем девственном виде еще со времен войны. Пустырь, изрытая земля, кругом валяются ржавое железо, трубы, жалкие островки жиденькой травки, запыленной, потерявшей свой цвет, как все здесь — и лачуги обитателей этого лагеря, да и сами обитатели, — безжалостно выброшенные из города на эти пустыри жители «свободного мира».

«А здесь никто и не знает про лестницу, — как нечто само собой разумеющееся бросает Катерина. — Сюда носят только старые газеты, щели заделывать».

Она входит в одну из жалких лачуг.

«Я-то еще хорошо отделалась. Я вообще счастливая. Верно? Ну, идите, входите сюда».

Но человека, еще минуту назад такого развязного и циничного, уже нет. Это слишком даже для него.

И эта удаляющаяся фигура коммивояжера и слова облегчения, вырвавшиеся у Катерины и напоминающие зрителям фразу ее коллеги из греческого фильма «Фальшивая монета»: «Если бы я была богата, я всегда бы спала одна», — все это толкало взволнованного зрителя к тому, чтобы он мог сам ответить на поставленный авторами вопрос: «Кто виноват в этой безысходности человеческого существования?» А рядом с темой ни-

щеты возникает тема мизерности человеческих запросов и интересов, тема жизни, в которой если и может существовать пафос, то лишь пафос борьбы за то, чтобы не умереть с голоду. Если ж эта опасность минует, начнется борьба за новое платье или швейную машину, борьба за приличного жениха или приличное прозябание за лото в семейном кругу. Это предел! Иных запросов нет.

Разговоры о любви «с первого взгляда», о новой сумочке, взволновавшей половину очереди, и это общее внимание к мечте девушки выступить с пошловатыми песенками по радио, и десятки других, очень незначительных внешне деталей, еле уловимых движений и обычных слов раскрывают ту «элементарность» духовного существования, которая именно из-за внешне неброского выражения оставляет особо тягостное ощущение. Впечатление усиливается благодаря тому, что здесь нет определенно выраженной прослойки людей, как в «Маменькиных сынках» Феллини, и действуют не два, не несколько героев, как, например, в «Похитителях велосипедов» Де Сика, а множество персонажей — разного воспитания, разных характеров, разной социальной среды. Наконец, потому, что жизненные ситуации взяты со всеми им сопутствующими особенностями, без излишнего педалирования самих героев на мотивах, приведших всех их на улицу Ларго Чирчензе.

Перед закрытой дверью конторы они все единодушны: в своем недовольстве тем, что жильцы никак не проснутся, и тем, что их рассматривают хозяева, как лошадей на конюшне. Они единодушны в решимости не соглашаться на оклад меньше 15 тысяч лир в месяц, а позже в решимости не платить по больничным счетам. Единодушны в своем отношении к генеральской дочке, отцу которой не понравилось их шумное поведение на лестнице. И даже в своем сочувствии тем, кто имеет меньше, чем другие, шансов рассчитывать на удачу. (Слыша, как неуверенно стучат клавиши под неумелыми пальцами Лоретты, одна из девушек говорит: «Даже помочь ей хочется. Вот ведь бедняга!» И в словах этих слышно искреннее сочувствие.)

Но когда дверь захлопывается снаружи за той или другой девушкой, то призрак голода заставляет их забыть обо всем, кроме своей судьбы.

Этот призрак заставляет Лючану — мягкую, великодушную женщину, забыть о том, что стоящие перед ней в очереди такие же мученики, как она, и обманом обойти всех и войти в контору. Сигнал дан. И то, что представляло собой только что коллектив, в котором чувствовалось участие и сочувствие друг к другу, мгновенно распадается. Теперь каждый за себя. И вместе с разрушением этого единства разрушается и лестница, увлекая вниз, калеча десятки молодых жизней. В совпадении нет случайности. Ибо виновник один — общество. Оно каждый раз стремится разрушить естественное чувство — стремление людей к единению, каждый раз травмирует их потерей этого чувства. Разъединяя, капиталистический общественный строй отводит как бы вину от себя в сторону тех, кого он вынудил поступиться своим человеческим и классовым чувством. Картина, нарисованная Де Сантисом, трагедийна, но не безысходна. Она не вызывает той жалостливости, не оставляет в душе зрителей того горестного сочувствия, которое вызывали и оставляли судьбы многих неореалистических героев — и безработных из «Чуда в Милане», и старика пенсионера Умберто, и даже в какой-то степени судьба Риччи из «Похитителей велосипедов».

Жизненный процесс может рассматриваться в произведении искусства лишь как исторический процесс, а исторический процесс не может не нести в себе оптимистического звучания.

Есть ли это звучание в фильме «Рим, 11 часов»? Безусловно. Оно прежде всего в отношении героев к своим собственным судьбам.

Та пассивность и безверие, которые слышались в приведенных нами словах девушек — подлинных участниц катастрофы, — были фактом жизни, но целиком, обобщенно перенесенные на экран, они прозвучали бы фальшиво.

В этом, как почти и во всех фильмах Де Сантиса, рядом с соответствующей жизненной правде горько-пессимистической исповедью одних звучат непреклонность и оптимизм других. И они столь же верны, столь же правдивы. Вспомните скромную служанку Анжелину. Она была, возможно, сыта у своих хозяев. И она определенно не испытывала той нужды, что познали многие ее сверстницы, сошедшиеся у злополучного

дома 37. Но она не смирилась с помыканиями за кусок хлеба. И встала в очередь. А катастрофа на лестнице, где столь очевидно было крушение надежд сотен людей, оказалась слишком малым доводом, чтобы заставить ее смириться. Анжелина предпочла уехать назад в деревню, но не доставить своим хозяевам радости увидеть ее в разорванном платье. Проститутке Катерине не удалось и три года спустя после первой попытки бросить свою профессию. (Мы наблюдаем и здесь умелую трансформацию жизненного материала при его переработке в сценарий и фильм. В материалах Петри, как помните, присутствует «ненастоящая» проститутка Сильвана, приглашающая своих постоянных клиентов, когда не хватает жалованья. Катерина не похожа на Сильвану ни обликом, ни характером, ни речью, ни условиями жизни. Не похожа она и на тех проституток, что в «острых ощущениях» искали забвения от бессмысленности существования. Но она впитала что-то от всех их. И не будь героинь очерка Петри, не было бы и Катерины.)

Катерина распрощалась еще с одной надеждой. И, быть может, легко отнести лишь к инерции своеобразной человеческой природы ее слова о том, что если не вышло сегодня, выйдет завтра.

Но к этой инерции не отнесешь ее гордого поступка, когда на глазах полицейского агента она рвет свой злосчастный желтый билет на мелкие куски. В этой мимолетной детали — весь человек, в котором буржуазное общество не сумело подавить дух протеста. Эта ярчайшая деталь появилась лишь в фильме. Ее не было ни в материалах Петри, ни в последнем варианте сценария.

Оптимистический мотив фильма еще более усиливает внешне спокойно развивающаяся новелла с Симоной. То, что эта девушка, дочь богатых родителей, пережив катастрофу, вновь возвращается к бедному художнику, которому трудно ждать каких-либо перемен в своей жизни, говорит о том же духе непокорности, что мы видели и в Анжелине и в Катерине. Герои уходят из фильма совсем не такими, какими они пришли в него. И в этом также одно из серьезных достоинств произведения.

Говоря о фильме «Рим, 11 часов», хочется обратить внимание еще на

одну характерную деталь в его сюжете. Речь идет о новелле, связанной с Корнелией.

Авторы исходили из факта катастрофы. Одна из девушек, находившихся на лестнице, скончалась. Можно было сделать этой жертвой любую из главных героинь. Но сознательно была выбрана самая юная из них, ласковая, наивная, доверчивая. Дело, однако, не ограничилось просто удачным выбором жертвы катастрофы. Словно помня один из советов С. Эйзенштейна, художник придал судьбе Корнелии своеобразную сюжетную окраску.

Рассказывая о том, как создавался сценарий «Александра Невского», С. Эйзенштейн заметил, сколь важно было заставить зрителя полюбить кольчужника Игната еще до того, как он погибнет. И была придумана история: всем наготовил Игнат кольчужек, а себе оставил самую короткую. Этот альтруизм погубил Игната, но заставил с тем большей силой оценить его патриотизм. Потому так потрясают зрителя его последние слова: «Коротка кольчужка-то...»

Нечто похожее происходит и здесь. Единственной из всех девушек, авторы дают Корнелии возможность испытать на глазах зрителя первое наивное и чистое чувство. Даже не чувство, а лишь прелюдию к нему. И, «обыграв» в больнице записку с адресом смешного матросика — все, что осталось от юного и милого существа, от ее первых надежд, художник переключает гнев зрителя в тот же адрес, куда направлено острие всего фильма...

Сценарий почти целиком предопределил здесь удачу фильма. Своеобразием своей фабулы, о чем уже говорилось, и удивительно точной, очень индивидуальной речевой характеристикой героев. Эта индивидуальность отработана, как в хорошей прозе, где нет расчета на подкрепление ее актерской индивидуальностью. Каждый персонаж приобретает свое лицо благодаря своеобразию характера, нарисованного авторами, колориту речи. Вспоминается разговор Лучаны, «старой пулеметчицы», Катерины, Анжелины — речь каждой из них индивидуализирована. Но что не менее важно, в сценарии с полнотой, которая позволяет увидеть весь фильм в самых мельчайших его живописных деталях от начала и до конца, опи-

сана вся обстановка действия. Здесь действительно просится на язык фраза: «Все сделано, остается только снять».

Читая сценарий фильма «Рим, 11 часов», вспоминаешь десятки других сценариев, отличие которых от пьес заключается лишь в стоящем на первой странице видовом определении: «киносценарий».

Любопытно в связи с этим сделать небольшой экскурс в историю. Н. В. Гоголь предпослал тексту «Ревизора» «Замечания для гг. актеров», в которых описал внешность героев пьесы, их умственный кругозор, черты характера, манеру речи. Это «Ревизору»-то! Сделал он это не случайно. Он увидел, что краткая ремарка в первом варианте пьесы лишала актеров возможности увидеть образы Хлестакова, Бобчинского, Добчинского и других персонажей с той же отчетливостью, с какой их видел сам автор. И это, как известно, привело к неверному толкованию ролей, так огорчившему Гоголя. Даже обращаясь к М. Щепкину и предлагая ему взять на себя постановку «Ревизора», Гоголь напоминает о том, как надо играть Хлестакова, что это за человек. Второму же изданию «Ревизора», вышедшему в 1842 году, драматург предпослал «Отрывок из письма, написанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» одному литератору», в котором, касаясь роли Хлестакова, пишет: «Хлестаков вовсе не надувает; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит»¹, и далее: «Хлестаков лжет вовсе не холодно или фанфаронски-театрально; он лжет с чувством; в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого»².

Все эти письма и замечания представляют собой, по существу, вынесенные за пределы пьесы авторские характеристики, столь обычные в повести или рассказе. И показательное, что подобные пространственные замечания Гоголя понадобились для такого шедевра, как «Ревизор», для прославленных актеров петербургского и московского театров!

Ибсен, как известно, не признавал подробных ремарок. Он говорил: «То, что я сказал, то сказал!» Но когда думаешь над значением этих

¹ Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, т. 4, М., Гослитиздат, 1949, стр. 263.

² Там же, стр. 264.

описаний, невольно склоняешься к доводу Бернарда Шоу, который, полемизируя, отвечает: «Совершенно верно. Но беда в том, что чего он не сказал, того не сказал».

Шоу с глубоким сожалением писал:

«В шекспировском наследии у нас не сохранилось ни одного режиссерского экземпляра; в издании *in quarto* мы находим почти что один голый диалог. А чего бы мы не дали за режиссерский экземпляр «Гамлета», которым пользовался сам Шекспир во время репетиции, с карандашными пометками на полях его рукой! И если прибавить к этому разъяснения, которые автор давал устно по ходу действия, в особенности же описания действующих лиц при помощи которых он пытался втолковать актерам, кого, собственно, они должны изображать,—какой свет пролило бы все это не только на самую пьесу, но и на всю историю шестнадцатого века»¹.

Ремарки, которые вводил Шоу в свои пьесы, по полноте и разнообразию авторских замечаний могут поспорить с ремарками большинства современных сценариев, но ведь именно сценариям они особенно необходимы.

Учитывая возможности кинематографа, учитывая необходимость нарисовать картину действия, в которой каждая деталь — пейзажа, обстановки, поведения человека, его состояния, его речи — служила бы поставленной цели, в сценарии «Рим, 11 часов» даются целые страницы описания этого действия даже там, где нет и двух слов, сказанных каким-либо персонажем.

Вот один из таких эпизодов: все действие его носит чисто психологический характер. В нем нет никакой внешней динамики и произносится только одно слово. Это эпизод возвращения Симоны домой, который мы уже упоминали.

Девушка входит в комнату, останавливается и смотрит на художника.

«...Она взволнована и напряженно оглядывается вокруг и начинает слегка растерянно, но вместе с тем радостно двигаться по комнате. Постель не

¹ Бернард Шоу, Избранное, М., Гослитиздат, 1953, стр. 12.

постлана. Симона подходит к ней, несколькими движениями приводит ее в порядок. Потом все так же медленно и радостно продолжает ходить по комнате, рассматривая вещи. Затем, словно охваченная усталостью, опускается в кресло.

Художник, по-прежнему не замечая ее, продолжает набивать холст.

Симона с безграничной любовью долго молча смотрит на него. Она упоена своим вновь обретенным счастьем.

Художник продолжает работать.

Глаза Симоны почти закрываются от усталости и пережитого волнения. Она, улыбаясь, откидывается в кресле.

Потом вдруг тихо и нежно, словно будя рано утром дорогого ей человека, зовет:

— Карло...

Перед ним как видение — улыбающаяся Симона.

Художник настолько изумлен и обрадован, что не решается встать, боясь нарушить очарование.

Постепенно и его лицо озаряется улыбкой, и все заметней становится охватившее его волнение.

В глазах художника блестят слезы»¹.

Этот короткий эпизод был несколько изменен в фильме, изменен совсем немного. И, в частности, было выброшено единственное звучащее слово, он стал еще скупее и еще более психологически насыщенным. Но он не было бы столь впечатляющим, если бы его так подробно не увидели и не описали сценаристы.

Пример, достойный внимания, а их можно было бы привести множество. Не имея возможности более пространно цитировать сценарий, мы отсылаем интересующегося этой стороной мастерства к тем страницам сценария, где идет описание обвала на лестнице. Можно удивляться и восхищаться точностью, предельной скрупулезностью описания обстановки и состояния каждого из героев.

Начинаются и заканчиваются сценарий и фильм одним и тем же кадром:

¹ «Рим, 11 часов», стр. 296—297.

это не просто интересно найденный прием. Это финальная точка, определяющая «статус кво» буржуазного общества, точка, замкнувшая заколдованный круг.

Джанну, которую мы увидели в начальных кадрах фильма сидевшей ранним утром у дома, где она надеялась получить место машинистки, мы увидели и в конце фильма в той же позе, на том же месте, и та же надежда занимала ее мысли.

Фильм дал ясный ответ на множество вопросов, возникших в сознании зрителя за полтора часа экранного действия. Он убедительно показал, что незачем искать виновника несчастья в домовладельце или архитекторе, хозяине конторы, помещавшем объявление, или в слепой случайности. Президент итальянской республики, по существу, сам косвенно признал этот факт. Сколько ежедневно несчастных случаев, самых драматических, происходит по разным причинам в таком большом городе, как Рим? Хотя бы в результате лишь автомобильных катастроф?.. И не было слышно случая, чтобы руководители государства официально выражали сочувствие родственникам жертв, если это, конечно, не были крупные сановники. А здесь — поразительный случай! — «президент республики передал отцу машинистки, кавалеру Джованни Баральди, выражение своего соболезнования» («Унита», 1951, 19 января). Следует учесть, что глава государства был очень занят в эти дни, ибо спустя два дня после катастрофы и за день до похорон машинистки в Рим прибыл бывший тогда президентом США Эйзенхауэр, чтобы окончательно договориться о включении Италии в Атлантический блок.

Соболезнование президента свидетельствовало о том, что несчастный случай, легший в основу фильма, «словно указующий перст, ткнул в язву безработицы и осветил изнанку жизни всего большого города, а не только исконно бедных слоев его населения»¹.

Фильм был подвергнут нападкам и бойкоту. Де Сантис рассказывал, что премьера фильма, хоть его и старались замолчать, заставила римскую газету «Темпо» поместить резьюренную передовицу с критикой в адрес

¹ «Рим, 11 часов», стр. 7,

правительства за то, что оно позволило создать подобную картину. Сначала фильм сняли с первого экрана и пустили без всяких на то формальных причин на второй и третий экран, а вскоре и вовсе изъяли из проката. И уж, конечно, исключили из списка итальянских картин, которые должны были в тот год демонстрироваться на Международном кинофестивале в Канне.

Де Сантис сделал правильный вывод: «Это было признаком того, что мы попали в точку»¹.

¹ «Рим, 11 часов», стр. 14.

«маленький человек, что же дальше?»

Тема «маленького человека»... Сколько раз болью отзывалась она в сердце читателя, начиная еще с гоголевской «Шинели»! Сколько душевного тепла, сочувствия, гнева, таланта отдали ей художники XX века! Она прошла сквозь десятки произведений буржуазного киноискусства, достигнув вершины художественного воплощения в шедеврах Чаплина, через многие тома прозы и театральной драматургии. Она прозвучала с волнующей силой и в фильмах итальянского неореализма.

В начале 50-х годов наряду с фильмами Де Сантиса «Нет мира под оливами» и «Рим, 11 часов» появляются фильмы Де Сика и Дзаваттини, Висконти, Лидзани, Феллини. Одна и та же тема получает в них различное философское толкование, и, чтобы глубже уяснить позиции Де Сантиса, необходимо хотя бы кратко коснуться ее трактовки в работах других режиссеров.

Де Сика и Дзаваттини с коротким промежутком создают «Чудо в Милане» и «Умберто Д.», а несколько позднее — «Крышу».

«Чудо в Милане» — это фильм-сказка. Это рассказ о младенце, которого воспитала женщина, вознесенная в рай за святость. От своей воспитательницы мальчик получает голубя, способного творить чудеса. Но райские полицейские зорко следят за тем, чтобы чудеса не пришли на грешную землю. Голубя похищают. И безработным, среди которых живет маль-

чик, выгнанным из своих жалких лачуг, остается, не дождавшись счастья на земле, отправиться на небо.

«Чудо в Милане» не вызывает в зрителе чувства самоуспокоенности, не уводит его в сторону от проблем современности, но вывод, к которому приходит зритель, посмотрев фильм, глубоко пессимистичен. Его вольно или невольно подводят к мысли о том, что торжество любви может осуществиться только в нереальном, сказочном мире. Де Сика стремится показать, как хорошо было бы, если бы в человеке побеждала любовь. Но его призыв к братству и взаимопониманию людей не носит социального характера.

Упование художника на то, что мир не знал бы никаких невзгод, если бы все люди были такими же добрыми, как Тото,— лишь поэтическая жалоба, а в призыве к солидарности явно ощущается христианский мотив. М. Блейман в книге «Правда революции — правда искусства» справедливо пишет, что сила фильма в мужестве, с которым режиссер признается в своем незнании путей выхода. Слабость в том, что он этого выхода и не ищет.

«Неореализм в «Чуде в Милане» раскрывает свою самую слабую сторону — отсутствие даже помыслов о переустройстве мира, отсутствие политической идеи»¹.

Для первых неореалистических картин человечность была лишь отправным началом. Для целого ряда фильмов последующих лет эта человечность стала завершением, конечной точкой, в которую упирается авторская философия. Для Дзаваттини и Де Сика это сказалось не только в «Чуде в Милане», но и в превосходной картине «Умберто Д.» и в «Крыше».

На смену теме солидарности, которая была альфой и омегой большого количества фильмов, в том числе и фильма «Похитители велосипедов», приходит в «Умберто Д.» откровенная филантропия и сострадание. Социально важная тема профанируется и дальше, в фильме «Крыша». Здесь все недоиграно — недоиграна тема собственности, калечащая людей (задумайтесь о судьбе подростка, помогавшего молодоженам по-

¹ М. Блейман, Правда революции — правда искусства, М., «Искусство», 1961, стр. 37.

строить дом, а затем, когда появилась крыша, забытого не только хозяевами нового жилища, но и авторами), недоиграна и тема бедственного положения людей, лишенных возможности иметь крышу над головой. А венчающий картину «хэппи энд» с добрым полицейским разве говорит о чем-либо существенном? Да и вся эта историческая неправда, прикрываемая правдой случайного, разве компенсируется солидарностью с героем его товарищей и родственников, солидарностью, которая носит скорее «общинный», чем классовый характер?

То же и в творчестве Лукино Висконти. Продолжая удивлять своим мастерством, он, к сожалению, в не меньшей мере удивляет шаткостью своих философских позиций. Фильмом «Самая красивая» (1951) режиссер стремился рассказать «историю одного кризиса», кризиса одной римской семьи, под ударами которого каждый из ее членов начинает лучше понимать окружающий их мир, самих себя, свои силы, свои возможности. Но нарисовать широкую перспективу, углубить по сравнению с фильмом «Земля дрожит» свое понимание жизни Висконти, на наш взгляд, не удалось.

Можно восхищаться глубоким психологизмом образов фильма, ярким талантом Анны Маньяни; можно согласиться, что в картине действительно выпукло показана угроза распада семьи, сталкивающейся с уродливым, эгоистическим обществом, но уйти от ставшего уже раздражать во многих итальянских фильмах несоответствия между эмоциональной взрывчатостью героев, приобретающей порой физиологический оттенок, и полной их неспособностью осмыслить элементарнейшие вещи не удается. Не удается понять, почему автор так старательно маскирует причины душевного разлада, неудовлетворенности, вызванных жизнью, в которой просто-напросто нет идей.

Вслед за «Самой красивой» последовало «Чувство», а затем фильм «Рокко и его братья», хорошо известный советскому зрителю. Мотив распада семьи, столкнувшийся с законом джунглей, царящих в капиталистическом городе, прозвучал здесь еще сильнее, чем в «Самой красивой».

Однако ясного ответа на поставленный самим фильмом вопрос: «Что же дальше, маленький человек?» — Висконти и здесь дать не смог. Да и при-

чины социального зла тонут в показе гипертрофированных чувств и мыслей главных героев.

Как часто бывает, в тех случаях, когда явление неясно художнику в главном, определяющем,— на экран вытаскивается отталкивающий физиологизм. Отсутствие органичной связи мировоззрения с творческим методом делает столь противоречивыми и фильмы одного из талантливейших режиссеров итальянского кино Федерико Феллини. Его фильм «Дорога» (1954), о котором можно смело говорить, что здесь налицо заимствование «чужого метода», был, по существу, открытой полемикой со слабыми сторонами неореализма — главным образом с его апологетикой элементарного человека. Но, полемизируя, Феллини сам оказывается на ложном пути. Не выдерживая спора до конца, он дает противоречивый мелодраматический, назидательный финал, которым автор словно сознательно запутывает зрителя, стремящегося постичь причины трагической судьбы главных героев картины — Джелзомины и Дзампано. В результате полемики Феллини с неореалистами мы увидели страстный, жестокий документ жизни. Однако «дегероизация маленького человека» вызывала в зрителе только жалость, сострадание и пессимизм.

О «маленьком человеке», выбрасываемом из общества центробежной силой социального эгоизма, рассказывал и следующий фильм Феллини — «Ночи Кабирии». Противопоставление всему отрицательному в жизни несет и здесь добрая, чистая душа, сознательно полемично раскрываемая режиссером в состоянии некоей патологии, отклонения от нормы. Фильм кончается улыбкой Кабирии. Мы видим ее на лице несчастной женщины после сцены, в которой человек получил еще один жизненный урок. Казалось бы, отняты последние иллюзии, остатки доверия к жестокому миру. Но Кабирия улыбается — слабо, сквозь слезы, бегущие по щекам, и в улыбке светит душевная чистота, добрая вера в мир прекрасного, вера, которую можно уничтожить разве лишь вместе с жизнью. Но, увы, улыбка эта мало что объясняет в плане той критики, которую мы увидели в фильме. Здесь обнаруживается тот же, что и в ряде фильмов Де Сика, мотив — «поэтической жалобь» и даже, больше того, мотив христианского всепрощения.

Определяя место и значение в искусстве того или иного художника, мы всегда имеем в виду прежде всего глубину социального осмысления им избранной темы, глубину постижения им закономерностей исторического процесса жизни. Этой глубины при бесспорной талантливости не хватает порой многим мастерам нового итальянского кино.

Будучи солидарны в своей ненависти к порокам окружающей их жизни, будучи солидарны в отказе от выдуманной сюжетной залакированности буржуазного кино, кино фальшивых идеалов и иссушающей безыдейности, активно противопоставляя свое искусство искусству, отвлекающему от жизни, неореалисты всегда отличались друг от друга пониманием коренных причин критикуемого ими социального зла и особенно способов устранения его, всегда вкладывали различное содержание в понятие социального, общественного, человеческого идеала, по-разному представляли себе этот идеал. Отсюда та многоголосица позиций, обнаруживаемая в фильмах, о которых шла речь, отсюда так по-разному трактуется в них тема «маленького человека».

В фильме «Рим, 11 часов» Де Сантис придал этой теме свой поворот. Здесь не было ни жалости, ни сострадания. Тема звучала гневно, потому что человек не терял своего достоинства. Он требовал, чтобы уважали его права, а не зывал к состраданию.

Указующий перст фильма сорвал маску с виновника человеческих несчастий. Общественному строю был предъявлен в фильме обвинительный акт не только как виновнику катастрофы на улице Савоя. Он был посажен на скамью подсудимых как палач, топчущий миллионы человеческих жизней, как вор, крадущий естественное право на труд, хлеб и совесть. Фильм вызывал ненависть тех, кто видел опасность в активном проявлении «маленьким человеком» своего гражданского достоинства.

«Сюжет, заимствованный из окружающей действительности и основывающийся на факте из газетной хроники, используется как повод для пропаганды, направленной к выяснению, согласно особым сектантским критериям, вопроса, кто виновен в положении, существующем при нынешнем общественном строе. Тенденциозная направленность фильма и

изображение деликатных ситуаций заставляют делать в отношении его серьезные оговорки. Смотреть этот фильм нельзя советовать».

Так выразил свое отношение к фильму «Рим, 11 часов» католический киноцентр. Так или примерно так выразили его все те, кто не мог не чувствовать удара фильма по своей идеологии, по своим интересам...

От фильма к фильму все более последовательно шел Де Сантис к утверждению своих взглядов на буржуазное общество. И было ясно, что на этом пути он встретит больше, чем другие режиссеры, преград, ибо это общество стремилось всеми силами ограничить свободу художественного творчества.

Годы 1951—1952 были годами активного сопротивления прогрессивных сил итальянского кино силам реакции, это были годы, когда ощущалось их особо настойчивое стремление следовать путем, начатым фильмами «Рим — открытый город» и «Земля дрожит». Это значило вплотную подойти к действительности, пытаться понять и оценить ее, а затем воздействовать на нее, подсказать путь к ее улучшению.

Почувствовав опасность, правящие круги бросили против неореализма все силы. Они уже не ограничивались мерами цензуры, политикой кнута и пряника в виде субсидий и премий. В ход была пущена демагогия, сделана попытка разобщить единство лучших художников. На свет появилось пресловутое открытое письмо заместителя государственного секретаря Андреотти к режиссеру Де Сика, которое заслуживает того, чтобы быть здесь процитированным.

«Если верно, что со злом можно бороться, обнажая самые отрицательные стороны нашей жизни, то нельзя не признать и следующее: внушая всему миру ошибочную мысль, будто Италия, изображенная в «Умберто Д.», — это подлинная Италия середины XX века, Де Сика оказал плохую услугу своей родине, являющейся также родиной дона Боско, родиной Форланини, родиной передового социального законодательства. После войны много говорили о том, что киноискусство должно реалистически изображать действительность и избегать изображения несуществующего, выдуманного, лакированного мира. Сам по себе такой принцип для известного рода фильмов приемлем, но при этом необходимо соблю-

дать равновесие, объективность и пропорции, иначе не миновать разлагающего действия скептицизма и отчаяния... Пусть Де Сика не обидится, если мы попросим его не пренебрегать хотя бы малой толикой здравого конструктивного оптимизма, помогающего людям надеяться и жить»¹.

Набор красивых и деликатных фраз выдает не только скрытое раздражение крупного сановника, но и стремление правительства отколоть одних художников от других. Феррара, как и другие критики, не хочет заметить, что не случайно выбран именно фильм «Умберто Д.», действительно пессимистический, полный отчаяния фильм, где остро чувствуется растерянность художника, когда он подходит к финалу картины. Андреотти знал, куда направить свою демагогию, прекрасно понимал, что его «добрые советы» выглядели бы значительно более неуместными, если бы речь шла, скажем, о «Похитителях велосипедов» или, «хуже того», о фильме «Рим, 11 часов». Но Феррара прав, когда он пишет, что за «дружеским советом» скрывался приказ. Боязнь того, что «ошибочно» подумают за границей, была продиктована отнюдь не любовью к родине. Призыв к «здравому оптимизму» имеет под собой сугубо политическую подоплеку. Феррара удивлен: в силу каких причин и на каком основании представитель правительства, обращаясь к тому или иному художнику, считает себя вправе указывать ему, как он должен работать? Будто установление драконовских законов, не дающих и по сей день свободно развиваться итальянскому кино, более оправданно, чем письмо к Де Сика. Андреотти и все, кто стоял за ним, использовали любые средства давления на демократическое киноискусство. И немалого достигли. Был отстранен от руководства журналом «Бьянко э nero» Луиджи Кьярини, заставили уйти из «Чинема» Гвидо Аристарко, раскололи киноклубы. Что касается продюсеров, то их стремление к постановке фильмов с «добрым началом» и «благополучным концом» стало еще более активным. В этих условиях Де Сантису приходится особенно туго. Но он был не намерен сдаваться: «Вопреки всему, даже с кляпом во рту, даже с под-

¹ Цит. по кн.: Дж Феррара, Новое итальянское кино, стр. 186.

резанным языком итальянская кинематография сохранит свои особенности и, пусть гортанными звуками, но будет выражать свои идеи», — писал он в те годы.

Обращаясь к работам Де Сантиса, последовавшим за фильмом «Рим, 11 часов», мы отчетливо видим, что, хотя условия творчества не давали художнику сделать следующий шаг, он тем не менее всеми силами стремился сохранить наступательный характер своего искусства.

...В 1953 году появляется пятый фильм Де Сантиса — «Дайте мужа Анне Дзаквео» (в нашем прокате фильм шел под непонятным названием «Утраченные грезы»). В этом фильме так же, как и в фильме «Рим, 11 часов», звучит тема «маленького человека».

Преимственность многих мотивов здесь очевидна.

Обследование, которое провел Элио Петри, а затем и сам Де Сантис вместе с группой перед постановкой фильма «Рим, 11 часов», дало, видимо, слишком много материала, чтобы его можно было уложить в один фильм. Учитывая цели фильма, возможности его сюжета, авторы сознательно оставили за пределами картины многие из собранных ими фактов. Вспомните горестное признание Фьямы: жизнь у всех одинакова — у красивых и некрасивых. Вспомните бесчисленные свидетельства грубого попрания человеческого, женского достоинства, с которыми не раз сталкивалась почти каждая девушка, побывавшая в день катастрофы на улице Савояя. Вспомните их жажду работать — не только из-за куска хлеба для себя, для семьи, но также из-за желания достичь хоть ничтожной независимости в жизни. Де Сантис не мог пройти мимо всего этого. Не прошел он и мимо другого, не менее важного обстоятельства, которое также подсказал материал обследования, — мимо мизерности духовных запросов всех этих девушек, мимо интеллектуальной ограниченности, на которую обрекло их общество. Мотив этот легко обнаружить в фильме «Рим, 11 часов». В фильме «Дайте мужа Анне Дзаквео» он становится лейтмотивом, лейттемой. Он звучит уже в самом названии фильма, звучит откровенно иронически. Но больше горестных раздумий, чем гнева, вызывали сцены фильма, где раскрывалась психология Анны и всех ее близких, определившая одну из основных тем фильма и его название.

Картина начинается с голоса самой Анны, которая в первых же кадрах открывает зрителю свою сокровенную мечту: «...Каждое утро я просыпаюсь с одной и той же надеждой: может быть, сегодня я наконец найду себе мужа».

...Первое знакомство Анны с матросом Андреа. Каждый боится признаться в своей бедности, как в чем-то постыдном, недостойном. Богатство — вот что может придать им высшее очарование в глазах друг друга.

«...Каждый месяц мне из дому присылают деньги. Их потратить невозможно. Они сыплются и сыплются на меня без конца...» — хвастается Андреа.

И, чтобы не уронить себя в глазах этого красивого матроса, девушка, у которой нет рубашки на теле, вторит ему:

«Мы пригласили гостей к ужину. Я не могу не прийти... Наши гости — это коллеги моего отца, солидные люди».

Ах, как знакомо это желание войти в среду, жизнь которой так заманчива и недоступна. Как живо оно напоминает фильм Камерини «Мечты на дорогах», где бедную женщину угнетала бедность больше всего тем, что о ней узнают соседи, знакомые, что эта бедность вытолкнула ее из мелкобуржуазного окружения, в котором она могла бы так гордо нести свою неумную голову. Трагедию, рожденную той же психологией, Анна Маньяни с еще большей силой подчеркивает позднее в фильме «Мама Рома» Пазолини.

В фильме «Мечты на дорогах» Анна Маньяни сознательно вызывает раздражение у зрителя поведением своей героини, убожеством ее умственного кругозора. Де Сантис и Сильвана Пампанини, играющая роль Анны Дзаккео, делают совершенно обратное. Разве может раздражать наивное внимание и непосредственность, с которыми Анна воспринимает пошлейшие ситуации убогого спектакля, на который ее привел Андреа? Спектакль дан Де Сантисом пародийно, но непародийна реакция и Анны и сидящих с ней рядом в зале театра. Вы видите совершенно искренние переживания, слышите совершенно искренние возгласы:

«Ах, какой спектакль, какой замечательный спектакль!»

«Какие артисты! Какой спектакль!»

«Это так трогательно, я так плакала...»

И тут же, в стык, даны слова Анны, отвечающей Андреа:

«Богата! Один брат еще учится, а второй — хозяин парикмахерской».

Ну, разве не волшебные звуки в этих двух словах: «Хозяин парикмахерской»?!

Разве могут раздражать сентенции родителей Анны, не допускающих и мысли, что их красавица дочь будет работать, как какая-нибудь уродка Катарина. Мечта о принце и карете становится для них чуть ли не осязаемой. Они уповают на дочь, как на единственный лотерейный билет, который обязательно принесет миллионы. А на что другое им уповать? Им даже не приходит в голову мысль, что они ведут какой-то бесстыдный торг, что они ставят на дочь, как на призовую лошадь. И именно потому, что говорят все это люди добрые, искренне и глубоко любящие Анну, становится особенно страшно.

Людам не хочется смириться с положением париев. Следует блистательный каскад реплик, объясняющих все и вся.

Отец, мать, один брат, другой — каждый выпаливает по очереди самое накипевшее на душе, и у всех оно одно: «Значит, всю жизнь я должен гонять трамвай?», «А я шить перчатки?», «А я прислуживать в парикмахерской?», «А я до конца своих дней собирать окурки на улице?»

Две темы — темы нищеты духовной и бедности материальной, тесно переплетенные друг с другом, — проходят через весь фильм. В отличие от «Рим, 11 часов» здесь переместились акценты. Интеллектуальная ограниченность, мелкобуржуазная психология героев — и Анны, и ее родных, и Андреа — рождают еще и внутренний кризис, усиливающийся в результате морального унижения человека в буржуазном обществе. Конфликт назревает с особой силой именно потому, что это общество отнимает у человека веру в те моральные принципы, которые оно само внушает ему день за днем, год за годом.

Общество внушает человеку с детства мещанскую мораль, заставляющую взрослую девушку, получившую предложение зайти в кафе поужинать, воскликнуть: «Это же неприлично! Что вы? С ума сошли?» И тут же ставит ее перед выбором — или сниматься в обнаженном виде для вульгар-

нейшей рекламы, или ходить в дырявых туфлях и смотреть, как мучаются отец, мать, братья. Оно проповедует ханжескую семейную мораль (в Италии развод запрещен) и толкает девушку на панель или в «супружеские объятия» дона Антонио.

С какой убийственной иронией сделаны сцены прогулки Анны с владельцем рыбных магазинов, посещения его рыбного склада, его строящегося дома.

В шикарной шубе в жаркий день важно шествует по улице дон Антонио, снисходительно предложив Анне крепче опереться на его руку. А машина медленно движется сзади. Жалкого и гордого, его распирает чувство собственного величия. Он купил новый рыбный склад. Теперь он купит эту молодую красавицу. Он наверху блаженства, он счастлив. Не думайте, что дон Антонио такой уж черствый бизнесмен. Совсем напротив — он даже сентиментален и по-своему любит Анну. Он совершенно искренне упоен своим настоящим и особенно будущим, он хочет, чтобы и Анна вместе с ним радовалась его весам и холодильникам. Он хочет иметь детей. «По одному ребенку на каждый магазин. И все они должны быть похожи на вас»,— восхищенно говорит он своей невесте. А как по-хозяйски он распоряжается на строительной площадке, где будет его особняк! Его и Анны! Не беда, что вслед за молодой девушкой, легко вспорхнувшей по проложенным доскам наверх, где трудятся рабочие, дону Антонио приходится ползти на четвереньках. Безобразие, что не могли предусмотрительно поставить здесь лестницу и не заставлять его выглядеть смешным перед невестой. Но дон Антонио отходчив. «И обязательно, чтобы окна в спальне были от пола и до самого потолка. А?» — забыв обо всем, наставительно диктует он тут же архитектору. Но сквозь искреннее чувство, сквозь слезливую сентиментальность жалкого человечка, еще не успевшего «внутренне» освоить обретенное богатство, пробивается, как бамбук сквозь асфальт, торгашеская психология: «Я знаю, что я стар и некрасив. Все это так, но у меня четыре магазина. И кроме того, есть еще кое-что...» Торгашеская психология так глубоко въелась в мозг дона Антонио, что не оставляет ему ни малейшей возможности для раздумий о чувствах другого человека. Он просто

не в состоянии сделать даже попытку проникнуть в мысли, в душевное состояние Анны. Потому мимо его ушей пролетает крик сломленной души, желающей, как и все, иметь семью, детей, но чувствующей, что сделка с совестью дорого обойдется ей. Антонио слышит только себя. И как ни будет он потом горько сожалеть о вырвавшихся словах, о словах упрека, что Анна была уже с кем-то близка, этих слов он не сможет сдержать, как только молодая женщина остановит не в меру разыгравшееся желание хозяина рыбных магазинов...

Новый фильм Де Сантиса, сюжетная форма которого строго традиционна, сделан с завидным мастерством. Мысль фильма логично, последовательно развивается с самого начала, держась на ряде блистательно решенных опорных эпизодов.

Первая встреча с Андреа, первое чувство, первые надежды. Легко дышится, беспечен взгляд, самоуверенна походка. Цветущая молодость, не познавшая еще ударов судьбы.

Еще в самом начале — в сцене на базаре — Де Сантис дает всю полноту этих ощущений. Темпераментно показана шумящая, говорливая итальянская толпа: в бестолковой суете передается вся непосредственность чувств, переполняющих людей в раннее солнечное утро, напоенное запахом моря. Режиссер неоднократно и раньше обнаруживал свое умение создавать такие многолюдные зарисовки. Но в них всегда была некоторая торжественная приподнятость, многозначительность. Здесь она начисто отсутствует. Все предельно заземлено, ничто не идеализировано. Просто радостное зрелище народной толпы, которое летом всегда ощущается на наполненной гулом базарной площади. Реклама мыла, которое «смывает всякую грязь», еще более подчеркивает естественность, в а м д е л и ш н о с т ь происходящего. И самочувствие Анны как бы сливается с самочувствием толпы, настроенной миролюбиво и весело.

Но вдруг вся эта радужная картина жизни — и настоящей и выдуманной — дает первую трещину.

Дырка в туфле, соскочившей с ноги Анны, с торчащим оттуда пальцем Андреа врывается диссонансом в доселе беспечную атмосферу. С этого

момента постепенно все становится на свои места. Горькое признание сменяет сладкую ложь.

