

ЛУИДЖИ КЪЯРИНИ

СИЛА

КИНО

s

ЛУИДЖИ КЪЯРИНИ

СИЛА КИНО

Перевод с итальянского
Ю. Лисовского и И. Петрова

Редакция и вступительная статья
Г. Авенариуса

И * Л

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва, 1955

LUIGI CHIARINI

**CINEMA
QUINTO POTERE**

Bari, 1954

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Разгром итальянского фашизма во второй мировой войне, рост политического сознания народных масс, неизменно растущее влияние демократических организаций и Коммунистической партии Италии оказали благотворное влияние на итальянскую культуру. В живописи и поэзии, драматургии и музыке появились ростки нового, демократического направления. Особенно заметны сдвиги, происшедшие в итальянском киноискусстве.

В послевоенные годы в итальянском кино появилась группа передовых художников, по праву занявших одно из ведущих мест в прогрессивной кинематографии капиталистических стран.

Став в политической борьбе, разгоревшейся в послевоенной Италии, на сторону демократических сил, они провозгласили принципы нового, «неореалистического» направления в киноискусстве, сущность которого заключается в правдивом художественно-документальном отображении жизни и борьбы простых людей, понятном и доступном для широких масс итальянских зрителей. В послевоенные годы ими выпущено несколько десятков фильмов, глубоко народных по своему содержанию, наполненных идеями высокого гуманизма, жизнеутверждающих и обличительных. В этих фильмах мир, увиденный острым глазом художника-реалиста, отражен мастерски и талантливо. Для решения серьезных и принципиальных идейно-политических задач найдены скупые, но вместе с тем яркие и доходчивые выразительные средства. Советский зритель имел возможность познакомиться со многими из этих картин. С большим успехом прошли на наших экранах фильмы «Рим — открытый город», «Нет мира под оливами», «У стен Малапаги», «Дорога

надежды», «Под небом Сицилии», «Неаполь — город миллионеров», «Мечты на дорогах», «Рим в 11 часов». Широкой известностью и популярностью пользуются у нас виднейшие представители нового направления в итальянском киноискусстве: режиссеры Роберто Росселлини, Витторио Де Сика, Джузеппе Де Сантис, актеры Анна Маньяни, Раф Валлоне, Массимо Джиротти, сценарист Чезаре Дзаваттини, композитор Александр Чиконьини и другие.

Манифестом нового направления был вышедший в 1945 году фильм Росселлини «Рим — открытый город», посвященный героической борьбе лучших представителей итальянского народа с немецко-фашистскими захватчиками. Той же патриотической теме впоследствии были посвящены фильмы «Родная земля» Росселлини, «Солнце еще всходит» Вергано, «Аньезе идет на смерть» Массимо Мида.

Значительное внимание уделяли представители нового направления вопросам современности. «Говорить зрителю правду о прошлом и настоящем Италии» — таков был лозунг прогрессивных работников итальянского кино. Про обитателей нищенских кварталов Генуи повествует фильм Клемана «У стен Малапаги». Пьетро Джерми в фильме «Дорога надежды» нарисовал картины трагического переселения рабочих серных рудников во Францию, Витторио Де Сика бесхитростным реалистическим языком рассказал о горестной судьбе безработного «похитителя велосипедов», о тяжелом положении пенсионеров, о судьбе итальянских детей.

В неореалистических фильмах живут, страдают и борются простые люди: докеры и шахтеры, пастухи и рыбаки, расклейщики афиш и чистильщики сапог, крестьяне и рабочие, сборщицы риса и мелкие служащие. Тяжелая, полная лишений и борьбы жизнь не сломила этих людей. Они преисполнены энергии и оптимизма. Наивный правдоискатель бродяга Тото («Чудо в Милане»), энергичный и настойчивый безработный Марио Риччи («Похитители велосипедов»), решительный и суровый рабочий Карло («Дорога надежды») — все они, каждый по-своему, борются и протестуют.

Идея коллектива, классовой солидарности пронизывает большинство неореалистических фильмов. Крестьяне, создавшие в области Романья сельскохозяйственный

кооператив («Трагическая охота»), сезонщицы — сборщицы риса в Пьемонте, борющиеся за свои права («Горький рис»), сицилийские рыбаки, восставшие против скупщиков рыбы («Земля дрожит»), миланские безработные, построившие баррикады, чтобы воспрепятствовать выселению их из жилищ («Чудо в Милане»), — таковы подлинные герои неореалистических фильмов.

Неореализм — отнюдь не творческая группировка и не школа. Неореализм — художественное направление, к которому примыкают люди различного возраста и происхождения с разными творческими биографиями. У каждого из них свой собственный творческий почерк. Одни пришли из хроникально-документальной кинематографии (Росселлини), другие из бытовой комедии и драмы (Де Сика, Камерини), третьи от народного театра (Де Филиппо, Висконти).

Джузеппе Де Сантис и Раф Валлоне в недавнем прошлом были журналистами, Ламберто Маджиорани и Энцо Стайола впервые выступили в качестве актеров в фильме «Похитители велосипедов», тогда как Иза Миранда до фильма «У стен Малапаги» снималась в десятках фильмов, ничего общего с реализмом не имеющих.

Оттенки творческого метода, особенности индивидуальной манеры, наличие актерских навыков или, наоборот, их полное отсутствие не препятствовали созданию художественно законченных произведений. Участников творческого процесса вдохновляла и объединяла общность политических задач, стоящих перед ними.

Неореалистические фильмы глубоко народны; они говорят с массовым зрителем на языке, доступном и понятном этому зрителю. Их содержание захватывает аудиторию. Демократические идеи, выраженные в них, находят отклик в сердцах и сознании многомиллионного зрителя.

История итальянского кино ранее не знала такой близости, такого взаимопонимания между создателями фильма и его зрителями. Для воплощения тем и сюжетов, почерпнутых сценаристами непосредственно из гуши действительности, нередко привлекались подлинные участники событий, ставших основой сюжета фильма. Безработные изображали безработных, рыбаки — рыбаков, крестьяне — крестьян. Во время съемки картины «Дорога надежды» Пьетро Джерми снял на серных рудниках Италии подлинных забастовщиков. Ему не пришлось прибе-

гать к инсценировкам: ситуации сюжета полностью совпали с реальным положением вещей. Народ охотно идет навстречу создателям правдивых, прогрессивных фильмов. Для финансирования постановки фильмов «Внимание, бандиты!», «Аньезе идет на смерть», «Повесть о бедных влюбленных» был создан кооператив кинозрителей, постановщиков и актеров. Рабочие, члены кооператива, отдавали свои скудные сбережения в распоряжение постановщиков фильмов, актеры снимались бесплатно. Большую поддержку неореалистической кинематографии оказывает также прогрессивная печать. Газеты «Унита», «Аванти», «Контемпоранео», журналы «Театро д'Оджи», «Ривиста дель фильм итальяно», «Чинема нуово» и другие выступают с положительной оценкой произведений неореалистов, помогают отдельным режиссерам исправлять допущенные ошибки, вдохновляют их на создание новых произведений. На стороне неореалистов стоят также члены многочисленных кино клубов и других общественных киноорганизаций.

Иначе отнеслись к неореалистическим фильмам представители монополистического капитала, политической и католической реакции.

Искусство подлинно национальное и народное, основанное на лучших традициях итальянской культуры, завоевавшее итальянскому кино признание всего передового человечества, было объявлено «опасным для государства». Реакция начала «крестовый поход» против прогрессивных фильмов.

Гонение на неореалистов приняло форму откровенной травли. Цензура и жандармерия, желтая пресса и агенты Ватикана делали все возможное, чтобы сорвать запуск в производство прогрессивных сценариев, ограничить прокат законченных неореалистических фильмов, лишить народ народного искусства. Национальный трудовой банк, финансирующий итальянскую кинематографию, отказывал постановщикам неореалистических фильмов в кредите. Генеральная дирекция зрелищных предприятий, ведающая им субсидий, искусственно сокращала сроки демонстрации фильмов, занижала премии. В ряде случаев неореалистические фильмы не допускались на национальные итальянские кинофестивали. Экспорт этих фильмов в СССР и страны народной демократии ограничивался. Цен-

зура свирепо расправлялась со сценариями и фильмами неореалистического направления. Фильмы «Легкие годы», «Внимание, бандиты!» и «Страсть» были изуродованы цензурными купюрами. Сценарии «Те, кто выращивает хлеб» Де Сантиса, «Моя Италия» Дзаваттини и Де Сика, «Римлянка» Латтуада, «Заокеанская песня» Висконти и многие другие глубоко содержательные произведения благодаря цензуре так и не увидели экрана. Пьетро Джерми из задуманной им трилогии успел поставить только один фильм — «Земля дрожит». За опубликование на страницах журнала «Чинема нуово» сценария «Гуляй-армия», разоблачавшего бесчинства итальянской фашистской армии в Греции, автор сценария Ренцо Ренци и редактор журнала Гвидо Аристарко были посажены в тюрьму. Рабочего Ламберто Маджиорани, исполнителя главной роли в фильме «Похитители велосипедов», после окончания съемок администрация уволила с завода. В желтой и католической печати была организована разнузданная кампания клеветы и запугивания. Прогрессивную кинематографию обвиняли в безнравственности, антихудожественности, антипатриотизме, клевете на итальянскую действительность и итальянский образ жизни, в подрывной коммунистической пропаганде, безбожии. Одновременно агенты Голливуда пытались подкупить талантливых итальянских художников-режиссеров и актеров и расколоть таким образом единый фронт прогрессивной итальянской кинематографии.

Попытки уничтожить, задушить, обескровить неореалистическое кино сопровождаются системой мероприятий, направленных на всестороннюю поддержку реакционной итальянской и импортной кинопродукции, способной отвлечь зрителя от остро политических вопросов, дезориентировать его, запугать, сбить с толку.

Что же представляет собою кинематография, которую так рьяно защищают и поддерживают реакционные силы Италии? Это в первую очередь религиозные фильмы, создаваемые под наблюдением Католического киноцентра, фильмы о Ватикане и папе, фильмы о благочестии и смертных грехах. Велико число фильмов о пиратах, разбойниках, искателях приключений и других проходимцах. Немало выпускается бессодержательных комедий. Наконец, ставится много мелодрам, излагающих пикантные подробности адюльтерных походов богатых бездель-

ников, и псевдонародных драм из крестьянской жизни, темы которых ограничены вопросами быта религиозных предрассудков и любовных коллизий.

Отстаивая свое право на существование, борясь за продвижение своих фильмов на экраны, неореалисты и их сторонники ведут непримиримую борьбу за моральное оздоровление итальянской кинематографии, против цензурного произвола и правительственной политики в области кино, за освобождение киноискусства от влияния Голливуда и Ватикана.

Борьба за неореализм переросла в борьбу за национальную независимость итальянской кинематографии, став органической частью той борьбы, которую ведут в Италии прогрессивные силы против католической и капиталистической реакции.

* * *

Обстановка, сложившаяся в современном итальянском кино, атмосфера, в которой продолжают создаваться прогрессивные неореалистические фильмы, воспроизведены в предлагаемой вниманию советского читателя книге Луиджи Кьярини «Сила кино».

Кьярини принадлежит к числу передовых борцов за реалистическое итальянское киноискусство, за творческую независимость работников итальянской кинематографии. В кино Кьярини пришел в годы фашистской реакции, когда преследовалось любое проявление прогрессивной творческой мысли, а на итальянских экранах безраздельно господствовали фильмы, прославлявшие фашизм, фашистскую экспансию, колониальный грабеж. Честные итальянские кинокритики, режиссеры и сценаристы были лишены возможности создавать подлинно художественные произведения, которые бы правдиво отображали жизнь итальянского народа в условиях фашистской Италии. Отказавшись сотрудничать с создателями реакционных фашистских агиток, они ограничились творческими и теоретическими экспериментами в духе буржуазного новаторства.

Режиссеры пытались применять приемы и методы художественного фильма к съемке хроники, операторы занимались поисками необычных и эффектных точек и углов зрения, кинокритики подводили под их эксперименты теоретическую базу.

Изыскания в области художественной формы привели Кьярини и группу его единомышленников к некоторым формалистическим увлечениям, что, конечно, не могло способствовать выработке целостного художественного мировоззрения.

Только после второй мировой войны, когда изменилась политическая обстановка в Италии, группа передовых творческих работников, в том числе и Кьярини, получила, наконец, возможность приступить к созданию подлинно художественной, реалистической кинематографии. Новые условия работы, активное участие в демократическом движении итальянских трудящихся оказали плодотворное влияние не только на творчество, но и на теоретические убеждения кинематографистов.

Лучшие из них отказались от прежних взглядов и заблуждений и перешли на позиции реализма. Кьярини после войны в течение ряда лет стоял во главе прогрессивного киножурнала «Бьянко е nero». В настоящее время он руководит журналом «Ривиста дель фильм итальяно», принимает активное участие в работе римского киноклуба, объединяющего передовых кинодеятелей Италии.

Книга Кьярини — прекрасно аргументированная обвинительная речь против реакционно-бюрократической цензурной системы, сковывающей свободу творчества итальянских художников, против диктатуры католической реакции, пытающейся подчинить итальянское кино интересам Ватикана. Круг вопросов, поднятых Кьярини в книге, чрезвычайно широк.

Подробно разбирая организационную структуру итальянской киноиндустрии, Кьярини всесторонне разоблачает ее реакционно-бюрократический характер, непосредственную связь руководителей итальянской кинематографии с правительством и Ватиканом, антинародную политику оптовиков-спекулянтов, широко открывших импортной, в основном американской, кинематографии доступ на итальянские экраны.

Кьярини знакомит читателя с хаосом производства и проката, в обстановке которого сотни карликовых фирм возникают и исчезают, не успев выпустить и двух фильмов каждая. Протекционистская система государственных субсидий и премий приводит к распылению громадных сумм, львиная доля которых неизменно попадает в карманы барышников и спекулянтов. Бесхозяйственность

возведена в принцип: сверхгонорары кинозвезд, которых продюсеры наперебой сменяют друг у друга, и, наряду с этим, попытка сэкономить гроши на реквизите или оплате поденного рабочего.

В книге Кьярини очень ярко и образно показана борьба за кино — это могущественное средство агитации и пропаганды, которая ведется в Италии между силами католической реакции и сторонниками демократии. Одним из рычагов, при помощи которых реакция дискриминирует неореалистическое кино и создает благоприятные условия для реакционных и религиозных фильмов, является цензура, которой Кьярини в своей книге дает развернутую характеристику.

Запрещаются по малейшим, иногда анекдотическим поводам неореалистические картины и, наоборот, разрешаются американские боевики, в которых сочетаются «самое откровенное бесстыдство с самыми изощренными преступлениями». Любое упоминание о церкви и полиции, прелатах и жандармах заставляет цензоров чрезвычайно настороженно относиться к сценарию, кромсать сюжет, требовать купюр и перемонтажа.

Особое внимание Кьярини уделяет показу роли церкви в борьбе против передового итальянского киноискусства. Он подробно анализирует энциклику Пия XI, эту ханжескую и демагогическую «скрижаль новейшего завета», изобличая ее сугубо реакционный характер. Энциклика, как показывает автор, была манифестом, руководством к действию для католических киноорганизаций. В порядке осуществления этой энциклики в Италии родилась разветвленная сеть так называемых «приходских» кинозалов, руководимых священниками, было создано объединение католиков — владельцев театров.

Кьярини показывает, какими путями католическая реакция проникает в самые сокровенные области кино, прослеживая и изобличая происки католиков, стремящихся превратить кино в орудие порабощения и дезинформации, запугивания и обмана.

Кроме художественной кинематографии, Кьярини затрагивает вопросы детской кинематографии (в Италии не существующей), касается научно-популярных и учебных фильмов, рассказывает о неблагоприятном положении с документальными фильмами, говорит о состоянии фильмотечного дела и развитии науки о кино.

Каких бы вопросов ни касался Кьярини в своей книге, в какую бы область ни устремлялся его пристальный взгляд исследователя и критика, он ни на мгновение не забывает об основном, с его точки зрения, главном, определяющем. Критикуя сложную, разветвленную систему киноорганизаций, учреждений, советов, комитетов и комиссий, Кьярини указывает, что она создана в основном для того, чтобы мешать, тормозить и препятствовать развитию прогрессивной кинематографии.

Уничтожающая критика в книге органически сплетается с утверждением достижений и творческих принципов неореализма.

Книга изобилует конкретными, убедительными примерами. Эти примеры подмечены острым глазом прогрессивного профессионала-кинематографиста, изложены ярко и образно. Изобличительная сила этих примеров, бесспорно, велика. Пафосом любви к подлинному киноискусству, негодующим сарказмом по адресу реакционеров и кинодельцов, непоколебимой верой в будущее прогрессивного итальянского кино проникнуты страницы книги.

Книга Кьярини не лишена известных недостатков.

Не все утверждения, выдвинутые автором — в особенности это касается его положительной программы морального оздоровления итальянской кинематографии, — представляются нам правильными. Так, например, вряд ли можно согласиться о предлагаемом в книге решении вопроса о соотношении объема производства и художественного качества фильмов, с положительной оценкой фильмологического направления в науке о кино и др.

Но несмотря на эти отдельные неточные положения, книга Кьярини, написанная пером патриота итальянского киноискусства в защиту близкого и понятного советским людям передового кино Италии; бесспорно представляет значительный интерес для советского читателя, интересующегося проблемами итальянской кинематографии.

Г. Авенариус.

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Эта книга была написана в момент, когда с наибольшей остротой выявился кризис итальянской кинематографии и в особенности того ее художественного направления, которое развивалось от фильма «Рим — открытый город» до «Похитителей велосипедов», от фильма «Земля дрожит» до «Чуда в Милане» — направления, известного во всем мире под названием неореализма. Таким образом, это — полемическая, боевая книга, написанная в защиту тех фильмов, которые, не выступая с позиций какой-либо определенной политической идеологии, представляли и представляют вклад лучших итальянских писателей и режиссеров в области художественного отображения человеческих и социальных отношений. В то же время эти фильмы дают полную и конкретную картину могущества кино в Италии, а также политических и экономических сил, воздействующих на него в определенных целях, ограничивая тем самым свободу художественного выражения.

Ввиду того, что создание фильмов требует обширных технических средств и огромных капиталов, искусство — и в частности кино, поскольку оно также рождается путем свободного и добровольного акта, — фатальным образом оказывается между молотом политических и накопительней экономических интересов. Предприниматели стремятся направить художников по линии создания произведений, которые могут обеспечить максимальные сборы, принаравливаясь к самым низменным вкусам и инстинктам публики. Люди, управляющие страной, пользуясь находящимся в их руках законодательным аппаратом, начиная от цензуры и кончая денежными премиями, стремятся задушить все, что не укладывается в рамки

официального соглашательства. И то и другое пагубным образом сказывается на кино. Деятельность, проводимая этими двумя силами, их давление на режиссеров зачастую осуществляется тайными путями, не известными широкой публике. Цель этой книги состоит в том, чтобы *передать их гласности*.

Для того чтобы кино как форма художественного выражения процветало, необходимо, чтобы оно пользовалось максимальной свободой. Такие условия сложились в Италии непосредственно после освобождения. Но с течением времени положение постепенно менялось. За полное восстановление свободы вели и ведут борьбу те критики, писатели и режиссеры, которые, хотя и придерживаются различных убеждений и принадлежат к различным политическим партиям, верят в демократию, в социальный прогресс и в свободу, являющуюся необходимой предпосылкой и для существования искусства. Но прежде всего они верят в то, что, помимо развлекательной функции, кино играет большую роль и выполняет высокую задачу в области воспитания. Воспитания, разумеется, не в узко педагогическом смысле, а как средства познания человека и социальной действительности.

Возможно, советскому читателю некоторые части книги покажутся слишком тесно связанными со специфическими условиями итальянской кинематографии, но в общем, я полагаю, книга может дать достаточно яркое представление о конкретных исторических условиях итальянского кино, во многих своих сторонах являющихся отражением условий, в которых находится кино в других странах.

Я надеюсь, что так или иначе эта книга будет способствовать ознакомлению с проблемами итальянской кинематографии и что, помимо целей полемического характера, она будет служить тому взаимопониманию, из которого — как все мы того желаем — должны родиться более тесные взаимоотношения между советскими и итальянскими работниками кино.

Луиджи Кьярини.

Венеция август, 1955 года.

Зачем молчать иль небылицы плестъ,
Коль знаешь все, как оно есть?
Нет, выбрав нужный час и место, —
Рази!

Дж. Дж. Белли, Истина.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эту книгу можно было бы озаглавить «Прощай, кино!», перефразируя название знаменитого романа Хемингуэя¹, если бы ее автор и без того уже не был в известном смысле отброшен центробежной силой к границам мира кино, головокружительное вращение которого неизменно направлено в одну и ту же сторону.

И действительно, мир кино — да простят мне это сравнение, которым я не хочу сказать о кино ничего обидного, — несколько напоминает *мафию*²: в нем есть свои законы и правила игры, при соблюдении которых дозволяется все. Вцепляться друг другу в глотку, наносить удар из-за угла, вступать в рукопашную из-за денег или женщины, драться из-за политических разногласий, не платить денег за выполненную работу или, наоборот, класть себе в карман деньги, принадлежащие другому, не сдерживать данного слова, нарушать самые торжественные обещания, присваивать чужие мысли — в общем, все средства здесь дозволены и простительны, лишь бы они основывались на прочной личной заинтересованности. Но горе тому, кто нарушит общий для всех неписаный закон: деньги прежде всего; горе тому, кто скажет об этом или попытается действовать из соображений, не определяющихся исключительно интересами личной выгоды; горе тому, кто приоткроет то, что скрывается за мифами этого мира, которым управляют главным образом честолюбие и *липкая смола*, именуемая деньгами!

¹ Автор имеет в виду роман американского писателя Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!». — *Прим. ред.*

² *Мафия* — тайное террористическое общество в Сицилии, возникшее в начале XIX века и существующее до настоящего времени. — *Прим. ред.*

В нашей стране, где жизнь так трудна и где еще столько нищеты, кино кажется легким путем к завоеванию богатства и славы. В мире кино все материальные и моральные ценности переоцениваются и самая бесценная монета в результате своеобразного принудительного обмена приобретает здесь огромную покупательную способность. Как часто те, что стоят на самой вершине иерархической лестницы кинематографии, в масштабах всего итальянского общества представляют собой жалкие ничтожества по сравнению с теми, кто, подчиняясь необычным законам этого мира, венчает их лаврами из-за низменных соображений личной выгоды.

И при всем этом кино обладает очарованием и силой, с лихвой окупающими ничтожество и слабости тех, кто его создает; оно играет столь значительную художественную, культурную, воспитательную и социальную роль, что бесспорно стоит — пусть даже это вызовет вспышку негодования — обнажить борьбу разнообразных интересов, ведущуюся за скользящими по экрану бледными и чарующими тенями. И это стоит сделать не из любви к скандалам, а из любви к кино, которое, подобно саламандре, не сгорает в огне самых противоречивых страстей.

Эта книга не преследует никаких иных целей, ее автор — убежденный сторонник того «неореализма», который всегда мужественно и смело обнажал многочисленные социальные язвы нашего общества. Почему же в таком случае автор должен обходить молчанием язвы кино, которые своекорыстная политика стремится еще более углубить, чтобы не дать кино выйти за рамки самого подобострастного соглашательства? Зачем, как говорит Белли, молчать или лгать, когда существует истина? Нет, и здесь, как при игре в шары, необходимо в нужный момент и в нужном месте нанести решительный удар.

Если настоящая работа будет в какой-то степени способствовать моральному, политическому и экономическому оздоровлению кино, если она поможет привлечь к его проблемам внимание наиболее здоровых сил нашей страны, автор будет считать, что он не напрасно написал эту книгу, которая неизбежно должна вызвать острую полемику, о чем он заранее предупреждает читателей.

Автор.

Рим, апрель 1954 года.

МОГУЩЕСТВО КИНО

Роль кино в современной жизни. — Данные о сборах и числе зрителей. — Кино внушает страх. — Влияние кино. — Преклонение перед кинозвездами. — Реализм кинематографического образа. — Сила монтажа. — Реальность и истина. — Фильм и пропаганда. — Фильм и нравы. — Капитаны промышленности. — Прекрасное и полезное. — Кино и Европа. — Фильм и публика.

Кино, бесспорно, представляет собой наиболее значительное, характерное и широкое явление современной жизни. Подобно обширному континенту, оно включает в себя многогранный и многообразный мир. Этот мир охватывает и самую передовую цивилизацию и самые отсталые народы, плодороднейшие земли и пустынные степи, вершины, величественно вздымающиеся к небу, и заболоченные низменности, поглощаемые морем, жару и холод, теплое дуновение весны и бурные порывы ветра.

Все живут в мире кино, живут жизнью кино: мальчишки, которые заполняют залы дешевых кинотеатров и, подскакивая на стульях, кричат: «Наши, наши!», когда в финальных сценах вестерна¹ на выручку герою прибывают «хорошие» ковбои, скачущие бешеным галопом среди вспышек револьверных выстрелов; подростки, восхищающиеся свирепым мужеством гангстера, прокладывающего себе автоматными очередями путь через кольцо полицейских; девушки, которые впервые учатся

¹ Вестернами (от *англ.* west — запад) называются приключенческие фильмы, созданные на материале завоевания земель американского «Дикого Запада». — *Прим. ред.*

у своих любимых кинозвезд искусству вероломства в любви и, глядя на экран, ощущают первые порывы страсти; пожилые люди, вновь обретающие здесь забытую романтику былых времен; бедняки, которые на протяжении двух часов живут в манящем мире богатства, и те, кто отдает свою дань сочувствия нищете, расположившись в комфортабельных креслах роскошного кинотеатра и следя отсюда за печальной судьбой бездомных бедняков и безработных; мещане, утомленные безотрадной жизнью и предающиеся самому безумному веселью, наблюдая за выходками комического актера; крестьяне, рабочие, прислуга, ошеломленные сверхъестественными страстями, чудовишными подвигами или пышными декорациями сцен из прошлых веков; молодые интеллигенты, видящие в социальном фильме самое действенное средство изобличения и искоренения несправедливостей и противоречий в мире, в котором осталось еще так много пережитков средневековья; утонченные знатоки из кино клубов, способные смаковать монтажный ритм и удачную композицию кадра или же уловить тайный смысл томных поз какой-либо кинозвезды, блиставшей лет тридцать тому назад; те, кто ищет источника острых ощущений и душевных потрясений в бульварном приключенческом фильме или в картине фантастического столкновения двух миров; юнцы и зрелые мужи, которые, укрывшись в темноте зала, все, как один, трепещут при виде щедро выставляемых напоказ прелестей блестящей актрисы. Все живут жизнью кино, живут в мире кино.

Влияние кино в большей степени, чем он сам полагает, распространяется даже и на того читателя нашей книги, который может высокомерно заявить, что он не принадлежит к числу тех 11 500 миллионов зрителей, которые ежегодно проходят через залы кинотеатров мира, и что в общей выручке кинотеатров, составляющей 1600 миллиардов лир¹ в год, нет ни единого уплаченного им гроша!

Кино подобно обширному континенту: с одной стороны, оно граничит с искусством, с другой — с грязным вертепом. Его творцы — это многочисленный Иностранный легион: здесь можно найти утонченных интеллиген-

¹ По современному курсу — 1000 лир равны 6 рублям 42 копейкам. — *Прим. ред.*

тов рядом с грубыми спекулянтами, талантливых актрис и женщин легкого поведения, авантюристов, чудом ускользающих от статей уголовного кодекса, и честных людей, опрокидываемых и увлекаемых вниз по течению бурным потоком жизни, разочарованных девушек, молодчиков, ничего не имеющих и ничего не умеющих, политических авантюристов, парламентариев, которым нужно предоставить хорошо оплачиваемое место, серьезных людей, желающих работать всерьез, журналистов, полковников, чиновников. Мир кино — это грандиозный Вавилон, где царит чудовищное смешение языков, и единственным связывающим этот мир понятием является здесь *липкая смола* — деньги. В бесконечной свистопляске миллионов одни заребают деньги обеими руками, другие довольствуются крохами, третьи голодают в надежде разбогатеть. И надо всем этим — манящая мечта о роскошных автомобилях, дорогих мехах, газетной славе..

Мир кино — это самое чудовищное смешение мудрости и глупости, культуры и невежества, честности и жульничества, наивности и хитрости, какое удавалось когда-либо создать человеческому обществу. И тем не менее могущество кино колоссально.

Возникновение и утверждение этого нового средства передачи мыслей, значение которого далеко выходит за пределы обычной формы художественного выражения или даже зрелища как такового, несомненно, останется одним из факторов, наложивших свою печать на первую половину нашего столетия.

Какова бы ни была дальнейшая судьба кинематографа в связи с появлением других технических нововведений, как, например, телевидения, не подлежит сомнению, что дух кино, создавшего новый мир зрительных образов, будет существовать попрежнему, претерпевая лишь изменения формы, обусловленные постоянным процессом революционного развития техники.

Можно сказать, что за период, прошедший со времени изобретения братьев Люмьер (1895)¹, сделавших практически возможным воспроизведение движущихся изображений, до наших дней, кино проникло во все

¹ Братья Люмьер являются изобретателями кинематографа. Датой его рождения считается день первого платного сеанса — 28 декабря 1895 года. — *Прим. ред.*

области современной жизни: от научно-исследовательских лабораторий до учебных заведений, от журналистики до рекламы. Оно используется не только как средство создания учебной кинодокументации, но и как средство развлечения. Ученые, психологи, педагоги, искусствоведы, философы — представители самых различных областей науки не могут пренебречь кино ни как орудием исследования и передачи мыслей, применение которого дает столь значительные результаты, ни как источником психологического, социального, морального и эстетического воздействия на человеческое общество. Область распространения кино ныне настолько обширна, настолько значительна, его влияние настолько велико, что оно, несмотря на свою короткую жизнь, затмевает в этом отношении печать и радио. Роль кино настолько велика, что оно даже вызвало к жизни новую отрасль науки — «фильмологию», посвященную изучению кино и его влияния на человеческий характер и человеческое общество. Эта наука ныне с триумфом завоевала себе место в одном из знаменитых европейских университетов — Сорбонне, и ею занимаются сейчас как молодые, так и убеленные сединами ученые многих национальностей. Они говорят ни много ни мало о «Киновселенной» (таково название опубликованной недавно издательством Фламариона книги, в которой помещены работы и исследования группы фильмологов) и уже выработали новую терминологию, применяемую в этой науке.

Разумеется, наиболее яркой и впечатляющей стороной кино попрежнему остается его зрелищный характер. Кино как зрелище характеризуется широким распространением и большим кругом затрагиваемых им интересов духовного и экономического порядка, а также влиянием, оказываемым им на широкие массы людей, сознание которых может быть сформировано (или деформировано) посредством кино и направлено по тому или иному пути в зависимости от того, кто управляет этой огромной машиной и может придать ей любое желательное ему направление. И действительно, в настоящее время кино как вид зрелища вошло в быт большинства людей, и для самых широких слоев населения посещение кинотеатра является единственной формой участия в культурной жизни. Это чрезвычайно эффективная форма культурной деятельности, ибо влияние зримого изображения значи-

тельно сильнее «печатного слова», как говорили раньше, желая сослаться на непререкаемый авторитет.

Впрочем, все государства позаботились об учреждении более или менее откровенных форм цензуры. Это было первым шагом ко всеобщему наступлению на кино, ибо если вначале необходимость введения цензуры обосновывали требованиями морали, то в скором времени — как это можно наблюдать повсюду — она превратилась в настоящий политический контроль. Могущество кино внушает страх государствам и правительствам.

Здесь сказывается и страх перед большим и вместе с тем нелепый страх перед мелочами, которые приобретают на экране особенно большую рельефность.

Не менее важной является экономическая сторона дела. Капитаны промышленности почуяли это с первых же стремительных шагов развития кино как зрелищного предприятия. Его рождение ознаменовалось яростной борьбой капиталов, в особенности в Америке, вначале за патенты, а затем за завоевание монополии в области кинопромышленности. В результате этой борьбы и возникла нынешняя крупная кинопромышленность Соединенных Штатов.

Там, где для политических деятелей, пропагандистов и священников всех вероисповеданий существуют не люди, а лишь черепные коробки, которые надлежит начинать пропагандой, там, где они видят лишь людскую массу, из которой могут вербовать своих сторонников, — там бизнесмены с присущей им грубой прямолинейностью видят только потребителей, только рынок, открытый для эксплуатации. Но, как известно, согласно экономическим законам, для полного использования рынка необходимо, чтобы предложение соответствовало спросу не только в количественном отношении, но также и в отношении типа и качества продукции. Поскольку кино охватывает огромные массы рядовых зрителей, из коих преобладающая часть ищет в этой форме зрелища только отдыха и развлечения, требования, предъявляемые публикой к кинокартинам, в подавляющем большинстве случаев определяются не их художественной ценностью, а факторами совсем иного порядка. Учитывая это, бизнесмены-кинопредприниматели понимают под хорошей продукцией не фильм, обладающий высокими художественными достоинствами, а товар, пользующийся наиболь-

шим коммерческим успехом. При этом они руководствуются не только искренней и глубоко укоренившейся у них верой в деньги, а определенным эстетическим вкусом и уровнем культуры, отвечающими самым низменным запросам широкой публики.

Несомненно, некоторая вульгарность, в которой нередко обвиняют кино, способствует популярности фильмов. Кое-кто из продюсеров и многие режиссеры оправдывают низкое качество своей работы следующим доводом: мы могли бы делать фильмы намного лучше, если бы публика проявляла к ним интерес. Но зачем же делать хорошие фильмы, если их никто не смотрит? Действительно, статистические данные свидетельствуют о том, что чем выше художественный уровень фильма, тем меньше у него шансов на успех. Исходя из этого продюсеры не только не желают искать средств для исправления такого положения, но в конце концов приемлют глас народа как глас божий. Весьма довольные тем, что это обеспечивает им наиболее легкий путь для получения барышей, они, в конечном счете, как мы увидим в следующей главе, начинают требовать, чтобы и государство действовало в том же направлении.

Вот некоторые данные о положении на итальянском кинорынке. Они убедительнее любых других аргументов покажут нам, насколько велико значение кино.

Наш кинорынок, насчитывающий 800 миллионов зрителей в год и дающий ежегодно 90 миллиардов лир сбора (при 12 тысячах кинотеатров), занимает второе место в Европе после английского. Эти цифры постоянно возрастают — и в Италии они растут быстрее, чем в любой другой стране. Индекс среднегодовой посещаемости кинотеатров на одного зрителя равняется у нас 24. Таким образом, Италия лишь незначительно отстает в этом отношении от Соединенных Штатов (индекс 28) и превосходит Германию и Францию (индексы соответственно — 18 и 13). Ежегодно в итальянскую кинематографическую промышленность вкладывается 25 миллиардов лир.

Для того чтобы читатель полностью уяснил себе значительность этих цифр, уместно будет привести некоторые сравнительные данные. Так, например, драматический театр, так сказать, первого класса, то есть имеющий в составе своей труппы, по крайней мере, одного артиста

общенационального значения, продает в год менее 1,5 миллиона билетов на общую сумму в 960 миллионов лир. Вот в чем, в конечном счете, если полностью отвлечься от вопросов эстетического порядка, заключается разница между театром и кино.

Даже если учесть все остальные формы зрелищных предприятий (диалектальный театр¹, оперный театр, балет, эстрадные концерты, оперетта, ревю, спортивные состязания и т. д.), то и тогда в общей сумме средств, расходуемых публикой на покупку билетов, на долю кино приходится более 80 процентов валового сбора (106 миллиардов лир), а на все остальные зрелищные предприятия — менее 20 процентов. Учитывая далее, что средняя стоимость билета в кинотеатр ниже стоимости билетов на другие зрелища, можно прийти к выводу, что в то время как кинотеатры ежегодно посещает 800 миллионов человек, остальные виды зрелищ, взятые вместе, могут набрать самое большее два-три десятка миллионов зрителей, что дает соотношение примерно 1 : 40.

Эти цифры заставляют задуматься, ибо они свидетельствуют не столько об экономической мощи кино, хотя и это имеет громадное значение, сколько о том, что кино способно оказывать влияние (положительное или отрицательное) практически почти на все население и в то же время — в силу коммерческой основы кино, которая вынуждает его удовлетворять требованиям самых грубых вкусов, инстинктов и стремлений, — представлять и фиксировать наиболее примитивные чувства, идеи и предрассудки этого населения.

Такое колоссальное распространение кино, благодаря которому оно стало поистине *зрелищем нашего века*, определяется целой совокупностью факторов практического и психологического порядка, а также характером используемых кинематографом выразительных средств.

Прежде всего, являясь наиболее дешевой формой зрелищного предприятия, кино доступно для всех категорий граждан, включая неимущих. В самом деле, стои-

¹ Диалектальный театр — народный итальянский театр, актеры которого говорят на местном (неаполитанском, сицилийском и др.) диалекте. — *Прим. ред.*

мость постановки одной кинокартины в силу возможности ее механического размножения путем копирования и наличия разветвленной сети кинопроката распределяется между миллионами и миллионами зрителей. Поэтому любой фильм может достигнуть даже мельчайших населенных пунктов, не располагающих достаточными средствами для организации хотя бы самого скромного театрального представления. (В связи с этим укажем, что именно по этой причине хорошие театры в Италии, по существу, имеются лишь в двух городах: Риме и Милане.) Но, что самое главное, зритель в каком-либо крошечном кино захудалой деревушки видит то же самое, что показывают в роскошном кинотеатре большого города. Таким образом, кино делает в равной степени доступным для всех наиболее грандиозное представление, осуществляемое силами крупнейших режиссеров и актеров, пользующихся мировой известностью.

В театре повторная постановка одного и того же спектакля может быть экономически выгодна лишь при определенных обстоятельствах — отсюда ограниченная возможность театральных гастролей. В области же кино наоборот: чем шире демонстрируется кинокартина — не только во времени, но и в пространстве, — тем больше прибыль от нее. Таким образом, согласно экономическому закону кинопромышленности, рентабельность кинофильмов прямо пропорциональна степени их распространения; удовлетворяя материальные интересы предпринимателей, кино осуществляет свою социальную функцию.

Есть здесь и другие обстоятельства: постановка спектакля в театре сопряжена с трудностями, которых не знает кинематография. Не говоря уже о том, что существует ограниченное количество театров, нужно отметить, что не все они располагают достаточно обширной сценой и оборудованием, пригодными для постановки более или менее сложных современных спектаклей. Такие трудности встретились, например, при постановке пьесы Чехова «Три сестры», осуществленной режиссером Лукино Висконти. Быстрая смена декораций в последнем акте требовала наличия сценического пространства и технических средств, которыми располагали лишь очень немногие театры.

Постановка вообще, как театральная, так и кинематографическая, многочисленными нитями связана с теку-

щим моментом. В данном случае я имею в виду не конкретное содержание произведения, а тот интерес, который в связи с его появлением пробуждается у публики, иногда даже в силу причин внешнего порядка. Но театральная постановка предполагает физическое присутствие актеров на сцене. Поэтому отсутствует возможность наиболее полно использовать любопытство, вызванное этой постановкой в данный определенный момент. Что же касается кино, то здесь, напротив, одна и та же картина может быть *одновременно* показана, как говорят кинопрокатчики, в теоретически неограниченном количестве кинотеатров, поскольку каждый фильм можно размножить в любом количестве копий.

Кроме того, кино предоставляет зрителям возможность широкого выбора картин, чего лишена театральная публика. Стоит указать, что, например, в 1953 году в прокате было почти 5 тысяч кинофильмов; ежегодно же на экран поступает около 500 новых картин. Чтобы достигнуть этого, театру потребовалось бы ставить 500 новых пьес в год. Следует также отметить то немаловажное для притока публики обстоятельство, что киносpectакль доступен всегда, в любой час дня и в любом месте. В кино можно пойти, чтобы поухаживать за девушкой, чтобы укрыться от дождя, чтобы убить время в ожидании часа свидания, наконец, просто от нечего делать или по привычке. И по этому поводу не следует улыбаться или морщить нос, над этим нужно задуматься, ибо такое положение, с одной стороны, свидетельствует о пассивности публики, пассивности, которая, всегда может быть преодолена фильмом и его чарами, а с другой — показывает, насколько беззащитна основная масса кинозрителей перед экраном. Вместе с тем это обстоятельство свидетельствует о могучей притягательной силе, какой обладает кино.

Но если эти соображения практического порядка и имеют большое значение, все же не подлежит сомнению, что основную причину широкого распространения кино следует искать в силе впечатления, создаваемого художественным языком кинофильма, в той иллюзии достоверности, источником которой является реализм самого изображения, ныне еще более усиленный реализмом воспроизведения звука.

Публика в значительной мере все еще живет в атмосфере изумления, порожденного первыми фильмами братьев Люмьер, которые изображали прибытие на вокзал паровоза, выбрасывающего из трубы клубы дыма, суету пассажиров и всю полную движения жизнь вокзала; выходящих с фабрики рабочих, идущих поодиночке или оживленными группами или едущих на велосипедах; людей на морском пляже, резвящихся в волнах, или ребенка, сидящего за столом на высоком стульчике. Теперь к этому добавились шум мчащегося автомобиля, треск автоматной очереди, выпускаемой гангстером, вой сирен, завывание бури.

Я хочу этим сказать, что даже в современном повествовательном фильме, где столь значительное место занимает разговорная речь, основную роль попрежнему играет влияние, оказываемое реализмом киноизображения, ныне совмещающим в себе зрительный эффект со слуховым. Именно этот реализм привлекает широкие массы зрителей, для которых кино, имитируя жизнь, создает иллюзию максимального приближения к жизненной правде. Ибо, несмотря на эстетическое воспитание, широкая публика ценит в искусстве главным образом элемент имитации. Достаточно напомнить о живописи и о том, как трудно бывает большей части посетителей художественных выставок отличить с точки зрения реализма изображения шедевры старых мастеров от подделки.

Впрочем, и сама техника кинематографии — я говорю о технических нововведениях, а не об артистической технике — развивалась именно в этом направлении: к движущемуся фотографическому изображению добавился сначала звук, затем цвет, а теперь также стереоскопический и стереофонический эффекты. Существует даже стремление раздвинуть нынешние рамки экрана и выйти за них, чтобы вызвать у зрителя ощущение еще более полной реальности киноизображений и чувство изумления перед миром, который с такой идеальной точностью воссоздается человеческим гением. Один из самых скучных и глупых фильмов, какие когда-либо были созданы — американский фильм «Багряница», — на протяжении нескольких месяцев демонстрировался в одном из крупнейших кинотеатров Рима лишь потому, что он являл собой чудо рельефных, почти полностью объемных изображений.

Культ идолопоклонства, создаваемый вокруг кинозвезд мужского и женского пола, основывается не столько на искусстве актеров, зачастую действительно весьма тонком, сколько на реализме фильма, который может перенести куда угодно их подлинное движущееся и говорящее изображение; посредством фильма эти «идолы» в их подлинном виде могут быть перенесены в середину кинозала, в гущу самой широкой и самой разнообразной публики.

Экран представляется публике прежде всего огромным зеркалом, в котором отражаются ее мечты, ставшие реальностью, ее стремления, ее убеждения и чувства. Этот реализм не следует рассматривать как одну из многочисленных эстетических категорий. В данном случае речь идет не об интерпретации различных аспектов человеческой жизни с позиций какой-либо идеологии (марксизма, религии, позитивизма и т. д.) или какой-либо художественной школы, то есть речь идет не о реализме в собственном смысле слова, не о натурализме, не о веризме¹. Речь идет о той материальности, которую приобретает на экране мир фантазии, где все, что принадлежит миру реальности, бесследно исчезает, так что не остается больше ни авторов, ни зрителей.

Создание этой иллюзии, лежавшей в основе многочисленных произведений живописи, предназначенных для самой широкой публики, и даже в основе самого популярного романа (в связи с этим следует отметить, что многие крупные произведения повествовательного жанра, читаемые широкой публикой, как раз и создавали такую иллюзию в воображении массы читателей, для которых они были предназначены) и массового театра (я имею здесь в виду не только буржуазный натуралистический театр или диалектальную комедию, но и величайшие образцы драматического творчества), является ныне исключительной прерогативой кино, которое воспроизводит ее, не прибегая к каким-либо искусственным приемам, но используя лишь свои специфические средства выражения.

Раньше зрители, смотревшие драму или комедию, или читатели романа (я говорю о широкой публике, а не о

¹ Веризм — близкое натурализму течение в искусстве, получившее распространение главным образом в Италии. — *Прим. ред.*

критиках и специалистах) обращали внимание не на стиль и технику построения произведения и не на идеи автора, которых они не замечали, а воспринимали лишь поведение персонажей, события и сюжетную линию, как будто это были реально существующие люди и действительно происходящие события, обсуждая при этом поведение того или иного персонажа, ругая одного и восхищаясь другим — так, как это обычно делают, читая газетную хронику. Подобно этому ныне зрители кино не замечают и не ощущают фальши или художественного вымысла, но реагируют на них так, как будто это реальность, вне которой ничего не существует, примерно так же, как спящий воспринимает сновидения.

Как было справедливо отмечено Эпштейном¹, могущество киноязыка, его сила убеждения вытекают из предельной верности теме, достигаемой путем уничтожения абстрактной речевой связи между тем, что лежит вне сюжета, и ощущаемым отображением того же в сюжете.

Вполне понятно, что киноизображение утрачивает свою силу, когда вследствие явно ощутимого присутствия автора в фильме либо вследствие схематизма построения сюжета и образов зритель начинает замечать наличие какого-то разрыва в развитии событий и, следовательно, обнаруживает вымысел. Это отнюдь не парадокс: ничто не действует столь губительно на восприятие кинообразов публикой, как тот преувеличенный натурализм или аналитический веризм фильма, придерживаясь которых в погоне за максимальной правдоподобностью стремятся уничтожить всякую искусственность, отделаться от условности, от всякого вымысла. Когда переносят на экран подлинных участников повседневных событий, настоящих проституток или служанок, зритель сразу же замечает, что перед ним *не действительность*, а более или менее искусное воспроизведение ее, то есть хорошо и красиво задуманный вымысел. И зритель расценивает его именно так. В этом случае разрыв между зрителем и экраном остается незаполненным и, вместо того чтобы быть захваченным развитием интриги или персонажами, зритель начинает заниматься оценкой средств и методов воспроизведения действительности, а такая оценка уже сама по

¹ Жан Эпштейн — французский кинорежиссер и теоретик кино. — Прим. ред.

себе означает неудачу фильма и тех целей, которые перед ним были поставлены.

В этих фильмах больше, чем в каких бы то ни было других, назойливо ощущается присутствие киносьемочного аппарата.

Присущая кино могучая сила воздействия, помимо реализма изображения, который, как мы говорили выше, заключается не в воспроизведении, а в создании реальности, в создании иллюзии реальности, определяется также его теоретически безграничной подвижностью. Я говорю здесь не о кадрах, воспроизводящих движение, а о движении кадров, то есть о монтаже. Посредством монтажа динамика фильма сообщается зрителю, который становится участником этого движения, хотя он и сидит неподвижно в своем кресле. Объектив киноаппарата — это глаз, который следит за действием, перемещаясь в самые различные пункты, то удаляясь от действующих лиц и даже теряя их из виду, то вновь приближаясь к ним вплотную, чтобы рассмотреть самые неуловимые движения их души. Объектив совершает произвольные скачки во времени и пространстве, передвигаясь вместе с героями, идущими пешком, скачущими на лошади, мчащимися в автомобиле или в самолете, наконец, полностью сливаясь с ними, вплоть до того, что смотрит на жизнь их собственными глазами. Отсюда ясно, что зритель, чьим глазом руководит киноаппарат, является не созерцателем действительности, созданной на экране, а ее участником; в конечном счете он находится не вне этой действительности, а внутри нее. Иллюзия третьего измерения достигается в кино движением и монтажем.

Итак, реализм кино относится не к области воспроизведения, а к области созидания, и зритель тем в большей степени поддается иллюзии реальности, чем прочнее эта реальность будет опираться на законы, присущие киновселенной, обладающей наряду с прочими присущими ей качествами идеальными пространством и временем. Условность, если можно так выразиться, киновселенной и состоит именно в этих законах. Подобно тому как вселенная покоится на законах движения и тяготения, мир кино существует только благодаря этим законам; вне этих законов утрачивается та сила воздействия, которая лежит в основе могущества кино. Мультипликационные фильмы и аналитическая кинохроника лежат вне кине-

матографической реальности в силу двух причин: во-первых, потому, что мультипликационные фильмы противоречат реализму изображения, а во-вторых, потому, что кинохроника противоречит тем основным законам, о которых шла речь выше.

Понятно, что мы не занимаемся здесь эстетическим анализом кинофильмов, не говорим о фильме как о *подлинном средстве художественного выражения*, ибо в этом случае вступают в силу соображения иного порядка, на основании которых произведение может быть признано ценным, независимо от указанных выше причин, влияющих на силу воздействия кино. Мы говорим о кино вообще: в своей совокупности оно является более важным социальным фактором, чем те редкие шедевры киноискусства, которые можно пересчитать по пальцам. Впрочем, среди этих шедевров имеется немало произведений, которые также созданы на основе законов, управляющих миром кино. Однако эти произведения сохраняют свою ценность в силу того, что в них достигнут высокий уровень художественной выразительности, и, следовательно, они могут рассчитывать на высокую оценку и в будущем. В качестве такого примера было бы вполне достаточно назвать фильм Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». Этот фильм увлекал публику в самую гущу революционного движения, превращая зрителя не столько в судью картины, сколько в действующее лицо и участника событий, и, во всяком случае, никак не в постороннего созерцателя, восхищающегося художественным совершенством кадров, почти музыкальным ритмом монтажа.

Поэтому нужно принять во внимание такое могущественное влияние языка кинофильмов и, вместо того чтобы морщить нос и говорить о гипнотическом влиянии кино, о его спиритических и прочих дьявольских свойствах, обратить это влияние на более благородные цели, чем те, которые преследует нынешняя кинопромышленность, основанная исключительно на законе прибыли. Неправильно высказываемое некоторыми мнение, будто кинофильм парализует все критические способности зрителя и приводит в движение только его подсознательные чувства. Это положение остается в силе в любом случае, даже когда фильм злоупотребляет своей способностью психологического воздействия. Способность рас-

суждения приходит позже, после действия, когда представление уже закончено. Это похоже на то, как зритель, пережив ранее какое-то событие, теперь может высказать о нем определенное суждение. И это суждение распространяется также и на его собственную личность.

Как часто интеллигенты, превосходно защищенные от какого бы то ни было подсознательного движения чувств, безудержно хохочут над глупейшими выходками комика или бывают растроганы до слез драмой, которая впоследствии кажется им поверхностной. Некоторые стыдятся этого или даже негодуют на себя, другие же сознают, что и у них еще сохранились некоторые запасы наивности, — свидетельство жизненной силы и непосредственности. Но так или иначе, те и другие оказываются покоренными кино.

При помощи монтажа режиссер может по своему произволу регулировать психологическую реакцию публики и достигать нужного ему эмоционального эффекта. Наиболее типичным примером этого является так называемая гриффитовская концовка. В таком финале одновременно развиваются две параллельные и взаимозависящие линии действия. Героя фильма собираются казнить, а в это время его товарищи мчатся ему на помощь. Эти линии все время перемежаются, причем сцены подготовки казни более длинны, а сцены, изображающие спасителей, мчащихся на выручку герою, более коротки. Эффект дается точным расчетом метража, но всегда оказывается неотразимым, даже для тех, кто знает секрет этого приема.

Огромную популярность и широкое распространение кино можно в значительной степени отнести за счет его колоссальной силы воздействия, благодаря которой фильм полностью поглощает зрителя, прерывая течение его жизни и его мыслей и погружая его в совершенно иной мир. И этот мир, в котором зритель живет, страдает и радуется, накладывает свой отпечаток на его личность.

Однако не следует думать, будто кино — это какое-то магическое средство, при помощи которого можно заставить зрителя принять любое содержание. Действительно,

если зрители испытывают на себе воздействие фильма, то, с другой стороны, они сами являются фактором, определяющим его содержание. Я хочу этим сказать, что кинокартина создается на основании данных точного опыта. Она стремится глубоко проникнуть в душевные движения зрителя, воздействовать на его вкусы, идеи, чувства. Каждая кинокартина всегда рассчитана на то, чтобы воздействовать на чувства зрителей и завоевать таким образом наибольшую популярность. Именно в силу этой причины кино так тесно связано с современной жизнью и является самым чувствительным барометром всех изменений в настроениях и нравах общества.

Кино служит определяющим фактором и, в свою очередь, само определяется другими факторами. Даже сам факт преклонения перед кинозвездами — это не просто следствие, так сказать, организованной кинорекламы, но выражение некоторых определенных элементарных представлений, характерных для определенного исторического момента и для определенной страны, — представлений о красоте, смелости, доброте, силе, чувственности, извращенности, любви. Эти представления меняются со временем, а вместе с ними угасают одни кинозвезды и взамен появляются новые. Как говорят психологи, кинозвезды — это *коллективные иллюзии*, воплощенные в телесную форму, это воплощение идей и чувств. Данное положение до такой степени верно, что каждый зритель мог убедиться в этом на собственном опыте, уловив ошибку постановщика или режиссера, поручившего актеру несвойственную ему роль, то есть избравшего для исполнения роли актера, чьи физические данные не соответствуют тому представлению, которое в данный момент составила себе публика об основных чертах того или иного персонажа: он должен быть, скажем, добрым, сильным, красивым, мужественным.

Но когда какой-либо актер или актриса достигают полного совпадения с таким идеалом, примером чему может служить Грета Гарбо, то уже не они приноравливаются к своим ролям, а отдельные роли и даже целые сюжеты выкраиваются по мерке этих актеров. Всем известно, что фильмы с участием Гарбо представляли собой только различные вариации одного и того же

образа: выступала ли она в роли Дамы с камелиями, Анны Карениной или королевы Христины, в действительности это всегда была Грета Гарбо — идеализированное выражение большой и неразделенной любви.

Если кинематограф не создал этого идеала из ничего, а лишь как бы обнаружил и раскрыл его в сфере подсознательных чувств публики, то на дальнейшем этапе он внедрил и популяризировал его среди самых широких масс зрителей. Достаточно напомнить о том, что происходило среди публики накануне взрыва второй мировой войны, когда все кинозрители с нетерпением ждали, что им удастся, наконец, увидеть Гарбо смеющейся. Именно смеху Гарбо был в значительной мере обязан успехом фильм «Ниночка». И недаром: это был первый смех актрисы, на лице которой ранее никогда не появлялась улыбка.

Смех Гарбо обладал столь большой силой воздействия, что даже тогда, на пороге войны, он вызвал такое напряженное ожидание, такой бурный восторг. Не лишено значения и то, что из трагедии войны впоследствии возник подлинно народный образ, созданный актрисой Анной Маньяни¹, образ, который так хорошо соответствовал скорбному и трагическому характеру событий того времени, так гармонировал с жизнью простых и гордых людей, способных, идя на смерть, плюнуть в лицо своим палачам.

Благодаря этим двум своим качествам — реализму фотографического изображения и творческим возможностям монтажа — кино обладает способностью придавать видимость правдивости самым неслыханным фальсификациям. Именно поэтому оно всегда широко использовалось различными режимами и правительствами в качестве орудия пропаганды. Во времена фашизма (1925 г.) в Италии был создан институт Люче, выпускавший документальные фильмы и хроникальные киножурналы и выполнявший, таким образом, пропагандистские функции. И сейчас еще сплошь и рядом, когда хотят выразить идею точной передачи событий, говорят «фильм-люче». Что же касается документальных фильмов, то уже само слово

¹ Анна Маньяни — одна из лучших драматических актрис современной Италии. Советскому зрителю известна по фильмам «Рим — открытый город» и «Мечты на дорогах». — *Прим. ред.*

документальный достаточно многозначительно, если принять во внимание характер этих *документов*.

Если Германия сумела при помощи документальных фильмов создать миф о непобедимости своих вооруженных сил, то итальянский фашизм подобным же методом рекламировал свое могущество, на деле оказавшееся иллюзорным.

Возможности фальсификации истины при помощи кино настолько велики, что на экране трудно отличить истину от лжи, так как ложь выглядит в кино столь же реальной и осязаемой, как истина.

Для широких масс публики вопрос о достоверности фильма даже не возникает. Слова: «Я видел это в кино» и «Я видел это собственными глазами» — для них равнозначны.

Такая сила убеждения, свойственная документальным фильмам, является одной из причин, в силу которых ограничивается их обмен между различными государствами: органы цензуры каждой страны проявляют по отношению к ним особую суровость, опасаясь, что их демонстрация откроет зрителям глаза на измышления о других странах, распространяемые через печать и радио, или же что эти другие страны, используя силу воздействия документальных фильмов, сумеют создать весьма опасные мифы.

Могущество кино проявляется не только в таком более или менее вредном воздействии на общество; роль кинематографа не ограничивается тем, что он через самую низкопробную кинопродукцию распространяет образ жизни, нравы и привычки если не подрывающие, то разъедающие моральные устои народа. (Здесь следует указать, хотя бы мимоходом, ибо эта тема выходит за рамки нашего исследования, на вредное влияние, оказываемое огромной массой возбуждающих дурные инстинкты вульгарных фильмов, которым, как правило, нельзя отказать в умелом использовании присущих кинематографу средств психологического воздействия. В конечном счете, эти фильмы прославляют жизненную силу, выражающуюся в стрельбе из автоматов, в вульгарной и грубой любви или же в приключениях, в которых торжествует право сильного. Не впадая в крайности, к которым склонны некоторые моралисты, мы должны прямо сказать,

что, как показывают многочисленные случаи, эти фильмы в немалой степени способствуют, например, распространению детской преступности. Не является тайной и то, что игра кинозвезд оказывает определенное влияние на многих молодых девушек.) Кино является также чрезвычайно эффективным по своей действенности проводником идей, системой художественно выразительных средств, методом обучения, средством распространения культуры, орудием научного исследования и популяризации научных знаний.