«Мои родители — бедные люди. Знаешь, Анна, я тебе солгал. У моего отца есть земля, но она... она ему не принадлежит. Он только работает на ней, вот и все».

«А мой папа всю жизнь водит трамвай».

«У нас большая семья. Очень трудно жить. Мне пришлось уехать, чтобы не быть обузой для семьи. Вот я и завербовался».

«А моя мать шьет перчатки для других. Двести пар каждые семь дней...».

И сразу изменились краски. Фон стал более суровым.

В фильм входит новая тема — поиски работы, тема, ставшая в эти годы центральной в большинстве неореалистических фильмов. Но здесь она поворачивается другой стороной. Безработица как угроза постоянного голода несколько отходит на второй план, уступая главное место нравственным страданиям человека, которого лишают естественной гордости, достоинства, уважения к самому себе.

...Переживал Риччи крушение своих надежд в фильме «Похитители велосипедов», переживал унижение старик Умберто, невольно переворачивавший ладонь, протянутую за милостыней, как только к нему подходил кто-то. Тогда он делал вид, что смотрит, не идет ли дождь. Нравственно страдали герои фильма Джерми «Дорога надежды», оставляя свои надежды на пустынных дорогах Италии. Каждый раз жизнь словно выискивала у этих несчастных самые уязвимые места, чтобы со всей силой ударить по ним. И все же главным в этих фильмах было не душевное поражение героев. Отсутствие работы для каждого означало прежде всего физическую смерть. Для Анны Дзаккео нет этой альтернативы. В самые трудные моменты жизни она может вернуться домой, и если не целая тарелка супа, то половина ей найдется в семье. Отсутствие работы, которая дает сознание собственной полноценности, означает для Анны моральную смерть. Чем дальше уходит фабула фильма, тем с большей очевидностью ощущается это.

За одной неудачей в поисках работы следует другая. Наконец как будто бы все в порядке. Не бог весть что — место билетерши, но и это не так уж плохо. Только нужно уметь особо обращаться со зрителями, быть сверхпредупредительной, угадывать малейшие их желания. И не только зрителей. Еще важнее уметь быть ласковой с хозяином кинотеатра. Какая наивность! А Анна этого-то как раз и не поняла. Тогда придется выйти в ту дверь («Подумаешь, недотрога!.. Видали принцессу?»).

И вот действительно повезло. Конечно, неприятно позировать полуобнаженной, ощущать прикосновения противного фотографа. Но что поделаешь? Хозяин фотоателье учит мириться с такими «мелочами». Он даже склонен великодушно признать, что сам такой же, «как все мужчины», Нет, он слишком «интеллигентен», чтобы прикрыться правом хозяина, который готов платить за покупку. Он не дон Антонио! Амадео прикроет «право сильного» слабостью своей воли. И все.

Так жизнь Анны дала еще одну большую трещину.

Бедный отец! Бедный старый трамвайщик! Он не знает еще всего. Он думает, что лишь заветный лотерейный билет вышел в тираж (Какой стыд! Какой стыд! Ведь ты могла бы быть принцессой, а стала рекламной девочкой чулок «Орион»). Но ведь и его жалко. Тем более что, как и вся семья, он очень любит Анну («Не надо обижаться на меня», — скажет он тут же после своей гневной тирады). Можно травиться, можно получить пощечину от Андреа — все равно теперь уже ничего не изменишь. С немумолимой, жестокой логикой Де Сантис ведет дальше свою героиню по кругам современного, освещенного огнями реклам Дантова ада.

Та мечта, которую Анна лелеяла каждое утро, окончательно развеялась. Правда, осталось «компромиссное» решение жизненной судьбы: дон Антонио и сейчас готов жениться. Но слишком уж противен ей этот человек. Вместе с тем надо жить. И если не хочешь совсем «легкого» хлеба — получать семь тысяч лир за вечер («Семь тысяч лир! Их хватило бы на целую неделю. И это было бы очень легко»), тогда нечего привередничать, не надо пугаться бойких хозяев кинотеатров, надо зайти в этот сетчатый вольер и, стоя в обтянутом трико с луком в руках, чувствуя на себе сотни липких взглядов, улыбаться и делать свое немудреное дело. От ком-

промиссов ведь все равно не уйти, так уж выбрать, который полегче. «После долгих дней отчаяния и голода,— слышим мы голос Анны,— мне удалось наконец найти эту работу. Она была не совсем обычной... Но она мне давала возможность зарабатывать деньги».

И вот тогда вновь промелькнула для Анны надежда, промелькнула, чтобы оставить лишь горький привкус разочарования. Слишком долго воспитывало общество в человеке ханжескую мораль, чтобы он мог сбросить ее с себя, как рубашку. Эта мораль вошла в кровь и плоть, терзая, вступающая в противоречие с естественным голосом человеческого существа, принося острую боль и ему самому и окружающим.

Эта мораль заставляла Андреа вновь и вновь переживать не только несчастное прошлое Анны, но и близость с ним самим («Ты не должна была этого делать! Нужно было прогнать меня!..»). Она разъединила двух любящих друг друга людей, встав между ними, подобно каменной стене. Общество безжалостно лишило людей всего, чего только можно было лишиться, взяв у них все, что можно было взять. «*Sis vos, non vobis*» — «Вы, но не вам»,— как сказал Вергилий.

На этом тема «маленького человека» получила в фильме свое завершение. В цитированной уже нами работе И. Соловьевой «Кино Италии» автор в специальной главе характеризует многие фильмы Де Сантиса. В этой главе есть немало очень точных и образных характеристик. Однако фильм «Дайте мужа Анне Дзаккео» обойден вниманием. Там посвящены ему всего пара строк. Но не столько огорчает самоограничение автора, сколько содержание этих строк. В них утверждается, что требование дать «хорошего, трудолюбивого мужа», которое звучит в фильме Лючано Эмера «Девушки с площади Испании», якобы «выдвигается с неожиданной патетичностью» Де Сантисом в его фильме «Дайте мужа Анне Дзаккео». Непонятно, каким образом была прочитана в фильме эта прямолинейность призыва, когда означенная «идея», прозвучавшая в названии и поставленная в центр повествования, развенчивается всем его ходом.

Другие критики упрекали Де Сантиса за то, что в этом его фильме так же нет подлинного историзма, как и в «Умберто Д.» и в «Крыше»

Де Сика и Дзаваттини. Так ли уж верно сравнение?

Достаточно было дать Умберто приличную пенсию, а молодоженам из «Крыши» комнату, чтобы исчерпать конфликт этих фильмов, ибо историческая конкретность подменена в них конкретностью сугубо бытовой. Положение Анны, ее родителей, Андреа, поведение дона Антонио, хозяина фотоателье, всех крупных и мелких отрицательных персонажей, психология тех и других — глубоко социальные и историчны. Они обусловлены не частными факторами: величиной пенсии, как бы трагично она ни сказывалась на судьбе персонажей, или жилищным кризисом, к каким бы горестным результатам он ни приводил, но общим фактором, лежащим в системе угнетения, морального подавления человеческой личности. Поведение, сознание, психология людей определяются здесь историческими и социальными процессами. Не увидеть этого в фильме можно, лишь отдав от начала и до конца все свое внимание голой фабуле, что простительно разве лишь детям.

Стоит подчеркнуть еще один момент, опущенный во всех оценках этого фильма, несмотря на то, что он имеет существенное значение не только для уяснения его места среди работ Де Сантиса или итальянского кино в целом, но и для понимания сущности искусства вообще. Речь идет о том, как герой или героиня аккумулируют события, какими уходят из фильма. В ранних фильмах Чаплина Чарли стряхивает с себя превратности судьбы, как пыль с пиджака, и неунывающей утиной походкой уходит вдаль, чтобы так же спокойно и безмятежно встретить новые бури на своем пути. То был оптимизм новоявленного Дон-Кихота. В «Диктаторе» Чарли оставил свое занятие быть только мишенью. Он начинает сам наносить удары — и не тросточкой, не тортом, не горящей сигарой, не гаечным ключом в руках ошалелого рабочего, сбежавшего со взбесившегося конвейера. «Маленький человек» изменялся в ходе жизненной борьбы, он рос и, вместе со зрителями покидая зрительный зал, уносил в себе новое, изменившееся сознание.

В ряде неореалистических фильмов движение сознания и психологии героя отсутствует. Но оно существует во всех фильмах Де Сантиса, даже в «Горьком рисе», где смерть Сильваны — печальный, но поучительный итог.

В фильме «Дайте мужа Анне Дзаккео» эта эволюция прослеживается на протяжении всего фильма.

Ничуть не противореча нарисованному в картине характеру Анны, не снимая своего отрицательного отношения к исповедуемой ею морали окружающей среды, Де Сантис в то же время показывает, как формируется, изменяется психология человека, борющегося с жизненными невзгодами. Анна не только настойчиво, вопреки всем превратностям неласковой судьбы, продолжает добиваться самостоятельности в жизни. Ее не удается выбить из колеи даже самыми страшными ударами. Общество вынудило Анну стать рекламной девкой чулок «Орион», но она не стала «девкой Амадео», как ни легко было встать на этот путь. Она умирала от голода, но не приняла приглашения провести вечер с женщиной, обеспечивавший ей сытую жизнь «на целую неделю». Она хотела иметь детей и семью, но ее не соблазнило предложение дона Антонио, не соблазнило его богатство. А когда она услышала, что Андреа не может забыть ее прошлого, Анна не стала униженно каяться и просить прощения за то, в чем не чувствовала своей вины. Только две фразы мы услышали от нее в конце этого разговора: «Я это знаю. Прощай, Андреа!»

В этих словах, во взрыве негодования, когда, ничего не видя перед собой, она бьет по щекам встретившего ее пошлой фразой какого-то господина, уже виден другой человек. Она не скоро расстанется с предвзвешенными суждениями общества, в котором живет. Но в этих заключительных кадрах перед нами предстала не та наивная девушка, с которой мы познакомились полтора часа назад. Перед нами другая женщина, которую жестокие удары научили многому, научили лучше понимать жизнь и людей и несомненно научат искать более верный путь к своему счастью. В сюжетной канве, выбранной режиссером для фильма «Дайте мужа Анне Дзаккео», крылась опасность, что фильм может превратиться в обычную мелодраму, где мир всегда предельно ясен и прост, а моральная сентенция автора делает полностью очевидным, где добродетель, где порок. И уж, конечно, добродетель в мелодраме должна восторжествовать, а порок быть наказан.

Всей этой примитивности Де Сантис избежал полностью, и упреки некоторых критиков в мелодраматичности фильма направлены были явно не по адресу. Эти упреки могли быть продиктованы только взглядом, блуждающим по водной глади фильма и не желающим проникнуть в ту внутреннюю жизнь, что скрыта за ней.

Де Сантис ушел от мелодрамы, так как сумел показать внутреннюю жизнь, сумел смешать черное и белое так, чтобы зритель видел все тона живой натуры и вместе с тем не спутал цвета и оттенки.

Вспомните, с каким высоким мастерством показаны образы родителей Анны, и прежде всего отец — старый водитель трамвая; как примитивность мышления, бессознательная жестокость переплетаются в нем с глубокой человечностью. Вспомните образ дона Антонио и все сцены, связанные с ним. Де Сантис нанес в лице этого «героя» удар наотмашь страшной философии торгаша именно тем, что создал не привычную схему, сотканную из привычных ярлыков. Алчность и наивная доброта (та доброта, что так часто оборачивается злодейством), жестокость и сентиментальность — все сплелось в один клубок. Его ненавидишь и вместе с тем иногда жалеешь. Но жалость нигде не вытесняет ненависти и отвращения.

Образ Анны закономерно занял центральное место. Но мы видели, что и здесь режиссер твердо придерживается того же принципа, что и при лепке характеров других главных персонажей.

Духовная ограниченность и жизненная цепкость, женская слабость и неженская сила, любовь и ненависть образуют живой человеческий образ. Анну любишь, ей сочувствуешь, но ее никогда не жалеешь, она не вызывает ту грусть, которую внушают жертвы в сотнях мелодрам.

Надо отдать должную дань актрисе Сильване Пампанини, которая с большой искренностью и точностью сумела показать все грани характера Анны. Она все время разная: и когда наивно кокетничает с Андреа при первом знакомстве, и когда, забыв обо всем, с детской непосредственностью смотрит спектакль, и когда, надломленная несчастьем, возвращается домой, медленно поднимаясь по ступенькам в свою комнату, и

когда закрывает лицо от пощечины Андреа, и когда влюбленно смотрит на него в своей жалкой комнате, и когда встретившись с хозяином фотографу на лестнице эскалатора в глазах ее загорается ненависть, и когда с равнодушным отчаянием шагает по пустынному тротуару и слышит предложение владельца лимузина: «Синьорина! Садитесь, ну! Семь тысяч! Ну? Не хотите? Ну, и иди пешком, дура!..»

Но, будучи везде разной, она в то же время остается везде сама собой — ласковой, доверчивой провинциальной девушкой из Неаполя. Пампанини снималась и у других режиссеров, но нигде она не имела такого успеха. Де Сантис еще раз доказал свои способности ваятеля женских образов.

Вспомним «Рим, 11 часов», где много героинь и каждой уделено минимум места. И все же с какой законченностью характера входит в сознание и сердце зрителя Катерина, которую играет превосходная актриса Леа Падовани, обыгрывающая каждое слово, каждое движение, взгляд, любую незначительную на первый взгляд деталь. А Лучана, женственно обаятельный, скромный и печальный образ которой нарисовала Карла дель Поджо! Запомнились и служанка Анжелина, хотя она присутствует в фильме всего несколько минут, и Симона (актриса Лючия Бозе, игравшая в фильме «Нет мира под оливами»), и Адрианна (актриса Елена Варци), Джанна, ее мать, «старая пулеметчица», девушка с веснушками. Их никогда не спутаешь. Каждая создала неповторимый человеческий характер, несмотря на минимум драматургического материала.

Эту способность режиссера, великолепно работающего с актерами, мы увидели и в последующих работах Де Сантиса.

Де Сантис, будучи в Москве в 1955 году, говорил: «Сейчас итальянское киноискусство переживает новый этап, новую фазу своего развития. Итальянские кинематографисты собираются пересмотреть свои творческие установки: отойти от злоупотребления документализмом, отказаться от сентиментального взгляда на жизнь, от приверженности к хронике, перейти к новым позициям — к обобщениям и типизации».

Этот пересмотр творческих установок явно ощущается в фильме «Дайте мужа Анне Дзаккео» во всем, начиная с фабулы, построения сюжета и

кончая характером самой съемки. Ну, вспомните хотя бы, как снят Неаполь в этом фильме. Старые кварталы города, узкие улочки, бесконечные лестницы, пустынный пляж в сетке осеннего дождя, все время меняющееся освещение. Это непохоже ни на традиционные картины Неаполитанского залива, роскошных набережных и силуэта Везувия, мелькавших в неаполитанских комедиях и драмах, ни на ту хроникальную достоверность, создавая которую авторы фиксируют пейзаж лишь как строго документальный фон с однозначной функцией. Здесь стремление создать образ города в самом широком значении слова. Углубление темы можно, как мы видели, проследить по многим линиям. Были вместе с тем, с нашей точки зрения, и просчеты в фильме. Нам кажется, что было неоправданным обыгрывание внешних данных актрисы — и в явно затянутой сцене умывания в начале фильма, и в сцене купания, и в ряде других. А в сцене демонстрации «итало-американского» аттракциона любовование стройностью фигур стрелков-натурщиц явно отвлекает внимание от психологического состояния девушек, загнанных в обезьяний вольер. Не будь этих ненужных акцентов, мысль фильма, вероятно, прозвучала бы еще более сильно.

Были ли эти просчеты продиктованы стремлением уступить нажиму реакции в малом, чтобы выиграть в большом, были ли они фазой «борьбы за публику» или просто результатом того, что вкус порой изменял режиссеру, — сказать трудно. Важно, нам думается, подчеркнуть другое — в рамках поставленной автором задачи ему удалось добиться серьезных результатов. Выходя на широкую дорогу реализма, Де Сантис в картине «Дайте мужа Анне Дзаккео» показал многие характерные черты буржуазного общества, вписав новую яркую страницу в бесконечно длинный роман об утраченных иллюзиях.

реализм и спекуляция на реализме



фильмы Де Сантиса «Рим, 11 часов» и «Дайте мужа Анне Дзаккео» — разные произведения. И первое, что бросается в глаза при сравнении этих двух работ,— различный характер повествования. Действительно, первая картина тяготеет к хроникальной лаконичности, к максимальной неброскости изображаемого. В ней полностью отсутствует риторика факта, имевшая место в ранних работах Де Сантиса. Здесь отчетливо проявляется принцип документального показа жизни, характерной для большого числа неореалистических фильмов. Второй фильм — «Дайте мужа Анне Дзаккео» — привычная, традиционная по форме кинодрама с одним главным действующим лицом в центре сюжета. «Рим, 11 часов» снискал большее число приверженцев.

Однако в дальнейшем после картины «Рим, 11 часов» Де Сантис отходит от этого принципа и, как многие другие итальянские режиссеры (Висконти, Джерми, Де Сика), ищет иные формы на широкой дороге реализма, стремясь к более глубоким обобщениям, к более глубокой типизации обстановки и человеческих характеров. И добивается большого успеха. Буржуазная кинокритика не стремилась объективно рассмотреть положительные стороны использованных неореалистами форм, чтобы помочь кинематографистам развивать дальше реалистическое киноискусство. Судя по всему, она ставила как раз обратную цель.

Поскольку неореализм снискал широкие симпатии зрителей и кинематографистов не только в Италии, но и за рубежом, вызвав немало подражаний, поскольку лучшие произведения итальянских киномастеров — такие, как «Похитители велосипедов» или «Рим, 11 часов», — были явно новаторскими, буржуазная кинокритика использует старый прием. Она игнорирует новое содержание, определившее появление новой формы, и поднимает на щит именно эту новую форму, новые приемы. Как «коммерческий» кинематограф обкрадывал неореализм, компрометируя многие великолепные находки его творцов и саму тематику, так и буржуазная кинокритика поворачивает лучшие достижения итальянского, да и мирового кино вообще, против самой сути реализма...

На протяжении всего лишь нескольких лет читателям на Западе было преподнесено великое множество теорий, касавшихся эстетики кино. Однако, как справедливо заметил Жорж Леметр, «через принципы и теории, которые заметно менялись от одного периода к другому, через эволюцию различных школ, одна определенная тенденция утверждалась со все большей силой, а именно стремление оторвать художественные или литературные произведения от непосредственного контакта с внешней реальностью, которую мы воспринимаем с помощью разума и органов чувств»¹.

Бесчисленные системы доказательств использовались ради единственной цели: заставить людей поверить, будто лишь произведения, игнорирующие реальную действительность и закономерности ее эволюции, могут быть причислены к истинному искусству. Все эти теории и сегодня появляются на страницах различных кинематографических изданий. Однако в многоголосом хоре буржуазных теоретиков с недавнего времени можно услышать и иные голоса: связь искусства с реальной жизнью уже не дается остракизму.

Здесь явно сказывается невозможность бесконечно игнорировать успех у зрителя кинопроизведений, отражающих подлинные конфликты времени. Невозможно, например, отрицать мировой успех неореалистических

¹ Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 4, Изд-во Академии наук СССР, 1960, стр. 40—45.

фильмов. Это было бы просто нелепо. Поэтому стремятся его использовать, выбросив главное.

В последнее время мы все чаще сталкиваемся с теорией, которая, апологетируя форму хроники, выворачивает наизнанку лучшие достижения киноискусства, созданные приемами, близкими к документальному кино. В сборнике «Вопросы киноискусства» № 4 за 1960 год В. Бажович коснулся этого явления, которое нашло отражение в ряде работ, опубликованных в ежеквартальнике «Ля ревью дэ Леттр Модерн» за лето 1958 года. Автор одной из статей ратовал в ней за «фильмы в форме хроники», которые, по его мнению, только и способны покончить «с присущим традиционной эстетике вкусом к ясному, четкому, законченному». Берется на вооружение лишь сама по себе ничего не решающая форма, которая только в соединении с «вкусом к ясному, четкому, законченному» и принесла успех таким фильмам, как «Рим, 11 часов».

Читатель видел, что Де Сантис достиг немалого и тогда, когда после «Рима, 11 часов» в традиционной манере поставил фильм «Дайте мужа Анне Дзаккео». Но этих примеров буржуазная критика не замечает. Французский критик Ажель отказывается от пренебрежительно-высокомерного отношения к реальным людям, к реальной обстановке, событиям, фактам, воспроизводимым в кинопроизведениях. Однако неожиданно вспыхнувшая любовь к жизненной реальности мало кого может ввести в заблуждение, ибо это любовь по расчету. Вот как критик обращается с предметом своих чувств:

«Время пусто, как пространство. Факты в нем взаимно противостоят или отрицают друг друга, так что мы не имеем права говорить ни о последовательности, ни о прогрессе».

Таким образом, оказывается, что Ажель категорически не приемлет «всего-навсего» попытку художника показать историческую, социальную обусловленность связей между событиями, фактами.

Фильмы Де Сантиса — в том числе и те, что тяготеют к форме хроники, — не позволяют сослаться на них в подтверждение этих нелепых суждений. Слишком очевидно их нутро. Гораздо проще и безопаснее, оттолкнувшись от популярности неореалистических картин, использовать для доказа-

тельства своих теорий такие картины, как, например, фильм режиссера Руша «Хроника одного лета».

Руш провозгласил следующий принцип, которым следует руководствоваться при съемке: художник и камера объективны, они ни во что не вмешиваются, ничего не предопределяют, зритель присутствует притворческом процессе, он непосредственный свидетель изображаемого. Исходя из этих принципов режиссер построил фильм в форме нескольких бесед, в которых люди разных профессий, возрастов и характеров, но близкие друг другу по социальному положению и психологии, отвечают перед камерой на поставленный авторами вопрос: «Счастливы ли вы?» Если бы Руш, по основной профессии антрополог, задался целью получить ответ на вопрос о специфике поведения человека-неактера перед камерой, претензии к нему не было бы. Но коль скоро разговор переносится в плоскость искусства, если мы должны судить, в какой мере избранный принцип построения фильма дал возможность получить точный ответ на вопрос, затрагивающий сторону общественно-социального бытия (а для зрителя интересна была только эта сторона, а не та, которая могла привлечь Руша как ученого-экспериментатора), то в таком случае следует признать, что результат был явно неплодотворным.

В картине действительно ничего не было предопределено, и в результате предопределенной оказалась случайность. Мы увидели, как разные человеческие индивидуальности ведут себя перед камерой (но не в жизни), перед Рушем (но не с людьми, с которыми их повседневно сталкивает жизнь). И, просмотрев картину, немногие могли уяснить себе, что же чувствовала, о чем думала, на что надеялась, в чем разочаровалась молодежь Парижа 1960 года.

Теперь вспомним «Рим, 11 часов», где внешне, казалось бы, также ничего не предопределено, где каждый кадр напоминает хронику, где каждый персонаж словно вырван из гущи жизни «вечного города», где все события основаны на действительных фактах, где, наконец, также присутствуют актеры-непрофессионалы. И тем не менее фильм Де Сантиса дает исчерпывающий ответ на те самые вопросы, на которые никак не ответил Руш. Вы помните, что чувствовали, о чем думали, на что надея-

лись, в чем разочаровывались все эти девушки, собравшиеся на улице Ларго Чирчензе, представлявшие самые различные прослойки населения Рима. Вы увидели Рим таким, каким он был в начале второй половины XX века.

Здесь же, в фильме Руша, ни о каком образном обобщении не могло быть и речи.

Стремление «приблизить» искусство к жизни, зафиксировав в ней случайность, то, что лежит на поверхности, ни к чему путному привести не могло. У Де Сантиса из случайности выростала закономерность. У Руша закономерность ощущается, пожалуй, лишь в сознательном отказе раскрыть какие-либо закономерности в жизни общества.

Кинематографический «поток жизни» может лишь показаться правдой. Он лжив не меньше, чем залакированное «коммерческое кино».

Ссылаясь на фильм Руша, многие критики и он сам утверждают (и здесь мы подходим к главному), что искусство есть орудие познания мира и что метод, примененный при создании картины «Хроника одного лета», открывает перед художниками наиболее верную дорогу использования кинематографа в решении этой задачи.

То, что искусство — орудие познания мира, никто и не думает отрицать. Но мы уже говорили выше, скажем еще раз, что давным-давно человек понял и другую, не менее важную функцию искусства, органически связанную с первой, — функцию воздействия на общество, на человека с целью способствовать их прогрессу. (Естественно, что нередко эта функция используется с противоположной целью.) Отсюда возникла необходимость в сюжете, монтаже и т. д. Они позволили органично подчинить разрозненные жизненные наблюдения определенной мысли и цели.

В статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн писал:

«Дело в том, что авторы ряда фильмов последних лет настолько начисто «разделались» с монтажом, что забыли даже основную его цель и задачу, неотрывную от познавательной роли, которую ставит себе всякое произведение искусства, — задачу связанно-последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри кинодрамы в целом». Он говорит о том, что монтаж позволяет построению «не

только логически связного, но именно максимально взволнованного эмоционального рассказа¹.

Это использование монтажа как средства направить восприятие зрителя в определенное русло, создать целостную картину жизни, выделяя каждый раз самое существенное, самое необходимое в кадре, эпизоде и фильме, в совершенстве проявилось в фильме Де Сантиса «Рим, 11 часов», несмотря на кажущуюся случайность, необобщенность «хроникального» материала. Монтаж, организующий сюжет, прекрасно использован и в картине «Дайте мужа Анне Дзаккео», использован с тем, чтобы, памятуя меткое выражение Гёте, не получить, снимая пуделя, еще одного пуделя.

Используя монтаж для логически осмысленного сцепления разнородных фактов, Де Сантису удалось заставить зрителя сопереживать видимому на экране, сделать его не «свидетелем творческого процесса» (Руш), а участником происходящей драмы, ибо режиссер понимал, что только в этом случае зритель не останется равнодушным к тому, что взволновало автора и заставило его взяться за камеру.

Новаторство в искусстве — прежде всего всегда новаторство содержания. Новаторство содержания родило новаторство формы в шедеврах кино «Броненосец «Потемкин» и «Мать» сорок лет назад. Новаторство содержания обусловило появление нового кинематографического языка в нашем современном кино, как и в лучших работах неореалистов. На примере творчества Де Сантиса, как и многих других мастеров мирового кино, это ясно со всей очевидностью.

Французский режиссер Жан Гремийон справедливо писал: «...стиль как таковой не существует, он не существует отдельно от драмы, а если это возникает — это наносит ущерб драме. Искусство не начинается, а кончается стилем».

Никто не подумал бросить камень в сторону французского режиссера Робера Брессона, когда он свой фильм «Приговоренный к смерти бежал» построил на необычной для детектива фабуле, стремясь привлечь вни-

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 400—401.

мание зрителя к сокровенным мыслям и переживаниям героя — борца Сопrotивления. Еще больше знаков доброго внимания было проявлено по отношению к молодому итальянскому режиссеру Нанни Лою, поставившему фильм «Четыре дня Неаполя», произведение, так живо напоминающее хроникальный фильм. Но высокая оценка была продиктована не восхищением формой фильма самой по себе, а тем, что фильм явился «прежде всего кульминационным пунктом идейного и художественного подъема, характеризующего нашу кинематографию последних лет и берущего свое начало в истории Сопrotивления» («Унита»).

Нанни Лой и его коллеги-сценаристы избрали тот же метод, что и группа Де Сантиса перед постановкой фильма «Рим, 11 часов». Они восстановили события четырех осенних дней 1943 года на основе свидетельств очевидцев, изучения подлинных документальных материалов, создав сценарий, который почти ни в чем не отступал от исторических фактов.

Необычность, новизна формы могла в данном случае шокировать лишь закоренелых консерваторов или ханжей, ибо соблюдено главное условие: материал в фильме строго отобран, строго подчинен идее о всепобеждающем, целенаправленном мужестве людей.

Вся семидесятилетняя история кинематографа свидетельствует о том, что искусством он стал именно в силу способности отнюдь не механически воспроизводить сложность нашего мира. Современная же буржуазная кинокритика старается уверить художника и зрителя, что лишенное отбора и определенно поставленной цели фотографирование «потока жизни» и есть доподлинное искусство. Она стремится показать, что под защиту берется не что иное, как «сама реальность», а в то же время делает все, чтобы отнять у этой реальности ее сущность, лишить искусство элемента проповеди, утопить в бессистемном наборе случайных фактов сущность исторических процессов, свершающихся на глазах зрителя. В лучшем случае все это говорит о желании уйти от более трудных задач к задачам попроще и легче, признание своего бессилия ответить на действительные проблемы века.

В ноябрьском номере 1962 года журнала «Искусство кино» была помещена статья американского кинокритика Гидеона Бахмана «О значитель-

ном киноискусстве», в которой он утверждал, что кинематографисты должны заботиться «об удовлетворении интеллектуальных потребностей зрителя», о том, что художники должны вводить свое творчество в «русло запросов времени и потребностей эпохи».

Заметьте, что здесь уже речь идет не просто об отражении фактов самой жизни, здесь звучит еще более актуальный призыв, отвечающий требованиям, которые мы ставили во главу угла, анализируя творчество Де Сантиса. Как помнит читатель, мы сознательно, опуская ряд сторон творчества режиссера, стремились всячески подчеркнуть, что фильмы Де Сантиса ценны прежде всего стремлением автора ответить на «запросы времени и потребности эпохи». Для этого он избирал самые различные формы и приемы. Гидеон Бахман, как видите, говорит о том же. Поначалу можно предположить, что жизнь, творчество лучших художников, отношение зрителей к их произведениям заставляют буржуазную критику объективно подойти к явлениям искусства. Увы, ничего подобного. Это становится очевидным, когда приподнимается завеса над тем, что имеют в виду Бахман и его единомышленники, говоря об искусстве, «идущем в ногу со временем». Объединив ряд самых различных фильмов по принципу их успеха у зрителей (надо же считаться с фактами!), Бахман пытается подвести под них некий общий знаменатель: он вводит термин «кинематограф доверия».

То, что произведение необходимо создавать, проявляя доверие к уму и вкусу зрителя, факт неоспоримый. Когда мы останавливались на достоинствах фильма «Дайте мужа Анне Дзаккео», то стремились по возможности подчеркнуть, что критика мещанской психологии своих героев нигде не выпячивается Де Сантисом. Автор относится с огромной симпатией к своей героине. Он доверяет пронизательности зрителя, который сумеет разобраться в существовании этой психологии, несмотря на авторскую симпатию, несмотря на то, что девушка красива, честна и добра. Именно потому, что он полностью доверял зрителю, Де Сантис показал родителей Анны Дзаккео, стремящихся превратить дочь в источник их благополучия, милыми и добрыми людьми. Художник верил, что зритель сумеет разобраться в характере и истоках психологии своих героев. Де Сантис

нашел «смягчающие обстоятельства» и для дона Антонио и не побоялся доверить зрителю самому определить свое отношение к этому жалкому торгашу.

Но разве сам факт доверия художника к зрителю может служить критерием для художественной, социальной значимости произведения, а тем более для классификации произведений искусства?

Все становится ясным, когда мы читаем список фильмов, в которых Бахман видит нечто общее, и пытаемся понять, зачем столь различные картины поставлены критиком в один ряд.

Черты «значительного киноискусства» Бахман видит главным образом в том, что создатели его отказываются от естественной потребности «проповедовать», что все они якобы рассматривают фильм «как самоцель... как произведение, смысл которого заключается в самом факте его существования». И получается, что фильмы, которые Бахман считает «значительными», объединяет, не что иное, как отказ авторов от проповеди каких-либо идей.

Если бы Бахман вел, к примеру, речь только об Антониони, а фильмы этого режиссера также включены в список, можно было бы оспаривать лишь трактовку им понятия «значительное кино». Ибо в этом случае мы вполне солидарны с известным итальянским критиком и теоретиком кино Гвидо Аристарко, который, касаясь фильмов Антониони, пишет, что «окружающую нас моральную и материальную тьму нельзя игнорировать. Но нельзя и содействовать ее распространению. Различие состоит всего лишь в этом. Но в этом «всего лишь» заключается умение видеть, распознать главное направление развития человечества, в соответствии с законами, присущими этому развитию»¹.

Но в том-то и дело, что рядом с фильмами Антониони Бахман ставит «Гольф остров» Кането Синдо, «Четыреста ударов» Франсуа Трюффо и даже «9 дней одного года» Михаила Ромма, где, по Бахману, отсутствует стремление к проповеди, и якобы именно это обеспечило успех названным фильмам.

¹ Бюллетень Комиссии по международным связям СПК СССР, 1963, № 6.

Смехотворность подобных умозаключений заставляет думать, что буржуазной кинокритике становится день ото дня труднее отрицать значение прогрессивных произведений мирового кино, если она вынуждена прибегать к таким неловким доказательствам.

Джанни Тотти в статье «Киноевропа без грима», опубликованной в газете «Вие нуове» (Милан), пишет: «Кино перестает (простим автору мягкость оборота.— И. К.) быть той почти физиологической потребностью, какой оно было раньше. Никто сегодня не идет смотреть картину вообще, человек приходит в кино, чтобы увидеть тот фильм, который, как он убежден, стоит посмотреть». По существу, о том же говорит и итальянская сценаристка Сузо Чекки Д'Амико:

«Очень радует коммерческий успех подлинно художественных произведений итальянского кино. Всего какой-нибудь десяток лет назад дело обстояло по-иному. Ведь известно, что поначалу «Похитители велосипедов» имели больший успех за границей, чем у себя на родине. Еще недавно такие фильмы, как «Сладкая жизнь», «Рокко и его братья», «Все по домам» и «Чочара», представляли для продюсеров неизбежное зло. Но теперь и они поняли, что только в таком направлении и может развиваться кино»¹.

Интерес зрителя к фильмам, рассказывающим о положении человека в современном буржуазном мире, о противоречиях и конфликтах, рождаемых не своеобразием человеческих характеров, а социальными причинами, то есть о том, что составляло содержание всех фильмов Де Сантиса, стал несомненным фактом. Сбросить его со счетов, противопоставить этим картинам «фильмы для меньшинства» стало совершенно невозможным.

И вот, чтобы оградить себя от необходимости дать правдивый анализ причин неудовлетворенности честных кинематографистов Запада искусством «ухода от действительности» или ее лакировки, чтобы избежать разговора об истинных причинах успеха социально значимых фильмов, в том числе и фильмов Де Сантиса, избирается совершенно определенный

¹ Бюллетень Комиссии по международным связям ЦКК СССР, 1963, № 6.

аспект анализа, даются совершенно определенные рекомендации. Вот как все это выглядит:

«Фильм основан на передаче импульсов от его создателя к зрителю, эти импульсы служат затем основой для возникновения переживаний у зрителя. Совершенно очевидно, что никакой зритель не может что-либо переживать, глядя на материал, уже усвоенный чьим-то разумом. Поэтому, если мы хотим действительно увлечь зрителя произведением искусства, мы должны пробудить в нем переживания, истоки которого лежат в самом факте зрительного восприятия»¹.

Это искажение общеизвестных фактов, попытка перечеркнуть весь опыт искусства.

Если мы вспомним фильмы Де Сантиса, о которых шла речь на страницах этой книги, то мы легко поймем всю несерьезность высказанного здесь анализа того, что определяет собой силу искусства, силу его воздействия на зрителя. Если мы вспомним «Голый остров», который американский критик сам приводит в качестве иллюстрации своих суждений, то мы увидим всю надуманность их от начала и до конца.

Ну можно ли говорить, что «Голый остров» Кането Синдо лишен авторской тенденции, стремления художника показать, что только при определенном общественном строе может произойти в наш век, и в такой промышленно развитой стране, как Япония, человеческая трагедия, увиденная нами в фильме? Разве не ощущаете вы в каждом кадре этого великолепного фильма боли и гнева художника, рожденных горестным положением японского крестьянина, не видящего в своей жизни ничего, кроме пота, заливающего ему глаза? Успех «Голого острова» во всем мире, присуждение ему первой премии на II Международном кинофестивале в Москве были обусловлены прежде всего социальной правдой бесчеловечной действительности, показанной талантливым художником. Именно этим был обусловлен и успех всех упомянутых нами фильмов Де Сантиса, тяготеги ли они по своей форме к документальному стилю или строились по более «древним» сюжетным образцам.

¹ Цит. по журн. «Искусство кино», 1962, № 11.

Не сама по себе «гармония формы и содержания» этих фильмов, как утверждает Бахман, не сам по себе талантливо использованный арсенал кинематографических средств принесли успех режиссеру. Этот успех принесло активное, с «заранее обдуманном намерением» утверждение человеческого достоинства и гуманизма, рожденных идеями совершенно определенного социального происхождения.

Некоторые зарубежные критики совершенно напрасно не следуют мудрому совету Козьмы Пруткова «смотреть в корень».

«...Никакой зритель не может что-либо переживать, глядя на материал, уже усвоенный чьим-то разумом...»,— говорит Бахман. Да неужели американский критик всерьез полагает, что авторы «Броненосца «Потемкин», «Диктатора», «Рима, 11 часов» не ведали, что творили, и усваивали материал, мысли, идеи своих фильмов в зале кинотеатров?

Фильмы «На Бауэри», «Четыреста ударов», «Гневное око», ряд американских фильмов последних лет и даже «Хронику одного лета» Гидеон Бахман перечисляет на одном дыхании вместе с картинами японского и советских мастеров.

Какова цель?

Зачем производить подмену критериев? Объяснять успех не тем, чем он вызван в действительности, а тем, что позволило бы в конечном счете направить поиски художников в сторону надуманной, искусственно нафантазированной «современной формы», заставить их отказаться от конструктивного авторского замысла?

Фильм «На Бауэри» видели советские кинематографисты. И, быть может, я выскажу не только свое мнение, если скажу, что Лайонелл Рагозин сделал заслуживающую внимания попытку проникнуть с кинокамерой в мир обездоленных людей Америки, бродяг с Бауэри.

Художник показал дно, показал людей, которых привела сюда нищета, безработица.

Мир этот страшен своей документальной достоверностью.

В фильме нет смакования изломанной психики пьяниц, которое осточертело зрителю, даже по признанию самой печати Запада, в бездумных голливудских поделках. Здесь преподнесен в натуральном виде сам горе-

стный факт позорного «загона», расположенного всего в нескольких шагах от центральных улиц Нью-Йорка. В общем, в фильме Рагозина показано то, что не может вызвать гордости у хозяев «благополучной» и «процветающей» Америки. Но при всем этом то, что мы увидели в фильме, представляет собой лишь частичку, и довольно малую, и не самую главную, социальных пороков и язв, существующих на земле Соединенных Штатов Америки.

От зрителя, по существу, скрыты причины зла.

И далеко не во всем ясна позиция автора.

Разве все это можно игнорировать?

Ведь есть еще такой серьезный фактор, как время, как опыт прошлого. Если бы то, что показал Рагозин, появилось в искусстве впервые, если бы та же тема не была уже не раз отражена и глубже, и острее, и четче, в частности в итальянском кино, претензий к критику было бы меньше. Безусловно, Рагозин сделал бесполезную картину. Но почему необходимо было назвать ее шедевром и ограничиться тем? Чтобы трудно было увидеть главное отличие между нею и лучшими зарубежными фильмами недавнего прошлого (опять вспомним фильмы Де Сантиса), фильмами современными (полное ведь молчание по поводу, например, прекрасных работ последних лет Пазолини, Дзурлини, Лоя и других!). Зачем же ратовать за доверие режиссера к зрителю, а самому игнорировать способность зрителя разбираться в элементарных вещах?

Такие фильмы, как «На Бауэри», «Четыреста ударов», наряду со многими работами других кинематографистов капиталистических стран можно рассматривать в целом как радующее явление, противостоящее потоку киномакулатуры, заполняющей экраны Америки и Западной Европы. Никто не отрицал, что в поисках ряда молодых режиссеров и сценаристов очевидно стремление видеть своим союзником вдумчивого зрителя, что в них ощущается подлинное доверие к его уму, жизненному опыту и вкусам. Разве это новость, разве итальянский неореализм не вызвал столь широкое внимание к себе именно тем, что повел разговор на полном доверии к зрителю, к его социальным, эстетическим, просто человеческим чувствам? Разве фильмы того же Де Сантиса недостаточно убеждают?

Однако одно дело объективный анализ удач и просчетов в произведениях, отмеченных поисками реалистического и впечатляющего отражения жизни. И совершенно другое дело попытка свалить все в одну кучу, затемнить сущность поисков и их результатов и подменить при этом основной критерий оценки тем, что не составляет существа произведения или просто начисто отсутствует в нем.

Естественно, что подобная критика имеет целью лишь сбить с толку художников и зрителей, лишить их правильных ориентиров.

В рассуждениях Бахмана, Антониони, Руша, Бияра и многих других критиков и режиссеров зарубежного кино не только видна путаница и непоследовательность.

В них есть определенные тенденции, которые враждебны реалистическому искусству.

«Никакая кинематографическая теория,— справедливо писал Мишель Капденак в «Леттр франсэз»,— не может разрабатываться вне связи со своим социальным и идеологическим содержанием».

Попытки говорить о гармонии формы и содержания, не сказав ни худого, ни доброго слова о содержании и характере гармонической связи его с формой, или насильно отрывать форму от содержания— значит с презрением отнестись и к самой форме, не говоря уже о тех, кому адресовано произведение искусства.

Немало нового появляется ежегодно на экранах мира— и по мысли, по содержанию, и по форме. Все новые имена прогрессивных художников мы видим в заглавных титрах фильмов, создаваемых в Италии, Франции, Англии, Японии, Америке. Многие из них хотят сказать новое слово в искусстве, представляющем для этого немалые возможности. Нередко эти искания оказываются плодотворными. Порой же «волна», не успев подняться, спадает, и на поверхности остается лишь одна пена. Естественная задача критики объективно разобраться в этих поисках и в их результатах. Однако буржуазная критика, судя по всему, стремится как раз к обратному. На смену старым образцам искусствоведческих «теорий» приходят новые. В них все более учитывается реальная обстановка, учитывается расстановка сил на кинематографической арене, интересы и тре-

бования зрителей. Но учитываются лишь для того, чтобы подделаться под новую действительность, с которой все труднее спорить, чтобы пусть с заднего хода, но продолжать борьбу против искусства жизненной правды. Дабы показать эти попытки с негодными средствами, показать, что и во имя чего утверждается и отрицается в искусстве, чтобы показать, в чем прежде всего сила фильмов Де Сантиса, мы вели этот разговор.

Трудные годы

«К

ино привлекает художника,— писал Джузеппе Де Сантис,— потому, что дает ему возможность говорить, обращаясь ко всем. Но это требует от него естественности, простоты, очевидной непосредственности в передаче событий, о которых он хочет рассказать». И режиссер строго следовал этим своим принципам, особенно начиная с фильма «Рим, 11 часов». Он имел возможность совершенствовать свое мастерство и в этом отношении несомненно достиг успеха. Труднее было другое — выражать свое гневное отношение к социальному насилию. После фильма «Рим, 11 часов» он поставил картину, в основе которой лежала тема крушения иллюзий красивой девушки из Неаполя. Как мы уже видели, он сумел и внешне тривиальный сюжет насытить социальным и философским содержанием. Но разве в Италии середины 50-х годов не было других, более кричащих проблем? Разве отсутствовали силы, которые противостояли реакции и которые заслуживали того, чтобы быть воспетыми в фильме? «Но вся трагедия Де Сантиса в том и состоит,— пишет Карло Лидзани,— что он лишен возможности положить в основу своих фильмов наиболее яркие и острые противоречия нашего общества.

Независимо от всякой политической предвзятости, кто может отрицать, что некоторые ныне актуальные события, как, например, забастовки, занятие помещичьих земель и т. д., проникнуты драматизмом и могли бы лечь в основу произведений киноискусства, но, хотя

о них всем известно и они обсуждаются на страницах печати, эти события не могут быть перенесены на экран.

Кто может оставаться равнодушным к глубоким переживаниям, вызываемым в нас этой борьбой общественных сил, являющейся ныне важнейшей стороной нашей повседневной жизни и с которой, независимо от нашего отношения к ней, нельзя не считаться и которая не может не иметь своих поэтов?»¹.

Но именно эта сторона жизни общества до сих пор не нашла своего отображения на экране, как ни росли эти силы. Здесь буржуазное государство ставит непреодолимую преграду художнику.

Ограничения, вводимые цензурой, все больше и больше урезают возможности итальянского экрана.

Характерно, что среди картин 1952 года кроме фильма «Рим, 11 часов» можно назвать лишь одну картину, заслуживающую внимания, — «Два гроша надежды» Каstellани. В 1953 году кроме «Дайте мужа Анне Дзаккео» — лишь «Хронику бедных влюбленных» Лидзани. Следующий, 1954 год вообще не дал ни одного кинопроизведения, которое по остроте своих конфликтов могло бы сравняться с выдающимися фильмами предыдущих лет. О причинах этого явления мы уже говорили выше. То не был кризис тематики. То был кризис физических возможностей, вызванный антидемократической политикой правящих кругов. Эта политика посеяла растерянность, колебания, уступки у одних. У других, наоборот, она вызвала гнев и стремление даже с кляпом во рту, но говорить о том, о чем молчать было невозможно. К последним принадлежал и Де Сантис. Именно в 1954 году появляется на итальянских экранах его новый фильм — «Дни любви».

Эту работу выдающегося итальянского режиссера расценили по-разному. Лидзани лишь бегло отметил, что «Дни любви» был первый цветной фильм Де Сантиса — фильм мягкий, сердечный. Он не подчеркнул при этом ни положительных, ни отрицательных его сторон, видимо, считая, что новая картина, не имея серьезных просчетов, не является в то же

¹ Карло Лидзани, Итальянское кино, стр. 180.

время и определяющей вехой на пути художника. Феррара сравнил фильм с раскрашенной лубочной картинкой в духе не лучших образцов Каstellани, расценил ее просто как уступку Де Сантиса требованиям промышленников.

В исследованиях советских авторов картина «Дни любви», по-существу, обойдена вниманием. Ее не упоминают ни И. Соловьева, ни Б. Зингерман в работах, на которые мы ссылались. И лишь Хлодовский в рецензии на книгу К. Лидзани ставит ее на одну доску с фильмом «Рим, 11 часов», никак не аргументируя общность этих двух столь различных по характеру и ценности произведений.

Попробуем разобраться, чем же была картина «Дни любви», вышедшая в период наибольших трудностей, вставших перед итальянскими кинематографистами, в период, когда многие художники действительно пошли на уступки, не выдержав тягот борьбы.

В начале 1953 года, когда еще в разгаре была работа над фильмом «Дайте мужа Анне Дзаккео», Де Сантис говорил: «Кажется, что цветными хотят выпускать только исторические фильмы, как будто только кринолины и парики имеют право быть показанными в красках. Но разве одежда бедняков города и деревни бесцветна? Разве не имеют цвета дома, в которых живут безработные или крестьяне, или комбинезоны рабочих и дым заводских труб? Я хотел бы иметь возможность свободно использовать как грустные, так и живые, яркие цвета для отображения подлинной жизни простых людей моей страны, для показа их блестящих, полных жизни глаз, а также для того, чтобы передать красочность наших городов и деревень».

Добившись такой возможности, Де Сантис поставил фильм «Дни любви». Краски действительно заиграли в этой картине всеми цветами солнечного спектра. Нежная зелень полей перемежалась серым цветом уличных мостовых, залитых лучами немилосердно палящего солнца, такими же серыми домами бедняков. Желтизна песка переходила в нежную голубизну южного моря.

Буйная гармония красок полностью соответствовала тому ключу, в котором решен весь фильм. Он действительно напоминал работы Каstellани,

но не худшие образцы его, а лучший — «Два гроша надежды». И та и другая картины комедийны. Но юмор в них не просто один из элементов, обязательно присущих даже самым драматическим картинам неореалистов.

Умение Де Сантиса создавать смешные положения, воплощать в фильме комическое было продемонстрировано им уже в картине «Рим, 11 часов» (вспомните сцены со служанкой Анжелиной, с Катериной). Затем в еще большей мере это проявилось в фильме «Дайте мужа Анне Дзаккео» — достаточно упомянуть сцены в семье родителей Анны, почти все эпизоды, связанные с доном Антонио. Но там часто ощущалась сатирическая нота. Здесь — юмор мягкий, сердечный, вызывающий улыбку зрителя, которая не покидает его до конца фильма.

Фабула «Дней любви» предельно проста. Двое бедных молодых людей — Марселино и Андже́ла, роли которых с подкупающим обаянием и естественностью исполняют известные актеры Марчелло Мاستройани и Марина Влади, — любят друг друга и хотят жениться. Но сделать это невозможно — не на что справить свадьбу. Родители и родственники Марселино и Анджели, душевные и мягкосердечные люди, как родители и родственники почти всех героев неореалистических фильмов, в общем-то не против намечающегося союза. Но они, естественно, боятся, что расходы, связанные с женитьбой, вконец разорят их нищенское хозяйство. Но еще больше пугают их упреки соседей, которые могут узнать, что они справили свадьбу не «как все». Эти упреки для них тяжелее, чем бедность, которую они прячут от посторонних глаз всеми доступными средствами.

С подобной психологией, порожденной ханжеской моралью буржуазного общества, мы встречались в итальянских фильмах не однажды. В таких фильмах, как «Самая красивая» Висконти или «Мама Рома» Пазолини, она служит основой для глубоких драматических коллизий. Здесь эта психология — лишь комический житейский элемент, столь же неотделимый от персонажей, как громкий разговор через улицу или обсуждение всей деревней любых подробностей жизни каждой семьи.

Однако оттого, что психология эта здесь столь естественна, как и бедность, выпирающая из всех пор, влюбленным не легче. Долгие споры родственников влюбленных о приданом ни к чему не приводят. Родители не хотят поступиться последними грошами, да и не хватит их все равно для того, чтобы избежать пересудов. Тогда приходит на ум «гениальное» решение: Марселино должен инсценировать «похищение» своей возлюбленной. Тем самым женитьба станет очевидной необходимостью. А чтобы не разоряться на свадьбу, родственники должны разыграть непримиримую ссору.

Картина, собственно, и состоит из этих трех сюжетных узлов: тщетная попытка устроить женитьбу, «как у людей», побег влюбленных и ссора родственников. Каждый такой узел изобилует бесчисленным количеством смешных ситуаций, в которых Де Сантис раскрывает свою любовь к этим бедным, наивным людям, имеющим доброе сердце и пустой карман.

Вы найдете здесь все неперемные атрибуты неореалистических фильмов: и добросердечие людей, и их пылкий темперамент, способный увлечь на настоящую ссору, о которой в душе каждый начнет тут же сожалеть, и неперемное уважение уже взрослых детей к родителям, и высокую нравственную чистоту любовных отношений, ревностно охраняемую в народе, и всю первобытную естественность быта, и ту «элементарность» персонажей, о которой мы уже не раз говорили в связи с фильмами итальянских режиссеров.

Эти внешние приметы фильма дали повод Дж. Феррара упрекнуть Де Сантиса в «дурном фольклоризме». Однако так ли уж прав итальянский критик, бросая этот упрек? Давайте посмотрим, не стоит ли в картине за тем, что бросается в глаза с первого взгляда, нечто более важное и существенное? Нет ли в этом фильме чего-то резко отличного от действительно «дурного фольклоризма» всех этих картинок, сделанных «под неореализм», — таких, как «Хлеб, любовь и...»?

Картина начинается очень смешным эпизодом: красивый рослый парень Марселино с самым серьезным видом ходит по канаве, измеряя шагами ее длину. «Тридцать семь, тридцать восемь... сто пятьдесят три». А вскоре мы узнаем и разгадку этого глубокомысленного действия: «Вот эта часть

канавы принадлежит твоей семье,— говорит Марселино Анджеле,— а эта часть — моей семье... Когда мы поженемся — тебе отдадут твою половину, а мне — мою... Мы засыплем ее землей, и у нас будет свое поле, Анджела».

Смешная, конечно, выдумка. Но так ли уж смешны причины, побудившие бедного крестьянского парня проводить бессонные ночи, напрягая свое не слишком поворотливое сознание в поисках хоть какого-нибудь выхода из безвыходного положения. Ведь два года ждать свадьбы с любимой и не быть уверенным, что это срок окончательный, — не так легко. Кто-кто, а итальянский зритель это хорошо знает!

Но прозрение житейски мудрого Марселино оказалось пока что так же бесплодно, как те апельсиновые деревья, которые выросли в его мечтах. Мать Марселино не хочет отдать «семейную» часть канавы. Когда еще там поженятся, а поди разберись, где свое и где чужое, если нет канавы. И мало ли на что может еще пригодиться канава.

Смешно слушать спор из-за канавы в полтора шагов — спор, который ведется серьезно, со всеми присущими такому спору аргументами. Но зритель не может не ощутить, что смешно ему, а не спорящим людям. Для них это действительно серьезный вопрос. Потому и серьезность их отнюдь не наиграна.

Так с самого начала входит в фильм социальный мотив. И уже нельзя спутать эту картину с комедией Коменчини «Хлеб, любовь и фантазия», где даже превосходная игра Де Сика не способна прикрыть слащавой сентиментальности содержания, той псевдонародности, которая часто присутствует в произведениях не только кино и не только итальянцев.

За мягким юмором, которым окрашено все повествование в картине «Дни любви», вырастает суровая правда бедственного положения итальянского крестьянства, которое и сформировало не столько смешную, сколько страшную, вошедшую в плоть и кровь психологию собственничества.

Об этом свидетельствует каждый кадр, каждый эпизод.

Марселино объясняется с матерью. Должна же она понять, что он хочет

жениться. Ну как не понять? Конечно, понимает! Только раньше она хочет знать, во что это обойдется.

Ювелир показывает влюбленным кольца. Они весят всего по пять граммов, их покупают «разве что какие-нибудь несчастные бедняки». Всего «каких-нибудь четыре тысячи лир». Но от этих «каких-нибудь» Марселино и Анджела удирают как от пожара. То же повторяется, когда они прицениваются к дешевым конфетам, к материалу на костюм. Разговор с портным особенно смешон. Марселино не чувствует унижения, говоря, что костюм ему нужен для дедушки, когда тот умрет, а не для свадьбы. Поэтому его можно сделать попроще: «под землей ведь никто не увидит». Но зато зрителю становится не по себе за Марселино.

Никто из них не знает, что такое собственная кровать. Но после свадьбы она ведь им понадобится. Святая наивность! Дедушка Пьетро прожил немало лет на свете, и он-то знает, что можно обойтись без кровати: «Постой-ка, а зачем кровать? Вычеркнуть! Двух матрацев хватит. Кто вас увидит ночью?» Логика неопровержима — и кровать, как непозволительная роскошь, вычеркивается из списка. Смешно? Конечно. Только кому смешно?

Всю свою любовь к родному краю, к его пейзажам, свое глубокое знание психологии таких вот простых людей, как Анджела и Марселино, вложил Де Сантис в сцену их побега. Отелло Мартелли, оператор, снявший много фильмов Де Сантиса, постарался снять эту сцену особенно красочно. Краски радуют глаз и в молочном тумане раннего утра, и в палящий полдень, переливаясь всеми оттенками в зелени полей и садов, и даже в поздних сумерках. Такой буйной красочности природы еще не передавал ни один итальянский фильм. Но пейзаж здесь не самодовлеющ. Он — место, атмосфера действия, он — тот волшебный камертон, который придает нужную лирическую тональность сценам. Смешно, когда Анджела, оставшись наедине с Марселино, отвергает его домогания, так как стесняется кур и гусей, смотрящих на непрошенных гостей.

Вся сцена словно специально создана для того, чтобы показать наивное целомудрие деревенской девушки, которая трогательно простодушна,

хотя по-крестьянски немного хитра. Но и в этой сцене режиссер не забывает о лейтмотиве фильма.

«Если бы у нас была свадьба, были бы у нас простыни, а не солома». «Но ведь мы с тобой не господ. Пойми ты это, наконец»,— вразумляет любимую Марселино. И, не выдержав, раздраженно бросает: «Уходи отсюда!»

Действительно, глупая девчонка способна вывести из себя кого угодно. Не понимает, что простыни на постели— прерогатива господ.

И в этой комедии Де Сантис не отошел от показа благожелательности толпы.

В буржуазном киноискусстве тема толпы, кипение ее страстей, ее переменчивость занимала большое место с самых первых лет зрелости кинематографа. В американских фильмах— особенно. Достаточно вспомнить «Ярость». Толпу на экране, как правило, легко захлестывали самые глухие инстинкты. Послушная голосу демагога, жестокая, жаждущая разрушения, толпа в «Ярости» гасила голос разума у тех, кто не терял его, находясь вне влияния страстей толпы.

Неореалисты показали другую толпу. Даже не руководимая голосом высокого сознания, толпа добродушна и благожелательна, она не мстительна, не эгоистична. Такова она и в фильме «Дни любви», когда, собравшись на улице, люди всячески ищут возможности примирить ссорящихся родственников и сделать все, чтобы Марселино и Анджела могли пожениться. Они даже тащат старого и толстого маршала разыскивать сбежавших. И сколько в этом порыве искренних, добрых чувств!

Но неореализм вызвал столь широкий интерес к себе не тем, что художник любовался добросердечием толпы, а прежде всего тем, что показал единение народа перед лицом несчастья, перед лицом врага. В лучших итальянских фильмах, в том числе и в фильмах Де Сантиса, это единение носило социальный, классовый характер, оно обладало исторической перспективностью, делало самые тягостные картины оправданно оптимистичными. Потому мы и возражали против умиления солидарностью в фильме «Крыша», где эта солидарность носит сентиментальный, «семейный» характер. Ибо это было шагом назад от завоеванного с таким трудом.

Слишком много жертв стоило народу осознать силу своего единства, а мужественным художникам, и Де Сантису в том числе, отстоять право показать это единство, чтобы разменивать золото правды на жалкие медалики сентиментальности.

Отдавая должное фильму «Дни любви» и отвергая многие несправедливые нападки на него за «дурной фольклоризм», за лубочность и т. д., мы вынуждены все же признать, что в силу различных причин Де Сантис не смог утвердить в нем все то, что было завоевано неореализмом в долгой борьбе. Это действительно разговор с кляпом во рту.

Острое содержание подано в картине в такой форме, что над глубинным, о чем идет речь, начинаешь думать значительно позже того, как погас экран и зажегся свет в зрительном зале. Все ситуации разрешаются здесь с тем мягким юмором, который не дает возможности родиться протесту. Ведь фильм — не рассказ, не повесть. Он не предоставляет той возможности, которую дает литература; здесь зритель не может «пересмотреть», «перечитать» изображение, остановиться, чтобы подумать, ассоциировать. Точность выражения мысли здесь необходима вдвойне. Но именно этого нередко в картине и нет. И возникает разобщенность между социальной остротой темы, содержания произведения и мягкой, веселой лиричностью формы его воплощения. Разобщенность, которая в ином виде существовала в «Горьком рисе», еще более усугубляется здесь, как это ни странно на первый взгляд, хорошей игрой актеров — и Марины Влади, создающей образ очень милой, простодушной девушки-крестьянки, и Марчелло Мاستройани, рисующего образ такого же простодушного, вполне ей под стать крестьянского парня. Вы понимаете трудности их жизни, а чувствуете совсем иное, то, что передают вам актеры: в конце концов, все эти трудности не так страшны, и нечего гневаться, нечего расстраиваться — все в конце концов образуется. И образовывается тем «хэппи эндом», который годен разве для водевиля.

Стремясь облечь материал нищенской жизни итальянского крестьянства в форму лирической комедии, Де Сантис сумел не пойти по пути опошления темы, как это делал «коммерческий» кинематограф, сумел сохранить в речи действующих лиц, в жизненной ткани ситуаций жестокую

правду быта и забитой психологии крестьян, сумел передать обаяние душевной чистоты и целомудрия своих героев. Однако режиссер допустил явный просчет, избрав для своего рассказа форму лирической комедии. И острота характера сюжета, и острота реплик, и чудесные комические находки — все это существует в фильме, но нет в нем той целостности, которая отличала фильмы «Рим, 11 часов» или «Дайте мужа Анне Дзаккео». Внешне мысль фильма и его форма казались вполне слитными, но внутренняя связь отсутствовала, что в результате снизило идейное звучание картины.

Джузеппе Де Сантис не увидел этого разрыва. Ему казалось, что в «Днях любви» он пошел дальше в обобщении и типизации явлений, жизненных коллизий. «Мне кажется,— говорил он,— известный шаг в этом направлении сделан нашей творческой группой в работе над фильмом «Дни любви», в котором документализм получает новое направление, где неореализм становится не самоцелью, а средством наиболее полного реалистического раскрытия душевного мира людей. Для нас это программный фильм. Быть может, «Дни любви» покажутся кому-нибудь менее интересным фильмом, чем, скажем, «Рим, 11 часов», но его основная идея — более зрелая, реалистическая, а метод художественного выражения — более совершенен и дает возможность средствами искусства найти прямой путь к сердцу народа, к чему мы постоянно стремимся».

В этом высказывании оправданы все стремления художника. Ошибочен лишь вывод, что эти стремления воплотились именно в фильме «Дни любви».

Неореалисты не хотели и не могли проходить мимо того факта, что итальянские зрители, слишком долго воспитываясь на откровенной дешевке самого разного толка, не могли сразу воспринять неореалистические фильмы. Многочисленная часть итальянских зрителей, по воле всех режимов, держалась в состоянии той интеллектуальной «элементарности», которую мы увидели в героях неореалистических картин, и это, естественно, затрудняло для них восприятие остроты мыслей нового итальянского кино. На этом, как мы видели, играло правительство, поддерживая искусство, лакирующее жизнь, и нападая на неореализм. Передовые

итальянские кинематографисты понимали это и правомерно стремились искать максимально доходчивую форму для своих идей. В этом они показывали пример подлинного служения народу. В этом они не были одиоки. Подобное стремление характеризует в послевоенный период все большее число прогрессивных художников буржуазного мира, осознавших бессмысленность искусства, которое в силу усложненности формы не может быть сразу воспринято широкими массами народа. В этом смысле заслуживает внимания интервью, которое дал известный кинорежиссер Рене Клер корреспонденту одного из французских журналов Филипу: «Кино, лишенное своих народных корней, вскоре иссохло бы от академизма. «Артистическое кино», что это такое? Разве Гриффит или Чаплин создавали «артистические» фильмы?»

Ответственность автора перед публикой пропорциональна современным средствам распространения: в век радио, телевидения и кинематографа она весьма значительна.

К о р р е с п о н д е н т. Вы автор «Антракта», но ведь это не был фильм для широкой публики?

К л е р. Нет, конечно! И я отнюдь не возражаю против экспериментальных фильмов. Кино должно непрестанно обновляться, и надобно проделывать всяческие опыты, но при этом не следует отвлекать кинозрелище от его основной миссии — обслуживать наибольшее число зрителей. Не трудно создавать фильмы «исключительные», рассчитанные лишь на немногих зрителей. Трудность в том, чтобы делать фильмы как можно лучше и для наибольшего числа зрителей. Вот что соответствует духу нашего времени. Вызывает это радость или сожаление, но искусство идет к своего рода «социализации»...

К о р р е с п о н д е н т. Но ведь были случаи, когда фильмы, которые ныне мы причисляем к шедеврам, в момент своего выхода в свет не были поняты зрителями.

К л е р. Да, но то случаи исключительные. Большинство произведений, которые заняли ведущее место в истории кино, пользовались успехом уже в самый момент их появления. Так было с фильмами Мака Сеннета, Чаплина, Гриффита. Для Штрогейма затруднения начались, когда Голливуд

подпал под диктатуру чиновников и дельцов. Искусство зрелища требует немедленного контакта между публикой и автором...»¹.

Показательно, что эти слова принадлежат режиссеру, которому всегда была и осталась близкой тонкая символика в изображении мира человеческих чувств, изящество и даже некий изыск формы произведения. Тем более эти мысли были созвучны художникам-неореалистам, которые, подобно Дзаваттини, видели в своем искусстве один из самых мощных инструментов общественного, социального воспитания народа. Однако они не всегда учитывали два момента. Во-первых, пассивное отношение части зрителей к неореалистическим картинам было не результатом сложной формы этих произведений; оно было результатом социальной и интеллектуальной неподготовленности зрителя, привыкшего видеть в искусстве лишь средство развлечения. Постепенно фильмы, которые поначалу не всегда встречали широкий прием, становились все более популярными, ибо искусство большой гражданской мысли способствовало росту самосознания зрителя.

Во-вторых, существует огромная разница между стремлением художника достичь максимальной ясности и простоты формы и стремлением придать фильму такую форму, которая, не согласуясь с объективным требованием ее гармонии с содержанием, заключала бы в себе элементы «привычные» для восприятия зрителя, воспитанного на дешевых кинобоевиках.

Именно такой просчет допустил Де Сантис сначала в «Горьком рисе», а затем (правда, в менее грубом виде) в фильме «Дни любви».

Режиссер безусловно прав, когда говорит, что принципы неореализма не должны превратиться в самоцель, а должны служить «средством наиболее полного, реалистического раскрытия душевного мира людей». И с успехом доказал это фильмом «Дайте мужа Анне Дзаккее», где после блистательного успеха фильма «Рим, 11 часов» он сделал следующий шаг по пути более углубленного показа и духовного мира человека и самой жизни. Однако этого не случилось в «Днях любви».

¹ Цит. по журн. «Искусство кино», 1962, № 2, стр. 172.

В фильмах «Нет мира под оливами» и «Дайте мужа Анне Дзаккео» весь сюжетный строй их, мысль, которая пронизывала каждый эпизод, были направлены к развенчиванию «естественной элементарности» человека, не понимающего истоков трагизма своей судьбы, не знающего способа улучшить ее.

Жизнь пробуждала сознание и Франческо и Анны, и они уходили из фильма иными, чем пришли в него. Анджела и Марселино в «Днях любви» остаются на протяжении всего фильма в положении духовной статики, ибо сюжетные ситуации не толкают ни их характеры, ни их сознание к эволюции, столь закономерной в живой жизни. Все изменения, которые претерпевают судьбы героев, по существу, сводятся к их жеманности, а перемены в сознании — лишь к ощущению своего нового положения. Никаких иных «уроков» герои не извлекли из событий, а тем самым лишили возможности и зрителей извлечь их.

В фильме «Люди и волки», поставленном Де Сантисом вслед за «Днями любви», стремление объяснить душевное состояние человека каждый раз характером жизненных обстоятельств, в которое он попадает, ощущается с той полнотой, которой и не хватало предыдущей работе режиссера. Человек и волк. Множество раз подчеркивали их близость друг другу самые разные писатели и кинематографисты Запада. И хоть причину этого дикого для нас сравнения знает каждый, кто хоть немного знаком с нравами буржуазного общества, мы хотим привести здесь короткий диалог между Эйзенштейном и Чаплином, вспоминая который выдающийся советский режиссер писал:

«Яхта качается... Ее качания напоминают Чарли качающуюся походку слона.

— Презираю слонов. Такая сила и безропотно послушна.

— Кого вы любите из зверей?

— Волка,— ответ без паузы. И его серые глаза и серая шерсть волос кажутся волчьими. Глаза устремлены в солнечные блики тихоокеанского заката. По бликам проскальзывает миноносец тихоокеанской эскадры США.

Волк. Принужденный жить в своре. И быть всегда одиноким. Как это

похоже на Чаплина! Навсегда во вражде со своей сворой. Каждый враг каждому и враг всем...»¹.

Фильмом «Люди и волки» Де Сантис, казалось бы, попытался картинами, выхваченными из жизни, проиллюстрировать закон, бытующий в буржуазном мире: человек человеку волк. Но, как увидим, итальянский режиссер активно не приемлет это положение и полемизирует с ним. Ниже мы увидим, сколь убедителен Де Сантис в своей полемике.

Фильм рассказывает о борьбе крестьян-скотоводов с волками, которые, спускаясь с гор Аbruццо, часто нападают на стада овец и коров.

В сценарии, который был написан режиссером совместно с Тони Гуерра и Элио Петри, немало страниц посвящено описанию жизни волков, их повадок. Авторы в беллетристической форме стремятся показать, как умен, хитер, мужествен волк и как вечный неутолимый голод толкает его на борьбу за существование, заставляя забывать об опасностях. Подробные описания, как бы отключенные от непосредственного действия, порой напоминают страницы из Джека Лондона.

Сценарий начинается именно этими описаниями. Стая из пяти волков в строгом порядке, гуськом движется по лесу след в след. Впереди старая волчица, самая опытная и осторожная. Сзади — самый сильный волк, готовый отразить любое нападение. Они идут против ветра, чтобы чувствовать тысячи запахов, встречающихся на пути. Развитое обоняние — их компас, безошибочно ведущий туда, где можно будет утолить наконец непрекращающийся голод. Каждый их шаг, каждое движение точно согласованы и подчинены железной дисциплине. Врожденный инстинкт охотников, знающих, что они сами цель для других охотников, соединен с долгим опытом в защите и нападении.

Вот стая остановилась у входа в деревню. Замерла, словно ноги вросли в землю. И так же внезапно, как появилась, бросилась в атаку. Действия каждого безошибочны: прыжок — и овца падает с перегрызенным горлом. Даже коровы, заняв круговую оборону, ничего не могут поделать. Их тактике волки противопоставляют свой стратегический план. Двое отвле-

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 258.

кают внимание, в то время как остальные, разрушив эту оборону, выхватывают добычу.

В этой схватке каждый волк действует, словно по команде, только ее не слышно... Так же быстро и дружно стая покидает деревню, унося за собой одни жертвы и бросив на дороге другие.

Не раз на протяжении фильма зритель видит действия умного и жестокого зверя: вот волки, ползком пересекая открытую поляну, вырывают добычу из-под носа смелого и беспечного лупаро Рикуччо. Вот сильный хищник, попав в капкан, долго бьется в надежде высвободиться, а поняв, что это безнадежно, решительно перегрызает попавшую в капкан лапу и уходит, оглашая лес жалобным воем. Вот волчица, у которой люди отняли детенышей, преследует похитителей — Рикуччо и его спутницу Терезу — из деревни в деревню, пока те не выбрасывают ей трех маленьких волчат.

Описания эти нигде не кажутся лишними, ибо нигде они не даны лишь для того, чтобы подчеркнуть остроту сюжета. За ними совершенно отчетливо стоит мысль автора, стремившегося дать зрителю почувствовать сходство между жизнью ожесточившегося в вечной борьбе с голодом зверя и жизнью человека, которого буржуазное общество вынуждает, подобно волку, вечно драться за свое существование, вечно быть настороже.

Два лупаро — охотники за волками Рикуччо и Джованни — появились в деревне Вискио. Один — молодой красавец, беспечный весельчак, честный и великодушный бедняк, которого заботит лишь сегодняшний день. Другой — лет сорока, всегда сосредоточен и серьезен, всегда озабочен одним: чем накормить жену, ребенка и самого себя. Их привлек сюда не азарт охотников, а заработок — за убитого волка можно получить неплохое вознаграждение, а за живого и того больше. Что ж, что риск велик, — надо ведь жить, надо есть. А кто предложит другую работу? И Джованни идет на риск.

Сцена борьбы Джованни с волком — одна из лучших в фильме. Джованни повезло, волчица попала в капкан. Но как ее возьмешь? И опытный лупаро бросается на зверя, своими длинными руками крепко

сжимает ему шею. На глазах у испуганной Терезы происходит страшная схватка человека с волком.

«Беги скорее в Вискио. Ты же знаешь, что нужно делать: принеси сюда доску и веревку, мы свяжем волчицу и заберем с собой...» — говорит Джованни Терезе.

И пока жена ищет тех, кто захотел бы пойти в лес и выручить ее мужа, Джованни продолжает борьбу со зверем. Вот короткая передышка, и лупаро вкрадчиво и ласково уговаривает волчицу, словно она в силах понять его.

«Ничего не поделаешь, попалась,— говорит человек,— я тебя не отпущу ни за что на свете. Ты оказалась не очень-то сообразительной, вот и расплачивайся теперь, ничего не поделаешь... На что ты надеешься? Думаешь, я упустил премию? Как бы не так! Мне ведь тоже нужно чем-то питаться, так же, как и тебе. Ты вон хватаешь все, что только можешь. Не могу же я красть овец и резать коров, я должен покупать мясо». И не слышно в словах Джованни никакой вражды к тому, кто бьется в его сильных руках. Они оба охотники, и оба жертвы. «Но ты увидишь, я буду с тобой обращаться хорошо. Не все люди злые, есть среди них и добрые».

Джованни не удалось получить премию. К месту схватки подошли остальные волки из стаи. И когда наконец люди разыскали место недавней борьбы человека и зверя, храбрый лупаро недвижимо сидел, прислонившись к дереву, и снег уже давно перестал таять на его лице.

Зазвучавший в этой сцене новый мотив — жизнь делает человека волком, хотя в душе он добр и великодушен, каким и должен быть,— проходит через весь фильм, нарастая от эпизода к эпизоду. Это поймет и Рикуччо, который, затаив зло на Джованни, не пришел вовремя к нему на помощь. И теперь он будет делать все, чтобы не чувствовали себя одинокими, чтобы не умерли с голоду Тереза и ее мальчуган. Это поймут крестьяне, когда молодая женщина, охваченная горем, бросит им в лицо: «Это вы его убили, вы, а не волки! Он погиб за вас... защищая ваши стада». Это поймут женщины-крестьянки, которые, подойдя к дому Терезы, стали гневно укорять ее за то, что она живет в одном доме с

Рикуччо, якобы забыв о только что погибшем муже. Но им нечего возразить Терезе, когда она скажет им, что позор лежит не на ней, а на жителях Вискио, ибо они столь безразлично отнеслись после смерти Джованни к ее судьбе и судьбе ее ребенка. Никто, кроме Рикуччо, не протянул ей руку помощи. Смущенные резкими словами Терезы, женщины опускают головы, стыдясь взглянуть ей в лицо, и медленно расходятся. Что человек не должен ожесточаться, поймет и Тереза, несмотря на все горе, которое принесла ей жизнь.

Почувствовав в словах Рикуччо, когда он узнал, что волчица идет за ними следом, суеверный страх, Тереза спокойно ответит ему: «Она взяла у меня мужа, а я у нее — детей!» Но в этих словах лишь неутихшее горе. Когда она услышит под окнами своего дома призывный вой волчицы, зовущей своих волчат, не чувство страха, а чувство женщины-матери, чувство человека заставит ее выбросить за дверь всех трех волчат.

Но если здесь Терезой руководит наполовину рефлекторное чувство, то в заключительной сцене раскрывается все благородство ее души. Испытывая невольное чувство обиды на Рикуччо, когда тот начал флиртовать с дочерью деревенского богача дона Пьетро, Тереза все же страстно вступится в его защиту, увидев, что ему грозит опасность. И Рикуччо не останется в долгу. Его поступок — не столько проявление нежности к Терезе, сколько результат иной близости, близости людей труда. Отказавшись от соблазнов богатства, этот вечный бедняк оставит дона Пьетро и его сыновей и бросится вдогонку за Терезой, крича оставшимся: «Я другой расы, я другой расы!»

Де Сантис нигде не упускает возможности подчеркнуть сходство между жизнью волка и жизнью бедняка. В сценарии есть даже такая ремарка авторов:

«Не находя себе никакой работы, Джованни избрал опасную профессию лупаро. Это тоже было продолжением войны. Джованни принужден был охотиться на волков так же, как они вынуждены охотиться за нашими коровами и овцами. Почему волк идет на охоту? Потому что голод толкает его на убийство: волк ищет пищу. Почему Джованни стал лупаро? Насущная необходимость доставать пропитание себе и своей семье за-

ставляла его убивать волков. Выходит, в судьбе человека и волка есть много общего. И так — спокон веков, с тех пор, как существуют человек и волк».

И эти слова и этот фильм заставляют вспомнить другие итальянские картины, которые в первые послевоенные годы взывали к совести общества, ибо оно толкало людей, покончивших с одной войной, начать другую и, уподобляясь волкам, не останавливаться ни перед чем, даже перед убийством, чтобы не умереть с голоду самим и не дать погибнуть своим семьям. Более глухо, чем в «Трагической охоте» Де Сантиса, в фильме «Бандит» Латтуады, этот мотив звучит и здесь. Даже в концовке фильма, где Де Сантис проводит как бы параллель между новой семьей волков, уходящих с гор Марсини в новые места, и новой семьей Терезы, вместе с Рикуччо и Паскуалино покидающих Вескио, не зная, что ждет их впереди. Однако, как мы видели, в фильме «Люди и волки» не было пассивной, жалостливой констатации печального совпадения судеб человека и зверя. Создатели фильма все время подчеркивают, что человек не волк (в одном месте Тереза даже скажет маленькому Паскуалино, что и волк не был бы хищником, если бы не принудила его к тому сама жизнь: «Это бродячая жизнь и голод заставляют их быть разбойниками») и не должен становиться им, даже когда обстоятельства оборачиваются против него. Эта мысль вытекает из самих ситуаций фильма, из поступков его героев.

Очень разные эти герои — и Джованни, и Рикуччо, и Тереза. Но душа каждого из них полна истинного благородства, в ней живет готовность всегда прийти на помощь таким же беднякам, как они сами. Своими поступками в фильме герои все время как бы спорят с тем, кто рад увидеть в человеке волчье сердце. И из этого спора художник и его герои выходят победителями.

Оптимизм отличает и эту, как и большинство других картин талантливого итальянского кинорежиссера Де Сантиса.

Постановка фильма «Люди и волки» связана была с многими трудностями. Снимать фильм нужно было высоко в горах, в сложных зимних условиях. Участие зверей в картине и суровая зима 1955/56 года усугубляли эти

трудности. Для съемки в центральных ролях Де Сантис пригласил известного французского актера Ива Монтана, мексиканского актера Педро Армендареца и ставшую к тому времени уже звездой итальянского экрана Сильвану Мангано, начавшую свою артистическую карьеру у Де Сантиса в «Горьком рисе».

И критика и зритель могли отметить, что режиссер все больше уходил в своих работах от документальной лапидарности первых работ, все больше стремился к углубленному психологизму в изображении человеческих отношений. Де Сантис и участвовавшие в фильме актеры тем больше заслуживают похвалы, что условия съемок отнюдь не способствовали необходимой собранности чувств для передачи сложного внутреннего состояния своих героев. Артисты то и дело проваливались в снег. Во время съемки одного из эпизодов на Сильвану Мангано напал волк, вырвавшийся от державшего его на цепи крестьянина. Однако значительно больше неприятностей, чем зима и звери, Де Сантису и другим создателям фильма доставила цензура. Картина резалась, уродовалась до того, что режиссер вынужден был публично отказаться от своего фильма.

И все же вышедший в начале 1957 года на экраны фильм «Люди и волки» был хорошо встречен и зрителями и критикой.

Это был цветной фильм, снятый для синерамы (впервые в итальянском кино). Критика отмечала в связи с этим, что синерама в данном случае была особенно органична богатому зрительным эффектам стилю Де Сантиса. Но, конечно, главное было не в этих эффектах, а в той остроте мысли, которую всеми доступными средствами художник стремился донести до зрителя.

Прогрессивная итальянская печать, отмечая достоинства новой работы Де Сантиса, писала, что его попытка создать «народный кинороман» безусловно удалась. При этом, однако, было бы ошибочным утверждать, что Де Сантис сделал большой шаг вперед по сравнению с лучшими работами прежних лет. Да этого и невозможно было достигнуть, учитывая условия, в которые было в эти годы поставлено его творчество и творчество всех прогрессивных художников итальянского кино.

Это был образец доходчивого и занимательного фильма, стоящего на достаточно высоком художественном уровне, фильма, рассчитанного на восприятие массовым итальянским зрителем. Картина была примером последовательного служения целям социальной борьбы лучших представителей неореализма. Она была примером дальнейшего развития эстетических принципов неореализма, благодаря которым итальянские кинематографисты через более убедительное раскрытие психологии и самосознания героев, более глубокое обобщение все ближе подводили новое течение в итальянском киноискусстве к реализму в самом глубоком значении этого слова.

Создание фильма «Люди и волки» — несомненная заслуга Де Сантиса перед прогрессивной культурой Италии. Как мы увидим, дальнейшим своим творчеством художник докажет в еще большей мере приверженность идеалам высокого служения искусства целям борьбы за социальную и человеческую справедливость, докажет, что он не откажется от этих идеалов в самых трудных условиях жизни и творчества.