При нынешней экономической и социальной организации общества самые низшие его слои полностью отрезаны от культуры как в силу своего бедственного материального положения, так и в силу отсталости целого ряда районов страны, где отсутствует все, что необходимо для обеспечения минимального уровня культурной жизни, где нет не только библиотек, школ, больниц, но даже дорог, водопровода, канализации. В таких условиях единственным источником культуры для громадного числа людей является кино, да и для того чтобы увидеть его, им зачастую приходится ходить за многие мили. Но благодаря кино они получают возможность время от времени соприкоснуться с миром искусства — так перед ними открываются новые горизонты. Чтобы оценить, в какой мере кино может способствовать повышению культурного уровня и воспитанию масс, достаточно побывать на одном из киносеансов в деревне, когда там будет демонстрироваться сколько-нибудь приличный фильм. Зрителей из простого народа недостаток или полное отсутствие культурной подготовки всегда восполняется свежестью восприятия.

Но, помимо области зрелища, перед кино открыт целый мир — еще более важный и обширный. Это почти девственная область, в особенности у нас, в Италии, ибо она не связана с коммерческими спекуляциями. Напротив, она предполагает наличие государственной организации, которая действительно занималась бы проблемой культуры — культуры не как монополии ограниченного социального слоя, а как всеобщего достояния, пользоваться которым имеют право все граждане, без всяких различий.

В тех странах, где уже проведен такой опыт, было доказано, какую большую помощь оказывает кино в про-

цессе обучения, в особенности на первых его этапах, когда отвлеченные понятия являются камнем преткновения для учащихся.

О том, какие возможности открывает кино в области популяризации искусства (фильмы о живописи, музыкальные фильмы) и науки, не стоит и говорить. Мы упоминаем об этом лишь для того, чтобы подчеркнуть, насколько разнообразны области жизни, где может проявить свое могущество кино. Этими областями нельзя пренебрегать, хотя применение кино и ограничивается у нас исключительно областью зрелища. В заключение следует указать на возможности применения кино в качестве орудия научного исследования, что может быть достигнуто путем использования всех тех средств, которыми оно располагает, начиная от микрокинематографии и кончая сверхскоростной съемкой и рентгенокинематографией. Но кого может интересовать эта сторона могущества кино? Ведь такое его применение не сулит выгод ни с экономической точки зрения, ни с точки зрения политической дидактики.

Само собой разумеется, что эта «пятая держава», каковой является кинематография как отрасль промышленности, находится в руках капиталистов или вообще в руках людей, располагающих деньгами. Но этого мало. Помимо того, что производство фильмов обходится дорого (в дальнейшем мы увидим, как велика их стоимость), чрезвычайно сложна сама организация кино. Чтобы завоевать позиции в области кино, мало одних денег — нужно также держать в своих руках ключи к кинематографическому рынку. Эта отрасль промышленности, если так можно назвать наше кинопроизводство, учитывая присутствующий ей у нас, в Италии, неустойчивый и зачастую, поскольку речь идет о киносъемках, импровизированный характер, разделяется на три большие отрасли: собственно производство (которым занимаются специальные кинокомпании), оптовый кинопрокат или распределение (прокатом заняты компании, которые импортируют фильмы из-за границы или же берут подряд на прокат итальянских фильмов, чтобы пропустить их через определенную сеть кинозалов) и, наконец, непосредственная эксплуатация кинотеатров (то есть демонстрация фильмов в отдельных кинотеатрах). Самыми мощными из этих об-

ществ являются компании по кинопрокату, ибо только через них фильм достигает публики. Особое место занимают различные кинопредприятия (киностудии, где снимаются фильмы, лаборатории, обрабатывающие пленку, специальные мастерские для синхронизации и дубляжа).

Производство фильмов зависит от крупнейших кинопрокатных компаний как в силу необходимости обеспечить фильму коммерческий успех, так и потому, что эти компании обычно выдают производителям фильма аванс в счет будущих прибылей, давая им возможность при постановке фильмов рисковать меньшим капиталом. В некоторых случаях кинопрокатчик, имеющий собственные предприятия и кинотеатры, занимается киносъемкой на свой риск и страх. Обо всем этом мы расскажем подробно в третьей главе книги. Здесь же мы ограничимся указанием на то, что кино фактически находится в руках кинопрокатчиков, по крайней мере их влияние больше всего дает себя чувствовать. Они могут навязать публике любой фильм и, наоборот, провалить самый хороший, если им так вздумается или если на то есть особые политические или экономические соображения.

Мнение кинопрокатчиков является решающим также в силу того, что сеть кинопроката — это постоянная опора кинематографического рынка, в то время как капиталовложения в производство фильмов носят лишь случайный характер. Собственно, у нас, в Италии, очень немногие кинокомпании могут постоянно давать кинопродукцию в значительном объеме.

Образ мышления кинопрокатчика типичен для психологии торговца. Кинопрокатчик несколько не интересуется качеством кинопродукции, его интересуют исключительно возможности ее сбыта. Экономическое положение кинопрокатчика является одним из самых прочных: он лишь в минимальной степени ощущает влияние кризиса рынка, который сказывается прежде всего в области производства фильмов, но может распространиться и на театровладельцев. Это происходит потому, что в распоряжении кинопрокатчика всегда имеется национальная или заграничная продукция, которую можно сбыть. Вместе с тем область кинопроката является в определенном смысле наилучшим наблюдательным пунктом для оценки вкуса и склонностей публики. И действительно, кинопро-

катчик (здесь речь идет о крупных предприятиях национального масштаба, хотя в Италии имеются и так называемые областные конторы кинопроката, сфера действия которых ограничивается пределами одной области), имеющий свои агентства по всей Италии, постоянно ощущает, так сказать, биение пульса публики. Он хорошо знает, как реагирует публика на кинофильмы того или иного жанра, учитывает различие между требованиями публики в Северной и Южной Италии, между выручкой от первого экрана и от обычной демонстрации, между городом и деревней. Вообще кинопрокатчик в силу реального положения вещей, определяющегося современной экономической организацией кинематографической промышленности, выражает потребности или, лучше сказать, запросы публики самого низкого уровня, составляющей наибольшее число *потребителей* его товара.

Впрочем, нельзя сказать, что в области производства фильмов дело обстоит иначе. Ни традиции наших капитанов кинопромышленности, ни среда, из которой они выходят, не соответствуют роду их занятий. Возьмем для сравнения весьма сходную сферу деятельности — издательское дело, которое также является областью производства, связанного с культурой. Достаточно сопоставить эти две области деятельности, чтобы убедиться в том, насколько они отличны друг от друга. В области издательского дела предприниматели выражают интересы тех или иных групп интеллигенции страны. Им присуще понимание функций, которые они выполняют, и их большого значения, так что каждое более или менее крупное издательство обязательно имеет свое культурное и политическое направление.

В области же кинопромышленники (это наименование не всегда соответствует действительности, ибо, как я уже говорил, постоянного процесса производства здесь не существует) в своем подавляющем большинстве являются выходцами из среды коммерсантов (торговцев самыми разнообразными товарами) или дельцов, подвизавшихся ранее в других областях деятельности (подряды на строительные работы, оптовая торговля, производство товаров широкого потребления), а иногда — из числа землевладельцев. Иногда среди них встречаются даже богатые аристократы. Так или иначе, у них преобладает чисто экономическая заинтересованность, выражающаяся

в спекулятивной деятельности. И вот именно такой случайный характер кинопромышленности и авантюристический склад ума кинопромышленников иногда дают режиссерам возможность побудить их пойти на риск и финансировать постановку подлинно художественного фильма в надежде, что он принесет им из ряда вон выходящий материальный успех, как это действительно подчас случается. К этому нужно добавить, что продюсеры в известной мере равнодушны также и к славе, и, таким образом, их судьбу связывает с фильмом не только материальная сторона дела, хотя она и является основой их деятельности.

В общем, если кинопрокатчик, действуя на основе грубого закона прибыли, представляет средний уровень публики, то продюсер является выразителем вкуса тех слоев публики, из которых он сам происходит. Как правило, это грубобуржуазные вкусы, по большей части сочетающиеся с реакционными взглядами. Только «пульсация» капитала, вкладываемого в производство фильма, может иногда сделать возможным создание произведений, выходящих за рамки обычного приспособленчества к требованиям сбыта, только прихоть какого-нибудь продюсера может победить сопротивление кинопроката.

Таковы требования проката — к такому объяснению сплошь и рядом прибегают режиссеры, когда им указывают на определенные недостатки их фильмов: условность сюжета, банальность эпизодов, неудачный выбор тех или иных артистов. И действительно, артисты — это те опорные позиции проката, с которых он никогда не отступает. Фильмы, в той или иной мере идущие вразрез с существующими коммерческими канонами, могут быть приняты лишь в том случае, если среди участвующих в них актеров имеется два-три имени, «обеспечивающих сбор». Именно поэтому, как мы увидим дальше, ставки оплаты актеров чрезвычайно высоки, но в то же время очень неустойчивы: они устанавливаются в зависимости от настроений широкой публики, а эти последние крайне изменчивы.

В заключение перейдем к режиссерам. Это по большей части выходцы из среды творческой интеллигенции: актеры, переключившиеся на режиссерскую деятельность, операторы, директора съемочных групп, в общем люди, вышедшие из низов и приносящие в кино лишь свои про-

фессиональные способности. Они не имеют большого влияния в определении характера фильма, так как, состоя на жалованье, просто выполняют более или менее серьезно и добросовестно любую работу. А с другой стороны, именно на этих режиссерах-профессионалах в значительной мере основывается кинопроизводство, которое непосредственно направляется продюсерами и кинопродюсерами.

О людях, ставших режиссерами случайно, а проще говоря, о мастерах обделывать дела, которым иногда удается, как говорят на кинематографическом жаргоне, «накрыть» какого-нибудь простодушного торговца с толстой мошной, надеющегося на крупные барыши, не стоит и говорить. Они представляют абсолютно отрицательное явление в нашей кинематографии, и их фильмы не оказывают никакого влияния даже на самую неприхотливую публику.

Наконец, имеется определенная группа режиссеров, являющаяся «интеллектуальным авангардом» кинематографии. Их положение в кино представляет особенно большой интерес. В самом деле, именно в их фильмах со всей остротой выявляются все те противоречия, которыми определяется могущество кино. Мы уже ознакомились с факторами, порождающими эти противоречия, но будет нелишним еще раз резюмировать их: публика как однородная масса, как толпа, с ее изменчивыми интересами, с ее вкусами, постоянно подвергающимися процессу нивелировки и распространяющимися вглубь; кинопродюсеры, которые в силу беспощадного закона рынка всегда ориентируются на широкий спрос с целью достигнуть наибольшего успеха и получить таким образом максимальный сбор; продюсеры, которые, хотя и преследуют коммерческие цели, все же привносят в кино требования своего вкуса, причем очень часто совершенно искренне путая прибыльное с прекрасным, вернее с тем, что они сами считают прекрасным в киноискусстве. А таковым они считают нравящийся подавляющей массе зрителей занимательный сюжет, секретом которого, как им кажется, они владеют, хотя в действительности они очень часто ошибаются. В противоположность доводам кинопродюсеров, которые обычно исходят из следующих соображений: публике нравятся любовные сюжеты, актриса X обеспечивает сбор в таком-то размере, «тяжелые» сюжеты не

имеют успеха и т. д., их аргументация никогда не основывается на статистике. Нет, продюсеры исходят из соображений художественного порядка. О том, каковы характер и значение этих соображений, мы расскажем дальше, когда нарисуем портреты этих капитанов промышленности. И наконец, актеры, те самые актеры, которые обеспечивают сбор. Принимая участие в каком-либо фильме, они также хотят сказать свое слово. Обычно их суждения связаны с порученной им ролью и с возможностями, которые она открывает для выдвижения актера. При этом высказываются мнения по самым различным вопросам, начиная от соображений об удельном весе его роли в картине и кончая оценкой характера действующего лица, которое должно, по мнению актера, обладать специфическим обликом «героя» или «героини», чтобы привлечь к себе симпатии публики и увеличить таким образом славу исполнителя. Актеру такого типа трудно представить себе действующее лицо как нечто самостоятельное, не сливающееся с его личностью, как образ, который он должен создать при помощи своего искусства. Он рассматривает его как абсолютное отражение своей собственной личности или, точнее говоря, его оценки собственной личности, так что любое суждение публики об этом действующем лице воспринимается актером как суждение о нем самом. Актер приходит к такому отождествлению еще раньше публики.

Таким образом, режиссер, принадлежащий к группе, которая представляет собой самую передовую интеллигенцию кино, каждый раз при съемке нового фильма оказывается вынужденным разрешать задачу, с первого взгляда кажущуюся неразрешимой, ибо он сталкивается с множеством противоречивых интересов. Режиссер должен учитывать все силы, действующие в кино, но одержать верх над ними может только тот, кому удалось добиться успеха у публики. В противном случае режиссер, даже если он и создаст интереснейший художественный фильм, рискует лишиться возможности работать, по крайней мере в этом направлении.

Для того чтобы закончить описание обстановки, в которой рождаются и поступают затем на суд публики фильмы, необходимо рассмотреть также деятельность государства, имеющую, например, в Италии, определяющее значение. Деятельность государства в области кино чрезвычайно сложна и осуществляется, как мы сейчас уви-

дим, посредством различных форм контроля над кино-продукцией и путем направления деятельности кинокомпаний. Главенствующей из этих форм является цензура.

Эти, по правде сказать, не слишком благоприятные условия, определяющие жизнь кино, являются, в сущности, непосредственным результатом его могущества. Тот факт, что интересы художественного мастерства приходят в столкновение с политическими и экономическими интересами и что часто между ними возникают неразрешимые противоречия, является лишь отражением противоречий расколотого на части общества, которое уже не может обрести единства и равновесия. С другой стороны, в борьбу, ведущуюся вокруг кино, вовлечены не только уже рассмотренные нами группы и само государство, но и все те сталкивающиеся между собой политические силы, которые сознают могущество кино и стремятся использовать его в своих целях.

Таким образом, мир кино, во всей его сложности, представляет огромный интерес: по ту сторону экрана разворачиваются невидимые для широкой публики битвы, имеющие немаловажное значение в борьбе за завоевание экономического и политического господства. Эта борьба не ограничивается одной лишь национальной сферой. Ввиду важности итальянского рынка (второго по объему в Европе) в торговом отношении и самой Италии — в политическом в борьбу вовлекаются также иностранные группировки.

Чтобы понять этот еще более широкий аспект борьбы, ведущейся вокруг кино, достаточно указать на то значение, которое придает ему «движение за объединенную Европу».

С творческой точки зрения понятие «европейское кино» столь же бессмысленно, как и понятия «европейский театр», «европейская поэзия», «европейская проза», «европейская музыка», «европейская живопись» и т. д. Впрочем, это понятие получает некоторое содержание благодаря совместным кинокартинам, выпуск которых становится возможным в результате соглашений между различными странами. Поскольку это касается Италии, речь может идти главным образом о совместном франко-итальянском производстве. В результате такого совмест-

ного производства на экране появлялись, как правило, либо весьма малоценные, либо совершенно бездарные фильмы, даже если они и давали иногда положительный экономический эффект.

«Центр движения за объединенную Европу» опубликовал недавно бюллетень, посвященный европейскому кино. В предисловии к этому бюллетеню говорится:

«[Европейское кино] представляет собой проблему, которая в еще большей степени [чем предпринимателей] должна интересовать тех, кто верит в насущную необходимость осуществления европейского наднационального единства. И не только потому, что европейское кино явилось бы первым достижением на пути к такому наднациональному единству в экономической сфере, а потому, что, обладая в лице кинофильма самым действенным из всех средств выражения, оно дало бы возможность ускорить формирование того европейского мировоззрения, которое представляет собой необходимую предпосылку для возникновения европейского единства».

В речи, произнесенной на заседании Страсбургской ассамблеи¹ в декабре 1953 года, Де Гаспери заявил: «Разумеется, производство машин и технических средств необходимо. Это — нечто подобное скелету в человеческом теле. *Но это творение будет очень хрупким, если мы немедленно не вдохнем в него жизненную силу. Такой животительной силой может быть лишь высшая политическая воля, выраженная каким-либо избранным парламентским органом, который действительно обладал бы правом решающего голоса.*

Но для того чтобы создать такую политическую волю, необходимо создать европейское сознание, *дав определенное направление общественному мнению.* Кино может послужить весьма действенным средством для формирования такого направления. Кинофильмы *могут создавать общественное мнение*».

В целях большей ясности нашего изложения следует подчеркнуть значение, которое придается фильму не с производственной, а с политической точки зрения как средству воздействия на народные массы.

¹ Имеется в виду Страсбургская сессия так называемой Консультативной ассамблеи Европейского совета — органа «движения за объединенную Европу». — *Прим. ред.*

Итак, могучую силу кино можно было бы сравнить с одной из сил природы в ее первобытном состоянии, например с силой воды. Вода может затопить поля и дома, вырвать с корнем деревья, разрушить мосты и дороги. Но она же может дать электроэнергию, напоить жаждущих, служить средством сообщения, то есть может играть роль не орудия разрушения, а орудия цивилизации и прогресса. Задача людей заключается в том, чтобы обуздать эту энергию, направить ее по нужному пути, использовать ее для нужд общества, не лишая ее, однако, той силы, которой она обладает благодаря своему благотворному могуществу.

Сила кино заключается в его свободе, но свободе, понимаемой в смысле высшей человеческой ценности, то есть кино как вид искусства и культуры должно быть свободно от всякого экономического рабства, равно как и от всякой политической тирании, как открытой, так и замаскированной.

Разумеется, это не легкая проблема, в особенности в наше время, когда положение каждой страны характеризуется глубокими внешними и внутренними конфликтами. Эта проблема особенно сложна для тех стран, где (например, в Италии) к кино подходят преимущественно как к отрасли промышленности и как таковую охраняют и субсидируют. С другой стороны, существует опасность, что, избавившись в результате национализации от политико-экономического гнета, кино может попасть под политико-бюрократический гнет. В таком случае оно попрежнему останется средством выражения идеологии господствующих групп, а не тех наиболее передовых интеллектуальных сил, которые представляют дух народа.

Но для того чтобы этот дух мог найти свое выражение на экране, необходимо, чтобы была сохранена диалектическая связь между фильмом и публикой, ибо последняя является важнейшим фактором, определяющим могущество кино, и таковым она должна оставаться и впредь. Фильм может обладать силой воздействия и иметь право на существование лишь в том случае, если он представляет собой не изливание чувств отдельного индивидуума — автора, желающего привлечь к собственной персоне восхищенное внимание толпы, а создание художника, умеющего раскрыть перед массой то лучшее

и сокровенное, что зреет в глубине ее сознания. Достаточно привести пример Чарли С. Чаплина — популярнейшего и вместе с тем величайшего артиста нашего времени.

Кино нуждается в таких актерах, которые не стремятся завоевать популярность, играя на низменных инстинктах масс, в людях, не рассматривающих публику как потребителя товара, для привлечения которой нужно поощрять ее худшие инстинкты. В кино нужны артисты, относящиеся к зрителю с тем человеческим уважением, на которое он имеет право, ибо каждый фильм повествует именно о нем, даже если это всего лишь немудреная и невинная постановка, служащая единственной цели — развлечь публику и дать ей отдохнуть.

Лишь путем установления такой диалектической связи между создателем фильма и публикой можно достигнуть улучшения кинопродукции. Публика представляет собой силу, высшую силу, воздействию которой на кинематографию нужно использовать в целях повышения художественного и культурного уровня фильма. Ясно, что такого рода воздействие не должно носить негативного характера, как, например, воздействие цензуры, установившей над киноискусством строгую опеку, что уже само по себе унижает человеческую личность. Напротив, воздействие публики должно носить позитивный характер, должно преследовать цель культурного обновления. Публика совершенствуется не только в результате воспитания методами кино. Ее совершенствованию способствуют также киноклубы, эти прекрасные, полезнейшие учреждения, равно как и все мероприятия, цель которых состоит в том, чтобы серьезно поставить проблемы кинематографии в учебных заведениях, на заводах, в деревне. Для совершенствования публики необходимо прежде всего, чтобы культура рассматривалась в ее подлинном содержании, то есть как культура всего народа, а не немногих избранных. Совершенствование публики может быть достигнуто не путем воздействия на отрицательные черты людей, а путем стимулирования их положительных качеств.

Итак, наряду с другими свойствами кино обладает колоссальной силой разоблачения: оно является, даже в наихудших своих формах, верным отражением общества, и поэтому совершенно бесполезно пытаться ханжески

прикрывать его черным занавесом цензуры. Напротив, необходимо делать выводы политического, социального и морального порядка из поставленных им проблем.

Как правильно отмечает Кракауэр, изучавший по фильмам психологическую историю Германии догитлеровского периода, «можно полагать, что популярные фильмы, или, точнее говоря, популярные кинематографические мотивы, отвечают стремлениям, существующим в массах... Эти фильмы отражают не столько какое-то определенное мировоззрение, сколько те психологические тенденции, те глубоко заложенные элементы коллективного мышления, которые в той или иной степени воздействуют на сознание».

Именно в силу этих соображений государство не может и не должно безразлично относиться к такому важному явлению, как кино. Оно обязано направлять силу кино по определенному руслу, чтобы кинематография не представляла собой результат анархической деятельности отдельных лиц или групп или сферу влияния иностранных интересов, но чтобы она являлась художественным средством свободного выражения чувств народа, средством его воспитания, развлечения и отдыха, орудием научного исследования и распространения культуры.

В связи с вышесказанным становится ясно, как важно проводить последовательную политику в области кинематографии, насколько необходимо, чтобы о ней было больше известно в стране и чтобы она шире обсуждалась в парламенте, где, как правило, ей уделяется мало места и внимания, ибо до сих пор еще слишком многие политики и деятели культуры не понимают подлинного значения кино, его колоссального влияния.

Для того чтобы его полностью понять это, необходимо ознакомиться не только с художественной стороной фильма, с возможностями его художественного языка,— необходимо разобраться также в конкретных экономических, юридических и политических условиях, на почве которых развивается кинопроизводство, короче говоря, нужно хотя бы мельком заглянуть за экран.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ГОСУДАРСТВО И КИНО

Почему государство интересуется кино. — Фашистское наследие. — Нынешнее законодательство. — Будем выдавать премии всем. — Капитаны промышленности. — Чинечитта, ЧИНЕС, ЭНИЧ. — Контроль над кредитом. — Так называемые моральные учреждения: институт Люче, Экспериментальный кинематографический центр. — Бюрократы в качестве обязательной приправы. — Венецианский фестиваль. — Один процент премий приспособленческой культуре.

Если могущество кино таково, как я пытался показать в предыдущей главе, то очевидно, что государство не может им пренебрегать в силу двух серьезных причин: первая связана с политической, художественной, культурной и воспитательной ролью кино; вторая — с экономической мощью кинематографической промышленности, со значительностью тех материальных интересов, которые она представляет. Следует отметить, что если каждая из этих двух сторон кино всегда, при любом общественном строе, являлась причиной более или менее непосредственного вмешательства государства в область кинематографии, то никогда еще государство не вмешивалось в кино, учитывая обе его стороны одновременно, поскольку, как мы увидим в дальнейшем, они взаимно исключают друг друга. Однако это не мешает предпринимателям и спекулянтам, единственная цель которых заключается в том, чтобы при помощи государства добиться создания возможно более благоприятных условий для своей деятельности, постоянно кричать о духовных ценностях кино, о престиже национальной культуры.

В действительности же в тех странах, где распространены такие протекционистские и корпоративные формы, которые предусматривают *равномерное* покрытие дефицита кинопромышленности за счет всех граждан, за исключением самих промышленников, именно эти экономические группы, то есть предприниматели и спекулянты, прежде всего заинтересованы во вмешательстве государства в кинематографию. Ибо, хотя это вмешательство и маскируется самыми благородными идеалами, оно преследует одну цель: создать благоприятные экономические условия для этих групп в ущерб тем ценностям, которые, если верить широковещательным заявлениям государства, оно намерено всемерно защищать. Ясно, что если ценность и успех фильма отождествляются с максимальными возможностями выручки, это значит, что в данном случае руководствуются не стремлением поднять публику до уровня понимания подлинного искусства, а, напротив, стремлением низвести кинопродукцию до уровня самых низких запросов публики.

Разумеется, не исключается и контроль, определяющийся соображениями политического порядка. Но здесь положение иное, чем в странах, где кинематографическая промышленность национализирована и предъявляемые к ней политические требования доминируют над всеми остальными, благодаря чему на экране появляется кинопродукция, выдержанная в одном идеологическом направлении и слишком часто носящая апологетический характер. В этом случае такой контроль имеет чисто негативный характер, так как он ограничивается задачей воспрепятствовать созданию фильмов, противоречащих господствующим интересам и господствующей идеологии. Этот контроль сводится к стремлению изъять из обращения политические фильмы критического содержания, вызывающие недовольство властей и не совпадающие с интересами экономических групп, диктующих свои законы в области кинематографии. Именно в силу этих причин для фашистской кинематографии были характерны «белые телефоны» и «венгерские кинокомедии»¹, а

¹ Венгерские кинокомедии — салонные, лишённые политических мотивов комедии, действие которых происходит в Венгрии. Примерами могут служить итальянские фильмы «Человека украли», «Скандал из-за Доры» и другие. Белые телефоны — типичный для этого типа комедий аксессуар. — *Прим. ред.*

не такие чрезвычайно редко появлявшиеся на экране фильмы, как «Черная рубашка» (реж. Форцано), этот панегирик фашизму, «Старая гвардия» (реж. Блазетти), прославлявший деятельность сквадристов, «Сципион Африканский» (реж. Галлоне), представлявший собой аллегорическую мешанину из напыщенной декламации и картонных декораций, «Великий призыв» (реж. Камерини), певший дифирамбы абиссинской войне. По той же причине сейчас не приходится говорить о католической кинематографии, несмотря на влияние, которое оказывают на страну церковная иерархия и светские организации католической церкви через христианско-демократическую партию.

В период фашизма, в первые годы существования Генеральной дирекции по делам кинематографии (1934 год), была предпринята попытка придать определенную идеологическую направленность кинематографической промышленности путем выдачи денежных премий и субсидий. Премии выдавались по решению министерской комиссии за фильмы, обладавшие «выдающимися художественными достоинствами и высоким уровнем технического исполнения» (но, как всем нам хорошо известно, согласно установкам бюрократической иерархии, фильмы, не принадлежащие к числу тех, которые поддерживают официальную идеологию, не могут обладать «художественными достоинствами»). Кроме того, тогдашним министерством народной культуры практиковалась выдача авансов на основании предварительной оценки стоимости фильма по одобрении сметы расходов, предусмотренных на производство фильма, а также — что в данном случае более важно — плана фильма, который «должен был содержать законченный сценарий, дающий представление о жанре и сюжете фильма, а также сведения о режиссере, помощнике режиссера, операторе, сценаристе, авторе сюжета и т. д.»¹. И действительно, кое-какие результаты в этом направлении были достигнуты. Среди фильмов, удостоенных премий и получивших субсидии, значатся: «Белый эскадрон» Дженина, «Сципион Африканский» Галлоне (созданный, впрочем, государственным

¹ Цитируется по книге Луиджи Фредди «Кино» (Рим, издательство Л'Арния, 1949). Автор этой книги во времена фашизма был генеральным директором по делам кинематографии. — *Прим. авт.*

консорциумом), «Великий призыв» Камерини, «Тринадцать человек и одно орудие» Форцано, «Бронзовые часовые» Марчеллини, «Кондотьеры» Тренкера, «Пилот Лучано Серра» Алессандрини, «Эttore Фьерамоска» Блазетти. Все эти фильмы либо носили откровенно пропагандистский характер, либо имели определенную политическую направленность, либо были построены на «героическом» сюжете. Но такое положение существовало недолго: экономические интересы, связанные с кино, оказались сильнее политических и в конце концов одержали верх. Королевским декретом от 16 июня 1938 года за № 1061, который 18 января 1939 года приобрел силу закона под № 408, субсидии кинопромышленности были отменены, а премии, предоставлявшиеся министерством, уменьшены. Был введен порядок выдачи прогрессивных премий в размере от 12 до 25 процентов сбора для всех фильмов без каких бы то ни было ограничений.

Количество выпускавшихся кинофильмов, ранее сокращавшееся вследствие сопротивления продюсеров, теперь сразу же резко возросло. Но, увы! *Новая система премий привела к возникновению колоссального разрыва между хорошими с технической и коммерческой точки зрения фильмами и абсолютным браком. Наметилось резкое падение производства фильмов оригинального содержания и высокого морального и общественного значения.* Из тридцати с лишним фильмов, выпущенных с июля 1938 по конец марта 1939 года, лишь пять несколько возвышались по своему качеству над уровнем посредственности: «Сердечный трепет», «Вдова», «Бесмертный Неаполь», «К вашим услугам, сударыня», «Универмаги». Из остальных двадцати шести фильмов десять были ниже среднего уровня, а шестнадцать относились к категории «лучше бы их вовсе не снимать».

Стоит привести названия этих фильмов, ибо они свидетельствуют не только о внезапном исчезновении «политического» жанра (разумеется, «политического» жанра в дозволенных рамках и желательных ему рамках), но также и о том, что в этот период приближавшейся катастрофы кинематографическая промышленность развлекала публику самыми ветхозаветными и низкопробными фарсами. Вот перечень их названий: «Дом греха», «Мор-

ская звезда», «Дружба», «Белая дама», «Тысяча лир в месяц», «Кавалер Святого Марка», «Бриллианты», «Красивые и уродливые — все выходят замуж», «Я его отец», «Малыши, потерпевшие крушение», «Бабушка Феличита», «Борьба в тени», «Последняя карта», «Жертвы кораблекрушения», «Бродячий дуэт», «Его судьба», «Это сделала госпожа», «Три брата-ловкача», «Маркиз Руво-лито», «Только для мужчин», «Кто ты такой?», «Последний уличный мальчишка», «Если бы этот идиот подумал об этом», «Сыновья маркиза Лучера», «Изобретем любовь», «Сюрпризы развода».

Как отмечает авторитетный источник, на который я уже неоднократно ссыался, это нововведение *обошлось государственной казне во много сотен миллионов лир (лир того времени!)*. Прежде чем перейти к освещению современного положения в кинематографии, я считаю полезным привести из того же источника следующее заключение:

«...Непомерное расширение кинопродукции, вызванное этим законом, в свою очередь, способствовало громадному увеличению расходов во всех областях в связи со все растущим объемом заработной платы работникам кино, привело к уклонению кинематографии от выполнения ею тех моральных обязанностей, которые каждое государство указывает в качестве цели не только для кино, но и для всей национальной деятельности... Прикрываясь разглагольствованиями о мнимой защите свободы, в действительности защищали лишь интересы денежного мешка».

Нечто подобное происходит и ныне.

Наследие, оставленное фашизмом в области кинематографии, не ограничивается этим плачевным опытом (из которого, впрочем, правительство 1948—1953 годов не сумело извлечь никаких уроков; мало того, судя по многим признакам, оно даже стремилось к тем же целям, хотя в силу изменения условий ему не удалось полностью осуществить этот маневр). Фашистское наследие находит свое отражение и в существовании всей той грозной машины, той сложной системы органов управления, того бюрократического централизма, которые складывались на протяжении почти целого десятилетия,

В самом деле, государство направляло всю деятельность министерства народной культуры, в том числе и Генеральной дирекции по делам кинематографии. Оно руководило работой ряда крупнейших кинопредприятий. Так, под его контролем находились: мощные объединения кинопредприятий Чинечитта¹, общество по прокату и демонстрации фильмов в отдельных кинотеатрах ЭНИЧ², общество по производству фильмов ЧИНЕС³, институт Люче, которому была предоставлена монополия на кинопропаганду путем выпуска киножурналов и документальных фильмов, Экспериментальный кинематографический центр, где велась подготовка актеров и киноспециалистов, Учебная фильмотека, официальной целью которой являлось применение кинематографии в учебных заведениях в помощь преподаванию, и множество других экономических, технических и культурных учреждений. Кроме того, существовал ряд законов, регулировавших всю область кинематографии: от цензуры до кредитования, от импорта фильмов до их производства, от демонстрации фильмов до кинопроката. Наконец, новой республике достался в наследство от фашизма в области кинематографии также антидемократический образ мышления, получивший наиболее яркое выражение в деятельности бюрократического штаба Генеральной дирекции по делам кинематографии. Это учреждение привыкло управлять всей кинематографической промышленностью и контролировать ее с тем деспотическим авторитетом, который оно приобрело благодаря тому, что всегда старалось неукооснительно проводить в жизнь директивы, поступавшие «свыше» (так говорили в то время таинственным и робко-благоговейным тоном, как будто речь шла о Всевышнем).

Как мы уже видели, при помощи этой сложной организации фашизм добился лишь незначительных результатов, и кинопромышленники, благодаря ловкости некоторых из них, продолжали попрежнему обделывать свои дела. А в это время лучшие представители кинорежиссу-

¹ Cinecitta — киногород, созданный в окрестностях Рима в 1936—1937 годах. — Прим. ред.

² ENIC—Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (Национальное общество кинопромышленности). — Прим. ред.

³ CINES — старейшая итальянская кинофирма, созданная в 1907 году. — Прим. ред.

ры в целях самозащиты занимались формальными и техническими экспериментами или же бросали семена новых идей в области разработки научных проблем и эстетических теорий.

И действительно, в этот период был выпущен ряд фильмов, не лишенных достоинств с точки зрения формы и изящества. Таковыми были фильмы «Ревность» Поджоли, «Выстрел»¹ Кастеллани, «Джакомо-идеалист» Латтуада, «Треуголка» Камерини, «Прогулка в облаках» Блазетти и другие. Одновременно была проделана большая работа по подготовке серьезных исследований в области кинематографии: были переведены важнейшие работы иностранных авторов (к этому периоду относится распространение теоретических работ Пудовкина, Балаша, Эйзенштейна) и опубликован ряд выдающихся работ итальянских авторов. Наконец, начали выходить некоторые периодические издания, посвященные вопросам культуры.

Есть народная поговорка, которая гласит, что древние римляне якобы съедали только кожуру плода, а самый плод выбрасывали. Может быть, какой-нибудь специалист и сумеет объяснить происхождение этой поговорки, но скорее всего такое утверждение было подсказано лишь необходимостью найти рифму² и не более. Но отвлечемся от филологической стороны вопроса и посмотрим на него по существу. Нужно сказать, что нечто подобное произошло с наследством в области кинематографии, оставшимся нам от похороненного фашистского режима. В самом деле, если вначале в области кинематографии был взят более или менее правильный курс, преследовавший цель уничтожить все те пути, которыми фашизм связал деятельность работников кино, и создать для них стимул путем учреждения органов, которые должны были открыть возможности для развития свободной инициативы, то в дальнейшем вновь одержало верх искушение потуже затянуть узду контроля. Это объясняется также и тем, что в связи с изменением поли-

¹ По повести Пушкина. — *Прим. ред.*

² Автор имеет в виду итальянскую поговорку «Antichi avrebbero mangiata la buccia e buttati via i fichi». В ней рифмуются слова antichi (древние) и fichi (плод). — *Прим. ред.*

тических условий и установлением монопольной власти христианско-демократической партии последняя стала недоброжелательно относиться к кинофильмам, созданным в краткий период свободы кинематографии и являвшимся отражением этой свободы. Я имею в виду известные всем кинокартины — их названия здесь не стоит даже повторять, — на которых еще основывается клонящийся к упадку престиж нашей кинематографии.

Первым мероприятием после освобождения явился наместнический декрет¹ от 5 октября 1945 года за № 678. Он звучит, как фанфары, как гимн свободе.

Вслед за пространным вступлением, содержащим целую страницу ссылок на декреты, законы и положения, изданные с 1923 по 1943 год, то есть в течение всего фашистского «двадцатилетия», подобно победному кличу, звучала первая статья декрета:

«Производство фильмов является свободной областью деятельности». И вслед за тем целый ряд положений, написанных языком военного приказа: порядок утверждения кинопредприятий министерством отменяется, порядок предварительного визирования фильмов отменяется, порядок предварительного просмотра планов сюжетов отменяется, порядок... отменяется, отменяется, отменяется — и так вплоть до последнего параграфа статьи 11. Здесь для решающего прыжка уже не хватило мужества: было отменено все, «за исключением законоположений об общественном спокойствии и норм, предусматривавших правительственное наблюдение за кинофильмами, введенных королевским декретом от 24 сентября 1923 года за № 3287, который упорядочивает систему киноцензуры».

Мы увидим далее, когда будем говорить о цензуре, что эти фашистские ограничительные нормы, которые могут быть использованы исполнительной властью в качестве орудия подавления свободы, оказались незатронутыми даже Конституцией республики, и эти нормы до сих пор остаются в силе, прочные и нерушимые. И если исполнительная власть не использовала их в первые же годы после освобождения (это были счастливые времена, когда кинодеятели работали в на редкость плодотворных условиях свободы), то лишь потому, что правительства

¹ Декрет, опубликованный наместником принцем Умберто. — *Прим. ред.*

того времени еще живо ощущали дух движения Сопротивления и еще существовала надежда на то, что в стране будут установлены новые, действительно демократические порядки.

Тем временем вся система фашистских законов в области кинематографии, которая во всех других вопросах, казалось, была уничтожена наместническим декретом, понемногу возрождалась. Вместе с ней восстанавливалась и та бюрократическая структура министерства, именовавшегося насмешливо «Минкульпоп», которая вызывала такой, правда зачастую чрезмерный и не всегда оправданный, гнев и возмущение.

Законом от 16 мая 1947 года было учреждено Центральное управление кинематографии, непосредственно подчиненное Президиуму Совета министров. Жребий был брошен: в такой стране, как Италия, где революционный порыв исчерпывается главным образом сменой гербов, переименованием улиц, изменением названий учреждений и министерств, где реформы законов сводятся к публикации напечатанных мелким шрифтом извещений о том, что вместо «король-император» следует читать «президент республики», — в такой стране учреждение Центрального управления кинематографии могло означать лишь одно: возвращение к бывшей Генеральной дирекции. И действительно, эта последняя не замедлила возродиться. Она была вновь учреждена декретом от 8 апреля 1948 года. Ныне у нас, как и в былые времена, есть министерство, которое, помимо зрелищных предприятий и туризма, ведает также вопросами спорта. Таким образом, мы сделали шаг вперед по сравнению с прошлым.

Одновременно закон 1947 года предусматривал проведение мероприятий в интересах кинопромышленников. Он повторял положения закона Альфьери от 1938 года, о результатах которого говорилось выше. Согласно этому закону, в пользу предпринимателей, выпускающих отечественные фильмы, должно было выплачиваться 10 процентов сбора, полученного от сеансов, на которых демонстрировались эти фильмы. Кроме того, 6 процентов сбора выдавались в виде премии за фильмы, признанные специальным Техническим комитетом выдающимися по своим культурным и художественным данным. За документальные фильмы выдавались премии в размере

3 процентов, а за кинохронику, то есть киножурналы,— в размере 2 процентов сбора. Была возобновлена практика обязательной демонстрации отечественных фильмов в течение двадцати дней через каждые три месяца¹. Эти мероприятия были проведены по требованию предпринимателей.

Любопытно отметить, что термин «премия», примененный к правительственным выплатам, возмущает работников кино, и они не желают его слышать, считая, что это просто-напросто *возмещение* государственного налога на зрелищные предприятия. Это возмущение вызвано причиной, весьма ясно показывающей, так сказать, корпоративный характер мышления продюсеров и кинодеятелей. В данном случае приводят следующее соображение: уплачивая стоимость билета, зрители одновременно выплачивают государственный налог, а государство возмещает часть этой суммы не тому, кто ее уплатил, а тому, кто и так уже получил за свою работу.

Далее, согласно закону от 16 мая 1947 года в целях осуществления этих фашистских законодательных норм, которые, как мы видели, остались в силе и после издания «революционного» наместнического декрета, были учреждены цензурные комиссии. Состав этих комиссий, как комиссий первой инстанции, так и апелляционных, был сокращен с семи членов до трех: один чиновник из Центрального управления кинематографии, один работник судебных органов и один представитель министерства внутренних дел. Таким образом, еще больше усилилась централизация цензуры, и практически она по-прежнему осталась в руках исполнительной власти, а именно в руках политического органа в лице заместителя министра по делам Президиума Совета министров.

С изданием этого закона вновь, хотя и робко, начала вступать в силу отмененная было система предварительной цензуры сценариев. Статья 14 этого закона гласила: «Продюсер имеет право представить сценарий на предварительное одобрение Центрального управления кинематографии». При искусной политике не много нужно было сделать, чтобы превратить это право в обязанность. Тем более, что чиновники очень любят самым безапелля-

¹ Остальное время было предоставлено для демонстрации импортных, в основном американских, фильмов.— *Прим. ред.*

ционным тоном давать советы и высказывать свои суждения по вопросам искусства.

Законом от 29 декабря 1949 года за № 958, действующим и в настоящее время, были определены полномочия Президиума Совета министров в области кинематографии. Этот закон предоставил чисто политическому органу такую власть, которая, по существу, дает ему возможность распоряжаться в области кинематографии по своему усмотрению. На основании этого закона Президиум Совета министров осуществляет мероприятия, введенные в целях поощрения национальной кинематографической промышленности, устанавливает национальную принадлежность фильмов (для предоставления предусмотряемых законом льгот), поощряет и развивает связи по обмену кинопродукцией с границей, поощряет и координирует мероприятия, направленные на развитие национальной кинематографии и распространение отечественных фильмов в Италии и за границей. Далее по этому закону Президиум Совета министров осуществляет контроль над кинематографическими учреждениями, над деятельностью в области кинематографии и теми функциями кино, которые имеют общественное значение или в которых государство заинтересовано экономически. Наконец, этот закон предоставляет Президиуму Совета министров право осуществлять правительственный контроль над фильмами в пределах ныне действующих законов.

Президиум Совета министров *пользуется помощью* Консультативной комиссии. Во главе этой комиссии стоит заместитель министра по делам президиума. Членами комиссии являются генеральный директор зрелищных предприятий, представитель министерства внешней торговли, а также представители кинопромышленников, кинопрокатчиков, владельцев кинотеатров, три представителя киноработников и один представитель кинематографической печати. Как видно, эта комиссия является полукорпоративным органом и не может ограничивать власть правительства.

Неискушенный человек, обладающий здравым смыслом, может спросить, почему проблемами кино не занимается министерство просвещения, если к кино подходят прежде всего как к одному из видов искусства и культуры, или министерство промышленности и торговли, если

на первый план выдвигается экономическая сторона кинопромышленности. Кинематографией, наконец, могли бы заниматься оба эти министерства одновременно — каждое в своей области, разумеется, при соблюдении необходимой координации. Но дело в том, что правительство проявляет к кинематографии преимущественно политический интерес, хотя он и не выражается в позитивных формах, как это бывает при тоталитарных режимах. В данном случае оно ограничивается негативной деятельностью, стремясь удержать кинопромышленность в определенных рамках при помощи кнута и пряника — цензуры и премий, чтобы лишить ее всякого полемического и критического яда.

Согласно новому закону, дополнительные премии фильмам, «отмеченным в связи с их особыми художественными достоинствами», были доведены до 8 процентов валового сбора.

Относительно принципов установления национальной принадлежности фильмов в законе говорится, что «в особых случаях Президиум Совета министров имеет право объявить итальянскими фильмы, произведенные в Италии итальянскими фирмами на основе художественного, технического и финансового сотрудничества с иностранными предприятиями, если эти фильмы отражают национальные интересы в области искусства, промышленности, торговли и трудовой деятельности». Это, безусловно, ведет к тому, что иностранный капитал, искусно замаскировавшись, может пользоваться всеми благами, которые, как полагают, предназначены для национальной кинематографии. Но самое главное заключается в том, что это дает Президиуму Совета министров возможность располагать по собственному усмотрению финансовыми средствами и позволяет ему вести широкую политическую игру.

В довершение этой картины законодательства в области кинематографии (возможно, несколько скучной, но, так или иначе, совершенно необходимой, чтобы оценить в руках кино — это *самое сильное оружие* пропаганды) необходимо также напомнить, что, согласно статье 21 данного закона, «выдача разрешений на строительство, переоборудование или перестройку помещений для использования их под демонстрационные залы, равно как

и выдача новых разрешений на демонстрацию кинофильмов, подлежит предварительному рассмотрению Президиума Совета министров».

В отношении цензуры закон 1949 года, изданный после вступления в силу Конституции, в которой, как мы увидим далее, пункт о цензуре сформулирован вполне четко, не внес никаких изменений.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что Президиум Совета министров, обладая правом определения национальной принадлежности фильма, распределения премий, цензуры фильмов и визирования разрешений как на экспорт фильмов, так и на открытие новых кинозалов, может по собственному усмотрению управлять производством, сбытом и эксплуатацией кинофильмов. В данном случае мы не говорим о других его полномочиях (о них речь шла выше) и о тех организациях и обществах, деятельность которых непосредственно контролируется этим органом.

Теперь нам предстоит рассмотреть — что, разумеется, представит для читателя значительно больший интерес, — каким образом власти в лице заместителя министра по делам Президиума Совета министров и его верного бюрократического штаба использовали эти полномочия.

Политическая власть, помимо цензуры, которая заслуживает особого рассмотрения, обладает двумя средствами воздействия: системой распределения правительственных премий и контролем над кредитованием кинематографии (последнее средство практически монополизировано Национальным трудовым банком).

Мы уже видели, что, согласно ныне действующим законам, полнометражным «отечественным» кинофильмам, числящимся в списках фильмов, подлежащих обязательной демонстрации, в соответствии с рекомендацией Технического комитета предоставляется субсидия в размере 10 процентов сбора. Кроме того, дополнительная субсидия в размере 8 процентов сбора выдается в виде премии фильмам, признанным Техническим комитетом заслуживающими быть отмеченными в силу их особых *художественных достоинств*. Кинотеатрам, демонстрирующим отечественный фильм, числящийся в списке фильмов, подлежащих обязательной демонстрации, предоставляется 20-процентная скидка с налогов, предусмотренных законом.

Согласно этому же закону из списка фильмов, подлежащих обязательной демонстрации, то есть из числа фильмов, получающих субсидии и премии, исключаются фильмы, не обладающие минимальными *техническими и художественными* достоинствами.

Отечественным короткометражным фильмам (документальным и хроникальным) предоставляется субсидия в размере 3 процентов валового сбора с сеансов, на которых демонстрировались эти фильмы. Документальным фильмам эта субсидия выплачивается в течение трех лет, для кинохроники — в течение пяти месяцев, начиная с первой публичной демонстрации. Однако и в данном случае субсидии выдаются фильмам, которые отвечают минимальным требованиям с точки зрения их технического, художественного и культурного уровня. На основании заключения Технического комитета может быть выдана также дополнительная субсидия в размере 2 процентов сбора фильмам, обладающим исключительно высокими техническими и художественными достоинствами.

В Технический комитет входят: генеральный директор зрелищных предприятий (исполняющий обязанности председателя комитета), чиновник первого класса из Генеральной дирекции зрелищных предприятий, представители министерства просвещения и государственного казначейства, а также представители кинопромышленников, кинопрокатчиков и владельцев кинотеатров. Кроме того, в комитет входят два специалиста — представители работников кино и один эксперт по вопросам киноискусства, назначаемый Президиумом Совета министров по согласованию с министерством просвещения.

Решения Технического комитета по вопросам кинематографии могут быть обжалованы в апелляционной комиссии. Ее председателем является заместитель министра по делам Президиума Совета министров; сама комиссия состоит из восьми экспертов, двое из них избираются работниками кино, а остальные назначаются Высшим советом народного просвещения, Итальянским обществом авторов и издателей и объединениями кинопромышленников, кинопрокатчиков, владельцев кинотеатров и киножурналистов (по одному от каждой организации).

Создается впечатление, что закон, как мы могли убедиться, неясный во многих отношениях, оправдывает

государственное субсидирование национальной кинематографии (эти субсидии являются значительным бременем для нашего скудного бюджета) интересами борьбы за повышение качества фильмов. Это происходит потому, что закон ставит в качестве условия предоставления таких субсидий техническую и художественную полноценность фильма и предусматривает выдачу дополнительной премии фильмам, которые обладают *особыми* художественными достоинствами, а применительно к короткометражным фильмам — даже *исключительными* достоинствами. Согласно духу закона, дополнительная премия должна стимулировать продюсеров к производству фильмов высокого художественного уровня. Система подобных премий до некоторой степени исправляет результаты практикуемого в отношении всех фильмов огульного подхода в вопросе о выдаче субсидии и премий. В самом деле, если мы примем во внимание средний уровень кинозрителей, то нет ничего необычного в том, что сбор, получаемый от демонстрации подлинно художественного фильма, обычно бывает значительно ниже выручки от демонстрации фильма, созданного в коммерческих целях. Лишь при таком толковании механизма государственных субсидий и премий данный закон получает смысл и оправдание.

Впрочем, сам состав Технического комитета, предусматриваемый законом, подтверждает и подкрепляет такое толкование закона. Лишь о трех из одиннадцати членов комитета можно сказать, что они оценивают фильм главным образом, с экономической стороны, не интересуясь его художественными качествами. Это представители кинопромышленности, кинопроката и владельцев кинотеатров. Двое специалистов в области кино (кто бы они ни были — режиссеры, операторы, сценаристы, звукооператоры), разумеется, будут выступать в защиту качества фильма, являющегося критерием их работы. Не может быть сомнения в том, что и представитель министерства просвещения, и эксперт по художественным вопросам именно для того, чтобы установить, обладает ли фильм художественными данными, оговоренными законом. С этих же позиций должны подходить к оценке фильма и двое представителей Генеральной дирекции зрелищных предприятий, хотя им необходимо учитывать

также производственную сторону дела. Наконец, представитель казначейства обязан охранять интересы государства, наблюдая за тем, чтобы закон применялся в соответствии с его духом, без неоправданного обременения государственного бюджета.

Итак, можно сказать, что Технический комитет по своему составу построен так, что, хотя при оценке фильма он и преследует в какой-то степени чисто экономические интересы, эти интересы никогда не берут верх над соображениями художественного и культурного порядка, на основании которых решается вопрос о выдаче государственных субсидий и премий, предназначенных не столько промышленности, сколько фильмам. В общем закон учитывает характер кинопродукции, а не производственный процесс как таковой.

Но на практике все получается наоборот. Я приведу данные из официального доклада Национальной ассоциации кинематографической промышленности и родственных ей отраслей (АНИКА)¹, входящей во Всеобщую конфедерацию итальянской промышленности, о состоянии итальянской кинематографии за 1953 год.

По поводу премий и субсидий в докладе говорится, что в отношении правительственных мероприятий «Союз [Союз кинопромышленников, входящий в ассоциацию] всегда подчеркивал целесообразность того, чтобы кинопромышленникам автоматически *возвращалась часть уплаченных ими налогов* пропорционально сумме сбора, полученного от демонстрации произведенных ими фильмов. Союз не разделял точку зрения тех, кто считал возможным доверить Техническому комитету функции стимулирования деятельности, направленной на улучшение художественного качества фильмов».

Прежде всего следует отметить этот перл — выражение «возврат части налогов». Оно как нельзя лучше отражает стыдливость людей, претендующих на государственные деньги, но не желающих признаться в том, что они их получают, и делающих вид, будто кассы казначейства возвращают продюсерам часть незаконно отнятых у них средств. Но оставим в стороне эти стилистические тонкости. Обратим внимание на то, с какой легкостью

¹ АНИКА — Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini. — Прим. ред.

и непринужденностью игнорируется в данном случае закон. Более того, из этого документа видно, что при практическом осуществлении самого закона противоречащий ему «здравый» принцип Союза кинопромышленников, настаивающего на том, что средства должны предоставляться всем, кто производит фильмы, независимо от их качества, в конце концов одержал верх. Так, в докладе указывается, что представители союза в Техническом комитете высказались за «необходимость не увеличивать чрезмерно количества фильмов, получающих минимальные субсидии», то есть субсидии в размере 10 процентов сбора. Итак, комитету, *который взял на себя нелегкий труд просмотреть в течение четырех лет около 450 полнометражных и свыше 1500 документальных фильмов*, расточаются похвалы за то, что он не функционировал.

А с тем, что он не функционировал, полностью согласен и я и все читатели этой книги, посещающие кино и выражающие свое возмущение, не опасаясь прослыть «поверхностными и некомпетентными ценителями киноискусства».

Снижение качества продукции итальянского кино находит отражение не только в появлении десятков совершенно негодных фильмов, но и в снижении художественного уровня работ лучших режиссеров. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с последними фильмами Росселлини, Де Сантиса, Джерми, Латтуада и сравнить их с работами предыдущих лет. Напомним хотя бы о выпущенной Джерми, Росселлини, Пьетранджели, Пеллегрини и Кьяри кинокартине, состоящей из нескольких связанных единым сюжетом эпизодов, «Любовь в течение полувека», которая представляет собой набор пошлой трескотни и вычурной импровизации. Этого достаточно, чтобы понять, насколько «улучшилось» качество нашей кинематографической продукции.

Рассмотрим теперь статистические данные, приводимые адвокатом Монако, этим стреляным воробьем, знатоком всех секретов кино, постигшим их в течение продолжительного периода работы в области организации кинопромышленности, а затем (в последние годы фашизма) на посту руководителя Генеральной дирекции по делам кинематографии, и попытаемся сделать из них выводы.

В 1950 году не получил льгот, предусмотренных законом, лишь один фильм; 19 фильмов получили 10-процентную премию, а остальные 69—18-процентную. В 1951 году не получили премии 4 фильма; 25 фильмов получили 10-процентную премию, а 62—18-процентную. В 1952 году премии получили соответственно—7, 27 и 78 фильмов; в 1953 году (за первые одиннадцать месяцев)—6, 37 и 80. Из 425 фильмов, выпущенных почти за четыре года, Технический комитет признал превосходными по своим художественным качествам 299 фильмов, 108 были сочтены удовлетворяющими минимальным техническим и художественным требованиям и лишь 18 фильмов оказались неудобоваримыми даже для страхового желудка комитета.

Из этого видно, что в борьбе между законодательными нормами и стремлением продюсеров, добивавшихся, чтобы им автоматически выплачивались субсидии за все фильмы в размере 16 процентов сбора, благодаря неоправданной щедрости Технического комитета в конце концов одержала верх точка зрения продюсеров.

Что касается короткометражных документальных и хроникальных фильмов, то за первые десять месяцев 1953 года Технический комитет просмотрел 460 фильмов такого типа. Из них 208 фильмов получили 3-процентную премию, 154—5-процентную. Не получили премии 98 фильмов. Но вопрос о документальных фильмах должен быть рассмотрен особо.

Посмотрим, какие средства ежегодно ассигнуются государством на кинематографическую промышленность. Так, в 1953 году государством было выплачено в виде субсидий и премий за полнометражные фильмы 4,9 миллиарда лир, а за короткометражные—4 миллиарда.

В форме других субсидий, предусмотренных законом, было выплачено 1,8 миллиарда лир. Таким образом, всего в 1953 году кинематография получила от государства 10,7 миллиарда лир.

Нас не интересуют здесь извечные вопросы, должно ли государство субсидировать кинематографическую промышленность или нет и являются ли подобные выплаты субсидированием в собственном смысле слова или же они представляют собой *возмещения* той части сбора, которую государство получает в виде налога на демонстрацию кинофильмов. В данном случае для нас это не

имеет никакого значения. Гораздо больше нас интересует вопрос, куда идут и на какие фильмы затрачиваются государственные средства и дают ли они положительный эффект в смысле повышения художественно-культурного или производственного уровня фильма или, что было бы особенно желательно, того и другого одновременно.

К сожалению, у нас нет точных последних данных о сборах, получаемых за отдельные фильмы, но мы можем подсчитать эти цифры, используя достаточно достоверные данные, содержащиеся в работе, опубликованной в нескольких номерах специального кинематографического журнала за летние месяцы 1953 года. Эти данные характеризуют сумму выручки по 3 декабря 1953 года.

Картина Дювивье «Дон Камилло» дала сбор в 1,2 миллиарда лир и получила от государства в виде премии 216 миллионов лир; «Анна» Латтуада при сборе в 800 миллионов лир получила премию в 144 миллиона лир; фильм Матараццо «Ничьи дети», давший выручку в 700 миллионов лир, получил премию в 126 миллионов лир; другая картина Матараццо — «Цепи» — при сборе в 650 миллионов лир получила премию в 117 миллионов лир. Еще один фильм Матараццо — «Душевная мука» — при сборе в 600 миллионов лир получил 108 миллионов лир премии. Фильм Бриньоне «Заживо погребенная» при сборе в 540 миллионов лир получил премию в 97,2 миллиона лир. Фильм Стено и Моничелли «Того ищет пристанища» при выручке в 500 миллионов лир получил премию в 90 миллионов лир. Такую же выручку и премию получил фильм Бриньоне «Неблагодарное сердце».

Все это фильмы коммерческого характера, более или менее хорошо сделанные или, во всяком случае, обладающие предусмотренным законом минимумом художественных и технических достоинств, и тем не менее для некоторых из них и такая оценка более чем щедра. Но, бесспорно, ни один из этих фильмов не обладает теми выдающимися художественными достоинствами, наличие которых, согласно закону, необходимо для назначения 18-процентной премии. И несмотря на это, Технический комитет предоставил всем этим фильмам максимальные премии.

Теперь рассмотрим несколько фильмов, выдающаяся художественная ценность которых не подлежит сомнению.

Картина Де Сика «Похитители велосипедов» дала сбор в 230 миллионов лир и получила премию в 43,4 миллиона лир; картина «Дорога надежды» Джерми при сборе в 300 миллионов лир получила премию в 54 миллиона лир. Фильмы «Именем закона»¹ Джерми и «Небо над болотами» Дженина, выручка от которых достигла максимальной для выдающегося с художественной точки зрения фильма цифры — 400 миллионов лир каждый, — получили по 72 миллиона лир премии; фильм «Германия в нулевом году» Росселлини, давший выручку в 50 миллионов лир, получил 9 миллионов лир премии; фильм «Земля дрожит» Висконти при сборе в 36 миллионов лир получил 6,48 миллиона лир премии; фильм «Самая красивая» Висконти при выручке в 130 миллионов лир получил 23,4 миллиона лир премии. Наконец, фильм Де Сика «Умберто Д.» при выручке в 90 миллионов лир получил 16,2 миллиона лир премии.

Не будем сравнивать суммы премий, выданных отдельным фильмам, хотя это сравнение производит поистине устрашающее впечатление (например, фильм «Неблагодарное сердце» получил премию в два с лишним раза большую, чем фильм «Похитители велосипедов», и в 14 раз большую, чем фильм «Именем закона». За фильм «Ничьи дети» была выдана премия соответственно в 3 и в 20 раз большая, чем за эти два фильма; о фильме «Дон Камилло» и говорить не приходится: он получил премию соответственно в 5 и в 32 раза большую, чем эти фильмы). Ограничимся тем, что подведем общий итог. Из приведенных нами цифр явствует, что указанные восемь коммерческих фильмов получили от государства в общей сложности около миллиарда лир премий, в то время как общая сумма премий, выплаченных такому же числу фильмов, обладающих высокими художественными достоинствами, не достигла и 300 миллионов лир.

Да простит мне читатель все эти цифры, этот водопад миллионов. Но все эти данные необходимы, чтобы показать на фактах, что политика в области кинематографии, даже ее экономическая сторона, преследует лишь одну цель: оказать помощь цензуре. Эта политика направлена

¹ В СССР этот фильм демонстрировался под названием «Под небом Сицилии». — *Прим. ред.*

на поощрение производства низкопробных фильмов, создаваемых в коммерческих целях, путем выдачи значительных премий, ибо эти фильмы не вызывают опасений с политической точки зрения. Расплачиваться же за эту политику неизменно приходится неореализму, или «итальянской школе», как его обычно называют.

Одновременно со снижением качества кинопродукции наблюдается увеличение количества выпускаемых фильмов. В 1948 году было произведено 54 фильма, в 1949—76, в 1950—104, в 1951—107, в 1952—132, в 1953—150. В связи с этим соответственно возросли и миллиардные суммы, выплачиваемые кинопромышленности государством в виде субсидий и премий.

Итак, мы смогли убедиться в том, что закон не достиг своей цели с точки зрения стимулирования деятельности по повышению качества кинопродукции. Теперь посмотрим, каковы его результаты в области развития кинопромышленности. Я опять-таки приведу данные из доклада президента АНИКА. В докладе говорится: «Подводя общий итог, можно сказать, что 50 процентов фильмов дают убыток, 20 процентов приносят прибыль, иногда даже весьма значительную, а в остальных случаях (30 процентов фильмов) доходы и расходы уравнивают друг друга.

Это равновесие неустойчиво, ибо в то время как расходы в форме непосредственных капиталовложений в кинопредприятия реализуются на протяжении нескольких недель, обратный приток средств в кинопромышленность растягивается на длительный период, поскольку они поступают в форме отдельных выплат с внутреннего рынка, выплат от экспорта, а также выплат в порядке государственных «возмещений».

Таким образом, в заключение этой части изложения можно констатировать следующее парадоксальное явление: чем больше государство расходует на кино средства налогоплательщиков (а вовсе не средства кинопромышленников, которые якобы получают от государства суммы в порядке «возмещения» налогов), тем более снижается качество фильмов и тем быстрее растет дефицит кинопромышленности. Поэтому могут вызвать лишь улыбку следующие слова, которыми президент АНИКА адвокат Монако, один из *непосредственных руководителей* нашей кинематографии, завершает свой доклад:

«Я выражаю пожелание, чтобы чтение наших докладов способствовало распространению более спокойных и объективных суждений по вопросу о работе, проделанной итальянской кинематографической промышленностью.

Итоги, изложенные в этом докладе, выходят за рамки обычного годового отчета; содержащиеся в нем экономические сведения характеризуют результаты последних пяти лет.

Положительная оценка, которую можно дать на основании этого отчета, содержит в себе признание огромного значения работы, проделанной в течение всего этого периода людьми, руководившими судьбами нашей кинематографии; они проводили мудрый законодательный курс и разумно охраняли культурные и материальные интересы итальянского кино.

Итак, от имени итальянских кинопромышленников мы выражаем искреннюю благодарность и признательность Джулио Андреотти и его ближайшему сотруднику Никола Де Пирро».

Но если уж благодарит сам Монако, то у него должны быть на это веские причины. Он не такой человек, чтобы расточать пустые комплименты.

Таковы общие цели, которые преследует государство своей политикой в области распределения премий. Но это еще не все. В системе премий оно видит могучее средство воздействия на тех продюсеров, которые в силу каких-либо причин упорствуют и выпускают нежелательные, то есть высокохудожественные фильмы. Так, например, один продюсер на заседании Ассоциации борьбы за свободу культуры рассказал о том давлении и угрозах экономического порядка, которым подвергаются кинопромышленники в связи с назначением премий. Эти премии выдаются главным образом в результате закулисных маневров, а не за художественные достоинства фильма, так что зачастую премирование следует отнести скорее за счет искусной дипломатической деятельности продюсера, нежели за счет художественного мастерства режиссера.

Но дело не только в этом. Как это принято в настоящее время, продюсер представляет план своего фильма на рассмотрение Генеральной дирекции зрелищных предприятий, чтобы получить своего рода предвари-

тельное одобрение, не имеющее, впрочем, обязательного характера, и заручиться заверением (не окончательным, как это видно на примере фильма «Легкие годы»), что фильм не встретит препятствий, когда по завершении работы он будет представлен органам цензуры для получения разрешения на его демонстрацию.

Необходимо учитывать, что продюсеру могут отказать в предварительном одобрении. В таком случае нужна большая смелость, чтобы взяться за производство фильма. Но вот фильм завершен и допустим, что ему удалось пройти через цензурные рогатки (не исключено, что при этом лучшие части фильма будут вырезаны как нежелательные). Но и тогда продюсеру трудно будет добиться той премии, которой достоин его фильм по оценке критики. Но кто же прислушивается к мнению критики в подобных случаях?

Таково мнение продюсера. Для иллюстрации правильности высказанных им положений приведем один пример.

Технический комитет отказался выдать 8-процентную премию за выдающиеся художественные достоинства фильму Джерми «Дорога надежды», в котором рассказывается о судьбе группы безработных шахтеров серных шахт Сицилии, пытавшихся перейти границу, чтобы найти работу во Франции. В то же время комитет, не моргнув глазом, выдал премию таким фильмам, как «Аттаназо — тшеславный жеребец» и «Красотки на мотоцикле». Только апелляциянная комиссия под давлением кампании, поднятой печатью, исправила эту вопиющую несправедливость.

Нечто подобное произошло и с фильмом «Огни варьете», поставленным режиссерами Латтуада и Феллини. Следовательно, система премий играет такую же роль, что и цензура. Приводя эти немногие случаи, автор хотел просто предупредить об этом тех продюсеров, которые предпочитают заранее подчиниться «советам» или угрозам, лишь бы не рисковать потерей денежных сумм.

Другим чрезвычайно серьезным оружием в руках правительства, которое использует его в целях воздействия на кинематографию, является контроль кредитов через отделение по кредитованию кинематографической промышленности при Национальном трудовом банке. Это

учреждение при помощи своего обычного фонда, а также *специального фонда*, образованного из доходов от обязательных отчислений за дублирование заграничных фильмов, финансирует почти все кинематографическое производство, обладая в этой области подлинной монополией. Я постоянно держу под руками доклад президента АНИКА, чтобы заимствовать из него данные, которые должны представлять собой «наилучший пропагандистский материал, опровергающий тех, кто по каждому поводу предсказывает бедствия нашей кинематографии, указывая на чистый дефицит нашей кинопромышленности на пожирателей миллиардов и злостных банкротов». И вот в этом докладе говорится, что «недалек тот день, когда кредитные учреждения в самом тесном сотрудничестве с АНИКА приступят к проведению постоянных систематических операций по кредитованию кинематографической промышленности, и таким образом будет разоблачена еще одна необоснованная легенда о мнимой монополии Национального трудового банка». (Курсив мой. Я хотел таким образом обратить внимание на эту неуклюжую попытку опровергнуть реальные факты при помощи мифа.) Но жизнь говорит о том, что вплоть до настоящего времени кредитование кинематографии являлось монополией Национального трудового банка. В самом деле, в докладе президента упоминается только о Национальном трудовом банке и приводятся данные, из которых следует, что за 1953 год этот банк выдал кинопромышленникам в порядке финансирования кинопроизводства 10 миллиардов лир. За первые одиннадцать месяцев 1953 года банк финансировал производство 88 кинокартин.

Монопольное положение Национального трудового банка в области финансирования кинопромышленности определяется тем, что этот банк — единственное финансовое учреждение, имеющее специальный отдел по кредитованию кинематографической промышленности, которое не может осуществляться по обычным финансовым каналам; такое положение определяется еще и тем, что Трудовой банк располагает фондом, переданным ему государством, и распоряжается *специальным фондом*, о котором упоминалось выше. И действительно, в докладе президента АНИКА не приводятся данных о кредитовании кинематографической промышленности другими банками.



ВИТТОРИО ДЕ СИКА,
кинорежиссер, постановщик фильма «Похитители
велосипедов»

Это означает, что либо кинопромышленность вообще не получает кредитов от других банков, либо эти кредиты совершенно незначительны и говорить о них не приходится.

Далее следует указать, что среди документов, которые продюсер обязан представить в Национальный трудовой банк, чтобы получить кредит, значатся: копия сценария и либретто, список участников съемочной группы, список основных артистов с указанием их ролей и *свидетельство министерства* о предварительном одобрении сценария.

После всего этого утверждение, что кинематографическая промышленность является свободной областью деятельности, поистине представляется слишком смелым. Более того, сама Конституция превращается таким образом в *миф*.

Если даже у нас нет государственного кино в собственном смысле этого слова, то нужно признать, что существуют «корпоративные» экономические формы контроля над кинопромышленностью (в системе распределения кредита также сохранились нормы, существовавшие в период фашизма) и что в области кинематографии нельзя и шагу ступить без согласия правительства.

Помимо применения этих форм контроля, государство вторгается в область кинематографического производства путем непосредственной предпринимательской деятельности. Почему государство должно иметь в своем распоряжении кинематографические предприятия (съемочные павильоны, студии для дубляжа, лаборатории для проявления и печати фильмов), почему оно должно производить кинофильмы, импортировать их, осуществлять прокат и иметь в своем распоряжении кинотеатры — это для нас совершенно непонятно. Вот те доводы, которые можно было бы выдвинуть по этому поводу: во-первых, в целях защиты национальных интересов; во-вторых, с целью выпуска фильмов выдающегося художественного и культурного значения, производство которых представляет слишком большой риск для частных предпринимателей; в-третьих, с целью поддержания отечественного кинопроизводства. Но все эти доводы всегда относительны и не выдерживают серьезной критики.

Вот несколько примеров: Чинечитта — крупнейшее государственное объединение киностудий — придержи-

вается тех же тарифов, что и другие кинопредприятия, и сдает свои студии в аренду без всякой дискриминации, на основе чисто коммерческих и деловых соображений, как итальянским, так и иностранным предприятиям. Зачастую почти все его помещения на протяжении длительного времени бывают заняты производством американских «боевиков».

Столь же ограничена производственная деятельность и другого государственного кинопредприятия — ЧИНЕС. Ни один из фильмов, благодаря которым наша кинематография выдвинулась на мировой кинорынок, не вышел из павильонов этого предприятия. Производству ЧИНЕС принадлежат фильмы: «Плющ» Дженина, поставленный по роману Грациа Деледда и весьма посредственно изображающий стилизованную Сардинию; «Сердца в море» Бьянки с участием Милли Витале — ничем не примечательная патристическая комедия из военно-морской жизни; «Голос молчания» Пабста, в отношении которого можно сказать, что поистине справедлива поговорка: молчание — золото; «Роскошные женщины» Форхауса — фильм, стоящий значительно ниже посредственного уровня; картина Блазетти «Пламя», поставленная по одноименной комедии Кистемакера и оказавшаяся в экранизованном варианте значительно менее удачной, чем в оригинале; наименее удачный фильм Джерми «Город защищается», фильм Де Феличе «Сто лет любви», главное достоинство которого заключается в том, что он перещеголял «Любовь в течение полувека», увеличив ее вдвое. Наконец, ЧИНЕС выпустила два фильма Блазетти: «Былые времена» и «Наше время», сюжеты которых заимствованы из новелл XIX и XX веков. Эти фильмы также нельзя назвать высокохудожественными или имеющими большое культурное значение, хотя в них вложен значительный труд этого даровитого режиссера.

Возможно, что общество ЧИНЕС могло бы активизировать свою деятельность, но тогда законно возникает вопрос: в силу каких причин государство должно выполнять функции кинопромышленника, идя при этом на неизбежный в период производственной инфляции серьезный риск лишь ради того, чтобы, в конечном счете, производить более или менее посредственные фильмы в чисто коммерческих целях? В самом деле, существует ли необходимость стимулировать производство фильмов из

отдельных эпизодов и фильмов, представляющих собой экранизацию любовных романов? Разве национальные интересы этого требуют?

Самым значительным из всего, что сделано обществом ЧИНЕС в смысле удовлетворения культурных запросов публики, было то, что оно пригласило в качестве художественного консультанта человека такой эрудиции, как Эмилио Чекки¹. Но как оно его использовало?!

Для характеристики общества ЭНИЧ — государственного предприятия по прокату фильмов и эксплуатации кинотеатров — мы вновь предоставляем слово президенту АНИКА, авторитетный доклад которого имеет силу документа.

«В Соединенных Штатах, в Германии, во Франции, в Англии, — говорится в докладе президента, — любая прокатная сеть, даже если она находится в руках частных лиц, отдает абсолютное предпочтение отечественным фильмам и ставит в невыгодные условия агентства по распространению иностранных фильмов. В Италии же система проката ЭНИЧ — ЭЧИ (как нам ни прискорбно выдвигать тяжелое обвинение против предприятия, которое в других направлениях работает совместно с нами, но мы должны сделать это) до сих пор не возобновила деятельности в защиту национальных интересов итальянской кинематографии, ради осуществления которых в свое время было создано анонимное общество «Питталуга»², переданное позже в ведение государственного казначейства».

Мало того, имеются все основания полагать, что это общество несколько не способствует росту государственных доходов. Это самое главное, что характеризует его деятельность.

Тем не менее государство продолжает участвовать в кинопромышленности, прибегая для этого к следующему эффектному средству: в ряды капитанов промышленности выдвигаются государственные чиновники, обычно из министерства финансов. Их поочередно включают в

¹ Эмилио Чекки (род. в 1884 году) — итальянский продюсер и сценарист. По его сценариям поставлены фильмы: «Маленький античный мир», «Да, синьора», «Джакомо-идеалист», «Сицилийская вечерня». — *Прим. ред.*

² Имеется в виду кинофирма Стефано Питталуга, который в 1930 году приобрел киностудию ЧИНЕС. — *Прим. ред.*

административные советы компаний, причем на них возлагается одна и та же задача: оздоровление бюджета, упорядочение административной структуры, реорганизация учреждений. Все это напоминает рассказ Зошенко: новый руководитель учреждения велит сломать перегородку, разделявшую помещение конторы. Затем его сменяет другой начальник и немедленно отдает приказ о восстановлении перегородки, и так без конца — одна реформа за другой, в то время как работа учреждения не сдвигается с мертвой точки.

Вторжение бюрократии в область кинематографии прежде всего подрывает авторитет специалистов, чему способствует также давление со стороны политических группировок.

Каждый, у кого имеется к тому вкус и желание, может провести соответствующее расследование в этой области, и тогда он узнает, каковы данные и какова квалификация всех этих деятелей, которые (в лучшем случае, в силу своей некомпетентности) способствуют развалу кинематографических обществ и учреждений, возглавляемых государством.

Между прочим, неизвестно, чем занимается комитет, прозванный «секирой», который должен был бы обрубить многочисленные сухие сучья: может, потому, что раньше к секире пристраивали ликторский пучок¹, но так или иначе во времена фашизма этот орган функционировал лучше, чем сейчас. Время от времени кинематографический бюллетень информационного агентства АНСА извещает нас о том, что парламентская группа, занимающаяся вопросами зрелишных предприятий, посетила кинопредприятия; побеседовав с Сильваной Пампанини², побывав на просмотре фильма и откушав в ресторане, парламентарии выразили свое удовлетворение по поводу хорошей работы руководителей предприятий и удалились удовлетворенные, в прекрасном расположении духа.

Во время своих периодических визитов эти парламентарии, разумеется, посещали и институт Люче и Экспе-

¹ Ликторский пучок («фашия») и секира — эмблемы итальянского фашизма. — *Прим. ред.*

² Сильвана Пампанини — известная итальянская киноактриса. — *Прим. ред.*

риментальный кинематографический центр. Там их принимали другие чиновники, другие политические дельцы воздавали им подобающие почести. И опять та же картина: прекрасные здания, отличное оборудование, роскошные бары и первоклассное кафе. Приветствия, речи, комплименты и улыбки. Ну как тут не вспомнить сонет Фучини о чичероне¹, который, рассказывая о художественных памятниках Пизы, завершал свое описание следующим образом:

«Соленые угри... О, как они вкусны!
Глядишь на блюдо — просто чудо!
Да! Италии прекрасней нет страны!»

Да! Поистине, Италия — прекрасная страна: ведь на ее почве взращивается такая организация, как институт Люче — высокоморальное учреждение, в распоряжении которого находится кинолаборатория и две дубляжные мастерские. Это учреждение ежегодно добавляет по несколько документальных фильмов к уже существующему их изобилию, и деятельность его в этом направлении никак нельзя приостановить. Одно время институт Люче выпускал киногазету, но политическое целомудрие заставило его прекратить это занятие: ведь могли сказать, что правительство использует газету в своих целях; кроме того, оно могло достичь этих целей другими, косвенными путями, тем более, что киногазета наносила ущерб некоторым крупным частным предпринимателям. Предполагалось, что институт Люче будет заниматься выпуском научных фильмов, но на деле он ограничивается тем, что рассылает для демонстрации на различных международных съездах научные фильмы, сделанные почти двадцать лет назад таким крупным специалистом, как Роберто Оменья. Институт Люче должен был выпускать учебные фильмы, но в действительности он не делает и этого. В общем, это учреждение, столь величественное, если судить по занимаемым им помещениям, и столь убогое с точки зрения кинематографии, вынуждено постоянно искать оправдание своему существованию.

Несколько лет назад встал вопрос о ликвидации института Люче. На его развалинах должно было вырасти

¹ Ренато Фучини (1843—1921) — итальянский поэт; автор так называемых «пизанских» сонетов. — *Прим. ред.*

новое учреждение. И вот и по сию пору мы ждем издания соответствующего закона, а тем временем продолжает действовать временная система управления, при которой руководство институтом, разумеется, доверено одному из чиновников государственного бюрократического аппарата, а в помощь ему назначен директор, происхождение которого общеизвестно.

Экспериментальный кинематографический центр — школа, созданная в 1935 году для подготовки актеров, режиссеров и киноспециалистов, — шесть месяцев был подчинен правительственному комиссару и вице-комиссару, то есть таким же бюрократам. Это произошло в 1950 году, когда distinguished Андреотти добился от председателя Совета министров издания декрета о роспуске Совета директоров, возглавлявшего в то время Экспериментальный центр, и о назначении комиссара, который должен был в течение шести месяцев перестроить это учреждение в соответствии с новыми требованиями. Но прошло уже четыре года, как этот центр наслаждается прелестями такой системы. Что же касается новых требований, предъявленных distinguished Андреотти к кинематографии, то их сущность настолько известна, что нет никакого смысла на них останавливаться. Ныне директором Экспериментального центра является очередной «специалист и эксперт», разумеется, христианский демократ, абсолютно ничего не понимающий в кинематографии, как, впрочем, и во многих других вещах. Кроме того, в подвалах центра оборудована католическая часовня; ему систематически выдаются миллионные дотации (до реорганизации они ежегодно составляли 30 миллионов лир, ныне — 120 миллионов). Хотя в штате центра числится 32 преподавателя (что почти равно числу учеников), кино черпает режиссеров и актеров из других источников, и кинокомпании начинают создавать собственные школы, называя их сплошь и рядом на американский манер мастерскими («уоркшопс»). Комиссар приспособливает и одновременно сам приспособливается.

Для чего существуют все эти кинематографические органы и учреждения? Помимо удовлетворения тщеславия бюрократов, любящих изображать из себя капитанов промышленности, киноспециалистов, деятелей культуры и даже артистов, помимо надобностей «демократическо-

го» устройства многочисленных друзей, они служат также делу приобретения симпатий и поддержки со стороны некоторых, в том числе даже авторитетных кинодеятелей путем той детской игры, которая изображена в одной из самых изящных и острых сцен «Неаполитанской карусели»¹: «Я тебе дам то-то, а ты за это дашь мне то-то...»

Эта невинная игра зачастую завершается благодарственными банкетами и тостами, в которых восхваляется разумная и беспристрастная политика, проводившаяся в области кинематографии последние пять лет.

В настоящее время бюрократы в кинематографической промышленности столь же неизбежны, как петрушка в кулинарии. Мало того, что они заполнили все промышленные и коммерческие органы, а также технические и культурные учреждения, — они неизменно участвуют во всех культурных мероприятиях как в Италии, так и за границей, священнодействуют и дают директивы. Под тем предлогом, что фонд, созданный за счет отчисления одного процента от выручки за итальянские фильмы, согласно закону должен идти на субсидирование мероприятий, направленных на развитие итальянской кинематографии, Генеральная дирекция зрелищных предприятий присвоила себе право вмешиваться также и в эту область. Нечего и говорить, что с точки зрения правительства и его административных органов подлинно респектабельной культурой может считаться лишь такая культура, которая развивается за счет государственных субсидий и, следовательно, придерживается соглашательского курса. Иная, истинная культура, являющаяся результатом свободной и смелой инициативы, для них попросту не существует — они считают ее антикультурой, варварством, идущим с Востока. Одни получают субсидии, другие являются коммунистами. Иной альтернативы не может быть.

Таким образом, пользуясь этим однопроцентным отчислением, которое позволяет государству изображать из себя мецената, правительство с помощью армии чиновников проникает повсюду: от Венецианского кинема-

¹ «Неаполитанская карусель» — цветной итальянский кинофильм режиссера Этторе Джаннини, 1953 год. — *Прим. ред.*

тографического фестиваля¹, художественное значение которого неизменно снижается по мере того, как расширяются предназначенные для него помещения (эти помещения служили преимущественно роскошной «приморской виллой» для многочисленных господ Юло²), до ЧИДАЛ'я³, от заграничных фестивалей до курсов фильмологии, от кинорекламы, превозносящей руководителей кино, до самых разнообразных и неожиданных торжеств.

В самом деле, не говорил ли один из последних заместителей министра, что чиновники Генеральной дирекции являются артистами?

¹ Венецианские кинофестивали проводятся с 1932 года. Инициатива организации первого фестиваля принадлежит директору римского Международного института учебного кино Лючиано де Фео. — *Прим. ред.*

² Господин Юло — комедийный персонаж кинофильма режиссера Тати «Каникулы г-на Юло» (1952 год). В данном случае «господа Юло» — бездельничающие курортники. — *Прим. ред.*

³ За этим таинственным сокращением скрывается Международный комитет по распространению литературы и искусства посредством кинематографии («Comitato internazionale di diffusione attraverso il cinema dell'arte e della letteratura»). — *Прим. авт.*

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЦЕНЗУРА

Конституция и кино. — Казуистика фашистских законов. — Мальчик делает пипи. — Реклама на паперти. — Кем же был Цезарь Борджиа? — Полицейские в кондитерской. — Тяжелая жизнь «Легких лет». — «Тото и Каролина». — Уловка Панчо Вилья. — Строгие каноны морали и нравственности. — Точка зрения священника. — Письмо об оптимизме. — Кто живет надеясь. — Мнение деятелей культуры. — Единственное средство в отношении цензуры.

Особого рассмотрения заслуживает цензура. Она воздействует на кинематографию не столько через свои комиссии, сколько — а это гораздо важнее, хотя не так бросается в глаза и редко подтверждается документами, — путем всевозможных «пожеланий», «рекомендаций», «советов», которые в форме «великодушных» предупреждений даются режиссерам и продюсерам чиновниками Главной дирекции зрелишных предприятий. Все это делается на основе закона, который любезно разрешает продюсерам представлять сценарии фильмов на предварительное рассмотрение органам бюрократического аппарата.

Стоило только печати начать кампанию против цензуры, а профсоюзам или иным профессиональным объединениям потребовать ее отмены или приведения в соответствие с нормами нынешнего демократического государства, как немедленно вмешивались власти, утверждавшие, что наша (итальянская) цензура — одна из самых либеральных и что можно буквально сосчитать по пальцам фильмы, которые были запрещены цензу-

рой на протяжении многих лет. На первый взгляд может показаться, что власти и в самом деле правы. Если даже действия цензуры, дополняя влияние, оказываемое премиями и кредитом и носят характер запугивания,— всем хорошо известно, что если фильм сделан, его не так-то легко запретить... Ведь сотни миллионов, затраченные на фильм, найдут себе защитников: в этих миллионах заключена сила, которой трудно противостоять.

Но как бы там ни было, не вдаваясь в сопоставление с другими странами, мы добились Конституции и, конечно, не для забавы, если она стоила стольких кровавых жертв и явилась завершением долгого и героического периода Сопrotивления. Посмотрим, каково должно быть положение кино с точки зрения свободы.

Кино — это искусство, не так ли?

«Искусство и наука свободны, как свободно и их преподавание»,— гласит первый абзац статьи 33 Конституции Итальянской республики.

Может быть, кино — это всего лишь простое средство распространения идей? В первом абзаце статьи 21 ясно указано: «Все имеют право свободно выражать свои мысли, идеи устно и письменно, а также при помощи иных средств распространения».

Если мы захотим рассмотреть кино с экономической точки зрения, то Конституция и в этом случае идет нам навстречу. В статье 41 записано: «Частная предпринимательская инициатива свободна».

Какие же ограничения предусматривает Конституция по отношению к этим свободам? Шестой абзац статьи 21 гласит: «Запрещаются печатные издания, театральные представления и все иные выступления, противоречащие нравственности. Законом предусматриваются соответствующие меры для предотвращения и пресечения действий, нарушающих данное положение». Второй параграф статьи 41 устанавливает, что свободная предпринимательская инициатива «не должна развиваться в противоречии с интересами общества или таким образом, чтобы наносить ущерб безопасности, свободе или человеческому достоинству».

Теперь обратимся к королевскому декрету от 1923 года и посмотрим, в каких случаях запрещается демонстрация фильмов. В декрете говорится: «Разреше-

ние на демонстрацию кинофильмов не может быть дано, если в них воспроизводятся:

а) сцены, факты и сюжеты, оскорбляющие целомудрие, нравственность, мораль, общественную благопристойность [на этом можно было бы поставить точку, поскольку это соответствует Конституции; однако дело обстоит не так];

б) сцены, факты и сюжеты, оскорбляющие национальное достоинство и подрывающие престиж нации, а также сцены, факты и сюжеты, направленные против общественного порядка или наносящие ущерб добрососедским международным отношениям [здесь речь идет уже о высоких материях, выходящих за рамки одной только нравственности; но и это еще не все];

в) сцены, факты и сюжеты, оскорбляющие достоинство и подрывающие престиж общественных институтов или властей, оскорбляющие чиновников, агентов полиции, королевские вооруженные силы и королевскую армию, а также сцены, факты и сюжеты, оскорбляющие частных граждан, прославляющие действия, которые по законам квалифицируются как преступные, или действия, возбуждающие ненависть между различными классами общества;

г) сцены, факты и сюжеты, демонстрирующие насилие и жестокость, отталкивающие по своему содержанию, даже если в них речь идет о животных, а также изощренные преступления и самоубийства, хирургические операции, гипнотические сеансы и сеансы медиумов. В общем сцены, факты и сюжеты, которые могут обучить преступным действиям или подстрекать к ним».

Но это не все. Кроме этих норм правительственного контроля над фильмами, все еще остаются в силе распоряжения фашистских властей, изданные на основании законов о безопасности. Положение № 635, одобренное королевским декретом от 6 мая 1940 года, предписывает запрещение любого представления, если оно:

1) восхваляет пороки или преступления или преследует цель возбудить ненависть или неприязнь между различными классами общества;

2) оскорбляет хотя бы намеком священную особу императора [в тексте, из которого я взял этот документ, уточнено: «в настоящее время — президента республики»], папу, главу правительства, министров, государст-

венные институты, а также монархов и представителей иностранных держав;

3) вызывает в массах пренебрежение к закону, противоречит национальному или религиозному чувству или может испортить международные отношения;

4) подрывает престиж или оскорбляет достоинство гражданских властей, чиновников, агентов государственной полиции, военнослужащих, нарушает личные интересы рядовых граждан или подрывает основы семьи;

5) повествует о фактах, которые своей гнусностью потрясли общественное мнение;

6) может расцениваться как вредное или представляет опасность для общества, учитывая время, место или состав лиц, принимающих в нем участие».

Следует указать, что разрешение на прокат фильмов выдается заместителем министра, который действует в данном случае по собственному усмотрению. При этом он связан законом лишь в том случае, когда выдает разрешение на прокат фильма. Однако заместитель министра имеет право, даже вопреки мнению цензурных комиссий, не дать разрешения на прокат или в любое время взять это разрешение обратно.

Как мы видим, при помощи всей этой казуистики, столь скрупулезной и одновременно столь гибкой, цензура может запретить любой фильм. Однако этого не происходит, и это так же бесспорно, как бесспорно и то, что на наших экранах можно видеть многочисленные фильмы, в которых, согласно рецепту бойких американских продюсеров (а этот рецепт гласит: фильм — это сочетание «секса и движения»), самый бесстыдный показ обнаженного тела сменяется изображением самых изощренных преступлений. Этих фильмов так много, что протесты против усиливающейся аморальности кино все возрастают. Даже сама Итальянская ассоциация продюсеров, следуя примеру американской, сочла необходимым издать производственный кодекс для кинематографии. Кстати сказать, с этим кодексом не считаются, за исключением, пожалуй, статьи 8 второго раздела, запрещающей демонстрацию на экране половых органов. Запрещение, или, вернее, самозапрещение... по части морали, нравственности, благопристойности — этим сказано все.

Итак, создалось положение, противоположное предусмотренному Конституцией: поскольку речь идет о кино,

не существует ни свободы выражения мыслей, ни свободы искусства, а наряду с этим к зрелищам, противоречащим принципам нравственности, проявляется самая широкая терпимость.

Отсюда совершенно ясно, что цензура оказывает только отрицательное действие, что она никогда, ни в какие времена, ни в какой стране не улучшала той морали, которую вознамерилась оберегать; мораль же находит себе лучшую защиту в уголовном кодексе, который заботится о содержании, а не о форме, обращая большее внимание на, так сказать, «духовное начало», чем на сам факт.

Какой же смысл во всей этой казуистике, если нет настоящей заботы о морали фильма?

Быть может, эпизод с мальчиком, делающим пипи, изъятый цензурой из фильма «Похитители велосипедов», скандално противоречит нормам, запрещающим показ на экране половых органов? А как же тогда быть с бестыдной наготой? Достаточно ли вырезать из фильма кадры, в которых бедра оголяются больше, чем нужно, чтобы фильм, аморальный по своему замыслу, превратиться в высокоморальный?

Возьмем один из тех редких случаев, когда фильм был запрещен цензурой из-за своей якобы аморальности, — речь идет о французском фильме «Дьявол во плоти». Это глубоко драматический и печальный фильм. Он представляет собой весьма гуманное, высокоморальное и подлинно художественное произведение искусства, в котором, не смягчая всего болезненно-чувственного, раскрываются отношения между героем и героиней. Он заставляет зрителя думать, пробуждает в нем самые лучшие чувства, а не низменные страсти. Тем не менее цензура после некоторых колебаний заставила сначала изъять из фильма сцену, в которой герой и героиня ложатся в постель и тушат свет, а в конце концов запретила его совсем.

В фильме «Семь смертных грехов» (производства киностудии, руководимой представителями Католического действия¹) есть эпизод, повествующий о грехе чревоуго-

¹ *Католическое действие* (Azione cattolica) — массовая организация католической церкви. Цель ее — религиозная и политическая пропаганда, миссионерская деятельность. Организацией руководят папа и епископы. — *Прим. ред.*

дия. Крестьяне — муж и жена — приглашают к себе в дом одного пилигрима. Накормив его и дав отведать вкусного сыра, они уложили гостя спать в своей супружеской постели. Когда крестьянин, расположившийся рядом, заснул глубоким сном, его жена, молодая, цветущая женщина, обращается к еще не заснувшему пилигриму, предлагая ему... воспользоваться случаем. Весь эпизод построен на двусмысленности диалога; услышав предложение женщины, пилигрим сразу же подумал о сыре и бросился на кухню, чтобы там им полакомиться.

Итак, грех — чревоугодие — уже наказан... потерей женщины. Что ж, возмущаться по этому поводу? Конечно, нет, а использовать этот факт в полемике с теми же цензорами, которые запретили фильм «Дьявол во плоти», можно, и с полным правом. Тем более, что между этими двумя фильмами, кроме всего прочего, лежит огромная пропасть, если подходить к их оценке с точки зрения художественных достоинств. Что же касается эпизода из «Семи смертных грехов», то это всего лишь экранизированный анекдот.

Но в затронутом нами вопросе есть и более серьезные стороны.

Многочисленные фильмы, идущие на наших экранах (львиная их доля — продукция американской кинематографии), действуют как «наркотики». Эти фильмы уводят зрителей от реальной действительности, дают поистине неприглядное представление о жизни, в которой якобы так легко, путем насилия или сделки с совестью, добиться богатства. В них самое серьезное пытаются представить смешным, смеются и заставляют смеяться над нищетой, а героизм создается автоматными очередями. Эти фильмы преследуют цель ошеломить или терроризировать зрителя.

Не продюсеры ли выдвинули лозунг: «Ныне, чтобы завоевать зрителя, его надо напугать?»

Таким образом, проблема нравственности в стране стоит гораздо шире. Она включает в себя моменты общественной и политической жизни, выходящие за рамки кино. И, конечно, никакая цензура не может решить этой проблемы. Более того, я бы сказал, что сама цензура, да и не только цензура, приравнивается к моральному уровню общества, каким бы низким этот уровень ни был,

и испытывает постоянное влияние общественной нравственности.

Как-то мне довелось видеть на паперти одной из церквей рекламу фильма, который шел в приходском кинотеатре. На рекламном щите под изображением героя фильма виднелась крикливая надпись: «Богатство и любовь, завоеванные шпагой». Пусть в этом фильме шла речь всего лишь о невинной приключенческой истории «плаща и шпаги», но сама тема фильма, без сомнения, служила приманкой для прихожан. При этом священнику даже в голову не пришло, что он невольно предлагает своим молодым прихожанам нечто маловоспитательное. И в то же время этой же молодежи было строжайшим образом запрещено показывать, например, совершенно невинный фильм «Здравствуй, слон» — смешную историю о том, как один мелкий служащий получил в подарок от магараджи слона. Католический киноцентр заявил, что этот фильм можно демонстрировать только взрослым. Моральные установки цензуры — это всего лишь ширма, уже с давних пор используемая для того, чтобы скрывать истинные цели цензуры, а эти цели носят сугубо политический характер.

Именно политические соображения — и в этом отношении цензоры непреклонны (цензоры — это сотрудники бюрократического аппарата; они зависят от министра или заместителя министра, готовы согласиться с любым доводом, пойти на любую уступку, если дело не касается политических интересов их партии) — заставляют продюсеров, очень многих продюсеров, и работников кино обращаться к иным сюжетам.

Рассмотрим случай со шведским фильмом «Она танцевала только одно лето», в котором итальянская цензура сделала купюры. Это история 17-летней девушки-сироты, работающей и живущей в шведской деревне у хозяев, тупых святош, которые вместе со старостой и священником-протестантом делают все, чтобы помешать бесхитростным развлечениям местной молодежи — танцевальным вечерам или импровизированным спектаклям. На одном из таких вечеров девушка встречается со студентом, приехавшим из города на каникулы к своему дяде — крестьянину. Между молодыми людьми вспыхивает чистая, целомудренная любовь, противоречащая атмосфере, окружающей девушку, которую местные лице-

меры и ханжи хотят спасти от греха. Такой конфликт, построенный на противопоставлении естественной невинности лицемерию условной морали, далеко не нов в скандинавской кинематографии. В фильме, который заканчивается смертью девушки, есть такая сцена: нагие юноша и девушка, показанные, говоря языком кодекса ассоциации наших продюсеров, запретивших эту сцену, «силуэтом», купаются в реке. В фильме выведен также пастор, который с целью «очищения среды» толкает деревенского дурачка на поджог сарая, где молодежь танцует и репетирует свой спектакль. Этот пастор произносит над гробом девушки несколько слов, говоря о ее смерти как о справедливом наказании божьем за ее грехи. Пастора прерывает на полуслове дядя студента — полный житейской мудрости крестьянин. Он говорит, что искренняя и чистая любовь, также предначертанная законом божьим, стоит гораздо больше, чем бессердечная и лживая вера в бога.

Как же поступила в данном случае наша цензура? Или как поступили итальянские режиссеры дублируя в страхе перед цензурой? Впрочем, это одно и то же...

Так вот, сцену купания, которую все европейские критики, видевшие фильм на фестивале в Каннах в 1952 году, единодушно признали чистой и целомудренной, изрезали и скомпановали так, что хотя на экране зритель и не видит больше наготы, не видит даже очертаний обнаженного тела, зато получает полную возможность представить ее себе в каких угодно видах.

В сущности, эта сцена беспокоила цензора лишь формально. Но дело не только в этом. Цензор совершенно немилосердно обошелся с ролью пастора. Получилось, что вовсе не священник подстрекает деревенского дурачка поджечь сарай. Более того, когда цензор полностью убрал финал с речами священника и крестьянина над гробом девушки, фигура священника исчезла окончательно, а вместе с ней исчезла и сама мораль фильма, который в таком виде представляет собой произведение, выдержанное в духе ничем не оправданного и сомнительного натурализма.

Точно так же во времена фашизма был запрещен фильм режиссера Перилли «Мальчик» (1934 год.— *Ред.*), потому что в нем зрителю показывали двух юнцов фашистов, плутующих в игре на биллиарде. Тогда стояло

только появиться на экране фигуре в черной рубашке, как цензоры наостряли уши и вырезали самые безобидные вещи из-за боязни, что министр может лишить их места. Подобно этому и сейчас стоит только затронуть в фильме религию, священников, церковь (конечно, если обо всем этом не говорится в откровенно восхваляющих тонах), как те же самые цензоры сразу же безжалостно запрещают фильм. И этот страх цензоров передается продюсерам, а за ними и самим режиссерам.

Франко-итальянский фильм «Луcreция Борджиа», объявленный у нас, согласно торговому соглашению, заключенному между обеими странами, фильмом отечественного производства и поэтому получивший льготы, предусмотренные законом, не раскрывает личность папы Александра VI и его политику, замалчивает роль кардинала Цезаря Борджиа и, естественно, обращает основное внимание на самые грязные и неприглядные стороны истории и на красоту актрисы Мартины Кароль.

Какую услугу оказал морали этот фильм, знает каждый, кто его видел. Зато цель была достигнута: фильм не раскрывал подлинного характера отношений между Александром VI, Цезарем Борджиа и Лукрецией Борджиа.

Однако продолжим анализ примеров. Он весьма поучителен, поскольку показывает, как легко дойти до смешного из-за чрезмерной осторожности, то есть из-за осторожности, проявляемой даже в тех случаях, когда в произведении заведомо нет ничего такого, что хотя бы в малейшей степени являлось предосудительным с точки зрения существующих «табу» цензуры.

Один из эпизодов фильма Блазетти «Наши времена», представляющий собой экранизацию новеллы Д'Ардзо «Чужой дом», повествует о священнике из бедной горной деревушки. Одна старая несчастная женщина, живущая в нужде и лишениях, у которой нет ничего, кроме козы, спрашивает у священника, простит ли ей господь бог самоубийство. Глубоко верующая старуха даже не может представить себе, что всевышний в доброте своей не поймет поступка и не простит ее. Ее слова, обращенные к священнику, так печальны, просты, так по-человечески выстраданы, что священник, смутившись, признается себе, что, кроме банальных доводов, он не нашел слов,

которые могли бы в тот момент изменить душевное состояние старой женщины. Через несколько дней после встречи со священником женщину находят в овраге мертвой. В деревне все думают, что она погибла в результате несчастного случая, и только священник знает истину. Терзаемый угрызениями совести, что не сумел удержать женщину от безумного шага, он берет на себя всю вину перед богом. Тело женщины приносят в церковь, и священник отпускает ей грехи.

Самоубийство, показ которого категорически запрещен цензурой, и, самое главное, поступки священника, скрывающего истину и отпускающего грехи умершей, — все это сочли совершенно невозможным оставить на экране, и поэтому фильм заканчивается совсем иначе — общим благополучием: старую женщину убеждают слова священника, и она отказывается от мысли о самоубийстве.

Естественно, что весь смысл, вся ценность, весь колорит новеллы, как говорят венецианцы, были «пущены по ветру». Но самое интересное заключается в следующем: весьма авторитетные церковники меня заверили, что священник из новеллы Д'Ардзо поступил более чем ортодоксально. Он не мог поступить иначе, ибо его долгом было сохранить тайну исповеди. Мало того, он мог бы вызвать скандал, открыв, что свершилось самоубийство, ведь все были уверены, что произошел несчастный случай. Но известно, что если цензура еще более монархист, чем сам монарх, то «самоцензура» (особенно, если дело идет о миллионах, как это бывает в кино) еще более «монархист», чем просто цензура.

Раз речь зашла о фильме «Наши времена», мне хотелось бы рассказать еще об одном более чем значительном эпизоде. Но на этот раз разговор пойдет не о священниках и не о религии, а о полиции и полицейских, на показ которых наложено самое строжайшее «табу», поскольку они являются ближайшими родственниками, я бы сказал — даже родителями, цензуры, вышедшей, как известно, из стен министерства внутренних дел. Среди других новелл (фильм «Наши времена» представляет собой экранизацию нескольких новелл современных писателей) в фильме должна была быть новелла Итало Кальвино «Кража в кондитерской». Действие новеллы кончается тем, что полицейские и воры с удовольствием

подают сладости. Хорошая шутка, речь идет всего лишь о сладостях. Непочтительности к полицейским и в помине нет. Но ведь все-таки показана полиция! Лучше оставить ее в покое... и новелла, к полному удовлетворению цензуры, была изъята из фильма.

Но вернемся снова к священникам. В качестве примера можно привести историю со сценарием Дзаваттини «Трех дней мало». Сценарий рассказывает о том, с какими чувствами совершают духовные обряды многие добропорядочные люди. В монастырь на три дня собрались помолиться торговцы и служащие. Вместе с ними в монастырь попадает подмастерье из парикмахерской. Он прячется от гнева своего хозяина, которого слегка поколотил за несправедливое увольнение. В то время как все присутствующие здесь, в монастыре, заняты своими торговыми сделками и самыми обычными мирскими делами, молодой подмастерье захвачен проповедью отца иезуита и испытывает угрызения совести, думая о своем поступке. Неожиданно у одного из торговцев пропадает портфель. Торговец сообщает об этом остальным. Все подозревают парикмахера — ведь он бедняк... и пускаются на поиски, чтобы уличить его в воровстве. Погруженный в молитву юноша ничего не замечает. В конце концов торговец находит свой портфель, застрявший между спинкой кровати и стеной. Узнав о случившемся, отец иезуит в своей последней проповеди довольно тонко, но твердо намекает на несправедливость подозрений в отношении парикмахера. В результате — общее смущение, конфуз адвоката, торговца и других присутствующих. Парикмахер же, который вновь обрел в монастыре душевный покой и удовлетворение, так ничего и не заметил.

Таким образом, в сюжете нет ничего неуважительного как по отношению к религии, так и по отношению к отцам иезуитам. Это просто добродушная сатира на некоторых поверхностных католиков, которые думают, что достаточно совершить определенный обряд, чтобы уладить свои отношения с господом богом и с людьми, к которым они и после совершения обряда продолжают относиться попрежнему.

Им противопоставлена живая, чуткая душа парикмахера; попав в монастырь по совсем другим причинам, парикмахер предается здесь молитве как истинный христианин.

Но этого оказалось недостаточно, чтобы успокоить опасения продюсеров. Не помогли даже заверения авторитетных руководителей церкви, что фильм абсолютно правоверен. «Да, священникам легко рассуждать, они ведь не знают, что такое цензура»,— ответила кинофирма, как будто высший церковный орган и в самом деле обладает всеми правами цензуры. Та же участь постигла фильм Пабста «Голос молчания» (1952 год.— *Ред.*), в котором от первоначального варианта сюжета, за исключением церковных обрядов, по существу, ничего не осталось. Мало что осталось в нем и от христианского духа.

На этих немногих примерах видно, как действует «табу».

Рассмотрим теперь наиболее вопиющую сторону этого вопроса, а именно вопрос об идеологическом и политическом вторжении (в полном смысле этого слова) цензуры в дела кино, что полностью противоречит положениям, записанным в Конституции.

В связи с этим мы сразу же должны предупредить читателя, что 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 хлыста. Этот довод дает нам право оценить действия цензуры не только в свете принятых ею окончательных решений, но и в свете той атмосферы, которую она создает вокруг продюсеров и режиссеров. Вот один из примеров. Луиджи Дзампа недавно заявил, что в фильме «Достопочтенная Анджелина» он вынужден был изъять некоторые важные кадры и вырезать целые эпизоды только потому, что роль мужа героини (в роли героини выступала Маньяни), агента полиции, была комедийной. Цензура решила, что, смеясь над ним, зрители смеялись бы над всем корпусом полиции безопасности, *наноса тем самым ущерб ее престижу.*

«С этого момента, — заявил Дзампа, — я испытываю настоящую робость перед всем, что касается полиции». Еще более важный опыт этот режиссер получил, работая над фильмом «Легкие годы». Фильму пришлось побывать в самых различных переделках, что, конечно, повлияло как на него, так и на продюсеров. И в самом деле, один из продюсеров, выступая на засе-

дании итальянской Ассоциации борьбы за свободу культуры в дебатах по актуальным проблемам нашей кинематографии, прямо признал, что в настоящее время невозможно было бы снять такой фильм, как «Рим — открытый город» («Пути господни неисповедимы», — отвечает священник немцу, который обвиняет его, католика, в том, что он поддерживает коммунистов). Невозможно потому, что, с одной стороны, этот фильм пришлось бы не по вкусу немцам, а с другой — потому, что не существует более свободы, которой пользовались режиссеры и продюсеры непосредственно после войны, той свободы, которая дала возможность итальянскому кино встать на ноги и помогла ему выпустить фильмы, вызвавшие всеобщее восхищение. Те же, кто сегодня намеревается снять такой фильм, вынуждены действовать, если можно так выразиться, на поле, заминированном компромиссами, в обстановке запугивания и нажима. Дзампа далее заявил, что если постановщик достаточно храбр, чтобы один раз рискнуть выпустить серьезный фильм, то уже во второй раз он предпочтет употребить свои деньги на развлекательно-музыкальные фильмы, которые наверняка смогут обеспечить ему доход, а может быть, и премию.

Чтобы убедиться в правильности этих слов, достаточно вспомнить обо всех трагикомических перипетиях, которые претерпел фильм «Легкие годы» Дзампа. Бранкати, автор сценария фильма и книги все той же серии «Вернемся к цензуре», мог бы, без сомнения, написать по этому поводу длиннейшее приложение. Я не знаю, принимал ли Бранкати вместе с режиссером участие в обсуждении своего сценария с чиновниками Главной дирекции зрелищных предприятий. Эти бедняги должны были растеряться, столкнувшись со столь щекотливой для них темой. Я знаю, что они сделали все, чтобы убедить Дзампа изменить сценарий, дабы избежать неприятностей. В сценарии сын главного героя, профессор, был коммунистом, а этого они не могли перенести и заставили убрать его из фильма. После завершения съемок фильм был представлен цензуре на окончательный просмотр, но, несмотря на изменения, внесенные в сценарий после предварительной цензуры, он сначала был запрещен, а потом одобрен с условием, что из него дополнительно будут изъяты некоторые кадры. Бюрократия, блю-

Стительница нравственности и добропорядочности, сочла необходимым изъять из фильма сцену, в которой один из персонажей показывает главному герою, какое действие оказывает на петухов изобретенное им средство для восстановления энергии половых желез — вирилон.

Ревностно защищающий собственное достоинство бюрократический аппарат потребовал вымарать рассуждения одного из персонажей фильма — чиновника, который обрушился на Республику за то, что она скупа на награды, сокрушаясь о том добром старом времени, когда каждый начальник отделения департамента был, по меньшей мере, кавалером «Короны Италии» — ордена, вручаемого лично королем.

Из уважения к судебным органам этот аппарат настаивал на том, чтобы из фильма была полностью изъята сцена, в которой судьи, определяя на заседании судебного совета степень вины обвиняемого и сроки наказания с учетом того, что при отягчающих вину обстоятельствах этот срок должен быть увеличен, а при смягчающих — уменьшен, обнаружили, проклиная математику, что в итоге срок наказания не изменяется.

Оберегая правительственные власти, бюрократия распорядилась вырезать диалог между крестьянином и бывшим служащим правительства Галла и Сидама, который не смог получить пенсию, поскольку самого правительства уже не существовало. Этот диалог был вырезан, потому что кончался фразой: «Да... в конце концов все правительства похожи на правительство Галла и Сидама»¹.

Как видите, все это пустяки. Однако, чтобы вырезать из фильма эти пустяки, пришлось бы, по соображениям технического порядка, перекроить весь фильм.

Апелляционная комиссия (тогда ее возглавлял депутат Буббио), возможно под влиянием кампании, начатой в печати, поступила более рассудительно: она отвергла купюры, которых требовала комиссия первой инстанции, но, в свою очередь, потребовала, чтобы из фильма была удалена сцена, где упоминается Триест.

Достопочтенного Буббио сменил на этом посту достопочтенный Эрмини, что не привело, однако, ни к какому прогрессу.

¹ Правительство Галла и Сидама — вымышленное правительство, олицетворяющее беспорядок в управлении государством. — *Прим. ред.*

Фильм режиссера Эммера «Третий класс лица» (1953 год.— *Ред.*) — это невиннейшая история из школьной жизни. Однако уже после того, как сценарий фильма был утвержден и начались съемки, он подвергся купюрам. Впоследствии же было запрещено показывать этот фильм детям до 16-летнего возраста: цензуру возмутил факт, что лицеисты в фильме влюбляются и целуются, а школьницы играют в баскетбол в коротких штанишках — возможно, потому, что в фильме снимались настоящие школьницы, а не прожженные актрисы. В фильме Латтуада «Пляж» (1953 год.— *Ред.*) уже после получения цензурного разрешения были изъяты кадры, в которых актер Раф Валлоне дает газету «Унита» какому-то священнику.

Фильм «Тото и Каролина» был запрещен цензурой потому, что якобы оскорблял полицию, подрывал нравственность и наносил тяжкое оскорбление религии. В нем рассказывается об агенте «челере» Тото¹. Тото во время облавы на проституток в Пинчио по ошибке арестовывает служанку (Каролину), которая решила отравиться из-за того, что забеременела. Обнаружив ошибку, комиссар полиции приказывает Тото отвезти Каролину в ее деревню и там пристроить у кого-либо.

Фильм рассказывает о веселых перипетиях, участниками которых становятся Тото и Каролина. Девушка никому не нужна, никто не может помочь ей устроиться, даже священник. В конце концов Тото, вдовец, обремененный семьей — у него старик отец и сын, — тронутый положением бедной девушки, решает взять ее к себе в дом. Но дело в том, что в основную сюжетную линию фильма вплетены кадры, полные комических сцен, основанных на материале жизни современной Италии. Есть в фильме молодежь из Католического действия, поющая свой гимн «Белый цветок», есть и коммунисты, поющие «Бандьера росса», есть и папенькины сынки, которые только поэтому и получают работу, и множество других незамысловатых комических положений, которые вызывают смех, ибо они, как в карикатуре, отражают

¹ «Челере» — специальные моторизованные отряды полиции, созданные по американскому образцу и предназначенные для разгона демонстраций, подавления забастовок и т. п. Тото — псевдоним де Куртиса, наиболее популярного комика современной Италии. — *Прим. ред.*

действительность. Словом, когда смотришь фильм, то чувствуешь, что ты не в Мексике или Венгрии, а в сегодняшней Италии.

Все это, повидимому, причиняет огромное беспокойство властям. Просто трудно себе представить, как эти власти чувствительны к кино и как они даже в самом невинном намеке усматривают оскорбление той или иной святыни.

В фильме «Страсть» режиссера Лукино Висконти, (1954 год.— *Ред.*), поставленном по новелле Камилло Бойто, есть кадры битвы при Кустоце. Если не ошибаюсь, министерство обороны потребовало пересмотра батальных сцен¹.

Цензура создала трудности и для фильма «Римлянка», поставленного по роману писателя Альберто Моравия, потребовав, между прочим, чтобы ни один из персонажей фильма не был представлен как агент ОВРА².

Сразу вспоминаются и те, кто протестовал против личности профессора — героя фильма «Легкие годы».

Все дело в том, что борьба, ведущаяся вокруг кино, — это борьба экономического и политического порядка. Что же касается моральных принципов, которыми при этом столь часто прикрываются, поскольку это удобно и до некоторой степени импонирует публике, то ею занимаются лишь безинициативные, равнодушные ко всему члены комитетов, не имеющие никакого веса, да кое-кто из специалистов в области педагогики, принимающих все всерьез. Именно поэтому наши экраны буквально наводнены низкопробными, аморальными, антивоспитательными фильмами.

Более суровые и прямолинейные цензоры всегда говорят, прищурив глаз: «Пара красивых ног... это нас вовсе не шокирует».

Это замечание было бы вполне разумным, если бы оно определялось широтой кругозора говорящего.

Я привел эти примеры во всех подробностях потому, что они хорошо выявляют образ мыслей чиновников, показывают, насколько восприимчив и чувствителен

¹ Битва при Кустоце — сражение между австрийскими и итальянскими войсками (1866 год). В фильме «Страсть» было отражено участие в битве отрядов Гарибальди, что и вызвало возражения со стороны цензуры и министерства обороны. — *Прим. ред.*

² ОВРА — фашистская тайная полиция. — *Прим. ред.*



МАССИМО ДЖИРОТТИ,
киноактер (снимался в фильмах «Под небом Сицилии»,
«Рим в 11 часов» и др.).

осуществляющий контроль над кинематографией бюрократический аппарат, который прежде всего заботится о том, чтобы не случилось каких-либо неприятных историй. Этот аппарат все еще терроризирован «землетрясениями», происходившими в министерстве народной культуры всякий раз, когда в кадрах фильма или на страницах газет проскальзывали самые невинные вещи, которые могли вызвать недовольство высокопоставленных лиц. Так было, например, когда одна из газет поместила сообщение о посещении Муссолини казармы карабинеров под огромным заголовком «Дуче среди карабинеров»¹.

Депутат парламента Андреотти, который заслуженно считается более «благовоспитанным», чем его преемники (у них явно не хватает его большого дипломатического опыта в этой области), во время своего долгого пребывания на посту заместителя министра по делам Президиума Совета министров сумел использовать это душевное состояние своих сотрудников. Он сковывал их личную инициативу так, что они совершенно терялись, когда им было необходимо взять на себя какую-либо ответственность.

В министерстве народной культуры установилась система подачи докладных записок «дуче». Ни один, даже самый простой административный вопрос, не решался без санкции «дуче» до тех пор, пока он не прочтет соответствующую докладную записку. При Андреотти количество докладных записок увеличилось еще более. Его сотрудникам очень редко удавалось поговорить с ним лично по тем или иным вопросам, связанным с работой ведомства. Подача докладных записок происходила через одного из его секретарей, титулованное «серое преосвященство», подлинного хозяина положения, душой и телом преданного «дуче».

Запуганный бюрократический аппарат, в свою очередь, старался напугать режиссеров и продюсеров, стремился отнять и у них ту духовную свободу, которую сам потерял. Система, изобретенная Андреотти, действует и поныне. Действует при этом так хорошо, что цензура, наконец, может спать спокойно. И лишь в крайнем случае, если вдруг чья-либо пустая голова еще не поняла задан-

¹ Это можно было понять так, что Муссолини взят карабинерами под стражу. — *Прим. ред.*

ного тона, ей приходится время от времени хлестнуть кого надо.

Цензура запретила фильм Джерми «Потерянная молодость». Посыпались обращения, протесты, разгорелись споры. Группа режиссеров направилась к Андреотти. Ее принял сам Андреотти, все понимающий, улыбающийся, любезный; в конце концов фильм вышел на экраны. Но страх, вызванный запретом, возымел свое действие: нужно, мол, быть начеку, не все такие, как Андреотти.