борьба длиною в годы

В конце 50-х годов термин «неореализм» все реже мелькает на страницах кинематографической печати, когда заходит речь о новых работах итальянских кинематографистов. Да, собственно, и не появляется на экранах Италии фильмов, к которым можно было бы с полным основанием применить это определение, если рассматривать его не просто как сумму приемов сюжетосложения и съемки. Критика основ буржуазного общества находится под официальным запретом, а та внешняя кинематографическая оболочка, которая облекала некогда эту смелую критику в итальянских фильмах, теперь все чаще используется в бесчисленных коммерческих поделках, лишенных социальной остроты лучших картин прошлых лет. Однако борьба кинематографистов за свободу творчества не прекращается. Мы уже говорили о том, что гнет цензуры, гнет бюрократического аппарата государства, промышленников, церкви чувствовали не только такие художники, как Де Сантис, Лидзани, Пуччини, но и такие, как Росселлини, сложный путь которых изобилует падениями и взлетами, проистекавшими не только из-за внешних, объективных причин, но и причин субъективного характера.

«Должна ли кинематография,— пишет в эти годы Росселлини,— по-прежнему переносить гнетущий бюрократический контроль, способный лишь затормозить, а то и вовсе парализовать любую инициативу.

Надо решить вопрос, следует ли рассматри-

вать кино как явление искусства и культуры или лишь как жалкое средство оглушения масс, наравне с телевидением, за состояние которого государство несет всю тяжесть ответственности?..»

Это письмо Росселлини встретило широкий отклик. Прогрессивные кинематографисты Италии (да и не только кинематографисты) поддержали талантливого режиссера в его гневной критике правительства, делающего все, чтобы отнять у итальянского кино его протестующую силу.

Де Сантис писал: «Естественно и логично заявить: мы солидарны с Росселлини. Но этого мало. Общими усилиями мы должны добиваться такого закона о кино, который не допустил бы печальных явлений, характерных для нашей кинематографии начиная с 1949 года». Но Де Сантис не мог отдаться целиком лишь этой борьбе, ожидая, пока будут устранены «печальные явления», которые загоняли в тупик творчество лучших кинематографистов. Он стремился продолжать борьбу фильмами, говорить полным голосом о трудной жизни народа, о необходимости сплочения людей перед лицом реакции. А поскольку вести такую борьбу в Италии не было возможности, Де Сантис принимает приглашение загребской студии «Ядран-фильм» (Югославия) и совместно с югославскими кинематографистами ставит фильм «Дорога длиною в год».

Неизвестно, в какой стране происходят события, о которых повествует фильм. Но достаточно точно определено время. Как и во всех предыдущих картинах, и здесь современность. Уже одно настойчивое стремление Де Сантиса в каждом новом фильме говорить о том, что волнует сегодня его современников, позволяет судить о гражданственности его творчества. Конечно, и на материале современности создавалось и создается немало фильмов самой разной направленности и ценности. Конечно, и прошлое позволяет порой сказать зрителю о сегодняшнем дне не меньше, чем иная трактовка современной темы. Но все же взволнованное отношение художника к современной ему жизни в лучших итальянских фильмах заставило обратить взоры критики и зрителей в сторону Италии, когда зародился неореализм в киноискусстве этой страны.

Творчество Де Сантиса именно потому оставалось всегда в центре внимания зрителей на его родине и за рубежом, что каждый раз он говорил

людям о их сегодняшней жизни, о том, что их заботит, радует и печалит. В фильме «Дорога длиною в год» с еще большей силой, еще более внятно, чем раньше, он сказал, где лежит путь, который способен привести их «из царства необходимости в царство свободы».

С давних времен пролетариат использовал забастовку как одно из действенных и испытанных средств борьбы против эксплуататорской власти хозяев. Останавливая жизнь фабрик, заводов, рудников, жизнь городского и железнодорожного транспорта, рабочий класс заставлял буржуазию считаться с силой своего единства. В условиях послевоенной Италии, когда безработица приняла характер подлинно национального бедствия, классовый инстинкт тружеников подсказал итальянцам и иную форму борьбы — «забастовку наоборот». Люди сообща брались за какую-либо работу, ставя власти перед свершившимся фактом, перед необходимостью оплачивать сделанное ими. Такая «забастовка наоборот» и показана в фильме «Дорога длиною в год».

Голод и нищета, быт, нравы, взаимоотношения людей, их психология, маленькие радости и большие огорчения — десятки самых разных сторон существования жителей одного небольшого селения показаны в этой картине со всеми подробностями, со скрупулезным вниманием к деталям, столь типичным для Де Сантиса. Стремясь все дальше уйти от ограниченных возможностей «документализма», дать более широкую и типическую картину жизни бедного люда своей страны, Де Сантис вместе со съемочной группой (только в написании сценария участвовало шесть авторов!) неторопливо и подробно выписывает судьбы и характеры многочисленных действующих лиц фильма. Поставив перед собой новую задачу, он ищет нового решения ее и в сюжете и в форме повествования.

Говоря о предыдущих работах режиссера, мы неоднократно подчеркивали присущую им ударность сюжета, пристрастие Де Сантиса к зрелищной эффектности. Здесь он сознательно отказывает себе в этом, отказывает во всех привычных, проверенных опытом приемах, стремясь с наибольшей полнотой выразить ту же мысль, что была заложена и во всех предыдущих картинах, — только в единении людей их сила, только в един-

стве действия залог их победы. Но единение это не происходит по мановению волшебной палочки, оно вырабатывается в трудной жизненной борьбе, и чем больше сил отдано этой борьбе тем глубже проникает оно в сознание людей. И Де Сантис развертывает полную перипетий картину жизни и борьбы множества людей, раскрывает их изменяющуюся психологию, их растущее самосознание. С каждым эпизодом в эту борьбу вовлекаются все новые и новые персонажи. Подобно маленьким ручейкам, постепенно вливающимся в полноводную реку, формируется единое сознание, рождается коллектив.

Все дело начали Эмиль и Агнесса, муж и жена, начали как последнюю, хотя и не очень-то надежную попытку уберечь себя и детей от отчаянной нужды, от жизни, в которой не видно просвета, от мучительного бездействия здоровых рук, не могущих найти никакого дела. Они начали строить дорогу, дорогу, которая очень нужна всем, но которую никто не просил их строить, за которую никто не обещал им ни одной лиры. Может быть, кто-нибудь соблазнится их примером, ну, хоть человек десять. Но как ни заразителен для безработного вид работающего человека, важно все-таки знать, будет ли хоть как-нибудь оплачен этот труд. И все же, не ожидая выяснения этого существенного вопроса, в работу включается сначала один, потом другой, третий... мужчины, женщины, дети. И вдруг, когда радостный блеск засиял уже в глазах многих, когда на столе появилась даже банка сардин, взятая в кредит, когда ноги обуты в ботинки, также взятые в кредит, когда каждый, держа в руках кирку или лопату, почувствовал себя человеком, выяснилось, что община никому не поручала ремонтировать и расширять дорогу. И горестные взгляды, полные упрека, обращены в сторону «зачинщика» — Эмиля. Но Эмиль не чувствует своей вины. И в самом деле, разве он обманул этих людей? Разве они потеряли от того, что хоть на время почувствовали себя людьми? Но дело даже не в этой пришедшей вдруг в голову Эмиля мысли не считать себя виновным. Здесь важно другое: на ваших глазах шевелится сознание человека, вы видите, как в самом процессе труда, столкновений, борьбы он начинает осознавать то, что поначалу было для него просто стихийным порывом. «Оберегаете свою нищету, боитесь,

чтобы до нее никто не дотронулся!..— бросает Эмиль в лицо упрекающим его безработным.— Я хочу сказать, что, объединившись, можно победить!.. Это еще не конец! Не надо бросать работу!..»

Разный след оставляют его слова в сердцах измученных бездействием и нищетой людей. Но в конце концов эти слова все крепче входят в сознание даже таких, как Наклапало — бывший моряк, человек без семьи и убеждений, как Давид — талантливый инженер, ставший хозяином вечно пустующей лавочки. На примере их судеб, изменения их психологии, особенно психологии старого учителя, поначалу считавшего, что постройка дороги — лишь глупое бунтарство, быть может, выпуклее всего передана мысль авторов фильма.

Люди продолжали строить дорогу, продолжали, несмотря на отказ руководителей общины оплатить их труд. Они поверили словам Эмиля, поверили в свою силу, в свою правоту. И руководить работой стал Наклапало, как раз тот, кто жестоко избил Эмиля, узнав про обман.

У Горького в «Моих университетах» есть прекрасная сцена веселого, дружного труда грузчиков, упоенных этим трудом,— пусть на хозяина, пусть за гроши. На миг забывшись, люди испытали радость, словно какое-то внутреннее освобождение. Сцены постройки дороги в фильме Де Сантиса чем-то напоминают эту горьковскую сцену. Здесь также труд не сулит надежд — даже если они и победят, им заплатят гроши, которых едва хватит на неделю-другую. Но их радует сам процесс работы, дело рук своих.

В статье «Кругозор неореализма» Б. Зингерман подметил, что для героев неореалистических картин путь познания кончался там, где он лишь начинался для буяна и пьяницы сапожника Орлова. Мысль критика, стремившегося подчеркнуть низкий потолок социального сознания героев многих неореалистических картин, в общем справедлива. Однако конкретная сущность этого противопоставления, на наш взгляд, ошибочна. В буйной жестокости Орлова было не меньше, а, пожалуй, больше мрачной душевной тьмы, чем стихийного протеста. Незачем думать, что дикая, разнузданная бесчеловечность тысяч таких Орловых, встающих, подобно страшным призракам реального быта царской Руси, была верным при-

знаком просыпающегося протеста. Темная сила искалеченных душ, глядящих на нас со страниц рассказов Горького и Короленко, Успенского и Вересаева, зачастую погибала с этими людьми, если революционное сознание не вносило в эту среду свою живительную перспективу. В «протесте» сапожника Орлова, отца Павла Власова обычно черпала свою силу черная сотня. Отнюдь не сапожники Орловы составляли силу революционного класса России, определяли уровень его революционного сознания даже на самом раннем этапе борьбы. Поэтому и незачем идеализировать их «протест». Однако если отвлечься от ошибочности конкретного противопоставления, которое приводит Б. Зингерман, то следует сказать, что протест героев неореалистических фильмов часто предельно ограничен, социально, классово неосознан. И все же он не во всех итальянских картинах остается в рамках стихийности, идущей от интеллектуальной «элементарности» героев. Рождающееся социальное сознание мы видели в целом ряде фильмов, и особенно у Де Сантиса. В фильме «Дорога длиною в год» режиссер попытался показать его с большей наглядностью, чем он это делал раньше.

Безработным беднякам не обещают ни гроша. Крестьяне протестуют против расширения дороги за счет их нищенских наделов земли. На пути строительства стоит дом Катерины, который она не собирается ломать неизвестно ради чего. И все же люди продолжают начатое дело. Именно рождающееся (пусть еще не до конца оформленное) сознание силы своего единства вселяет в них веру в то, что они добьются оплаты труда, в то, что удастся уговорить крестьян отдать часть своей земли, в то, что Катерина согласится пожертвовать своим домом — единственной ценностью, которая есть у этой одинокой женщины, обремененной детьми. И им действительно многое удастся. Крестьяне окрестных деревень ставят в тупик власти, заявляя, что они добровольно жертвуют часть земли, необходимой для расширения дороги. Жертвует в конце концов своим домом и Катерина. И, может быть, особенно убедительна эта жертва потому, что Катерина расстается со своим жилищем не с гордым жестом самоотречения, а плача, сомневаясь, сожалея. А за сомнениями и сожалениями видно, что она не может не отдать его людям, не в силах про-

тивопоставить свои интересы интересам общим. Однако для мысли фильма все эти существенные моменты менее показательны, чем несколько коротких реплик, которыми перебрасываются Эмиль и Наклапало. Эмиль, начавший все это дело, потом, в силу обстоятельств, на время отходит от строительства. Наклапало же, наоборот, все активнее включается в него. И вот мы становимся свидетелями очень любопытного диалога.

«Эмиль. Начальник заходил, предлагал работу для двадцати человек
Наклапало. Что? Значит, работа есть?

Эмиль. Да, если забудем о дороге.

Наклапало. Ты с ума сошел!

Эмиль. Не выдержат! А кроме того, ты слышал, что крестьяне хотят нас выгнать отсюда?

Наклапало. Ну что же, пусть попробуют, пусть попробуют!

Эмиль. Сейчас объявление. Завтра что-нибудь другое. Когда все это кончится?! Имеем ли мы право отказываться от этих двадцати мест? Это большие деньги! Хотя кто-то из наших заработает и не будет больше голодать.

Наклапало. А кто говорит, что нам нужно отказываться? Эти двадцать идут туда, а остальные остаются работать здесь.

Эмиль. Да... Но начальник не согласится.

Наклапало. Начальник не согласится... А разве община была согласна, когда ты начал строить дорогу? А сейчас они дают нам уже двадцать мест. А?

Эмиль. Не знаю, я не могу ничего понять.

Наклапало. А!.. Да тут нечего понимать! Если дают двадцать мест, надо продолжать строить дорогу. Сегодня нам дают двадцать, а потом будут вынуждены заплатить нам за всю работу! Понятно?..»

Люди на наших глазах поменялись ролями. Эмиль, которого нужда, инстинкт натолкнули на столь необычную форму борьбы, не понял ее значения, а Наклапало, схватившийся с Эмилем в жестокой драке, узнав, что никто не обязывался платить за работу, благодаря самой логике событий пришел к мысли, которая раньше никогда не приходила ему в голову. Конечно, ему еще далеко до осознания классовой сущности

борьбы, он еще не стал тем «родовым существом», о котором говорил Маркс. Но участие в общей борьбе заставило этого человека иначе посмотреть на многие факты в окружающем его мире. Вспышка гнева стала не концом, а началом пути. И можно надеяться, что этот путь не будет бесплодным.

Конечно, было наивным надеяться, что власти смирятся с этим вызовом. Конечно, власти испробовали и то средство, к которому они прибегали и прибегают всегда, когда события следуют в неудобном им направлении. Они арестовали тех, кто начал забастовку. Но важно не это. Даже в тюрьме люди не подумали о том, чтобы отказаться от борьбы, не доведя ее до конца. Не подумали об этом даже женщины, оставшиеся одни, с детьми на руках, без средств к существованию. Они продолжали борьбу своих мужей и выиграли еще одну битву в ней. Здесь сюжет фильма смыкается с сюжетом самой смелой американской картины «Соль земли», поставленной прогрессивным режиссером Биберманом. В обоих случаях сплоченность приобретает свою высшую классовую форму.

Борьба, в которую вступили герои фильма, не предвидя ни ее сложности, ни тягот, была для них поначалу неразрезанной книгой. И по мере того, как жизнь раскрывала перед ними страницы этой книги, рождалось понимание смысла борьбы, которую они вели, понимание того, что вести ее надо до конца. Поэтому арест зачинщиков своеобразной забастовки стал не катастрофой, а лишь этапом, через который провела их логика борьбы. Вслед за возвращением арестованных из тюрьмы, которого добились женщины, ни одного дня не остававшиеся в стороне от борьбы мужей, Де Сантис вводит внешне банальную историйку измены Сюзанны, жены Давида, сошедшейся в его отсутствие с приглянувшимся ей молодым парнем — безработным Лоренцо. Де Сантис умеет рисовать сцены интимных отношений между мужчиной и женщиной, умеет показать поединок человеческих чувств в самых различных его проявлениях. Но мы видели, что порой в его фильмах подобные сцены существуют сами по себе, независимо от мысли фильма, от требований сюжета. Поначалу и здесь создается такое же впечатление. Но ненадолго. Внешне примитивная история несет в себе отнюдь не примитивную мысль. Строительство до-

роги, в которое были втянуты люди, оказывает свое воздействие на самые различные человеческие характеры. Чего бы, кажется, желать Сюзанне, молодой женщине с довольно-таки узенькими представлениями и интересами. «Ты имела все, о чем можно мечтать, неблагодарная тварь! Чего тебе еще не хватало?» — со злобой спрашивает ее Давид, узнав об измене жены. И слышит в ответ то, что меньше всего ожидал услышать от Сюзанны не только он, но и зритель. «Ты посмотри на Эмиля, на Наклапало. Они так же бедны, как и ты, но они работают, а не воруют! Они честны!..» И любовный конфликт вдруг приобрел необычное звучание. Из маленького факта, неброского, внешне очень тривиального, режиссер высек искру гражданственности, искру, осветившую рождение нового человеческого сознания.

Много утекло воды за то время, пока люди строили дорогу, которую строить им никто не поручал, многое изменилось в судьбе каждого из них, многое поняли, увидели они в ином свете. Де Сантис сумел добиться в картине главного: он показал, что сплоченность людей, которая помогла им выиграть битву за кусок хлеба, породила не менее важную борьбу, которая шла в сознании каждого из них и делала их новыми людьми, способными сделать следующий шаг в многовековом сражении человечества за социальную справедливость на земле.

Перед тем как опустить занавес над историей, рассказанной в фильме, Де Сантис дает несколько острых, откровенно тенденциозных, откровенно публицистических сцен. Одна из них — спор со старым учителем его бывших учеников, бедняков-строителей, объявивших голодовку.

«Какие у вас жестокие сердца! — говорит учитель. — Они все каменные! Разве семья для вас ничего не значит?! Возвратился твой сын, и вместо того, чтобы его встретить, ты сидишь здесь! Твоя Роза выходит сегодня замуж, а ты держишь себя так, как будто ты ей совсем чужой! Как вам это могло прийти в голову?! Я когда-то вас учил доверять людям, жить в мире, соблюдать правила, верить в жизнь, не нарушать законы...».

Старый учитель не смог понять этих взрослых людей, сидящих перед ним, людей, которых он знал и так хорошо понимал, когда они были детьми. Он не понял, что непреклонность его учеников, ставших отцами семейств,

и была проявлением их веры в жизнь, их любви к ней, к людям, к своим близким. Он не мог даже представить себе, что законы и правила, которым он учил этих людей в детстве, находясь в печальном противоречии с элементарной человеческой справедливостью. Он не ожидал, что в глубокой старости его будут учить жизни те, кого когда-то учил он. «...Вы знали нас, пока учили. До десяти лет. Когда мы оставили дома и своих близких, чтобы бежать в Америку, вас не было с нами! Когда мы строили небоскребы в Америке, вас тоже не было с нами! Где вы были, когда мы задыхались в бельгийских рудниках? Вы говорите — у нас жестокие сердца... Но посмотрите на нас. Нас из года в год одолевает нужда, забота о том, чтобы хоть детям не пришлось голодать, мы потеряли всякую надежду иметь работу хоть на один-единственный день, вы ни разу не поинтересовались, как мы живем! Как же вы можете нас судить?» Учитель продолжает возражать, говоря об уважении к закону, но и он, кажется, начинает понимать, что есть какая-то логика в борьбе против несоответствия законов с жизнью этих людей, он начинает колебаться, так ли уж справедлив порядок вещей в этом мире, где человек, которого он выучил читать и писать, не имеет денег купить даже газету, не имеет возможности за всю свою жизнь прочитать несколько книг. Так еще один человек, еще один персонаж фильма сбросил пелену с глаз, увидев истинный смысл борьбы, которую вели с таким упорством его «черствыи земляки».

И он отдал им, этим людям, четыреста тысяч лир, которые копил сорок лет своей жизни.

Де Сантис поставил фильм «Дорога длиною в год» в Югославии, и это дало ему возможность сказать больше, чем можно было бы сделать у себя на родине. Он смог с большей, чем раньше, последовательностью показать смысл сплоченной борьбы людей, борьбы, имевшей уже прямое социальное звучание. Он смог более открыто, чем это позволялось ему сделать раньше, показать рост социального, классового самосознания человека в ходе этой борьбы. Однако было бы неуважением к огромной работе, проделанной режиссером и всей съемочной группой фильма, умолчать о том, что не удалось сделать. А не удалось прежде всего до-

стичь подлинного драматизма, который присутствовал в других фильмах Де Сантиса. Видимо, где-то не хватило силы ограничить себя, пожертвовать одной, другой сценой, эпизодом ради большей цельности повествования. Картина событий развивается излишне медленно, не всегда захватывая зрителя эмоционально, часто обращаясь к разуму его, но не к чувству. Пересматривая картину, видишь, что вещь как бы «не отлежалась». У автора не хватило сил отсеять частное во имя результатов целого. И еще. Автор сознательно игнорировал место действия, национальную принадлежность своих героев. В начале картины надпись гласила: «Авторы умышленно не называют страну, в которой развиваются события, чтобы свободнее рассказать о жизни простых людей этой страны». Это было явной ошибкой.

Мы всегда проникали глубже в психологию персонажей, всегда лучше понимали их, нам ближе были их радости, разочарования, надежды, когда мы видели человека определенной страны, народа. Отнимите национальную принадлежность у персонажей любого произведения — от «Мертвых душ» Гоголя до «Мистера Бантинга» Гринвуда, и они потеряют неповторимость и силу, присущую этим образам. А разве в живописи, поэзии, в драме, кинематографе не то же самое? Разве на миг мы можем представить себе нашу «Трилогию о Максиме», или французский фильм «Под крышами Парижа», или итальянский «Мечты на дорогах», или японский «Голый остров» вне национальной обстановки, вне особенностей национального характера героев этих произведений? Позднее Де Сантис сам понял всю убыточность отрыва социальных явлений от их национальной почвы.

При всех этих явных просчетах не будем забывать, конечно, а тем более зачеркивать безусловных достоинств фильма «Дорога длиною в год», о которых мы говорили. В поисках наиболее полного, наиболее глубокого разрешения в фильме проблем большой социальной значимости можно понять допущенные ошибки. Потому без каких-либо натяжек мы можем сказать, что фильм этот на творческом пути режиссера был несомненным шагом вперед, ибо говорил о самом большом, что составляет основу, смысл, содержание жизни людей в десятках стран на всех континентах.

художник и время

В связи со спорами, возникшими вокруг фильма «8¹/₂», кинорежиссер Федерико Феллини, отстаивая преимущества избранной им для этой картины формы, с осуждением говорил, что кинематографическая практика создала определенную систему подчинения эмоций и сознания зрителя авторской воле. Поэтому, по мнению Феллини, фильм в своей традиционной форме представляет собой насилие художника над зрителем.

Не ручаюсь за точность формулировки, но мысль режиссера была именно такова. Конечно, литература, живопись предоставляют, безусловно, большие возможности читателю и зрителю для ассоциаций, для осмысления фактов, событий, образов в процессе чтения книги или рассматривания картины, чем фильм в момент просмотра. Но разве произведения этих искусств не являют собой пример того же насилия над зрителем, все время подталкивая, направляя его чувства, мысли, ассоциации в совершенно определенном направлении? Когда-то С. Эйзенштейн размышлял на тему о том, как «отменить», «разоблачить» драматическое искусство, ибо ему казалось, что оно также (и не только благодаря форме, но самим фактом существования) совершает «насилие» над зрителем. Создавая иллюзию реальной жизни, заставляет его удовлетворяться этой иллюзией.

«Искусство,— писал Эйзенштейн в ранней молодости...— дает возможность человеку через сопереживание ф и к т и в н о создавать героин-

ческие поступки, фиктивно проходить через великие душевные потрясения, фиктивно быть благородным с Францем Моором, чувствовать себя мудрым с Фаустом, богодержимым с Орлеанской девой, страстным с Ромео, патриотичным с графом де Ризоором, опрастываться от мучительности всяких внутренних проблем при любезном участии Карено, Брандта, Росмера или Гамлета, принца Датского.

Но мало этого! В результате такого «фиктивного» поступка зритель переживает совершенно реальное, конкретное удовлетворение...

Это не только ложь.

Это не только обман.

Это — вред.

Ужасный, страшный вред.

Ведь имея эту возможность — фиктивно достигать удовлетворения, — кто же станет искать его в результате реального, подлинного, действительного осуществления того, что можно иметь за небольшую плату, не двигаясь, в театральных креслах, из которых встаешь с чувством абсолютной удовлетворенности!..»¹

Так думал, иронизирует далее над собой Эйзенштейн, «молодой повеса», которому было всего двадцать два года. А через три года мир увидел «Броненосец «Потемкин», которым Эйзенштейн сознательно вызывает в зрителе чувства и мысли, обусловленные железной логикой революционного рассказа.

Великий советский режиссер еще в начале своего пути понял, что дело не в «насилии» как таковом, а в том, во имя чего оно совершается.

Конечный результат, вывод, к которому подводит художник читателя и зрителя, определяет в конечном итоге и наше отношение к его труду. Фильм Феллини «8¹/₂» вызвал бы значительно меньше возражений, если бы сознательно избранная «свобода» изложения действия приводила зрителя к ясному «эмоциональному выводу». Нам кажется, что этого не произошло. И, видимо, не случайно Феллини стремился предоставить зрителю во время действия фильма возможность максимально свободно

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 400—401.

ассоциировать увиденное с собственным жизненным опытом и собственными представлениями. Но как же этого можно было достичь, если автор сам уперся в стену, когда нужно было в финале как-то развязать ранее завязанные узлы?

Герой фильма запутался во множестве противоречий своей жизни, своего творчества. Отчаявшийся, он готов сдаться, свести счеты с жизнью, покончив самоубийством (допустим, что у него для всего этого было достаточно оснований). Но Феллини не стремился поставить на этом точку. И мы согласны с ним в том, что это было бы не лучшим концом, ибо при всей тягостности существования и мрачности мыслей героя такой конец не отвечал бы логике созданного характера.

Режиссер рассказывает нам всю эту историю именно ради финала, который родился в его фантазии еще до окончания работы над «Сладкой жизнью». Понять же этот финал, его сложный изобразительно-музыкальный ряд — не так уж просто, и, чтобы не быть обвиненными в субъективизме, дадим слово самому Феллини:

«В тот самый момент, когда герой познает всю глубину своего отчаяния, в нем срабатывает нечто иррациональное, и вся негативная сторона жизни неожиданно обнаруживает свою положительную сторону. Именно в ту минуту, когда он уже прощался с жизнью, он вдруг чудодейственным образом почувствовал, что приемлет самого себя, приемлет негативную и позитивную стороны жизни, потому что они неразрывно между собой связаны. В тот самый момент, когда он познал, прочувствовал эту связь, произошло его обновление, его второе рождение».

Все то, что испытал герой Феллини, то состояние, в котором он приходит к финалу фильма, рождено не какими-то иррациональными силами, а, как мы видели в фильме, вполне реальными обстоятельствами. И в метаморфозу, которая неожиданно происходит с ним и о которой говорит Феллини, мы смогли бы поверить лишь в том случае, если бы она была объяснена также реальными обстоятельствами. А они не показаны, их нет в финале, и потому нет веры в случившуюся метаморфозу.

Остроумно изобразительно решенный, музыкально богатый, финал фильма и на сей раз оказался у Феллини столь же безжизненно повисшим в

воздухе, как рыдания Дзампано в финале «Дороги», как улыбка Кабирии, венчающая «Ночи Кабирии», как мираж ангельски добродетельной девушки и изображение выброшенного из моря спрута, кадрами которых завершается «Сладкая жизнь».

Все это еще раз позволяет оценить конструктивную силу фильмов Де Сантиса, который, совершая «насилие над зрителем», сделал многое для того, чтобы итальянский зритель лучше осознал причины своих бедствий и яснее увидел путь, вступив на который он сможет избавиться от них. После каждого фильма Де Сантиса зритель уходил обогащенный лучшим пониманием своего настоящего положения, а порой и своего будущего. Это первое, что хотелось сказать, подытоживая сделанное Де Сантисом. И второе. Рассматривая фильмы Де Сантиса, мы увидели, что отнюдь не всегда, к сожалению, ему удавалось достичь художественного совершенства. Однако при этом мы сознательно подчеркивали ценность и тех работ режиссера, в которых высокие гражданские идеи, волновавшие художника, не во всем находили органичную форму кинематографического выражения.

Мы знаем, что фильм Де Сантиса «Дорога длиною в год» по своим художественным достоинствам менее совершенен, чем его картина «Рим, 11 часов». Однако было бы неверным оценивать произведение вне времени и пространства, исходя лишь из степени мастерства, с каким оно сделано, даже отдавая себе ясный отчет в огромном значении этого фактора для любого произведения искусства. Мы подчеркиваем ценность фильма «Дорога длиною в год», ибо он заставил зрителя задуматься над новыми острейшими проблемами итальянской жизни, помог новому поколению кинематографистов Италии открыть новый этап в развитии прогрессивного кино, ставшего на путь больших социальных и художественных обобщений, киноискусства, пытающегося раскрыть образ человека-борца, сознающего смысл и цели своей борьбы, образ, которого так не хватало многим неореалистическим фильмам.

Мы не знаем, войдет ли фильм Нанни Лоя «Четыре дня Неаполя» в число десяти или двадцати картин, которые критики разных стран при-

знают лучшими во всей истории кино, когда в очередной раз они соберутся за круглым столом. Но мы знаем, что фильм этот донес до глубин человеческих сердец яростную ненависть художника к фашизму, донес светлую, оптимистическую веру в несокрушимую силу народа, поднимающегося на борьбу против насилия и произвола.

Нельзя не согласиться с некоторыми критиками, справедливо указывающими на художественное несовершенство некоторых фильмов американского кинорежиссера Стенли Крамера. Но разве мы можем отказаться от высокой оценки его фильма «Скованные цепью», который будоражит сегодня человеческую совесть, раскрывая страшную картину той части «цивилизованного мира», в которой рядом уживается электронный мозг и черная душа белого дикаря? Тем более мы не можем не оценить фильм «Нюрнбергский процесс», вопиющий об ответственности прислужников фашизма за свершенные ими злодеяния, фильм, в котором ясность мысли слилась с высоким мастерством.

Когда одну французскую киноактрису спросили, о чем она думала, смотря этот фильм, она ответила: «Об Алжире». Другие думали о Конго и Кении, о Южно-Африканской республике и Анголе, о Лиссабоне и Мадриде, о раскинутых по земле городах и странах, где продолжают творить свое черное дело последователи гитлеровских судей и их вдохновителей.

Мы сознательно подчеркиваем слово «сегодня», находя в нем особый смысл, ибо борьба сегодняшнего дня определяет облик завтрашнего мира.

Великие художники прошлого вошли в наш день именно тем, что страстно вторгались в свое время, будя совесть и сознание своих современников.

«...Сервантес, Гёте, Шиллер, Байрон и друг...— писал около ста лет назад Салтыков-Щедрин,— всегда полагали в основу своих произведений действительные стремления и нужды человечества и, сверх того, умели с полной ясностью определить свои отношения к этим стремлениям и нуждам. Если произведения этих писателей имели в свое время громадное воспитательное значение, если это значение и поныне не утратило своей силы, то объяснение этого факта следует искать именно в их тенденциоз-

ности, в том, что они беседовали с читателями не о сновидениях, а раскрывали перед ними ту жизненную разрозненность и смуту, под гнетом которых страдало и страдает человечество»¹.

Именно поэтому, оценивая сделанное Де Сантисом, мы сознательно акцентировали внимание читателя на проблематику его фильмов, на их связь со временем, с его наиболее острыми коллизиями и говорили о художественной форме его произведений лишь как сумме выразительных средств, способствовавших эмоциональному восприятию авторских идей. Именно поэтому мы прошли мимо фильма «Холостяцкая квартирка».

Фильм этот лежит в стороне и от важнейших проблем современной итальянской жизни и от основной линии творчества Де Сантиса. Он служит лишь еще одним свидетельством тех условий, которые не позволяли в это время сказать режиссеру то, что он всегда настойчиво утверждал, всегда считал главной целью своей работы.

Сам Де Сантис говорил: «Посмотрев «Трагическую охоту», вы увидели, как начинает честный художник свое творчество на Западе; посмотрев «Холостяцкую квартирку», вы поймете, к чему он порой вынужден прийти». В этом горьком признании режиссера — обвинительный акт обществу. Однако следует сказать, что работа над этой картиной — проявление временной слабости и самого режиссера.

ЗаклЮчить книгу нам хотелось бы несколькими суждениями о месте Де Сантиса, тесно связавшего свою судьбу с судьбой реалистического течения в итальянском кино.

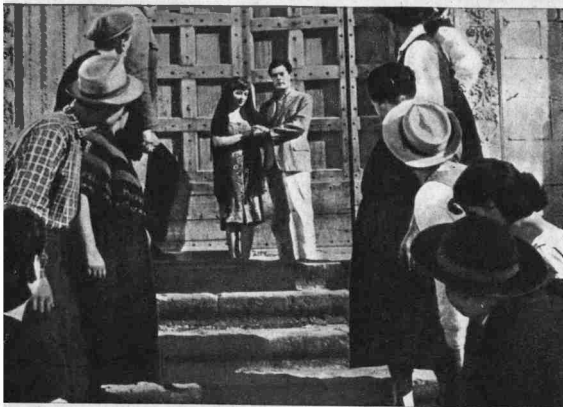
Как мы уже писали и как известно большинству читателей, итальянское прогрессивное кино родилось и утвердило себя в первые послевоенные годы как искусство непреклонной правды социальных и человеческих связей в современном ему обществе. Чтобы оно стало именно таким искусством, больше других потрудились коммунисты Италии, и в их числе

¹ «М. Е. Салтыков-Щедрин об искусстве», стр. 101.

«ДАЙТЕ МУЖА АННЕ ДЗАККЕО»



«ДНИ ЛЮБВИ»





«ЛЮДИ И ВОЛКИ»





«ДОРОГА ДЛИННОЮ В ГОД»







«ДОРОГА ДЛИНОЮ В ГОД»



«ХОЛОСТЯЦКАЯ КВАРТИРКА»



«ОНИ ШЛИ НА ВОСТОК»





ДЕ САНТИС НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «ОНИ ШЛИ НА ВОСТОК»



Жузеппе Де Сантис.

одняв антифашистскую тему в своих первых произведениях, художники-неореалисты сделали многое, чтобы утвердить в кино высокие идеалы движения Сопротивления. Неореализм был с самого начала предельно тенденциозен, страстен в своей любви и ненависти. Он вызвал дикое сопротивление реакционных сил именно потому, что оказывал прямое влияние на политическую борьбу, шедшую в стране; именно потому, что воспитывал в миллионах зрителей высокую гражданственность, веру в идеалы, за которые отдали свои жизни мужественные борцы итальянского Сопротивления. Искренность, страстность и вера художников определили своеобразие, остроту, яркость формы неореалистических фильмов. Эти черты, а не что-либо иное, сделали талант Де Сантиса столь действенной силой, позволили ему стать одним из ведущих режиссеров итальянского кино.

На первоначальном этапе становления неореализма Де Сантис сделал немало для его развития своими критическими статьями, созданием сценариев нескольких лучших антифашистских фильмов.

Жаль, что антифашистская тема не нашла в искусстве тех лет более широкого воплощения, хотя мы понимаем, почему передовые кинематографисты Италии, оставив тему антифашистской борьбы, включились в полемику с существующим режимом. Когда в условиях послевоенной анархии консервативные силы страны делали все, чтобы сменить лишь декорации и оставить неизменной прежнюю антидемократическую, безнравственную, империалистическую сущность буржуазного общества, неореалисты, и в их числе Де Сантис, стремились разоблачить эту реакционную политику, показав противоречия, лежащие в основе буржуазного строя. Выход на экраны фильмов, показавших подлинную Италию, безработицу и нищету, бедственное положение широчайших народных масс, коррупцию светской и духовной верхушки, был победой демократических сил. И это вызвало любовь, внимание и поддержку неореализма и его творцов зрителями, вызвало бешеную травлю реакцией реалистических фильмов, их создателей. Больше других эти нападки пришлись на долю Де Сантиса.

Неореализм при всех его недостатках оказался и в художественном отношении наиболее сильным течением в буржуазном искусстве Запада именно потому, что неореалисты поднимали самые злободневные проблемы жизни своей страны, своего времени. Художники, снимавшие почти без денег, без профессиональных актеров (именно нужда родила практику, которую потом возвели в принцип), без необходимого современного оснащения, нанесли удар на мировом кинорынке кинематографиям многих стран, и Голливуду в первую очередь, ибо у них было главное, чем живет искусство в любую эпоху,— протест против зла, насилия и несправедливости.

Коммунисты Италии сделали больше кого бы то ни было для утверждения жизненной силы, действенности, самостоятельности прогрессивного итальянского кино, оказывавшего все большее влияние на демократизацию искусства в других капиталистических странах.

Джузеппе Де Сантис разделяет их заслугу, создав «Трагическую охоту» и «Горький рис», «Рим, 11 часов» и «Дайте мужа Анне Дзаккее» — фильмы, заставившие вписать его имя в число крупнейших кинодеятелей мирового кино.

Объединенное, организованное по всем правилам наступление всех реакционных сил против неореализма не могло не ограничить возможностей этого режиссера, его активности. Зарождавшийся кризис неореализма приводил к закономерному расслоению внутри этого течения, которое объединяло людей разных политических воззрений и идеалов. Но коммунисты Италии не отступили и в этот трудный период развития реалистического кино Италии. Имея перед собой ясную цель, они не оттолкнули от себя тех, кто искренне заблуждался, у кого не хватало порой воли и сил противостоять натиску справа. Они настойчиво объединяли всех, кто был сторонником свободного и демократического развития искусства. Они направляли свои удары против свирепствовавшей цензуры, против системы государственных субсидий и премий, достававшихся тем, кто шел в фарватере реакционной политики, против клерикалов, сначала старавшихся приманить к себе наиболее острых и талантливых художников, а затем, когда затея не удалась, предавших их анафеме,— против

всей системы удушения гуманистического киноискусства. Они боролись долго, упорно за неореализм, боролись и тогда, когда многие художники были сбиты с толку тем, что с повестки дня сошли некоторые проблемы, стоявшие перед страной в первые послевоенные годы.

Де Сантис ставит в эти годы фильм «Дни любви» и «Дорога длиною в год». Мы писали выше об особенностях, общности и различии этих произведений. Не забудем лишь о том, что в трудные 50-е годы голос коммуниста Де Сантиса звучал громче и яснее голосов многих других художников, даже и тех, кто продолжал верить в свои принципы.

Упорная борьба прогрессивной общественности Италии, направляемая деятельностью коммунистов, за свободу и реализм итальянского кино не пропала даром. Прошли годы, и вновь вернулись на экран славные герои движения Сопротивления в фильмах «Лучше один день быть львом» и «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя, в фильме «Капо» Джилло Понтекорво, «Долгая ночь 43-го года» Флорестано Ванчини, «Чочара» Витторио Де Сика, «Все по домам» Луиджи Коменчини, «Горбун» и «Золото мира» Карло Лидзани.

Художники кино Италии решили отдать до конца дань уважения народа борцам против фашизма, сделать то, что они не успели в судорожном ритме жизни первых послевоенных лет. Но дело, конечно, не только в благодарной памяти людской. Связь прошлого и настоящего слишком жива. И прежде всего во имя интересов сегодняшнего дня художник вспоминает прошлое.

Даже растерявшиеся когда-то некоторые кинематографисты сейчас все яснее видят, как на смену одним противоречиям приходят другие, и понимают все отчетливее, что без противоречий немислимо общество, основанное на физическом и духовном насилии, произволе, эксплуатации. Так появляются фильмы Дино Ризи «Трудная жизнь», Эрмано Ольми «Вакантное место», Пьеро Паоло Пазолини «Мама Рома», фильмы, в которых звучит трагедия искалеченной обществом человеческой души, нравственная трагедия миллионов людей Италии «экономического чуда». Пусть на страницах специальных изданий критики заменяют термин «неореализм» другим — «новый реализм». Как неизменным остался смысл

этих понятий, так же неизменной осталась сущность реализма лучших произведений итальянского кино. И в том, что это демократическое киноискусство продолжает жить, развиваться, в том, что в некоторых итальянских фильмах мы видим порой близость принципам социалистического реализма, как, например, в фильме Лоя «Четыре дня Неаполя»,— заслуга коммунистов Италии, и Де Сантиса в том числе.

Нам не нужно ставить точки— художник продолжает свой творческий путь. Фильмы Де Сантиса говорят, что он помнит о главном, о том, что искреннюю любовь и благодарность народа Италии, народов других стран и неореализм в целом и его собственное творчество заслужили прежде всего тем, что раскрыли людям наиболее глубокие, наиболее кричащие коллизии современного мира, тем, что утверждали веру в возможность построения общества на справедливых социальных началах.

ВСЕГДА О ГЛАВНОМ

Когда эта книга уже готовилась к печати, на экраны вышел новый фильм Де Сантиса «Они шли на Восток» («Итальянцы молодцы»). Этот фильм позволил еще раз окинуть взглядом все сделанное Де Сантисом и еще определеннее высказать мысль о том, что каждый из его фильмов обнажал проблему, которая в тот или иной момент послевоенной истории Италии в наибольшей мере волновала и будоражила общественную совесть страны.