Мне вспоминается уловка Панчо Вилья¹. Заняв какой-то город, он приказал составить список богачей, которые в течение 48 часов должны были предоставить ему определенную сумму денег. В случае отказа им угрожал расстрел. Первым в этом списке Панчо Вилья поставил имя бедняка, у которого ничего не было за душой. Одному из своих приближенных, который обратил на это внимание, он ответил, что вписал имя бедняка нарочно: ведь бедняк не найдет необходимой суммы и поэтому будет расстрелян. Так богачи, убедившись, что Вилья вовсе не шутит, наверняка и в срок принесут деньги.

Подобный метод применялся и Андреотти, с поправкой, конечно, на разницу в воспитании между ним и Вилья; Андреотти всегда приходилось играть роль либерала и просвещенного человека. Именно при помощи этого метода была создана та атмосфера, которая всем претит, но которой все покоряются.

Но вернемся к вопросу о цензуре. В данном случае можно говорить не столько о фильмах, которые были запрещены, сколько о тех, которые были изуродованы, но все же выпущены на экран. Так произошло с двумя фильмами о крестьянах и шахтерах, которые должны были явиться продолжением фильма «Земля дрожит» Висконти. Эти фильмы режиссер так и не смог снять. Такая же судьба постигла и фильм «Хлеб наш насущный» Де Сантиса, который повествует о захвате крестьянами помещичьих земель в Калабрии, и целый ряд других. Но если съемки фильма запретить все же не удастся, тогда его начинают выхолащивать. Например, итальянский эпизод в фильме «Побежденные» режиссера Антониони был лишен всякого политического смысла. Фильм Лид-

¹ Панчо Вилья — один из руководителей крестьянской армии в мексиканской революции 1911—1917 годов. Ему был посвящен американский фильм «Виво Вилья!» (1934 год). — *Прим. ред.*

зани «На окраинах столицы» (оба фильма выпуска 1952 года.— *Ред.*), сценарий которого написан по делу Эджиди¹, был превращен в совершенно бессмысленную мешанину... То же самое случилось и с другими фильмами.

Многие высокохудожественные заграничные фильмы так и не вышли на наши экраны, ибо по своему содержанию они не вмещались в официально установленные рамки подобострастного соглашательства. Либо их запретила цензура, либо сами киноимпортеры, заранее уверенные, что цензура не допустит их на экраны, отказывались предлагать их. Среди таких фильмов пацифистский фильм Майлстоуна по роману Э. Ремарка «На Западном фронте без перемен», фильм «Хоровод» режиссера Офюльса, поставленный по одноименной серии диалогов Шницлера (этот фильм в 1950 году на кинофестивале в Венеции был удостоен премии), а также фильмы «День гнева» Дрейера, «Клошмерль»² Пьера Шеналея, «Деде д'Овер» Аллегре, «Топаз» Паньоля, «Трамвай, который называется желание» Казана. Поставленный по одноименной комедии Тенесси Вильямса, этот фильм был премирован в 1951 году в Венеции за то, что воспроизвел на экране комедию, написанную для театра, поэтически передав благодаря отличной режиссуре трогательный, глубокочеловечный характер героев.

Все эти фильмы годами задерживались на складах, прежде чем их пускали в прокат. Что же касается советских, польских и венгерских фильмов, то до сих пор к ним применялась система, согласно которой эти фильмы должны были долгими месяцами лежать в подвалах цензурных управлений без всякого ответа. Об этом сообщило в печати общество по импорту фильмов «Либертас фильм».

Венгерский фильм «Пядь земли» был запрещен цензурой потому, что он якобы призывает к классовой ненависти. Интересно знать, можно ли исходя из такого принципа выпустить фильм о Французской революции?

Что же касается заграничных и итальянских документальных фильмов, которым так и не удалось преодолеть

¹ «Дело Эджиди» — нашумевший в Италии процесс Лионелло Эджиди, обвинявшегося в изнасиловании малолетней.— *Прим. ред.*

² В СССР этот фильм шел под названием «Скандал в Клошмерле».— *Прим. ред.*

рогатки цензуры, то, чтобы перечислить их, понадобилось бы слишком много места. Правда, Андреотти писал консультанту по церковным делам Католического киноцентра, что, «все, кого волнует подобное положение вещей, в сущности, лишь мнимые защитники благопристойности, считающие высшим благом практический отказ от всяких строгих норм морали и нравственности под видом освобождения от влияния церкви». Но это беспокойство некоторых влиятельных представителей христианско-демократической партии о строгих нормах морали и нравственности вызывает недоумение, учитывая события последнего времени¹. Между прочим, применение этих норм привело к тому, что было отказано в визе на экспорт такого фильма, как «Внимание, бандиты!», который явно нарушал эти нормы, а в других высокохудожественных фильмах были сделаны купюры.

И напротив, совершенно ясно, что осуществляемый правительством при помощи цензуры и других средств, предоставленных законом в распоряжение политико-административных властей, контроль над кинопродукцией носит исключительно характер идеологической и политической дискриминации. Соображения морального порядка, которые должны были бы оправдать столь тяжкое ограничение свободы искусства и культуры, несмотря на то, что их нарочито ставят во главу угла, никогда не принимаются во внимание. В этом можно убедиться на основании тех немногочисленных примеров, которые приведены мною в книге. Это может подтвердить любой честный читатель, более или менее часто бывающий в кино.

Не только цензура, ревностно соблюдающая нормы морали, но даже цензура, хоть сколько-нибудь чувствующая свою ответственность за сохранение морали, никогда не позволила бы утвердиться на экранах цивилизованной страны этому потоку глупых, пошлых, а бы сказал, даже аморальных фильмов, которыми ежедневно пичкают миллионы зрителей.

И тем не менее каждый раз, когда вспоминают о цензуре, это значит, что речь идет о высокохудожественном фильме или, во всяком случае, о серьезном фильме, имеющем культурную ценность. Что же касается итальян-

¹ Автор имеет в виду темные махинации и грязные скандалы, в которых приняли участие видные деятели христианско-демократической партии. — *Прим. ред.*

янских фильмов, то здесь правительство, используя все средства, проводит политику, направленную на борьбу с неореализмом, иными словами, на борьбу с той самой национальной кинематографией, которой мы обязаны тем высоким престижем, каким пользуется наше кино во всем мире.

Что-либо предпринять в данном случае нелегко, тем более трудно защищаться. Ведь все происходит в строжайшей тайне, никогда нельзя узнать, на ком лежит ответственность за то или иное решение. В свое время, еще до фашизма, когда делами цензуры ведало министерство внутренних дел, принятые ею решения с соответствующими мотивировками публиковались в печати.

Тогда можно было, по крайней мере, хоть посмеяться, прочитав, что тот или иной фильм одобрен при условии, что у одного из персонажей — заведомо обманщика — снимается титул командора. Теперь же вокруг всего этого царит молчание.

«Необходима ли цензура, как обычно утверждают, или она неизбежна?.. Поставив так вопрос о цензуре, можно говорить о ней сколько угодно плохого (о цензуре итальянской — будем откровенны! — не больше и о цензуре Католического киноцентра не меньше, чем о любой другой)... К тому же в такие времена, как нынешние, каждый, кто более или менее трезво смотрит на вещи, легко поймет, каким оружием обскурантизма и притеснения может стать цензура. Легкомысленный и циничный город цензура может превратить в город, притворяющийся благочестивым или верующим в свою благочестивость, но не поистине благочестивый. Во всяком случае, если цензура действительно необходима, то тогда ее директивы, ее методы, ее деятельность, так же как и ее состав, не должны держаться в секрете. А что можно сказать о таких распространенных выражениях, как «общественный порядок», «власть», «государственная безопасность», которые немедленно вытаскиваются на свет, стоит лишь упомянуть о цензуре? Не скажу, чтобы я предпочитал беспорядок порядку, радовался, глядя, как поносят власти, или выступал против безопасности государства. Но когда я слышу подобные слова, у меня появляется желание внимательно взглянуть в лицо говорящему, осмотреть его со всех сторон, — уж очень отдаёт от этих слов нечто чужим. Так, оперируя в определенном смысле словами

«порядок», «безопасность» и все время птясь при этом назад, можно дойти до пещерных времен, не исключая и таких мелочей, как гонения против христиан, которые велись, как правило, по тем же мотивам. Не вижу причин, почему должны рассматривать священников как лиц, наиболее пригодных для поддержания этого уставшего порядка вещей».

Этот довольно исчерпывающий анализ цензуры принадлежит святому отцу Камилло Де Пиацу. Я нашел его высказывание в журнале «Чинема» от 30 июня 1952 года и привожу для того, чтобы показать, что и среди церковников есть люди, которые выступают против приспособленчества и считают предосудительной цензуру саму по себе и методы, при помощи которых она осуществляется.

Я уже отмечал, что Андреотти (о его преемниках пока еще нельзя сказать, изменят ли они созданную им систему), будучи заместителем министра, долгое время не только руководил до мельчайших деталей политикой в области кинематографии, но и был для мира кино тем Великим, Невидимым, Высшим авторитетом,— одним словом, той могущественной силой, которая стоит неизмеримо выше жалких и суетных кинематографических дряг и проявляется крайне редко, только в самых исключительных случаях. Такой исключительный случай произошел на фестивале в Венеции, где Андреотти был встречен фанфарами и залпами, или на банкетах, даваемых в его честь с целью выказать любовь и признательность, которые питают к нему преуспевающие кинодеятели. В общем, Андреотти удалось завоевать имя, которое воплощало в себе одновременно власть, богатство, несходительность, жизнь или смерть.

И большая часть деятелей кино склонилась ниц перед Андреотти. С ним произошло примерно то же самое, что с одним генералом во время первой мировой войны. Чтобы солдаты узнали, каков их командир, генерал произнес перед ними речь, в которой перечислил все свои права и полномочия — слишком могущественные для несчастного солдата, который пришел в армию из деревни, чтобы сражаться и, может быть, даже умереть. И вот именно один из таких солдатиков после речи генерала на заданный им вопрос: «Так кто же я?» — ответил с благоговейным страхом: «Сам господь бог».

И вот «сам господь бог» Андреотти, поручив своему

верному генеральному директору присматривать за политической линией кинематографии, как человек откровенный, либеральный, передовой, поклонник искусства и культуры, время от времени позволял себе исправлять и смягчать ошибки бюрократического аппарата, оказавшегося не на высоте положения.

Но вот однажды, обеспокоенный настойчивостью, с которой работники кинематографии защищают некоторые фильмы, Андреотти счел необходимым выступить лично не в качестве заместителя министра, но в качестве человека беспристрастного и доброжелательного, в качестве служителя пера, обращающегося к деятелю кинематографии. Этим деятелем был Де Сика. Статья Андреотти касалась фильма «Умберто Д.». Выразив режиссеру свое чрезмерное восхищение и заявив, что «он является одним из немногочисленных деятелей итальянской культуры, которые пользуются широкой известностью во всем мире» (тогда еще не гремела слава Сильваны Пампанини и Джинны Лолобриджида¹, а деятельность Бенедетто Кроче² ослабевала), Андреотти подчеркнул, что фильмы нужно оценивать, основываясь главным образом на канонах искусства и техники («Для нас это правило не подлежит обсуждению», — сказал он). Добавив затем тоном верховного жреца: «Мы всегда были противниками неограниченного, в большей или меньшей степени критического вторжения политики в область кинематографии», — то есть высказав все то, чему мы верим на слово, но что не подтверждается делом, он в заключение заявил: «Мы призываем деятелей культуры почувствовать свою социальную ответственность. Эта ответственность не может ограничиться показом только пороков и нищеты той или иной системы, того или иного поколения [здесь явный намек на фильмы «Шуша» и «Похитители велосипедов»], но должна помогать их преодолению. Неотъемлемая миссия ученого («дель дотто») состоит именно в наставлении. [Здесь я достаю словарь и смотрю, что означает слово «дотто». Оказывается, это человек, выработавший

¹ Джина Лолобриджида — известная итальянская киноактриса. — *Прим. ред.*

² Бенедетто Кроче (1866—1952) — итальянский философ-идеалист и эстет. Кроче является автором целого ряда научных трудов, из которых книга «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» переведена на русский язык. — *Прим. ред.*

свою доктрину, эрудит, человек, обладающий энциклопедическими знаниями, учитель, ученый, выдающийся человек, кладезь мудрости, ходячая библиотека, светоч, мудрец.] Если верно, что можно искоренить зло, грубо обнажив его самые ужасающие стороны,— продолжал Андреотти,— и если поэтому все будут вынуждены считать, конечно ошибочно, что Италия, показанная в фильме «Умберто Д.», это и есть Италия середины XX века, то тогда верным окажется и то, что Де Сика оказал скверную услугу своей родине, которая является также родиной Дон Боско¹ и Форланини² и которая имеет передовое социальное законодательство».

В этом, так сказать, вся соль статьи: тот, кто не хочет оказаться в роли человека, порочащего родину, тот должен говорить, что в Италии существует передовое законодательство, даже если в стране насчитывается два миллиона безработных и число пенсионеров, умирающих от голода, все растет. «Пусть же Де Сика не будет в претензии,— продолжал Андреотти,— если мы попросим его никогда не забывать этого минимального долга сохранять здоровый и действенный оптимизм, который понастоящему помогает человеку [так говорит Андреотти. Нет, этот оптимизм не помогает пенсионерам, страдающим от голода, не уничтожает нищеты, не изменяет вопиющей социальной несправедливости,— говорю я] идти [я бы добавил, даже босиком] вперед и надеяться [надеяться так, как об этом сказано в известной пословице³].»

После этого послания, проникнутое «здоровым оптимизмом», в результате поощрения бюрократов из Генеральной дирекции зрелищных предприятий, среди работников нашего кино вновь возникла надежда — сначала всего на два гроша, потом на несколько лир, а в конце концов мы узнали, что для того чтобы жить счастливо, достаточно питаться хлебом и фантазией⁴. Злосчастный,

¹ *Джиованни Боско* — итальянский проповедник, причисленный в 1929 году Ватиканом к лику святых. В 1935 году ему был посвящен фильм «Дон Боско». — *Прим. ред.*

² *Форланини Энрико* (1848—1930) — итальянский инженер-авиаконструктор. — *Прим. ред.*

³ Повидимому, автор имеет в виду итальянскую пословицу: «*Sperare tino alla morte*» («Можно надеяться до самой смерти»). — *Прим. ред.*

⁴ Автор перефразирует названия итальянских фильмов «Два гроша надежды» и «Хлеб, любовь и фантазия». — *Прим. ред.*

легкомысленный и циничный город святого отца Камилло Де Пиаца притворяется сейчас хорошим, благочестивым городом с передовым социальным законодательством — но ведь он не таков. Впрочем, кому какое до этого дело?

Я упомянул здесь о статье Андреотти только потому, что она лучше, чем какая-либо другая, показывает атмосферу, в которой действует цензура, или, вернее сказать, атмосферу, которую стремится создать правительство для кинопроизводства. Нравится это вам или нет, но именно этой атмосферой объясняется снижение художественного уровня отечественной кинематографии. В самом деле, если правительству нужно оказать давление на кино, ему вовсе не надо учинять шумного скандала, используя для этого цензуру: ему достаточно того, что цензура существует.

Таким образом, суть дела заключается в том, что цензуру вовсе не нужно изменять или направлять каким-либо иным образом. Ее просто надо упразднить. Все затруднения возникают не из-за неточного следования цензоров закону или различий во мнениях, которые могут возникнуть среди членов комиссий во время обсуждения фильмов, — все зло цензуры в самом ее существовании. Уже сам факт ее существования является отрицанием свободы искусства и культуры. Что же касается морали, то лучшим доказательством того, что в данном вопросе цензура оказывает только отрицательное влияние, служат фильмы, идущие на наших экранах. Иначе и быть не может. Ведь цензура уже сама по себе оказывает стимулирующее воздействие на развитие идей соглашательства и, будучи учреждением, выражающим интересы того или иного режима или правительства, неизбежно превращается в орган политического контроля.

Один киножурнал обратился к деятелям культуры с анкетой, содержавшей вопросы, которые касались данной проблемы. Некоторые ответы по своему содержанию весьма многозначительны. Николо Аббаньяно справедливо отметил, что соглашательство, «заботы» пропагандистского характера, желание угодить интересам (высоким или низким), чуждым реальной жизни общества, которую должно учитывать киноискусство, лишь угрожают морали в кино, как и в любой другой области культуры.

Лоренцо Джильи, защищая права кино, как и любого другого вида искусства, на самую полную свободу, писал, что «опасность для морали зрителя (или читателя) существует лишь в воображении тех лиц, которые подменяют, причем почти всегда преднамеренно, причину следствием и, прикрываясь ширмой оскорбленной морали, прячут идеологические интересы, которые другим путем они не могли бы защитить».

Итало Кальвино совершенно справедливо утверждал, что цензура, если рассматривать ее с точки зрения защиты морали, бьет не по лицемерному и легкомысленному эротизму, а лишь по намерениям представить сексуальные вопросы более осмысленно и открыто.

Феличе Батталья указал, что кино не должно быть подвергнуто какому-либо ограничению, поскольку общество может защитить себя и при помощи судебного законодательства. Риккардо Перетти Грива думает, что «должен быть издан закон, строго ограничивающий отбор фильмов для юношества. Что касается остальных зрителей, то для них достаточно будет предварительно организовать более систематическое обсуждение моральных и духовных качеств фильмов». Сальваторе Квазимодо, со своей стороны, считает, что «кино имеет право на свободу, как и любая другая форма искусства. Давление извне должно ограничиваться лишь узкоморальными рамками и не затрагивать тематики и проблем, интересующих человеческую культуру». Лионелло Вентури заявил еще более категорично: «Почему кино подвергается цензуре в странах, где книги выходят свободно? Закон запрещает порнографические книги или книги клеветнического содержания. Такой закон должен применяться и к кинофильмам. Ведь нельзя думать, что цензура может спасти мораль. Цензура всегда является причиной аморальности: она вынуждает авторов фильма прежде всего думать о цензорах, а не о своих творениях и тем самым заставляет их мириться с лицемерием».

В заключение я приведу последнюю фразу ответа Джиованни Баттиста Пиги: «Самый лучший вклад, какой только может сделать кино в дело защиты свободы культуры, — это защита своих собственных прав на свободу. Такое право оно сможет защитить только в том случае, если сохранит и если заслужит того, чтобы сохранить свою независимость по отношению к государству».

В связи с этим стоит вспомнить действующую в настоящее время систему помощи кино, которая была установлена законодательным путем. Эта система не только подчиняет кинопромышленность государству; она используется таким образом, что кинематография исключительно из-за коммерческих соображений вынуждена выпускать низкопробные фильмы, сплошь и рядом граничащие с безнравственностью.

Поэтому те, кто ратует за открытую, разумную, не связанную с политикой цензуру, говорят и действуют впустую; они хотят иметь, так сказать, пса о трех ногах. Ни в одной стране не существует разумной, либеральной цензуры, точно так же как ни в одной стране, где государство стремится направить, ограничить, подвергнуть контролю артистов и деятелей кино, где власти читают им наставления и дают советы, нет хороших, выдержанных с точки зрения морали фильмов. Если, конечно, безнравственность не сводится только к демонстрации половых органов.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

БОГАТСТВО И НИЩЕТА КИНО

Итальянский рынок. — От «нормы» к «норме». — Себестоимость фильма. — Ставки: от нуля до миллиона. — Бесцельное расточительство. — Дорогостоящая экономия. — Давняя и привычная усталость. — Может ли режиссер думать? — Манто кинозвезд. — Руководители, директора, инспектора, секретари. — Дефицитный бюджет. — Вексель-конфетти. — Кто же платит? — Труд, не получающий кредита. — Иностранные капиталы. — Плохие итальянцы... — Валюта, которая утекает, но не возвращается. — Документальные фильмы, оплаченные дважды. — Коготь. — Нищета и страдания хроникера, его друзей и родственников. — Продукция без рынка сбыта. — Панталоне — великий меценат. — Заключительный кроссворд: АНИКА, АДЖИС, ИФЕ, Уни-талия.

Итальянская публика тратит ежегодно на весь комплекс зрелищных мероприятий — театры, кино, спорт и другие развлечения (под другими развлечениями, разъясняет статистический ежегодник Итальянского общества авторов и издателей, из которого я извлек приводимые здесь данные, подразумеваются: вечеринки и танцы под оркестрионы, пианолы и радиолы, так называемые народные развлечения: различные спортивные состязания, стрельба в цель, автогонки, комнаты чудес, аттракционы и бродячий цирк, выставки и ярмарки, публичные лекции и демонстрация яслей, в которых родился Христос) — более 100 миллиардов лир. В 1952 году эти затраты составили 106,9 миллиарда лир. 80 процентов этой суммы поглощает кино.

Эта сумма дает представление не только о важности итальянского рынка, несомненно крупнейшего в континентальной Европе, доход которого на 40 процентов превышает доход французского и на 30 процентов немецкого, не только о том, насколько заманчив этот рынок для иностранных кинопроизводителей (60 процентов доходов с итальянского кинорынка приходится на долю американских фильмов), но и позволяет также представить, какое множество самых различных интересов тяготеет к кино, образуя клубок, который трудно распутать и в котором подчас трудно отличить дозволенное от недозволенного.

Я не экономист и поэтому не имею возможности, да и не место здесь, анализировать экономику нашей кинематографии, которая, безусловно, заслуживает внимательного и глубокого изучения, чего до сих пор не сделано. Я ограничусь тем, что набросаю контуры этого странного мира, несообразности и противоречия которого обсуждаются в глаза даже неискушенному; во всяком случае, я постараюсь выявить те его стороны, в том числе и экономические, которые помогут составить ясное представление о могуществе кино.

Прежде всего, рассмотрим в общих чертах, используя официальные документы, итоги правительственной политики в области кинематографии за 1948—1953 годы с точки зрения ее влияния на экономику кино.

Несомненно, государство должно выступать в защиту национальной кинопромышленности, если для этого есть серьезные причины и речь идет не о личных интересах или интересах мелких групп, а об интересах общих и если жертвы, которых требуют от налогоплательщиков и потребителей кинопродукции, являются оправданными. Поскольку речь идет о кино, наибольший интерес здесь представляют интересы культурного, морального и, если хотите, политического порядка; иными словами, кино следует рассматривать скорее с точки зрения его воздействия на зрителей, на массы итальянского народа, чем с точки зрения его возможностей как источника труда. Рядовые работники кино, киноинтеллигенция, люди физического труда играют в кинопромышленности весьма незначительную роль как из-за своей немногочисленности, так и из-за неустойчивого характера работы, поскольку большой процент их или занят другими делами, или имеет

возможность, кроме кинематографии, работать в других местах; таковы плотники, художники, краснодеревщики, электротехники, писатели, журналисты, архитекторы, музыканты и т. д.

Что же касается кинопромышленности как таковой, то необходимо отметить, что в Италии не существует, за редким исключением, постоянно действующих крупных промышленных кинопредприятий. Большинство итальянских кинофирм — это предприятия, которые, выпустив фильм, исчезают с рынка, ликвидируются. Отсюда и спекулятивный характер кинопредпринимательства, поощряемый нынешней политикой в области кино.

В самом деле, вместо того чтобы укреплять и поддерживать здоровую национальную кинопромышленность (здоровую не только с точки зрения ее экономики, но и по качеству выпускаемой продукции), преградив путь потоку иностранных, в особенности американских фильмов, которые в результате дубляжа ставятся в отношении их эксплуатации в равные условия с отечественными фильмами, в Италии практикуется политика увеличения количества выпускаемых фильмов. С 1948 по 1953 год количество фильмов, произведенных в Италии, увеличилось в следующей прогрессии: 53, 76, 104, 132, 150, так что сегодня Италия, если не считать Индию и Японию (их фильмы нельзя расценивать как фильмы, имеющие международное значение, ибо они эксплуатируются ограниченно, на рынках, не представляющих значительного интереса), занимает второе место после США в мировой кинопродукции.

Во времена фашизма также практиковалась политика погони за количеством: «норма = 100» была целью, к которой стремились, она играла роль символа победы. Однако, несмотря на существование в те времена монополии на импорт иностранных фильмов, действительность показала, что подобная политика была ошибкой.

Ныне «норма = 100» значительно превышена и в парламенте и вне его уже хвастаются этим. О последствиях увеличения количества выпускаемых фильмов говорил в своем докладе сам президент АНИКА. Данный вопрос мы уже рассмотрели во второй главе книги. Но здесь было бы полезно привести некоторые дополнительные факты, почерпнутые из авторитетных источников, чтобы показать, сколь необдуманна экономическая политика в

области кинематографии. Что касается чисто художественных и культурных сторон производства кинофильмов, то этого вопроса мы коснулись, говоря о цензуре и системе присуждения премий.

Вот что пишет один специалист в этой области: «Возьмем в качестве примера положение среднего итальянского фильма в 1952 году. Средний фильм по завершении периода его эксплуатации на внутреннем рынке давал сбор в 87 миллионов лир. Себестоимость же этого фильма составляла 120 миллионов лир. Если к суммам, полученным от проката на внутреннем рынке, прибавить доходы от экспорта, которые на 1952 год потенциально оцениваются в 3200 миллионов лир, то есть в среднем по 24 миллиона лир на фильм, то можно сделать заключение, что в целом итальянская кинематография закончила год с пассивным балансом: поступления от проката оказались ниже издержек производства на 7,5 процента».

Если мы рассмотрим создавшееся положение в целом, то увидим, что сборы по группам фильмов распределяются следующим образом: сборы, сумма которых ниже сборов за средний фильм, составляют 50 процентов, сборы, стоящие на уровне сборов за средний фильм, — 30 процентов, сборы, превышающие сборы со среднего фильма, — 20 процентов.

Итак, мы пришли к тем же выводам, что и президент АНИКА: только 20 процентов производимых ежегодно фильмов дают прибыль. Такое положение усугубляется еще тем, что большая часть кинофирм выпускает в год менее одного фильма.

Генеральный директор Итальянского общества авторов и издателей в своем введении к «Ежегодному статистическому справочнику 1952 года» пришел к следующему выводу:

«Увеличение производства полнометражных фильмов как будто в самом деле не оправдывается требованиями итальянского рынка, который, хотя и непрерывно расширяется, *не способен возместить стоимость всех этих многочисленных фильмов.* (Курсив мой.— Авт.)

Такое увеличение могло быть еще оправдано, если бы мировой рынок давал возможность предусмотреть выгодное размещение национальной продукции. Однако хорошо известно, какие трудности возникают со сбытом

нашей кинопродукции за границей из-за огромного количества фильмов, выпускаемых ежегодно во всем мире.

Отсюда тяжелое положение многих кинопредприятий. Это неопровержимо подтверждается фактами: 371 итальянский фильм, выпущенный в 1950—1952 годах, — это результат деятельности 217 различных кинофирм. Таким образом, каждое из этих предприятий выпустило в среднем за три года по 1,5 фильма. За эти же три года только 9 из 217 кинофирм произвели по два или более фильмов; остальным 208 фирмам удалось выпустить по одному фильму в год или того меньше...

Становится непонятной экономическая политика в этой области, которая стремится к наивысшим капиталовложениям и одновременно к наибольшему потреблению.

Это противоречие со всей очевидностью выявляется анализом данных о деятельности итальянских зрелищных предприятий за 1952 год. Но когда противоречия такого рода не устранены, то есть когда в такую область, как кино, вкладывается капитала больше, чем потребляется, тогда образуются пустоты, которые, как всем известно, приводят к явлениям киноинфляции, к явлениям, предвещающим безграничный и непоправимый кризис.

Однако, как мы уже отметили выше, количество выпущенных в 1953 году кинофильмов по сравнению с 1952 годом увеличилось на 10 процентов. Существует стремление к дальнейшему увеличению выпуска фильмов.

22 марта 1954 года, во время торжеств по случаю открытия новой студии в Чинечитта, президент АНИКА, используя то обстоятельство, что церемония торжества передавалась по телевизору, смог успокоить телезрителей (по его мнению, явно обеспокоенных возможным отказом от «нормы» в 150 фильмов, достигнутой в 1953 году) следующими словами:

«За первые три месяца этого года мы пустили в производство фильмов на 20 процентов больше, чем за тот же период прошлого года, то есть 40 фильмов вместо 34». Президент при этом добавил: «Такие результаты не могли быть достигнуты без поддержки со стороны мудрого законодательства и без умной деятельности правительства. Я счастлив высказать эту признательность в присутствии депутата Эрмини, ведающего



АННА МАНЬЯНИ,
киноактриса (снималась в фильмах «Рим — открытый город»,
«Мечты на дорогах»).

сектором кино Генеральной дирекции зрелищных предприятий. Я хотел бы просить его подтвердить перед телезрителями свои недавние и исчерпывающие заявления, которые разъясняют направление деятельности правительства в области кинематографии».

И телезрители (читатель поймет весь тонкий смысл юмора президента АНИКА, адвоката Монако, который стремился при помощи этих красивых слов успокоить пайщиков Ассоциации, среди которых царила невообразимая паника из-за колебаний правительства в вопросе об изменении закона о финансовой помощи кинематографии) услышали из уст самого заместителя министра успокаивающее заявление. «Те, кто сеет тревогу в кинематографических кругах, — заявил Эрмини, — те, кто утверждает, что правительство намерено предоставить кинопромышленность самой себе, показывают как свое незнание того, что правительство разрабатывает этот вопрос, так и незнание стремлений, которые нас воодушевляют». Успокоенные телезрители следили за занимательной церемонией: от нормы в 150 фильмов не только не отказались, эту норму уже превысили, ибо такова была и воля правительства. «Мы хотим выпускать больше кинопродукции, и прежде всего лучшей кинопродукции», — закончил свои заверения депутат Эрмини.

Теперь уже не только телезрители, но и читатели этой книги поняли, что означает «выпускать больше кинопродукции и лучшей кинопродукции». Во всяком случае, об этом нам еще раз напоминает весьма авторитетный автор Энрико Джанелли в своей книге «Европейское кино»:

«Принимая во внимание доход, получаемый от кинопродукции, мощность итальянской кинопромышленности не составляет 150 фильмов в год. Мало того, учитывая, что простого сбалансирования расходов и доходов при отсутствии соответствующей выгоды предприятию недостаточно для оправдания производства, можно сделать заключение, что мощность итальянской кинопромышленности — это даже не 132 фильма в год, но что-то около 120».

А между тем все (промышленники, входящие в АНИКА, — из деловых соображений, кинороботники — в целях защиты своих высоких гонораров, профсоюзы — исходя из ограниченного представления о занятости ра-

бочей силы, правительство — из-за боязни, что его демагогически могут обвинить в том, что оно подрывает нашу кинопромышленность, и, наконец, даже телезрители — обладатели дорогостоящих телевизоров, наслаждающиеся такими развлекательными программами и, конечно, менее всего думающие об интересах бюджета), все единодушно считают, что необходимо достичь «нормы = 200»!

Работники проката уже приступили к делу. «Итальянские работники проката, — пишет один журналист, внимательно следящий за коммерческой стороной нашего кино, — считают, что хорошо подобранное броское название фильма — это уже 70 процентов успеха. Говоря с точки зрения сбора, слово «любовь», употребленное для названия фильма, вопреки ожиданию, представляет довольно слабую рекламу. Более счастливым, напротив, является слово «месть»; подобно слову «красотка», оно вошло в название целой группы выпущенных фильмов, которые принесли доход более чем в 100 миллионов лир!»¹

И в самом деле, АНИКА уже давно организовала «Бюро по подбору названий фильмов». Продюсеры, еще даже не зная, каков будет фильм, припрятывают одно из таких магических названий и на определенное время становятся его монопольными владельцами. Они могут даже перепродать его. Как знать, а вдруг в один прекрасный день именно эти названия фильмов будут котироваться на бирже выше всего!

Увеличение количества выпускаемых фильмов, если подходить к кинопродукции с точки зрения ее качества, ведет к прогрессирующему упадку нашей кинематографии. С точки зрения экономики это приводит к самым нелепым последствиям и прежде всего к росту себестоимости фильмов. Средняя себестоимость среднего фильма в наши дни приблизительно равна 120 миллионам лир, то есть почти вдвое превышает себестоимость такого же фильма пять лет тому назад.

Само собой разумеется, что возможности реализации фильмов не возрастают пропорционально их количеству,

¹ Вот названия некоторых фильмов, выпущенных в 1950—1952 годах в Италии: «Месть Черного Орла», «Месть сумасшедшей», «Сардинская месть», «Красотки на мотоцикле», «Красотки на Капри», «Красотки на моторном катере» и т. д. — *Прим. ред.*

так как цена входного билета в кино не может превысить определенного предела, так сказать, уже невыгодного с экономической стороны; кроме того, и увеличение числа кинозалов далеко не таково, чтобы оно могло покрыть головокружительное повышение себестоимости фильмов. С другой стороны, доходы от экспорта также могут расти очень медленно. И действительно, на европейском рынке американская продукция (конечно, не в силу своих качеств, а в силу экономической мощи американской кинопромышленности, поддержанной, кроме того, господствующим политическим положением США) является опаснейшим конкурентом, который готов защищаться всеми средствами и позиции которого трудно подорвать.

В настоящее время ведется политическая кампания против нашего кино, обвиняемого в коммунизме. Дискриминация режиссеров и продюсеров, составляющая основное содержание этой кампании, начинает доходить до парадоксов. Кампания явно преследует цель подорвать лучшие традиции нашей кинематографии, которые вывели ее на международную арену, превратили в беспокоящего — если не в опасного — конкурента для американцев не только в Италии, но и на других западноевропейских рынках.

В послевоенные годы американская кинопромышленность наводнила наш рынок своими фильмами, среди которых было много старых, уже давным-давно сошедших с американского экрана. Количество американских фильмов возрастало с каждым годом: в 1946 году их было 296, в 1947 — 376, в 1948 — 415. И именно в эти годы в Италии были созданы неореалистические фильмы, которые продемонстрировали возможности нашей кинопромышленности и доказали, что обязанность и долг правительства помочь и поддержать нашу кинематографию.

В результате народных митингов в защиту нашего кино — их кульминационной точкой был знаменитый митинг на Пьяцца дель пополо, на котором выступили самые видные артисты и режиссеры, — удалось добиться введения нынешнего закона о поддержании отечественной кинематографии. Безусловно, этот закон дал толчок значительному развитию нашей кинопромышленности; принятие его явилось началом наступления на позиции американского кино. Но, с другой стороны, мы уже ви-

дели, как применяется этот закон, а именно: он используется скорее для поощрения спекуляции, нежели для стимулирования развития здоровой кинопромышленности, основанной на высоком качестве продукции.

Следует также принять во внимание, что наши неореалистические фильмы по политическим причинам до сих пор не смогли попасть на восточноевропейские рынки, возможности которых итальянское кино могло бы и в прошлом и в будущем использовать в значительной степени.

Чрезмерное увеличение количества выпускаемых фильмов вследствие политики правительства, проводимой за последние пять лет, и неправильное применение закона, самая суть которого была искажена, привели, как и следовало ожидать и как я уже говорил выше, к несоразмерному увеличению себестоимости фильмов. Рассмотрим причины этого.

Нужно отметить, что в результате давления, оказываемого правительством на продюсеров при помощи законов, которых мы коснулись в предыдущих главах, неореалистические фильмы выпускаются все реже. Эти фильмы, строящие свой успех не на таких внешних элементах, как помпезность, популярность отдельных актеров и т. д., а на гуманности и социальной значимости содержания, на художественных достоинствах, могли конкурировать с коммерческими фильмами лишь в очень узкой сфере; с другой стороны, эти фильмы не нуждаются в каких-либо особых декорациях, костюмах и прочем реквизите, который так заметно увеличивает издержки производства.

Однако продюсеры, обнаружив, что возможности воздействия на публику в идеологическом плане ограничены, прибегли к другим средствам, а именно к помощи содержимого своих кошельков. Прежде всего это касается актеров. Именно актеры — это статья, которая особенно повлияла на повышение себестоимости фильмов. Жалованье актеров достигло баснословных размеров, ибо увеличение количества выпускаемых фильмов не соответствовало числу актеров, пользующихся успехом у публики. Наши продюсеры, вместо того чтобы искать новые пути и новые жанры, разрабатывать новые принципы создания фильмов, имеют обыкновение слепо подражать кинокартинам, имевшим успех. Вследствие этого

происходит нудное повторение жанровых схем, как это случилось, например, с фильмами, состоящими из отдельных новелл. После успеха фильма «Былые времена» Блазетти их число чрезмерно возросло. Отсюда перемаживание друг у друга модных артистов и актрис миллионными посулами.

При этом речь не всегда идет об актерах, обладающих исключительными артистическими данными, а, как правило (повторим остроту из известного фильма, который так порадовал зрителей), об актрисах, выделяющихся своими великолепными формами. А ведь такие актрисы получают в виде вознаграждения за участие в фильме суммы, измеряющиеся десятками миллионов лир; в равной степени это относится и к модным артистам. Миллион стал наименьшей цифрой в кино. Тот, кто, снимаясь в фильме, зарабатывает меньше миллиона, — просто бедняк, достойный жалости. Однако таких неудачников можно встретить крайне редко (не считая, конечно, рабочих; если они и получают вполне приличное жалование, то, с другой стороны, у них нет гарантии на постоянную работу).

Наш рынок превратился в Клондайк также и для иностранных режиссеров и актеров, в том числе, конечно, и американских. Известная иностранная актриса, снимавшаяся в большом итальянском фильме, заработала на нем более 80 миллионов лир. Добавочной статьей в контракте с артистами стали, как правило, «сверхурочные» — посуточная оплата в тех случаях, когда съемки затягиваются и превышают предусмотренные контрактом сроки. Размер «сверхурочных» обычно определяется путем деления установленного вознаграждения на число съемочных дней, предусмотренных контрактом (например, контракт на 40 миллионов лир за 40 съемочных дней влечет за собой уплату миллиона лир за каждый сверхурочный день).

Следует при этом учесть, что актер и актриса даже в те дни, когда они заняты, работают не полный день. Время их «позирования» не соответствует периоду времени, предусмотренному контрактом. Часто случается так, что 10-минутная съемка незначительного кадра — например, актер проходит по комнате или спускается по лестнице — обходится в 2—3 миллиона лир, а то и больше.

Этот дождь миллионов, не говоря уже о рекламе и популярности, которые завоевываются благодаря кино и порождают настоящее идолопоклонство, особенно по отношению к актрисам, опрокидывает все расчеты. Актеры и актрисы, уверенные в том, что им всегда обеспечена работа, и наперебой получающие приглашения от различных кинофирм, выдвигают все более непомерные требования. Часто, кроме обычного вознаграждения, они получают деньги еще и на туалеты — вплоть до меховых манто. Кроме того, им выплачивают суточные или просто-напросто обеспечивают их полным поистине княжеским пансионом. Их претензиям нет конца, особенно со стороны тех, кто проделал скачок от нуля до миллиона.

То же самое можно сказать и о многих режиссерах, ставки которых всегда измеряются десятками и десятками миллионов лир. Десять миллионов лир за постановку одного фильма — это сумма, приличествующая только дебютанту; уважающий себя режиссер берет такую сумму за съемку коротенького эпизода, то есть практически за работу, которую он выполняет за восемь дней.

Поразительно, как в кино деньги теряют всякую ценность и расточаются с щедростью, достойной «Тысячи и одной ночи». Впрочем, не стоит выражать здесь возмущения по этому поводу: ведь наши капиталисты в других областях получают более значительные доходы. В данном случае мы хотим лишь показать противоречия кинопромышленности, как правило нерентабельной, несмотря на широкую помощь государства, той самой кинопромышленности, которая позволяет себе роскошь устанавливать столь высокие ставки артистам и режиссерам и столь щедро расточать деньги. В то время как в период фашизма премии приносили известную пользу, в настоящее время она сведена на нет ростом издержек производства. Именно это положение нанесло и наносит большой ущерб нашему кино также и с психологической точки зрения, если принять во внимание ту массу киноработников, которая с таким трудом зарабатывает себе на жизнь. (Сюда следует отнести рядовых работников кино, киноинтеллигенцию, технических работников и т. д.) Многие из них не без основания считают несправедливым, что миллиарды, ежегодно расточаемые

государством на кинематографию, служат для поддержания этого несоразмерного уровня заработков.

Всякий, кто следил за съемками фильма, не мог не заметить, что в планах съемочных работ вопросу экономии средств уделяется минимальное внимание. Подобно тому как в ожесточенной битве командующий не следит за тем, как расходуются боеприпасы, во время съемок фильма не следят за расходом средств; в результате банкноты в тысячу лир вылетают, как пули из пулемета.

В нашей кинематографии господствуют преимущественно дух спекуляции и делячества; здесь опираются не столько на капиталистов, сколько на ловкачей, подчас мало разборчивых в средствах, способных на различные комбинации. Среди тех, кто участвует в этих комбинациях, даже если при окончательном подсчете и обнаружится, что комбинации безрезультатны, всегда найдется много таких, кто на этом заработал,— начиная с автора комбинации и кончая многочисленной группой тех, кто с ним сотрудничал.

При этом всегда остается неясным, кто, какое лицо, какое акционерное общество, какая фирма вкладывает деньги в кинопредприятия. Кинопромышленность, как никакая другая область производства, зависит от кредитов, ибо для нее, во-первых, необходимы колоссальные средства и, во-вторых, для постановки фильма нужен отрезок времени в несколько лет. Факт таков, что многие фильмы поставлены исключительно в кредит путем гигантского круговорота вексельных обязательств.

Среди работников кино распространен следующий анекдот. Перед одним из табачных магазинов на Виа Венето — римской улице, где среди прочих собираются люди, имеющие отношение к кино, — останавливается великолепная несерийная машина марки «Аурелия», из которой выходит элегантнейший синьор. Войдя в магазин, он просит продавщицу дать ему вексельных бланков на 80 миллионов лир. Получив бланки, он узнает у продавщицы, сколько они стоят, после чего заполняет один из бланков и вручает его продавщице в качестве оплаты. Разумеется, элегантнейший синьор — это продюсер.

Вполне понятно, что в результате таких привычек и такого образа мышления, о которых так хорошо, пусть даже в несколько парадоксальной форме, сказано в

анекдоте, деньги в кино стоят столько, сколько простая бумага, на которой написано слово «уплачу». Отсюда и расточительство.

Например, довольно часто случается, что продюсеры и кинофирмы в период особого ажиотажа покупают сюжеты, платя за них иногда по нескольку миллионов лир. При этом они так торопятся, будто такого блестящего случая им больше не подвернется. Но вскоре они забывают приобретенные рукописи на дне ящика, даже не пытаясь воплотить купленные сюжеты на экране, то ли потому, что им были сделаны новые предложения, или просто потому, что уже после того, как сценарий куплен, они заметили, что фильм, поставленный по его сюжету, не будет иметь коммерческого успеха.

Однако из этого анализа некоторых сторон кинопромышленности не следует делать вывод, что вышесказанное касается исключительно итальянской кинематографии или что у нас нет кинопредприятий, работа которых организована вполне солидно; весь вопрос в том — в какой степени.

Известно, что в кино, исходя именно из соображений экономии средств, деньги должны быть истрачены в нужный момент и в нужном количестве. Действительно, во время съемок фильма, когда ежедневно огромные суммы идут на выплату жалованья актерам, на наем студий, на технику, самое дорогое — это время, поэтому каждая затрата, способствующая выигрышу времени, — удачная затрата.

Беда, когда в кино случайно попадает одна из тех странных личностей, обычно из числа бывших чиновников, которые оказываются в кинематографии в результате определенных политических действий с целью ограничить чрезмерные затраты при постановке фильмов. Тогда происходят совершенно непредвиденные вещи. Стоит рассказать о двух анекдотических случаях, свидетелем которых был я сам.

В одном из фильмов надо было снять очень трудную сцену: группа актеров-импровизаторов, сидя за столом на верхней палубе грузового суденышка, плывущего по Бренте, ест традиционные макароны. Сцена была страшно громоздкой, в ней было занято множество народа. Суденышко (его тянули лошади) плыло вдоль канала. Немного поодаль плыла баржа со

съемочной камерой и режиссером: операторы и техники снимали сцену в движении; вслед за ними двигалась еще одна баржа со звуковой аппаратурой для записи диалогов. Заставить действовать слаженно весь этот механизм, учитывая при этом небольшую протяженность канала, было, конечно, делом нелегким. Съёмки сцен пришлось повторять гораздо большее число раз, чем это обычно бывает при съёмках (как правило, снимают по 10—12 дублей).

Руководитель съёмочного процесса, кстати сказать, усердный и аккуратный чиновник, дал своему секретарю распоряжение захватить в целях экономии всего килограмм макарон, считая, что этого количества вполне достаточно для сцены, которую должны будут провести актеры. Речь здесь шла об экономии всего в несколько лир; знающий дело директор картины в таком случае взял бы десять килограммов макарон и не волновался бы, если б восемь килограммов пропали даром.

Случилось так, что макароны кончились раньше, чем был снят удачный дубль; съёмочной группе пришлось остановиться и ждать больше часа, пока были приготовлены новые макароны. Так экономия на восьми килограммах макарон стоила продюсеру что-то около 200 тысяч лир. Ничего себе экономия!

В другой раз один из продюсеров с целью получить недельную экономию на жалованье в несколько тысяч лир не захотел взять в съёмочную группу подсобного рабочего — одного из тех, кто во время съёмки быстро передвигает тележку с камерой. Эта экономия, учитывая загубленную пленку, обошлась ему в несколько сотен тысяч лир, так как из-за неопытности случайно нанятого для этой цели человека съёмки пришлось повторять много раз. Только тогда продюсер убедился, что такая экономия обошлась ему слишком дорого.

Приведенные мною примеры также говорят о том, что из-за отсутствия организованности в нашем кино царят элементы случайности, ибо политика в области кинематографии не способствует зарождению здоровой кинопромышленности.

В такой обстановке, которая, кроме всего прочего, послужила толчком к возникновению у нас сотен кинофирм (нередко несколько фирм зависят от одной и той же финансовой группы и организуются не из производ-

ственных, а из финансовых соображений), АНИКА — в нее входят наиболее крупные кинофирмы — стремится к концентрации производства вокруг немногих компаний. Монополия в области кинопромышленности, хотя она и имеет свои выгодные стороны — так, например, она способствует устранению импровизированного характера производства,— связана с большим риском.

Концентрация производства, с одной стороны, сужает возможности творческой инициативы, так как ставит кинопромышленность на чисто коммерческую основу (многие из наших лучших фильмов поставлены мелкими или средними предприятиями), с другой — создает весьма затруднительное финансовое положение, поскольку вышеуказанные группы часто оказываются обремененными миллиардными долгами и кризис одной из них может иметь тяжелые последствия для всей кинопромышленности. Естественно, что в таких условиях именно государство должно вмешаться, чтобы предотвратить катастрофу.

Монополия понижает уровень кинофильмов еще и потому, что устраняет конкуренцию: ведь недаром АНИКА потребовала издания нового закона, предусматривающего увеличение премий, которые будут автоматически выплачиваться всем фильмам независимо от их качества.

По существу, миллиарды, выделяемые ежегодно государством для кинематографии,— это огромный пирог, от которого каждый хочет урвать кусок побольше.

Структуре нашей кинематографии, учитывая ее чисто художественные особенности и самую природу нашей экономики, наиболее соответствует среднее предприятие, построенное скорее на принципе ремесленничества, чем на индустриальном принципе, предприятие, которое выпускает кинопродукцию, выдержанную в традициях фильмов, являющихся наиболее ценными в нашей кинематографии, и чуждую постановочной гигантомании.

Не только на опыте прошлых лет, но и в настоящее время можно проследить за тем, как большие объединения или крупные кинофирмы, развернув широкое производство, почти всегда кончают банкротством. С другой стороны, ясно, что, говоря о крупных монополистических кинообъединениях, мы неизбежно будем биты, превзойдены американской кинопромышленностью, которая рас-

полагает не только значительно большими капиталами, чем наши, но и более опытными техническими и художественными кадрами, необходимыми для производства фильмов в больших масштабах. Нам же, наоборот, необходимо использовать итальянский темперамент, его восприимчивость, его своеобразие.

В настоящее время в Италии, отчасти по вине некоторых режиссеров, страдающих манией величия, себестоимость многих фильмов превышает 500 миллионов лир, то есть сумму, которую трудно возместить, так как нашей кинопродукции трудно утвердиться на зарубежных рынках, ибо американская кинопромышленность подавляет итальянскую своей экономической мощью. Надо также учитывать и то, что мировая кинопромышленность производит в общем внушительное количество фильмов.

Таким образом, беспорядок в кинопромышленности из-за прихоти даже одного актера ведет к бесцельному расточительству, а из-за неопытности продюсеров, случайно подвизавшихся в кино, — к чрезвычайно дорого обходящейся «экономии». К этому следует добавить еще тот особый образ мышления, который создается у людей кино успехом. Он захватывает всех, к нему в конце концов просто привыкают. Чтобы описать мир кино именно с этой точки зрения, потребовалась бы целая книга, и эту книгу мог бы написать только писатель, искусно владеющий пером. Мир кино в еще большей степени, чем сами фильмы, полон персонажей, поведение которых стоит всесторонне проанализировать еще и потому, что они не представляют собой какое-то исключение, но являются продуктом своеобразного мира, где, как мне кажется, все измерения и пропорции отличаются от тех, какие принято считать нормальными.

Тому, кто случайно попадет в этот мир и посмотрит на него взглядом стороннего наблюдателя, действительно покажется, что все, что он видит, это сон: каждый жест, каждый даже незначительный поступок, каждая фраза изменяются, приобретая иной смысл, иное значение, отличное от того, какое оно имеет в обычной жизни.

Мифический ореол, создаваемый вокруг «знаменитостей», — это не только ореол, искусно распространяемый

рекламой среди зрителей. Это прежде всего конкретная действительность для мира кино, где тысячи населяющих его тартаренов в конце концов начинают принимать всерьез свою игру.

Один режиссер был более чем убежден (кстати сказать, он и до сих пор в этом убежден), что его фильмы содержат основные «положения», которые могут способствовать разрешению конфликта между Западом и Востоком, и если при этом не были достигнуты положительные результаты, то только по той причине, что главы заинтересованных государств, видимо, просто не потрудились принять во внимание эти «положения». И это вовсе не преувеличение. Вот как недавно один из критиков, человек, не лишенный культуры и профессиональной подготовки, рассказывал об излияниях одного из наших лучших режиссеров (я не называю их имен, чтобы приводимая здесь цитата не носила какого-либо личного характера):

«Я еще не достаточно устал, ты-то, Z., по крайней мере, меня понимаешь»,— так сказал мне несколько лет назад N. в день, когда все мы были на своих местах, готовые к съемкам, а съемочная группа ждала его уже несколько часов... Мне навсегда запомнился его ответ. В этом, пожалуй, самый сокровенный ключ для понимания N. Ему нужна была давняя и привычная усталость, чтобы вновь найти себя: он загорался лишь в абсолютном изнеможении».

Стоило бы подсчитать, во что обошлась бедняге продюсеру эта «давняя и привычная усталость» режиссера, безделье всей съемочной группы, стоявшей без работы долгие часы, и предназначенные для артистов деньги, которые текли и текли!

Эти психологические извращения, эти перепевы мотивов Д'Аннунцио («такой усталой вы были, что даже розы выпали из ваших рук»), также плод отсутствия порядка в нашей кинопромышленности. Те, кто попадает в этот мир, полагают, что именно так и надо поступать.

Но есть, однако, и обратная сторона медали. Однажды мне довелось быть свидетелем весьма поучительного эпизода. Готовясь к съемке одной очень серьезной сцены, режиссер удалился в свою уборную, чтобы собраться с мыслями. Вошедший в студию директор картины, уви-

дев, что съемочная группа бездействует, осведомился о причине прекращения съемок и спросил, где режиссер.

— Он у себя в комнате. Думает, — простодушно ответил его помощник.

— А чтоб ему!.. — с этими словами директор бросился к двери. Побагровев от злости он разразился проклятиями, даже не подозревая, насколько это было смешно и неуместно. Бедняга излил весь свой гнев на режиссера, который позволяет себе роскошь думать, в то время как деньги текут, а соглашения о найме студий и контракты с артистами ставятся под угрозу расторжения.

Итак, в мире кино есть лица, которые, прежде чем начать съемки, ждут, пока их усталость достигнет крайних пределов, но здесь можно встретить и людей, которые не могут даже предаться размышлениям без того, чтобы на них не обрушился поток оскорблений.

Это — мир кино... Но пойдем дальше, рассмотрим другие аргументы.

Производственной организации итальянского кино более всего соответствовала бы кооперативная форма, то есть ассоциация труда. В самом деле, кинопродукция является прежде всего результатом воображения, чувства, интуиции и технических знаний. Казалось бы, что главенствующую роль в кино должны были бы играть люди, непосредственно создающие фильмы. Но как это ни странно, все происходит наоборот: как раз те, от кого зависит качество фильма, не получают кредита. Кредиты предоставляют лишь платежеспособным лицам, причем под реальные гарантии с учетом стоимости движимого и недвижимого имущества.

Известно, что Национальный трудовой банк, прежде чем предоставить такой кредит, изучает сюжет фильма, сценарий, интересуется именами режиссера, главных исполнителей и операторов; однако известно также и то, что оценка фильма с точки зрения успеха, который он может иметь у публики, а отсюда и с экономической точки зрения недостаточна и, во всяком случае, не может основываться только на оценке возможностей режиссера и его основных сотрудников. В кино иное положение, чем, например, в издательском деле, где издатель целиком доверяется автору и принимает произведение таким, каким ему его представили. Банк, кредитующий кинопредприятие, к оценке фильма подходит, кроме всего

прочего, с учетом тех элементов, которые, по его мнению, могут обеспечить ему коммерческий успех. Банк может потребовать замены одного или нескольких актеров другими актерами, если считает, что последние принесут больший доход, или просто-напросто заменить одного режиссера другим, более «коммерческим»; банк может потребовать даже изменения сюжета, если предполагает, что это будет способствовать успеху фильма у зрителей. Во всяком случае, основным является то, что кинофирма или продюсер для получения кредита должны представить реальные экономические гарантии.

Говоря по существу, кредит, так же как и прокат, оказывает влияние на качество кинопродукции. Участвуя в подборе кадров, создающих фильмы, и поощряя лишь тех продюсеров и те кинофирмы, которые выпускают кинопродукцию определенного направления, кредитные учреждения в какой-то степени предопределяют качество фильмов. И поскольку точка зрения банка зависит от чисто экономических интересов — а иначе и быть не может, — само собой разумеется, что критерий, на основании которого оценивается фильм, — это его коммерческие достоинства в худшем смысле этого слова.

Именно поэтому кооперативам трудящихся никак не удастся наладить производство фильмов, даже если они привлекают к их постановке лучшие режиссерские силы, наиболее известных сценаристов, актеров и операторов. В тех же исключительных случаях, когда они все-таки приступают к постановке фильма, трудности и осложнения столь велики и многочисленны, что теряется всякое желание продолжать начатое. Немногие попытки, принятые в этом направлении, или не дали положительных результатов, или, в тех случаях, когда эти результаты были достигнуты, наталкивались на такие препятствия, что приходилось отказываться от начатого предприятия. Создается парадоксальное положение: тем, от кого зависит высокое качество и успех фильма, отказывают в кредите, который, однако, всегда удается заполнить кому-либо из многочисленных кинодельцов.

Преимущества кооперативного производства очевидны. Такое производство привело бы к снижению себестоимости фильмов, поскольку в доходах от фильма были бы заинтересованы непосредственно его создатели. Одновременно это дало бы режиссеру и его сотрудникам боль-

шую свободу и самостоятельность в осуществлении художественного замысла: здесь не было бы места тому давлению на режиссеров со стороны продюсеров, которые так часто выставляют требования исходя из устаревших положений и условностей, что лишь наносит вред делу постановки фильма. Чтобы убедиться в этом, достаточно привести пример с картиной «Станция Термини». Будучи вынужден уступить требованиям продюсера, такой художник, как Де Сика, выпустил «гибридный»¹ фильм, а это, конечно, не способствовало даже его экономическому успеху.

Кооперативное производство, без сомнения, способствовало бы сохранению в нашей кинопромышленности того принципа ремесленничества, который является ее сильной стороной, ибо он не подавляет творческого «я» тех, кто создает фильм, как это бывает при крупной промышленной организации.

Между тем тенденция к созданию в кинопромышленности крупных монополистических групп ведет именно к такой организации, принуждая создателей фильма идти на постоянные компромиссы. Результаты проявления этой тенденции усугубляются комбинациями между итальянскими и иностранными кинокомпаниями, совместно производящими фильмы. На основе соглашений между Италией и другими странами фильмы, снятые в Италии с участием иностранных сил, могут быть объявлены отечественными. Так иностранцы получают различного рода привилегии, установленные законом для нашей кинематографии. Это совместное производство ввиду космополитического характера образа мышления владельца кинопредприятия ведет к прогрессирующему вырождению национального духа наших фильмов. Президент АНИКА на одной пресс-конференции сказал буквально следующее:

«Почему в Италии мы не можем выпускать хорошие развлекательные фильмы, пригодные для широкого обращения на зарубежных рынках, не ограничивая возможностей для создания ценных художественных фильмов?»

¹ Фильм «Станция Термини» был поставлен в 1952 году по сценарию Чезаре Дзаваттини. В его постановке, кроме итальянских, участвовали американские артисты: Дженифер Джонс и другие. — *Прим. ред.*

Но ведь именно итальянское кино доказало, что на иностранных рынках более всего ценятся фильмы с ярко выраженными национальными особенностями.