Раскрытие жизненной коллизии в судьбах героев помогало каждому раз лучше увидеть и понять суть и следствия национальных, социальных и исторических закономерностей, которые самым прямым образом вытекали из художественного анализа человеческого бытия. В «Трагической охоте», в фильмах «Нет мира под оливами» и «Рим, 11 часов», «Дайте мужа Анне Дзаккео» и «Дорога длиною в год» все это обнаруживалось особенно отчетливо.

Из множества противоречий, характерных для итальянского общества, Де Сантис выбирал главные. Большею частью ему удавалось идти вглубь и с наибольшей художественной убедительностью доносить свои мысли до зрителя. Порой же казалось, что заботит его лишь точность и сила удара. И тогда мы встречались с шероховатостью художественного решения. Первый случай наиболее наглядно характеризуется картиной «Рим, 11 часов». Второй — «Дорогой длиною в год».

Фильм «Они шли на Восток» — совместного

производства советских и итальянских кинематографистов. И рассказывает он о судьбе одного итальянского полка, воевавшего на советско-германском фронте в минувшую войну.

«Это первый большой фильм об одной из самых трагических и абсурдных глав второй мировой войны,— писал после выхода картины на итальянский экран римский еженедельник «Экспрессо»,— той главы, которая открывается в начале лета 1941 года вступлением наших дивизий в Россию и завершается весной 1943 года, когда немногие оставшиеся в живых были выброшены из этой страны».

Никто до Де Сантиса не делал столь серьезной попытки рассказать правду об одной из самых позорных страниц в истории Италии. Де Сантис сделал это и при этом с позиций ясных и четких, лишенных и тени ложного патриотизма.

Задача, стоявшая перед авторами (в создании сценария наряду с Де Сантисом, Э. Кончини, А. Фрассинетти, Д. Д. Джаньи принимал участие и советский писатель С. С. Смирнов), была совсем не простой. Создатели фильма стремились к тому, чтобы на основе документальных свидетельств показать не только военную судьбу итальянского полка, но главным образом истоки поражения фашизма. Социально и человечески дифференцировав солдатскую и офицерскую массу, авторы пытались раскрыть противоречивость сознания людей, одетых в военные мундиры, показать, как ход войны менял мировоззрение этих людей, обнажить всю нравственную гнусность фашизма.

В фильме, как и в большинстве произведений Де Сантиса, четко вылеплен облик каждого действующего лица. Почти с первого появления на экране запоминаются — и не только внешней, но и внутренней характерностью — Габриэлле в превосходном исполнении актера Рафаэле Пизу, полковник, которого играет Андреа Кекки, знакомый зрителю еще по первой картине Де Сантиса, майор — командир «сверхотважных», проявляющих свою преданность дуче и отвагу в борьбе с женщинами и детьми. Однако по композиции своей (да и не только композиционно) картина отлична от большинства фильмов режиссера.

Фильм «Они шли на Восток» состоит как бы из ряда локальных эпизодов,

которые порой даже не связаны между собой фабульными линиями. Но каждый несет свою смысловую нагрузку, насыщая мысль общую сюжетную канву произведения.

Мне кажется, что даже беглая характеристика некоторых эпизодов позволяет выявить особенности, достоинства и недостатки этой картины Де Сантиса.

В расположении итальянской воинской части появляется партизан в сопровождении двух своих товарищей. Он просит прислать в отряд врача, чтобы спасти жизнь командира отряда, а сам на это время остается заложником. Что хотели сказать авторы, показав столь необычную ситуацию? Видимо, то, что поведение итальянцев на оккупированной территории в годы войны отличалось от поведения немцев и отношения их с русским населением было иным. Сцена в землянке, когда сторожащие партизана итальянские солдаты шумно распивают с ним вино, а вскоре к странной компании присоединяется и сам полковник, очевидно, введена в фильм именно с этой целью. Трудно принять эту идеализацию отношений между партизаном и итальянцами, пришедшими захватчиками в чужую страну. То, что сам факт, положенный в основу эпизода, достоверен,— не самый убедительный аргумент в искусстве. Но надо отдать должное Де Сантису — он разрешает эту необычную, нетипичную для военных лет и характера минувшей войны ситуацию с большим мастерством. Убит врач на пути в свою часть, и в раннем рассвете утра медленно бредет к виднеющейся вдали виселице партизан, оставшийся заложником. Эпизод, так неожиданно остро окончившийся, рождает в сознании зрителя мысль о бесчеловечности войны и фашизма — виновника бесчисленного множества людских трагедий.

Добросердечие и юмор, пронизывающие новеллу, оттеняют сухую лаконичность, жесткую трагичность финала.

А вот другая сцена. Два ряда окопов, а между ними — мертвое заснеженное пространство. В кадре то советские солдаты, то итальянские, занятые своими «будничными» делами в минуты затишья. Неожиданно по нейтральной полосе пробегает заяц. Оживленно следят за ним с обеих сторон. Затем раздаются выстрелы — один, другой, третий. Заяц упал.

Следует небольшая пауза, и двое солдат — с одной и с другой стороны — бегут к подстреленному животному. Зритель, особенно тот, что постарше, вспоминает, что нечто подобное при иных исторических обстоятельствах он уже видел в ранних советских фильмах. Нить ассоциаций обрывается выстрелом с итальянской стороны — убит советский солдат. Еще мгновение — и лицом в снег падает итальянец.

Снова, как и в новелле с партизаном, сопоставляя контрастные по содержанию кадры, неожиданно меняя краски, режиссер из частной ситуации высекает большую гуманную мысль.

«Они шли на Восток» — многоплановый фильм. В нем много событий, много разных человеческих характеров, почти одинаково складывающихся судеб.

Многоплановость эта явно идет от стремления авторов рассказать как можно больше о минувшей войне, о причинах огромного числа жизненных катастроф. Однако в фильме заметна важная тенденция, характерная для многих картин о войне, созданных мастерами кино в последние годы. Вместо непрерывного грохота орудий, в котором так часто тонул голос отчаяния и боли, надежды и гнева, мы все чаще видим, как настойчиво пытается художник заглянуть в глаза и в душу человека на войне. Сужая поле обзора, он стремится постичь главное — сознание, внутренний мир солдата, понять и показать, что определяло его поступки в самых разных обстоятельствах фронта. Среди советских фильмов «Баллада о солдате» была, пожалуй, наиболее показательным фильмом в этом отношении. С особой остротой эта тенденция ощущается в «Рассказах о том, что прошло» Евг. Габриловича. Здесь есть попытка писателя показать ситуацию, начисто лишенную обязательных для военного фильма сюжетных атрибутов. Здесь дана жизнь людей, занятых, как всегда, в простом течении дня затишьем «привычными, всегдашними думами, досадами, обсуждениями, спорами и заботами».

У Де Сантиса в фильме «Они шли на Восток» нет подобного жесткого самоограничения, здесь не в малом числе присутствуют и атаки, и взрывы, и смерть. Но за всеми трагическими обстоятельствами войны чувствуется стремление следовать той же определяющей тенденции —

крупным планом раскрыть психологию и мировоззрение человека, помочь зрителю сквозь гром орудийных залпов услышать тревожное биение человеческого сердца, показать, как постепенно, но неудержимо в душах итальянских солдат растет протест против фашизма — виновника невиданных в истории кровавых катаклизмов, привести зрителя к выводу, что война — это финал, который стал возможен также и в результате пассивности людей, в результате длинной цепи их уступок вовне и внутри себя, в своем собственном сознании.

Не все удалось Де Сантису в его новом фильме. Разрабатывая тему, новую для себя и для итальянского кино, он допустил, мне кажется, ряд принципиальных просчетов. Эти просчеты прежде всего в том, что художественное осмысление фактов — самих по себе достоверных или возможных — не вылилось в до конца цельную жизненную картину, где исторические акценты были бы поставлены с необходимой точностью.

Не везде оказывался достоинством и присущий фильму лаконизм. Порой он превращался в скороговорку, мешающую уяснить авторский замысел. И тогда недорасшифрованность мысли оставляла чувство недоумения и досады. Однако, отмечая просчеты в картине, мы с глубоким удовлетворением отмечаем и ее достоинства.

В чем они?

Нетрудно суммировать все формально интересное в режиссуре фильма — своеобразие в решении батальных сцен, где всегда очень точно подчеркнута движение масс на фоне этого то устремленного, то хаотического движения, отчетливо выделен человек с его индивидуальной судьбой. Можно и нужно по праву оценить умелое драматургическое и режиссерское построение эпизодов, в которых неожиданная, новеллистическая концовка закономерно движет основную мысль фильма к ее логическому финалу. Можно прибавить немало слов к сказанному на страницах этой книги о мастерстве работы режиссера с актером, создавшими такие удачные образы, как образ Габриэлле.

Все это действительно важно для оценки мастерства режиссера. И об этом вспоминаешь, восстанавливая в памяти фильм «Они шли на Восток». Однако чаще вспоминаешь другое — то, что составляет главное в творче-

стве любого художника, то, что очень хорошо выразил писатель Григорий Бакланов в небольшой статье «Быть совестью».

«Известно, что мир сегодня полон взрывчатых веществ: атомных бомб, водородных. Но мир полон и другого, не менее опасного взрывчатого вещества: всего того, что осталось в душах людей... Люди с удовольствием смотрят комедии, читают приключенческие романы, книги о любви — отдыхают после трудов и забот. И есть много литераторов, готовых эти запросы удовлетворить. Они хотят того же, что и читатель. Чтобы всё и всем было хорошо. Как в книге. И с пользой для себя помогают не думать, забыть. Забыть, как руками людей приводились в действие все страшные оружия убийства и уничтожения. Не думать о том, что все может повториться, но в более страшных масштабах, соответствующих сегодняшним техническим возможностям»¹. Эти слова Бакланова, выдающегося в искусстве совесть своего времени, вспоминаешь в связи с фильмом Де Сантиса. Фильм не позволяет забыть прошлое, заставляет задуматься о будущем.

После выхода на экран фильма «Рим, 11 часов» реакционная пресса обвиняла Де Сантиса во всех смертных грехах. Это еще раз утвердило режиссера в мнении, что фильм попал в точку. С картиной «Они шли на Восток» произошло нечто похожее. Протестуют чернорубашечники, протестуют «бойцы добровольной милиции» и батальонов «Муссолини», протестуют бывшие «испанские легионеры» и новоявленные адепты философии «с кинжалом в зубах», концентрирующиеся вокруг штандартов юношеских неонацистских организаций.

«Если этой гнусности не будет положен конец,— написал экс-генерал «добровольной милиции национальной безопасности» Джованни Мартини в открытом письме министру обороны Андреотти, опубликованном в неонацистской газетке «Национале»,— если не будет запрещен позорный фильм, оскорбляющий честь Отечества, тогда вместо министра за дело возьмутся наши парни, которые будут врывать в кинозалы и прекра-

¹ «Проблемы мира и социализма», 1965, № 1. Приложение — «Искусство и современность», стр. 14.

щать демонстрацию картины. Если понадобится, даже пуская в ход стулья. Именно так, господа!»

И кое-где стулья были пущены в ход.

А все вместе взятое — бешенство и угрозы Мартини и сломанные в кинотеатрах стулья — убедительное свидетельство тому, что Де Сантис при всех недочетах фильма «Они шли на Восток» и на сей раз попал в точку. Фильм еще раз доказал, что искусство режиссера — не только в совершенном владении средствами кинематографической выразительности. В еще большей мере оно в способности уловить биение сердца своего народа, быть выразителем его горестей, радостей и надежд, быть его тревожащей памятью и его совестью.

фильмография

- 1947** **ТРАГИЧЕСКАЯ ОХОТА.** Производство Национальной ассоциации партизан Италии «Данте-фильм». Авторы сценария: Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Умберто Рем Пиччи, Микельанджело Антониони, Умберто Барбаро, Чезаре Дзаваттини. Режиссер Джузеппе Де Сантис. Оператор Отелло Мартелли. Художник Карло Эджиди. Композитор Джузеппе Розати. В главных ролях: Микеле — Массимо Джиротти, Джованна — Карла Дель Поджо, Альберто — Андреа Кекки, Даниела — Виви Джойти, Джузеппе — Витторио Дузе, Хромой — Умберто Сакрипанте, священник — Кекко Риссоне, немец — Гуиде Делла Валле, Маурицио — Фолько Люлли.
- 1948** **ГОРЬКИЙ РИС.** Производство «Люкс-фильм», Италия. Авторы сценария: Коррадо Альваре, Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Иво Терилли, Джанни Пуччини, Карло Муссо. Режиссер Джузеппе Де Сантис. Оператор Отелло Мартелли. Композитор Гофредо Петрасси. В главных ролях: Сильвана — Сильвана Мангано, Вальтер — Витторио Гассманн, Марко — Раф Валлоне, Франческа — Дорис Даулинг.
- 1950** **НЕТ МИРА ПОД ОЛИВАМИ.** Производство «Люкс-фильм», Италия. Авторы сценария: Либери Де Либери, Карло Лидзани, Джузеппе Де Сантис, Джанни Пуччини. Режиссер Джузеппе Де Сантис. Оператор Пьетро Порталюпи. Композитор Гофредо Петрасси. В главных ролях: Франческо — Раф Валлоне, Лючия — Лючия Бозе, Бонфильо — Фолько Люлли, Мария-Грация — Мария-Грация Франчия, Сальваторе — Данте Маджо.
- 1952** **РИМ, 11 ЧАСОВ.** Производство «Трансконтиненталь», «Титанус», Италия. Авторы сценария: Чезаре Дзаваттини, Базилио Франкина, Джузеппе Де Сантис, Родольфо Сонего, Джан-

ни Пуччини. Режиссер Джузеппе Де Сантис. Оператор Отелло Мартелли. Композитор Марио Нашбене. Художник Леон Барсак.

В главных ролях: Корнелия — Мария-Грация Франча, Анджелина — Делиа Скала, Лючана — Карла Дель Поджо, Адрианна — Елена Варци, Катерина — Леа Падовани, Симона — Лючия Бозе, Джанна — Ева Баничек, мать Джанны — Паола Борбони, Карло — Раф Валлоне, Клара — Ирена Гальтер, отец Клары — Паоло Стоппа, Нандо — Массимо Джиротти.

1953

ДАЙТЕ МУЖА АННЕ ДЗАККЕО (Утраченные грезы).

Производство «Д. Форджес Даванцати», Италия. Авторы сценария: Джузеппе Де Сантис, Альфредо Джаннетти, Сальваторе Лаурани, Чезаре Дзаваттини, Элио Петри, Джанни Пуччини. Режиссер Джузеппе Де Сантис. Оператор Отелло Мартелли. Музыкальное оформление: Рино Де Позитано, Альберто Континизио, Эдуардо Калиендо. Звукооператоры: Джованни Росси, Джулио Панни.

В главных ролях: Анна — Сильвана Пампанини, Андреа — Массимо Джиротти, владелец агентства рекламы — Амедео Надзари, дон Антонио — Умберто Спадаро, Катарина — Дора Скарпетта.

1955

ДНИ ЛЮБВИ. Производство «Эксчельса-фильм».

Авторы сценария: Либерио Де Либерио, Джузеппе Де Сантис, Элио Петри, Джанни Пуччини. Режиссер Джузеппе Де Сантис. Оператор Отелло Мартелли. Композитор Марио Нашбене. Художник Доменико Пурификато.

В главных ролях: Анджела — Марина Влади, Марселлино — Марчелло Мастройяни.

1958

ДОРОГА ДЛИНОЮ В ГОД. Производство «Ядран-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Джузеппе Де Сантис, Мауриций Феррара, Джанни Пуччини, Тони Гуэрра, Элио Петри, Марио Сократе. Режиссер Джузеппе Де Сантис. Оператор Марко Скарпелли. Композитор Владимир Краус-Райтерич. Художник Велемир Заготта.

В главных ролях: Катарина — Сильвана Пампанини, Наклапало — Массимо Джиротти, Эмиль — Берт Сотлар, Агнесса — Хермина Пепинич, Давид — Никша Стефанини, Сюзанна — Элеонора Росси-Драго, Бернард — Антон Вдрляк, Анжела — Гордана Милетич, Лоренцо — Ивица Пайер, Роза — Лиа Рио Барбиери, учитель — Миливое Живанович.

1960

ХОЛОСТЯЦКАЯ КВАРТИРКА. Производство «Роберто Амарозе».

Авторы сценария: Франко Джеральди, Тонино Уэрро, Элио Петри, Джузеппе Де Сантис. Режиссер Дж. Де Сантис. Оператор Роберто Джеральди. В главных ролях: Альберто — Раф Валлоне, Джулия, его жена — Элеонора Росси-Драго, Лаура — Гордана Милетич.

1964

ОНИ ШЛИ НА ВОСТОК. Совместное производство «Мосфильм», СССР, «Галатя», Италия.

Авторы сценария: Сергей Смирнов, Эннио Де Кончини, Джузеппе Де Сантис, Аугусто Фрассинетти, Джан Доменико Джаньи. Постановка Джузеппе Де Сантиса. Режиссер-постановщик Д. Васильев. Операторы: Антонио Сакки, В. Хованская. Художник Д. Виницкий. Композитор А. Тровайоли.

В главных ролях: Полковник — Андреа Кекки, Либери Габриэлле — Рафаэле Пизу, Катя — Жанна Прохоренко.

джузеппе де сантис
ПОКА ТЫ НЕ СТАЛ СОЛДАТОМ

КИНОПОВЕСТЬ

Де Сантис участвовал в создании сценариев всех своих фильмов, каждый раз выступая в числе одного из соавторов.

Сценарий «Пока ты не стал солдатом» — плод индивидуального творчества Де Сантиса. Фильм по нему до сих пор не снят, хотя режиссер и не оставляет такой надежды. Причина того, что сценарий не стал фильмом, одна: и для цензуры и для продюсеров он «слишком» правдив. Случай — не единственный в послевоенном итальянском кино.

Мы сочли целесообразной публикацию сценария «Пока ты не стал солдатом» в книге о творчестве кинорежиссера потому, что она даст возможность читателям увидеть еще одну сторону таланта и мастерства Де Сантиса.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕМА

Наши герои — простые парни и девушки, живущие в маленьком городке одной из южных провинций. Едва окончив начальную школу, они сразу же сталкиваются лицом к лицу с жизнью — в поле и в мастерской ремесленника, на строительстве и на фабрике. Их история начинается с момента, когда почтальон вручает повестки призывникам, и кончается отъездом новобранцев туда, где ждет их официальное вступление в жизнь.

Это чрезвычайно важный период в жизни любого юноши: каждый шаг приобретает необыкновенную, чуть ли не трагическую значительность, а приближение дня, который насильно вырвет парня из привычной обстановки, разлучит с родными, соседями, девушками, а главное — завершит целый этап его жизни, накладывает свой отпечаток и на работу и на любовные переживания.

«Повестка» сулит новые знакомства, новые встречи, новые настроения и новые возможности. Вот об этом обо всем и рассказывается в киноповести «Пока ты не стал солдатом».

СУДЬБА В КОНВЕРТЕ

Необычное оживление царит сегодня утром в неуютном помещении пьянадорской почты. Поезда, проследовавшие через городок на юг и на север, оставили здесь не только обычную почту — письма, поздравительные открытки и траурные извещения с черной каемкой, но и туго набитый пакет, один вид которого всполошил всех: в пакете — повестки призывникам 1935 года рождения.

Пьянадоро — маленький городок, или, скорее, большое селение на юге Италии — насчитывает около двадцати тысяч жителей, и поэтому там не один почтальон, а целых три: старик Семпличо обслуживает центральные улицы, Джустино — окраины, а самый молодой, Аттилио, и в дождь и в немилосердную жару разносит почту по окрестностям.

Распределяя корреспонденцию, тощая как палка начальница почты синьорина Мафальда не может скрыть своего злорадства: «Наконец-то поменьше хулиганья станет...» — говорит она, вспоминая, должно быть, вольные шуточки, которые парни отпускают по ее адресу на улице, или лихие серенады, не дающие синьорине спать по ночам.

А вот Семпличе, наоборот, взгрустнулось: каждый новый пакет с повестками напоминает ему о том, как неумолимо быстро бежит время. Ведь такие повестки он разносит с 1913 года, и можно сказать, что через его сумку — тогда еще новехонькую, а теперь совсем истрепанную — прошли три войны.

Аттилио работает на почте недавно, и его удивляет большое количество повесток. Он, как видно, забыл, — говорит Джустино, — что в 1935 году проводилась кампания по повышению рождаемости. Вот Наккера, наверное, помнит об этом хорошо, раз теперь в его дом принесут сразу две повестки. В тот роковой год дородная супруга одарила его двойней: вероятно, они очень старательно выполняли свой гражданский долг. Зато теперь пришла пора расплачиваться.

Наконец почтальоны выходят на залитую солнцем площадь, неся в своих сумках чужую судьбу, и вот мы уже слышим, как они начинают выкликать типичные пьянадорские фамилии в поле, в переулках, на улицах, в кафе и в лавчонках — в общем всюду, где они могут найти в эту минуту своих адресатов.

РЫБАК АННИБАЛЕ

Разве думал Аннибале, что именно сегодня вот здесь, на кишашем народом пьянадорском рынке, где он громко расхваливает рыбу, наловленную этой ночью в ближнем озере, Семпличо сунет ему под самый нос бумажку, от одного вида которой слова так и застрянут у него в горле?

Мысль о военной службе уже давно не выходит у Аннибале из головы, но, право же, он и сам не ожидал, что повестка так его разволнует. Однако рыбак до того привык вечно придумывать всякие новые шуточки

и прибаутки для привлечения покупателей, что и сейчас старается извлекать выгоду даже из такого события:

— Эй, женщины, налетайте! Скоро меня заберут в армию — и не видать вам уже такой хорошей рыбы!.. — кричит он весело.

Но конкурент Аннибале — Винченцино не дает ему даже закончить:

— Очень ты там нужен с твоей цыплячьей грудью!

Грудь у Аннибале действительно узковата. Это маленький, черный, как головешка, щуплый паренек, но смелости ему не занимать: сносить такие оскорбления он не намерен, и его приходится удерживать, чтобы дело не дошло до беды.

СЛЕСАРЬ ДЖОВАННИНО

Когда Тереза услышала хриловатый голос почтальона, назвавшего фамилию ее Джованнино, сердце у нее так и заколотилось. И хотя девушка знала, что где-то поблизости ходит отец, она все же не утерпела и осторожно выглянула на балкон: между приоткрытыми створками ставен показалось ее миловидное личико.

У авторемонтной мастерской, как раз напротив ее окна, вокруг почтальона Джустино столпились рабочие. Даже отсюда видно, что Джованнино очень взволнован: у него что-то в руках, но что именно — Терезе никак не удается разглядеть.

Ага, какой-то листок.

Рабочие кричат, поздравляют Джованнино, а он пытается скрыть свое волнение за напускной лихостью: «Если только меня не направят механиком в авиацию, я сбегу из армии...»

Тереза растроганно улыбается: именно это наивное ухарство ей так нравится в юном слесаре. Она знает, что за желанием сделаться настоящим механиком у Джованнино кроется мечта встать на ноги, «выйти в люди», чтобы сравняться с ней, дочерью богатого торговца апельсинами. Сколько женихов увивается вокруг Терезы, несмотря на ее семнадцать лет! Но ей по сердцу только Джованнино; он один царит в ее девичьих грезах, и ничто не может заставить Терезу забыть его пылкие речи,

его открытое лицо, черные смеющиеся глаза и сверкающие в веселой улыбке белоснежные зубы. Тереза уверена, что Джованнино сумеет пробить себе дорогу в жизни: не у всех ведь такая голова на плечах и такое редкое в его возрасте желание учиться и работать.

Прятели подхватывают отбивающегося Джованнино на руки, расстилают принесенный кем-то кусок брезента, кидают на него Джованнино и начинают подбрасывать в воздух. Джованнино хочет в авиацию? Пожалуйста. Друзья уже сейчас дают ему возможность насладиться ощущением полета.

Тереза, стоя у окна, растерянно смотрит, как он взлетает чуть ли не к самому ее носу. Оказавшись на уровне балкона, Джованнино, несмотря на нелепость своего положения, все же ухитряется улыбнуться девушке. Едва он шлепается на брезент, как рабочие подбрасывают его снова. На этот раз он, улыбаясь, успевает крикнуть: «Увидимся вечером!» Тереза не может сдержать улыбки. Зато рабочим уже не до смеха: во дворе появляется хозяин мастерской. Они второпях бросают брезент, и бедный наш новобранец растягивается на земле.

У Терезы тоже есть хозяин — отец. Это он, с сигарой в зубах и в новехонькой шляпе, приближается сейчас к ней. Одного его взгляда достаточно, чтобы девушка поспешно отошла от окна.

КАМЕНЩИК ЛЕОНЕ

По деревянной лестнице, прижимая к груди древко трехцветного флага, ловко, как обезьяна, карабкается юноша.

Это не игра, а освященная традицией церемония, которую каменщики устраивают всякий раз, когда строящийся дом подводят под крышу.

Рабочие, продолжая заниматься своим делом, с удовольствием отпускают по его адресу шуточки. Леоне ведь самый молодой из них.

— Эй, смотри-ка, ты один захватил крепость! — кричит ему Фортунато. Фортунато — бригадир, и нужно сказать, что отношения у них с Леоне своеобразные: перед нами учитель, передающий своему ученику не только секреты мастерства, но и свои политические взгляды. За добродушной

и улыбчивой внешностью Фортунато, так располагающей к нему всех рабочих, за его умением рассказывать разные веселые истории скрывается темперамент заядлого анархиста, этаким неумолимый дух разрушения и ниспровержения. Не удивительно, что Леоне, очарованный старомодными, несколько патриархальными манерами своего учителя, заразился от него и анархизмом. Он, как и Фортунато, готов стереть с лица земли пьянадорский муниципалитет, уничтожить всякие реестры, вздернуть на фонарные столбы всех благомыслящих.

— Мы дадим тебе медаль, Леб!..— кричит другой рабочий.

Но внимание Леоне привлечено чем-то другим: он слышит детский голос, зовущий его. На строительной площадке перед домом виднеется одинокая фигурка братишки Тонино. У Леоне семь братьев и сестер: Тонино — четвертый. Вот он стоит внизу и размахивает какой-то бумажкой: — Мама сказала, чтоб ты сейчас же шел домой! — кричит он.

— Зачем? — спрашивает Леоне.

— Она говорит, что тебя забирают в армию!

Леоне мрачнеет:

— Мне сейчас некогда, я работаю! — отвечает он.

Поскучневший Леоне спускается по лестнице, а Фортунато смеется:

— Ну что, влип? Идешь прислуживать правительству!

Леоне, не отвечая, принимается класть кирпичи в неоконченный ряд.

— Они увидели, как ты здорово водружаешь знамя, и сразу же послали за тобой! — не унимается Фортунато.

— И никому я не прислуживаю,— низко опустив голову, бормочет Леоне. Рабочие продолжают подшучивать над ним.

КРЕСТЬЯНИН ОНОРАТО

— Повестка пришла, повестка пришла! — кричит Онорато и бежит через все поле к тому месту, где работают отец с матерью. Известие это не очень удивляет стариков. Отец только замечает:

— Целых два года бездельничать будешь...

Но Онорато его не слышит: к немалому удивлению почтальона Аттилио, который стоит под деревом и утирает пот, он уже мчится куда-то в сторону.

Там, на соседнем поле, работают пожилые мужчина и женщина, а с ними — девушка лет семнадцати: вся она словно сбитая, белолицая, краснощекая; белокурые волосы склоты на затылке. Онорато подлетает к ним:

— Я уезжаю! Меня забирают в армию! — выпаливает он.

У женщины это известие вызывает заметную тревогу:

— А когда?

— Ну, — говорит Онорато, напуская на себя важность, — сначала надо еще осмотр пройти...

— В армию-то когда? — снова спрашивает женщина.

— Через полтора года! — отвечает Онорато уже на бегу, потому что Аттилио зовет его расписаться. Женщина оборачивается к дочери:

— Слышала? Полтора года! Мы не можем столько ждать... Лучше вам пожениться до того, как он уедет.

Девушка отвечает, не колеблясь:

— Я подожду...

— Как же, — говорит мать, — а если он найдет себе там городскую?

— Тогда и я найду себе другого... — отвечает Кармина, глядя на пританцовывающего вдаль Онорато: радость его так велика, что он просто не может устоять на месте.

Глядя, как Онорато выводит торопливые каракули, Аттилио спрашивает:

— Послушай, Оноратино, как же так... всех чуть удар не хватает при виде этой бумажки, а ты прямо сияешь от радости?

— Двадцать лет я таскаю вот эти штуки, — говорит Онорато, показывая на свои грубые крестьянские сандалии, — теперь-то хоть от них избавлюсь! Почтальон, не вполне удовлетворенный ответом, пожимает плечами и пускается в обратный путь. Онорато кричит ему вслед:

— Приходи к нам сегодня вечером, выпьем по стаканчику!.. — Он снова принимается за работу, и его могучий силуэт четко вырисовывается на фоне виднеющихся отсюда домиков залитого солнцем Пьянадоро.

ПАРИКМАХЕР САЛЬВАТОРЕ

В «салон» единственной на главной улице парикмахерской вихрем влетает девушка и с рыданиями бросается на шею к одному из мастеров; тот от неожиданности застывает с помазком в поднятой руке.

— Бедный мой Сальваторе! Бедный мой братец! — громко всхлипывает она.

Парикмахер испуган:

— Что случилось? Паскуалина, ну, говори... что-нибудь с мамой?

Но девушка не может вымолвить ни слова, она мотает головой и только всхлипывает.

— Может... с папой? — побелев как полотно спрашивает Сальваторе.

— Нет, нет... бедный, бедный мой Сальваторе!..

Наконец Сальваторе встряхивает ее:

— Так что же, Паскуалина?.. Говори наконец...!

Но, видать, горе девушки так велико, что она даже теперь не находит в себе сил ответить, хотя через плечо брата украдкой поглядывает на собравшихся в зале парней, которые целыми днями торчат в парикмахерской: благо здесь можно бесплатно читать «Спортивные новости» и сколько угодно спорить о любимой команде. Сальваторе замечает, что у двери робко жметса подружка Паскуалины:

— Объясни хоть ты, Марй: что случилось?.. — спрашивает он, но девушка, потупив взгляд, молчит — она очень смущена. Паскуалина, увидев, что брат действительно испугался не на шутку, решается наконец заговорить:

— Пришла повестка, тебе в армию идти.

Сальваторе с оторопелым видом какое-то мгновение так и стоит, держа помазок в поднятой руке, а присутствующие покатываются от смеха. Потом он дает сестре такого тумака, что та падает в одно из свободных кресел:

— Ах, чтоб тебя... надо же!.. Меня чуть удар не хватил!.. — кричит Сальваторе, вновь принимаясь намыливать лицо клиента. Паскуалина мгновенно преображается: повеселев и мило улыбаясь присутствующим, она поднимается с кресла и идет к двери:

— Между прочим, меня зовут Алина, а не Паскуалина, — бросает она

брату, явно адресуясь ко всем остальным, и, взяв свою робкую подружку под руку, уходит, провожаемая долгими и восхищенными взглядами парней. А ей только это и нужно было. Разве не за тем она сюда пришла? Разве эти взгляды — не единственная цель ее жизни?

ПЕППЕ — МАСТЕР НА ВСЕ РУКИ

Старый почтальон Семпличо, недовольно ворча и спотыкаясь на каждом шагу, пробирается среди развалин двух домов. Полуразрушенные стены и нависающие над головой остатки перекрытий того и гляди рухнут.

Где-то поблизости слышна перебранка. Семпличо ускоряет шаг и, не без опаски обогнув торчащий обломок стены метров в пять высотой, добирается наконец до маленькой площадки, на которой стоит грузный мужчина лет пятидесяти и кричит кому-то, то и дело вздымая к небу свои толстые руки:

— Нет, ты уберешься отсюда... это мои развалины! Пристроился там потихоньку и скоро настоящий дом себе заведет.

Семпличо продвигается еще немного вперед, чтобы видеть того, к кому обращены речи толстяка: примостившись на остатках пола второго этажа, над которым еще сохранилась часть потолка, сидит красивый смуглолицый парень в жалком белье. Невозмутимо слушая брань толстяка, он делает вид, что целиком поглощен уборкой своего соломенного матраца.

— Завтра я приведу полицию! — кричит тот уходя.

У Пеппе нет постоянного жилья с того самого дня, когда его после смерти отца и матери выселили из дома. С некоторых пор он нашел прибежище в этих развалинах, но вот теперь их владелец старается во что бы то ни стало выжить его отсюда. Правда, пока безуспешно.

Семпличо подходит поближе.

— Пеппино,— говорит он,— вот уже три часа, как я тебя разыскиваю. Почему ты не сказал на почте, где ты теперь ночуешь?

Пеппе одним прыжком оказывается на земле:

— А кто это мне собирается писать?

— Да вот, видишь, пишут. Из армии,— говорит почтальон, протягивая повестку. Пеппе берет листок и удивленно вертит его в своих больших руках:

— А что им от меня нужно?

— Нужно, чтобы ты явился на военную службу, Пеппино...

Парень недоверчиво разглядывает листок, поднося его к самому носу:

— Ты уверен, Семплий, что это мне?

— Читать-то ты умеешь?

— Читать? Очень нужно! — отвечает Пеппе, засовывая повестку в карман.

Семпличо, явно симпатизирующий этому бродяжке, говорит:

— С твоими плечищами... тебе прямая дорога в берсальеры!

Польщенный Пеппе ухмыляется:

— Деньги-то хоть в армии платят?..

— А как же,— смеясь отвечает старик.

Удовлетворенный этим, Пеппе с разбегу вспрыгивает на свой выступ.

Семпличо уходит, напевая старинную песенку пьянадорских новобранцев:

Повестка нам уже пришла,
Так молода ты иль стара,
Не заставляй себя просить,
Ведь завтра нам в солдаты уходить!

Два года здесь не будет нас.
Так поцелуемся сейчас,
А с тем, кого в солдаты не берут,
Крутить любовь — напрасный труд!¹

Пеппе тоже насвистывает знакомую мелодию и, набрав побольше воздуха в легкие, горделиво выпячивает свою мощную грудь.

¹ Переизд стихов Н. Разговорова.

ГУЛЯНЬЕ

Разудалый мотив старинной песенки новобранцев заглушает сегодня шарканье шагов — основной аккомпанемент ежевечернего пьянадорского гулянья. Главная улица в Пьянадоро слишком узка, а аллеи — слишком коротки, поэтому с незапамятных времен, как только наступает вечер и приходит конец всем дневным делам и заботам, мужчины и женщины, а в первую очередь, конечно, парни и девушки, высыпают на дорогу, ведущую к кладбищу, и начинают прохаживаться по ней туда и обратно, туда и обратно — до самой ночи.

Песенку новобранцев поет небольшая группа парней: здесь парикмахер Сальваторе, каменщик Леоне и несколько их приятелей, тоже получивших повестки. Парни сидят на парапете мостика, за которым начинается дорога, и, напевая, разглядывают гуляющих. Леоне почти все время упорно смотрит прямо перед собой: там, на противоположной стороне мостика, опершись на парапет, стоит рядом со своим женихом Онорато белокурая Кармина. Оба лижут рожки с мороженым, действуя языками так слаженно и ритмично, как два скрипача смычками. Оба молчат. В ответ на красноречивые взгляды Леоне Кармина из-под полуопущенных век то и дело стреляет глазами в его сторону. Можно подумать, что между ними какой-то тайный сговор.

А народ все ходит — парочками, табунками, группами...

Парочками проплывают женихи и невесты, группами проходят приятели, табунками — подружки. Парни, взявшись под руки и образовав цепочку, врезаются в эти табунки, разъединяя подружек: так шерстобиты прочесывают шерсть своими гребнями. А к ночи все затихает, и веселой перепалки, царившей во время гулянья, словно и не бывало.

Вечернее гулянье — это своего рода завершение дня, удобный момент посудачить о том о сем, поделиться со знакомыми и друзьями новостями последней недели. Здесь комментируются события, происшедшие сегодня, вчера, позавчера. Совершенно ясно, что в этот вечер все молодые умы заняты самым важным: призывом в армию цвета и надежды пьянадорского общества. И все-таки центром притяжения умов, неким таинственным средоточием, чуть ли не синтезом всех постоянных разговоров о любви даже в такой день остается Филомена — дородная жен-

щина лет пятидесяти-шестидесяти, гордо ведущая под руку свою единственную дочь, красавицу Аиду. Здесь, на гулянье, она чувствует себя как хозяйка в собственном доме. И в самом деле: в то время как другие отдыхают после дневных трудов, у Филомены именно здесь, на этой дороге, начинаются дела и хлопоты.

Не случайно с этой женщиной связаны переживания, надежды и чувства чуть ли не большинства гуляющих: вот уже двадцать лет, с тех пор как умер ее муж, она только тем и занимается, что женит и выдает замуж других. Без преувеличения можно сказать, что все браки «по сватовству», заключенные за последние годы в Пьянадоро, состоялись лишь благодаря Филомене, благодаря ее неустанной и, надо полагать, небескорыстной деятельности. Вот и сейчас, прогуливаясь со своей дочерью, Филомена берет на заметку каждого, кто, на ее взгляд, может еще составить «партию». И если уж она, предварительно велев дочери отойти в сторонку, затевает с кем-нибудь разговор, то можно не сомневаться, что речь идет о новой свадьбе.

А в свободные минуты Филомена учит свою дочь уму-разуму. Словоходячее справочное бюро, или, вернее сказать, опытный агент налогового управления, она осведомлена о материальном положении каждого пьянадорца. Таким образом, Аида может почерпнуть много полезного из вечерних лекций матери, а поскольку наше с вами положение позволяет все видеть и слышать лучше, чем остальным, то мы можем с помощью Филомены войти в маленький пьянадорский мирок и знакомиться с ним по мере того, как она представляет дочери лиц, с которыми мы до сих пор еще не знакомы.

— Видишь, Аида, вон та грустную девушку? А рядом с ней — другая, еще грустнее? Это ее сестра. Вон они сидят на лужайке, в сторонке. Эту девушку зовут Маргеритой. Ее соблазнил и бросил один парень, и теперь она опозорена навеки. Значит, для Филомены она уже конченный человек: разве это «партия»? Вот почему девушка так грустна, вот почему так грустна и ее сестра — ведь несчастье Маргериты отбрасывает свою тень и на нее и может искалечить и ее судьбу, хотя она-то совершенно ни при чем.

Чуть поодаль собралось несколько парней. Они уже не прогуливаются; они смотрят на нее, на «пропашую», и перекидываются при этом замечаниями, выдающими их самые бесстыдные намерения.

Заводила в этой группе — парикмахер Сальваторе. Это он заявляет приятелям о своем твердом решении стать любовником Маргериты еще до ухода в армию. Парикмахеру самое бы время отправляться брить одного из немногих местных богачей, живущих в небольших виллах в окрестностях городка, а он все еще околачивается здесь. Бедная Маргерита: все о ней сплетничают, говорят, что у нее куча любовников, что она распутница, а на самом-то деле она и оступилась-то один только раз; но история получилась слишком скандальной и слишком уж долго не сходила у всех с языка...

Пеппе — мастер на все руки — тоже не прогуливается. Вместе со своим неразлучным дружкой Аннибале наш неграмотный атлет прячется в ветвях дерева, стоящего у обочины, — отсюда хорошо видно всех гуляющих. Он явно кого-то поджидает: кто-то должен здесь пройти и уж наверняка пройдет.

Пеппе вглядывается в даль и машинально, как бы желая разрядить напряженность ожидания, наигрывает на губной гармонике песенку новобранцев. А немного погодя, совершив головокружительный прыжок, он неожиданно вырастает перед двумя ничего не подозревающими девушками.

Следом за ним прыгает и Аннибале, хотя получается это у него куда менее ловко.

— Мне нужно с тобой поговорить, — выпаливает Пеппе без всяких околичностей и с досадливыми нотками в голосе. — Жди меня там, позади.

Он обращается лишь к одной из девушек, которую мы узнали сразу же. Это Паскуалина, требующая, чтобы ее звали Алиной, хорошенькая сестренка парикмахера Сальваторе. Паскуалина счастливо улыбается: предложение ей явно по душе.

А гуляющих становится все больше. На низком парапете сидят рядышком Оноратино и Кармина. Мороженое кончилось, и теперь, кажется, их уже больше ничто не связывает. Прикидываясь безразличным, Оноратино краем глаза следит за проходящими девушками. А тут как нарочно то и дело проходят такие, что кровь ударяет в голову. Но девушки не обращают внимания на Оноратино. Все знают, что он чуть ли не с пеленок обручен с Карминой и что намерению их семей сыграть свадьбу не помешает даже светопреставление. Кармина сидит, скрестив руки и устремив свой взгляд в пустоту.

Ведя велосипед, к парочке подходит еще не успевший снять комбинезон каменщик Леоне.

— Ну что, ты тоже получил повестку, а? — спрашивает он.

Оноратино рад встрече со своим будущим соратником:

— Получил, а как же!

— Интересно куда нас зашлют? — говорит Леоне.

— Мне бы в Милан хотелось — по крайней мере хоть свет увидишь!

Но Леоне придерживается иного мнения:

— А мне и в Пьянадоро не плохо!

Оноратино — патриот. В этом смысле он — полная противоположность Леоне.

Скривив губы, он говорит:

— Разве без армии можно? Кому ж тогда защищать отечество?

Леоне переводит разговор на другое:

— Когда у вас свадьба?

Вопрос этот интересует его больше всего на свете, и, задавая его, он смотрит не на Оноратино, а на Кармину.

— А кто его знает! — отвечает Кармина, потупив взор.

— А кто его знает! — как эхо вторит ей Оноратино, провожая глазами трех пышных красоток, которые проплывают мимо них.

— Пройдемся? — предлагает он со скучающим видом, не выпуская, однако, красоток из поля зрения.

— Почему ж не пройтись, — отвечает Леоне.

Все трое поднимаются с парапета и включаются в шумный поток ног, рук, улыбок, вливающийся в широкую реку гулянья. Все трое невеселы.

В неверном свете заката отсюда, с холма, возвышающегося в стороне от дороги, толпа гуляющих кажется сплошным розовым переливчатым пятном, которое с наступлением сумерек постепенно темнеет.

Небольшая рощица агав, три вековых дуба и густые заросли кактусов — вот и вся скудная растительность, покрывающая склоны холма. Прислонясь к дубу, стоит Пеппе и сосредоточенно обстригивает какую-то палочку. В нескольких шагах от него, неподвижные и напряженные, как на дуэли, стоят рыбак Аннибале, Паскуалина и ее подружка Мария.

— Меня призывают в армию,— робко говорит Аннибале, обращаясь к Паскуалине и не решаясь поднять глаза.— Уже и повестка пришла. Может... ты станешь гулять со мной?

Паскуалина не верит собственным ушам и, тыча пальцем в Пеппе, возмущенно говорит:

— А, так, значит, это не тебе надо было со мной поговорить!

Она поворачивается к Марии, берет ее под руку и тащит за собой вниз по склону. Пеппе догоняет девушек и хватается Паскуалину за рукав:

— Э нет, синьорина! ты должна сказать, почему не хочешь гулять с моим другом!..

Пеппе крепко держит девушку, и по всему видно, что он не намерен отпустить ее так просто. Впрочем, и Паскуалина не очень-то вырывается. Она тянется к нему и шепчет:

— Потому что мне нравишься ты... Ты совсем как Марлон Брандо!

Словно громом пораженный, Пеппе разжимает пальцы. Паскуалина спокойно поворачивается и неторопливо уходит. Вот она уже скрылась за дубом.

Пеппе смотрит сначала на Аннибале, потом на Марию; ошарашенные неожиданным признанием Паскуалины, они тоже уходят — Аннибале в одну сторону, девушка — в другую. Не долго думая, Пеппе бежит за Паскуалиной.

Что сказала обольстительница Паскуалина дикарю Пеппе там, за дубом? Быть может, они и не обменялись ни словом. Во всяком случае, выйдя из-за дуба, Пеппе утирает губы рукой, словно он только что вкусно поел и у него не оказалось под рукой салфетки. А Паскуалина со сча-

стливым лицом человека, получившего наконец то, что ему хотелось, идет следом, поправляя на ходу свои пышные волосы.

— Марй, Марй! — кричит она.

Мария поспешно возвращается, думая, как видно, что ее зовут на помощь. Взявшись за руки, девушки убегают. Добежав до половины склона, Паскуалина оборачивается и, крикнув: «Пока!» — растворяется вместе с Марией в темноте, разрываемой лишь редкими отблесками зарниц.

Аннибале, которого Пеппе застает сидящим на обломке скалы, печален. Пеппе мучают угрызения совести, и он пытается утешить незадачливого друга.

— Ну что я могу сделать, если женщины выбирают меня, а не тебя? Ну... в общем... не расстраивайся! Я тебе найду другую...

Неподалеку отсюда мы можем увидеть еще одну знакомую нам пару: механика Джованнино и милую Терезу. Что они делают? Не целуются, не обнимаются, как все влюбленные,— они гоняются друг за дружкой. Вернее, запыхавшийся Джованнино пытается догнать Терезу. Он-то как раз и не прочь, чтобы у них все было, как у других влюбленных, но Тереза не согласна. Наконец юноша останавливается, вынимает из кармана повестку и, размахивая ею, кричит:

— Мне уже в армию идти, а ты и поцеловать себя не даешь!..

Терезу трогает его убитый вид, и она позволяет парню подсесть к ней. Джованнино прижимает девушку к себе и уже собирается ее нежно поцеловать, как она вдруг шарахается от него, словно ужаленная. Джованнино тоже вскакивает:

— А, черт! Что там еще такое?

— Ничего,— отвечает Тереза, прижимая руку к груди,— там, внизу... мне показалось... что там отец!..

Джованнино хочет начать все сначала:

— Ну дай я тебя поцелую...

Терезе удастся увильнуть от него и спрятаться за каменной изгородью.

Джованнино бросается за ней, но тут неожиданно появляется сестренка Терезы с криком:

— Бегите, бегите... сюда идут!

В мгновение ока Тереза исчезает. Следом за ней убегает и сестра. Джованнино остается один. Проклиная свою несчастную судьбу, он в сердцах гинает ногами камни и кактусы.

У подножья холма собралась еще одна группа: здесь Сальваторе, Маргерита и ее угрюмая сестра Роза. Сальваторе хитер — он любит брать быка за рога и поэтому предпочитает иметь дело с «бывалой» Маргеритой, чем тратить время на строптивых девчонок, прогуливающих по дороге. Друзья парикмахера, спрятавшись за изгородью, с завистью наблюдают за сценкой, которую разыгрывает сейчас это трио. Издали видно, как степенно жестикулирует Сальваторе, стараясь произвести впечатление человека, в благих намерениях которого нельзя усомниться.

— Интересно, о чем это он там ей шепчет?.. — с сомнением в голосе произносит один из парней.

Маргерита слушает Сальваторе с лукавыми искорками в глазах, а когда он умолкает, говорит:

— Ну что ж, если у тебя это серьезно, тогда приходи к нам и поговори с мамой...

Но у Сальваторе вполне определенные планы:

— Сначала мы должны познакомиться поближе...

Маргерита в ответ весело смеется:

— А что, разве ты меня еще плохо знаешь?..

Роза — она хоть и младшая сестра, но угрюма, как сорокалетняя вдова, — в поведении Сальваторе не находит ничего смешного и без обиняков заявляет:

— Ты что, не видишь? Он такой же, как тот... Поиграет и бросит!

Улыбка гаснет на лице Маргериты, она готова испепелить взглядом сестру. Сальваторе хочет добиться справедливости:

— Но ведь того, другого, ты же не посылала разговаривать с мамой.

Умнее он ничего не мог придумать!

Вместо ответа девушка вlepляет ему две звонкие пощечины и уходит с высоко поднятой головой. За изгородью хохочут друзья Сальваторе.

Парикмахер пожимает плечами и возвращается к приятелям, а затем все вместе, обсуждая происшедшее, сливаются с гуляющей толпой.

Стало совсем темно, и лица уже почти неразличимы. Сидящие повсюду парочки под покровом волнующей темноты теснее прижимаются друг к другу. Воздух то и дело оглашают взвизгивания девушек: в темноте, как известно, руки становятся смелее.

В городке есть даже свой целебный источник: знаменитый источник «Акуафьорита», к которому пьянадорцы ходят пить воду, по всеобщему убеждению, чудесно помогающую от желудочно-кишечных болезней. Источник этот здесь же, у дороги, по которой гуляют пьянадорцы.

«Сваха» Филомена сидит возле него на своем раскладном стульчике. В темноте ее можно узнать по совершенно седой голове. Старуха вычищает сердцевину лимона, чтобы воспользоваться кожурой как стаканчиком, и продолжает беседу с Аидой. Подходит Джованнинно:

— Добрый вечер, донна Филомэ...

Старуха оборачивается к дочери:

— Иди, пособирай цветы, что ли... Иди.

Но Аида возражает:

— Уже ночь, ничего не видно!

— Беги, беги,— настаивает мать.

Джованнинно сразу же приступает к делу.

— Тетушка Филомэ... Сходили бы вы к родным Терезы. Я уже измучился. Только вы можете мне помочь...

Филомена протягивает руку, чтобы наполнить лимон водой, и, отпив немного, отвечает:

— Что я могу тебе сказать? Для Терезы у меня есть на примете кое-что другое!

Но Джованнинно не унимается:

— Тетушка Филомэ... помогите мне...

Женщина берет из табакерки щепотку табаку и, поднеся к носу, нюхает.

— Выбрось-ка ты лучше ее из головы. На Терезу метит один чиновник из Неаполя! — Филомена говорит ласково, тоном старой, все понимающей матери. — Да и разница между тобой и Терезой слишком велика... кто ее тебе отдаст? Послушай моего совета: забудь о ней...

Джованнино вспыхивает:

— Я люблю ее. Если ее за меня не отдадут, мы убежим. Только нас и видели.

На эту вспышку Филомена отвечает еще ласковей:

— Понимаешь, Джованни... Так уж устроен мир... Богатые — с богатыми, бедные — с бедными. Каждый рубит дерево себе по плечу.

— Конечно, для вас это дело, видно, не подходящее... может, потому, что я не могу заплатить...

Возмущенный Джованнино уходит, а Филомена подзывает к себе дочку:

— Пойдем, пожалуй. На сегодня хватит!..

Наконец толпа гуляющих на дороге поредела. Не сталкиваются больше веселые компании. Все потянулись обратно: кто — домой, к дымящемуся ужину и к теплой постели, кто — к двум местным кинотеатрам. Последние приветствия, последние нежные прощания, последние объятия украдкой.

Расходятся по домам и наши герои. Вот степенно, по-крестьянски шагает Оноратино: он порядком обогнал Леоне и Кармину. Девушка уже не скучает, как в начале вечера: она весело, беспечно смеется, болтает сама и с удовольствием слушает этого чудака-анархиста. Можно подумать, будто жених ее именно он, Леоне, а не Оноратино.

Последними на дороге остаются Сальваторе и его друзья; они сидят на парапете и распевают во все горло:

Два года здесь не будет нас,
 Так поцелуемся сейчас,
 А с тем, кого в солдаты не берут,
 Крутить любовь — напрасный труд!

ЛЮБОВЬ И ТРУД

Каменщик Леоне успевает хорошенько потрудиться еще до того, как начинается его настоящая работа: каждое утро, чтобы попасть на строительство, ему приходится проделать немало километров на своем велосипеде. Но разве для его молодых мускулов это такая уж большая нагрузка?

Вот и сейчас мы видим, как Леоне вместе с большой группой таких же каменщиков-велосипедистов, спешит на работу. Рядом с ним налегает на педали бригадир-анархист Фортунато, которому езда на велосипеде стоит уже заметных усилий. Стараясь скрыть это, он, как обычно, начинает острить и своей мишенью, конечно же, избирает Леоне, чье невеселое будущее связано теперь с воинской дисциплиной, солдатскими пайками, побудкой. Леоне пытается что-то возразить, но бригадир убивает его своей иронией:

— Молчи уж, пушечное мясо!

Но вот Леоне начинает вертеть педали все медленнее, постепенно отстает от товарищей, а потом и вовсе останавливается: у обочины стоит машина иностранной марки. Когда машина отъезжает, мы видим Кармину. Девушка продает апельсины проезжим туристам, которых манят яркие, налитые золотым соком плоды. Леоне тоже покупает апельсины: в полдень, в обеденный перерыв, он заест ими прихваченный из дому бутерброд. Расплачиваясь, Леоне о чем-то говорит с Карминой.

Пока они разговаривают, мы с вами делаем открытие: оказывается, здесь не просто слова и взгляды — здесь какой-то тайный союз, заключенный, по-видимому, уже давно. Ну, конечно же, они любят друг друга! Только некоторые обстоятельства мешают им открыть свою любовь перед людьми. Как мы уже знаем, Кармина обручена чуть ли не с пеленок: родители-крестьяне предназначили девочку в жены Онорато, сыну своих соседей — таких же крестьян, как они сами. Сейчас Кармине семнадцать лет, десять из них она считается нареченной Онорато, и судьбы их теперь связаны. Чем? Волей родных. Кармина не любит Онорато, а Онорато не любит ее. Леоне вся эта история уже осточертела.

— Мои убеждения не допускают вранья, — говорит он торжественно и требует, чтобы Кармина решилась наконец рассказать все жениху: в

таких случаях лучше действовать в открытую. И вообще его терпение может лопнуть.— Я им подложу бомбу, вот увидишь, подложу, и пусть все летит к черту!

Кто знает, что он наговорил бы еще, если бы в эту минуту не появился Оноратино, решивший устроить себе маленький перерыв: тяжело дыша и утирая со лба пот, он, не выпуская из рук мотыгу, подходит к Кармине. Леоне прощается. Изо всех сил нажимая на педали, он развивает такую скорость, что через несколько минут нагоняет своих товарищей. Фортунато сразу же начинает над ним подтрунивать:

— Не приставай к чужим девочкам!

— А как же быть со свободой любви? — парирует Леоне.

Онорато и Кармины уже нет у дороги — апельсинами занялась ее младшая сестренка. А жених и невеста поглощены работой на своих полях. Кармина налегает на ручки плуга, который тянет пара волов: работа не из легких, особенно для девушки. Чуть поодаль — Онорато. Он мотыжит землю на своем поле, стараясь делать это как можно быстрее. Кармина — самая старшая из детей, остальные — совсем еще малыши, поэтому вся тяжелая работа ложится на ее плечи. Девушка трудолюбива, но ей, конечно, хотелось бы уйти от своей судьбы, которая на всю жизнь привяжет ее к крестьянской работе: она знает, что непосильный труд через несколько лет обезобразит ее. Куда интереснее жить в городе, стать портнихой. Может быть, еще и поэтому она предпочитает своему жениху Оноратино каменщика Леоне. Леоне для нее — олицетворение иной судьбы: выйти за него — это значит связать свою жизнь с иголкой, а не с мотыгой.

Это придает Кармине смелость, и она наконец решается выложить своему жениху все, что накопело на душе. Впрочем, Оноратино не так уж трудно понять девушку, тем более что и сам он не умирает от любви к ней. Наш неуклюжий великан никак не может заставить себя влюбиться в Кармину, и разве он виноват, что нежные чувства не хотят пустить корни в его ленивом сердце? Поэтому они не очень-то церемонятся друг с другом.

— Ты такой длиннючий... Шею сломаешь, прежде чем в лицо тебе заглянешь.

— А ты, детка, слишком уж мала. С тобой словно с чердака говорить приходится!

— И вообще мне нравятся курчавые,— говорит она.

— А у тебя кривой нос!

— Ну и пусть, зато у тебя ослиные уши!.. Ты в зеркало-то хоть смотрелся?

Нет, такое объяснение никак не назовешь мучительным!

Но вы думаете, легко в Пьянадоро попать соглашение, заключенное двумя крестьянскими семьями? Нет, нелегко. И не только нелегко, а почти невозможно. Ведь дело не только в Оноратино и Кармине: соглашение самым непосредственным образом связано с урожаями, долгами, сбережениями, хозяйственными расчетами обеих семей.

Вот почему, как это ни парадоксально, объяснившись в своей «нелюбви» друг к другу, Оноратино и Кармине приходится все же заключить союз и притворяться перед родителями, будто ничего не изменилось. Но до каких же пор? Пока им не поможет какой-нибудь счастливый случай: может же, например, Оноратино найти себе в городе другую невесту, или случится какой-нибудь скандал, или отчаяние заставит их в конце концов набраться храбрости и рассказать родным всю правду...

А пока они будут делать вид, что ничего не произошло, будут по-прежнему вместе ходить на гулянья, в общем, со стороны все будет выглядеть, как и раньше. В порыве благородства Оноратино даже предлагает Кармине договориться с Леоне об участии в этих свиданиях, обещая, если нужно, быть «слепым и глухим».

Когда нужно побрить какого-нибудь клиента на дому, Сальваторе всегда вызывается первым: так приятно вырваться из опостылевшей парикмахерской на волю. Предел его мечтаний — вызов к хозяину консервной фабрики, на которой изготавливают томат: ведь там работают одни женщины. Кабинет хозяина — стеклянная будка в самом центре большого цеха, и

из нее прекрасно видно все, что там делается. И вот Сальваторе с профессиональной небрежностью уже намаывает щеки своего клиента, который не может ни минуты усидеть спокойно. Да это и понятно: ведь он должен видеть все, что происходит в цехе, и, если хоть один помидор падает на пол, хозяина прошибает холодный пот, словно его материальному благополучию угрожает невеста какая опасность.

Среди женщин мы видим и Маргериту: она работает сноровисто, не отвлекаясь, с каким-то ожесточенным упоением. Отец Маргериты вечно болен, мать-прачка — уже стара и стирает последнее время все меньше и меньше, а ведь сестренки и братишки кто-то должен поставить на ноги. Маргерита — главная опора семьи.

Сальваторе, взбивая кисточкой мыльную пену, тщетно пытается отыскать ее глазами среди работниц. И вдруг девушка сама предстает перед ним: оказывается, хозяин вызвал ее в конторку, так как ему показалось, что она припрятала — подумать только! — целый килограмм помидоров. Маргерита возмущенно протестует, а когда она уходит, Сальваторе — конечно, шутливо — упрекает хозяина: подумаешь, дело большое, несколько помидоров — даже одной банки томата из них не выйдет.

Но вот наконец работа закончена, и он может отправиться на поиски Маргериты. Найдя ее, Сальваторе первым делом просит простить его за вчерашний вечер. Маргерита, смеясь, принимает его извинения: ей явно по душе этот пустозвон. Несчастье раньше времени сделало Маргериту зрелой женщиной, более гуманной и более снисходительной к слабостям других. Она ласкова, по-матерински добра и влюблена... в любовь. Вот почему она так охотно отвечает шутками на шутки Сальваторе и соглашается назначить ему свидание. Ну, а теперь хватит, все. Здесь не место, здесь работают, а не целуются. Пусть потерпит до вечера!

Джованнинно сегодня с самого утра копается в моторе большого автофургона. Такую машину в мастерскую, конечно, не вкатишь, поэтому он возится с ней во дворе. Прочищая свечи, он одним глазом косится на дом Терезы. Только что в дом Терезы вошла Филомена, сваха. А теперь пе-

ред дверью останавливается машина марки «Фиат 1100-Е»; из нее выходят какой-то тип лет сорока, по виду служащий, и старик со старухой — как видно, его родители. И словно для того чтобы у бедняги Джованнино, наблюдающего за этой сценой, не оставалось больше никаких сомнений, навстречу гостям спешат мать и отец Терезы... О чем они говорят — не слышно.

Мы вместе с Джованнино, его глазами наблюдаем за этой немой сценой. Мы, как и он, сразу же поняли, что это и есть тот самый «культурный» и имеющий собственную машину претендент на руку Терезы, о котором говорила сваха. Явился он торжественно, в сопровождении родителей и Филомены, чье присутствие должно свидетельствовать о серьезности его намерений. Обменявшись смущенными поклонами и приличествующими случаю приветствиями, оба семейства скрываются.

А Джованнино? Джованнино вывинчивает что-то из мотора, вооружается плоскогубцами и лезет на крышу фургона. Отсюда, делая вид, будто он поглощен работой, Джованнино может наблюдать за необыкновенно торжественной и невыразимо мучительной для него сценой, разыгрывающейся в столовой дома Терезы. Любезности так и сыплются, елейные улыбки не сходят с лиц. Черт побери, какая противная физиономия у этого очкастого охотника за приданым, который собирается украсть у него Терезу! Нет, надо что-то придумать.

Пеппе — мастеру на все руки — сегодня подвернулась работа — одна из великого множества, за которые он берется. Работа, конечно, не бог весть какая, и даже не постоянная. Словно библейский пастырь, стоит он, опершись о длинный посох, и не сводит глаз с девушек, которые в нескольких шагах от него, распевая, стирают и колотят о камни белье. Вокруг Пеппе черным-черно от свиней, которых местный пастух собирает каждое утро по домам, а затем гонит на пастбище. Сегодня у пастуха какие-то дела в городе, и Пеппе будет заменять его все утро. За это он получит сотню-другую лир.

ФУТБОЛЬНЫЙ МАТЧ

Ну, конечно же, это он, наш Пеппе — мастер на все руки, агрессивный и напористый центр нападения пьянадорской команды — прокладывает себе дорогу к воротам противника. Под восторженный рев толпы он идет к своей цели напролом и грубо расталкивает игроков, энергично действуя локтями и раздавая направо и налево пинки и удары.

Свою атаку он начал с середины поля, и теперь мы следим за его многотрудным продвижением по реакции зрителей, которые каждое воскресенье собираются на футбольные матчи, как на праздник. На стадионе, как в гигантском салоне, собираются все — мужчины и женщины, молодежь и старики. Привычка эта настолько укоренилась, что без футбола, кажется, теперь и обойтись невозможно.

Весь стадион кричит: вопят Аннибале и Леоне, Джованнинно и Сальваторе. Девушки тоже не отстают. Близость неминуемого гола приводит в крайнее возбуждение пьянадорцев, отделенных от поля специальной защитной сеткой.

Однако центру нападения местной команды так и не удастся сделать этот завершающий удар, которого с лихорадочным нетерпением ждала публика. После одной из особенно грубых выходов Пеппе раздается свисток судьи. Получивший подножку защитник команды противника поднимается с земли и толкает Пеппе. Судья разнимает их. Толпа ревет еще громче. Пеппе от злости кусает себе кулаки. Потерпевший ухмыляется. Судьи требуют, чтобы они помирились и дали друг другу руку. Но Пеппе не хочет. Товарищи подталкивают его, а защитник все ухмыляется. При этом вызывающе. И тогда Пеппе теряет над собой всякий контроль: вместо того чтобы подать своему противнику руку, он изо всей силы бьет его кулаком в грудь. Больше Пеппе ничего не успевает сделать, так как его оттаскивают. А судья подает знак, который выражает высшую степень осуждения и означает, что центр нападения удаляется с поля. Но Пеппе никак не может уgomониться, и его приходится удерживать вчетвером. С поля он уходит не желает. Дело кончается тем, что товарищи по команде во избежание еще больших неприятностей сами же выдворяют его за защитную сетку.

Пеппе остается лишь смириться со своей участью, и он уходит в раздевалку.

Все происшедшее, конечно, живо переживается и комментируется возмущенной публикой. Как всегда бывает в подобных случаях, возмущение это направлено уже не против недисциплинированного спортсмена, а против судьбы и команды гостей. Но ничего не поделаешь: решение судьбы бесповоротно, и игра, с божьей помощью, возобновляется. С этого момента мы сможем следить за ней только по реакции зрителей, которая даст нам полную возможность судить о дальнейшем ходе матча.

Аннибале, уткнувшись носом в сетку, испытывал ужасные муки, видя, в какую беду попал его друг.

— Если он не успокоится, дело кончится плохо,— говорил он своим соседям, давая понять, что он на короткой ноге с чемпионом,— что будет, если Пеппе и в армии станет выделять такое?

И, наверное, для того чтобы утешиться, забыть об этой неприятности, он через некоторое время оказывается возле Маргериты, с волнением следящей за уже возобновившейся и идущей с переменным успехом игрой. Аннибале стоит молча, глядя в одну точку. Но уже через несколько минут угрюмая сестра Маргериты — Роза, этот всевидящий карабинер в юбке, подходит к Аннибале и строгим голосом говорит ему, чтобы он не давал волю рукам. Аннибале краснеет, пятится и отходит в сторонку. Подойдя к буфету и оглянувшись, он замечает Сальваторе, который стоит в одиночестве и не отрываясь смотрит на Маргериту.

Аннибале направляется к нему. Возле прилавка стоят еще несколько парней: их интересует не столько матч, сколько буфетчица Бьянкина, торгующая газированной водой и миндальным печеньем.

Из всех пьянадорских девушек только Бьянкина проявляет хоть какое-то внимание к Аннибале.

— Почему ты не следишь за игрой? — спрашивает девушка.

— Подумаешь, как интересно! Его-то ведь там уже нет... — отвечает Аннибале.

Бьянкина просто потрясена такой преданностью. Это цветущая блондинка с туповатым лицом. Она не здешняя, а из соседнего городка и слывет девушкой простодушной и, пожалуй, излишне щедрой. У Бьянкины доброе сердце, об этом свидетельствует, между прочим, и ее отношение к Аннибале.

Что касается Джованнино, то у него сейчас слишком много переживаний, чтобы матч мог заинтересовать его по-настоящему. Чем бы он ни занимался, куда бы ни пошел, на уме у него только Тереза и их несчастная любовь. Тереза с родителями и очкастым женихом сидит на возвышении, которое в Пьянадоро гордо именуется «трибуной» только потому, что скамьи там расположены уступами и сидит на них — разумеется, за особую плату — местная знать. Под «трибуной» — пустое пространство. Здесь-то и стоит Джованнино и, пользуясь моментом, когда все вскакивают, чтобы криками выразить свои чувства, передает снизу остающейся сидеть Терезе записочки: «Давай убежим сегодня... Я буду ждать тебя в полночь!» — вот что можно прочесть в этих записках.

Здесь же, на «трибуне», восседает и сваха Филомена со своей дочерью Аидой. Бдительная старуха уже заметила махинации Джованнино и теперь молча проклинает этого нахала, который, как видно, решил во что бы то ни стало спутать ей все карты. Однако она его не выдает: сдержанность и осторожность — вот правило, которому Филомена никогда не изменяет.

Даже на футбольный матч, дающий возможность побыть на людях, Филомена смотрит как на удобное место для наблюдений и деловых встреч: в перерыве между первым и вторым таймом мы видим сваху в самый разгар ее деятельности — она, как всегда, сдержанна, но весьма активна. К тому же Филомена пользуется каждым удобным моментом, чтобы расширить кругозор своей красавицы Аиды. Сегодня она намеренно расписывает ей преимущества бракосочетания Терезы и сорокалетнего чиновника, которое она считает венцом своих трудов. Вот это партия так партия! И все же, когда придет время выдавать замуж собственную дочь, она уж как-нибудь постарается превзойти самое себя.

Леоне, конечно, пришел на стадион вместе с Оноратино, Карминой и ее родителями: на стариков это непонятное зрелище нагоняет лишь скуку, но нужно же сопровождать молодых. В таких случаях с ними ходят родители жениха, то родители невесты. Сегодня как раз их черед.

— И что ты вечно таскаешь его за собой? — чувствуя что-то неладное, спрашивают они у Оноратино.

Бедняге приходится изворачиваться:

— Он меня так любит... И потом нам ведь вместе в армию идти...

Леоне, стараясь снискать расположение родителей Кармины, так и рассыпается в любезностях, угощает их мороженым, фисташками... В конце концов у него не остается ни сольдо, и хозяйственная — как и все женщины — Кармина отчитывает его: если дело пойдет и дальше таким образом, то, как бы он ни надрылся на своем строительстве, все равно останется нищим!..

А на стадионе происходит неминуемое: судья отказался назначить штрафной пьядорцам, отдельные стычки мгновенно превратились во всеобщую потасовку, и поди тут разберись, кто начал первым! Десять, пятьдесят, сто, двести, пятьсот пьядорцев и кьяравалльцев прорываются на поле. Сначала вместо футбольного матча разыгрывается своеобразная охота (все гоняются за судьей, чтобы расправиться с ним), а потом, когда этому человечку в черном удается под прикрытием карабинеров уйти от расправы, на поле начинается грандиозная свалка: в самой гуще свалки — футболисты, которым отсутствие судьи развязало наконец руки, а в самой гуще футболистов — Пеппе, сразу же ринувшийся сюда разыскивать одного типа с ехидной улыбкой. Вот он уже расплывается с ним сполна.

Драка все разгорается; на поле — сущий ад; места для публики пустеют, большинство зрителей с веселым азартом включаются в потасовку, а старики, женщины и те, кто потрусливей, поспешили убраться, пока не поздно, и сейчас уже находятся по пути к дому.

Там, где только что бурлила толпа, теперь — пустыня. И среди этой пустыни двое — Сальваторе и Маргерита; в этой сумятице девушка потеряла сестру, и наконец-то к ней можно подойти без опаски. Сальваторе хва-

тает Маргериту за руку: он во что бы то ни стало хочет воспользоваться удобным моментом. В двух шагах от них — раздевалки. Маргерита упирается, но Сальваторе не обращает на это внимания: он тянет ее за собой, вталкивает в раздевалку и запирает дверь изнутри.

Среди наваленных в беспорядке — как в любой раздевалке футболистов — халатов, одежды и санитарных принадлежностей Сальваторе обнимает упирающуюся девушку и яростно целует ее.

А свалка на поле продолжается, и конца ей что-то не видно. Правда, кое-кому это на руку: Терезе и Джованнино, например, Кармине и Леоне, Бьянкине и Аннибале. Паскуалина с высоты своего наблюдательного пункта с волнением следит за ходом и перипетиями схватки.

Но вот на поле начинается уже нечто совсем невообразимое: побоище достигает своей кульминационной точки; руки и ноги дерущихся переплелись, все смешалось в один клубок, оглашающий стадион неистовыми воплями.

ПЬНАДОРСКИЕ НОЧИ

На дороге недалеко от городка кого-то поджидает обшарпанный каб-риолет «Балилла», который Джованнино так старательно отремонтировал своими руками. Включенный мотор урчит, а Джованнино стоит рядом и напряженно вглядывается в темноту.

Между тем Тереза, крадучись, выходит из дому и спешит к своему возлюбленному; она бежит, но то и дело замирает в темноте и прислушивается: ей чудится погоня. Но вот наконец она с Джованнино.

Наступает самый трудный момент. Последние колебания, последние сожаления. Хорошо ли они все взвесили? Подумали ли они о том, что их ждет? И вообще, куда они едут? Это всё сомнения Терезы; конечно, она любит своего Джованнино, и то, что Филомена нашла для нее «хорошую партию», лишь укрепило ее в решении бежать, но Терезу, как и любую другую девушку, в этот момент охватывает неизъяснимое беспокойство, ее душа в смятении.

— А чья это машина?

Джованнинно всеми силами старается успокоить Терезу и как можно убедительнее ответить на все ее вопросы. Машина? Да он же целую неделю с ней возился. Бояться нечего, да и стоит-то она всего каких-нибудь шестьдесят тысяч; когда они скопят эту сумму, можно будет вернуть деньги хозяину, который к тому же его приятель. Куда они едут? — Ну, это уж предоставь мне,— говорит он загадочно.

— Нет, ты все-таки скажи,— настаивает Тереза.

И Джованнинно с комической серьезностью, словно он это дело обдумал уже давно и во всех деталях, отвечает:

— Мы поедем в Эмилию... там все коммунисты, да и вообще народ там лучше, чем в наших краях... говорят, что достаточно человеку приехать туда из других мест и рассказать какую-нибудь трогательную историю, как ему сразу же помогут и даже работу подыщут.

Тереза прихватила из дому немного белья и двадцать две тысячи лир. Она все еще колеблется и готова заплакать. Но Джованнинно берет инициативу в свои руки, помогает Терезе устроиться в машине, садится за руль, и «Балилла» трогается.

Однако очень скоро им приходится остановиться: вдали, на другой дороге, показывается мчащаяся на огромной скорости машина.

Беглецы испуганно переглядываются:

— Это они!

Джованнинно дает газ, пытаясь выжать всю скорость, на какую только способна их астматическая старушка «Балилла».

Хочешь не хочешь, но в определенном месте обе дороги сливаются в одну, и в «Фиате», принадлежащем Терезиному жениху, сразу же замечают колымагу Джованнинно. В мгновение ока наши беглецы настигнуты, машина преследователей идет рядом.

— Скорее, скорее! — плача говорит Тереза.

А из «Фиата», за рулем которого сидит очкастый жених, доносятся крики родителей и братьев невесты, требующих, чтобы Джованнинно остановился. Он, конечно, не реагирует. Тогда обладающая большей скоростью машина преследователей вырывается вперед и пытается преградить путь «Балилле». Но Джованнинно объезжает препятствие и, воспользовавшись

временным преимуществом, устремляется вперед. «Фиат» разворачивается и, снова нагнав машину Джованнино, прижимает ее к краю дороги. И опять Джованнино ухитряется проскользнуть вперед: эта трагикомическая игра продолжается еще некоторое время, пока жених вторично не ставит свою машину поперек дороги, и Джованнино, который вновь пытается проскользнуть, не врезается в нее. Так бесславно заканчивается бегство в Эмилию.

Все выходят из машин, и на какое-то время возмущенный голос очастого жениха, орущего на Джованнино, который покалечил его лимузин, перекрывает голоса всех остальных, как бы отодвигая на второй план главное; но вот, дождавшись подходящей паузы, отец и братья невесты набрасываются на Джованнино с кулаками. Тереза уже укрылась на обширной груди доброй матери, которая защищает дочку от всех попыток мужчин всыпать ей как следует.

— Ну подумаешь, что такого она сделала? Девочка с нами — и ладно... Вся молодежь такая!..

А беднягу Джованнино отделали как следует: в покое его оставляют лишь тогда, когда было бы уж слишком жестоко продолжать эту экзекуцию. Глаза у парня заплыли, изо рта и из носа течет кровь, он лежит на земле и не может даже подняться. Теперь, когда с Джованнино покончено, отец Терезы, униженный и вконец расстроенный, считает своим долгом выяснить отношения с женихом.

— После того, что произошло,— говорит он,— мы освобождаем вас от ваших обязательств...

Но жених придерживается иного мнения; он спокоен и, покровительственно улыбаясь, демонстрирует свое благородство:

— Я привык держать свое слово, дон Лоренцо, я сдержу его и сейчас. Пусть только все останется между нами. Впрочем, это просто ребячество... без всяких последствий...

Джованнино, продолжая лежать на земле, горько замечает:

— Ему только деньги подавай! Ради них он и женится!

Жених, явно уязвленный, собирает всех в машину:

— Хватит, поехали! — говорит он, — а этот проходимец пусть повалится здесь и поразмыслит...

Но Джованнино не сдаётся; и пока тот заводит мотор и разворачивает машину, твердит свое:

— Я хоть бедняк, зато честный! И женюсь на ней без денег. Мне ничего не надо, я ее люблю по-настоящему! Со мной ей было бы хорошо, жила бы, как синьора, а у вас она вместо служанки, даже белье стирать ее заставляете!..

Джованнино еще долго кричит вслед удаляющейся машине и утихомиривается лишь тогда, когда уже не слышно шума мотора. Зачерпнув воды из канавы, он обмывает лицо, а потом возвращается к своей вконец изувеченной «Балилле». Пытается завести ее: ничего не выходит. Тогда он начинает потихоньку толкать машину к Пьянадоро.

Этой ночью Сальваторе привел Маргериту за развалины дома, в котором раньше был клуб фашистской молодежи. Нетрудно догадаться, что отношения их зашли довольно далеко. На тонких губах Сальваторе, слегка оттененных ниточкой изящных усиков, играет самодовольная улыбка победителя. Он растянулся прямо на земле. Маргерита сидит рядом. Она не улыбается. Склоненное лицо Маргериты, наполовину скрытое густыми, ниспадающими на плечи волосами, печально; печален и ее голос. Девушка рассказывает парикмахеру историю своего грехопадения. В ее голосе — отзвук тех далеких времен, когда пронесшаяся над Пьянадоро война оставила за собой лишь прах и смятение.

— Я была тогда совсем девчонкой, ничего не понимала, — говорит она со слезами.

Конечно, Маргерита не понимала, кто был тот красивый кудрявый парень, такой богатый, щедрый и такой любезный с ней, бедной работницей, вечно занятой мыслью о куске хлеба для семьи. Разве могла она себе представить, какой след оставит на всей ее жизни тот день, когда она поверила этому парню из большого города. Маргерита любила его всей душой, со всей страстью, на какую только она — такая пылкая, так

жаждущая ласки,— была тогда способна. Но парень вскоре скрылся, а она осталась здесь, в Пьянадоро, во власти сплетен, и теперь каждый считает, что имеет право обладать ею только потому, что кто-то ею уже обладал.

Маргерита рассказывает, с трудом сдерживая слезы. Сальваторе как будто слушает ее, но тот, кому в ночной темноте удалось бы заглянуть ему в глаза, прочитал бы в них полное безразличие. И не потому, что он такой уж злой. Просто все мысли Сальваторе заняты одержанной победой: он лежит и мечтает о том, как будут слушать друзья в парикмахерской его рассказ, предвкушает новые тайные свидания и готов встретиться с Маргеритой уже хоть завтра. Нет, Сальваторе не злой, просто он еще мальчишка и не способен постичь глубину страданий, терзающих сердце Маргериты; поэтому он не может отнестись к ним с уважением. Пока она рассказывает, улыбка не сходит с лица Сальваторе, а его руки время от времени довольно смело скользят по телу девушки, уклоняющейся от этих ласк.

— Ведь ты не такой, как другие, правда? — спрашивает Маргерита. И в этом вопросе — вся ее жажда любви, дружбы, сочувствия.

— Я? — ухмыляется Сальваторе, порывисто обнимая и целуя девушку.

— Никто не был добрым со мной... всем нужно только одно, — говорит Маргерита, глотая слезы.

— Я не такой! — гордо заявляет Сальваторе. Но лгать он не умеет. — Я тебя люблю, — продолжает парикмахер, прижимая руку к сердцу, — проси у меня все, что хочешь... хочешь я тебя бесплатно подстригу... а если хозяин не заметит, я тебя и в душ проведу бесплатно!

Щедрость мальчишки поистине безгранична! Но Маргерита не понимает, что Сальваторе просто не умен. Эти слова — бальзам для ее души, и она счастливо и благодарно улыбается сквозь слезы.

Человек, крадущийся в этот поздний час по крышам домов, — не ночной вор. Хотя каменщик Леоне — а это именно он — и собирается похитить... чужую невесту.

А вот и объект готовящегося преступления: в то время как часы неумолимо отбивают полночь, Кармина босиком тихонько выбирается из слу-

хового окошка и ползет по черепичной крыше своего дома. Между влюбленными всего каких-нибудь два с половиной метра — именно такова ширина разделяющего их переулка. Они молча жестикулируют в темноте: сюда почти не доходит слабый свет уличных фонарей. Вокруг душераздирающими голосами объясняются в любви коты, оглашая окрестности своими дикими серенадами.

Кармина, распластавшись на черепицах, помогает Леоне вскарабкаться на крышу своего дома. Нужно сказать, что у Леоне, привыкшего к работе на строительных лесах, все это отнимает не так уж много времени.

Как? Весь этот героизм ради одного поцелуя? Да. Ведь наш Леоне не очень-то опытен в любви. Пока ему хватает и поцелуя. Большого он еще не знает. Кармина, несмотря на то, что много лет уже считается невестой Оноратино, разбирается в этом не лучше, чем Леоне. Однако она очень скоро убеждается, что один поцелуй Леоне жжет сильнее, чем тысяча поцелуев Оноратино. К тому же у Кармины и Леоне сейчас такая пора, когда влюбленные довольны уже и тем, что могут сидеть, тесно прижавшись друг к другу, разговаривать шепотом, удивляться, как это мысли любимого человека совпадают с твоими собственными, и вот так гладить любимое лицо.

В жизни это единственная пора, когда люди замечают, что существуют звезды и небо, когда один вид падающей звезды может растрогать до слез. Каждая звезда — поцелуй. Но каждый поцелуй — это неосторожное движение: а если вы к тому же сидите ночью на крыше, то нога ваша неизбежно зацепит одну, другую, третью черепицу и они с невероятным грохотом свалятся вниз, на улицу.