С точки зрения как художественной, так и экономической фильмы совместного производства, по правде говоря, не были блестящими; причина этого ясна. В самом деле, участие иностранных актеров заставляет не только приспособлять для них сценарии, но ведет к необходимости их дублировать; однако известно, что даже самый лучший дубляж всегда хуже самой плохой непосредственной съемки. Но дело не только в этом. Слишком частое использование иностранных артистов затрудняет и замедляет подготовку новых кадров итальянских актеров, а также препятствует совершенствованию уже существующих. Это приводит еще и к тому, что кинозвездами у нас становятся не наши актеры, а исключительно иностранные. Общеизвестно, каковы возможности рекламы в этой области. Необходимо также учесть, что если режиссер всегда должен идти на компромисс с продюсером-итальянцем, то такой компромисс становится гораздо более тяжелым, когда к требованиям итальянского продюсера добавляются требования продюсера-иностранца: ведь за продюсером-иностранцем стоит не только экономическая мощь, но и политическая структура его страны, а также соответствующее идеологическое направление.

Безусловно, иностранные капиталовложения в итальянское кино не способствуют повышению художественных качеств нашей кинопродукции; весьма спорно также и то, что они могут быть полезными с экономической точки зрения. Но несмотря на это, крупные монополии стремятся вступить в союз с иностранным капиталом. Очень часто они маскируют участие иностранного капитала в итальянской кинопромышленности. В данном случае речь идет о тех итальянских фильмах, которые были поставлены на средства американских кинокомпаний, имеющих в Италии свои представительства и крупные капиталы, получаемые от эксплуатации их фильмов на нашем рынке. Производство фильмов в Италии для этих кинокомпаний — это способ экспортировать капитал. Вот почему они заботятся о том, чтобы сами фильмы по своему содержанию соответствовали складу ума и психологии широких масс зрителей независимо от их



ЭНЦО СТАЙОЛА,
киноактер (снимался в фильме «Похитители велосипедов»)

национальной принадлежности; это заботы экономического порядка, к которым добавляются заботы чисто политические. И вот, в то время как главная задача нашей кинопромышленности заключается в том, чтобы создавать итальянские фильмы, соответствующие нашему народному и национальному духу, и найти для них подходящие рынки, у нас все переворачивают наизнанку и приспособливают итальянскую кинопродукцию к требованиям и условиям иностранных рынков. Это положение еще более усугубляется тем фактом, что в самой Италии некоторые фильмы снимались иностранными режиссерами, актерами и операторами. Последние пользуются оборудованием и техникой наших киностудий и используют выгоды, получаемые от того, что у нас издержки производства ниже, чем в их стране. Таков фильм «Камо грядеши?» и другие, которые американцы снимали и продолжают снимать в Италии. На первый взгляд может показаться, что это приносит доход, обеспечивает работу, стимулирует обращение капитала, однако подобное положение постепенно подрывает нашу кинопромышленность. Она начинает играть второстепенную роль даже на нашем собственном рынке, который, таким образом, подвергается риску превратиться постепенно в основной европейский рынок для сбыта иностранной кинопродукции.

К этому следует добавить, что крупнейшие кинопрокатные компании также рискуют оказаться в подчинении у иностранного капитала, а мы уже говорили, что прокат — это настоящий диктатор рынка. Он может направлять кинопромышленность так, как ему заблагорассудится.

Таким образом, богатство нашего кино более чем мнимое: увеличение количества выпускаемых фильмов ставит его перед угрозой кризиса, а тенденция монополизировать производство открывает двери иностранному капиталу, который в случае кризиса, конечно, окажется хозяином рынка. Государство потратило в течение немногих лет миллиарды лир с целью помочь нашей кинопромышленности, но, увы, добилось совершенно противоположного результата.

Господствующий в кино коммерческий подход к кинопродукции дал отрицательные результаты не только в

области художественного, но и документального фильма. Здесь положение еще более нелепо. У документальных фильмов нет специального рынка: экономический эффект обычно не соответствует ни их художественному качеству, ни тому успеху, который они могут иметь у зрителя. Их экономическое обращение совершенно искусственно. Доход, который они приносят, зависит от того, будет ли им присуждена правительственная премия, а также от успеха основного фильма кинопрограммы¹. В самом деле, документальные фильмы получают премию в размере от трех до пяти процентов сбора с киносеансов, в которых они демонстрируются. Этот сбор зависит от качества основного, а не документального фильма. Поэтому может случиться так, что превосходный документальный фильм, включенный в программу, основной фильм которой пользуется незначительным успехом, принесет доход, например, в семь миллионов лир, в то время как весьма посредственный документальный фильм благодаря успеху основного фильма программы может принести доход свыше 40 миллионов лир. Это положение в области документальных фильмов явилось причиной одной из самых крупных и скандальных спекуляций после войны. Недавно палате депутатов по инициативе депутатов Корби, Меллони, Ариосто и Маццали был представлен законопроект в поддержку документальных фильмов. Небезинтересно привести некоторые места доклада по этому законопроекту.

«Фильм, который определяет сборы того или иного кинозала, — говорится в докладе, — это основной фильм программы, а никак не короткометражный или какие-либо прочие добавления к основному. Вследствие этого средства, ежегодно выделяемые государством на короткометражные фильмы в соответствии со сборами от киносеансов, где непосредственно демонстрировался короткометражный фильм, зависят от коммерческой ценности фильмов, которые приходится сопровождать короткометражному фильму.

Поэтому доход от короткометражного фильма совершенно не зависит от его реальной ценности. Отсюда не-

¹ Документальные фильмы обычно короткометражны и демонстрируются они в виде «довеска» к полнометражному фильму, который считается основным фильмом программы. — *Прим. ред.*

избежно проистекает нивелировка коммерческой ценности короткометражных фильмов. Так, например, наиболее неудачный с технической и художественной стороны короткометражный фильм, отнесенный Техническим комитетом к разряду получающих 3-процентную премию... с эконо­мической точки зрения оказывается равноценным лю­бому другому фильму.

Предположим, что кинопрокатная фирма пускает короткометражный фильм в эксплуатацию вместе с фильмом, имеющим большой коммерческий успех, способным за два года дать доход в 350—400 миллионов лир. В таком случае государство должно выделить для этого короткометражного фильма 10—12 миллионов лир — сумму, совершенно не соответствующую технической и культурной ценности документального фильма.

Подобное положение могло привести лишь к тому, что кинопрокатные фирмы стремятся купить у соответствующих продюсеров короткометражные фильмы по возможно более низким ценам.

Таким образом, кинопрокатчики становятся законодателями в области эксплуатации короткометражных фильмов, а отсюда и лицами, пользующимися правительственной премией, которая подчас достигает суммы в 15—20 миллионов лир. В то же время продюсеру, деятельность которого намерены поддерживать, выплачивается рыночная цена, колеблющаяся между 0,7—1,5 миллиона лир!..»

Это ведет к угрожающему падению качества документальных фильмов. На их производство должны затрачиваться средства с учетом цены, за какую их покупают кинопрокатные фирмы. Этих средств явно недостаточно, чтобы фильм обладал минимальными достоинствами и был более или менее прилично сделан с технической стороны. Стоит продолжить цитирование правительственного доклада:

«Чтобы получить возможность сравнивать [речь идет о незначительных издержках производства], достаточно вспомнить, что себестоимость документальных фильмов производства института Люче в 1942 году колебалась между 120 тысячами лир минимум и 600 тысячами максимум, то есть по нынешним ценам между 6 и 30 миллионами лир! Конечно, мы отнюдь не ставим перед собой цель достичь такой себестоимости, однако всем ясна

нелепость теперешнего положения: государство затрачивает суммы, которые используются лишь для всевозможной спекуляции, а создателям документальных фильмов не предоставляется даже минимально необходимых средств, чтобы они имели возможность выпускать достойные произведения или хотя бы даже те фильмы, которые предусматриваются планами законодательных властей...

Но мы еще не показали худшие из недостатков существующего положения. В общей сложности они принимают характер самого настоящего мошенничества, наносящего ущерб государству.

Мы имеем в виду те случаи, когда в киносеансах, суммой сборов которых определяются размеры правительственных субсидий, вообще не демонстрируются короткометражные фильмы.

Здесь уже говорилось о причинах, побуждающих владельцев кинозалов или кинотеатров избегать демонстрации всякого рода дополнений к основному фильму. Выход из положения, найденный очень многими из владельцев, не лишен доли изобретательности: они вписывают в счета название короткометражного фильма, связанного программой с основным фильмом, что дает им право на получение правительственной субсидии, а потом совсем его не показывают, экономя на этом полезное время, необходимое, чтобы «прокрутить» рекламу, которая оплачивается весьма щедро. В этом случае ущерб наносится как государственной казне, которая платит за то, что вовсе не шло на экране, так и зрителю, который лишается части зрелища, за которое он заплатил деньги, покупая билет.

Однако существует худшая система. Более того, существуют созданные по всем правилам общества по использованию этой системы.

Владелец кинотеатра покупает на рынке по вышеуказанным [низким] ценам несколько короткометражных фильмов и вносит их в свои счета вместо короткометражных фильмов, которые по ранее составленной программе должны были сопровождать основной фильм. Таким образом, ущерб наносится не только государственной казне, выплачивающей деньги неизвестно за что, не только зрителю, который вынужден смотреть один и тот же короткометражный фильм независимо от того, какой художест-

венный фильм идет в данном кинотеатре или в определенной группе кинотеатров; ущерб распространяется также и на продюсера короткометражного фильма, который был включен в программу.

Продюсер, следовательно, вообще не получает никакого дохода от подобного изменения программы киносеанса.

Когда же обнаруживается, что обе вышеуказанные системы, примененные одновременно (то есть короткометражный фильм, ранее демонстрировавшийся вместе с основным фильмом, исключается из программы благодаря тому, что владелец кинотеатра вписывает в счета купленный им документальный фильм), полностью себя не оправдывают, что случается довольно часто, тогда прибегают к следующему способу: тот же самый владелец просто не выпускает на экран ни того, ни другого документального фильма; освободившееся время используется или для увеличения количества киносеансов того же дня или для демонстрации оплачиваемой рекламы.

Это всего лишь некоторые примеры наиболее возмутительных и распространенных махинаций; однако можно привести много других примеров подобных же махинаций, не менее изобретательных и вполне осуществимых вследствие недостатков действующего в настоящее время закона. Кроме всего прочего, этот закон делает практически невозможным распространение у нас иностранных документальных фильмов, лучшие из которых могли бы стать основным критерием для оценки отечественной кинопродукции. С другой стороны, закон не препятствует эксплуатации и не ограничивает государственные субсидии тем документальным фильмам, продюсеры которых уже получили финансовую помощь от туристских обществ, различных ассоциаций, фирм или даже непосредственно от государства! Последнее подтверждается следующим примером. Во время выборов так называемый Центр документации при Президиуме Совета министров безвозмездно предоставил различным кинофирмам, производящим документальные фильмы, миллионные средства, с тем чтобы эти фирмы выпустили пропагандистские короткометражные фильмы; после того как эти фильмы начали демонстрироваться, они были снова оплачены государством посредством выдачи субсидий в размере от 3 до 5 процентов валового сбора».

Я цитировал так подробно парламентский доклад по последнему законопроекту, который и по сей день остается мертвой буквой, ввиду его важности. Этот законопроект был представлен после первого проекта, выдвинутого депутатами Делли Кастелли, Ариосто и другими еще около трех лет тому назад и, как обычно, преданного забвению. Само собой разумеется, доклад обходит молчанием те фирмы и финансовые группы, которые нагрели руки на этой спекуляции. Спекулянты, и это вполне логично, используют поддержку политических сил, политические связи с целью сохранить то положение вещей, при котором небольшая группа людей получает возможность делить между собой ежегодный пирог почти в 4 миллиарда лир — сумму, которую государство тратит на то, чтобы получать изрядное количество плохих документальных фильмов.

Следует при этом также учесть, что документальный фильм, которому отказано в правительственной премии, невозможно сбыть, и дело кончается тем, что продюсер полностью теряет свои деньги, вложенные в фильм. В самом деле, кинопрокатные фирмы покупают только документальные фильмы, за которыми признано право на получение премии. Часто случается, что молодые люди (а те, кто работает над созданием документальных фильмов, как правило, люди молодые) получают от своих родственников или друзей 700 или 800 тысяч лир, необходимые им для съемки документального фильма, но потом внезапно обнаруживается, что у них нет поддержки, связей, и им не удается добиться от Технического комитета права на премию, даже в том случае, если их фильм не хуже многих других, получивших премию. Очень часто в премии отказывают совершенно несправедливо, мотивируя отказ отсутствием в фильме художественных достоинств. В ряде случаев в премии отказывают по мотивам чисто политического характера. Документальные фильмы раскрывают подчас такие стороны нашей общественной жизни (так называемые страччи¹), демонстрация которых приходится не по вкусу правительству. Разговоры о недопустимости показывать «лохмотья жизни» ведутся не только в отношении неореалистических фильмов, но также и в отношении документальных. В области

¹ Страччи — по-итальянски буквально лохмотья. — *Прим. ред.*

эксплуатации последних также распространена спекуляция. Существовали и существуют по сей день общества, специализирующиеся на «спасении» не допущенных на экран фильмов. Эти общества покупают за 200 или 300 тысяч лир забракованный фильм, который новопеченные продюсеры охотно продают, желая получить за него хоть что-нибудь. Несколько подправив фильм, изменив его название, спекулянты вновь представляют его на утверждение. Эта операция всегда кончается для них успешно.

Однако самое непостижимое — впрочем, это непостижимое вполне понятно, — заключается в следующем. Начиная с 1951 года профсоюз работников зрелищных предприятий, в который входят также работники документального кино, неоднократно обращался к правительству с предложением провести ряд мероприятий по оздоровлению системы эксплуатации документальных фильмов. Но эти предложения так и остались мертворожденными, хотя их реализация позволила бы государству сэкономить несколько миллиардов лир. В связи с подобной позицией правительства один из руководителей профсоюза по истечении двух лет вынужден был прийти к следующему печальному выводу:

«Мы не хотим думать, что правительственные органы больше заботятся об интересах частных промышленников, которые по характеру своей экономической деятельности приобрели черты, более всего присущие спекулянтам, нежели об интересах работников кино, особенно в случае с документальными фильмами, когда интересы киноработников отнюдь не случайно совпадают с интересами общественными».

Бездеятельность правительства побудила профсоюзы обратиться к группе депутатов парламента — Делли Кастелли, Бруно Корби и Эджидио Ариосто — с предложением внести проект закона. Этот законопроект был выдвинут в октябре 1952 года. После того как его приняла комиссия по вопросам финансов палаты депутатов, он был передан в комиссию внутренних дел, которая, в свою очередь, передала его в Президиум Совета министров. Но никакого решения не последовало, законопроект так и остался без движения и не мог быть представлен на обсуждение парламента раньше, чем кончился срок его полномочий.

В настоящее время выдвинут проект Корби, Ариосто, Меллони, Маццали; примут ли его во внимание при обсуждении нового закона о кино, учитывая, что сроки действия существующего закона истекают?

Чтобы разобраться в обстоятельствах, связанных с так называемым скандалом в области документального кино, бесполезно ознакомиться с историей вопроса.

Сначала каждый документальный фильм, удостоенный 3-процентной премии, включался в программу киносеанса наряду с основным фильмом. Из этих трех процентов два шло продюсеру документального фильма и один доставался кинопрокатчику. Не довольствуясь этим, кинопрокатчики стали скупать на рынке по самым низким ценам документальные фильмы, уже использованные другими, вторично выпускали их в прокат, зарабатывая на этом все три процента. Это были первые скандальные махинации: документальные фильмы, купленные за 700—800 тысяч лир, приносили кинопрокатчикам доход от 10 до 15 миллионов лир. Как раз в это время в игру вступило общество «Эдельвейс», имевшее некоторое время большое влияние. Пользуясь тем, что законом не предусматривалось обязательное включение в программу киносеансов документальных фильмов, руководители этого общества, заключив соглашение с владельцами кинозалов, начали непосредственно (то есть минуя прокатные конторы.— *Ред.*) снабжать их документальными фильмами с условием, что владельцы будут либо демонстрировать эти фильмы, либо вписывать их в свои счета. В том и другом случае они получали от 0,6 до одного процента премии.

Таким образом, купив за 600—700 тысяч лир один из многочисленных документальных фильмов по искусству, смонтированных из фотографий памятников искусства или снятых в окрестностях Рима среди древних руин и старых сосен, общество «Эдельвейс», как правило, наживало на каждом таком фильме баснословные прибыли, именно баснословные, поскольку речь шла о миллионных суммах. Потом это общество исчезло, но его традиции перешли в другие общества, которые продолжали применять ту же систему, зарабатывая — если здесь вообще можно употребить такое слово — сотни и сотни миллионов лир.

Почти две трети суммы, которую государство ежегод-

но выплачивает в виде премий короткометражным фильмам, попадает в карманы небольшой группы спекулянтов. Последние при помощи непосредственных соглашений с владельцами кинотеатров и описанных мною махинаций эксплуатируют купленные ими по низкой цене документальные фильмы, лишая создателей других фильмов — а таких сотни — возможности окупить за три года хотя бы себестоимость своих фильмов.

Вот как распределяются наибольшие доходы, которые могут дать документальные фильмы. (Сведения взяты из бюллетеня Общества авторов и издателей.) Среди первых 200 документальных фильмов, зарегистрированных статистикой по март 1953 года включительно, 68 фильмов принесли доход более чем в 7,5 миллиона лир каждый; 31 из этих фильмов принадлежит «Документо-фильм», 21 — различным кинопрокатным фирмам, 4 — «Астра-фильм», 4 — «Эсто-фильм», 2 — прекратившей свое существование фирме «Эдельвейс», 2 — «Седи-фильм», 1 — «Фильмэко», 1 — «Феникс» и только 2 фильма принадлежали фирмам, которые их непосредственно выпустили. Доходы эти распределяются следующим образом (в лирах):

«Озеро из шелка» («Документо-фильм»)	46 333 397
«Терракотта» («Документо-фильм»)	38 602 482
«Строящиеся корабли» («Документо-фильм») . . .	22 684 467
«Цвета и краски Рима» («Документо-фильм») . .	21 976 100
«Краски природы» («Седи-фильм»)	19 631 494
«Строительство на море» («Документо-фильм») .	18 140 302

Правительственные органы, взявшие на себя труд оздоровить нашу общественную мораль, должны были бы выяснить, чьим интересам служат тончайшие невидимые нити, из которых сплетена вся эта спекулятивная паутина. Я ограничился здесь лишь тем, что привел неопровержимые факты и данные, заслуживающие глубокого и тщательного изучения со стороны соответствующих органов. Только так можно бороться с волной скандальных махинаций и мнениями, с которыми часто приходится сталкиваться, мнениями неправильными, но закономерными при существующей в кино обстановке, по меньшей мере неясной.

Государство ежегодно тратит на субсидирование производства короткометражных документальных и хрони-

кальных фильмов около 5 миллиардов лир (из них 3 миллиарда лир идут на документальные фильмы, а 2 — на кинохронику). По причинам, так хорошо изложенным в докладе по законопроекту (этот доклад я здесь подробно цитировал), эти огромные субсидии приводят к тому, что технический и культурный уровень наших документальных фильмов все более снижается, а сами субсидии ведут к обогащению узких финансовых групп за счет налогоплательщиков. Учитывая все это, нельзя пройти мимо моральной стороны данного вопроса. В самом деле, имеются все основания подозревать, что за этим столь значительным потоком миллионов скрываются подчас интересы не очень чистые. Мы живем в такое время, когда коррупция (из-за многочисленных и сложных факторов причину коррупции не следует искать в демократии, как это делают те, кто тоскует по системе, которую можно назвать родоначальницей нынешней коррупции. Истинная причина коррупции заключается в отсутствии демократического обновления правящего класса) распространяется поистине с невероятной легкостью и когда государство столь безнравственно расточительно. Невольно хочется спросить, не служит ли это в лучшем случае стимулом к беззащитной наживе?

К субсидиям, выплачиваемым производителям короткометражных фильмов, следует добавить сумму в 5 миллиардов лир, которая идет на финансирование производства полнометражных фильмов. Мы уже рассказали, к каким результатам приводят все эти правительственные выплаты. То, что десяти миллиардная сумма, ежегодно выплачиваемая государством кинокомпаниям, при настоящем положении вещей не окупается ни с точки зрения художественной и культурной, ни с точки зрения промышленной, очевидно для всех. Даже лица, по тем или иным причинам заинтересованные в том, чтобы государство и впредь помогало нашей кинопромышленности, не могут обойтись без критики существующего закона в части, касающейся документальных фильмов.

Продюсерам удалось найти общий язык с работниками кино и объединиться с ними для преодоления неуверенности и колебаний, которые, возможно, могут возникнуть в правительстве и парламенте относительно этой формы протекционизма по отношению к кинопромышленности.

И в самом деле, неоднократно ставился вопрос об упразднении всех форм субсидий и премий в кинематографии. Это вызывало тревогу у киноработников всех категорий: тревогу, более чем законную, среди технического состава, поскольку для него речь идет ни больше ни меньше, как о защите хлеба насущного; тревогу, правда не слишком большую, среди артистов, имеющих заработки, не оправданные для страны с таким низким уровнем жизни, как наша, и прежде всего для нашей кинопромышленности, далекой от процветания; тревогу, вполне законную, среди тех продюсеров, которые либо производят фильмы так, будто играют в азартную игру в казино, или, искусно и осторожно маневрируя, обеспечивают себе ежегодно солидный куш в 10 миллиардов лир, собираемых с налогоплательщиков. Закон создал настолько искусственное и парадоксальное положение, что для АНИКА весьма удобно, с одной стороны, пугать технических работников кино и артистов призраком безработицы или угрожать тем, что кончается «легкая жизнь», добиваясь таким образом их поддержки, а с другой — пугать, на этот раз уже государство, угрозой всеобщей катастрофы со всеми вытекающими отсюда последствиями экономического и финансового характера, пугать его падением «национального престижа» и т. д. Сколько идейных мотивов вытаскивается тогда промышленниками, которые обычно вспоминают о них только в подобных случаях! (А ведь, кроме того, существуют еще продюсеры, выпускающие фильмы с бесконечными вариациями на тему о смерти: «Рука смерти», «Поцелуй смерти»... со всеми терзаниями и муками любви или фильмы с бесчисленными перевоплощениями Тото.)

Если принять во внимание, что в прошлом, 1953 году в отечественную кинопромышленность было вложено 25 миллиардов лир (в эту сумму входит капитал, вложенный непосредственно продюсерами, и банковский кредит) и что из этих 25 миллиардов к марту 1954 года выручено всего 8 миллиардов (восстановление капиталов в кинопромышленности в силу ее характера происходит медленно), то следует учесть неустойчивость положения кинопредприятий, которые подвергаются риску из-за малейшей задержки или упущения. Сила кинопромышленности по отношению к государству составляет ее слабость.

Однако, может быть, положение безвыходно и именно оно обязывает продолжать эту легкомысленную экономию средств за счет налогоплательщиков?

Нам кажется, что пришла пора устранить вопиющую двусмысленность, которая существует в настоящее время.

Промышленники и значительная часть кинорботников утверждают: несмотря на то, что в законе специально говорится о премиях и субсидиях, на самом деле речь не идет ни о том, ни о другом. Государство, утверждают они, всего лишь возвращает им часть сборов, присвоенную в виде государственного налога. Продюсеры при помощи своих хитроумных доводов пытаются доказать, что именно они платят эти налоги (иначе как можно было бы говорить о возмещении сумм), а не зритель. Но это звучит более чем странно, ибо налог включается в стоимость входного билета и таким образом налоговое бремя возлагается на потребителя.

Посмотрим, в самом ли деле происходит изъятие средств у продюсеров.

Вот что пишет по этому поводу генеральный директор Итальянского общества авторов и издателей в ежегодном статистическом справочнике «Зрелищные предприятия в Италии» за 1952 год:

«Подводя итог всем замечаниям в области итальянской кинематографии, следует напомнить, что в 1952 году государство с целью содействия распространению отечественной кинопродукции на итальянском рынке сделало владельцам кинотеатров, которые демонстрировали отечественные фильмы, скидку с налога в сумме 912,6 миллиона лир (как это было обусловлено законом № 958 от 20 декабря 1949 года). Вслед за этой помощью, кроме, разумеется, применения прогрессивных государственных тарифов, по закону № 226 от 2 апреля 1951 года был снижен на 25,96 процента размер государственного налога на доходы, полученные владельцами кинотеатров с 1947 по 1952 год. Размер государственных налогов на общие расходы зрителей снизился в 1952 году до 19,4 процента. В 1947 году этот процент был равен 26,2, в 1948 году — 25, в 1949 году — 22, в 1950 году — 21,5 и в 1951 году — 19,8.

В целом размер налога на зрителей не выше, чем в других европейских странах (в Англии он равен 36,6, во

Франции — 28, в Испании — 30 процентам). Правда, этот налог несколько превышает налог в Германии, равный 18,9 процента; в США налог на стоимость билетов составляет 20 процентов, хотя налоги, устанавливаемые в различных штатах, бывают выше этой цифры».

Таким образом, Италия, а кроме нее только Германия, является страной, где установлен самый низкий государственный налог на кино. Итак, даже не учитывая того неоспоримого факта, что налогом облагаются *общие расходы зрителей*, а не продюсеров, о чем пишет генеральный директор Итальянского общества авторов и издателей, можно ли говорить о присвоении средств или о «жестком изъятии средств», как заявил об этом в своем докладе президент АНИКА? Последний, выражая пожелания продюсеров в отношении нового закона, сказал, что продюсеры *требуют ежедневного отчисления в их пользу части государственного налога, составляющего приблизительно 16 процентов общей выручки*.

На возражение, что наша кинопромышленность достаточно сильна и не нуждается в поддержке, президент АНИКА заявил: напротив, может быть доказано, что *промышленность все еще дефицитна* (несмотря на помощь, предусмотренную существующим законом, действие которого таким образом было сведено на нет даже в узко экономической области). На другое возражение — а оно было вполне обоснованным, — что автоматическая раздача премий способствует лишь снижению художественного уровня фильмов, кинопромышленники устами своего президента ответили: *это возражение — результат старой неувязки между политикой поддержки кинопромышленности и поощрения искусства, той неувязки, о которой мы всегда сожалели*. Действительно, промышленники не возражают против того, чтобы в конце сезона жюри экспертов и артистов присуждало бы премии за лучшие фильмы.

Это тоже хитроумная находка. Что означают для продюсеров премии, присуждаемые за высокохудожественные фильмы? Ведь эти премии, естественно, не могут превышать нескольких миллионов, тогда как в результате 16-процентной премии продюсеры автоматически получают возможность заработать десятки и десятки миллионов лир, которые они могли бы потерять, выпустив высокохудожественный фильм? Согласился бы продюсер

фильма «Цепи» выпустить пусть не фильм «Земля дрожит», но хотя бы «Похитители велосипедов», за который он получил бы 80 миллионов премиальных, выплачиваемых за высокие художественные достоинства фильмов? Нам скажут: но ведь чисто моральный фактор также оказывает свое влияние. Допустим, что капиталисты действительно радеют об искусстве, но ведь на это легко можно ответить, что существуют, начиная с Венецианского, многочисленные международные кинофестивали, которые могут удовлетворить такого рода претензии.

В октябре 1951 года Андреотти, оправдывая политику государства, которое участвует в производстве итальянских фильмов и берет на себя расходы, равные 10—18 процентам их стоимости, утверждал, что «непосредственно заинтересованные лица всегда обосновывают свою точку зрения спорным соображением, что государственная казна всего лишь возвращает продюсерам часть того, что взимается с них в виде специальных прямых налогов, оплачиваемых гражданином зрителем, причем надо учитывать, что эти налоги не преследуют каких-либо особых целей, так же как и все другие виды массовых обложений, связанных с потреблением и развлечением».

В то время заместитель министра находил оправдание подобной политики государства в том, что «если бы мы не имели своей кинопромышленности, мы были бы вынуждены прибегать исключительно к иностранной кинопродукции и значит отягчать расходную часть итальянского внешнеторгового бюджета исключительно тяжелым бременем, главным образом в отношении к долларовой зоне». И, обращаясь к тем, кто утверждал, что уж лучше строить народные дома¹ или канализацию, нежели тратить миллионы на такие фильмы, как «Тото ищет пристанища» (Андреотти так и писал: «несколько миллионов»), заместитель министра в заключение заявил: «Это меньше всего поможет строительству народных домов и канализации!»

Прежде всего речь идет, как мы уже видели, не о нескольких миллионах, а скорее о нескольких миллиар-

¹ Народные дома — многоквартирные здания с низкой квартплата, предназначенные для трудящихся. — *Прим. ред.*

дах лир. Говоря точнее, государство тратит приблизительно ту сумму, которая легла бы тяжелым бременем на наш торговый бюджет, если бы Италия вообще не производила ни одного фильма. Едва ли можно сказать, что это такая уж выгодная финансовая операция. Но действительно ли ныне действующая система представляет собой единственное средство, при помощи которого можно (и такой дорогой ценой!) облегчить наш торговый бюджет? Действительно ли так необходимы нашему рынку почти 500 новых фильмов ежегодно и не является ли это количество результатом существующего беспорядка? Разве нельзя преградить путь хлынувшему в нашу страну потоку иностранных фильмов, из которых — на это необходимо обратить особое внимание — значительная часть ввозится итальянскими импортерами?

Как кажется мне, человеку, разбирающемуся в экономике, разумеется, куда хуже, чем Андреотти, защите нашего рынка не способствует искусственное увеличение количества фильмов, а достигаемое этим путем облегчение внешнеторгового бюджета в лучшем случае иллюзорно. Наш рынок можно защитить путем такого оздоровления, которое и в коммерческой области полностью уничтожило бы почву для всякого рода авантюристов и спекулянтов. Чтобы достичь этого, вовсе не обязательно ограничивать предпринимательскую инициативу; нужно лишь применять на здоровой основе признаваемое всеми правом государства на налогообложение, для которого всегда возможно найти форму, дающую возможность обойти международные обязательства.

Однако продолжим рассмотрение претензий промышленников по отношению к новому закону. Второе требование АНИКА — это создание льготных условий для производства и проката. Желания монополистической группы здесь таковы, что требуют непосредственного вмешательства закона. Политика АНИКА стремится *вывести нашу кинопромышленность за рамки ремесленничества и придать ей черты концентрированного производства.*

Все видят опасность предоставления подобных льготных условий. Мало того, даже 10 миллиардов лир, которые государство намеревается ежегодно выплачивать промышленникам, пойдут исключительно в пользу не-

большой группы монополистов. Кино, будучи не только отраслью промышленности, а прежде всего средством выражения и общения, в конце концов полностью потеряет свою свободу.

Разве кто-либо пошел бы на то, чтобы применить подобный принцип к издательскому делу, включающему в себя также выпуск газет и других периодических изданий? А между тем нельзя сказать, что эта отрасль производства находится в лучших условиях, чем кинематография.

Но предположим, что данный принцип распространен и на издательства. Если мы допустим это, что станет со свободой печати? Разве недостаточно существующей монополии на радио и телевидение?

Тем не менее продюсеры, представленные АНИКА, подкрепляют свое требование следующей угрозой:

«Если законодательные власти отклонят нашу настоятельную просьбу, мы будем вынуждены сами прибегнуть к жестким мерам для установления категорий на получение субсидий и льгот, чтобы воспрепятствовать проникновению в здоровую промышленность людей неопытных, не обладающих средствами, случайных в кинематографии».

Наконец, АНИКА требует упрощения формальностей при установлении национальной принадлежности фильма — ведь от этого зависит право на пользование льготами, предусмотренными законом, а отсюда и право на получение государственной премии.

Рассмотрим теперь экономическое положение нашего кино под другим углом зрения. В 1953 году сбор кинотеатров составил 90 миллиардов лир, из них 30 миллиардов приходилось на долю итальянских фильмов, остальные 60 миллиардов — на долю преимущественно американских (доля французских и английских фильмов незначительна). Эти 60 миллиардов лир для иностранных фильмов означают доход в 15 миллиардов, тогда как наши фильмы выручают от экспорта всего три миллиарда. Таким образом, с точки зрения валютного баланса наша кинопромышленность при существующем положении вещей не играет сколько-нибудь значительной роли. С точки зрения культуры наших фильмов, их итальянского колорита надо заметить, что после того как окончательно исчезли высокохудожественные фильмы (их количество сейчас



РАФ ВАЛЛОНЕ,
киноактер (снимался в фильмах «Дорога надежды»,
«Нет мира под оливами», «Рим в 11 часов», «Тереза Ракен»)

сведено до минимума), значение итальянского экспорта непрерывно уменьшается. Его роль сводится лишь к тому, что вывозимые фильмы «несут десяткам и десяткам миллионов наших соотечественников,— как утверждал президент АНИКА в докладе, который мы здесь цитируем,— разбросанных по всему миру, облик их далекой родины, давая им почувствовать пульс ее созидательной жизни». По мнению президента, этого можно было бы достичь главным образом путем распространения документальных фильмов (мы уже рассмотрели, что происходит в этой области и каково качество этих фильмов), которые, однако, как было заявлено в другой части доклада, *из-за технических затруднений попадают за границу лишь в весьма скромном количестве.*

Чтобы получить полное представление о нашем рынке, необходимо иметь в виду, что у нас ежегодно пускается в эксплуатацию почти 500 новых фильмов. В 1951—1952 годах на итальянских экранах демонстрировались 300 американских, 107 итальянских, 46 французских, 28 английских и 29 фильмов других стран. В 1952—1953 годах — 240 американских (на причинах довольно ощутимого снижения ввоза американских фильмов я остановлюсь ниже), 130 итальянских, 46 французских, 26 английских и 34 фильма других стран. Кроме того, на экранах обычно идет большое количество фильмов, разрешенных цензурой к прокату в предшествующие годы. Всего в 1953 году на наших экранах шло не менее 5 тысяч фильмов — громадная цифра, которая также говорит о беспорядке на нашем рынке.

Таково положение в нашей кинематографии, которое я обрисовал, основываясь на официальных источниках. Из всего вышесказанного, как мне кажется, можно сделать вывод, что весь организм нашей кинопромышленности нуждается в оздоровлении и в нравственном обновлении. Разбазаривание государством миллиардов ведет в настоящее время к следующим последствиям:

а) обременяется государственный бюджет, который имеет тенденцию расти вместе с ростом количества фильмов;

б) расширяется производство развлекательных фильмов, что вызывает постоянный рост издержек производства, сводя на нет всю пользу от субсидий и увеличивая нерентабельность кинопромышленности;

в) снижается качество фильмов из-за стремления достичь максимальных сборов и, следовательно, максимальных государственных премий; при этом кинопромышленники выбирают наилегчайший путь: создавая фильмы, они стремятся возбуждать низменные инстинкты зрителей;

г) происходит беспрепятственное наводнение нашего кинорынка продукцией более мощной иностранной кинопромышленности, которая может выиграть по срокам производства;

д) увеличивается неоправданное с точки зрения интересов государства бремя расходов по содержанию промышленных предприятий (эти расходы исчисляются в сотнях миллионов 'лир), представленных различными обществами и объединениями (ЭНИЧ, ЧИНЕС, Чинечитта, институт Люче, Экспериментальный кинематографический центр и т. д.), которые не ведут серьезной деятельности, отвечающей общим и национальным интересам;

е) развивается самая беззастенчивая спекуляция в области документальных фильмов, для которой используются государственные деньги; кроме всего прочего, эта спекуляция ведет к выпуску фильмов, большинство которых лишено культурной ценности и технических достоинств.

«Итак, от имени итальянских кинопромышленников выражаем искреннюю благодарность и признательность Джулио Андреотти и его ближайшему сотруднику Никола Де Пирро». Теперь читатель понял, от чьего имени благодарит Монако. Как мне кажется, к его благодарности следует добавить благодарность налогоплательщиков и прежде всего безработных и людей, лишенных крова.

Но я отнюдь не считаю, что нашу кинематографию не нужно защищать... Напротив. Именно потому, что существующая система и неблагоприятная политика, проводившаяся в области кинематографии за эти годы, не принесли желаемых результатов, поощряя лишь некоторые группы, обогащавшиеся за счет спекуляции, необходимо, чтобы проблема защиты кино была поставлена заново.

Отбросим в сторону риторику, все эти слова об «облике родины» и «пульсе ее созидательной жизни», и по-

смотрим на действительное положение вещей. Наши лучшие фильмы, представляющие нашу национальную кинематографию, наши неореалистические, или как бы их там ни называли, фильмы завоевали себе такой авторитет и получили такое признание во всем мире, что могут составить культурное наследие, которым государство не может пренебрегать. Именно этим фильмам мы обязаны тем, что наша кинематография из «провинциальной» стала кинематографией, имеющей международное значение, и что Италия в области кино смогла сказать свое веское слово другим народам. Об этом говорит не только успех этих фильмов в западном мире и в странах по ту сторону «железного занавеса» (речь идет о тех немногих фильмах, которые смогли за него проникнуть), но и тот прием, который оказывали им повсюду наиболее видные представители культуры и искусства. Даже некоторые крупные американские кинопромышленники заявили, что, если итальянская кинематография хочет сохранить свой авторитет, она и впредь должна придерживаться того направления, которое принесло ей известность.

Таким образом, борьба, ведущаяся против неореалистических фильмов, — это борьба не только идеологического порядка; под политическими мотивами (обвинение в коммунизме, которое при режиме, считающем себя свободным, по меньшей мере, не оправдано; это обвинение столь смехотворно, что серьезный человек не может считать его состоятельным) скрываются ясно различимые экономические интересы иностранцев, которые знают, что стоит только снизить качество нашей кинопродукции, как все остальное произойдет само собой.

Этот политико-экономический курс осуществляется АНИКА, которая стремится к монополии и развивает кипучую деятельность по введению для кинопромышленников предварительной цензуры.

Недавно АНИКА создала комиссию из деятелей культуры, которые еще не ясно представляют себе, каковы их функции. Прежде чем снимать фильм, продюсеры должны посылать свои сценарии на рассмотрение этой комиссии. Оставим в стороне вопрос об эрудиции и объективности членов-комиссии. А в том, что они эрудированы и объективны, не может быть никакого сомнения; о серьезности положения говорит уже сам факт создания такой комиссии, несмотря на то, что все ее члены придерживаются

одного политического направления. Каждый человек, действительно убежденный в том, что деятели кино имеют право свободно выражать свои мысли, требует отмены цензуры, считая достаточным для пресечения противозаконных действий существующее законодательство и официальные учреждения (то, о чем мы говорили в третьей главе). А в это время по инициативе АНИКА создается, попросту говоря, двойная цензура. С точки зрения этих людей, уже само согласие принять участие в комиссии означает занять такую позицию, от которой нельзя ждать ничего хорошего. При этом надо также учесть, что такого рода предварительная цензура гораздо более опасна и придирчива, чем цензура государственная. Причина ясна: взяв на себя перед кинопромышленниками ответственность за разрешение на производство фильма, иными словами, на вложение сотен миллионов лир, члены комиссии хотя бы максимально уверены в том, что фильм ни при каких обстоятельствах не будет провален. Как же обрести такую уверенность, как не придерживаясь при оценке фильма критерия, гораздо более сурового, чем официальный!

С другой стороны, естественно, что продюсерам, объединенным в АНИКА, прежде всего важно быть уверенными в том, что они не рискуют выбросить свои деньги на ветер. Они заинтересованы в сотрудничестве с теми политическими и административными властями, от которых зависят их доходы. Существование такой комиссии могло бы явиться поводом для создания кино определенной ориентации, кино приспособленного, я бы даже сказал, кино государственного. Причем внешне такое кино было бы создано без вмешательства со стороны государства. Таким образом, создается атмосфера корпорации.

А теперь бросим взгляд на тот комплекс организаций, которые возглавляются АНИКА и политические и экономические связи которых с государственными учреждениями не всегда ясны.

Объединение «Униitalia фильм» было создано в апреле 1950 года под покровительством Президиума Совета министров и Генеральной дирекции зрелищных предприятий с целью распространения итальянских фильмов за границей. Кроме пропаганды — организации во всех странах мира выставок, фестивалей, недель итальян-

янского кино, где выступают режиссеры, актеры, критики (при выборе которых — в особенности это касается последних — прежде всего и главным образом учитывается их политическая благонадежность, так что «Униталия фильм» превратилось в своего рода бесплатное туристское бюро для угодливых писак и некоторых скороспелых артисток), — объединение имеет также задачи экономического порядка и осуществляет контроль за изданием дорогостоящих пропагандистских материалов.

Деятельность «Униталия фильм», конечно, дала и положительные результаты, тем не менее она представляется слишком дорогостоящей. Было бы уместно установить, откуда эта организация черпает свои фонды, не считая средств, вероятно получаемых от взносов продюсеров, а также выявить, ассигнует ли ей государство однопроцентные субсидии из сумм, предназначенных для финансирования мероприятий культурного порядка, но, как правило, растрачиваемых не по назначению.

Гораздо сложнее деятельность ИФЕ (Итальянского киноэкспорта) — акционерного общества, полностью принадлежащего Национальному союзу продюсеров. В ИФЕ участвует также Экспериментальный кинематографический центр, владеющий 20 процентами его акций, причем участие последнего в ИФЕ недостаточно мотивировано. Этому обществу принадлежит акционерный капитал трех североамериканских филиалов ИФЕ; оно гарантирует Национальному трудовому банку полную надежность поручительства, которое он представил Американскому банку в связи с тем, что последний открывает кредит для североамериканских филиалов ИФЕ.

Таким образом, деятельность ИФЕ, оперирующего значительными денежными суммами, весьма сложна. Неизвестно, по каким причинам государство через Экспериментальный кинематографический центр вмешивается в функции ИФЕ. Недавно состояние дел в ИФЕ явилось причиной довольно оживленной полемики.

Чтобы покончить с этим кроссвордом, я скажу, что АНИКА объединяет четыре ассоциации: Национальный союз продюсеров, Национальный союз кинопроката, Национальный союз кинотехнической промышленности и Национальный союз узкоплечной кинематографии. Другими словами, в АНИКА переплетаются интересы продюсеров, кинопрокатчиков, владельцев киностудий,

кинолабораторий и дубляжных мастерских, а также владельцев предприятий, выпускающих узкоплёночные (16-миллиметровые) фильмы, которые сейчас получают известное распространение.

В отдельную ассоциацию объединены владельцы кинотеатров и кинозалов (так называемая АДЖИС — Всеобщая итальянская ассоциация зрелищных предприятий).

Если учесть ежегодные доходы кино на итальянском рынке (как мы уже говорили, в 1953 году эти доходы составили 90 миллиардов лир) и соответствующее движение капитала, то уже по этим весьма общим данным можно составить представление о круге интересов, тяготеющих к кино, о солидарности и связях, подчас противостественных, которые устанавливаются здесь довольно часто, о трудностях, испытываемых правительством и законодательными властями, когда они намереваются внести в кино какой-то порядок и нравственность.

Стоит правительству проявить желание приступить к изучению положения в кинематографии или какому-либо оратору в палате или сенате, как в свое время депутату Маркончини, выразить сомнение в эффективности той огромной помощи, которую государство оказывает кино, как поднимается всеобщее возмущение. Дело в том, что очень часто правительственные чиновники, ведающие этой областью, не обладают должной компетенцией в данном вопросе и занимают ничем не обоснованную позицию, руководствуясь скорее психологическими мотивами, нежели непосредственно доводами экономического, художественного и культурного порядка.

Впрочем, кино возглавляется не министерством промышленности, а Президиумом Совета министров. Последний, не имея компетентных административных органов, рассматривает проблемы кинематографии исключительно с политико-экономической точки зрения, а не с точки зрения культурно-художественной, как можно было бы предположить, учитывая тот факт, что вопросами кино занимается Генеральная дирекция зрелищных предприятий.

Рассказывают о заместителе министра, который, услышав, что постановка одного из фильмов обошлась более чем в 200 миллионов лир, впал чуть ли не в панику. Этот заместитель министра, в то время как в мире кино обращаются миллиарды лир, был озабочен тем, что

его чиновники во время служебных командировок пользуются спальным вагоном.

Наряду с этим искусственно созданным миром богатства в кино существует не менее обширный мир нищеты: это рабочие, перед которыми из-за частых колебаний фортуны кинопромышленности всегда стоит призрак безработицы, статисты, среди которых можно встретить как людей, принадлежащих к отбросам общества, так и актеров и актрис, в свое время богатых и знаменитых. Обеспечение в кино скудное и осуществляется оно плохо из-за отсутствия фондов. С другой стороны, легкие заработки в кино создают самую извращенную психологию, приводят к тому, что люди теряют всякое представление о стоимости денег: сколь быстро их зарабатывают, столь же быстро и тратят. Как грустно видеть актрис, в прошлом знаменитых и богатых, а теперь обращающихся за помощью, чтобы хоть как-нибудь просуществовать.

Подчиняясь неумолимому закону денег, кино сжигает человека в одно мгновение: чтобы упасть с алтаря и стать прахом, кинокумиру нужен всего один шаг.

Атмосфера, создавшаяся в нашем кино сегодня, — это атмосфера золотой лихорадки.

ГЛАВА ПЯТАЯ

БОРЬБА ВОКРУГ КИНО. ЦЕРКОВЬ И КЛЕРИКАЛЫ

Церковь и кино. — Энциклика «Vigilanti cura». — Кино и католическая мораль. — Теоретики католицизма. — Мистический неореализм. — Кино и мадонна. — Практические мероприятия. — Папская комиссия по вопросам кино. — Три «С»¹. — «Красный диск». — Приходские кинозалы. — Ассоциация католиков — владельцев кинозалов. — Католические кинематографические общества. — Кинематографическая печать. — Бронзовые часовые. — Молеельни в погребках. — Св. Генезий отказывается творить чудеса. — «Жаль, что это не греховно!» — Нуль за поведение Магдалине. — Священник со съёмочной камерой. — Кинофогумы. — Разные армии под единым знаменем: «Оссерваторе Романо», «Иль пополо», «Иль темпо», «Оджи», «Аввенире д'Италия», «Иль куотидьяно». — Глаз объектива внушает страх.

Поскольку мы решили попытаться дать хотя бы ограниченное рамками Италии представление о значении кино, а также о той борьбе экономического, политического, морального и идеологического характера, которая ведется вокруг него, мы не можем обойти молчанием позицию церкви, руководящей таким значительным движением, как Католическое действие, и оказывающей влияние на позицию некоторых партий, в том числе и на курс христианско-демократической партии, которая играет главную роль в политической жизни современной Италии.

Характеристика деятельности церкви в этой области необходима также и для того, чтобы можно было понять,

¹ Три «С» — Католический киноцентр (Centro cattolico cinematografica). — *Прим. ред.*

в каких пределах церковь является источником движений, преследующих скорее политические, нежели религиозные цели. Конкретно в сфере кинематографии она служит ширмой, за которой скрываются значительные материальные интересы. Прикрываясь этой ширмой, стремятся удовлетворить личные интересы, оправдать самый бесстыдный карьеризм и каморризм¹, наносящие ущерб общим интересам страны и прежде всего искусству кино. Все это происходит потому, что некоторые инстанции церковной иерархии, повидимому, проявляют снисходительность к своим мнимым друзьям, ко всем этим многочисленным тартюфам, произрастающим на тучных пастбищах кино, и оказывают им самую широкую поддержку — счастье, никогда не выпадавшее на долю фарисеев «с того самого дня, когда к блаженным берегам реки Иордан влекла народа массы святая благодать».

Основным документом, изучение которого может дать представление об отношении церкви к кино, является энциклика его святейшества папы Пия XI «*Vigilanti cura*» от 29 июня 1936 года, адресованная епископату США.

Позиция, занятая папой в этом документе, разумеется, носит моральный характер и выражается прежде всего в осуждении кинофильмов, противоречащих христианской и католической морали, а также в стимулировании и указании средств защиты от них. Но, помимо этой стороны деятельности, которую можно было бы назвать негативной, церковь ставит вопрос о необходимости действовать более непосредственно, так сказать, в позитивном смысле. Церковные инстанции стремятся организовать выпуск кинопродукции, проникнутой моральными принципами католицизма. Однако, как мы увидим далее, если косвенное давление церкви на кинопромышленность приобрело за сравнительно короткий срок значительные размеры, то ее непосредственная деятельность по созданию католической кинопродукции не дала сколько-нибудь значительных результатов.

Еще до опубликования энциклики «*Vigilanti cura*» Пий XI неоднократно касался проблем кино. В энциклике «*Divini illius Magistri*» от 31 декабря 1929 года папа

¹ Каморра — тайная организация преступных элементов в Неаполе; в широком смысле — группа лиц, связанных круговой порукой в целях осуществления всякого рода противозаконных операций. — *Прим. ред.*

сокрушался о том, что «столь могучее средство воздействия, как, например, кино, которое, руководствуясь здоровыми принципами, могло бы принести огромную пользу в деле образования и воспитания, часто, к сожалению, подчиняется игре низменных инстинктов и погоне за прибылью».

В энциклике «*Casti Connubi*» от 31 декабря 1931 года, посвященной проблемам брака, папа сетовал на то, что фильмы превозносят разводы и адюльтер, внушая тем самым презрение к институту христианского брака. В речи, произнесенной 18 марта 1933 года перед представителями Консорциума потребителей учебно-воспитательных фильмов¹, папа подчеркнул позитивную сторону проблемы:

«Бороться со злом — вот первоочередная достойная цель. Уже в одном этом заложено благо. Если в результате столь благородно начатой вами позитивной деятельности в сфере кино вам удастся хотя бы воспрепятствовать злу, то уже это будет победой и послужит великим утешением для нас. Но самое пламенное наше пожелание заключается в девизе: все больше и все лучше».

18 апреля 1934 года в речи, обращенной к участникам конгресса Международного института учебного кино, Пий XI высказался еще более определенно:

«В наши дни деятельность католиков в этой области² нужна и необходима. Проблема кино — это сложная проблема. Папа всесторонне изучил ее. Он следил за неоднократно предпринимавшимися попытками разрешить ее, оказывал поддержку, выражал свое одобрение и в дальнейшем будет делать то же самое. Правда, время для этого не слишком благоприятное, ибо кино требует материальных средств, а мы переживаем кризис. Нельзя сказать, чтобы у нас не было денег — деньги есть, но они неправильно распределяются. Впрочем, если бы все, в том числе и наименее обеспеченные, вкладывали в это дело свою лепту, многое можно было бы осуществить. Для этого необходимо пробуждать добрую волю людей, в особенности имущих, с тем чтобы и в этой области развернулась католическая деятельность».

¹ *Consorzio utenti cinema educativo* (сокращенно КУЧЕ) — католическая киноорганизация. — *Прим. ред.*

² То есть в области кино. — *Прим. ред.*

Таким образом, высоко оценив значение и могущество кино, папа призвал верующих не только бороться с ним, но и использовать его на благо церкви и всего католического мира. Именно поэтому папа посвятил кино целую энциклику — «*Vigilanti cura*». Поскольку эта энциклика представляет собою своеобразную хартию католицизма в отношении кинематографии, она заслуживает того, чтобы мы ее подробно процитировали.

Напоминая о документах, предшествовавших энциклике, папа заявил:

«...В августе 1934 года, беседуя с представителями Международной федерации кинематографической печати, мы прежде всего отметили огромное значение, которое приобрел в наши дни этот вид зрелища, указав на широчайшее влияние, которое оно оказывает как в смысле поощрения добродетели, так и в смысле распространения порока. В заключение мы напомнили, что по отношению к кино, чтобы оно постоянно не посягало на христианскую или просто человеческую мораль, все же необходимо применять высший критерий, который должен поддерживать и направлять великий дар искусства.

Но ведь основная задача искусства, самый смысл его существования заключается в совершенствовании морального индивидуума, то есть человека, и в силу этого самое искусство также должно быть моральным».

Это утверждение положено в основу католической кинокритики, которая, вместо того чтобы признать, что повышение морального уровня кинофильмов находится в прямой зависимости от их художественного уровня, оценивает фильмы на основании морального критерия, зачастую весьма косного и зараженного предубеждениями и политической тенденциозностью.

В результате такого подхода она не только объявляет некрасивое прекрасным и наоборот, но и провозглашает безвредным и даже полезным в моральном отношении то, что в действительности является глубоко безнравственным, или же отвергает и осуждает высоконравственные фильмы.

Однако продолжим цитирование энциклики. Несколько раньше в ней говорится:

«И в самом деле, насущно необходимо принять меры к тому, чтобы и в этой области успехи искусства, науки, даже успехи в совершенствовании техники и чело-

веческого мастерства, поскольку все это подлинные дары Божии, использовались для вящего прославления имени Божьего, ради спасения душ и служили на деле распространению Царства Божьего на земле, чтобы все мы — о чем молиться учит нас Святая Церковь — вкушали их блага таким образом, чтобы не утратить надежды на вечное блаженство.

Будем же использовать земные блага так, чтобы не лишиться вечного блаженства!

Впрочем, не подлежит сомнению — в этом каждый имел полную возможность убедиться, — что чем более поразительными становятся успехи киноискусства и кинопромышленности, тем более пагубными и вредными оказываются они для религии и нравственности и даже для самой добропорядочности гражданского общества».

Трудно сказать, что это: попытка ли размежевания искусства и морали — ведь фильм может обладать высоким художественным уровнем и в то же время быть аморальным, более того, чем выше художественный уровень фильма, тем пагубней может быть его влияние на нравственность, — или, говоря о прогрессе, папа имел в виду лишь технические усовершенствования? Так или иначе, но на этом утверждении основаны принципы тех католических критиков, которые отделяют эстетическую оценку от оценки моральной и исходя из этого выступают против кинофильмов, не укладывающихся в прокрустово ложе их моральных и политических концепций, призывая при этом наложить на эти фильмы запрет ради оздоровления морали народа.

«Это подтвердили и сами руководители кинопромышленности США, — продолжал папа, — признавшись в том, что на них лежит вина перед зрителями и даже перед всем обществом. В марте 1930 года свободным актом волеизъявления, принятым с общего согласия, торжественно скрепленным их подписями и переданным для опубликования в печати, они сообща взяли на себя торжественное обязательство охранять в будущем нравственность зрителей.

В этом кодексе¹ [речь идет о кодексе Хейса, бесподобном кодексе Хейса! — *Авт.*] содержалось обещание, что

¹ Имеется в виду производственно-моральный кодекс (Production code of Ethics), составленный католическим священником Даниэлем Лордом и реакционным киножурналистом Мартином Квигли. Хейс —

никогда больше не будет создан ни один кинофильм, способствующий понижению морального уровня зрителей, дискредитирующий законы природы и человеческого общества или порождающий симпатии к их нарушителям.

Тем не менее, несмотря на столь мудрое, добровольно принятое решение, Администрация кодекса оказалась неспособной осуществить его принципы, а исполнители, повидимому, не были склонны подчиняться принципам, которые сами же обязались соблюдать».

Далее папа говорит о функциях так называемого Легиона благопристойности¹, о развитии его деятельности в Америке, после чего переходит к рассмотрению могущества кино:

«Бесспорно, что среди современных развлечений кино заняло за последние годы исключительное положение.

Стоит ли упоминать о том, что кинотеатры ежедневно посещают миллионы людей, что количество кинотеатров во всех цивилизованных и получивилизованных странах неуклонно растет и что, наконец, кинематограф превратился в самую популярную форму развлечения, которой пользуются для отдыха не только состоятельные люди, но и представители других классов общества.

С другой стороны, сейчас не существует более мощного, чем кино, средства для оказания влияния на массы как в силу самой природы изображения, проектируемого на экран, так и в силу популярности кинематографического представления, а также в силу сопутствующих ему условий.

Могущество кино состоит в том, что оно говорит на языке зрительных образов, которые человеческое сознание воспринимает легко и непринужденно, даже если это грубое и примитивное сознание, не способное и даже не желающее сделать усилие, необходимое для обобщения или анализа, которыми всегда сопровождается процесс мышления. Даже чтение или восприятие на слух требуют

председатель голливудской Ассоциации продюсеров и оптовых прокатчиков. 1 июля 1934 года была организована специальная Администрация производственного кодекса во главе с Джозефом Брином, ставленником Хэйса. — *Прим. ред.*

¹ Легион благопристойности — католическая организация, возникшая в 1934 году после организованного под маркой борьбы с безнравственностью американского кино «крестового похода» против прогрессивных американских кинорботников. — *Прим. ред.*

усилий, которые при зрительном восприятии заменяются непрерывным удовольствием, вызываемым постоянной сменой конкретных и поэтому как бы живых изображений. В звуковом кино это могущество еще более усиливается, поскольку восприятие фактов облегчено притягательной силой музыки, сочетающейся с драматическим действием.

Эти положения приобретают тем большее значение, что кино обращается не к отдельным лицам, а к массам и притом в таких условиях (мы говорим о времени, месте, обстановке), которые чрезвычайно благоприятствуют пробуждению необычайного энтузиазма как по отношению к добродетели, так и по отношению к пороку. Кино может вызвать коллективную экзальтацию, которая, как, к сожалению, учит нас опыт, может выражаться даже в болезненных формах.

В самом деле, кинематографические изображения демонстрируются людям, находящимся в затемненном зале, людям, чьи физические, а часто и духовные силы благодаря этому расслаблены. Нет нужды отправляться за тридевять земель на поиски таких кинозалов: они у каждого под боком наряду с домами, церквями и народными школами. Таким образом, кино перенесено в самый центр общественной жизни.

Кроме того, в событиях, воплощенных на экране, действующими лицами являются мужчины и женщины, специально подобранные как по своему мастерству, так и по своим физическим данным и умению использовать их в качестве орудия совращения в первую очередь молодежи.

Помимо этого, кинематограф стремится использовать роскошь помещения и наслаждение, получаемое зрителем от музыки, реализм изображения, а также иные формы удовлетворения изысканных прихотей».

Далее папа благосклонно упоминает о тех правительствах, которые учредили цензурные комиссии, составленные из испытанных и честных лиц, главным образом отцов и матерей семейств, или же «учредили органы, направляющие деятельность кинопромышленности, стремясь вдохновить творчество ее работников произведениями великих национальных писателей и поэтов».