В своей старинной крестьянской кровати вздрагивают отец и мать Кармины: что-то нарушает их мирные сны.

Когда старики выглядывают из слухового окошка, они успевают заметить лишь какую-то тень, бесшумно скрывающуюся за коньком крыши. И тогда они накидываются на застигнутую врасплох Кармину, которая в растерянности так и застыла на четвереньках. Старики не столько рассержены, сколько раздосадованы:

— Зачем Оноратино так делает! К чему это? Наш дом всегда для него открыт.

Да, нехорошо получилось. Официальный жених, за которого они, разумеется, приняли крадущуюся тень, не должен поступать так непорядочно. Да и сама она, Кармина, разве не может потерпеть до свадьбы? Куда это годится?

Девушка вздыхает. Сейчас, конечно, не очень подходящий момент для того, чтобы открыть правду, которая уже давно ее мучает. Кармине остается только еще раз вздохнуть и вслед за родителями послушно отправиться в постель.

Оноратино не спит. И Леоне тоже. Сейчас они оба сидят на ступеньках церкви, где Леоне только что нашел своего друга. Не подозревая о случившемся, но достаточно хорошо зная обо всем остальном, Онорато укоряет Леоне: говорит, что терпению его приходит конец, что он и так слишком долго участвовал во всей этой игре и что с него хватит. — Надо мной уже люди смеются,— говорит он обиженно,— что ты из меня дурака делаешь?

Да, пора кончать с этой историей и выложить все начистоту. Разве Леоне не обещал найти какой-нибудь выход из положения?

Леоне настроен менее «философически», чем обычно, и нам ясно, что в конечном счете такое положение вещей его устраивает; ему вовсе не к спеху распутывать этот узел. Леоне уверяет друга, что у него самого голова только этим и занята, что он уже даже кое-что придумал, но нужно еще немного подождать и как следует все обмозговать... Однако Оноратино сегодня что-то очень уж решителен: пусть Леоне не думает, что если он, Оноратино, слишком добр, то может снести все. Нет уж, пора кончать, а не то... И впервые с тех пор, как мы с ним познакомились, мы замечаем, что характер у Оноратино, как у слона: он может страдать и терпеть двадцать лет, но в порыве справедливого гнева способен в одну минуту разнести все.

Леоне его понимает, да, конечно, он обязательно найдет выход.

ПОСЛЕДСТВИЯ ОДНОЙ НОЧИ

Несмотря на все ухищрения Джованнино, от хозяйского ока не укрылось ни исчезновение старой «Балиллы», ни все вмятины, которые она получила, врезавшись в машину Терезиного жениха. Когда на следующее утро Джованнино как ни в чем не бывало является на работу, его инструменты и свернутый комбинезон уже лежат на столе, а рядом, на самом видном месте — несколько мелких монет.

— Придется тебе уйти,— сразу же говорит хозяин.— Держать тебя я больше не могу.

Джованнино любит свое дело едва ли не больше, чем Терезу. Перспектива расстаться навсегда со всеми этими поршнями, карданными валами и коробками скоростей приводит его в такое отчаяние, что он совсем теряет голову. Джованнино горюет не о зароботке — к слову сказать, довольно жалком,— а о самой работе. Он готов на все, только бы хозяин отменил свое решение.

— Я все отработаю... Ни сольдо мне не платите, пока я не рассчитаюсь. Я и по ночам буду чинить машину и работать буду сверхурочно, сколько ни скажете.

Но хозяин неумолим. По-видимому, немалую роль здесь сыграли те несколько слов, которые уже успел ему шепнуть отец Терезы. Не нужно забывать, что Джованнино еще совсем мальчишка, поэтому очень скоро глаза его наполняются слезами, и, уже плача, он все упрашивает хозяина:

— Ты меня погубить хочешь, отнимаешь у меня все...

— Да ведь тебе все равно идти в армию,— отвечает хозяин.

— И как раз теперь, когда я работаю над автоматическим управлением! — всхлипывает Джованнино.

— Подумаешь, изобретатель! Взялся бы лучше за ум! — кричит хозяин. У Джованнино темнеет в глазах. Если бы он по природе своей не был тихим парнем, то кинулся бы сейчас на верзилу-хозяина с молотком. Но ему остается лишь отводить душу в словах:

— Сам бы лучше взялся за ум! Двадцать лет мастерскую держишь, а

свечи даже сменить не умеешь! Только и знаешь, что воровать бензин у клиентов!

Выпалив это, Джованнино сжигает за собой все мосты. Схватив свои любимые инструменты и комбинезон, который ему уже стал тесен, парень убегает, утирая слезы.

Для матери увольнение Джованнино — настоящий удар. Даже те жалкие гроши, которые он зарабатывал, были для нее хорошим подспорьем, тем более что старший сын Рокки предпочитает перелистывать иллюстрированные журналы, крутить пластинки с джазовой музыкой и давать уроки бокса, чем заниматься каким-нибудь серьезным делом.

— И все из-за какой-то девчонки! Да ты и думать о ней не смей! — плачет старая женщина.

Джованнино мрачен. Он даже не отвечает на упреки матери. Рокки развалился в кресле, задрал ноги на стол и невозмутимо читает в «*Rome Daily American*» «*shipe-story*», которая интересует его куда больше, нежели банальные похождения брата.

ДЖОВАННИНО УЕЗЖАЕТ

Как вы думаете, куда может идти Джованнино? Ноги сами несут его к тому заветному месту, откуда он, не отрываясь от работы, мог видеть увитый зеленью и цветами балкончик. Тереза уже больше не показывается; все жалюзи ее дома опущены, словно в городке свирепствует чума. Чума — это он, Джованнино. Каждое утро, каждый вечер Джованнино надеется увидеть Терезу: может, она выйдет за водой, покажется в окошке или как-нибудь изловчится назначить ему свидание. Джованнино сделался уже неотъемлемой частью здешнего пейзажа, как продавщица сладких бобов, вон там, на углу, или сидящий на ступеньках дома старик нищий. Наконец его долготерпение вознаграждается. Как-то вечером «Фиат» Терезиного жениха снова останавливается в переулке. Из него выходит синьора Винченца — портниха, обшивающая невест; на вытянутых руках она несет готовое к примерке подвенечное платье. Через

несколько минут по переулку проходит типограф Эдмондо — он тоже скрывается за заветной дверью. Когда Эдмондо выходит, Джованнино спрашивает, что он там делал.

— Тереза выходит замуж, и мне заказали такие вот приглашения, — отвечает типограф, протягивая Джованнино тетрадный листок, на котором набросан эскиз пригласительного билета с роковыми словами: «Сегодня сочетаются брак Тереза и Марчелло». А ниже — страшная дата: «Пьянадоро, дня ...»

Напрасно льются слезы по преждевременно увядшему лицу матери Джованнино. Наш слесарь непреклонен и продолжает запихивать свое жалкое бельишко в чемодан. Слезы матери могут растрогать кого угодно, только не Джованнино: он весь во власти своего горя и не понимает, что другие тоже могут страдать.

— В Пьянадоро столько девушек, да еще получше, еще по красивей! — причитает бедная женщина, но парень словно оглох. Рокки, приняв свою излюбленную позу и задрав ноги на стол, пытается утешить мать словами, которые еще больше растрavляют ее рану:

— Страсть к путешествиям у нас в крови!

Наконец чемоданчик набит до отказа. Джованнино молча целует мать и, не взглянув на Рокки, уходит.

На шоссе Джованнино на ходу прыгает в фургон своего приятеля шофера, и тот увозит его неведомо куда.

Когда же мы снова увидим нашего слесаря? Куда заведет Джованнино его горе? Разве он забыл, что повестка уже пришла и что скоро нужно будет явиться на медицинскую комиссию?

Конец первой части

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

МЕДИЦИНСКАЯ КОМИССИЯ

Между вручением повесток призывникам и первым медицинским осмотром проходит несколько месяцев, и все как-то успевают забыть, что очень скоро на них наденут серо-зеленую форму. Повседневные заботы, любовь, труд постепенно вытесняют из головы мысли о приближающемся дне отъезда. Вот почему как гром среди ясного неба поражает всех бумажка, предписывающая нашим парням немедленно явиться на местный призывной пункт для медицинского освидетельствования. И опять это чувство неуверенности, напряженное ожидание, замешательство. Так продолжается до тех пор, пока наконец все они, страшно стесняясь своей наготы, не предстают перед военными врачами.

У кого хорошая память, тот, конечно, не забыл, какие противоречивые чувства и мысли охватывают будущих новобранцев. Человек, жаждущий получить «белый билет» и освободиться таким образом от военной службы, при одной только мысли, что врачи действительно могут обнаружить у него какую-нибудь серьезную болезнь, начинают мечтать о солдатской форме, как о высшем благе. Наши герои сейчас как раз в таком возрасте, когда любая болезнь внушает безотчетный страх: кашляют раз-другой, а им уже кажется, что это туберкулез. К тому же у всех этих голых парней, без исключения, пробуждается мучительное чувство собственной неполноценности. Ведь на пляже тоже все раздетые, но море с его теплыми красками делает наготу столь естественной, что даже впалая грудь, покатые плечи и складки жира не очень оскорбляют чувство прекрасного. А вот в огромных и пустых помещениях, где, как правило, заседают медицинские комиссии, нагота как бы гипертрофируется, а вместе с ней гипертрофируются и физические недостатки: грудь становится еще более впалой, руки болтаются как плети, а складки жира собираются в гармошку.

Вообразите же, как должен себя чувствовать во время осмотра наш бедняга Аннибале — тщедушный рыбак с пьянадорского озера. Он судорожно водит руками по всему телу, стараясь прикрыть от посторонних глаз то выпирающую, как из ямы, ключицу, то обтянутые тонкой кожей ребра. Тщетны все попытки Пеппе утешить друга. Сам Пеппе держится

вызывающе, но в действительности он тоже ужасно стыдится. Стыдится красного родимого пятна, которое вырисовывается на правом плече, словно какой-то остров на географической карте. Оно одно досталось ему в наследство от родителей.

Леоне и здесь не упускает случая поделиться с ошеломленными слушателями своими анархическими идеями:

— Солдаты — та же скотина. Как овцы, например. Людей превращают в стадо, и никаких тебе прав.

Такими социально-юридическими теориями наш голый каменщик старается скрыть свое чувство неловкости. К великому удивлению следящих за порядком сержантов, сначала он вообще отказывался раздеваться:

— Голый человек — все равно что животное. А я не животное! И не разденусь!

Его всеми силами пытались убедить, что раздеваются перед врачами не только по традиции, но прежде всего — в силу необходимости. Однако Леоне заявил, что закон дает ему право не раздеваться догола.

— Тогда пусть все уйдут отсюда, потому что каждый человек имеет право стесняться. Иначе я не согласен!

Наконец вышедшие из терпения сержанты раздели Леоне насильно.

Оноратино растроган. Трехцветный национальный флаг, неподвижно висящий сейчас над головой полковника медицинской службы, всегда вызывает у него такую реакцию. Во время национальных праздников Оноратино целыми днями ходит по улицам Пьянадоро, и все время глаза его взволнованно блестят. Национальные гимны, флаги, знамена вселяют в его душу какую-то тихую радость: на память приходят иллюстрации из учебника истории для начальной школы, и хочется насвистывать мотив «Битвы на Пьяве» — единственной патриотической песни, которую он знает. Последним приходит Сальваторе. Оставшись нагишом, он все свое внимание сосредоточивает на собственной шевелюре — то пригладит ее, то подправит расческой, — чтобы предстать перед офицерами в приличном виде. Время от времени он сердито поглядывает на Пеппе, который не обращает на него ровно никакого внимания, так как главная его забота сейчас — успокоить Аннибале.

Тщедушный рыбак оглядывается по сторонам в надежде увидеть хотя бы еще одно столь же неудачное творение природы — самый верный способ утешиться. Но на глаза все попадают здоровенные крестьянские парни, ладные и крепкие, как молодые дубки. Услышав свое имя, он вздрагивает и толкает вперед Пеппе. Пеппе как ни в чем не бывало подходит к столу комиссии и выдает себя за Пассатори Аннибале, пока обман в конце концов не обнаруживается. Офицеры смотрят на этого красавца пьянадорца с удовольствием, пожалуй, даже с некоторой гордостью, а его грубоватые крестьянские повадки их только забавляют. Пеппе держится с офицерами по-свойски и сразу же переходит на ты: — Ты не можешь пристроить меня в берсальеры, а полковник? — фамильярно обращается он к осматривающему его капитану медицинской службы.

— Почему же именно в берсальеры?

— Потому что у них перья на шапках и они всегда ездят на велосипедах. — Есть, правда, одно обстоятельство, которое очень смущает Пеппе, — это его неграмотность. Когда капитан интересуется, какое у Пеппе образование, тот смущенно молчит.

— Я спрашиваю, какое у тебя образование? — повторяет офицер.

— Никакого, — выдавливает наконец из себя наш скиталец.

— Как это — никакого?

— Я не умею ни читать, ни писать, капитан, — признается Пеппе. — У меня как-то не было времени на это дело...

Офицер смотрит на него с сочувствием:

— Ну, ничего, мы тебя научим...

— А на кой это мне сдалось, капитан? — пожимает плечами Пеппе. — С меня хватит и того, что я разбираюсь в цифрах.

Как же отличается от Пеппе Сальваторе! Он разговаривает с офицерами тем заискивающим тоном, который так типичен для хитрых итальянцев, желающих чего-нибудь добиться. Сальваторе кланяется перед каждым столом, ко всем обращается только на «вы», лицемерно улыбается, то и дело повторяя «да, синьор», «нет, синьор». Не подумайте, что он пытается увильнуть от военной службы. Просто он хочет, чтобы его на-

правили в полк, где нужны парикмахеры. Наконец офицеру это надоедает:

— Ты что, думаешь, у нас есть специально полк парикмахеров, полк сапожников, полк лакеев, что ли?..

Сальваторе сразу сникает, но все же находит ответ, который, как ему кажется, может еще спасти положение:

— Видите ли, господин майор,— говорит он,— я парикмахер высшего класса.. Вот если бы вас стриг я, разве вы б ходили в таком виде?.. Офицера словно кипятком ошпарили:

— Годен! — кричит он и велит Сальваторе убираться вон.

Леоне же, наоборот, делает все возможное, чтобы добиться... ну хоть «отсрочки». И зубы у него большие (это его-то зубы, крепкие, как у молодого жеребца), и почки не в порядке, и кости ноют, и голова болит, и язва желудка у него, и близорукость, и даже плоскостопие. Офицеры понимающе переглядываются и начинают говорить между собой на каком-то непонятном языке. Наконец поднимается сам полковник и с озабоченным видом начинает выслушивать и выстукивать нашего каменщика. Он заглядывает ему в рот, ударяет каким-то странным молоточком по правой коленке и при этом сокрушенно качает головой. Наконец и Леоне передается его беспокойство.

— Что-нибудь серьезное? — спрашивает он у полковника.

Тот со вздохом отвечает:

— Сердце, сердце...

— Что — сердце? — бледнея, спрашивает Леоне.

— Если бы только сердце... а то ведь и печень. Про печень ты нам ничего не сказал, не так ли?

— А что, что?..— Леоне холодеет от страха.

— Боюсь, что тебя сразу же придется положить в военный госпиталь...

Леоне даже подсказывает:

— Но я же здоров, полковник... я чувствую себя хорошо... вот выслушайте меня еще раз...

С этими словами Леоне подставляет полковнику свою грудь, выпячивая ее изо всех сил.

— Посмотрим, посмотрим... а пока посиди-ка здесь, в сторонке... Тут сердце у Леоне действительно начинает бешено колотиться, и он, испуганно тараща глаза, отходит.

Оноратино молодцевато вытягивается перед полковником по стойке смирно и, вскинув руку к воображаемому козырьку, отчеканивает: — Да здравствует Италия!

Ну, здесь врачам делать, собственно, нечего. Оноратино — само здоровье. Вот почему он сразу же отправляется утешать незадачливого друга.

— Полковник сказал, что меня положат в госпиталь...— говорит Леоне и вздрагивает, потому что в этот момент полковник громко и отчетливо произносит его имя. У старого офицера глаза искрятся лукавством.

— Да, случай серьезный,— говорит он.

— Полковник... я же здоров,— протестует Леоне.— Просто я не хотел идти в армию, потому что семья у нас большая...

— Ничего, ты будешь писать родным оттуда, куда мы тебя пошлем,— говорит полковник.

И Леоне не знает: огорчаться ли, что его признали годным, или радоваться своему неожиданному исцелению.

Для Аннибале наступает самый страшный момент. Его уже вызвали, и теперь он должен подойти к сержанту, измеряющему рост. Пеппе не решается оставить Аннибале одного и идет вместе с ним. Какие терзания испытывает наш бедняга рыбак, когда сержант своими привычными руками неумолимо отмеряет полтора метра! Как мучительно смотреть на еле ползущую стрелку весов, с трудом добирающуюся до цифры сорок восемь! Сержант замечает, что с весами творится что-то неладное: он еще раз проверяет вес Аннибале и вдруг видит ногу Пеппе, деликатно нажимающую на площадку весов. От хорошего тумака Пеппе отлетает в сторону. Перед полковником Аннибале стоит уже чуть ли не со слезами на глазах. Он даже не осмеливается рот открыть: только смотрит на него, как побитая собачонка. Аннибале мог бы произнести сейчас целую речь, а вместо этого он покорно выслушивает свой приговор, выраженный в двух коротких словах: «Не годен!» И каким безразличным тоном они произносятся. Пеппе подлетает к столу:

— Его неправильно измеряли! — кричит он.

— А ты здесь при чем? — спрашивает один из офицеров.

— Вам-то все равно,— возмущенно кричит Пеппе,— а знаете вы, что это значит, когда тебя признают негодным?

Тут Аннибале раздражается слезами, а Пеппе силком оттаскивают от стола. Пожилой капитан с седой головой отводит рыбака в сторонку:

— Занимайся гимнастикой, ешь побольше, а в будущем году посмотрим...

— Как я людям в глаза посмотрю? Все уезжают, только я один остаюсь...— говорит Аннибале сквозь слезы.

Да, этот день он не забудет никогда.

ЖИЗНЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

А жизнь идет своим чередом. На другой день все уже забыли и о медицинском осмотре и о предстоящей службе. Каждый вернулся к своим делам, к своей любви, к своим заботам. Леоне все так же кладет на стройке свои кирпичи, Пеппе по-прежнему меняет свои занятия и «квартиры», Сальваторе без усталости скоблит щеки клиентов, а Оноратино рукояткой мотыги набивает на ладонях все новые мозоли. И у всех у них по-прежнему волнуется кровь от мыслей о девушках, от какого-то томления, разлитого в воздухе, от тихой грусти, которая всегда таится где-то в самой глубине сердца у каждого юноши и которую может внезапно пробудить красивый пейзаж, фраза, невзначай оброненная каким-нибудь приятелем, внезапная летняя гроза.

Но нельзя сказать, что все осталось так, как было.

Жизнь Леоне, например, совершенно переменялась с того самого дня, как Фортунато получил от отца Кармины заказ на постройку крошечного домика (только спальня и кухня), который будет стоять на границе «владений» родителей Кармины и Оноратино: здесь молодые поселятся после свадьбы.

Родители невесты строят этот домик на свои деньги и хотят, таким образом, заставить Оноратино жениться еще до ухода в армию. Разве знают они, что готовит им будущее? Вернее, что готовит им Леоне?

Ежедневные встречи с Карминой вызывают у маленького смуглого каменщика мысли куда более смелые, чем можно предположить. Поцелуи и созерцание звезд его уже не устраивают: близость семнадцатилетней девушки, которая расцвела за эти последние месяцы, как молодое, налитое соками деревце, пробуждает в Леоне мужчину. Он теперь пользуется любой возможностью, чтобы побыть вдвоем с Карминой, и стоит ей хоть на минутку остаться одной — на чердаке, в хлеву, где она кормит скотину, или в строящемся доме, как Леоне немедленно вырастает рядом. Кармина, правда, старается выскользнуть из его рук, да ничего не поделаешь — ведь и она любит эту буйную головушку. Ей нравится смуглое лицо и живые глаза Леоне, его приятное обхождение, которое так отличает каменщика от раздражающих своей неуклюжестью крестьянских парней. Да, опасное время наступило сейчас для Кармины.

А родители? Неужели же они ничего не замечают? Судьба всегда покровительствует влюбленным. Родители Кармины могут догадываться о чем угодно, только не об истинном положении вещей. Вот почему они по-прежнему надеются сыграть свадьбу еще до отъезда Оноратино.

Один только умудренный жизнью Фортунато заметил все. Старый анархист в глубине души консервативен не меньше, чем какой-нибудь древнеримский сенатор, и адюльтер ему явно не по душе. В житейских делах он за порядок, а не за анархию, и всеми возможными способами — то шутя, то по-отечески наставляя своего ученика, дает ему это понять. Но Леоне упряма.

— Ты сам-то хоть знаешь, за что так сильно ее любишь? — без обиняков спрашивает его как-то Фортунато.

— Нет, — вынужден признаться Леоне.

Да и откуда ему знать? В душе у него сейчас такая путаница. Действительно, за что он любит Кармину? За красивые глаза? За чистоту души? За рассудительность? Нет, этого он не знает. Просто, когда он думает о ней, в душе поднимается целая буря чувств — незнакомых, загадочных, волнующих. За что же он любит Кармину?

— За что ты меня любишь? — спрашивает его сегодня вечером и сама Кармина.

— Люблю и все,— отвечает Леоне: лучше объяснить он не умеет. Под каким-то предлогом Кармина осталась вечером в недостроенном домике после того, как рабочие ушли. Что это сегодня творится с ними? Почему так сильно бьется сердце? Что предвещает оно? Кармина и Леоне бросаются друг к другу в объятия. Сегодня и Кармина какая-то не такая — она не вырывается, не уклоняется от поцелуев. Да и Леоне не чувствует себя больше скованным и неловким — он решителен, он чувствует свою силу.

Леоне и Кармина забыли обо всем на свете: об Оноратино, о родных, о чести, о Фортунато и об анархии. Настал их момент. И стены маленького дома, уже почти готового принять молодоженов, укрывают возлюбленных.

У МОРЯ

Между тем наступило лето. Не будет преувеличением сказать, что весь Пьянадоро по воскресеньям переселяется к морю, простирающемуся в восьми километрах от городка: оно сулит прохладу, красивый загар и возможность новых встреч.

Со стороны это выглядит как массовое бегство, как великое переселение народов. Дорога, ведущая к морю, забита: люди пользуются всеми видами транспорта, какие только человеческий гений создал на протяжении своей истории. Более колоритное зрелище представить себе трудно. Пьянадорцы движутся лавиной: на осликах, лошадях, мулах, тележках, повозках, велосипедах, мотороллерах, мотоциклах, грузовичках, автобусах, машинах — в зависимости от возраста и возможностей. Все это производит адский шум: ревут моторы, скрипят колеса, цокают копыта; слышатся крики, песни, смех. Все друг друга знают, всем весело; день начинается на дороге, и уже здесь, на дороге, чувствуется та приподнятая наэлектризованная атмосфера, которая вскоре будет царить и на пляже.

Как и все, кого не задержали дома какие-нибудь необычайные обстоятельства — болезнь или неотложные дела,— к морю направляются Пеппе и Аннибале, Сальваторе и Паскуалина, Маргерита и Роза, Аида и ее

грозная мать Филомена, Кармина и неразлучные дружки Леоне и Оноратино — в общем все герои нашей истории, причем многие из них — с родителями.

Пеппе на велосипеде лихо обгоняет автобус и приветствует выглядывающую из окошка Аиду. Сальваторе, промчавшись на мотороллере, окутывает тучей пыли повозку, на которой трясутся Маргерита и еще несколько девушек. Аннибале тоже едет на велосипеде, на раме которого восседает пышная Бьянкина. Едет он медленно, с натугой вертя педали, вихляя из стороны в сторону и пропуская всех вперед. Бьянкине наконец это дело надоедает; она слезает, пересаживает на свое место Аннибале и сама начинает работать ногами. Паскуалина и Кармина едут со своими семьями на повозках, нагруженных солидным снаряжением, с помощью которого на пляже можно устроиться со всеми удобствами — укрыться от солнца и соорудить ширму для переодевания. Ну а Тереза — единственная из всех милых нашему сердцу героев — едет на собственной машине, которую ведет ее постылый очкастый муж, то и дело вступающий в перебранку со всеми, кто, обгоняя «Фиат», заставляет его пассажиров глотать пыль. У молодой женщины печальное лицо и все признаки, свидетельствующие о том, что скоро она станет матерью.

Вот наконец и пляж. Это длинная песчаная полоса, на которой нет ни кабинок, ни купален: каждый устраивается здесь так, как подсказывает ему собственная фантазия. Тут и тележки, заменяющие раздевалки, и навесы, и сваленные в кучу велосипеды, напоминающие груды металлолома, и тенты из привязанных к палкам простыней, и разгуливающие на свободе лошади: говорят, если промыть им морской водой бабки, они станут сильнее и резвее. Тут и импровизированные футбольные встречи: мяч гоняют босиком, и он, как всегда в таких случаях, почему-то обязательно попадает в какую-нибудь толстуху. Тут и соревнования на силу и ловкость, которые парни затевают специально для того, чтобы покрасоваться перед девушками. Бледные или уже загорелые тела, которыми

каждое летнее воскресенье бывает обычно усеян весь берег, кишат, как муравьи.

В двух палатках — таких больших, что, развеиваясь над ними цветные знамена, они вполне бы сошли за шатры древних воинов, — расположились семьи Кармины и Оноратино. Леоне, как водится, их гость. Сходство с военным лагерем усиливается еще и оттого, что, пока там внутри кто-то переодевается, у входов в палатки стоит бдительная стража. Члены обоих семейств несут караул по очереди. На всякий случай. Осторожность никогда не бывает излишней, особенно когда переодеваются женщины. Вот сейчас, например, когда под тенью простыней переодеваются Кармина и ее мать, делаются такие неожиданные открытия! Кармина со слезами признается матери, что она беременна.

— Если бы только я не боялась повредить ему!.. — Такова первая реакция пожилой крестьянки, с угрозой подносящей свои тяжелые руки к самому лицу дочери. После минутного колебания она решительно направляется в палатку Оноратино.

Мать Кармины притворяется ужасно разгневанной; нет, от Оноратино она не ожидала такого. Как только он мог допустить, чтобы ее дочь забеременела? Но скоро «теща» отходит, хлопает его по плечу и даже улыбается:

— Ну и хитрец же ты, Оноратино! Значит, решил не откладывать дело в долгий ящик и сыграть свадьбу еще до отъезда!

Славная женщина. Она довольна и даже смеется: подумаешь, всякое бывает. Если люди порядочны — это не страшно, священник все уладит! Но Оноратино не до смеха. Куда там: он бледнеет — наверное, от стыда — и молчит, словно воды в рот набрал. Как только мать Кармины уходит, он бросается разыскивать Леоне с твердым намерением положить конец всей этой истории и объясниться начистоту. Леоне устроился неподалеку и загорает.

— Нам нужно поговорить, — бросает ему Оноратино, направляясь к пустынному уголку пляжа.

Леоне не злой человек и не подлец, и все же почти инстинктивно он прячется за трусливую фразу:

— А кто может доказать, что это я?

Так уж почему-то повелось в нашем мире, что все без исключения женихи перед решающим шагом начинают терзать себя вопросами: а правильно ли я поступаю? По-настоящему ли я ее люблю? А она меня любит? Та ли это женщина, которая мне нужна? Лишь поэтому с его языка срываются такие чудовищные слова, и, по-видимому, он сам в них сразу же раскаивается. Как бы то ни было — Оноратино не из тех, кто останавливается на полпути. Он хочет услышать что-то определенное и приближается к Леоне с таким выражением лица, какого мы никогда у него еще не видели. Оноратино не успел еще раздеться и из кармана брюк вытаскивает — что бы вы думали? — нож и начинает играть им перед носом у Леоне.

— Ты женишься на ней, не то...

На берегу, под большим зонтом, рядом со своим богатым мужем сидит все такая же грустная Тереза. Но кое-кому эта пара вовсе не кажется ни печальной, ни унылой: например, Филомене, этой неутомимой устроительнице браков. Колыхаясь своими телесами, втиснутыми в нескладный черный купальник, бывший модным лет этак тридцать тому назад, она указывает своей красавице дочери на двух счастливцев, чья судьба — само воплощение ее таланта. Да, брак Терезы и чиновника — ее заслуга, ее шедевр. Поэтому она, не скупясь на краски, расписывает Аиде этот гармоничный и безусловно счастливый союз. Кстати говоря, деньги, заработанные на этом необычайно удачном союзе, дадут Филомене и ее дочери возможность безбедно прожить целый год.

На купальной простыне, закатав штаны и опустив ноги в воду, сидит Аннибале.

Раздеться совсем он не решается, боясь предстать в трусах перед Бьянкиной, которая тут же, в двух шагах от него, сидит по самое горло в воде.

Здесь мелко, вокруг плещутся только малыши, и ей, наверное, тоже хотелось бы поплавать, но беспредельно добрая Бьянкина готова на любую жертву: только так, жертвуя собой, она чувствует себя почти счастливой.

Аннибале говорит, а Бьянкина молча слушает. С закрытыми глазами она безмятежно нежится в этой согретой солнцем естественной ванне. Аннибале жалуется, что в армию его не взяли из-за зубов: все потому, что он живет у озера, а от сырости, известно, портятся зубы. Отец его, подумать только, потерял зубы в тридцать лет! А так, вообще, здоровье у него железное.

— Я знаю некоторых силачей,— говорит он,— которые не выдержали бы на озере и года.

И еще малярия там, подумать только...

Наплававшись вдоволь, Паскуалина добирается наконец до берега и, обессиленная, прямо на животе выползает на песок. Но вдруг гримаса усталости на ее лице сменяется лучезарной улыбкой, а потускневшие было глаза начинают игриво лучиться. В нескольких метрах от Паскуалины стоят два молодых господина в элегантных пестрых плавках и, вежливо улыбаясь, направляют на нее объектив своего сверкающего «Цейсс-Икон». Сделав снимок, оба молодых человека подходят ко все еще тяжело дышащей Паскуалине и обращаются к ней по-английски. Она, конечно, ничего не понимает. Один из них, тот, что повыше, осторожно берет девушку за локоть и помогает ей подняться, жестами показывая, что они хотят сфотографировать ее во весь рост.

Польщенная Паскуалина становится в позу, а второй иностранец быстро делает несколько снимков.

Собравшиеся между тем вокруг Паскуалины родные — отец, мать, зять и сестра — неодобрительно косятся на двух загорелых иностранцев-фотолюбителей.

— Не лезьте, это американцы...— шипит сквозь зубы Паскуалина.

А американцы с улыбками, словно взятыми напрокат с рекламы зубной пасты «Durban's», жестами показывают, что им нужно снять девушку

крупным планом. Когда фотограф оказывается перед самым лицом Паскуалины, он говорит уже не по-английски, а на характерном грубоватом римском диалекте:

— Хочешь поехать в Рим, в кино сниматься?

Паскуалина, привыкшая к романтическим неожиданностям в жизни героинь иллюстрированных журналов, ничуть не удивлена столь внезапной переменной национальности этих ценителей ее красоты и спрашивает, тоже шепотом:

— Когда?

— Когда хочешь...— быстро отвечает тот.

А потом с помощью жестов и своего непонятого «слэнга» лжеамериканцы собирают всю родню девушки, чтобы сделать семейную фотографию:

— «Лайф», «Лайф», большой американский газета! — кричит тот, что повыше ростом.

Прельщенные перспективой появиться на страницах «Лайфа», родные Паскуалины любезно соглашаются позировать. Паскуалина с родителями стоит, а остальные пристраиваются у их ног.

— Дайте мне адрес, и мы присылаем копии...

Пеппе оставил свой велосипед там, где и все,— в оливковой роще около пляжа: здесь сотни машин, и если у человека плохая память, вряд ли ему удастся найти среди них свою. Но Пеппе отыскивает свой велосипед сразу же и начинает натягивать одежду, которую он, кое-как скомкав, привязал к рулю. Можно подумать, что кругом — только одни велосипеды — целый лес велосипедов. Пьяные, валяющиеся под оливами, в счет не идут, потому что они не горланят, как обычно, а крепко спят. Пеппе раздражен и с каждой минутой мрачнеет все больше.

Одевшись, он берет велосипед и, низко опустив голову, направляется в сторону шоссе, проходящего мимо оливковой рощи. Однако картина, внезапно открывшаяся его взору, заставляет Пеппе остановиться и спря- таться за изгородью.

Под оливами ссорятся Сальваторе и Маргерита. Парикмахер в одних плавках, на девушке — ее будничное платьишко. В руках у Маргериты большой узел с вещами, которым она в запальчивости размахивает перед носом Сальваторе.

— Меня прогнали из дому, понимаешь ты это?! — кричит Маргерита.

— А я при чем? — невозмутимо отвечает Сальваторе. — Кто тебе велел рассказывать все своей ненормальной матери?

— Ах так! Раньше ты говорил по-другому! Раньше ты обещал, что придешь к нам домой...

— А ты и поверила?

Маргерита в отчаянии швыряет узел на землю.

— Что же мне теперь делать?

Она пытается разжалобить Сальваторе:

— Если бы ты поговорил с мамой, может, меня бы простили...

Парикмахер хохочет:

— Маргерй, да ты что, за дурака меня принимаешь? Вы небось с матерью сговорились подловить меня... Я вас знаю... ты, мол, меня нарочно выгони из дому, а этому дураку жалко станет, он и женится...

— Неправда! — кричит в отчаянье Маргерита.

— Ну, конечно, если я на тебе не женюсь, то кто ж на тебе женится? После всего, что было! — неумолимо продолжает Сальваторе.

— Почему ты так со мной разговариваешь? А? Разве ты все забыл? — спрашивает Маргерита сквозь слезы, еще не веря, что Сальваторе может ее бросить в беде.

— Интересно, сколько раз ты разыгрывала такие сцены, чтоб на тебе женились... Просто хочешь подцепить мужа... только это тебе и нужно... Но почему ты выбрала меня? Почему именно я должен быть этим дураком?

Не в силах возразить Сальваторе, потрясенная Маргерита опускается на землю.

Парикмахер подтягивает плавки, глуповато улыбается и говорит:

— Ну ладно, Маргерй, хватит нам тут комедию ломать... я еще не купался, да и товарищи меня ждут...

Девушка на него даже не смотрит. Сальваторе поворачивается, чтобы уйти, но перед ним, подбоченясь и широко расставив ноги, стоит Пеппе. — Ну так как же, Сальватó, мы уладим это дело? — спрашивает он безмятежно. — Скажите пожалуйста, на твою сестру никому и посмотреть нельзя, а с другими ты вот как?

Парикмахер бледнеет. Он охотно пустился бы отсюда без оглядки, потому что мускулистый торс Пеппе не может не внушить почтения даже ученику Рокки-американца. Из всех приемов, которым обучил его боксер, Сальваторе приходит на память только первый, а именно — умение становиться в оборонительную позицию. Вот и сейчас он неуклюже поднимает сжатые кулаки. Резким рывком Пеппе поворачивает его спиной к себе. Да, Сальваторе, конечно, обучался боксу, зато Пеппе привык играть в футбол, поэтому он и здесь предпочитает приемы своего любимого вида спорта и пользуется мягким местом Сальваторе как футбольным мячом. А поскольку мишень пытается скрыться, петля между олив, Пеппе распаляется, как во время настоящего матча, и продолжает «забывать голы» до тех пор, пока ему самому это не надоедает; последним элегантным пинком он предоставляет Сальваторе возможность пулей вылететь в аут.

Когда Пеппе возвращается, Маргериты уже нет на прежнем месте — она идет к шоссе. Пеппе торопливо подбирает свои вещи, хватая велосипед и бежит за ней.

— Куда же ты теперь? — спрашивает он.

— Не знаю... — отвечает Маргерита, сдерживая слезы.

— Не плачь... ну, не надо... все еще уладится, — говорит Пеппе растерянно.

— Да что же мне теперь делать? Мама сказала тете Кончетте, чтобы и она не пускала меня...

— Ну и чего бояться? Я вот с десяти лет так живу! И спать есть где и с голоду не умираю. Подумаешь! Надо только поискать.

Пеппе, потерявшего родителей и кров в огне войны, такие вещи, как мы знаем, уже не пугают. А если и есть кое-какие трудности, то чтобы утешить Маргериту, он изображает их совсем пустячными.

— Я сам о тебе позабочусь... Я в Пьянадоро все ходы и выходы знаю, а кусок хлеба всегда можно раздобыть...— говорит он небрежно.

Маргерита смотрит на него полными слез глазами:

— Думаешь, я не знаю, что тебе от меня нужно? Все вы одинаковые... От этих слов у Пеппе сжимается сердце. Он не обижен, нет, он чувствует, что Маргерита имеет право так думать, и смущенно опускает глаза. Наконец они выходят на шоссе, ведущее в Пьянадоро. Грубоватым жестом, за которым кроется бесконечная нежность, он подсаживает Маргериту на раму велосипеда, и они едут под жгучим солнцем навстречу нескончаемому потоку направляющихся к морю пьянадорцев.

ПЕППЕ И МАРГЕРИТА

Опасения, которых Пеппе не высказал Маргерите, были не лишены оснований. Когда наступил вечер, он привел девушку к развалинам, служившим ему «домом». Сначала Пеппе отправился туда один, чтобы не давать повода для новых сплетен, а Маргерита пришла немного позднее.

— Можно сделать так,— говорит Пеппе,— я буду спать здесь, в мезонине, а ты — на втором этаже...

— Как же я туда заберусь? — недоумевает Маргерита.

— Подумаешь! Вот, смотри...

Пеппе, подхватив девушку, подсаживает ее на выступ, бывший когда-то полом, и Маргерита, опершись на локти, вскарабкивается наверх.

— Ну как, хорошо? — спрашивает Пеппе.

Маргерита растерянно озирается, стараясь не глядеть вниз, в пустоту, и молчит. Одним прыжком Пеппе оказывается рядом с ней.

— Ты просто не привыкла...— пытается он ее утешить.

— А как же здесь умываться?

— В том месте, где раньше была кухня, остался кран, и вода есть... я там умываюсь...

Пеппе достает из какой-то коробки кусок мыла:

— Вот и мыло даже купил...

Маргерита с гримасой досады продолжает оглядывать «хозяйство» Пеппе. Заметно, что ее одолевают сомнения, вызванные, по-видимому, не только новым жильем. Последний неудачный роман лишь усилил ее недоверие к мужчинам. Может быть, она уже даже раскаивается, что послушалась и пошла за этим молодым медведем.

— Ну еще бы, разве ты можешь без мыла,— говорит она иронически. Маргерита начинает приводить в порядок постель и даже пытается подмести этот кусок пола при неверном свете свечного огарка. Пеппе вертится тут же, не зная, куда ему приткнуться, и мешая Маргерите: ведь он не очень-то привык видеть женщин, хлопочущих по дому. Пеппе то вынырнет у нее перед самым носом, то вдруг окажется за спиной, то зайдет сбоку... куда бы ни повернулась Маргерита, быстро и уверенно делая свою привычную работу, всюду она натывается на него. Это раздражает ее, заставляет насторожиться: может, он нарочно, чтобы быть к ней поближе? Наконец она не выдерживает и отталкивает Пеппе:

— Почему бы тебе не кинуться на меня сразу, а? — спрашивает она со злостью.— И не вытанцовывать тут свою тарантеллу?

На Пеппе эти слова действуют как ушат холодной воды:

— Я?!

Он уже готов взорваться, но, как видно, вовремя вспоминает о Маргеритиных злоключениях. Он скребет свой бритый затылок, садится на край бывшего пола, свесив ноги в пустоту, и начинает наигрывать на губной гармошке песенку новобранцев.

— Эй! — кричит кто-то снизу.

— Кто там? — спрашивает Пеппе.

— Ты, кажется, еще и жену сюда привел?

Это, конечно, хозяин развалин, явившийся, как обычно, отстаивать свои права:

— Либо вы сейчас же уберетесь отсюда, либо я позову полицию...

Маргерита прячется, боясь, как бы ее не узнали. Пеппе сегодня ведет

себя не так вызывающе, как всегда: он уже начинает понимать, какую обузу так неосмотрительно взвалил на свои плечи:

— Мы одну только ночь!..

— Нет, вы уйдете отсюда сию минуту.

Хозяин неумолим.

— Но как же мы... куда же мы? — спрашивает Пеппе.

— Если хотите остаться, тогда платите за квартиру!..

Тут уж Пеппе не выдерживает:

— Это еще за какую такую квартиру? Разве это дом?

— Дом — не дом, а моя собственность... Может, мне все это досталось даром? Может, постройка мне ничего не стоила?

Нашим героям остается лишь собрать свои скудные пожитки, увязать их в одеяло, свернуть матрац и отправиться искать новое прибежище. Но не зря говорят, что у Пеппе домов — как у зайца нор. Поэтому он не унывает и ведет Маргериту на стадион, в уверенности, что там, как и всегда, найдется местечко, где можно будет укрыться. Да только забыл Пеппе, что каждый первый понедельник месяца в Пьянадоро торгуют скотом и начинают готовиться к этому еще с воскресного вечера. Зеленого поля стадиона не видно из-за костистых спин лежащих на земле коров и быков; под лунным светом это море рогов являет собой фантастическое зрелище. В футбольных воротах развели костры и устроились на ночлег торговцы. Вместо криков зрителей над стадионом разносится торжественное и протяжное мычание. Лишь несколько телят слоняются по полю в поисках тугого вымени.

Сторож только руками разводит и, сокрушенно качая головой, указывает на огромное стадо, оскорбленный тем, что его святилище, этот храм спорта, осквернен если не библейскими менялами, то скототорговцами. Пеппе и Маргерита взваливают на плечи свои пожитки и вновь отправляются на поиски ночлега.

Уже глубокой ночью Пеппе и Маргерита приходят на озеро, к Аннибале. Девушка устала. Хотя она привыкла к тяжелому труду в поле и на фабрике, сейчас она уже совсем выбилась из сил и едва плетется за неуго-

мимым Пеппе по зарослям камыша, то и дело оступаясь и проваливаясь в болото.

— Держись, уже совсем близко,— говорит Пеппе, взваливший на себя и Маргеритины узлы. За время ночных блужданий их настороженность стала понемногу проходить: Маргерита уже доверчиво опирается на руку Пеппе, а он все больше утверждает в мысли, что поступил правильно, не бросив девушку в беде в этот злополучный день.

— Вот увидишь, какой Аннибале добрый... он и свою кровать уступит!.. Аннибале, конечно, не ждал этого ночного визита. При свете луны он старательно выполняет советы, которые дал ему военный врач. В одних трусах, пытая от натуги, Аннибале продельывает у своего шалаша какие-то странные гимнастические упражнения: широко расставив ноги, он наклоняется вперед, стараясь дотянуться пальцами до земли, потом, отдуваясь, расправляет свою тощую грудь. Не удивляйтесь, что занятиям гимнастикой Аннибале отвел столь поздний час. Во-первых, днем у него на это нет времени: сейчас самый сезон, и рыба через шлюзы косяками идет из моря в озеро. Во-вторых, Аннибале не может этого делать при отце, потому что тот не только поднял бы его на смех, но и вообще запретил бы заниматься такой чепухой. Ведь старый рыбак доволен, что сына освободили от воинской повинности:

— А ты уж небось обрадовался, как же, на курорт поедешь! — сказал он ему.

Несмотря на свой малый рост, худые руки и впалую грудь, Аннибале работает за четверых, и отец это прекрасно понимает.

Как раз в самый разгар занятий, когда Аннибале, взяв палку, выделяет с ней какие-то замысловатые выпады, появляются Пеппе и Маргерита. Как ни устал, как ни удручен Пеппе, он не может удержаться и начинает хохотать. Увидев, что Пеппе не один, Аннибале бежит одеваться. Никого на свете рыбак так не любит, как Пеппе. Он уступает ему свою кровать, предлагает поесть, ужасно смущаясь присутствием Маргериты, с которой он еще не обменялся ни словом и на которую вообще боится поднять глаза.

— Но здесь вы можете пробыть только до пяти часов, потому что к этому времени вернется отец и ляжет спать...

— А ты сам где спать будешь? — спрашивает Пеппе.

— Да не беспокойся... я уж устроюсь...

Перекусив, Пеппе и Аннибале выходят, чтобы дать возможность Маргерите устроиться на ночь. Свет ацетиленового фонаря проецирует на занавеску, прикрывающую вход в шалаш, каждое движение раздевающейся девушки.

Пеппе и Аннибале поочередно затягиваются от единственного окурка, который им удалось разыскать. Оба молча смотрят этот немой фильм. Вдруг Аннибале поднимается со скамейки:

— Я пойду...

— Куда? — удивленно спрашивает Пеппе.

— Я ж тебе, наверное, мешаю?

— Да брось ты...

Но уговорить Аннибале невозможно. Чтобы не быть «третьим лишним», он поспешно уходит, подгоняемый робостью и мучительным чувством собственной неполноценности.

Пеппе остается один. Нет, ему не хотелось бы, он решительно не хочет воспользоваться беспомощностью Маргериты. А «кино» между тем продолжается. Вот Маргерита, подняв обнаженные руки, поправляет волосы. Пеппе грызет ногти. Искушение — нужно признаться — велико. Но вдруг тень на занавеске исчезает. Как видно, Маргерита уже легла. Пеппе не выдерживает и заходит в шалаш. Кое-как укрывшись, Маргерита устроилась на матрасе, разостланном прямо на земле. Руки она заложила под голову и устремила взгляд в пустоту: кажется, что она даже не слышала, как он вошел. Пеппе в нерешительности останавливается в дверях и смотрит на девушку. В глазах его — желание.

— Ты о чем задумалась, Маргерит? — срывающимся голосом спрашивает он, просто так, чтобы прервать молчание. Маргерита отвечает не сразу, и в ответе ее слышится все, что накипело у нее на душе за шесть лет страданий и унижений:

— Ты сам знаешь, о чем я думаю.

Пеппе опускает глаза. Стыд душит его, и он выбегает из шалаша. Снаружи светит луна, звенят цикады, веет легкий ароматный ветерок, и Пеппе становится легче. Ему хочется кричать от радости. Он доволен собой. Он понял, что под его желанием помочь Маргерите действительно крылось что-то нечистое, что-то корыстное, и сейчас, когда ему удалось побороть эту слабость, Пеппе чувствует себя другим человеком.

— Аннибале, Аннибале! — зовет он.

А рыбак между тем продолжает свои занятия на небольшой полянке здесь же, неподалеку. Уцепившись руками за сук, он раскачивается на дереве, как обезьяна. Пеппе садится на землю, и пока Аннибале раскачивается, перекидывает ноги через сук, спрыгивает и вновь подтягивается, он потихоньку наигрывает на губной гармошке песенку новобранцев.

Почему Пеппе чувствует себя таким счастливым? Он и сам этого не знает. Что ни говорите, а в его возрасте, даже если ты не отдаешь себе в этом отчета, душевная чистота еще кое-что значит.

ЛЕОНЕ И КАРМИНА

Проходят месяцы. Наступила осень. Дом Кармины и Онорато уже готов. Сегодня родные жениха и невесты вместе с артелью Фортунато отмечают это событие. Перед домом щедро накрыт стол, на котором поблескивают стаканы, до краев наполненные золотистым вином. Двоюродный брат Онорато принес аккордеон, и молодежь может заказывать любую мелодию из его репертуара.

Те, что постарше, собрались вокруг Фортунато, который в своей обычной флегматично-иронической манере рассказывает всякие побасенки.

— А вы знаете, как один муж кастрировал себя, чтобы насолить жене? Все уже заранее смеются.

— Так вот, жил-был в Монтезамбьяджо один крестьянин. Работал он от зари до зари, так, что все руки были в мозолях. А вот на мозгах мозолей у него не было, потому что их-то работой он не утруждал...

Анекдоты эти — такие же древние, как сама Италия. Быть может, их придумал еще Плавт, потом собрал Макиавелли, а вот теперь рассказывает каменщик Фортунато.

Ну а Леоне? А Кармина? А Оноратино? Оноратино забился в угол и сидит там, предаваясь размышлениям. Анекдот Фортунато о муже-рогоносце, таком же крестьянине, как он сам, задел какую-то струнку в его душе. «Нет, Леоне делает неправильно! Не может он так со мной поступить!» — думает Оноратино, и душа его протестует.

А Леоне, надо сказать, пришлось по вкусу эта тайная связь с Карминой за широкой спиной Онорато. Да, пожалуй, не только ему, но и самой Кармине. Как только представляется им возможность уединиться, они делают это с удовольствием. Даже сейчас, когда вся родня в сборе. Сидят и целуются в пустой спальне нового домика, на стенах которого еще не просохла штукатурка. Похоже, что это уже последний поцелуй — такой он крепкий и долгий. Нет, не следовало бы этой паре так искушать свою фортуна!

Мать Кармины показывает домик тетушке Матильде. Открыв дверь, она говорит:

— А вот это — спальня.

Увидеть дочь в объятиях Леоне и оттолкнуть тетушку от двери — дело одной минуты. Затем старуха хватается за волосы и оттаскивает его от Кармины.

— Подлец, мерзавец! — кричит она.

И вдруг чудовищная мысль пронесется у нее в голове: от этой мысли даже слезы на глазах выступают:

— А что, если узнает Оноратино?! Господи, господи, господи! Он же всех нас убьет! И никогда на тебе не женится!

Дверь спальни распахивается, и, словно карающий ангел, на пороге вырастает Оноратино:

— Оноратино и так все знает!

Мать Кармины смотрит на него расширенными от ужаса глазами:

— Мы погибли! — кричит она дочери. — Кто захочет теперь на тебе жениться?

Оноратино подходит к Леоне и подталкивает его к своей бывшей теще: — Вот он и захочет... Ребенок будет от него!

Старая женщина чуть не падает в обморок. Но в душе у нее уже шевелится какая-то надежда на спасение: какой-никакой, а жених все-таки есть.

На Леоне лица нет. Кармина плачет.

— Я на ней женюсь, конечно, женюсь,— подтверждает каменщик.

Но таким голосом может говорить лишь идущий на казнь. Интересно, выполнит ли Леоне свое обещание еще до ухода в армию?

ПРИЕЗД МОРЯКА

Моряк в Пьянадоро, где живут ремесленники да крестьяне,— явление весьма редкое. Те два моряка, которых помнят пьянадорцы, погибли вместе с крейсером «Рим», на котором оба служили.

Вот почему за молоденьким морячком, вразвалку шествующим по главной улице, бежит целая толпа мальчишек. Моряк здороваётся со всеми так, словно сам он из здешних, словно все его должны знать. Да и в самом деле, кто не знает Джованнино? Ну, конечно же, это он: бескозырка лихо сдвинута набекрень, в зубах сигаретка — словом, самый настоящий итальянский моряк, каким его рисуют на картинках.

— Так вот куда ты подался! — говорят ему восхищенные земляки.— Счастличик! По крайней мере весь свет увидишь!

— А как же! Подумаешь — Пьянадоро! Земля-то, знаете, какая большая! Но если мир так велик, почему же Джованнино вернулся? Во всяком случае, Пьянадоро так мал, что уже через четверть часа, обойдя все улицы, Джованнино оказался возле дома Терезы. Предлог есть: он хочет повидать своих товарищей по работе и поздороваться с бывшим хозяином, к которому он, несмотря ни на что, все еще чувствует привязанность. Джованнино через силу улыбается и, сидя во дворе мастерской, на подножке неизменного автофургона, жестикулирует, лихо сплевывает и рассказывает невероятные истории, как заправский морской волк.

— Я даже кита видел!

— Иди ты!

— Ну да. Такой громадный, прямо с наше футбольное поле, а из головы у него вода хлещет, как из нашего фонтана в праздник святого Оноратино.

— Почему ж тебе так быстро дали отпуск?

— За особые заслуги.

— А что такое ты сделал?

Джованнини соображает, что бы ему получше соврать:

— Я спас адмирала, когда он тонул.

— Да брось заливать, разве адмиралы не умеют плавать?..

— Если я говорю — значит, не умеют... может быть, ты лучше знаешь? В этой мастерской Джованнини оставил свое сердце. Он влюблен в запахи масла, в шкивы, дрели и в маленькие изящные молоточки.

— Ну а вы, научились прочищать свечи? — шутя спрашивает он у хозяина. Здоровяк-хозяин смеется:

— Сколько хочешь за починку этого фургона?

Но разве в деньгах дело? Джованнини торопливо сбрасывает форменку, закатывает рукава и залезает под машину; он так волнуется, словно впервые имеет дело с мотором.

Пока он там раздумывает и прикидывает, что к чему, глаза его скошены в сторону заветного балкона. Но все окна плотно закрыты, и Джованнини не может видеть залитого слезами лица Терезы, глядящей на него сквозь щель в жалюзи, и не может слышать, как плачет младенец, родившийся у нее неделю тому назад.

САЛЬВАТОРЕ-МИЛЛИОНЕР

Но приезд Джованнини — не единственное событие последней недели. Произошло еще нечто более сенсационное.

С быстротой молнии по Пьянадоро разнеслась весть: парикмахер Сальваторе выиграл в тототокальчо¹ больше ста миллионов лир! Едва горбун

¹ Тототокальчо — вид лотереи, своего рода футбольный тотализатор.

Джиджо, продающий билеты тотокальчо, приносит эту весть, как парикмахерскую закрывают, потому что хозяин тоже хочет порадоваться вместе со всеми счастьем, привалившему его подмастерью.

В доме Сальваторе все просто голову потеряли. Собралась целая толпа родственников и друзей, пожелавших поздравить счастливицу; причем все явились вместе и теперь с неприязнью поглядывают друг на друга, явно опасаясь конкуренции. Пришли даже мэр Пьянадоро Яннаконе и священник дон Винченцо Спаккатрози — оба в надежде заполучить нового благодетеля.

Сальваторе сидит в столовой и, перебирая ворох тканей, которые притащил сюда портной Калоротти, принимает всех подряд и, снисходительно улыбаясь, в сотый раз объясняет, в чем состоит придуманная им специальная система, благодаря которой он выиграл эту кучу денег. Сальваторе угощает всех ликерами, которые в знак уважения прислал ему Эрнесто, владелец кафе, находящегося в этом же доме.

Сто миллионов! Такое может поднять на ноги только Пьянадоро, но и все его окрестности. Из соседних деревень примчалось несколько помещиков с пухлыми портфелями, в которых они привезли планы своих земельных угодий. Они прихватили с собой адвокатов и землемеров и теперь предлагают ему по дешевке виноградники и апельсиновые рощи, поля и участки под застройку. Сальваторе позволяет возить себя куда угодно и на чем угодно: и на пыльных «Баллилах» и на «Фиате» самого богатого помещика; он интересуется решительно всем, приценивается к самым разным вещам с видом человека, всегда располагавшего приличным состоянием. Однако пока он ничего не покупает, хотя все ведут себя так, словно отдают ему свой товар чуть ли не задаром.

В полдень в самом большом кафе городка устраивается грандиозная пьянка.

— Плачу за всех! — заявляет Сальваторе.

Но хозяин кафе отказывается брать деньги:

— Что вы, что вы, Сальватó!

А кругом только и слышно:

— С такой кучей денег ты в армии сразу генералом станешь!

— Ну, теперь-то ты сумеешь отвертеться от службы!

Все боятся, что, став богачом, Сальваторе покинет Пьянадоро и переедет в большой город.

— Нет,— успокаивает он своих друзей,— я, конечно, буду туда наведываться,— надо же немного поразвлечься...— добавляет он, давая понять, что в большом городе его интересуют только женщины.

— А каких роскошных красоток можно заполучить, имея сто миллионов! Представляешь себе? — захлебывается от восторга один из его приятелей.

— И даже Джину Лоллобриджиду? — спрашивает другой.

— Лоллобриджиду? — пренебрежительно фыркает Сальваторе.— Да я выпишу себе какую-нибудь прямо из Голливуда!

Всем интересно знать, чего ему больше всего хочется.

— Я найму себе парикмахера, который будет брить только меня, меня одного — утром и вечером... И знаете, что я вам скажу?.. Это будет парикмахерша, а не парикмахер!

Кто-то с таинственным видом отводит Сальваторе в сторонку:

— Сальватó, если хочешь знать, так тебя ждет донна Филомена: есть у нее к тебе одно дело...

А какое же еще может быть у донны Филомены дело, как не переговоры о женитьбе?

И Сальваторе, у которого при одном только упоминании о женщинах безудержно разыгрывается фантазия, немедленно бросается к Филомене.

— Садись, садись.— Старуха, как всегда, чрезвычайно любезна.— Немножко «Аркемю»? — спрашивает она, наполняя рюмку своим любимым ликером.

При этом важном разговоре присутствует и Аида.

— Сальваторе, ты, конечно, знаешь, что женитьбу твоих родителей устроила я, не так ли?

— Да как же не знать, донна Филомена?

— А теперь я хочу женить и тебя.

Сальваторе заинтересован чрезвычайно: он — само внимание.

— Есть у меня на примете девочка — всем красавицам красавица. Брюнетка, глаза — черные, как уголь, тело — как молоко, а уж какая добрая и хорошая. Мастерница на все руки: и стряпает, и стирает, и гладит, и шьет. Мужчин к себе и на версту не подпускала. Весь день — с утра и до вечера — от матери ни на шаг. Училась в коммерческом училище и, если нужно, может найти себе работу. Ну, что скажешь?

Сальваторе улыбается:

— Донна Филомё... да таких теперь я могу найти хоть сотню... к тому же и богатых...

Донна Филомена так и взвывается:

— А кто сказал, что эта — не богатая? Добра у нее хватит, можешь не беспокоиться... конечно, она не миллиардерша, но кое-что и у нее имеется.

— Тогда давайте подумаем,— говорит Сальваторе.— Скажите, кто она, и решим дело сразу.

Филомена с жестом Корнелии, указывающей на свои сокровища, поворачивается к Аиде:

— Это моя дочь, Сальватó...

У нашего донжуана заблестели глаза.

— Я берегла ее для синьора, Сальватó, а не для какого-нибудь нищего... Сальваторе не отвечает. Он встает и целует Аиде руку. По обычаям здешних мест этот уважительный поцелуй означает, что он согласен стать женихом девушки.

ОДНИ ПРИЕЗЖАЮТ, ДРУГИЕ УЕЗЖАЮТ

Станет ли кто-нибудь в сутолоке, царящей сегодня в доме, обращать внимание на подозрительные действия Паскуалины? Мать целый день бежит по всем местным портнихам — каждой она заказала по платью. Отец уехал на автобусе в Неаполь покупать себе мотоцикл. Сестра с мужем, обалдев от радости, заперлись в спальне, чтобы по-своему отметить это событие. А Паскуалина уложила свои вещи в чемодан, вышла из дому и боковыми улочками добралась до перекрестка на шоссе. Бесшумно

подъезжает тупоносый «студебеккер», девушка быстро садится в машину рядом с двумя лжеамериканцами, которые извели ради нее столько пленки на пляже. Кино для Паскуалины — куда важнее, чем миллионы братца.

Едва «студебеккер» скрывается из виду, как подходит автобус местной линии. Среди приехавших — мрачный, как туча, Аннибале. И как ни старается ободрить парня пришедшая встречать его Бьянкина, Аннибале безутешен.

— Ну подумаешь, опять не взяли! Что ж теперь — ложиться и помирать?.. Не всем же быть солдатами! Да другие готовы отдать что угодно, только бы не идти в армию!

Бьянкина не может понять, как горька обида Аннибале. Если ты сумел так притвориться больным, что тебя признали негодным, — вот это да, этим можно гордиться до самой смерти. Но если тебя забраковали, потому что ты мал, худ и щеделушен, — может привести в отчаяние хоть кого, а не только парня в возрасте Аннибале.

Оба они печально бредут под палящим солнцем. Что бы такое сделать Бьянкине, чем утешить нашего рыбака?

ЛЕОНЕ БОИТСЯ

Сегодня у наших друзей, можно сказать, критический день. Куда это торопится Леоне на своем велосипеде, с привязанным к рулю чемоданчиком? Он мчится по шоссе, опасливо озираясь, словно боится погони. Нетрудно понять, что его любовь к Кармине не выдержала столкновения с прозой жизни.

На роковом перекрестке, где мы были свидетелями бегства Паскуалины и приезда Аннибале, чья-то тяжелая рука ложится на плечо Леоне. Это неожиданно из-за дерева выходит Оноратино и преграждает путь каменщику:

— А ты еще куда собрался? — спрашивает он и, не дожидаясь ответа, отнимает у Леоне велосипед: — Бежать тебе все равно бесполезно... от меня ты не скроешься...

Леоне подавленно молчит. Уже само решение сбежать от Кармины, чтобы не жениться на ней, унизило его, как может унижить человека первая попытка украсть.

— Так вот, значит, какая цена твоему слову? — продолжает Онорато. — Я б на твоём месте сквозь землю провалился.

Глаза Леоне наполняются слезами:

— Ты только Кармине не говори, Оноратй... не говори ей... что она по-думает...

Они идут рядом, как привыкли ходить за последнее время; Леоне не поднимает глаз, а Оноратино ухмыляется. Вдруг Леоне начинает изливаться душу:

— Я ведь не со зла... просто испугался, Оноратино. Мне еще в армию только идти, а у нас уже вот-вот ребенок будет! Я и подумал, что теперь ничего мне в жизни не видать, кроме Кармины и детей. И мне стало страшно. — Леоне смахивает слезу, первую в своей сознательной жизни и, быть может, последнюю. — Ты думаешь, это легко? В молодые-то годы?

Больше они не говорят. Оноратино — потому, что в глубине души разделяет мысли Леоне, а Леоне — потому, что стыдится своего низкого поступка. Каменщик вздыхает так глубоко, словно навсегда прощается с жизнью, и решительно, но мягко забирает у Оноратино велосипед:

— А Кармине ты все-таки ничего не говори...

Если бы Леоне умел читать в собственном сердце, он понял бы, что Кармина ему дороже всего на свете.

ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА ДЖОВАННИНО И ТЕРЕЗЫ

А вот Джованнино и Терезе незачем читать в своих сердцах. Тереза теперь синьора, и разве придет кому-нибудь в голову, что, толкая перед собой детскую коляску, она спешит на любовное свидание? Но у кого достанет суровости осудить ее за это?

Джованнино ждет Терезу у разрушенного дома, на том самом месте, где

они встречались полтора года тому назад и где под охраной Терезиной сестренки они целовались, прислушиваясь к каждому шороху.

Джованнино от волнения даже не в состоянии разжать губы и поздороваться. За все эти месяцы разлуки его любовь лишь окрепла, стала сознательной и зрелой. Моряк нежно целует Терезу в обе щеки, как все итальянцы после долгой разлуки. Потом его взгляд падает на коляску, где сладко спит ребенок.

— Мальчик? — спрашивает Джованнино растроганно.

— Да, — шепчет Тереза.

Джованнино улыбается:

— Я бы тоже хотел мальчика!

Они присаживаются на камни. Тереза привычным жестом тихонько катает коляску — взад, вперед, взад, вперед.

— Красивый, — говорит Джованнино. — На тебя похож.

Он не знает, что еще сказать, и смотрит на этот ворох легких пеленок, хранящих тепло детского тельца. Потом наклоняется, чтобы получше разглядеть сына Терезы.

— Подумать только, ведь он мог бы быть и моим сыном.

Тереза перестает катать коляску и, закрыв лицо руками, тихо плачет.

— Интересно, были бы у него тогда такие же глаза, такой же нос? — Джованнино через силу улыбается. — Спорю на что угодно, что он не был бы таким красивым.

Тереза тоже улыбается сквозь слезы. Джованнино прижимает ее к груди, обнимает.

— Не плачь, Тере... у тебя ж такой хороший сын... Ты знаешь, я его уже люблю, хоть он и не мой. Ребенок-то здесь ни при чем, правда?

Тереза не отвечает. Она молча утирает слезы. А сколько бы она могла ему рассказать! Все, что пришлось пережить, — не какие-то там морские приключения. Горе, самопожертвование, отвращение, унижение — вот из чего состоит жизнь Терезы. И, наверное, Джованнино понимает это, потому что говорит:

— Тебе, конечно, пришлось хуже всех. Думаешь, я не знаю? Что я для тебя могу сделать, Тере? Ну скажи, скажи мне...

Наступил час заката — время, когда они обычно встречались. Тереза поднимается:

— Теперь уж ничем не сможешь...— Она обдергивает платье, вытирает слезы, плотнее укрывает ребенка.— Ну, а теперь мне пора идти, Джованни...

Джованнино берет Терезу за руки и притягивает к себе. И Тереза целует Джованнино долго и нежно — впервые с тех пор, как его полюбила; гладит его лицо, волосы, всматривается в каждую черточку, словно хочет навсегда запечатлеть в памяти дорогой образ. Больше она не произносит ни слова, даже не прощается. Толкает коляску и уходит. Джованнино беспомощно, с отчаянием глядит ей вслед: ясно, что видятся они в последний раз.

Не прошло еще и года с той ночи, когда они пытались бежать. Но оба они уже не те, что были. Джованнино и Тереза уже познали жизнь, стали взрослыми.

ДЕНЬ ОТЪЕЗДА ПРИБЛИЖАЕТСЯ

Вот и осень прошла. Скоро конец года. В первых числах января новобранцы уедут из Пьянадоро.

Джованнино уже вернулся в порт, к которому приписан. Уехал он однажды утром: подавленный, охваченный желанием остаться и в то же время бежать куда глаза глядят.

Пеппе и Маргерита ходят из одного магазина в другой. Они покупают шерстяные носки, нижние рубашки, кальсоны — в общем все, что не мешает иметь при себе солдату. Если кому-нибудь сказать, что Пеппе до сих пор и пальцем не прикоснулся к Маргерите, никто, наверное, не поверит. Для пьянадорцев Пеппе и Маргерита все равно, что муж и жена. Если бы пьянадорские парни узнали правду, они бы подняли Пеппе на смех. И все же это так. Попытался было Пеппе как-то раз сказать правду парням, поздравлявшим его с такой «славной» победой, да ему не поверили.

Конечно, посторонним может показаться, что они живут с Маргеритой, совсем как муж с женой. Весь сезон сбора винограда они вместе ходили по деревням и нанимались к одним и тем же хозяевам. Вместе работали на очистке орехов, на консервной фабрике и на бахче. Нет такого укромного уголка в Пьянадоро, где бы они не ночевали вместе. Несколько раз с разрешения сторожа они даже устраивались на ночлег в кино, сдвинув кресла и завернувшись в свои залатанные одеяла.

Последнее время они жили в хижине, неподалеку от смолокурни, где Пеппе нашел работу на всю зиму. Он считает, что Маргерита принесла ему удачу. Постоянная работа, приличная плата, а быть смолокуром или дровосеком — занятие ничуть не хуже любого другого. Пеппе — человек бережливый — захотел даже, чтобы Маргерита не работала вовсе. И теперь она проводит все свое время в хижине — штопает, готовит, стирает. Маргерита привязалась к Пеппе, как может привязаться лишь девушка, выстрадавшая столько, сколько выстрадала она.

А Пеппе старается больше не думать о любви. Волосы у него отросли, от горного лесного воздуха и от работы с топором он еще больше раздался в плечах и окреп. Пока Пеппе вполне устраивает, что дома его всегда ждет Маргерита. Это его единственная радость.

Священнику дону Винченцо Спаккатрози приходится разрешить Кармине во время венчания не становиться на колени, а сидеть на стуле — очень уж велик у нее живот. Впрочем, вся церемония занимает так мало времени, что Кармина могла бы постоять и на коленях. Правда, в таких случаях осторожность никогда не мешает.

В роли шаферов, как не трудно догадаться, выступают Оноратино и Фортунато. Леоне внимательно слушает латинскую скороговорку священника, хотя ничего в ней, конечно, не понимает. Но он представляет себе, что она означает: на всю жизнь — только Кармина и дети.

Итак, ввиду скорого отъезда Леоне это полутайное венчание совершается быстро и заканчивается здесь же, в церкви, без праздника, без обязательного свадебного путешествия.

А Сальваторе? Купил ли он земли, дома, автомашины? Побывал ли он в Риме, Милане, Неаполе? Выписал ли из Голливуда любовницу по своему вкусу? Какое там!

Добрых два месяца ему удавалось скрывать от всех, что эта история с выигрышем была лишь ошибкой. Горбун, продающий билеты, был так уверен, что его горб может и должен принести людям счастье, что перепутал номера. Сальваторе сумел уговорить горбуна некоторое время скрывать правду: ведь у него будут охотнее покупать билеты тототальчо. Крах всех надежд, связанных с несостоявшимся выигрышем, затмил в семье Сальваторе переживания, вызванные бегством Паскуалины, которая до сих пор не подает признаков жизни.

Но вот настал наконец момент, когда все раскрылось. К признанию Сальваторе вынудила Филомена, заставившая его рассказать все как есть в той самой комнате, где она предлагала ему в жены свою дочь. Правда чуть не убила Филомену: вскрикнув, словно раненая орлица, она вцепилась парикмахеру в волосы и, пиная его изо всех сил ногами, спустила с лестницы. Потом Филомена как подкошенная упала на свою кровать и потеряла сознание. Сваха заболела. Потрясение было столь сильным, что у нее отнялась вся правая сторона. А она-то надеялась, что свадьба Аиды станет венцом всей ее жизни, и уже почти добилась этого: человек, выигравший в тототальчо! Чего же еще лучше желать в наше время? И вот все пошло прахом. Судьба посмеялась над ней. Этот дрянной парикмахеришка оказался подлым обманщиком и растоптал все ее надежды. Сваха не сумела выдать замуж собственную дочь!

Сальваторе выглядит постаревшим лет на десять. Он и вправду привык чувствовать себя богачом, и теперь ему тоже кажется, что все погребло. Прощайте надежды, прощайте мечты. Остались долги, сплошные долги. Единственное, чего он хочет,— чтобы поскорее пришел январь, чтобы можно было распрощаться с Пьянадоро и уехать в армию. В этом его спасение.

ПЕППЕ И МАРГЕРИТА

— Я уже уложила вещи,— говорит Маргерита.

Вещевой мешок Пеппе, еще не завязанный, лежит на столе.

— А кто тебя просил? Рада небось, что я уезжаю, да? — грубо спрашивает Пеппе.

Маргерита привыкла к его резкостям, но сегодня в голосе Пеппе слышится какое-то непонятное раздражение.

— Вечно тебе надо делать все по-своему! — кричит он и, уходя, громко хлопает дверью.

В ночной темноте тлеющий в яме уголь отбрасывает красные блики на скалистый склон горы. Пеппе опускается на огромный камень у самого жерла ямы и, подперев голову руками, задумывается.

— Что с тобой, Пеппе? Что я тебе сделала? — подходит к нему, спрашивает Маргерита. Она садится рядом, но не решается обнять и приласкать Пеппе, хотя ее так и тянет сделать это.

— Не хочу я никуда уезжать! — говорит неожиданно Пеппе. Он встает и начинает шагать вокруг ямы. Маргерита ходит за ним:

— Ты же так радовался, говорил, что сможешь наконец повидать свет!

— А на кой он мне сдался, этот свет...

— Эх, если бы меня взяли в солдаты!.. — говорит Маргерита, пытаясь рассмешить Пеппе.

— Ничего-то ты не понимаешь.

Маргерите становится обидно. И почему Пеппе так плохо к ней относится?

— Зря я потащил тебя за собой... мог бы, кажется, сообразить, что так делать нельзя...

— Да что ты, Пеппе! Если б не ты, что бы со мной теперь было?..

— Зато я теперь мог бы уехать и... поминай как звали! А теперь вот... мне жалко...

Маргерита наконец о чем-то догадывается, и сердце ее начинает биться сильнее:

— Чего же тебе жалко?

Пеппе пожимает плечами:

— Жалко... что уеду и тебя больше не увижу...— Боясь, что девушка прочтет его сокровенные мысли по глазам, Пеппе поворачивается к ней спиной: — Я уже привык к тебе, Маргері... понимаешь?

Как долго, с каким трепетом ждала этого момента Маргерита. Она подходит к Пеппе и ждет, что он ее обнимет:

— Я тоже... привыкла...

Наверное, Пеппе сам давно мечтал об этой минуте и, быть может, еще с большим нетерпением, чем Маргерита, но что-то удерживает его — то ли мужская гордость, то ли просто упрямство, и он ни с того ни с сего отвечает:

— Чего ты там придумала, Маргері?

Сделав несколько шагов, он, сначала мягко, а потом все более раздраженно (вина все же выпито немало) продолжает: — Просто я хотел сказать, что мне без тебя будет скучно... И если б тогда я не потащил тебя за собой, то был бы сейчас свободным человеком... А теперь? Что мне делать теперь? Ты ведь за мной, как мать, ухаживала...

— Хочешь,— с нежностью отвечает ему Маргерита,— поедем вместе. Наймусь там в служанки. А если тебя куда-нибудь переведут, то и я за тобой поеду.

Эти слова раздражают Пеппе еще больше:

— Вот еще придумала! Ты что мне — жена? Не хочу я ни с кем связываться. Понятно?

Пеппе бежит в дом и хватается свой мешок.

— Лучше нам попрощаться сейчас...

Маргерита боится, что он и вправду уйдет:

— Ну зачем ты так... я сделаю все, как ты хочешь...

— А я никак не хочу...

— Остайся здесь, переночуй. Утром я тебя провожу. Хоть поговорим немного. Ведь тебя так долго не будет...

— Не могу! — кричит Пеппе.— Что мне здесь делать? Ведь все равно уходить, так лучше уйти сразу. По крайней мере начну привыкать обходиться без тебя.

— Но сейчас-то ты почему на меня кричишь? Что ты от меня хочешь?

— Ничего я от тебя не хочу!

Пеппе окончательно выходит из себя, хватая мешок и торопливо шагает к склону горы, все еще освещенному отблесками тлеющих углей.

Аннибале лежит рядом с Бьянкиной. Он грустен, как обычно, а может быть, даже чуточку больше.

— Все уезжают, один я остаюсь,— твердит он весь вечер девушке, которая покорно слушает его нытье, хотя ей куда приятнее было бы развлечься и повеселиться. Бьянкина пришла в шалаш к Аннибале с твердым намерением утешить парня, но он не дал ей возможности проявить всю щедрость души и сам к ней даже пальцем не прикоснулся. Весь вечер он занят только своими обидами и огорчениями. Но Бьянкина в конце концов не выдерживает и взрывается:

— Да перестанешь ли ты когда-нибудь? У меня своих бед хватает... Позавчера, например, у меня дядя умер. Не пришла же я жаловаться к тебе. Я люблю, когда люди веселые, а не кислые! — С этими словами Бьянкина решительно обнимает Аннибале.— А ты целый вечер сидишь с девушкой и плетешь всякую чепуху...

Аннибале едва не задыхается в ее беспощадных объятиях.

— Да ты меня поцелуй хоть разок, вот увидишь — все остальное сразу из головы вылетит!

Что же остается делать Аннибале?

Метод Бьянкины оказывается таким действенным, что через несколько минут наш рыбак просто преображается и из робкого и неуверенного в себе вздыхателя превращается в решительного и бывалого покорителя женских сердец.

НА ВОКЗАЛЕ

Под навесом пьянадорского вокзала, выдержанного в стиле времен короля Умберто, столпились родственники отъезжающих с платочками в руках. Матери плачут, сестры смеются, невесты вздыхают.

Кармина и Леоне то и дело обнимаются и целуются.

— Ты уж за ним присматривай, знаешь ведь, какой он горячий,— говорит молодая женщина, обращаясь к Оноратино.

— Не бойся, я его от себя ни на шаг не отпущу.

Сальваторе никто не провожает. Все семейство после позорной истории с несостоявшимся выигрышем стыдится показываться людям на глаза. Вот почему парикмахер стоит один-одинешенек и, покуривая сигарету, предается грустным размышлениям.

Пеппе тоже один. Напрасно ищет он глазами Маргериту. Она не пришла. Вдруг он видит какую-то знакомую фигуру. Нет, не то: девушка приехала с другим поездом и ее сопровождают два карабинера. Это, конечно, не Маргерита. Пеппе безразлично отворачивается. Но не отворачивается Сальваторе. Он как сумасшедший бросается к девушке и обнимает ее, целует, прижимает к груди. Кто же еще мог бы узнать Паскуалину, как не ее родной брат? Как она изменилась! Волосы выкрашены перекисью, лицо размалевано, слой краски лежит даже под глазами. Такого в Пьяна-доро еще не видывали. Сальваторе плачет от радости; плачет и Паскуалина; карабинеры тоже, наверное, бы плакали, если бы это позволялось уставом.

— Будь осторожен в городе, будь осторожен. Там плохо, очень плохо,— шепчет девушка. Такой усталости и горечи в ее голосе мы никогда не слышали. Карабинеры должны сдать Паскуалину начальству и не могут больше задерживаться, тем более, что вокруг начинают собираться любопытные.

Уходя, Паскуалина машет платочком. Сальваторе опять остается один. Пеппе все видел из окна вагона. Он подходит к Сальваторе и пожимает ему руку. Сальваторе больше не в состоянии, и он уходит в свое купе.

Поезд вот-вот тронется, а Маргериты нет. Пеппе всех спрашивает, не видел ли кто ее. Нет, никто не видел. Начальник станции поднимает свой флажок, раздается свисток, платочки мелькают все быстрее, быстрее, крики становятся громче, слезы матерей льются ручьями, поезд трогается.

Пеппе, высунувшись из окошка, все еще ищет глазами Маргериту. Взгляд

его становится жестким, он стискивает челюсти и скрипит зубами, чтобы не выдать своей слабости. Наконец он садится и видит перед собой... Маргериту. На сей раз для них все так ясно, что нет уже нужды сдерживаться, ссориться, притворяться; сейчас это было бы уже невозможно. Они бросаются друг к другу и крепко целуются. Целуются впервые. А поезд все набирает скорость.

Поженятся ли они? Или разойдутся? Кто знает? Мы же можем только сказать, что Пеппе и Маргерита рождены друг для друга. Но кому дано заглянуть в будущее? Во всяком случае, Маргерита твердо решила заниматься служанкой всюду, куда бы военная служба ни забросила Пеппе.

Поезд становится все меньше, меньше и наконец совсем исчезает из виду. В этот момент из-за какой-то ограды на полотно выходит Аннибале. Глядя вслед поезду, он утирает слезы. Потом, засунув руки в карманы, уходит по шпалам в противоположную сторону.

Наши парни перевернули еще одну страницу своей жизни. Они стали взрослыми, если человек вообще когда-нибудь может стать вполне взрослым и не сохранить в сердце и в крови до последних дней своей жизни хоть частицу неудовлетворенности, радостей и печали своих юных лет.

содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
РОЖДЕНИЕ В БОРЬБЕ	8
СОЛНЦЕ ЕЩЕ ВСХОДИТ	19
ДВЕ СТОРОНЫ ОДНОГО ПРОЦЕССА	41
ЭКРАНИЗАЦИЯ «СЛУЧАЙНОГО» ФАКТА	67
«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК, ЧТО ЖЕ ДАЛЬШЕ!»	89
РЕАЛИЗМ И СПЕКУЛЯЦИЯ НА РЕАЛИЗМЕ	109
ТРУДНЫЕ ГОДЫ	124
БОРЬБА ДЛИННОЮ В ГОДЫ	144
ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ	155
ВСЕГДА О ГЛАВНОМ	165
ФИЛЬМОГРАФИЯ	172
Джузеппе ДЕ САНТИС. ПОКА ТЫ НЕ СТАЛ СОЛДАТОМ	177

Киноповесть

Кацев Израиль Григорьевич

Джузеппе Де Сантис

М., «Искусство», 1965 256 стр. 778 И К 30

Редактор **А. Г. Назарова**
Оформление художника
В. Е. Валериуса

Художественный редактор
Г. К. Александров

Технический редактор **В. А. Горина**
Корректоры **Н. Я. Коренева** и
Г. Я. Троицкая

Сдано в набор 17/II 1965 г. Подп. к печ.
25/V 1965 г. Форм. бум. 70 X 108¹/₃₂. Печ.
л. 9 (условных 12,6). Уч.-издат. л. 14,72
Изд. № 15 480. Зак. тип. № 2338. Тираж
30 000 экз. А09688. Цена 81 коп.

«Искусство», Москва, И-51, Цветной буль-
вар, 25. Первая Образцовая типография
имени А. А. Жданова Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Мини-
стров СССР по печати. Москва, Ж-54,
Валовая, 28. Иллюстрации по глубокой пе-
чати отпечатаны в Московской типографии
№ 2 Главполиграфпрома.

81 коп.