Воздержимся временно от дальнейшего цитирования папской энциклики, чтобы иметь возможность оценить

нынешнюю деятельность самой церкви в области кино. Благосклонные высказывания Пия XI о тех правительствах, которые направляли деятельность кинопромышленности, несомненно, относятся к фашистскому правительству. В своей книге, о которой мы уже ранее говорили, тогдашний генеральный директор по делам кинематографии приводит *докладную записку*, адресованную заместителю министра просвещения графу Чиано, в которой описывается одно из первых мероприятий только что созданной генеральной дирекции, предшествовавшее появлению на свет энциклики «*Vigilanti cura*».

В этой записке фашистский иерарх писал, что он долго беседовал с преподобным отцом Такки Вентури¹, который изложил ему свои критические замечания по поводу все возрастающей безнравственности фильмов, главным образом иностранных, осторожно намекнув при это: на итальянские.

«Мне кажется, я понял,— продолжал он в докладной записке,— что в кругах Ватикана неустанно и с неслабым интересом следят за моральной стороной деятельности зрелищных предприятий, особенно кинематографических, и возлагают надежды на наше министерство, относясь к нему с искренним расположением. В соответствии с распоряжениями, полученными свыше, я заверил святого отца Такки, что мы будем регулировать производство фильмов посредством цензуры, с тем чтобы кинофильмы не оскорбляли этические и эстетические принципы, которыми руководствуется государство в своих директивах. Разумеется, я дал ему понять, что мы считаем необходимым поддерживать действующие ныне принципы, то есть заботиться о моральном характере кинозрелища, что составляет единственную цель церкви.

Наконец, я дал понять преподобному отцу, что невозможно бесконечно проводить одну лишь негативную деятельность в форме критики и цензуры, что необходимо перейти к позитивной деятельности, которая состоит в том, чтобы противопоставить безнравственной кинопродукции кинопродукцию глубоко итальянскую и истинно нравственную.

¹ Такки Вентури — иезуит, игравший роль посредника между Муссолини и папой Пием XI. — *Прим. ред.*

Отец Такки Вентури поддержал эту мысль и заверил меня в том, что он постарается убедить ватиканские круги в необходимости создать производственные киногруппы».

Католические журналисты и публицисты также поддержали идею организации собственной кинопромышленности. Иджино Джордани¹ писал в газете «Оссерваторе Романо делла доменика», что осуществлять цензуру [со стороны Католического действия] необходимо, что это благословенный и благотворный труд, но что необходимо также выйти за рамки этой негативной деятельности. Аббат Канциани, секретарь КУЧЕ, в свою очередь, заявил: «Чтобы вести пропаганду истинного христианского вероучения и христианской морали, для нас все средства хороши: печать, проповедь, искусство и наука, мощи великомучеников и, если это угодно Господу, даже киноплёнка».

Стремление церкви оказывать влияние на кинопроизводство, направлять его — это давнишнее стремление, которое, как мы увидим в дальнейшем, так и не было воплощено в жизнь. Чтобы выпускать фильмы, о которых мечтала церковь, нужны истинные, честные католики, а не ремесленники, услугами которых она почти всегда пользуется.

В заключение в энциклике «*Vigilanti cura*» намечаются основные направления работы, которую должны были развернуть служители церкви и Католическое действие:

«Проблема производства нравственных фильмов была бы решена, если бы можно было создать кинопромышленность, полностью следующую принципам христианской морали.

Никогда не будет чрезмерной наша хвала всем тем, кто посвятил или посвятит себя благороднейшей задаче возвысить кинематографию до уровня служения делу воспитания и удовлетворения требованиям христианской совести, действуя в этих целях профессионально, а не дилетантски, дабы избежать лишних затрат усилий и денег. Но поскольку нам известно, как трудно организовать подобную промышленность, главным образом в силу

¹ Иджино Джордани — один из организаторов Международного католического бюро по контролю за морально-религиозным содержанием фильмов. — *Прим. ред.*

причин финансового характера, и поскольку, с другой стороны, нужно оказывать влияние на кинопромышленников в целом, с тем чтобы они не выпускали продукции, наносящей вред религиозным, моральным и социальным целям, необходимо, чтобы духовные пастыри осуществляли надзор за созданными и повсюду предлагаемыми верующим фильмами.

Что же касается самой кинопромышленности, то мы призываем епископов всех стран обратиться с призывом к тем католикам, которые работают в этой промышленности.

Прежде всего, как мы уже указывали, все духовные пастыри должны позаботиться о том, чтобы их паства ежегодно давала обет отказываться смотреть фильмы, оскорбляющие принципы христианского вероучения и христианской морали.

Этого обета, или этого обязательства, можно добиться более действенным путем при помощи приходской церкви или школы, а также при помощи заботливого сотрудничества с отцами и матерями семейств, сознающими свою ответственность.

Епископы могут также пользоваться для этой цели католической печатью, которая иллюстрировала бы величие и действенность обета, о котором идет речь.

Для выполнения этого обета необходимо, чтобы народ точно знал, какие фильмы разрешены для всех, какие дозволены лишь с ограничениями, а какие просто вредны или опасны. Необходима систематическая оперативная публикация списков фильмов с их классификацией. Списки эти должны быть доступны для всех, и для этого их следует публиковать как в специальных бюллетенях или других подходящих для этой цели изданиях, так и на страницах ежедневной католической печати».

Упомянув, что было бы крайне желательно иметь единый проскрипционный список для всех стран, но что различия классов и обычаев не дают возможности сделать этого, Пий XI продолжал:

«Поэтому необходимо, чтобы в каждой стране епископы создали бы постоянное национальное бюро по просмотру и отбору фильмов, которое популяризировало бы хорошие кинофильмы, устанавливало классификацию прочих и доводило свою оценку до сведения священников и верующих. Весьма целесообразно было бы поручить эту

функцию центральным органам Католического действия, которое как раз находится в подчинении епископов. Однако в любом случае, чтобы результаты классификации фильмов были действенными, необходимо твердо установить, что это мероприятие должно носить общенациональный характер и осуществляться единым ответственным центром.

Вышеуказанное бюро должно также заботиться об организации кинозалов при приходах и католических ассоциациях и обеспечивать эти залы уже одобренными фильмами. Путем создания обширной сети таких кинозалов, которые явятся для кинопрокатных организаций хорошими клиентами, можно добиться нового порядка; сама кинопромышленность будет выпускать фильмы, полностью соответствующие нашим принципам, фильмы, которые потом вполне могут демонстрироваться не только в католических, но и в других кинозалах...

Соответствующие соглашения, обмен мнениями о фильмах и информацией между бюро различных стран смогут сделать более эффективной и гармоничной деятельность по отбору и просмотру фильмов... хотя при этом должно учитываться различие условий и обстоятельств...

Если все епископы примут участие в осуществлении подобного контроля над кинематографией, в чем мы не сомневаемся, ибо хорошо знаем их пастырское рвение, они, без сомнения, свершат большое дело по охране нравственности своего народа в часы его отдыха и досуга. Епископы заслужат одобрение и поддержку со стороны всех католиков и не католиков. Они помогут таким образом обеспечить положение, при котором кино, эта великая международная держава, будет направлено к высшим целям: достижению самых благородных идеалов и самых безупречных житейских норм.

Этими принципами и этими директивами руководствуется или, по крайней мере, должен был руководствоваться в Италии Католический киноцентр, как раз и являющийся тем самым бюро Католического действия, которое предусматривается энцикликой. Однако прежде чем охарактеризовать его практическую деятельность, его организацию, будет уместно оценить, используя заявление самой церкви, нынешнее положение в области кинематографии, результаты, достигнутые за двадцати-

летний период существования бюро, а также моральные и идеологические предпосылки его деятельности.

Газета «Оссерваторе Романо» от 20 января 1954 года поместила на первой странице статью, которая начиналась следующими словами:

«Итак, итог кинематографической деятельности в Италии отрицателен».

Газета считает причиной безнравственности искусства реализм; это относится не только к кинематографии, но и к литературе и живописи. Автор статьи в «Оссерваторе Романо» недоумевает, почему, показывая добродетель, обучая добру, в кино или книгах не находят понятий, слов и образов, которые обладали бы большей привлекательностью и большей убедительностью, чем те, при помощи которых показывают зло. Фактическая сторона дела, раскрываемая газетой, и ее вывод вполне правильны, и в этом отношении с автором статьи можно согласиться. Но этого отнюдь нельзя сказать об его трактовке причин такого явления. Действительно, из содержания статьи видно, что автор осуждает не только «фильмы-наркотики», которые производятся во всех странах и во все больших количествах появляются на итальянских экранах, но также и те серьезные, обладающие высокими художественными достоинствами произведения, которые принадлежат к самому ценному течению нашего национального кино и которые принято называть неореалистическими. Ответственность за это, по мнению автора статьи, ложится на кинопромышленников, продюсеров и на режиссеров, актеры же и зрители у него, в конце концов, превращены в слепое орудие их воли. Отчасти ответственность возлагается на цензуру и на государственные органы, благодаря самоустранению которых становится возможным постоянное распространение всей этой безнравственности.

«Может быть, они ограничиваются чтением статистических данных, свидетельствующих о том, что развращающее влияние и безнравственность одерживают верх, — пишет автор, — что здесь мораль, воспитание, духовное совершенствование, душевная чуткость проигрывают, что если само вероучение и является поистине самой надежной преградой против испорченности, то и эту преграду уже захлестнул и затопил поток, хлынувший с экранов и распространяющийся все шире?»

Однако это лишь риторический вопрос, отвечать на который излишне. Излишне, если оставаться в пределах риторики, но иное дело — в действительности. В действительности же там, где ответ насущно необходим, не отвечают вовсе. Разве что ответом на все эти вопросы служит факт бесконтрольного расходования средств, которые государство затрачивает во имя искусства».

К этим вопросам официального органа Ватикана можно было бы добавить и другие вопросы, в частности следующий: каковы результаты почти двадцатилетней деятельности Католического киноцентра, который, следуя указаниям папской энциклики, должен был действовать на публику таким образом, чтобы последняя, как говорил папа, могла влиять на качество кинопродукции?

Ответ на этот вопрос будет дан ниже, после того, как мы разберем структуру Католического киноцентра, ознакомимся с его деятельностью. Говоря об итальянском кино, мы должны заметить, что деятельность церковных и католических органов носила прежде всего политический характер, что заставило эти органы отойти от тех моральных принципов, за которые они намеревались бороться. Статья в «Оссерваторе Романо» проливает свет на полемику относительно реализма. Согласно высказанному газетой мнению, реализм отражает драматические и отрицательные стороны жизни и тем самым отходит от того оптимизма и приспособленчества, к которому, очевидно, стремятся церковная иерархия и руководство католических светских организаций. В Италии позиция, занятая по отношению к неореализму, не была такой свободной и откровенной, как позиция иностранных католических публицистов, а также священнослужителей. Французский аббат Амедей Эйфр в одной своей книге об эстетических проблемах религиозного кино осуждает американское кино за его тотальный оптимизм, за отказ от постановки каких бы то ни было проблем, за категории «натурального», «выполненного», «удовлетворенного» и т. д. Амедей Эйфр хвалит фильмы «Гроздь гнева» и «Даждь нам днесь»¹, поскольку цель этих двух

¹ Фильм «Даждь нам днесь» (1949 год), поставленный в Англии американским режиссером Дмитриком, посвящен трагической судьбе итальянца, вынужденного эмигрировать в США. — *Прим. ред.*

произведений заключалась в том, чтобы положить конец социальной стереотипности, определить свою позицию в том или ином лагере, преодолев тщетное религиозное приспособленчество и дать почувствовать в ткани самого произведения религиозные корни. Этот пронизательный автор — оставим в стороне его идейные позиции — умеет отыскать и в неореализме глубокие гуманные и христианские мотивы, которые там действительно имеются. Достаточно познакомиться с его точным анализом фильма «Похитители велосипедов» Дзаваттини и Де Сика и фильма «Германия в нулевом году» Росселлини, чтобы понять, как велико различие между его оценкой этих фильмов и оценкой, данной большинством итальянских католических критиков. Амедей Эйфр справедливо замечает, что эти фильмы преодолевают пассивность зрителя, активизируют его. Такая позиция неореализма, который Эйфр называет феноменологическим реализмом, по мнению французского аббата, не ведет к забвению самых высоких гуманных принципов. Неореализм находит их в пределах вселенной, которую стремится изобразить. И вот эти фильмы, признанные, таким образом, глубоко нравственными, Католический киноцентр оценил следующим образом: первый («Похитители велосипедов») был разрешен только для взрослых, второй («Германия в нулевом году») был вообще запрещен.

Следует отметить, что в этой борьбе вокруг кино католические публицисты и критики и в Италии на первых порах старались выдать неореализм за некую ортодоксальную категорию и именовали его христианским реализмом. Вспомним статьи одного доминиканца, помещенные в специальных кинематографических газетах и журналах, а также статьи воинствующих католических критиков — те самые статьи, которые подчас доходили прямо до парадоксов, как, например, статья критика журнала «Фьера letteratura», озаглавленная «*Святая Мария и кинематография*». Достаточно привести лишь заключительную часть статьи, чтобы составить себе представление о ней:

«Итальянское кино призывает упрочить узы, соединяющие человека с человеком; Мадонна призывает человечество к тому же. И призывает не только потому, что она Богоматерь и, следовательно, является участницей союза любви в лице Своего Божественного Сына, но

также и потому, что самим актом рождества она стала нашей искупительницей, открыла для нас возможность обрести Ее Божественного Сына, в котором мы познаем себя и любим друг друга. И ныне молящаяся за нас Благодатная Заступница молит Своего Сына, чтобы все прочнее связывало нас таинство Тела Христова, чтобы она все в большей мере становилась нашей Матерью (и, следовательно, чтобы Христос все больше становился нашим Братом).

Вот почему можно пытаться проводить аналогию между кинематографией и Пресвятой Девой. Кино — единственный вид искусства, который просит для людей у Сына Божьего того же, о чем просит его и Святая Мария, единственный вид искусства, которое ныне в своем поэтическом призвании ощутимо поощряется Ею, Матерью Божьей и человеческой».

Что думают об этом автор статьи в «Оссерваторе Романо» и руководители Католического киноцентра? Что это за фильмы, которые делают возможным сближения подобного рода? Фильмы неореалистические? Американские кинокомедии? Или, быть может, «Магдалина» режиссера Дженина или же «Германия в нулевом году» — фильм, запрещенный Католическим центром, фильм, который критик журнала «Фьера литтерария» расценивает как «акт соболезнования Европе»?

Однако социальная закваска неореализма не могла, в конечном счете, прійтись по вкусу подобным критикам. Обнаружив, что все усилия повернуть неореалистические фильмы на путь следования религиозным апологетическим принципам и придать им воспитательно-религиозный характер напрасны, они принялись обвинять эти фильмы в коммунизме, а вслед за этим потребовали, чтобы они были поставлены вне закона вместе с теми, кто их создал. Так, тонкая, полная христианского духа легенда «Чудо в Милане» была обвинена тем же критиком-богословом в нарочитой аллегоричности, под прикрытием которой марксизм якобы смог свободно возобновить свои нападки на существующее общество. Дошли даже до того, что стали называть этот фильм «советским фильмом», а фигурирующего в нем голубя — символ мира — символом коммунистического государства.

Позиция католических эстетов в кинематографии защищается двумя или тремя личностями, которые взяли

на себя труд нести в кино идею сверхчувственного, а вместе с ней и одухотворенность, которой якобы недостает неореалистическому кино. Даже сторонники экзистенциализма, выступая в Италии с абсолютно схоластических позиций, стремятся стать защитниками религии, осуждая тот грубый реализм, который, по мнению наших католических публицистов, негуманистичен и лишен всякого духовного начала.

Что же касается кинематографии и морали, то бывший представитель церкви при Католическом киноцентре опубликовал книгу, которая так и озаглавлена: «Кино и мораль». Быстро разделившись с авторитетами современной эстетики, автор этой книги переходит к рассмотрению безнравственности абсолютной и относительной, безнравственности внутренней и внешней, делает настоящий казуистический анализ ряда вопросов: кино и нравы, кино и любовь, кино и молодежь, кино и религия. Сам того не замечая, автор (он хотел бы утвердить объективное значение морали) приходит к следующему парадоксальному выводу:

«Художественное произведение следует расценивать как безнравственное даже в том случае, если оно изображает какой-либо предмет или действие, само по себе дозволенное и честное, однако способное вызвать необузданные страсти в порочной человеческой натуре». Человеческая натура порочна в силу первородного греха. Те, кто борется за свободу искусства, или, как говорит наш авторитетный сочинитель, за «двусмысленность свободы искусства», в действительности косвенно отрицают первородный грех. Они отрицают, что природа человека испорчена и ослаблена грехопадением прародителей, и, напротив, считают человеческую природу неуязвимой, как если бы она была подобна ангельской; непорочность же — это столь нежный цветок, что достаточно дуновения ветерка, чтобы он увял.

Это предположение, быть может, и является ключом к разгадке той борьбы, которая ведется против неореалистических фильмов. Эти фильмы, даже если они изображают действие, само по себе дозволенное и честное (вспомните фильм «Чудо в Милане»), могут вызвать «необузданные страсти в порочной человеческой натуре». Эти необузданные страсти будто бы вызываются разоблачениями несправедливостей, чудовищных социальных

противоречий, нищеты. Но этого слишком уж много для «христианского» духа наших клерикалов.

Несмотря на свою мощную организацию, церковь и зависящая от нее иерархия Католического действия оказались в затруднительном положении перед проблемами кино и теми последствиями, которые так резко обрисовал автор цитированной нами статьи из «Оссерваторе Романо».

Значение, придаваемое церковью кинематографии — *международной державе*, выражается не только в том факте, что папа посвятил кино специальную энциклику, но и во всей той организации, которая была создана в целях контроля над кинопромышленностью. Существует папская комиссия по вопросам кино, которая, независимо от национальных органов, занимается всеми проблемами кино: моральными, политическими, религиозными, экономическими.

В Италии непосредственную деятельность в области кино осуществляет Католический киноцентр. Согласно директивам папы Пия XI, задача центра состоит в том, чтобы оказывать воздействие на зрителя, еженедельно публикуя свои оценки фильмов для сведения и руководства зрителей-католиков, а также организуя приходские кинотеатры, религиозные общества, духовные чтения. Центр классифицирует фильмы по следующим категориям: фильмы, дозволенные для демонстрации в приходских кинозалах; фильмы, дозволенные для широкой демонстрации в общественных кинозалах; фильмы, дозволенные для демонстрации в общественных кинозалах с ограничениями; фильмы только для взрослых; фильмы для взрослых, полностью созревших в нравственном отношении; фильмы, nereкомендуемые вообще; фильмы, запрещенные для всех. К первой категории относятся фильмы, которые могут демонстрироваться в приходских кинозалах, и поэтому они интересуют главным образом священников, содержащих эти кинозалы. К остальным же категориям относятся фильмы, демонстрируемые в общественных кинозалах.

В своих бюллетенях Католический киноцентр кратко излагает содержание фильма, дает ему эстетическую оценку и отдельно — оценку его моральных качеств. Перелистайте недавно вышедшую под заглавием «Красный диск» брошюру, содержащую суждения центра о филь-

мах, выпущенных с 1933 по 1953 год, и вы можете составить себе представление об истинной сущности той моральной позиции, которой определяются подобные оценки. Из выпущенных за эти годы в Италии неореалистических фильмов, представляющих наиболее высокохудожественные и высокоморальные образцы нашей кинематографии, центр шсел возможным рекомендовать приходским кинозалам лишь один. В то же время для демонстрации в этих залах были допущены такие фильмы, как «Калифорнийский бандит», «Горячая вода», «Белые Дуврские скалы», «Щенок», «Фальшивомонетки», «Следуй за мной», «Пеппино и Виолетта», «Вернись домой, Ласси» и другие. Только два более или менее выдающихся итальянских фильма были отнесены к категории дозволенных для всех: это фильмы «Жить в мире» и «Достопочтенная Анжелина». К той же категории были отнесены фильмы «Хищники городов», «Окровавленная гардения», «Сверкающие пистолеты», «Шайка бандитов», «Полуночный поцелуй». Даже такой безобидный фильм, как «Тюремщики и воры», был отнесен к разряду фильмов, дозволенных для всех с ограничениями, а такой веселый и безобидный фильм, как «Легче верблюду», разрешен лишь для взрослых, полностью созревших в нравственном отношении. В то же время фильм «Небо над болотами», несмотря на всю его непристойность и сцены зверского насилия над невинной девочкой, был отнесен к разряду фильмов, дозволенных для всех.

Это как раз тот случай, когда, основываясь не на оценке произведения, а на оценке психологии юного зрителя, можно согласиться с автором книги «Кино и мораль», что фильм, ставивший своей целью возбудить наилучшие чувства, может вызвать необузданные страсти. Но очевидно ввиду апологетического характера фильма «Небо над болотами» комиссия Католического киноцентра сочла, что он не может смутить детскую душу. Однако уже после первого просмотра фильма на кинофестивале в Венеции мне пришлось встретиться с одним иезуитом, который негодовал по поводу непристойности этого произведения.

И, наоборот, были признаны опасными для молодежи и поэтому дозволенными только для взрослых такие фильмы, как «Рим — открытый город», «Родная земля»,

«Внимание, бандиты!», «Трудные годы», «Дорога надежды», «Здравствуй, слон», «Завтра будет поздно», «Шинель», «Два гроша надежды», «Бандит из Такка ди Лупо», «Девушки с Испанской площади». Дозволенными лишь для взрослых, полностью созревших в нравственном отношении, сочли фильмы: «Самая красивая», «Солнце еще взойдет», «Фабиола», «Погибшая молодость», «Именем закона», «Похитители велосипедов», «Мельница на реке По», «Первое причастие», «Под солнцем Рима», «Земля дрожит», «Умберто Д.». Среди фильмов, смотреть которые не рекомендовалось, значились «Былые времена», «Рим в 11 часов», а среди фильмов, запрещенных для всех, — «Бандит», «Любовь», «История одной любви», «Красное небо», «Наступила весна», «Германия в нулевом году», «Огни варьете», «У стен Малапаги», «Без жалости», «Нет мира под оливами», «Горький рис», «Побежденные».

Все это касается фильмов, выпущенных на экран в послевоенные годы. Если же познакомиться с оценками фильмов фашистского периода, то можно убедиться, сколь снисходительным и даже весьма щедрым был Католический киноцентр к самым вульгарным фильмам или фильмам, откровенно пропагандировавшим фашизм, и, напротив, какую суровость проявлял он по отношению к тем произведениям кинематографии, которые стремились выйти за рамки господствовавшего тогда приспособленчества, сказать нечто серьезное и, говоря в плане морального оздоровления общества, значительное.

Достаточно вспомнить, что были запрещены такие фильмы, как «Одержимость», «Фары в тумане», «Дорога пяти лун», «Грешница»; дозволены только для взрослых фильмы «Прогулка в облаках», «Джакомо-идеалист».

Среди фильмов, разрешенных для демонстрации взрослым, полностью созревшим в нравственном отношении, оказался фильм «Дети смотрят на нас». В то же время для демонстрации в приходских кинозалах были допущены фильмы «Осада Алькасара», «Пилот Лучано Серра», «Пилот возвращается», «Орлы над Японией», «Япония — страна героического счастья»; рекомендованы для всех — «Джарабуб», «Кармен среди красных», «Кавалер из Круи», «Бронзовые часовые», «Кровавый горизонт», «Белый эскадрон», «Одесса в

огне», «Сципион Африканский», «Старая гвардия», «Человек с крестом».

Что же касается советских фильмов, которые можно обвинять в чем угодно, но только не в безнравственности (я бы даже сказал, что они просто целомудренны), то из весьма немногочисленных фильмов, прошедших через идеологическое сито нашей цензуры и, следовательно, признанных безвредными также и с политической точки зрения, фильм «Она защищает родину» был разрешен только для взрослых, а «Клятва» — возможно потому, что в кадрах фильма появляется Сталин,— для взрослых, полностью созревших в нравственном отношении. Даже такой хорошо сделанный и невинный детский фильм, как «Белеет парус одинокий», был разрешен только для взрослых. Это наводит на мысль, что, по мнению Католического киноцентра, советские дети стоят на таком же уровне зрелости, как и взрослые итальянцы!

Сопоставим теперь некоторые мотивировки оценок, которые были даны Католическим киноцентром выше-названным итальянским фильмам.

О фильме «Земля дрожит» — в нем нет ни сцен насилия, ни любви или страстей, которые могли бы вызвать смущение (идиллия девушки и каменщика — это один из самых целомудренных эпизодов в нашем кино); он просто воспроизводит в документальной форме драматические жизненные условия рыбаков Ачитреццы — говорится:

«Изображение в фильме нищенских условий жизни рыбаков, их тщетных усилий вырваться из нищеты — несмотря на подчеркнутый веризм — тенденциозно и, надо полагать, направлено не к тому, чтобы вызвать у зрителя чувство христианского сострадания, а к тому, чтобы возбудить ненависть. В фильме присутствует дух насилия и бунтарства, но в нем, как мы отмечаем, нет никакой религиозной идеи, никакого намека на христианские добродетели, за исключением единственной фразы в конце фильма. Поэтому приходится запретить молодежи просмотр этого фильма. Он должен считаться разрешенным для просмотра в общественных залах только для взрослых, полностью созревших в нравственном отношении».

А вот как был оценен фильм «Небо над болотами»: «Фильм восхваляет добродетель и героическую веру

девочки, которую Церковь объявила Блаженной. Сюжет, в целом абсолютно положительный, содержит отдельные непристойные сцены. Однако атмосфера гуманной и религиозной поэзии, трагическая величественность концовки — все это вполне их нейтрализует. Демонстрация фильма дозволена в общественных залах для всех, за исключением детей самого младшего возраста».

Еще более показательным сопоставлением оценки фашистского фильма «Старая гвардия», в котором изображаются сцены грубого насилия и где убивают мальчика — главного героя фильма, с оценкой советского детского фильма «Белеет парус одинокий», воскрешающего один из эпизодов русской истории.

О первом фильме сказано коротко и лаконично: «Разрешен для всех». О втором: «Благодаря характеру сюжета и многочисленным сценам насилия этот фильм представляет собой зрелище, не подходящее для юношества. Смотреть этот фильм разрешается только взрослым».

А как же относительно сцен насилия в фильмах «плаща и шпаги» («богатство и любовь, завоеванные ударами шпаги»), которые демонстрируются даже в приходских кинозалах? А исторические фильмы, изображающие сражения? Наивные вопросы...

Чтобы покончить с этими примерами, приведем в заключение оценку фильма «Похитители велосипедов», очень ярко характеризующую позицию, занятую католиками в отношении неореалистических фильмов, хотя в этом фильме Де Сика нет грубостей, которые имеются в других фильмах, например в фильме «Шуша»:

«Говоря с точки зрения морали, нельзя не заметить, что этот фильм проникнут чрезмерным пессимизмом. Отсутствует какой-либо намек на религиозное утешение, в то время как сатирическое изображение «мессы бедняка» вовсе неуместно и не отвечает действительности. Фильм обнажает существующие недостатки и пороки, но то, каким образом представлены в нем некоторые положения и некоторые социальные проблемы, делает его опасным для неподготовленного зрителя. Смотреть этот фильм в общественных залах разрешается только взрослым, полностью созревшим в нравственном отношении».

Объяснение такого расхождения оценок может быть найдено в откровенном признании одного члена Католи-

ческого действия. Этот человек ранее специализировался в области фашистской мистики, а затем в результате изменчивых и причудливых превратностей политики оказался на посту, гораздо более высоком, чем он того заслуживает. Выступая однажды с этой незаслуженной им кафедры, он заявил, что «период фашизма был обращением к действительности... В те годы режиссеры имели возможность наблюдать действительность. Здесь-то и следует искать истоки и корни итальянского неореализма». Соединяя не забытый им старый мистицизм с вновь познанным, он добавил: «Необходимо привнести в кинематографию концепцию, которая не была бы марксистской, но являлась бы либо концепцией последователей Фомы Аквинского, либо католической концепцией с экзистенциалистским оттенком, либо концепцией какого-либо другого рода, но, во всяком случае, основанной на принципе признания потустороннего бытия». Фашистский реализм, принцип признания потустороннего бытия в комбинации с учением Фомы Аквинского и экзистенциализмом — таковы основы новой кинематографии: от фильма «Магдалина» до фильма «Семь смертных грехов».

Можно было бы продолжить это исследование, приводя все новые и новые суждения и новые названия фильмов, классифицированных всегда на основании тех же критериев. Однако я думаю, что в приведенных нами примерах было достаточно фактического материала и нет нужды докучать читателю сухими списками.

Целесообразнее сразу перейти к выводам и посмотреть, как Католический киноцентр следовал директивам папской энциклики «*Vigilanti cura*», стремления которой носили исключительно моральный характер.

(Даже некоторые авторитетные деятели католического мира не согласны с критериями, на которых основывался Католический киноцентр при оценке фильмов. Так, например, пустой и содержащий сцены насилия фильм «Проданные жизни» был дозволен для взрослых, полностью созревших в нравственном отношении, и в то же время фильм «Германия в нулевом году», грубость которого целиком компенсируется моральной идеей осуждения войны и нацизма, а крючкообразный крест — свастика — отнюдь не является символом Христа, был запрещен для всех.)

Первое, что бросается в глаза каждому, это то, что моральные принципы, как это свойственно любой цензуре, служат лишь прикрытием для политической деятельности. Именно политические соображения прежде всего определяли и определяют характер оценок фильмов Католическим киноцентром. Не случайно этим учреждением были сурово осуждены фильмы, невиннейшие с точки зрения морали. Но какова политическая позиция самого Католического действия? Нет смысла разъяснять ее. Общеизвестно, что Католическое действие объединяет наиболее правых клерикалов, тяготеющих к союзу с крайне правыми партиями и идеологами. Оценки Католического киноцентра, являющегося органом Католического действия, соответствуют характеру этой организации.

Демонстрация фильмов, посвященных движению Сопротивления, а также фильмов, имеющих социальную направленность или содержащих в себе критику нынешнего итальянского общества и его экономической структуры, допускается лишь с оговорками и ограничениями.

Это же относится и к самым безобидным советским фильмам по той лишь причине, что они советские. Такой режиссер, как Де Сика, разумеется, не-коммунист, о чем можно судить со всей очевидностью не только по его собственным заявлениям, но и по духу его фильмов, глубоко гуманных, однако лишенных какой-либо идеологической полемики, становится в глазах Католического киноцентра человеком, опасным с точки зрения общественной морали; заодно с ним опасным считают и такого тонкого поэта, как Дзаваттини.

Напротив, самые реакционные, отсталые, демагогические фильмы, прославляющие войну и насилие, а также фильмы, проповедующие фашизм, рекомендуются зрителям как имеющие воспитательное значение. И никого не беспокоит то обстоятельство, что даже в приходских кинозалах демонстрируются агиографические¹ и назидательные фильмы, в которых очень часто просто из-за соображений увеличения сбора вставляются сцены жестокостей и грубостей, действительно могущие смутить детскую душу.

¹ Агиография — описание жития святых. — *Прим. ред.*

Измена моральным принципам, которые Пий XI призвал защищать, — вот к чему, в сущности, сводятся последствия того, что при вынесении суждения о фильме руководствуются определенными политическими интересами. Ведь ясно, что фильмы, допущенные к свободной демонстрации на экранах кинотеатров, либо вовсе лишены морального содержания (и именно в силу этого они считаются безвредными), либо превозносят *ложные ценности*, являвшиеся в свое время ценностями фашизма, от которых молодежь должна быть решительно освобождена.

Характерно, что как раз в то время, когда один журналист был осужден военным трибуналом за выступление против фашистской демагогии, которой он сам был отравлен и трагические последствия которой видел и пережил, Католический киноцентр повсюду, вплоть до приходских кинозалов, пускает в эксплуатацию фильмы, распространяющие именно эту демагогию.

Однако этот способ классификации фильмов в целях, как об этом заявляют, защиты зрителя ведет и к другим последствиям. Обычно моральные оценки Католического киноцентра не совпадают с оценками эстетическими, то есть полное одобрение получают самые посредственные, я бы сказал, абсолютно бездарные фильмы и запрещаются или сопровождаются многочисленными оговорками фильмы, обладающие высокими художественными достоинствами. Иначе и быть не может. Риторические фильмы лицемерны и неискренни, в лучшем случае они являются результатом той или иной степени развития ремесла, но в них никогда не может быть достигнут — я уж не говорю о высокой поэзии — хоть сколько-нибудь высокий уровень художественного выражения. Остальные же фильмы такого рода, разумеется, безвредны: они создаются исключительно в коммерческих целях, и о них не стоит даже говорить.

Напротив, фильмы, обладающие художественной ценностью, — это фильмы проблемные, то есть в них режиссер и другие его создатели занимают определенную позицию по отношению к теме, с которой они имеют дело; это фильмы, отражающие важнейшие аспекты и проблемы сегодняшней итальянской жизни; это реалистические фильмы, выходящие за рамки приспособленчества.

Таким образом, и с художественной точки зрения оценки Католического киноцентра в высшей степени антивоспитательны. В противоречии с тем, что сказано в энциклике «*Vigilanti cura*», отдается предпочтение фильмам, которые уводят от действительности, злоупотребляют выразительной силой языка кинематографии и дают зрителям все что угодно, но только не возможность поразмыслить.

Несомненно, среди разобранных нами оценок имеются исключения, однако здесь нам важно было рассмотреть руководящий принцип, постараться вскрыть, на основе каких критериев клерикалы ведут борьбу вокруг кино. Я утверждал, что в основе лежит политический критерий, и новым доказательством этого служит тот факт, что результаты деятельности клерикалов, хотя она и велась в широких масштабах ввиду наличия большого количества средств, оказались с точки зрения морали абсолютно неудовлетворительными. Это вынуждены были признать и органы, осуществляющие эту деятельность, однако у них не возникло даже мысли о том, что ответственность за подобное положение ложится также и на них. Они не подумали о том, что деятельность по воспитанию зрителя, которую они взяли на себя, не дала результатов по той простой причине, что она вообще не велась. Скорее наоборот...

Другой аргумент: общеизвестно, что в настоящее время продукция американской кинопромышленности в художественном отношении стоит на одном из самых последних мест. Особые политические условия Соединенных Штатов делают невозможным появление на экранах фильмов, которые черпали бы свою тему из социальной действительности страны, как это было в свое время. Сейчас уже нельзя создать такие фильмы, как «Гроздь гнева» и «Даждь нам днесь», удостоившиеся похвалы католического публициста, высказывания которого я приводил ранее. Американские фильмы отличаются от других тем, что они оторваны от жизни. Эти фильмы уводят зрителя от действительности либо в область ужасов, либо в область эротики, либо преподносят ему полицейскую или романтическую авантюру или приключенческую историю жанра «плаща и шпаги».

Напротив, наша кинематография, несмотря на тяжелые цензурные ограничения, все еще наиболее жизненна,



„Рим в часов“

Кадр из фильма «Рим в 11 часов»

она поднимает проблемы, касающиеся нашего общества. Тенденция ухода от действительности, даже когда она проявляется открыто, рождает такие фильмы, как «Хлеб, любовь и фантазия», который все же остается связанным тончайшими нитями с теми или иными сторонами общественной жизни. Тем не менее из 232 американских фильмов, рассмотренных Католическим киноцентром в 1953 году, только 5 фильмов были расценены как неприемлемые, в то время как из 147 фильмов итальянского производства подобную оценку получили 22.

Все это отнюдь не исключает того, что во многих случаях по отношению к отдельным фильмам эта оценка может быть правильной. Но она, безусловно, несправедлива, если подходить к ней в общем плане.

Кое-кто может задать вопрос: но обладает ли Католический киноцентр такой силы, чтобы иметь возможность эффективно воздействовать на зрителя? И прежде всего, чтобы воздействовать на продюсеров?

Нет сомнения, что папа Пий XI имел полное представление об этом, когда он, не доверяясь полностью чувству ответственности продюсеров («в кино деньги делают погоду!») и даже если не официальной, то официальной деятельности католических органов и католической иерархии в области организации кинопроизводства, указал на два наиболее эффективных средства для достижения этой цели, которые могли дать конкретный результат. Первое — непосредственное воздействие на зрителей при помощи классификации фильмов и интенсивной пропаганды, осуществляемой католической печатью. Второе — создание при помощи приходских кинозалов широкой сети католических кинотеатров.

Эта сеть католических кинотеатров в силу своего экономического значения должна была бы заставить продюсеров почувствовать требования католической церкви и позволила бы навязывать им эти требования таким же образом, как это делает обычный кинопрокат, являющийся той подлинной силой, которая определяет характер кинопроизводства.

Если в Соединенных Штатах деятельность Легиона благопристойности и имела некоторые результаты, то едва ли можно полагать, что оценки Католического киноцентра смогут оказать решающее влияние на приток

публики в общественные кинозалы. Не говоря уже о том, что итальянцам как католикам всегда присуща повышенная реакция на все запрещенное и греховное (Стендаль рассказывает об одной римской синьоре, которая, отведав сливочного мороженого, воскликнула: «Как жаль, что это не греховно!»), остается бесспорным следующее положение: чтобы оказать влияние на публику, не нужно ее разочаровывать. Я этим хочу сказать, что именно характер оценок, выдвигаемых Католическим киноцентром исходя из критериев, не являющихся, как мы уже могли убедиться, в полном смысле этого слова моральными и художественными, ведет к тому, что они не могут воздействовать на зрителя. Зритель или хочет фильмов, которые заставляют его думать, удовлетворяют его художественные запросы, помогают ему лучше познать действительность, или предается низменным чувствам, требуя от кино того развлечения, которое, как справедливо говорил Бенедетто Кроче, основано на элементах внеэстетического порядка. Раз центр отвергает и первые и вторые, что же он может посоветовать? Аморальные фильмы, о которых я говорил, пусты и ничтожны или переполнены глупой риторикой; такие фильмы зритель не ценит, потому что они не служат ему развлечением в прямом смысле этого слова.

Следовательно, эффективность рецензий центра относительна, столь относительна, что продюсеры не придают им большого значения. Тото и ножки красивой девушки имеют пока еще большую силу, чем все эти «Красные диски» и вся иерархия Католического действия. Таковы факты — пусть неприятные, но факты.

Всегда следует помнить, что в борьбе вокруг кино, кроме политических и религиозных сил, действуют также и силы экономические, ведущая роль которых неоспорима.

В этом отношении большое значение имеет созданная сеть приходских кинозалов. В настоящее время эта сеть весьма обширна: в нее входит 4 тысячи залов, то есть одна треть всех кинозалов Италии. Если же учитывать и открытые площадки, функционирующие только летом, то общее число приходских кинозалов достигает 12 тысяч. Приходские кинозалы и кинозалы религиозных обществ и институтов представляют собой настоящие общественные кинозалы, которые могут посещать все. Как пра-

вило, это большие, вполне современные, хорошо оборудованные кинотеатры. Их владельцы объединены в Ассоциацию католиков — владельцев кинозалов; роль этой ассоциации увеличивается с каждым днем. При поддержке правительства христианско-демократической партии число этих кинозалов постоянно растет. Если для частного лица трудно получить разрешение на открытие нового кинотеатра (согласно закону, учреждена комиссия, которая выдает подобные разрешения, учитывая соотношение между количеством населения и числом мест в кинотеатрах), то для религиозных органов это сделать гораздо легче.

В докладе президента АНИКА указывается, что с 1 января по 31 октября 1953 года было выдано 278 разрешений на открытие обычных и 335 на открытие приходских кинозалов.

Принимая во внимание тот факт, что цена на входные билеты в приходские кинозалы ниже обычной средней цены (правда, не намного), нельзя не признать, что их коммерческие возможности становятся весьма ощутимыми и фильмы, допущенные в эту сеть, дают сборы, играющие заметную роль в общем бюджете.

Секретарь папской комиссии по кинематографии недавно заявил: «Итальянским католикам надлежит определить свое отношение к кино, следуя примеру католиков других стран, и усилить организованную деятельность по переоценке в соответствии с духом христианства кинематографии, воспитательные, назидательные и художественные возможности которой огромны. Если не изменится нынешнее безразличное отношение к вопросам морали, то многочисленные католические кинозалы, уже прочно объединенные в национальную ассоциацию, должны создать собственную сеть по распределению фильмов; одновременно можно будет разработать план организации католического кинопроизводства на национальной и интернациональной базе».

Конечно, чаша весов еще не склоняется в их сторону, но речь идет о силе, которая утверждается в нашей кинематографии все прочнее и в будущем сможет иметь значительное влияние. В самом деле, создается настоящий кинорынок, способный заставить кинопромышленников все более прислушиваться к его требованиям и таким образом контролировать определенную часть кинопродук-

ции. Учитывая это, руководство Католического действия проявляет особые заботы, постоянно увеличивая число кинотеатров и делая их все более привлекательными для широкой публики. Впрочем, в этих кинозалах демонстрируются не только назидательные фильмы (а их, надо сказать, весьма мало и они не привлекают даже верующих), но и фильмы другого рода (лишь бы они были идеологически аморфны), преимущественно авантюрные. Фильмы «плаща и шпаги», которые могут поразить главным образом воображение молодежи и простонародья,— вот что преобладает в этих залах.

Ныне кинореклама добралась и до церковных дверей; она фигурирует наряду с церковным календарем и другими извещениями прихода. Раньше, по правде сказать, и в голову бы никому не пришло привлекать верующих картинами, изображающими молодого красавца с обнаженным мечом в тот момент, когда он поражает своего противника перед восхищенными очами кинозвезды непристойного вида. Тогда могли бы, пожалуй, сказать, что мечи нашли себе настоящее применение лишь в крестовых походах, предпринятых для освобождения гроба господня от неверных. Однако времена меняются, и все увязывается с современностью.

Сегодня сеть кинотеатров Ассоциации католиков — владельцев кинозалов еще не обладает достаточным авторитетом, однако, если она будет развиваться такими же темпами, можно сказать твердо: завтра она этот авторитет завоеует. Уже сейчас продюсеры часто спрашивают мнение Католического киноцентра по поводу сценариев, чтобы обеспечить демонстрацию своих фильмов в приходских залах, а аппарат церковного консультанта при центре стал одним из органов власти в нашем кино. Его письма с советами и выражениями недовольства вызывают определенное беспокойство руководителей кинофирм.

Таким образом, Католическое действие — это еще одна сила, сковывающая свободу кино; сейчас эта организация особенно опасна, ибо она пользуется неограниченной поддержкой правительства и привилегиями, предоставляемыми ей режимом, столь откровенно поощряющим фаворитизм.

Другой областью, в которой деятельность Католического действия до сего времени имела мало успеха,

является область кинопроизводства. Всякий раз, когда религиозные ордена или католические институты пробовали свои силы на этом поприще, из рук святых отцов выходили фильмы, созданные в духе того дилетантизма, который Пий XI, несмотря на то, что он был человеком уравновешенным и практичным, и осуждал, прелестерегая от него католиков. Орден святого Павла выпустил цветной фильм о мадонне; в качестве его режиссера выступил священник. Не говоря уже о злключениях, которые пришлось претерпеть наивному режиссеру (рассказывали, что актриса, выбранная им на главную роль, оказалась коммунисткой), сам фильм получился настолько плохим, что полностью провалился. Таков был конкретный результат стремления связать мадонну с кинематографией.

Другие злключения претерпели общества, созданные на средства католической церкви. Одно из этих обществ, намеревавшееся выпустить фильм «Святой Франциск» в постановке Дженина, обанкротилось, поскольку его вдохновителем был тот самый монсиньор Чиппико, которому пришлось впоследствии иметь столь сложные отношения с правосудием¹.

Более солидное общество «Костеллационе», также созданное на деньги католической церкви, выпустило несколько незначительных фильмов. Только один из них, а именно фильм «Семь смертных грехов», претендовал на то, чтобы быть религиозно назидательным, однако в конце концов оказалось, что и это фильм сомнительного вкуса и нравственности.

Ясно, что у католических сил нет недостатка в капиталах, чтобы создать кинопроизводство, и даже значительное; за последние годы на более или менее невинные киноавантюры католиками было выброшено более чем достаточно капиталов. Затруднения, с которыми никак не могут справиться католические круги, — исключительно производственного порядка, то есть связанные с темой и сюжетами фильмов.

Кино всегда стоит перед необходимостью (основной с точки зрения экономической, но весьма важной и с точки

¹ В марте 1948 года Чиппико был арестован по обвинению в спекуляции валютой на черной бирже, мошенничестве и краже. Среди «дел» Чиппико видное место занимала история съемки порученного ему фильма «Святой Франциск», о котором упоминает Кьярини. — *Прим. ред.*

зрения моральной, ибо фильм, не имеющий зрителя, не достигает своей цели даже и в этом отношении) уметь совмещать интересы художественные, политические, пропагандистские и моральные с интересами сбора. Когда фильм, как это, например, было с фильмом «Рим — открытый город», затрагивает определенные живые чувства в народе или отражает важные моменты жизни, он включает в себя элементы, делающие его популярным. В противном случае фильм должен строить свой успех на внешней стороне, а именно на известности и красоте кинозвезд, на сценах, возбуждающих воображение зрителей, и сценах насилия, на комизме какого-либо популярного комика или на вульгарности своих острот. Фильм морально честный не может рассчитывать на успех, если он не остается таковым до конца и не поднимает актуальных проблем нашего, итальянского, общества.

Фильмы назидательные и агиографические обречены на неуспех. Отсюда настойчивые попытки католических органов, производящих фильмы, внести в сюжеты религиозного характера элементы, которые могут сделать их популярными. В уже упоминавшемся нами фильме «Семь смертных грехов» некоторые эпизоды были непристойны: в эпизоде, посвященном пороку — чревоугодию, — все основывалось на двусмысленном сопоставлении стремления набить желудок с желанием обладать женщиной. В этом отношении наиболее показательна судьба фильма «Магдалина», поставленного режиссером Дженина при консультации церковников. Несмотря на красоту Марты Торен и введение в сюжет рискованных сцен, как, например, сцены в доме терпимости или сцены насилия, которое пытается учинить одно из действующих лиц над прекрасной героиней фильма, фильм не имел успеха у зрителей и ему не удалось донести до них идею искупления греха.

Что касается позиции Католического действия в области кино, то здесь происходит примерно то же самое, что в свое время происходило с фашизмом: ему не удается наладить выпуск фильмов определенного идеологического направления, а если таковые все же появляются, то они совершенно антихудожественны. В самом деле, необходимым условием появления высокохудожественных фильмов является полная свобода. Такое усло-

вие существовало в первые послевоенные годы. Сегодня высокохудожественные фильмы обвиняются католическими деятелями в том, что их создают коммунисты. Обвиняются весьма неосторожно, ибо эти деятели и не догадываются, что подобными заявлениями они придают итальянским коммунистам моральную силу, которой никогда не обладал католицизм. Ведь еще живы общественные силы и социальные настроения, несмотря на тупое противодействие самого отсталого клерикализма.

Этот клерикализм, прикрываясь именем святого Генезия, покровителя зрелищ, ведет битву во всех областях кинематографии; лица, зарекомендовавшие себя лояльными по отношению к Католическому действию, проталкиваются при благосклонной помощи правительства во все самые специфические области кино. Эти «бронзовые часовые», естественно, пекущиеся прежде всего о своих личных интересах, являются людьми неопытными, дилетантами в вопросах техники. Они завоевали доверие к своей персоне лишь при помощи самой откровенной религиозной пропаганды. Причастия, духовные обряды, мессы стали обычной деятельностью кинематографических институтов и обществ; молельни сооружены даже в погребках или рядом с самыми неудобоназываемыми помещениями этих учреждений; повсюду распространены изображения святых, постоянно организуются процессии... И все это во имя святого Генезия. Однако святой Генезий явно не хочет творить чудеса, и, несмотря на все ухищрения католиков, не родилась еще католическая кинематография, к созданию которой они стремятся. Надо сказать, что такое сектантское рвение дало отрицательные результаты даже с чисто религиозной точки зрения.

Тем временем периодическая специализированная печать и еженедельники католического толка начали яростную борьбу против лучших итальянских фильмов. По мере того как накалялась атмосфера, эта борьба принимала все более ожесточенный характер и, наконец, достигла такой напряженности, которую можно объяснить только при помощи метода психоанализа. В самом деле, иначе никак нельзя понять происхождение этого потока чернил против неореализма в кинематографии, обвиняемого в том, что он является коммунистическим течением в искусстве, что он порочит Италию, разрушая ее основы.

Если церковь утверждала, по крайней мере в своих официальных выступлениях, что все ее мероприятия в области кино ведутся во имя морали, во имя защиты религиозного чувства и католической идеологии, то светские католические организации и клерикалы придавали этим мероприятиям политический характер. Они направили свои удары против неореалистического кино и его самых видных деятелей, которые не отступили перед первыми грубыми выпадами тех, кто хотел превратить их в свое орудие, в опору своих интересов.

Эта кампания, по-разному оркестрованная в различных печатных органах, начиная от «Аввенире д'Италия», «Куотидьяно», «Пополо», «Темпо», «Ривиста дель чинематографо»¹, «Нуово чинема»², «Бианко е nero»³ и кончая многочисленными партийными журнальчиками и газетенками, сразу же приняла характер настоящей реакционной кампании.

И действительно, неореализм представляет в кинематографии дух Спротивления, защищает те ценности, на которых, казалось, должна была бы основываться новая демократическая Итальянская Республика. Неореализм в некотором смысле продолжает битву за политическое и социальное обновление нашей страны при помощи критической деятельности и полемики, которая хотя и является весьма мобильной, тем не менее не ограничивается рамками какой-либо одной программы или партии. Это тем более верно, что на почве неореализма, несмотря на разногласия в интеллектуальной и художественной ориентации, сходятся взгляды людей самых различных партий и убеждений: либералов, социал-демократов, коммунистов и даже демохристиан.

Но и эта солидарность, в насмешку называемая солидарностью, «похожей на ту, которая существовала в Комитете национального освобождения»⁴, не могла понра-

¹ Орган Католического киноцентра. — *Прим. авт.*

² Периодическое издание Учебной фильмотеки, возглавляемое представителем Католического действия. — *Прим. авт.*

³ Орган Экспериментального кинематографического центра; этот журнал также попал в руки одного из тех, кто вступил в христианско-демократическую партию, полностью предоставив себя в ее распоряжение. — *Прим. авт.*

⁴ В Комитет национального освобождения входили представители различных политических партий. — *Прим. ред.*

виться наиболее рьяным клерикалам и складывающемуся вокруг них монархо-фашистскому окружению.

В этой деятельности по вовлечению колеблющихся и запугиванию малодушных, которой, однако, наше кино обязано появлением некоторых превосходных работ, знамя антикоммунизма всегда играло и играет большую роль. А ведь известно, что под прикрытием этого знамени можно протащить самый гнилой товар, что ссылка на антикоммунизм — это политический шантаж, которому мало кто может оказать сопротивление, а в области кино тем более. И нужно сказать, что это уже нанесло кинематографии большой ущерб, что охота за коммунистами используется для того, чтобы сорвать работу по созданию высокохудожественных фильмов, уничтожить или парализовать деятельность значительной части тех обществ и учреждений, которые составляют основу нашей кинопромышленности, и тем самым открыть доступ для самого безудержного карьеризма и делячества, самого грубого невежества.

Эта политическая кампания началась с нападков на фильмы, благодаря которым весь мир услышал голос демократической Италии и которые высоко несли знамя нашей кинематографии. Эти нападки перекликались с самыми избитыми вульгарными тезисами, потрепанными и полинявшими, как старые флажки. Это клевета на родину, кричали об этих фильмах, клевета на итальянцев, изображаемых в качестве каких-то «шуша»¹ или «похитителей велосипедов»; это апология лохмотьев (многие, вероятно, помнят, как болезненно реагировал фашизм, когда в печати случайно проскальзывали сведения о нищете Неаполя или та или иная сторона этой нищеты случайно получала освещение в кинофильмах), тех самых лохмотьев, которые одно время являлись гордостью и славой христианского мира и которых ныне так стыдятся; это клевета на героизм солдат, ибо в этих фильмах солдат изображался как человек с его благородными человеческими проявлениями, а не в том виде, в каком его представляют в виньетках журнала «Доменико дель корriere»; это подстрекательство к восстанию и ниспровержению существующих учреждений (его

¹ Шуша (от *англ.* shoe shine — чистить башмаки) — мальчики — чистильщики обуви, герой одноименного фильма Де Сика. — *Прим. ред.*

усматривали в выявлении глубоких социальных несправедливостей); эти фильмы распространяют антирелигиозный дух, ибо в них отсутствует проповедь того христианского смирения, которое призвано убеждать бедняков оставаться спокойными и находить счастье в дарованной им привилегии — нищете; эти фильмы проникнуты материалистическим реализмом, отрицающим искусство и фантазию, они лишены того «здорового оптимизма», который заставляет смириться людей, ищущих первопричину, и так далее, и тому подобное.

Каждому ясно, что все это — самые вульгарные демагогические аргументы, но, тем не менее, ими пользуются для убеждения наиболее отсталых групп нашей буржуазии. В нужный момент они получают авторитетную поддержку со стороны ответственных политических деятелей, как это было, например, в адресованном режиссеру Де Сика письме Андреотти по поводу фильма «Умберто Д.».

Помимо этой кампании, начатой печатью с целью запугать работников кино и прежде всего продюсеров, клерикалы, используя рычаги, предоставленные им государством, проводят среди кинодеятелей работу, которую мы охарактеризовали в предыдущих главах. В результате всего этого на итальянских киноэкранах стали появляться фильмы, выпуск которых несколько лет назад был бы невозможен. Эти фильмы прославляют если не людей, из-за которых Италия пережила столько страданий (что так или иначе полностью исключается), то, во всяком случае, их деяния, их дух.

Поскольку публика оказала сопротивление, предпочтя, например, картину «Легкие годы» бездарным демагогическим фильмам определенной ориентации, и поскольку в этом сопротивлении приняли участие и работники кино, эта враждебная кампания была сосредоточена против последних, приняв форму недостойной цивилизованной страны охоты на людей.

Ныне дело дошло до того, что в Италии имеются проскрипционные списки, в которых к числу коммунистов отнесены люди, отнюдь таковыми не являющиеся. Впрочем, лозунг клерикалов гласит: кто не с нами, тот против нас. Путем построения традиционного схоластического силлогизма клерикалы приходят к выводу: коммунизм против нас, следовательно, кто не с нами, тот коммунист. На этой гранитной логической основе и базируется на-

ступление против итальянского кино и его лучших представителей.

Таким образом, экономический хаос в нашей кинематографической промышленности дополняется смятением, порождаемым происходящей вокруг кино политической борьбой, и совершенно очевидно, что если наступит развал и кризис, то уже есть люди, готовые этим воспользоваться.

Но сила кино такова, что оно всегда возрождается из руин. Та борьба, которая ведется вокруг него, является лишь свидетельством его могущества.

Клерикалы ведут борьбу не только в экономическом и политическом плане, но и на других фронтах, сознавая, что кино с его эстетическими, техническими и моральными проблемами обладает большой притягательной силой для учащейся молодежи; они не только завладели государственными кинематографическими учреждениями, придав им, как я уже говорил, клерикальный характер, но и создали, не жалея средств, школы по подготовке квалифицированных техников и обслуживающего персонала, а также институты высшей культуры (высшей, разумеется, только в их понимании). Среди созданных ими учреждений — Университет Про Део¹, во главе которого стоит видный доминиканец, развивший бурную деятельность с целью проникновения в глубинные слои кинематографического мира, неоднократно побуждавший режиссеров создавать фильмы религиозного характера и выступавший, правда далеко не всегда успешно, в качестве консультанта по этим фильмам. Задача Университета Про Део, созданного в явно¹ пропагандистских целях, должна была бы заключаться в подготовке кинорежиссеров и кинокритиков, для которых в университете читаются специальные курсы. Это учреждение возглавляет сеть кинофорумов, организованных наподобие кино клубов, где демонстрируются фильмы и затем среди публики проводится их обсуждение, обычно под руководством священника. Если кинофорумы пользуются некоторой популярностью благодаря тому, что на них можно посмотреть немало фильмов и притом всегда определенного уровня, то этого нельзя сказать об университете, по крайней мере о его кинематографическом факультете.

¹ Про Део — во славу божию (лат.). — Прим. ред.

Среди клерикалов нет авторитетных и хорошо подготовленных ученых, которые были бы в состоянии читать высококвалифицированные лекции по вопросам культуры, к чему привыкла наша университетская молодежь.

Кроме того, кино в силу своего характера, как принято говорить, «прогрессивно» и, следовательно, его трудно «освоить» с таких отсталых идеологических позиций, о которых идет здесь речь. Даже сами проблемы художественного языка фильмов тесно связаны с реализмом и с теми социальными проблемами, которые мало доступны для клерикалов. Поэтому теоретическая деятельность католиков, даже наиболее подготовленных из них, не представляет собой вклада в изучение проблем, поставленных кинематографией, а проникнута лишь стремлением втиснуть эстетические нормы этого средства выражения в существующие на протяжении веков католические схемы.

Эти трудности находят свое отражение также и на страницах католических журналов культурного направления, где делаются попытки в значительно более серьезной форме и на более высоком уровне, чем в критических статьях, публикуемых в ежедневной печати, приспособить кино к общим установкам католической церкви в области искусства. Здесь прежде всего сказывается стремление разрушить монополию на истолкование кинофильмов, на которую претендуют марксисты, а также опровергнуть принципы идеалистической эстетики, выступающей за независимость и свободу искусства и таким образом стремящейся освободить кино от тех форм подчинения, которые хотят навязать ему католики.

Жизненная сила кино проявляется в том, что оно активно способствует широкой популяризации полемических дискуссий и битве идей, ведущихся вокруг киноискусства. В настоящее время в обсуждение этих проблем вовлечены даже те слои населения, которые ранее ими совершенно не интересовались. С другой стороны, кино, помимо того что оно популяризирует эту полемику, дает также полное представление об ее истоках, зачастую носящих политический и даже экономический характер.

Борьба против реализма в области кино имеет особый подтекст: эта борьба ведется не столько против реализма как специфической категории искусства, сколько против той истины, которую кино может раскрыть по-

средством фотографической документации, более убедительной, чем всевозможные фантастические измышления.

Недаром рынок документальных фильмов и кинохроники монополизировали клерикалами или тесно связанными с ними элементами, недаром цензура проявляет особую суровость по отношению к фильмам этого типа. И не случайно Центр документального кино широко, хотя и не всегда удачно, пользовался и пользуется этими фильмами для демонстрации достижений в области аграрной реформы, развития промышленности и социальной деятельности.

Однако необходимо учитывать, что голая кинематографическая документация не имеет ценности и жизненной убедительности, если она не переведена на язык кино, если она не стала художественным выражением определенного настроения или определенной концепции действительности. Той самой реальной действительности, которой так боятся.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

БОРЬБА ВОКРУГ КИНО. СВЕТСКИЕ СИЛЫ И КОММУНИСТЫ

Защита итальянского кино. — Неореализм. — Марксистская интерпретация. — Ежедневная и периодическая печать. — Специализированные журналы и журналы культурного направления. — Организация публики. — Друзья кино. — Киноклубы. — Кооперативные предприятия. — Профсоюзы. — Ассоциация борьбы за свободу кино. — «Мисс «Вие нуове». — Протесты, заявления, воззвания. — Кино Сопротивления и сопротивление в кино.

В политической атмосфере, создавшейся в Италии в результате антикоммунистической кампании (я имею в виду не осмысленную идеологическую борьбу, принципы, доктрины и системы, а ту слепую тенденциозность, которая находит конкретное выражение в беспорядочной свалке, направленной лишь к одной нелепой цели — устранить из общественной жизни страны миллионы граждан) и начавшейся вслед за этим охотой на коммунистов — а она приносит пользу только одним оппортунистам, — защита итальянского кино светскими силами, которые понимают его художественное, культурное и экономическое значение, представляется нелегким делом. Борьба против коммунизма ведется под знаком страха, а страх, как известно, плохой советчик. Вместо того чтобы противопоставить идею идее, развязать дискуссию и начать соревнование, из которого стало бы ясно, какой именно политический лагерь действительно выступает в защиту демократии, конституционных принципов и всех ценностей, на которых основывается или, по крайней мере, должна была бы основываться наша республика, — вместо всего этого стремятся изолировать коммунистов, их союзников социалистов и всех «полезных идиотов», как

с издевкой называют тех, кто будто бы попадает на удочку коммунистов. И поскольку именно эти люди первыми проявляют инициативу и занимают решительную позицию во всех случаях, когда речь идет о защите справедливого дела, создается такое нелепое положение: на силы и людей, выступающих на стороне справедливости, обрушиваются с такой же, если не с большей, яростью, как на самих коммунистов.

Все это ныне порождает серьезную растерянность в мире интеллигенции и в мире культуры, а в особенности — именно благодаря могущественному влиянию экрана — в мире кино.

Безусловно, коммунисты, используя свои организации, печать, представителей в парламенте, всегда возглавляли и возглавляют борьбу в защиту лучших художественных произведений итальянского кино. Они — что весьма умно с их стороны — никогда не придавали значения политической ориентации деятелей кино, но всегда оценивали их по таланту. Коммунисты никогда не стремились проводить в отношении к этим кинодеятелям дискриминацию, выясняя, симпатизируют ли они коммунистическим идеям или нет. Напротив, они ободряли, хвалили и прославляли, часто даже чрезмерно, каждого, кто создавал достойные произведения киноискусства. Их политическая чуткость, дух инициативы способствовали тому, что и в среде кинематографической интеллигенции вокруг них создавалась атмосфера симпатии. Они всегда выступали как самые решительные борцы за общие интересы. Так было, например, во время большого митинга киноработников, состоявшегося на Пьяцца дель пополо в 1948 году. Коммунисты были организаторами этого митинга, явившегося исходным пунктом для нынешних достижений итальянского кино, и организации помощи со стороны государства. Хотя в дальнейшем эта помощь пошла по весьма сомнительному пути, но в то время в кинематографии вопрос о государственной помощи ставился в совершенно ином духе. Необходимость вмешательства государства в сферу кино мотивировалось тогда авторитетом, который приобрела наша кинематография благодаря выпущенным ею непосредственно после войны фильмам, обладавшим большими художественными достоинствами и получившим всеобщую известность. Предполагалось, что государственная помощь будет способствовать даль-

нейшему развертыванию кинопромышленности, поощряя создание высококачественных кинокартин; в общем закон о кино должен был играть роль компромисса между сторонниками *качества* и сторонниками *количества* и, добавим, между дельцами-промышленниками и интеллектуальными творческими силами итальянского кино.

Политика коммунистов в области кинематографии — а в этот период они имели особенно много последователей среди наиболее творчески одаренных работников кино — исходила из следующей, казалось бы, вполне реалистической предпосылки: только пойдя на уступки требованию промышленников об увеличении количества фильмов, то есть о создании промышленности со значительным производственным потенциалом, можно достигнуть высокого качества фильмов, которые, способствуя развитию неореалистического направления, шли бы на пользу прогрессивным силам итальянского общества. Исходя из этого коммунисты всегда первыми выступали в защиту кино как искусства, в защиту свободы его выразительных средств, достоинства киноартистов, всегда первыми высказывались в поддержку всевозможных культурных мероприятий в этой области. Благодаря этому в ряде случаев они прекрасно себя зарекомендовали в глазах кинематографической интеллигенции, технических работников и рабочих кино и даже в глазах предпринимателей, неизменно находивших у них поддержку, когда речь шла о том, чтобы сохранить итальянскую кинематографическую промышленность, которой угрожала опасность со стороны конкурирующих с ней иностранных фирм и непонимания и предубеждения внутри самой Италии.

Политика клерикалов, направленная на борьбу против светских течений в области культуры, оттолкнула от них наиболее известных представителей итальянского кино. Это произошло как под воздействием той многочисленной группы лиц, которая стремилась захватить в кино теплые местечки и должности, так и потому, что клерикалы хотели заставить этих людей отречься от убеждений и моральных принципов, которыми они руководствовались. Коммунисты же, напротив, всегда проявляли полное понимание их интересов и неизменно выступали в роли их защитников, проводя разумную и



Кадр из фильма «Рим в 11 часов»

реалистическую политику одновременно и «союзов» и «расширения связей».

Роль катализатора в этом процессе играло неореалистическое течение, единственное художественно полноценное выражение нашей кинематографии. Неореалистические фильмы были созданы с помощью новых интеллектуальных сил, влившихся в наше кино в послевоенные годы. Эти силы созрели в годы фашизма, но в результате давления, оказываемого на них цензурой того времени, не имели возможности проявить себя в кинофильмах.

И действительно, в период фашистского двадцатилетия, в особенности в период с 1935 по 1943 год, в связи с учреждением Экспериментального кинематографического центра и появлением стоявшего тогда на высоком культурном уровне журнала «Бьянко е nero», который был посвящен исследованиям в области кино, внимание многих молодых интеллигентов сосредоточилось на проблемах кинематографии. Были переведены на итальянский язык наиболее значительные иностранные работы, касавшиеся вопросов техники, эстетики и истории кино, появилась возможность ознакомиться с наиболее важными для развития этой отрасли искусства фильмами, из-за цензурных соображений не демонстрировавшимися в обычных кинотеатрах. Многие из этих молодых интеллигентов смогли теперь с помощью современного технического оборудования Экспериментального центра овладеть практически творческими проблемами кино.

Серьезно трактовались проблемы кинематографии и в других журналах, например в журнале «Чинема». Наиболее внимательные наблюдатели даже на конференциях по вопросам кино, проводившихся во время съездов фашистских молодежных организаций, усматривали признаки того, что среди лучшей части молодежи назревают настроения недовольства кустарщиной и засильем демагогии, растет понимание художественной и социальной ценности фильма.

Новички приобрели творческие навыки либо в области документального фильма, либо за границей, в первую очередь во Франции. В то время профессиональные киноработники либо служили фашистскому режиму, покорно снимая фильмы, долженствовавшие породить фашистскую кинематографию (такие, как «Сципион Африканский», «Великий призыв», «Пилот Лучано Серра»,

«Черная рубашка» и другие), которая фактически так и не была создана, либо выпускали фильмы с «белыми телефонами» — пикантные комедийки, в которых действие почти всегда переносилось в Венгрию, дабы не было неприятностей с цензурой. Но одновременно с этим шел скрытый процесс формирования нового течения, которое можно было бы условно назвать течением кинематографического Сопrotивления. Это течение было по существу антифашистским, хотя не все его представители четко и до конца сознавали его политический характер. Оно представляло собой осмысливание кинематографии не только как художественного и культурного, но и как социального фактора, и прежде всего выдвижение требования о его применении в качестве средства борьбы в битве идей.

Именно благодаря этому течению в последние годы фашизма были созданы фильмы, выходящие за рамки господствовавшего тогда соглашательства. Их авторы пользовались методом формалистического исследования — единственно возможным средством избежать цензурных рогаток — или ставили те или иные проблемы, прибегая к аллегории. В этот период появились такие фильмы, как «Выстрел» Каstellани, «Джакомо-идеалист» Латтуада, «Ревность» Поджоли и, наконец, наиболее характерные во всех отношениях фильмы «Белый корабль» Росселлини, «Дети на нас смотрят» Де Сика и «Навязчивая идея» Висконти.

После падения фашизма, по окончании героического периода Сопrotивления, несмотря на материальный ущерб, который нанесла война итальянскому кино, в нашей кинематографии в отличие от других стран, принимавших участие в войне, образовалась значительная группа технически хорошо подготовленных людей, преимущественно молодых интеллигентов. Но, что важнее всего, итальянская кинематография, как выяснилось, обладала вполне четкой ориентацией как в художественном, так и в политическом и моральном отношениях. Так родился неореализм. Вначале в нем преобладала антифашистская линия (фильмы «Рим — открытый город», «Родная страна», «Трагическая охота», «Солнце еще взойдет» и другие). Поставленные тогда фильмы не ограничивались отрицанием и осуждением режима, приведшего Италию к катастрофе, но стремились раскрыть его глубочайшие

корни и поэтому были наполнены социальным содержанием. В этом направлении неореализм развивался и далее. Вехами его развития явились фильмы «Шуша», «Похитители велосипедов», «Дорога надежды», «Земля дрожит» и «Умберто Д.». Подчеркивание социальных мотивов в неореалистических фильмах закономерно переклочилось с полемики по адресу павшего режима на критику нынешней структуры общества.

В результате неореализм автоматически вступил в конфликт со всеми консервативными силами, самым ходом вещей перемещаясь влево. Идя по этому пути, он, естественно, должен был получить поддержку со стороны значительной части интеллигентов всех политических направлений, которые именно благодаря неореализму открыли значение кинематографии. Но в то же время этот путь оказался фатальным для неореалистического направления, ибо неореализм столкнулся с официальными соглашательским курсом, проводившимся консервативными силами, которые в результате выборов 1948 года одержали верх в стране.

Можно сказать, не опасаясь впасть в ошибку, что наиболее здоровые, прогрессивные представители итальянской интеллигенции находятся в решительной оппозиции к правительственной политике в области культуры, ибо они выступают за социальный прогресс, против консерватизма, за светский характер культуры, против господствующего клерикализма. Правительственная печать — люди, которых один известный режиссер назвал «вредными мошенниками», — постоянно именуется сторонников прогресса «полезными идиотами». И это несмотря на то, что многие из сторонников прогресса не являются ни коммунистами, ни их приверженцами, никоим образом не симпатизируют крайне левым, а зачастую даже являются убежденными противниками коммунистов.

Но у публицистов, ученых и деятелей культуры имеется хоть возможность обороняться от некоторых тенденциозных обвинений, поскольку многие из них борются на два фронта, то есть ведут полемику также и с коммунистами. Что же касается представителей киноинтеллигенции, то им защищаться значительно труднее как в силу самого характера их деятельности, требующей широких и специфических связей, так и в силу того, что

давление, оказываемое на эту сферу, более ощутимо, ибо кинематография вследствие своей популярности и непосредственной широкой реакции, которую вызывают фильмы за границей, считается в высшей степени опасной формой искусства.

Действительно, едва лишь выявилась социальная ориентация неореализма, как официальные власти начали обвинять неореалистов в коммунизме.

В 1948 году, возобновив после перерыва, вызванного войной, издание журнала «Бьянко е nero» (этот журнал являлся органом Экспериментального кинематографического центра, который в тот период возглавлял автор этих строк), я писал по поводу уже тогда высказывавшихся обвинений:

«Заканчивая свою историю литературы, Де Сантис призвал итальянцев, страдающих застарелой литературной болезнью, «исследовать содержимое своей души». Если допустимо такое сравнение, то можно сказать, что примерно то же самое сделали режиссеры «новой итальянской школы», которые воспользовались светлым глазом кино съемочного аппарата, чтобы заглянуть в самую глубь жизни, отбросив прочь всякую демагогию. Далеко не случайно, что в своем подавляющем большинстве это были молодые люди, и нас не может не радовать то обстоятельство, что некоторые из них вышли из стен Экспериментального кинематографического центра. Работники кино могут с полным основанием утверждать, что в эти годы лучшими итальянскими послами за границей были кинофильмы, в том числе даже те, которые смело обнажали наши язвы, ибо в них были заключены мужественная воля к излечению язв, гуманное понимание страданий и зла и действенная мораль, свойственная подлинному искусству.

Немало было разговоров о тенденциозных фильмах, о фильмах, имеющих политическую направленность, ценность которых якобы преходяща и сходит на нет с течением времени. Кое-кто даже утверждал, будто успех нашего кино угасает, ибо уже исчерпаны некоторые особенно яркие и актуальные темы. Это совсем не так, потому что ценность этих фильмов (не говоря об их недостатках, к которым мы относим недостаточно яркое художественное разрешение некоторых программных и идеологических вопросов) заключается в искренности, которая уже сама

по себе не терпит никаких политических ярлыков и распределения по полочкам.

Именно кино (я имею в виду хорошее кино, подлинное кино) начинает перемещаться влево. Но у этого левого направления нет ни организационного аппарата, ни центрального руководства, ни членских билетов, ни значков. Движение кино влево представляет собой победу прогресса над консерватизмом, это результат самого хода истории, настоятельно требующей разрешения проблемы создания лучшего общества, в котором был бы положен конец бесчисленным страданиям и безбрежной нищете и где бы все люди действительно чувствовали себя братьями».

Разумеется, эти аргументы не могли положить конец глупейшей кампании против неореализма. Наконец наступило 18 апреля¹. Положение продолжало ухудшаться, все более усиливалась кампания, направленная против всего лучшего, что было в нашем кино, и против той культуры, которая его поддерживала и поддерживает. Характер этой кампании чрезвычайно ясно свидетельствовал о том, что деятельность правительства в этой области носит политический характер, что клерикалы, повидимому, не желали ни в чем уступать своим союзникам.

В борьбе, происходящей вокруг кино, и в особенности в ходе полемики между коммунистами и клерикалами, всегда одерживают верх экономические силы. Если бы не помощь со стороны коммунистов и не те затруднения, которые последние доставляют правительству, продюсерам никогда бы не удалось занять столь выгодные позиции, какие они занимают ныне. Президент Национального союза продюсеров исключительно ловко использует это поистине благоприятное положение.

Коммунисты не упускают случая напасть на правительство как на страницах своих газет, так и в парламенте. Они обвиняют правительство в намерении подорвать итальянскую кинопромышленность ради интересов американского кино, оказавшегося в затруднительном положении в связи с успехом наших фильмов на внутреннем рынке и за границей. Коммунисты, как я уже говорил,

¹ 18 апреля 1948 года в Италии состоялись выборы в парламент, на которых победу одержала христианско-демократическая партия. — *Прим. ред.*

всегда первыми выступают против злоупотреблений цензуры, против тенденциозной практики распределения премий и вообще против всяких извращений в политике в области кино. Они чрезвычайно бдительны и используют для выступлений всякую возможность. Сенатор-коммунист Каппеллини смог — и притом не без некоторых оснований — подвергнуть критике политику правительства в области кинематографии даже в своем выступлении по мотивам голосования по законопроекту о введении социального обеспечения для пропольщиц риса.

Очевидно, именно такое бдительное внимание коммунистов к проблемам кино дало Совету министров основания сделать вывод, что Итальянская коммунистическая партия пользуется широкой финансовой поддержкой со стороны кинопромышленников. В связи с этим на заседании Совета министров 18 марта 1954 года было принято решение, обязавшее Президиум Совета министров в дальнейшем воздерживаться от предоставления премий и банковских кредитов кинофирмам, контролируемым коммунистической партией. Это решение вызвало тревогу среди кинопромышленников, так как прошел слух, будто для осуществления этой цели правительство намерено отказаться от продления закона об оказании помощи кинематографии, срок действия которого истекал 31 декабря 1954 года. С другой стороны, это решение положило начало чисто политической кампании против неореализма — разумеется, под предлогом борьбы против коммунизма — и одновременно соответствующей контркампании коммунистов как в печати, так и в парламенте.

Правительственные газеты опубликовали сообщение агентства АРИ¹, в котором говорилось, что «кадры итальянского кино в значительной мере состоят из коммунистов. Из четырнадцати ведущих кинорежиссеров, по крайней мере, четверо — явные коммунисты, а именно: Висконти, Моничелли, Лидзани и Де Сантис, а ещё четверо — Де Сика, Джерми, Латтуада и Антониони — симпатизируют крайне левым партиям». За такого рода сообщениями, как правило неточными, последовала кампания в печати, в ходе которой противники коммунистов дошли до того, что стали писать, будто Чинечитта, почти

¹ Итальянское радиоагентство (Agenzia Radio Italiana). — *Прим. ред.*

полностью контролируемая американцами, работает на Тольятти! Вслед за этим один распространенный бульварный журнал опубликовал списки режиссеров и сценаристов, которые якобы являются членами компартии или симпатизируют ей, яростно обрушившись на Латтуада за его фильм «Пляж» — произведение, возможно, спорное с художественной стороны, но не содержащее ни грамма динамита. Впрочем, чтобы поджечь соломенное чучело, достаточно одной серной спички. Один депутат от христианско-демократической партии писал по поводу этого фильма, что «он выпущен специально для того, чтобы полностью подтвердить доктрину Ленина».

Форменный припадок истерии! Разумеется, дождем посыпались опровержения; в борьбу вокруг проблем кинематографии включились различные ассоциации, профсоюзы, парламентарии, периодические издания. Тем временем производство кинофильмов прекратилось. Создалась угроза полного краха, чреватого самыми серьезными последствиями для финансов и валютного бюджета.

Никого не должен удивлять тот факт, что социал-демократы не выступили с достаточной энергией против этой кампании борьбы с мнимым коммунизмом в кинематографии: беспочвенный страх перед революцией, по видимому, уже стал традиционным для этой партии. Кракауэр в одной из своих книг, посвященной вопросам немецкой кинематографии, писал: «Всемирно хорошо известно, что «революция» в Германии в ноябре 1918 года не смогла революционизировать Германию; что всемогущая в тот период социал-демократическая партия была всемогущей лишь тогда, когда речь шла об обуздании революционных сил, но оказалась неспособной ликвидировать армию, бюрократический аппарат, крупных землевладельцев и зажиточные классы; что именно эти старые силы в действительности управляли шаткой Веймарской республикой, возникшей после 1919 года. Известно также, что над молодой республикой тяготели политические последствия поражения, что ей угрожало коварство крупных немецких предпринимателей и финансистов... Известно, наконец, что после пяти лет существования плана Дауэса — благословенного периода иностранного займа, столь прибыльных для крупной промышленности, — кризис, разразившийся в экономической сфере, развеял мираж благоустройства, уничтожил все то, что еще оставалось

от традиций и демократизма средних слоев, и в результате массовой безработицы довершил всеобщее смятение. И вот на развалинах системы, которая в действительности никогда не имела подлинного содержания, расцвел дух нацизма.

Но возвратимся к нашей маленькой революции в кинематографии. Член парламента коммунист Аликата произнес в палате депутатов полемическую речь, направленную против правительства, в которой выступил в защиту свободы искусства и культуры. Явно преувеличивая — хотя для этого у него и были некоторые основания, — он заявил, что успех наших реалистических фильмов представляет страшнейшую угрозу для кинопромышленности США.

Политика компартии в области кино совпадает с политикой профсоюзов данной отрасли, другими словами, с политикой всех категорий работников кинематографической промышленности, а также с политикой Андреотти, ориентировавшего кинопромышленность на «норму = 150», то есть политикой увеличения количества выпускаемых фильмов, чего, как мы уже смогли убедиться, можно достигнуть лишь искусственно, за счет государственной казны. Эта политика количественного расширения кинопродукции, ошибочная, как я уже говорил, с точки зрения повышения художественного уровня фильмов (в этом случае также справедлив закон Грешема, гласящий, что худшие деньги вытесняют из обращения лучшие¹), не дальновидна с экономической точки зрения, а следовательно, и с точки зрения интересов профсоюзного движения. В самом деле, профсоюзы из-за конъюнктурных соображений, повидимому, заботятся главным образом об увеличении числа занятых рабочих, вместо того чтобы думать о постоянном характере их работы. Разумеется, такой курс может рассчитывать на

¹ Автор имеет в виду закон, названный буржуазными экономистами «законом Грешема». Этот закон проявляется при стихийном товарном производстве. Он заключается в том, что при обращении монет одинакового номинального достоинства функцию средства обращения выполняют неполноценные монеты, а полноценные уходят из сферы обращения (например, при большом выпуске бумажных денег из обращения уходят полноценные металлические деньги). В данном случае Кьярини хотел сказать, что увеличение выпуска кинопродукции приведет к исчезновению полноценных в художественном отношении фильмов. — *Прим. ред.*

легкий успех среди трудящихся. И, наоборот, курс, направленный на укрепление здоровой промышленности, который привел бы к сокращению числа занятых рабочих, не может пользоваться большой популярностью. Поскольку в настоящее время установление того или иного курса зависит исключительно от государственной помощи, практически вся кинопромышленность — как капитал, так и труд — находится в полной зависимости от правительства, которое, полновластно распоряжаясь ее судьбой, может надеяться удержать кино в рамках более или менее разумного соглашения.

На профсоюзных собраниях часто можно услышать вопрос, который не без иронии задают, как правило, люди, более всего связанные с промышленниками (например, профсоюзные организаторы): «Чего вы хотите — работать или бороться за искусство?» Этот вопрос, будучи поставлен в такой форме, не имеет никакого смысла, и ответ на него может быть лишь один.

Политика количественного расширения кинопроизводства направлена также на вовлечение в битву за кино широких масс трудящихся. И недаром в ходе полемики о субсидиях, премиях или возмещениях — как бы государственные выплаты ни назывались — всегда выдвигают аргумент об увеличении числа рабочих и очень редко говорят о единице труда (продолжительности занятости одного рабочего), ибо, несмотря на увеличение количества рабочей силы, занятой в кинематографии, продолжительность занятости каждого рабочего всегда выражается в скромных цифрах.

Так или иначе, но в силу всех этих причин, весомость которых, однако, спорна, политика коммунистов совпадает, в конечном счете, с политикой продюсеров. Вот что писал недавно один листок, представляющий интересы АНИКА:

«Для того чтобы кинематографическая промышленность не оказалась в состоянии застоя, что в столь напряженный момент привело бы к самым серьезным последствиям, которые усугубились бы еще более в силу обострения международной конкуренции, нам не остается ничего другого, как вернуться к продлению действия старого закона.

И самое главное — чтобы ответственность за текущий момент сознавали все участники производственного про-

цесса, связанные между собой и солидарные, как никогда [какая, однако, липкая смола эти деньги!], чтобы они полностью отдавали себе отчет в размерах поставленной на карту ставки и поняли, что не может быть выбора между возвращением к убогой и спорадической деятельности трудных лет и возможностями укрепления позиций крупной промышленности как в национальном, так и международном масштабах».

Создание единого фронта борьбы за переход к периоду «легких лет» было завершено; президент АНИКА выиграл битву. И действительно, правительство, возможно намеревавшееся пересмотреть положение кинематографии на основе серьезных экономических соображений с целью избежать поражения в политическом плане, поторопилось устами заместителя министра по вопросам зрелищных предприятий заявить в интервью, данном «Мессаджеро», что оно намеревается помочь кинопромышленности путем автоматической выдачи субсидий всем фильмам и предоставления премий лишь фильмам, обладающим высокими художественными достоинствами. Новый закон должен быть проведен до 30 июня (1954 года. — *Ред.*), но в случае, если из-за процедурных помех парламент не сделает этого, правительство, очевидно, продлит действие старого закона. Положения, выдвинутые АНИКА, были полностью приняты. Монако на данном этапе мог утверждать, что он добился победы. Более того, он добился решающей победы, о чем свидетельствовало заявление, сделанное, как я уже говорил, по его подсказке заместителем министра в обращении к телезрителям.

Но добились ли победы те, кто боролся за свободу кино? Добились ли победы коммунисты? Вот отрывок из одного интервью, представляющий интерес с этой точки зрения:

«— Могли бы вы сказать что-либо относительно новых директив Совета министров, касающихся взаимоотношений между кинематографией и одной из крайних левых партий?»

— По этому поводу я считаю возможным заявить, что государство намерено самым решительным образом воспрепятствовать тому, чтобы помощь, которую оно оказывает кинематографии, использовалась кем бы то ни было против демократического порядка, то есть про-

тив основных принципов, регулирующих гражданскую жизнь в итальянском обществе. Государство будет со всей твердостью защищать свои учреждения и оно не допустит, чтобы кинематография в той или иной форме позволяла себе оскорблять или высмеивать моральные и религиозные ценности итальянского народа. [В этом отношении кинопромышленники проявили понимание, создав внутри своего профессионального объединения Комитет добровольного просмотра кинофильмов.]»

Политическое направление цитированной нами газеты таково, что интервьюеру и в голову не пришло попросить достопочтенного заместителя министра (перечислить выпущенные в период с 1945 года по настоящее время фильмы, которые противоречили бы принципам, регулирующим (или призванным, согласно Конституции, регулировать) гражданскую жизнь в итальянском обществе.

Но, может быть, заместитель министра имел в виду нынешнее положение вещей, при котором сохранилось не только определенное умонастроение, но и законодательство, противоречащее Конституции; в этом случае фильмы «Умберто Д.», «Похитители велосипедов», «Земля дрожит» и многие другие, само собой разумеется, можно рассматривать как противоречащие этим принципам.

Итальянское кино обвинялось в коммунизме еще в то время, когда пост заместителя министра занимал достопочтенный Андреотти. Надо признать, что Андреотти ответил на эти обвинения в некотором смысле гораздо более искусно. Данный им ответ и сейчас мог бы быть полезен для многих его коллег по партии:

«Не следует считать подрывным элементом всякого, кто в своих произведениях подвергает глубокой критике несправедливости капиталистического мира, не преследуя при этом целей политической спекуляции [по мнению Андреотти, именно это является мерилом. Мне же кажется, что в этом-то и заключается опасность его аргументации, ибо как можно установить наличие политической спекуляции и что это вообще означает?]. Те, кто сразу поднимает крик о большевизме, оказывают неоценимую услугу как раз самим коммунистам, подтверждая их притязания на монополию в области представитель-

ства интересов простых людей и борьбы против социальных несправедливостей. Необходимо как можно более решительно подчеркнуть трагическую нелепость, к которой приводит эта столь распространенная психологическая ошибка врагов коммунизма».

Правительство же, напротив, повидимому, твердо решило идти по этому пути. Достаточно указать, что приведенные мною заявления двух заместителей министра — что бы там ни говорили — находят полное и восторженное одобрение со стороны представителей Итальянского социального движения, которые говорят на том же языке. Знамя оголтелого антикоммунизма, в конечном счете, используется, чтобы протаскивать контрабандой самые гнилые товары и создавать самые беспринципные блоки. Так, например, газета «Меридиано д'Италия» в номере от 25 апреля 1954 года посвятила всю первую страницу «коммунистам» в итальянском кино. К коммунистам при этом были причислены все — от Дзампа до Латтуада.

Чтобы нарисовать полную картину происходящей вокруг кино борьбы, которая носит не только политический, но и экономический характер, необходимо учесть, что наша кинопромышленность на внутреннем и международном рынках представляет собою для американского кино если не угрозу, как, впадая в преувеличение, утверждают многие, то, во всяком случае, помеху.

Не подлежит сомнению, что рост престижа нашей кинопродукции сопровождается упадком престижа американских фильмов. Это подтверждено итогами многочисленных международных кинофестивалей, на которых наши кинофильмы добились ряда побед, между тем как кинофильмы США неизменно оказывались в числе последних, уступая не только итальянским, но также французским, английским и японским картинам. Вследствие упадка престижа американской кинопродукции кинопромышленности США был нанесен значительный экономический ущерб. На итальянском рынке американский сбыт в результате успеха наших кинокартин сократился на 15 процентов. Даже сами кинопрокатчики сплошь и рядом предпочитают американским фильмам итальянские как более доходные.

Не следует забывать, что Италия является не только важным рынком сбыта кинопродукции, но и важным

центром кинопромышленности, значение которого определяется низкой себестоимостью производства, географическим положением Италии и благоприятными местными условиями. К числу благоприятных условий следует отнести также превосходное техническое оснащение, примером чего может служить Чинечитта.

Для американских кинопромышленников представляет интерес не только итальянский рынок, но и производственная мощь итальянских киностудий, возможность вывоза из Италии в США в форме готовой кинопродукции огромного количества замороженных средств. В этом заключается одна из причин, благодаря которой в студиях римского киногорода (Чинечитта) были созданы американские кинокартины, требовавшие огромных финансовых затрат. К их числу относятся «Камо грядеши?», «Елена Троянская» и другие.

Любопытно далее проследить, насколько это преследование итальянского кино, вызванное его мнимой коммунистической ориентацией, походит на проходившее в Голливуде расследование коммунистической деятельности работников киноискусства США. Это расследование затронуло крупнейших представителей американского кино и углубило его кризис. Кампания, ведущаяся против американского кино — ее самым скандальным эпизодом было изгнание из Соединенных Штатов Чаплина, столько лет прожившего в этой стране, — явилась одной из главных причин снижения уровня киноискусства США за последние годы.

Когда читаешь протоколы заседаний комиссии по расследованию и обвинения, выдвинутые против некоторых режиссеров и сценаристов за участие в создании тех или иных кинокартин, в особенности заявления, сделанные ими в целях самозащиты, бросается в глаза сходство методов и аргументации, применяющихся в Италии и Соединенных Штатах.

Выдающийся американский критик Джон Говард Лоусон, комментируя заявление режиссера Казана, защищавшего свой фильм «Вива Сапата!», писал:

«Сейчас мы уже привыкли к печальному зрелищу, когда напуганные мужчины и женщины лгут, молят и каются, отрекаясь от всего достойного в своей творческой деятельности и в личной жизни, чтобы получить «отпущение грехов» у невежественных политиков, которые

стали вершителями судеб американской культуры»¹. И это в то время, когда честные люди уже разоблачили тот факт, что целью парламентской Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности является установление полного контроля над творчеством и жизнью артистов, а Совет Лиги американских авторов уже выступил (в 1947 году) против *попытки подчинить цензуре всю деятельность человека, всю его творческую жизнь, как прошлую, так и будущую...* Казан заявил членам комиссии: «Это антикоммунистический фильм. Пожалуйста, ознакомьтесь с моей статьей о политической стороне этого фильма, опубликованной «Сатердей ревью оф литерачур» 5 апреля, которую я передал следователю вашей комиссии господину Никсону»².

Говоря далее о своих прежних театральных и кинематографических постановках, Казан, по словам Лоусона, сопровождал свои объяснения по каждой из них жалкими извинениями: «Никакой политики... Этот фильм понравился почти всем, кроме коммунистов. Фильм не политический... Он рисует картину, прямо противоположную коммунистической клевете на Америку...» И такие утверждения повторялись без конца, вызывая тошноту.

Почти такая же атмосфера создается ныне и у нас (с некоторым опозданием, так как теперь даже в США маккартизм, повидимому, уже вступил в полосу упадка). Тон задает официозная печать; на ее страницах уже публикуются письма, посланные в редакции в ответ на яростные нападки по адресу кинокартин и кинорежиссеров. Их авторы, пытаясь опровергнуть выдвинутые против них обвинения, не только отрицают свою принадлежность к социалистическому или коммунистическому течению, но и характеризуют созданные ими произведения примерно в тех же выражениях, которые были приведены Лоусоном: «Мой фильм подвергался нападкам также со стороны коммунистов... он не марксистский по своему направлению, но либеральный...» Прибегают и к другим столь же смехотворным и жалким оправданиям.

Этой борьбе в области политики предшествовала продолжавшаяся в течение нескольких лет теоретическая борьба между католиками и марксистами по вопросу о

¹ Джон Говард Лоусон, Кинофильмы в борьбе идей, Издательство иностранной литературы, 1954, стр. 52.

² Там же, стр. 53.

сущности неореализма, причем, разумеется, каждая сторона стремилась использовать эту дискуссию в своих интересах. Сначала католики боролись против мнимой «монополии» коммунистов в идеологической области, стремясь доказать, что в основе неореализма лежат концепции христианства и что он ставит проблему сверхчуждственного познания.

Однако, убедившись, что их позиции подорваны марксистами, подходившими к проблеме с позиций «реализма» и, разумеется, значительно более приблизившимися к правильному истолкованию сущности неореализма, католики внезапно перешли от обороны к наступлению. Они объявили коммунистическими кинокартины, которые раньше хотели взять под свою опеку. Верх комизма был достигнут в связи с состоявшейся в Парме конференцией, посвященной обсуждению вопроса о неореализме. Эту конференцию организовали и возглавили люди, в большей или меньшей степени далекие от коммунизма. Тем не менее католики пытались представить ее как собрание опасных коммунистических конспираторов.

Я не хочу этим сказать, что коммунизм не ведет, как выражаются его противники, своей «игры» также и в области киноискусства. Вопрос заключается лишь в следующем: в чем состоит «игра», законна ли она, не совпадает ли случайно эта «игра» с интересами нашей кинопромышленности, киноискусства и кинематографической культуры, не служит ли она делу защиты Конституции и демократии? Именно с этой точки зрения следует подойти к данной проблеме, если исходить из фактов, а не из приписываемых коммунистам намерений, которые касаются не их нынешней деятельности, интересующей нас в первую очередь, но гипотетической перспективы установления в Италии тоталитарного режима. Ведь в период движения Соппротивления, когда коммунистическая партия, безусловно, понесла более тяжелые потери, чем любая другая партия, и когда погибло столь значительное число коммунистов, союз с компартией не был отвергнут на том основании, что коммунизм, мол, также является «тоталитарным» течением. И теперь, когда на повестку дня стала борьба против других тенденций к тоталитаризму и против реакционной политики в области культуры — в данном случае в области киноискусства, — многим интеллигентам, не являющимся коммунистами,

представляется неправильным отвергать союз с компартией.

Если коммунисты всегда первыми выступают в защиту идеалов, отражающих наши лучшие национальные традиции и представляющих собой основные идеалы республиканской и демократической Италии, то тем хуже для тех, кто отказывается идти вместе с коммунистами, заявляя о невозможности бок о бок с ними защищать свободу, а вместе с ней мир, социальную справедливость и идеалы движения Сопротивления, в которых нашел свое наиболее полное выражение наш национальный дух. По всей вероятности, эти люди вообще не смогли бы выступить с подобными заявлениями, если бы коммунисты не внесли своей кровью столь значительный вклад в дело освобождения Италии.

Коммунистическая партия хочет занять передовые позиции в ведущейся сейчас справедливой борьбе, и это ее законное право. Но удастся ли ей это или нет — зависит прежде всего от ее противников, весьма неблагоприятно клеймящих как скрытых коммунистов всех представителей мира интеллигенции, которые не изменяют себе и своей совести и не дают запугать себя «охотой на ведьм».

Учитывая вышесказанное, следует признать, что в центре движения в защиту итальянского кино и его лучших идеалов стоят и коммунисты как наиболее активная и организованная группа движения.

Какими же средствами общественные силы могут защищать свои позиции перед лицом подавляющей силы клерикалов, располагающих обширной организацией, созданной церковью в области кинематографии, а также — в этом отношении им помогло правительство — законодательной системой и бюрократическим аппаратом, как, например, Генеральной дирекцией зрелищных предприятий, чиновники которого, будучи воспитаны в духе фашистского иерархизма, могут обеспечить точное выполнение тех или иных директив в области культуры и политики?

Наиболее эффективными из этих средств, как показывает пример церкви, являются те, которые помогают поддерживать постоянную связь со зрителями.

Отсюда вытекает важное значение кино клубов — движения, быстро развившегося в первые годы после войны

в связи с возросшим интересом к кино и его художественным проблемам, что явилось прежде всего результатом успехов, достигнутых нами в этой области. Перед глазами широких слоев интеллигенции, в особенности молодежи, внезапно, как бы в силу откровения, раскрылось важное значение кино как художественного и культурного фактора. Представители интеллигенции поняли необходимость изучения истории кино по основным произведениям кинематографии, созданным за ее полувековое существование.

Киноклубы выполняют прежде всего культурную функцию, стремясь к распространению среди публики кинематографического просвещения путем так называемого «ретроспективного показа» кинокартин (демонстрация старых, «классических» фильмов), чтения лекций, проведения дискуссий как по отдельным фильмам, так и по общим вопросам кино, а также показа наиболее ценных итальянских и зарубежных фильмов, равно как и фильмов, которые по цензурным или чисто коммерческим соображениям не демонстрируются на экранах обычных кинотеатров.

Кроме того, киноклубы организуют курсы лекций по истории кино, иногда совместно с учебными заведениями и другими культурными учреждениями. Многие клубы выпускают ежемесячные бюллетени и журналы, в которых обсуждаются важнейшие проблемы кино и помещаются критические рецензии на кинокартины.

В связи с деятельностью клубов узкий круг любителей кино постепенно расширялся. В очень многих городах и более мелких населенных пунктах появилось значительное число рьяных поклонников кино, из которых впоследствии вышло немало выдающихся киноработников-профессионалов.

Стихийно возникшие киноклубы вскоре приобрели столь широкий размах, что появилась необходимость объединить их в единую организацию. Так родилась Федерация киноклубов, на которую была возложена задача координировать деятельность отдельных клубов и обеспечивать их кинокартинами для демонстрации в каждом сезоне.

И в этом движении коммунистическая молодежь также играла весьма активную роль: большая часть клубов была создана по ее инициативе. Следует отметить, что

борьба в защиту кино, которую смогли развернуть кино клубы, не носила политического характера: в клубах обычно обсуждалось не конкретное содержание кинокартин, а их качество. Не подлежит сомнению, что высокое качество фильмов неразрывно связано с их идейной направленностью (речь идет не только об итальянских, но также об американских, французских, английских и советских фильмах, и не только о современных, но и о старых). Однако причину этого следует усматривать не в чьих-либо политических маневрах, но в историческом развитии этого средства художественного выражения, поскольку основными вехами развития кино были произведения большой социальной значимости: от фильмов «Не терпимость» и «Рождение нации» Гриффита до фильмов Чаплина, от фильмов «Аллилуйя!» и «Хлеб наш насущный» Видора до фильма «Солидарность» Пабста, от «Броненосца Потемкина» Эйзенштейна и «Матери» Пудовкина до «Гроздьев гнева» Форда и «Похитителей велосипедов» Де Сика. К этим фильмам (мы привели первые пришедшие на память названия) можно было бы добавить более ранние итальянские фильмы — «Затерянные в тумане», «Ассунта Спина» и немногие другие достойные упоминания картины, которые заслуживают того, чтобы выделить их из огромной массы старого хлама.

Запрещенные цензурой картины, которые кино клубы хотели бы показать публике, также, как правило, являются произведениями высокого художественного уровня, большой гуманной и социальной ценности.

Итак, если даже допустить, что коммунисты хотят использовать кино клубы в интересах своей политики, необходимо признать, что их политика полностью совпадает с интересами искусства и кинематографической культуры, истолковываемыми, разумеется, в прогрессивном светском, а не клерикальном духе.

Это широкое движение в области кинематографической культуры, хорошо организованное и приобретающее все большее влияние, о чем можно было судить по ежегодным съездам Федерации кино клубов, в которых участвовали многие деятели культуры, не могло понравиться клерикалам, признающим лишь культуру одного направления. (Таким образом, клерикалы сами занимают позицию, которую они приписывают коммунистам.

Однако здесь мы рассматриваем только конкретную деятельность последних, а не их теоретические высказывания.) Поэтому правительство приступило к враждебным действиям в отношении кино клубов: им отказывали в разрешении демонстрировать кинокартины, запрещали проведение самых невинных культурных мероприятий — словом, чинили всяческие препятствия их деятельности.

Одновременно были созданы аналогичные организации под руководством католиков, так называемые кинофорумы, кино клубы, кинематографические ассоциации учащихся средних школ и многие другие подобные им организации. Против Федерации кино клубов была развернута яростная кампания: ее руководителей обвинили в том, что они коммунисты, что они демонстрируют советские фильмы и фильмы стран народной демократии, публикуют тенденциозные бюллетени и в тенденциозном духе освещают отдельные кинокартины, используя для этого пояснительные тексты, сопровождающие демонстрацию фильмов. И хотя в этих обвинениях, возможно, имеется, какая-то доля истины, это, разумеется, не может оправдать кампанию, предпринятую в целях подрыва организации, имеющей большие заслуги в области развития кинематографической культуры.

Внутри самой федерации возникли споры и произошел раскол: некоторые клубы вышли из нее и создали новую организацию под названием «Итальянский союз кино клубов».

Не следует думать, что эта форма борьбы вокруг кино ни о чем не говорит: она свидетельствует о силе киноискусства и о том, что определенные политические течения стремятся поработить его. Следует также помнить, что кино клубов вместе с отколовшимися организациями — кинофорумами, университетскими кинокружками и т. д. — насчитывается несколько сотен и что число их членов и посетителей намного превышает сотню тысяч, причем все это публика, играющая значительную роль в жизни нашего кино.

Среди всех этих организаций Федерация кино клубов попрежнему остается наиболее значительной, поскольку она возглавляет светские силы, борющиеся за свободу кинематографического искусства и культуры, не желающие подчиниться контролю извне и стать на путь приспособленчества.

Разумеется, эта организация причиняет много неприятностей правительству, ибо многие клубы всегда готовы разоблачать злоупотребления, протестовать против несправедливых запретов и защищать итальянские кинокартины, которым закрывают доступ на экран под предлогом того, что они коммунистические.

В особом положении находится римский киноклуб, объединяющий исключительно профессиональных деятелей кино: кинопромышленников, режиссеров, художников, актеров, техников, критиков. В их число входит, разумеется, и та группа, которую можно назвать штабом неореализма, наиболее решительно защищающая нашу кинопромышленность и свободу художественного творчества.

Римский киноклуб также не является «правоверным» с точки зрения правительственной линии. Среди его членов не раз вспыхивала ожесточенная полемика между сторонниками приспособленчества, которые хотели помешать таким бы то ни было высказываниям и выступлениям, расходящимся с официальным курсом, и светскими элементами (к их лагерю принадлежат и некоторые члены христианско-демократической партии), которые, наоборот, считали и считают, что задача клуба заключается в стойкой защите нащей кинематографии и ее свободы. Внутри клуба светские элементы одержали верх, и представители всех партий, от либералов до коммунистов, от социал-демократов до христианских демократов, объединились, чтобы поднять голос против постоянных угроз со стороны правительства. Правда, сила этого единого фронта состоит в том, что он основан не только на общности идейных интересов: поскольку кружок объединяет киноработников-профессионалов, последние защищают также свои материальные интересы. Но в подобных случаях идейное знамя бывает весьма полезным, поэтому клуб по инициативе лиц, защищающих подлинно художественные и идейные ценности, всегда протестовал, и притом весьма решительно, против политики властей, совершавших или пытавшихся совершить акты и действия, направленные на подавление кино и нарушение свободы его деятелей. Достаточно вспомнить выступления римского киноклуба в связи с процессом Ренци и Аристарко по делу об опубликовании в журнале «Кинема нуово» сценария кинокартины «Гуляй-армия». Столь же резким был протест по поводу затруднений, чинив-

шихся цензурой в отношении фильма Дзампа «Легкие годы»; вызванная этим дискуссия по вопросу о цензуре закончилась принятием весьма четкой резолюции, требовавшей упразднения цензурных рогаток.

Наконец, уже в последнее время римский кино клуб решительно выступил против попыток проводить дискриминацию по политическим мотивам в отношении деятелей кино, «что явилось бы не только грубым нарушением принципов демократии, но в еще большей степени посягательством на культуру», а также против закона о государственной помощи кино. В этой связи в подтверждение вышесказанного об общности интересов работников кино следует отметить, что по решению общего собрания членов клуба был изменен пункт представленной руководящим комитетом клуба резолюции, в котором высказывалось пожелание, чтобы новый закон отвечал действительным потребностям нашего кино с учетом прежде всего качества кинопродукции. Собрание постановило опустить эту последнюю часть пункта. Поистине нелепо, что кино-работники-профессионалы, то есть киноартисты, протестуют против того, чтобы финансовая помощь, предоставляемая кино, была поставлена в зависимость от качества кинопродукции: получается, что в этом вопросе артисты полностью солидаризируются с кинопромышленниками, о которых они обычно отзываются столь отрицательно.

Но так или иначе, официальные и бюрократические круги с недоверием относятся и к этому клубу, проявляющему слишком большое стремление к независимости.

В самом деле, после общего собрания членов клуба (на этом собрании председательствовал депутат парламента от христианско-демократической партии Меллони), на котором была принята резолюция, содержащая чрезвычайно разумные требования, заместитель министра по делам зрелищных предприятий Эрмини заявил: «Чтение этой резолюции вызывает у меня тревогу, ибо создается впечатление, что существует опасность изменения первоначальных целей римского клуба и что его аполитичный характер становится объектом покушений со стороны политических течений определенного типа».

Факт «покушения» заместитель министра усмотрел в том, что резолюция требовала урегулирования вопроса о цензуре кинофильмов в соответствии с духом Конститу-

ции. В связи с этим Эрмини напомнил, что статья первая Конституции определяет наше государство как демократическую республику, «откуда вытекает явная необходимость защищать государственные учреждения». Далее он сказал, что тринадцатая статья Конституции гарантирует личную свободу граждан, которая, однако, может быть ограничена в случаях и в формах, предусмотренных законом, а последний раздел статьи двадцать первой запрещает зрелища и иные мероприятия, если они нарушают требования морали. Но заместитель министра умолчал о более важных и определенных статьях Конституции, устанавливающих свободу искусства и мысли, а ведь именно на эти статьи ссылался римский кино-клуб, и из этого вовсе не следует, будто он требовал свободы посягательства на демократическую республику.

Вот до чего могут довести маниакальные идеи о «дьявольском» наваждении в общественной жизни!

После того как было признано, что вопросы, поднятые профессиональными работниками кино, объединившимися в римском киноклубе, имеют определенную основу, был создан Комитет содействия изучению проблем итальянской кинематографии, сам состав которого должен был гарантировать абсолютное уважение к демократическим институтам. Фактически же был воздвигнут «контралтарь» со своими доминиканцами — секретарями католических киноклубов и вполне правоверными христианскими демократами. Это был политический шаг, имевший цель подорвать единство профессиональных киноработников. Нельзя утверждать, что деятельность этих организаций всегда дает положительные результаты в области развития светской кинематографической культуры. Однако единственное средство самозащиты кино как раз и заключается в воздействии на публику, чтобы вызвать в общественном мнении такие течения, которые сдерживали бы официальный курс на подчинение кино правительственному контролю.

«Кино в его нынешнем виде не служит нашим целям», — заявил, как передают, один из представителей правительства, и эта фраза проливает яркий свет на проводившуюся в последние годы политику в области кинематографии. Ныне, после длительных попыток поработить кинематографию при помощи обильного золотого дождя, правительственные круги, повидимому, чрезвы-

чайно раздражены тем, что им не удалось добиться своих целей. А добиться их невозможно, ибо отнять у искусства свободу и рассчитывать, что оно останется при этом искусством,— это все равно, что разрешить задачу о квадратуре круга.

Киноклубы — не единственное средство защиты кино светскими кругами. Имеется целый ряд специальных журналов по вопросам кинематографии. Эти журналы пользуются большим влиянием. Они являются органом тех деятелей культуры, которых соглашательские силы всячески пытались принудить к молчанию, что им, однако, не удалось в силу самого хода вещей, ибо эти деятели имеют в стране поддержку, какой не могут иметь течения, ведущие с ними борьбу. Некоторые из этих журналов, как, например, «Чинема», «Чинема нуово», «Рас-сенья дель фильм», предназначены для публики, занимающейся изучением проблем кинематографии и рассматривающей ее как нечто более серьезное, чем простое времяпровождение. Другие журналы, например «Ривиста дель чинема итальяно», апеллируют к представителям мира высокой культуры, выдвигая наиболее важные проблемы кино и подчеркивая их культурное значение, которым нельзя пренебрегать.

Среди этих журналов нет ни одного коммунистического или марксистского; в них могут участвовать представители любых идеологических течений, и все они стремятся развивать ту дискуссию, на которой только и может зиждиться культура, ту диалектику, которая придает этой культуре подлинную действительность. Тем не менее против них также направлена ненависть соглашательских кругов, они также преследуются правительством. Разумеется, все эти журналы, поскольку в них участвуют идеалисты, марксисты и католики, не желающие мириться с курсом клерикалов, именуются коммунистическими, а их сотрудников, выдающихся деятелей культуры, называют «полезными идиотами», ибо подлинные идиоты сами сознают свою бесполезность.

Перечисленные журналы, а также периодически выпускаемые некоторыми из них сборники статей издаются исключительно за счет энтузиазма издателей и самоотверженности их редакторов и сотрудников. Несмотря на бесспорные заслуги этих изданий в деле распространения культуры, им не достается ни одной лиры из тех одно-

процентных отчислений, которые якобы предназначаются на поощрение развития кинокультуры.

Кроме этих специальных журналов, существуют издания, также посвященные вопросам высокой культуры, однако занимающиеся проблемами кино с точки зрения, так сказать, любителей-неспециалистов. К их числу принадлежат журналы «Бельфагор», «Сочьета», «Понте», «Нуови аргументи». Вопросами кино интересуются и журналы литературно-художественного профиля, как, например, «Иль контемпоранео», «Иль мондо», а также многочисленные популярные издания. Таким образом, можно сказать, что и при помощи печати (не следует забывать и о ежедневных газетах) светские силы стремятся задержать все усиливающееся наступление клерикалов.

Безусловно прогрессивный характер имеет организация «Друзья кино», использующая сеть низовых ячеек коммунистической и социалистической партий для внедрения в толщу народных масс кинокультуры и распространения знаний о кино, кинопромышленности и кинематографической политике. Движение «Друзья кино» ставит перед собой задачу воздействовать на самые широкие слои публики. Уже на первых порах оно сумело добиться значительных результатов. Так, например, отчасти его заслугой является то, что серьезные итальянские фильмы находят все большее признание у зрителей.

Это движение использует средства, которыми располагают обе массовые партии: профессиональные и рабочие организации, фабрично-заводские газеты, периодические издания технического и научно-популярного характера и т. д. И если рассматривать борьбу за высокохудожественное кино, борьбу против засилья цензуры, за разоблачение злоупотреблений и насилий как политические акции, то мы можем согласиться с тем, что «Друзья кино» являются политическим движением. Но это движение полезно и необходимо в демократической стране, желающей сохранить свою демократию.

Другой организацией, проделавшей большую работу в интересах развития свободного кино и светской культуры, является Ассоциация борьбы за свободу культуры. Ее отнюдь нельзя заподозрить в коммунизме, так как она возникла на антикоммунистической платформе и старается при всяком удобном случае подчеркнуть свою верность антикоммунизму. Однако даже она не могла остаться

равнодушной к некоторым действиям клерикалов, представлявшим собой не только угрозу, но и прямое покушение на свободу культуры, защиту которой ассоциация считает своей задачей. Например, ассоциация — а возможность того, что руководство ею будет захвачено коммунистами, полностью исключена, — в недавно принятой резолюции потребовала, чтобы «новый закон о киноцензуре ограничил право запрещения фильмов тем единственным случаем, который предусмотрен Конституцией, а именно, когда фильм в целом или отдельные его эпизоды противоречат требованиям морали».

Особое место в этой борьбе вокруг кино играют профсоюзы. Одно время Федерация профсоюзов работников зрелищных предприятий, входящая во Всеобщую итальянскую конфедерацию труда (ВИКТ), объединяла всех работников кино (артистов, техников, рабочих). В результате происшедшего раскола профдвижения были созданы Итальянская конфедерация свободных профсоюзов (ИКСП) и Итальянский союз трудящихся (ИСТ). Некоторые работники кино перешли в эти новые профорганизации. Многие члены профсоюзов, входящие в ИКСП, работают в государственных учреждениях и организациях, где они подвергаются давлению со стороны руководителей-клерикалов, добивающихся, чтобы они вышли из ВИКТ. Однако результаты этого давления оказались весьма скромными: основная масса кинематографистов (как творческих работников, так и представителей физического труда) попрежнему входит в Федерацию профсоюзов работников зрелищных предприятий — одну из организаций ВИКТ.

Само собой разумеется, что профсоюзы занимаются чисто экономическими вопросами: они защищают интересы трудящихся как в целом, так и на отдельных предприятиях. Их основная задача — добиваться максимального увеличения занятости в области кинопромышленности. Политика профсоюзов в известном смысле была одной из причин столь широкого применения закона о 18-процентном премировании.

В данном вопросе работники зрелищных предприятий всегда придерживались тех же взглядов, что и кинопромышленники, строя свою политику на оценке текущей конъюнктуры и не обращая внимания не только на количество, но и на длительность трудовых контрактов, что

имеет гораздо более важное значение, в особенности для рабочих. Но постоянная занятость может быть обеспечена лишь при наличии здоровой промышленности, размеры которой соответствуют экономическим возможностям страны. Она недостижима в условиях, когда промышленность искусственно раздута или целиком зависит от государства, в силу чего любое изменение государственной политики ведет к кризису и полному краху.

Благодаря своей мощи, источником которой является принадлежность профсоюзных организаций к такой значительной организации, как ВИКТ, профсоюзам не раз удавалось спасти итальянское кино от угрозы ликвидации. А наличие кинопромышленности уже само по себе открывало известные возможности для производства фильмов. Кроме того, влияние профсоюзов сдерживало гнет цензуры, не давало ей усилиться до такой степени, чтобы она могла подорвать самые основы кинопромышленности. И поскольку экономический расцвет последней зависит от свободы мысли, деятельность профсоюзов, хотя они и подходили к рассмотрению проблем кино в чисто экономическом плане, явилась вкладом в дело защиты того киноискусства, которое создало предпосылки для развития нашей кинематографии.

Представители профсоюзов имели также определенное влияние в Консультативной комиссии и Техническом комитете, созданных по закону о кино. В целом деятельность профсоюзных организаций шла вразрез с соглашательским курсом, и поэтому не раз возникали случаи, когда правительство открыто выражало свою враждебность к профсоюзам.

Другой силой, которая вела борьбу за свободное кино, явилась в известных рамках производственная кооперация в области кинопромышленности. Некоторые попытки создания фильмов на основе кооперации, несмотря на серьезные трудности, имели успех. Таковы были, например, кинокартины «Огни варьете» Латтуада и «Повесть о бедных влюбленных» Лидзани. Освобождая работников кино от рабского подчинения кинопромышленникам, кооперативы позволяют создавать картины, постановка которых в других условиях была бы почти невозможной. Но именно поэтому кооперативам нелегко найти кредит, без которого нельзя создать фильм, и именно поэтому к ним так враждебно относится не только Ассоциация кино-

промышленников, но и правительство, заинтересованное в установлении своего контроля над суммами, вкладываемыми в кинопромышленность, поскольку подобный контроль практически означает контроль над содержанием фильма.

В тех случаях, когда производство фильмов финансируется кооперативами, невозможно контролировать происхождение средств, и именно поэтому против кинокооперативов ведется враждебная кампания, причем утверждают, будто кооперативы субсидируются коммунистической партией или даже будто они являются одним из источников, откуда компартия черпает средства для своей деятельности. Утверждение это столь же смехотворно, сколь и нелепо. Достаточно вспомнить приведенные выше данные о том, что лишь 20 процентов итальянской кинопродукции приносит доход, причем к категории доходных фильмов относятся либо популярные фильмы, как, например, «Цепи», «Мучение» или «Ничьи дети», либо комические фильмы с участием Тото. Ни тех ни других не выпускают кооперативы, создаваемые, как правило, для производства кинокартин определенного художественного уровня и значения.

С другой стороны, в кинопромышленности имеются фирмы, которые проводили независимую в отношении правительства линию, ибо в своем стремлении создать серьезную кинопродукцию они обнаружили, что наибольшую выручку дают фильмы, содержащие критику итальянского общества или вообще в той или иной степени поднимающие вопросы нашей современной жизни. Однако затруднения, чинимые цензурой и бюрократией при помощи политики кредитов и премий, постепенно заставляют их идти в противоположном направлении.

Борьба вокруг кино ведется и в другом, преимущественно политическом аспекте. В данном случае мы имеем в виду стремление использовать популярность «знаменитых» актеров и режиссеров, ставших благодаря экрану известными всему миру. Им курят фимиам и всячески стараются завлечь на свою сторону. Портреты таких актеров и режиссеров, снятые крупным планом, их интервью, более или менее хвалебные биографии заполняют страницы политических газет. С этих страниц нам улыбаются красавицы экрана, а рядом с ними мы видим глубокомысленные лица режиссеров и сценаристов, которые чувствуют себя таким образом в центре всеобщего внимания.

Повсеместно организуются конкурсы красоты. Победительницы этих конкурсов — «мисс» различных наименований — делают затем карьеру в качестве киноактрис. Так, в Аbruццо в результате конкурса была избрана «мисс» какой-то религиозной организации и какого-то католического праздника, а в Риме — «мисс журнала «Вие нуове».

Ответственные политические деятели, говоря о том или ином режиссере, именуют их светочами культуры, пользующимися всемирной славой, употребляя выражения, которые никогда не применяют в отношении писателей, ученых и философов. В атмосфере подобного восхваления кое-кто из режиссеров попадает на удочку. Такой режиссер выступает с заявлением, которое ему желали навязать, но вслед за этим сразу же раскаивается и берет свои слова обратно, обнаружив, какую горячую политическую полемику они вызвали.

Такова сотрясаемая постоянными подземными толчками почва современного кино. Трудно завоевать и сохранить свободу на этой почве, где сталкиваются все эти враждующие между собой силы, среди которых наиболее могущественные силы — политические и экономические. Величие кино заключается в его способности художественного воплощения жизни, в его огромном распространении; его слабость — в том, что оно подчинено власти столь многих хозяев, из коих двое деспотически господствуют над ним: деньги и партийная политика.

Именно эти два фактора, определяющие характер борьбы вокруг кино, угрожают самому существованию киноискусства как с точки зрения художественной и культурной, так и с точки зрения экономической. Вопреки преобладающему мнению, эти факторы тесно связаны между собой: здоровая кинопромышленность невозможна без здоровой кинопродукции; как отрасль промышленности кинематография не отличается от других отраслей, ибо все они основаны на высоком качестве продукции. Именно так обстояло дело раньше в итальянской кинематографии, так было и во французском, английском и американском кино. И если сейчас американское кино переживает кризис, то это объясняется вовсе не конкуренцией со стороны телевизионной сети, а в первую очередь снижением качества картин, выпускаемых в этой большой стране, создавшей в период своего расцвета выдающиеся произведения киноискусства. Погоня американских кино-

промышленников за патентами на новые технические усовершенствования, при помощи которых они пытаются привлечь публику, является показателем этого кризиса в области искусства, и этот кризис будет преодолен лишь тогда, когда американское кино вновь сможет выпускать, так и в прежние время, кинокартины высокого качества.

Чтобы убедиться в справедливости этого замечания, достаточно вспомнить о коммерческом успехе фильмов Чаплина, включая его последнюю картину «Огни рампы». Успех этих фильмов основывался на их гуманном и художественном содержании, а вовсе не на поражающих публику технических аттракционах или прочих факторах, лежащих вне области искусства.

Борьба капиталов, стремящихся захватить выгодные позиции в нашем кино, представляет собой не что иное, как спекулятивный ажиотаж, путем которого надеются сохранить нынешние привилегии, позволяющие наиболее смелым и предприимчивым промышленникам обогащаться, не прилагая при этом никаких усилий для создания здоровой и сознающей свои задачи отрасли промышленности, то есть такой промышленности, развитие которой было бы обеспечено выпуском высококачественной продукции.

Такой же спекулятивный характер носят и сделки, заключаемые с капиталистами многими деятелями кино (актерами, режиссерами, сценаристами): эти творческие работники не столько борются за свободу художественного творчества, не столько отстаивают свое достоинство, сколько стремятся увеличить свои доходы до баснословных размеров, недопустимых для страны с таким низким уровнем жизни, как Италия. Несомненно, одним из конкретных средств защиты итальянской кинопромышленности могло бы явиться сокращение высокой себестоимости фильмов, не соответствующей возможностям внутреннего рынка и экспорта. А одной из причин, препятствующих снижению себестоимости фильмов, является то, что многие режиссеры, актеры, сценаристы и операторы начиная с 1948 года сумели добиться значительного увеличения своего гонорара, причем в масштабах, явно не соответствующих возросшей стоимости жизни.

Искусственное расширение кинопроизводства и спекулятивный характер нашей промышленности привели к ряду ненормальных явлений: сотни две случайных предпринимателей, ничего не смыслящих в киноделе и, по

существо, неспособных создать фильм, то есть творчески продумать его во всех составных элементах, набросились на тех немногих актеров, режиссеров и сценаристов, которые уже добились определенной репутации, перехватывая их друг у друга миллионными гонорарами.

Психологически такая ситуация чрезвычайно затрудняет защиту итальянского кино в условиях происходящей вокруг него борьбы. В такой обстановке весьма трудно бороться с постоянно выдвигающимися возражениями против предоставления нашей кинопромышленности финансовой помощи, хотя некоторые из этих возражений имеют целью способствовать политическим сделкам определенных групп. Представители этих групп заявляют, что итальянское кино не служит интересам демократии, поскольку последняя отождествляется в их представлении с демохристианским течением, в настоящее время наиболее сильным. Это обвинение означает, что наше кино носит недостаточно соглашательский характер.

Всем памятно, какое тягостное впечатление у всех присутствовавших на многолюдном митинге на Пьяцца дель пополо вызвал призыв Анны Маньяни, обратившейся через микрофон к гражданам, с трудом зарабатывающим себе на хлеб: «Помогите!» И все же следует признать, что, несмотря на неудачную формулировку этого призыва, он был вполне обоснован¹.

Однако если исходу священной борьбы в защиту нашего кино (разумеется, не в его нынешнем виде) угрожает опасность со стороны *augi sacra fames*², которая характеризует атмосферу кино, то следует также признать, что ведущаяся обеими сторонами политическая борьба тоже толкает кинематографию на неправильный путь. В самом деле, если политика правительства не преследовала цель создать здоровую кинопромышленность, а в силу бесчисленных связей, существующих между спекуляцией и политикой, содействовала развитию всевозможных махи-

¹ Митинг на Пьяцца дель пополо состоялся в 1948 году в тот же день и в тот же час, когда должно было состояться традиционное публичное выступление папы на площади св. Петра. На площади св. Петра слушателей собралось меньше, чем обычно, в то время как Пьяцца дель пополо не могла вместить всех почитателей Анны Маньяни. Появление актрисы на трибуне вызвало бурную продолжительную сванию. Маньяни обратилась к населению с призывом помочь возрождению итальянской кинематографии. — *Прим. ред.*

² Священной жажды золота (*лат.*). — *Прим. ред.*

наций и если правительство стремилось прежде всего направить кино по пути соглашательства, то, с другой стороны, и политика оппозиции не всегда исходила из подлинных потребностей кинематографической промышленности. Оппозиция пользовалась любым случаем, чтобы подвергнуть нападкам политику правительства. В результате она зачастую оказывалась в блоке с теми людьми и системами, против которых должна была бы вести борьбу. Таким образом, путаница постоянно возрастала.

Глубоко правильно, как мне кажется, мнение, что нынешнее положение в кинематографии отражает ситуацию, наблюдающуюся в более широком масштабе. Кино особенно чувствительно к политическим условиям, политическим нравам страны и методам, к которым прибегает правительство. В настоящее время у нас кино находится под сильным воздействием партийной политики, ведущей к уничтожению ценных специалистов, этой самой прочной основы развития любой страны. На кино оказывает сильное влияние слепая антикоммунистическая ненависть, главным результатом которой является разрушение прочной солидарности между гражданами и исчезновение возможности заниматься честным и серьезным трудом, что заставляет оппозицию защищаться при помощи все более яростных атак и огульных обвинений. Наконец, кино подвержено влиянию родившейся из всего этого атмосферы неуверенности и стремления к авантюрам.

Именно эта развертывающаяся вокруг кино беспощадная борьба за столь различные интересы, ни один из которых не совпадает полностью с подлинными интересами кино, и мешает возникновению у нас кинематографической промышленности в подлинном смысле слова.

Кинопромышленность может базироваться лишь на свободе экономической инициативы, на свободе художественного творчества, на учете возможностей внутреннего рынка и — в значительной степени — возможностей иностранного рынка.

Я не экономист, но мне кажется, что расцвет итальянского кино возможен только на основе здоровой и разумной экономической политики. Только такая политика может разрешить и проблемы морального и художественного порядка, которые живо затрагивают каждого, и даже тех, кто в этой беспорядочной свалке имеет меньше возможностей подать голос, чем другие.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
КУЛЬТУРА И КИНО

Падчерица кинематографии. — Учебный фильм. — Научный фильм. — Кино и университеты. — Фильмология. — Международный комитет по кинематографии и изобразительным искусствам. — Этнографический фильм. — Частная инициатива. — Индифферентизм государства. — Значение кино как орудия научного исследования. — Значение кино как средства культурной и научной популяризации. — «Бельмо» земли. — Подлинный «дурной глаз»

Из 10 миллиардов лир, ежегодно расходуемых государством на кино (на эти 10 миллиардов можно было бы построить 5 тысяч квартир — считая по 2 миллиона лир за квартиру — для обитателей барачков, а это был бы вклад не только в моральное и эстетическое развитие нашей страны, вклад, который с избытком компенсировал бы сокращение числа вилл с бассейнами для плавания), власти не смогли до сих пор выделить нескольких сотен миллионов на развитие культурных функций кино, которым должны уделять внимание все страны, желающие называться цивилизованными.

Говоря об этом характере деятельности кино, я имею в виду такие его функции, которые выходят за рамки обычного зрелища и основываются на потребностях культурного, а не коммерческого характера. Государство должно поощрять, руководить или, по крайней мере, помогать этому.

У нас много говорят о вредном влиянии кино, о необходимости охранять детство, а также об обеспечении высокого морального характера зрелищ, но ничего конкретного в этой области не сделано, если не считать обычных беззубых выступлений, как правило, влекущих за

собой созыв съездов или создание комиссий и исследовательских центров. Последние сразу же приступают к изданию журналов, проводят опросы, принимают резолюции, публикуют воззвания, составляют петиции к властям — в общем, изводят немалое количество бумаги, которой суждено пылиться в архивах. На этом дело и кончается. Правящие круги слишком поглощены экономическими и политическими сторонами кино, чтобы иметь возможность изучать претензии педагогов и психологов.

В результате при годовом выпуске до 150 художественных и многих сотен документальных фильмов, при ежегодных миллиардных затратах государства на кино у нас, за редчайшими исключениями, лишь подтверждающими общее положение, отсутствуют детские фильмы, так же как и специальные кинотеатры для детей. Дети посещают кинотеатры обычного типа, гигиенические условия которых зачастую весьма сомнительны, присутствуют на демонстрации кинокартин всех типов. Правда, цензура иногда запрещает демонстрацию детям до шестнадцатилетнего возраста некоторых кинокартин, но действительность такого запрета весьма относительна ввиду отсутствия необходимого контроля. Однако проблема детского кино не может быть разрешена одними запретами. Обследование, проведенное в 1950 году такой авторитетной организацией, как ЮНЕСКО, показало, что лишь в Англии, Чехословакии и Советском Союзе налажено регулярное и организованное производство детских фильмов. Почти во всех странах мира в этой области проводится больше мероприятий и больше заботятся об организации демонстраций кинокартин, рассчитанных на детскую аудиторию, чем в Италии.

У нас нет детских кинотеатров. Такие театры имеются, например, в Чехословакии. При них созданы исследовательские институты, ведущие постоянное наблюдение над зрителями-детьми. Результаты этого наблюдения кладутся в основу при выработке программы производства фильмов, специально предназначенных для детей.

Детское кино представляет собой проблему огромного общественного значения. Эта проблема — не только на словах, но и на деле — должна глубоко интересовать любое государство, принимающее близко к сердцу значительные проблемы, выдвигаемые кино. Нетрудно представить себе, каких результатов можно было бы достигнуть

в области воспитания и формирования психологии юношества, если бы кино рассматривалось как одно из важнейших средств — а таковым оно и является — для достижения этой цели.

Если учесть суммы, затрачиваемые на неизменно расширяющуюся спекулятивную деятельность в области кинопромышленности, если принять во внимание оснащение, которым располагают кинематографические предприятия, контролируемые государством (Чинечитта, ЧИНЕС, институт Люче, Экспериментальный киноцентр, ЭНИЧ), поистине абсурдно положение, при котором область детского кино полностью игнорируется, а детей пичкают фильмами, демонстрируемыми на общих экранах.

«Я возражаю против значительной части того, что наши дети читают в газетах, слушают по радио и видят в кинотеатрах, главным образом потому, что они получают искаженное и обманчивое представление об окружающем их мире. Детям показывают мир, в котором царят злоба, жадность и ненависть; мир, где живут люди двух категорий — преступники и честные люди; мир револьверов и пулеметов, жестоких убийств и многочисленных и разнообразных проявлений человеческой жестокости. Это не значит, что я в какой-либо степени оспариваю наличие в нашем мире многочисленных проявлений ненависти и жестокости. Однако главная задача воспитания детей состоит не в том, чтобы констатировать существование этих явлений, а, напротив, в том, чтобы показать пути, ведущие к их устранению. Что же мы делаем, чтобы построить мир, из которого будут изгнаны дух мщения, ненависть, бесчестность и коррупция?»

Эти слова принадлежат вице-президенту университета штата Огайо Эдгару Дейлу, авторитетному специалисту в области применения кино для воспитания детей. Но ведь кино как зрелище приобрело свои нынешние характерные черты именно в результате воздействия цензуры различных стран. Последняя, по словам крупного режиссера Жака Фейдера, «в связи со стремлением правительств контролировать духовную пищу своих народов и поддерживать в населении веру в национальные мифы не разрешает деятелям киноискусства касаться социальных и религиозных вопросов, конфликтов между рабочими и хозяевами, классовой борьбы, столкновения идей, международных противоречий».

Проблему создания фильмов для детей и юношества следует изучать и разрабатывать не абстрактно, но на основе опытов и исследований, которые позволили бы установить, какие типы фильмов являются наиболее пригодными для различных возрастных групп и какую воспитательную роль может сыграть реалистическая школа, против которой нынешние политические руководители ведут борьбу.

Но для этого потребовалась бы помощь государства. Собственно говоря, государство должно было бы взять эту задачу на себя, используя специально созданные органы и финансируя соответствующие учреждения. Но разве это возможно в нынешних условиях, когда думают только о спекуляции, а в вопросах морали, столь важных по своему значению, полностью полагаются на близорукую цензуру или, самое большее, на советы Католического киноцентра, по мнению которого фильм «Похитители велосипедов» может быть показан только ограниченному кругу взрослых зрителей, а фильм «Чудо в Милане» не годится для юношества?

Если в этой области не сделано ровным счетом ничего, то в еще более интересной области учебно-педагогического фильма сделано очень мало. И в данном случае столь плачевное положение вещей вызвано главным образом недостатком средств. Теоретически проблемы учебного фильма у нас разработаны довольно основательно. Этими проблемами глубоко интересовались педагоги, психологи, они освещались на страницах специальных журналов и в более крупных работах. Существуют периодические издания, посвященные этим вопросам. Школа уже давно в значительной степени преодолела недоверие и предубеждение в отношении кино как средству обучения. Однако у нас полностью отсутствует практический опыт, который может быть получен только в результате широкого применения кино в школе, для чего необходимы соответствующие фильмы и проекционные аппараты.

Так называемая специальная Учебная фильмотека, задача которой заключается в изучении этих вопросов и в содействии внедрению кино в школы, получает от государства на все свои расходы 20 миллионов лир в год. Это совершенно смехотворная сумма — ее может хватить лишь на то, чтобы кое-как поддержать существование еще одного государственного учреждения.

В самом деле, какую практическую деятельность может развернуть орган, располагающий всего 20 миллионами лир (в эту сумму входит также заработная плата служащих и административные расходы), если нужно удовлетворить потребности 80 тысяч школ? Ведь из них только 4 тысячи обладают проекционными аппаратами, а к ним имеется ассортимент всего в 150 фильмов. Все эти фильмы, за редчайшими исключениями, не были созданы школой и для школы, они выпущены без учета требований учебных заведений различных типов и категорий и их программ. Фильмотека представляет собой набор самых разнообразных документальных фильмов, посвященных вопросам искусства, музыки, литературы, ремесла, фольклора, географии, сельского хозяйства, промышленности и торговли и, наконец, социального воспитания. Они были выпущены кинофирмами для удовлетворения потребностей зрителей обычных кинотеатров, а также УСИС¹, преследовавшей отнюдь не педагогические цели.

Копии этих фильмов (по 15 копий каждого фильма) распространяются среди школ по заранее составленному графику. Их распространением занимается Центральная фильмотека или провинциальные фильмотеки, которых сейчас насчитывается 20. Несмотря на то, что эта организация создана недавно, она отличается большой громоздкостью и, во всяком случае, ее деятельность совершенно не соответствует стоящим перед ней задачам. Школа получает фильм, но он демонстрируется в классе не в тот момент, когда преподаватель нуждается в нем для иллюстрации урока. Фильм используется лишь как средство развлечения и отдыха; в лучшем случае он может помочь приятному, хотя и не очень полезному времяпровождению, однако бывает и так, что демонстрация такого фильма ведет к нарушению учебного процесса. Таким образом, фильм не является средством, которым преподаватель может пользоваться по своему усмотрению. Его демонстрация представляет собой мероприятие, навязываемое преподавателю. Оно не всегда соответствует учебным целям и вынуждает преподавателя применяться к нему.

¹ Информационная служба США (United States Information Service). — *Прим. ред.*

Ознакомление с изданным в 1954 году каталогом фильмов Учебной фильмотеки поможет нам еще лучше убедиться в справедливости высказанного нами положения. В самом деле, киноматериалы, которыми располагает фильмотека, это преимущественно либо документальные фильмы, выпущенные различными фирмами для демонстрации в кинотеатрах, либо фильмы культурного и пропагандистского характера (таков, например, фильм «Рассказ почтовой автомашины»; этот фильм повествует о почтовой машине, которая, постоянно проезжая по одному и тому же пути, отмечает все новое, что появилось вокруг и чего не было раньше: отремонтированные дороги, восстановленные селения, общественные работы на участках, где еще вчера лежали развалины, а сейчас ведется широкое строительство), либо фильмы, сами названия которых говорят об их содержании, например: «Выборы и общественное мнение», «Профсоюз на предприятии», «Годовщина ООН», «Проблема города», «Как жить в мире» (этот фильм рассказывает о том, как по инициативе филладельфийских квакеров группа студентов всех стран мира объединилась, чтобы вместе работать и учиться в летние месяцы). В фильмотеке имеется также целая серия фильмов об осуществлении плана Маршалла в Австрии, Франции, Германии, Бельгии, Греции, Англии, Дании, Норвегии, Ирландии и Голландии.

Из фильмов, которые в известном смысле можно было бы назвать учебными, 37 посвящены хирургической медицине, 12 — физике (однако фильмы по физике лишены органического единства и носят популяризаторский характер; вот их названия: «Рентгеновские лучи», «Мыльные пузыри», «Холод, холод — очень сильный холод», «Музыкальные звуки и ноты», «Аккумуляторы Эдисона» — этот фильм, разумеется, выпущен УСИС, — «Современные дизель-моторы» — также выпущен УСИС, — «Три состояния тел», «Вода», «Что такое физика», «Урок акустики», «Научный глаз»), 3 — географии и астрономии, 20 — естествознанию, 22 — истории искусства, 4 — педагогике и учебному делу. (В качестве примера того, что представляют собой эти фильмы по педагогике, стоит привести аннотацию на фильм, носящий название «Проекты завтрашнего дня»: «Это рассказ о группе мальчиков, живущих в маленькой альпийской деревне в Австрии. Просмотрев документальный фильм, посвя-

щенный плану Маршалла, мальчики решают основать клуб по образцу и на основе устава существующих в Америке «клубов четырех «H». Они ставят перед собой задачу превратить полевые и домашние работы в развлечение, чтобы стимулировать дух соревнования и инициативу членов клуба, которые в будущем должны стать отличными крестьянами».)

Что остается делать бедному преподавателю, когда школа получает один из таких фильмов или даже одновременно два-три таких фильма, столь различных по содержанию и столь далеких от духа преподавания и духа самой школы? Когда просматриваешь аннотированный каталог фильмов, начинаешь понимать, почему еще не все преподаватели убеждены в достоинствах этого средства обучения.

Итак, мы располагаем всего-навсего суррогатом учебного кино, что и дает возможность говорить: ведь в школах, помимо грифельных досок, есть еще и кино. Эта видимость порождает целую гору печатной бумаги, начиная от циркуляров министерства и кончая циркулярами школьных инспекторов и Центральной фильмотеки; она становится причиной созыва съездов и конференций, движения чиновников и преподавателей — словом, порождает такую организацию, размеры которой, если их сопоставить с результатами ее деятельности, заставляют вспомнить поговорку о горе, родившей мышь.

Что касается бюрократизма, то в нашей стране для него существует самая благодатная почва: достаточно кому-нибудь случайно потерять на улице письмо, написанное на официальном бланке с печатью, как на следующий день во время поисков письма потерявший обнаружит, что из оброненного им семени родилось новое министерство. Учреждения создаются не из потребностей работы, а, наоборот, сначала возникает учреждение, а затем для него придумывают работу.

Этим мы не хотим сказать ничего плохого об Учебной фильмотеке: при годовом бюджете в 20 миллионов лир ей не остается ничего другого, как бездельничать, а чтобы оправдать свое существование, — выдавать безделье за нечто чрезвычайно серьезное. Одной из любопытных особенностей различных кинематографических организаций является то, что, будучи не в состоянии или не желая что-либо делать или имея возможность сделать лишь

немногое (либо из-за отсутствия средств, либо из-за неспособности руководителей), они затрачивают массу денег на бумагу, чтобы доказать, что они очень много и весьма продуктивно работают. В этом отношении хороший пример подает Президиум Совета министров, создавший Центр документации, само собой разумеется, с собственным ежемесячным журналом под названием «Документы итальянской жизни». Во время последней избирательной кампании этот центр израсходовал немало средств на изготовление пропагандистских документальных фильмов, которые, как я уже упоминал, были оплачены дважды. Далее, как сообщили газеты, в связи с посещением центра председателем Совета министров центр приобрел 16 кинопередвижек и организовал две кинематографические выставки, чтобы продемонстрировать в мелких городах и населенных пунктах различных областей Италии документальные фильмы об итальянской жизни и о планах восстановительных работ, а также исполнять песни и танцы, поскольку современные киноустановки снабжены набором граммофонных пластинок.

В мартовском номере журнала «Документы итальянской жизни» за 1954 год были помещены сведения об увеличении числа кинотеатров. Статье редакция предпослала набранное жирным шрифтом замечание, которое гласило: «Постоянно растущее число кинотеатров не только означает рост экспорта наших кинофильмов, но и является гарантией процветания нашей кинематографической промышленности в будущем». И это было сказано о промышленности, которая уже находилась в состоянии кризиса, явившегося в значительной степени результатом политики самого правительства! Но какое кому до этого дело? В апрельском номере того же журнала, уже после того как некоторые крупные кинематографические предприятия начали угрожать, что они прекратят производство и распустят персонал, подчеркивалось «важное положение, занятое в системе итальянского народного хозяйства кинематографической промышленностью, вышедшей на первое место в Европе и на второе место в мире». Ну разве итальянцы не народ-рекордсмен?

Ясно, что ни о каком учебном кино нельзя говорить до тех пор, пока большинство школ не будет снабжено собственными киноаппаратами и школьными фильмотеками, в которых должны быть собраны фильмы для

иллюстрации тех или иных дисциплин, преподаваемых в различных классах и школах данного типа.

Лишь зная, какими фильмами располагает фильмотека, и имея эти фильмы постоянно в своем распоряжении, преподаватель сможет использовать их как действенные учебные пособия в тот момент, когда сочтет это нужным. Мало того, поскольку области культуры не отделены друг от друга непроницаемыми перегородками, преподаватель одной какой-либо дисциплины может использовать на своих уроках фильмы, предназначенные в основном для других предметов. Так, например, преподаватель истории может использовать на своих уроках географические или искусствоведческие фильмы.

Но для проведения в жизнь этого плана, который, по моему мнению, является единственным средством достичь конкретных результатов, необходимо, чтобы учебные фильмы, как и учебники, рождались в самой школе. Это не значит, что мы высказываемся за передачу данной отрасли кинопромышленности в руки государства или за создание соответствующей государственной монополии, поскольку то и другое привело бы к уничтожению свободной инициативы и конкуренции, а отсюда и к появлению фильмов посредственного или даже низкого качества. Но мы считаем, что необходимым условием разрешения этой проблемы является кинематографическое образование и воспитание преподавателей.

«Это, несомненно, серьезный вопрос,— справедливо пишет директор Учебной фильмотеки.— Необходимо повторять вновь и вновь, что именно в этом заключается основная проблема школьной кинематографии — проблема формирования в области педагогики нового сознания, способного подчинить себе и освоить явление, родившееся вне школы и зачастую развивающееся в направлении, противоположном интересам школы и целям хорошего воспитания, хранителем которого должна являться школа в сотрудничестве с семьей».

Мы не будем спорить по поводу термина «хорошее воспитание», ибо на этот счет могут быть различные мнения. Но ясно то, что в области кинематографического воспитания, то есть в области овладения языком кино в целях применения его в школьном преподавании, остается сделать еще очень многое. Я специально употребил термин «язык кино», так как школьные работники слиш-

ком часто превратно понимают сущность кино, рассматривая его лишь как механическое средство, позволяющее демонстрировать движущиеся изображения. Однако не подлежит сомнению, что кино может дать полноценные результаты лишь при условии надлежащего использования своих выразительных средств: ведь имеет же в учебнике первостепенное значение стиль изложения.

В этом и заключается одна из основных задач Учебной фильмотеки, вокруг которой должны объединиться достаточно широкие слои наиболее квалифицированных деятелей кино и школьных работников, способных читать лекции преподавателям и обеспечить консультацию по техническим, художественным и учебным вопросам.

Через фильмотеки государство должно снабдить большинство школ проекционными аппаратами. Ныне же, как я уже упоминал, такими аппаратами обладают лишь 4 тысячи школ из 80 тысяч. В тот день когда количество школ, оборудованных проекционными аппаратами, достигнет 20 тысяч, можно будет считать, что мы стоим на пути к разрешению проблемы, ибо это означало бы появление кинорынка, без которого невозможно возникновение предприятий по выпуску учебных фильмов, наподобие учреждений, имеющих в области книгоиздательского дела. Без этого невозможно также возникновение конкуренции и свободной инициативы, необходимых для достижения хороших результатов.

Не менее важна проблема взаимоотношений между кино и школой.

В этой области фильмотека могла бы выполнять функции центрального органа по распространению тех «классических» фильмов, которые могли бы послужить лекционным материалом для преподавателей в школах определенного уровня. Для этого Национальная фильмотека должна располагать наилучшими произведениями киноискусства и иметь возможность не только сохранять их, но и снимать с них копии, чтобы затем распространять их в учебных целях.

Но для этого следует создать комиссию, которая выполняла бы функции жюри и одновременно составляла рекомендательные каталоги картин для различных категорий школ. В эту комиссию должны войти люди, обладающие не только знаниями и опытом, но и умеющие разбираться в подлинных культурных ценно-

стях и отбрасывать прочь всякое лицемерное морализирование. В противном случае фильм «Похитители велосипедов» окажется забракованным и не допущенным для демонстрации в школах. И, наоборот, такие фильмы, как фильм «Небо над болотом», кстати сказать, разрешенный Католическим киноцентром для зрителей любого возраста, с его грубостью, действительно могущей повергнуть зрителя в смущение, будут торжественно демонстрироваться на школьных экранах. Проблема пола, которой как будто одержимы католические воспитатели, внезапно исчезает, как только речь заходит о религиозных фильмах.

Так, например, детям показывают сцены изнасилования невинной девочки, публичный дом и прочую похабщину такого же рода (достаточно вспомнить фильм «Семь смертных грехов»). К чему все это приводит? Прочитируем несколько записей, сделанных детьми после просмотра фильма, посвященного блаженной Горетти.

Двенадцатилетний Родольфо Д. пишет:

«В фильме рассказывается о Марии Горетти, убитой юношей, за которого она не хотела выйти замуж. Фильм производит очень сильное впечатление, так что я и еще один мальчик начали плакать, видя как кроткая девочка упала под ударами кинжала этого гадкого человека. После просмотра фильма я вернулся домой очень взволнованным».

Ясно, что моральная проблема, лежащая в основе фильма, не была понята мальчиком. Зверское убийство вызвало в его детском сознании лишь смятение — симптом шока, за которым не последовало разрядки, поскольку отсутствовало понимание сущности преступления.

А вот что пишет тринадцатилетний Андреа К.:

«Мария Горетти занимается домашними делами. Тем временем Алессандро охватывает все более неукротимая страсть к Марии. Он часто приходит к ней и делает маленькие подарки, которые она простодушно принимает; наконец Алессандро делает ей первые смелые предложения... Однажды летом, когда все другие работали в поле, Алессандро силой заставил Марию войти в кухню, угрожая убить ее в случае отказа. Разъяренный Алессандро убил Марию шилом».

Если не следует смущать душу невинного младенца, то едва ли можно считать положительным влияние, оказанное фильмом на этого преждевременно развившегося

мальчика. Впрочем, как показывают следующие три ответа, он является исключением.

Десятилетний Бассано Н. пишет:

«В тот день, когда я видел в кино эту картину, я плакал... Там показан юноша, который наполнил кастрюлю водой, и барышня, которая также набрала воды. Этот юноша пошел и убил ее. Потом за ним пришли карабинеры. Они взяли его и увели в тюрьму».

Десятилетний Сальваторе Б. пишет:

«Однажды один мальчик, который должен был идти со своим папой пахать землю, сказал, что он чувствует себя плохо, пошел туда, где была эта девочка, взял нож и убил ее. Затем пришел папа этого мальчика и, увидев, как он расправился с девочкой, сообщил об этом ее маме. Потом папа телефонировал в полицию, которая отвела мальчика в тюрьму. Через несколько месяцев он вышел из тюрьмы и потом стал монахом».

Тринадцатилетний Джачинто С. пишет:

«...Тогда один юноша, находившийся в поле, увидел девочку Марию и захотел всегда быть вместе с ней, но она этого не хотела. И вот в один жаркий день, когда другие были в поле, он пошел на кухню и, так как она попрежнему не хотела, убил ее ножом. Затем появилась полиция и была видна улыбающаяся мертвая Мария...»

Ясно, что на мальчиков производит впечатление жестокость преступления, но не добродетели девочки. Это как раз тот случай, когда кино показывает темную сторону жизни, но не дает детям возможности разобраться в происходящем и понять, как нужно бороться со злом. Преступление в фильме изображено как факт, хотя и ужасный, но не выходящий за рамки естественного жизненного порядка вещей.

Таким образом, вместо воспитательного воздействия, которого хотели добиться от фильма, он привел прямо к противоположному результату.

Итак, проблема школьного кино в настоящее время находится в неудовлетворительном состоянии. Из-за недостатка средств и вытекающей отсюда невозможности проводить систематическую работу, которая позволила бы накопить необходимый опыт, полностью или почти полностью отсутствуют учебные фильмы. В вопросе об оценке художественного уровня фильмов в школы проникают ложные цензурные и псевдоморальные критерии,

чуждые понятию культуры, на котором должно базироваться обучение. В школе бытуют псевдокультурные элементы, осуществляющие пропагандистские функции. Этим элементам ни в коем случае не место в учебных заведениях.

Если дело обстоит не очень хорошо в области учебного фильма, то не лучше положение и в области научного фильма. Всему, что можно сделать в этом важном секторе культуры, мы обязаны инициативе Роберто Омения (родился в Турине 28 мая 1876 года, умер в Риме в 1948 году) — одного из пионеров кинематографии, о заслугах которого мы считаем нужным здесь упомянуть.

Уже в 1911 году Омения, основавший в 1903 году первое кинематографическое предприятие, получил первую премию на международном конгрессе научных кинофильмов. Ему принадлежат фильмы, которые не потеряли своей ценности и в настоящее время. Они демонстрируются за границей и в настоящее время. Они демонстрируются на всех международных конгрессах и составляют основное ядро секции физических и естественных наук фильмотеки.

После смерти Омения этот вид деятельности фактически прекратился. Правда, при Научно-исследовательском комитете имеется комиссия по вопросам научного фильма. Кроме того, существует институт Люче, который также должен заниматься этими проблемами. Однако правительство, столь щедрое по отношению к спекулянтам, не находит средств, необходимых для развития данной области кино. Все сводится к докладам, речам и исследовательским работам, публикуемым в журналах. В области же практической деятельности мы остаемся, пожалуй, на последнем месте среди всех стран мира. Правда, судя по заявлениям Президиума Совета министров, мы занимаем первые места в некоторых других отношениях, но это едва ли может служить утешением.

В такой стране, как наша, стране гуманистических традиций, где долгое время не уделялось должного внимания научному воспитанию и недооценивалась его роль, популяризация науки посредством кино имела бы огромное культурное значение. Наряду с другими фильмами мы имеем в виду и такой тип документального фильма, который чрезвычайно интересует обычную киноаудиторию, как это можно было констатировать во время специальных демонстраций иностранных научных фильмов.

В докладе, сделанном на съезде работников научной кинематографии, состоявшемся во Флоренции в 1950 году, один из итальянских делегатов следующим образом обрисовал положение, существующее в нашей стране.

«Она [комиссия по вопросам научного фильма] в своей деятельности руководствуется убеждением, что необходимо заставить работников науки, правительственные власти, профессию университетов, кинопроизводственников, включая и институт Люче, понять чрезвычайно важную роль, которую играет научный фильм в общей системе национальной культуры, в постановке университетского обучения, в научно-исследовательской работе, в деле повышения культурного уровня народа и — почему бы и нет? — в области коммерческого развития нашей промышленности документальных фильмов. Только при этом условии документальная кинематография, вместо того чтобы забавляться малоинтересными и зачастую плохо сделанными псевдоэстетическими и туристскими сюжетами или бессодержательными киножурналами (хотя эта забава и стала за последнее время благодаря предусмотрительным законоположениям более приятной и выгодной), обрела бы при помощи и под руководством научно-исследовательских институтов новую широчайшую и неизведанную область оригинального творчества, представляющего ценность не только для специалистов и людей высокой культуры, но и для значительно более широкого контингента публики, посещающей обычные кинозалы.

При организации этого съезда потребовалось преодолеть бюрократическое равнодушие и скудость средств, отпущенных для финансирования изысканной — одновременно «кинематографической и научной» — деятельности комиссии. Созывая этот съезд, комиссия стремилась привлечь внимание упоминавшихся выше деятелей проблеме научного кино. Именно этой цели должен был служить созыв международного съезда и демонстрация иностранной кинематографической продукции, использованной в качестве материала для обширного международного сборника научных фильмов — самого оригинального и интересного, какой когда-либо демонстрировался на итальянских киноэкранах. В результате вполне четко вырисовалась картина, наблюдающаяся в области производства научного фильма в Италии, где, впрочем, в

прошлом было несколько энтузиастов этого дела (например, Оменья), известность которых распространилась далеко за пределы Италии. Их работы, представленные на съезде, несмотря на их давность, вызвали живой интерес.

Что касается положения в нашей стране, то следует указать, что съезд с драматической наглядностью выявил всем хорошо известный факт, о котором, однако, обычно предпочитают умалчивать, если не считать кое-каких недавно предпринятых в этом направлении — правда, пока только на бумаге — мер. Обнаружилось не только отсутствие хотя бы самой скромной деятельности в области создания научных фильмов (отдельные образцы, разумеется, мало что значат), но и абсолютная незаинтересованность соответствующих органов, как правительственных, так и академических, в конкретной и действенной постановке вопросов, которые необходимо разрешить в этой области...»

Ныне, спустя четыре года после съезда, положение не только не улучшилось, но, наоборот, еще более ухудшилось, ибо, постоянно сталкиваясь с безразличием правительственных органов и с горечью наблюдая, каким образом используются государственные средства, ассигнуемые на кинематографию, все эти выдающиеся, полные энтузиазма люди — инициаторы создания комиссии по вопросам научного фильма — за это время успели остыть.

Но несмотря на безразличие официальных органов, кино как фактор культурного воспитания оценивается все более высоко и вокруг него и вокруг его проблем все в большей степени концентрируются интересы мира культуры.

Благодаря стихийной инициативе преподавателей и студентов, в особенности УНУРИ, кинематографическая культура начинает проникать в высшие учебные заведения. Это происходит неорганизованно и без всякого научного руководства. Тем не менее фактом остается то, что в строгих залах университетов уже читаются лекции о кино. В ряде университетов (Миланском, Падуанском, Римском) введены курсы истории кино, и студенческая масса живо интересуется ими. Иногда чтение этих курсов поручается людям, не обладающим ни знаниями, ни подготовкой, необходимыми для выступления перед университетской аудиторией. Кроме того, эти курсы во многом проигрывают из-за отсутствия возможности иллюстри-

ровать лекции демонстрацией фильмов (наши университеты не располагают средствами, необходимыми для оборудования хотя бы одной аудитории под кинозал. Когда же руководители университетов подают требование на предоставление нужных им сумм, они их не получают, ибо все средства, ассигнуемые на кинематографию, идут в кинопромышленность, которая не любит этой «не-нужной возни» с культурой). Но как бы там ни было, проникновение кино в университеты свидетельствует об одном неоспоримом факте: студентов больше интересует эта живая область культуры, чем те многочисленные дополнительные предметы, изучения которых от них требуют.

Курсы «фильмологии» (изучение психологических, социологических и педагогических функций кино) также имели определенный успех в ряде университетов. Однако и здесь выявилось абсолютное отсутствие средств, необходимых для придания изложению этих проблем серьезного научного характера, а также недостаточно строгий подход к подбору преподавательских кадров.

Сейчас, повидимому, наступил момент, когда университеты должны занять в этом отношении определенную позицию и — поскольку закон дает им такое право — потребовать введения в качестве дополнительных предметов курсов истории и эстетики кино, с тем чтобы на основании тщательного научного отбора превратить в постоянные учебные курсы эти случайные мероприятия, разумеется очень полезные, но органически не связанные с учебными планами и не всегда стоящие на уровне требований университетов.

Многие отрасли кино, имеющие научное и культурное значение, впадают в жалкое существование из-за отсутствия помощи, которую должно и могло бы оказать им государство. Достаточно вспомнить о фильмах, посвященных изобразительным искусствам. Для разработки вопросов, связанных с созданием таких фильмов, во Флоренции организован специальный Международный центр, председателем которого является один из самых уважаемых наших искусствоведов Карло Л. Раггянти, занимавшийся и занимающийся наряду с прочими вопросами также проблемами киноэстетики. Этот центр в настоящее время осуществляет лишь информационную и популяризаторскую деятельность; что же касается создания фильмов, то

в этом отношении он представляет собой абсолютный нуль.

Но, как известно, при выпуске большинства фильмов, посвященных искусству, руководствуются коммерческими соображениями, а отнюдь не требованиями искусствоведческой критики и науки. При производстве этих фильмов сплошь и рядом исходят из соображений экономии киноплёнки, в результате они, как правило, отличаются низким качеством. Во всяком случае, кинопредприятия выпускают эти фильмы, не сообразуясь ни с какими серьезными критическими требованиями и без учета возможностей средств художественного выражения. Они чужды как кинематографии, так и изобразительному искусству.

Несмотря на то, что по этому поводу было немало написано самыми квалифицированными критиками-искусствоведами, в том числе и итальянскими, несмотря на то, что эти проблемы много и не без пользы обсуждались, производство искусствоведческих фильмов, представляющих огромную ценность для культуры и популяризации искусства, все еще находится в эмбриональном состоянии. Это объясняется тем, что до сих пор не изысканы возможности предоставления достаточных средств университетам и художественным институтам, которые могли бы провести серьезную, действительно полезную работу. А между тем все те же спекулянты, кое-как стряпая документальные фильмы о произведениях искусства, нажили за счет государственной казны немало сотен миллионов лир. Эти фильмы каждый может ныне видеть в наших кинотеатрах.

Существуют некоторые области культуры, которым может нанести серьезный ущерб отсутствие кинематографической документации. Я имею в виду, например, этнографические и фольклорные фильмы, в высшей степени полезные, если не необходимые, для соответствующих областей науки. Известно, что некоторые явления в области фольклора ныне отмирают. Одно лишь кино могло бы сохранить живую документацию этих явлений. К сожалению, Этнографический центр не имеет возможности воспользоваться столь дорогим средством документации, а, с другой стороны, пресловутые фонды однопроцентных отчислений растрачиваются на мероприятия, не имеющие ничего или почти ничего общего с культурой.

Правда, если со стороны кино проявляется некоторое недоверие к культуре (говоря о кино, я подразумеваю также административные органы, осуществляющие контроль над кинематографией и, повидимому, оценивающие лишь ее экономическую сторону), то и со стороны культуры проявляется такое же недоверие к кино. Академический мир с трудом усваивает наиболее живые элементы культуры. Ложное чувство аристократизма в области знания приводит к недооценке массовых форм культурной деятельности (например, кино) и забвению их значения. Поэтому государство не поддерживает университетские центры и тех людей, которые оказывали и могли бы оказать еще более неоценимую помощь в деле внедрения в университеты кинематографических исследований.

Но и научные институты, где можно было бы использовать кино как средство исследования, к сожалению, не располагают соответствующим оборудованием. Даже институт Люче, который должен был бы снабжать оборудованием и квалифицированными техническими кадрами университетские лаборатории, не обладает аппаратурой для микрокинематографии, сверхскоростной съемки и рентгенокинематографии, представляющих такую большую ценность для ученых и исследователей. Не обладает он и остальной аппаратурой, необходимой для научно-исследовательской работы.

Теоретические исследования в области кинематографии получили в Италии значительное развитие. В этом отношении наша страна могла бы быть в числе передовых. У нас имеется ряд специализированных журналов, издающихся на высоком уровне. В обширном перечне трудов итальянских специалистов наряду с работами, представляющими незначительную ценность, так сказать плодами дилетантской импровизации, значатся труды, делающие честь нашей культуре. Это движение, начало которому было положено еще во времена фашизма и которое, если говорить откровенно, получило тогда конкретную и широкую поддержку со стороны государства без навязывания деятелям этого движения чрезмерных ограничений, ныне наталкивается на враждебность со стороны официальной политики. Официальная политика подчинила своему влиянию печатные органы, пользовавшиеся в прошлом безоговорочным авторитетом, и превратила их в жалкие листки, где теоретически обосновывается вопрос

о неотомизме¹ в киноискусстве и излагается нечто вроде католического экзистенциализма, приемлемого разве для детей школьного возраста. Тем не менее, несмотря на борьбу, которую ведет против нее господствующий клерикализм, культура — серьезная культура — продолжает существовать благодаря инициативе некоторых лиц, а также солидарности и поддержке ревнителей научных проблем кинематографии.

В области кинематографии основным объектом нападок клерикалов являются не кинофильмы (на эту область они стали интенсивно нападать лишь в последнее время), а различные культурные мероприятия. Используя ныне уже всем хорошо известные приемы и средства для захвата культурных организаций и учреждений, а также их периодических изданий, отстранив от участия во всех культурных мероприятиях, финансируемых правительством, лиц неблагонадежных по идеологическим соображениям, используя в своих целях власти, словно эти последние находятся на службе гражданских комитетов Католического действия или демохристианских организаций СПЕС, клерикалы организовали систематическую кампанию против тех, кто представлял или представляет свободную культуру, — кампанию, которая с идеологической почвы быстро перешла на почву практическую.

Приемы, применяемые клерикалами в этом направлении, общеизвестны: при помощи методов, хотя и более замаскированных, но весьма сходных с методами расовой дискриминации, они стремятся оттеснить своих противников на далекую периферию итальянской общественной жизни, как будто они не такие же полноправные граждане, как и все остальные. В 1948 году во время избирательной кампании мое внимание привлек пропагандистский плакат христианско-демократической партии. На плакате была изображена разрезанная пополам краюха хлеба. Эта краюха символизировала судьбу, ожидавшую тех избирателей, которые не проголосуют за христианских демократов: их продовольственный рацион будет сокращен вдвое. Тогда мне казалось, что этот плакат имеет чисто пропагандистский характер, но нужно сказать, что христианские демократы оказались весьма по-

¹ Реакционное философское учение, основанное на теологической доктрине Фомы Аквинского. — *Прим. ред.*

следовательными и эту политику урезанной краяхи они продолжали проводить и в дальнейшем, на этот раз уже на практике.

В области кинематографической культуры антикоммунизм также использовался и используется в качестве знамени для оправдания борьбы за монополию, которой добиваются клерикалы. Следует отметить, с какой поистине поразительной развязностью они стремятся нанести удар прежде всего тем, кто выступает за светский характер культуры, за свободу искусства, в том числе и кинематографии, с идеологических позиций, отличных от марксистских.

В самом деле, писал же в одной из своих статей секретарь Католического киноцентра, что марксистская эстетика, в противоположность божественной эстетике (а ее сущность известна всем), является эстетикой сатаны, а идеалистическая эстетика — это эстетика без бога. Исходя из этого тезиса автор считал возможным найти точки соприкосновения между марксистами и католиками, ибо, по его мнению, то и другое течение выступало за определенные внутренние ценности и их развитие и оба они подходили к оценке искусства с моральной и политической точек зрения. Но секретарь киноцентра не усматривал решительно никаких точек соприкосновения между католицизмом и атеистическим, аморальным идеализмом!

Некий католический кинокритик — по правде сказать, один из самых осведомленных — в своих статьях постоянно обрушивается на идеализм, так как он «открыл» («Я всегда говорил это!» — пишет он), что идеализм якобы является преддверием марксизма. Это новое и оригинальное открытие, во всяком случае, обнаруживает ту основную цель, на которую направлен огонь католической кинокультуры.

Правда, те, кто выступает за независимое искусство и борется за свободное кино и за его высокий художественный уровень, занимают не слишком выгодные позиции по той простой причине, что подобные выступления исподзуют все, кто норовит смешать все в одну кучу и подменить идеологическую полемику политической борьбой и политическим нажимом, притворяясь, будто не усматривает в этом никакого различия.

Такой раскол общественной жизни ведет к прогрессирующему разделению итальянцев на две качественно

различные категории граждан, обладающих неодинаковыми правами. Это проявляется также и в области кинематографической культуры, где ныне образовались два лагеря: по одну сторону фронта — люди, которые защищают интересы культуры и вследствие этого принадлежат к политической оппозиции; по другую — официальные соглашательские круги, с каждым днем все более теряющие запас энергии и сохранившие лишь минимум жизненной силы. Эти круги существуют исключительно за счет колоссальных финансовых средств, которые правительство предоставляет в распоряжение тех, кто отказывается думать собственной головой, если таковая у них вообще имеется.

Такова основная причина того, что в области кинематографической культуры становится все обширнее то «бельмо» — как называют сицилийцы бесплодные участки земли, — центром которого является правительственная политика в области кинематографии. Начало этой политике положил Андреотти. Он вел ее тонко и коварно, чего нельзя сказать о нынешних ее проводниках, для которых характерна откровенная агрессивность.

Трудно удержаться от улыбки, перечитывая то, что писал в октябре 1952 года в еженедельном журнале «Оджи» Андреотти — тот самый Андреотти, во времена владычества которого создалось такое положение в области кинематографии, которое я пытался показать на предыдущих страницах:

«Есть что-то тоскливое и даже завораживающее в этом стремлении драматизировать все, в этом надоедливом предубежденном упорстве, доходящем до попыток раскрыть какие-то преследования расистского толка, якобы направленные против свободы режиссеров и продюсеров, в этом желании разоблачить планомерную, настойчиво проводимую кампанию — обратите на это особое внимание, — «направленную против лучшего итальянского кино», в ходе которой якобы используются все средства и наносятся любые запрещенные удары. И об этом говорят сейчас, в то время как за последние пять лет произошел столь значительный сдвиг, когда достигнуты столь наглядные успехи, конкретным доказательством которых, помимо оценки итальянской публики и публики всего мира, являются экономические результаты, завоевание новых рынков и все более широкое проникновение

итальянской кинематографической культуры за пределы нашей страны».

Да, действительно, это внушительные успехи — и мы должны им радоваться. Это успехи политики, которая призывала таких режиссеров, как Де Сика, проникнуться ответственностью за «присущую кино воспитательную функцию», возлагающую на кинематографию задачу защиты высших и вечных принципов, и которая одновременно была настолько снисходительной в отношении трактовки сексуальных вопросов, что допускала демонстрацию непристойностей, сурово преследовавшихся лишь неофициальной цензурой.

Именно этот радужный оптимизм и явился для нашей кинематографии подлинным «дурным глазом».



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таково нынешнее положение итальянского кино с политической, экономической и организационной точек зрения. Это положение, безусловно, нельзя назвать слишком благоприятным.

Что касается художественной стороны итальянского кино, то хотя оно уже не обладает той жизненностью и силой, благодаря которым наша кинопродукция завоевала признание во всем мире, однако его уровень свидетельствует о наличии в нем творческих дарований и технических кадров, способных преодолеть этот временный кризис и дать ему возможность окончательно утвердиться в качестве одной из самых крупных отраслей промышленности и одного из самых значительных проявлений нашей культуры и нашего национального духа.

Не подлежит сомнению, что для достижения этой цели требуется проведение мудрой политики в области кинематографии. Эта политика должна основываться на всеобъемлющем представлении о проблеме кино в целом, а отнюдь не на конъюнктурных соображениях политического или экономического порядка, как это имеет место теперь. Ее характер не должен определяться давлением со стороны различных категорий (промышленников или работников кино) и вмешательством сил, чуждых художественным, моральным и материальным интересам этой отрасли нашей промышленности.

Государство обременяет свой бюджет несколькими миллиардами лир в год, чтобы искусственно поддерживать кинопромышленность. Такая практика не только противоречит моральным принципам. Она абсолютно нетерпима и противна всем правилам мудрого управления в такой стране, как наша, где уровень жизни граждан ни-

как нельзя назвать высоким. Эта практика нетерпима еще и потому, что она применяется в отношении столь беспорядочной, столь взбалмошной отрасли экономической деятельности, где в условиях нынешнего дефицита допускаются такие затраты, такие высокие оклады и прибыли, которые совершенно не оправданы и не соответствуют как общему состоянию страны, так и специфике самой кинематографической промышленности. Это отнюдь не означает, что государство должно быть безразлично к судьбам кино. Политика безразличия была бы еще более порочна, чем то, что творится ныне. Не говоря уже о том, что мы можем поднять художественный, моральный и культурный уровень фильмов, что имеет большое значение как для нашего народа, так и для его связей с другими странами, в нашем кино имеются все предпосылки для превращения его в здоровую и эффективную в экономическом отношении отрасль промышленности.

Разумная политика правительства в области кинематографии должна, по моему мнению, основываться на следующих принципах. Прежде всего необходимо обновить бюрократическую верхушку Генеральной дирекции зрелищных предприятий. Эта бюрократия была подготовлена и сформирована фашизмом и в связи с психологической деформацией, которую она претерпела за период фашистского двадцатилетия, не может приспособиться к новой обстановке и выдвигаемым ею задачам. В самом деле, за последние годы высшая бюрократия показала, что она не обладает ни авторитетом, ни энергией, ни знаниями, необходимыми для того, чтобы плодотворно сотрудничать с руководителями правительства, не совершая тех ошибок и злоупотреблений, которые привели к нынешнему положению. Председатель Совета министров Шельба обратился к министрам с мудрыми словами, предполагающими наличие у высших бюрократических чинов глубокого сознания их функции в современном демократическом государстве. Переданные в форме директивы, они гласили: необходимо бдительно, объективно и твердо защищать государственные интересы в рамках Конституции и законодательства без каких бы то ни было уступок и послаблений в отношении беспринципных политических интриг или частных интересов отдельных лиц или групп.

Эти мудрые слова должны были бы быть подкреплены конкретными мероприятиями, чтобы завоевать или вернуть доверие всех граждан и заверить их в том, что и в области зрелищных предприятий политика государства служит гарантией и защитой серьезности, честности и профессионального мастерства. Ибо пока еще нельзя сказать, что лучшие и наиболее уважаемые работники кино уверены в этом.

Нужно отменить институт цензуры, обеспечив такое положение, при котором кинематография, подобно печати, не зависела от настроений, предубеждений или умственного кругозора какого-нибудь министра или заместителя министра. Необходимо, чтобы продюсеры и режиссеры знали, в каких пределах они могут свободно действовать и выражать свои мысли. И эти пределы, учитывая широкое распространение и популярность кино, а также его колоссальную впечатляющую силу, должны совпадать с границами, установленными Конституцией для свободы искусства и мысли — с границами законов, нарушение которых должно служить предметом рассмотрения судебных органов.

Только положив конец трусливой истеричности цензуры, деятельность которой благодаря существующей долгие годы традиции и свойственной нынешнему моменту остроте межпартийной борьбы приобретает чисто политический характер, той самой цензуры, которая, отбросив всякий здравый смысл, одержима красным и черным, можно будет вернуть продюсерам спокойствие, необходимое им для предпринимательской деятельности, и вновь обеспечить творцам фильмов ту свободу, без которой деградирует и умирает любая форма художественного выражения. Только таким путем можно будет добиться выпуска кинопродукции, стоящей на высоком моральном уровне, за что так болеют душой все люди, сознающие свою ответственность. Ибо не подлежит сомнению, что все углубляющаяся аморальность кино зависит от снижения художественных достоинств фильмов и все большего распространения грязных спекуляций. В настоящее время судебные органы могли бы проделать полезную работу по оздоровлению кинематографии даже без применения специальных законов — на основе обычных правовых норм.

Но специальное законодательство должно гарантировать защиту детства, поощряя, как это делается в других

странах, увеличение выпуска кинопродукции, специально предназначенной для детей, и способствуя созданию отдельной прокатной сети и сети кинозалов для демонстрации детских фильмов. Эта проблема вполне разрешима и с экономической точки зрения.

Существующие до сих пор в этой области многочисленные бюрократические помехи, которые являются причиной возникновения явно несправедливых положений, должны быть если не устранены совсем, то, по крайней мере, до некоторой степени нейтрализованы, с тем чтобы была обеспечена свобода инициативы в экономической области, предусмотренная Конституцией.

Экономического и морального оздоровления нашей кинематографической промышленности можно добиться лишь в том случае, если к этой отрасли будут подходить так же, как и к другим отраслям (например, издательскому делу), и если ей будет оказываться помощь на основе здоровой экономической политики. Система премий, последствия которой мы рассмотрели в предыдущих главах, должна быть отменена. Эта система вторично привела к результатам, катастрофическим со всех точек зрения. Итальянские фильмы могут быть надежно защищены путем справедливого обложения налогом дублированных иностранных фильмов. Таким образом, иностранные фильмы, переводящиеся на итальянский язык, по сравнению с отечественными фильмами будут поставлены в несколько менее благоприятные условия, чем те, в которых они находятся сейчас, хотя их импорт и демонстрация на языке оригинала попрежнему останутся свободными. За счет равного и справедливого налога на дублированные фильмы можно было бы получить средства, необходимые для оказания помощи нашей кинопромышленности. Эти средства можно было бы также использовать для развертывания той культурно-кинематографической деятельности, которую надлежит развивать каждой цивилизованной стране.

Иностранные фильмы, дублированные на итальянский язык (а что касается дублирования, то мы выполняем его мастерски), ставятся в один ряд с отечественными фильмами, так как они в результате дубляжа приобретают речевые средства передачи мыслей. Вследствие этого иностранные кинофирмы получают возможность неограниченной эксплуатации нашего кинорынка. Не го-

воря уже о последствиях морального и социального порядка, которые очевидны для всех, это приводит к самым серьезным экономическим последствиям. Следует также принять во внимание, что эксплуатация этих итальянизированных посредством дуближа фильмов, как правило, осуществляется непосредственно крупными иностранными кинотрестами («Твентис сенчури Фокс», «Метро Голдвин Мейер», «Парамаунт», «Уорнер бразерс», «Юниверсл» и т. д.), которые таким образом накапливают в нашей стране колоссальные суммы, используемые ими в дальнейшем для расширения своего влияния на нашем рынке.

Итак, дублирование иностранных фильмов является ключом к защите нашей промышленности. Налог на эти фильмы мог бы дать немалый доход нашей казне, если учесть, что в Италию ежегодно ввозится около 400 иностранных фильмов. При наличии юридического механизма, основанного на принципе автоматического и прогрессивного обложения фильма в соответствии с его экономической доходностью, от налога на дублирование, безусловно, можно было бы получить сумму, равную той, которая в настоящее время черпается из государственного бюджета и используется для оказания помощи кинематографической промышленности. И если даже допустить, что в результате введения этого налога импорт фильмов сократится на 50 процентов, то мы все же сможем получать доход в 5 миллиардов лир, при его правильном использовании вполне достаточный для субсидирования нашей кинематографии. В последнем случае она бы выиграла за счет разгрузки рынка, что позволило бы более полно эксплуатировать наши фильмы. Ныне же пять тысяч фильмов, находящихся в обращении, порождают экономический хаос, вследствие чего теряется возможность получить от каждого фильма то, что можно и должно было бы из него извлечь.

Что же касается финансовой помощи нашей кинематографии, то ясно, что она должна быть направлена на качественное улучшение кинопродукции и одновременно на экономическое оздоровление кинопромышленности. Таким образом, задача состоит в том, чтобы, с одной стороны, побудить продюсеров выпускать фильмы, обладающие определенным художественным уровнем и имеющие культурную ценность, а с другой — снизить из-

держки производства, доведя их до уровня конкретных возможностей нашего рынка. Снижение издержек производства должно быть достигнуто отнюдь не за счет снижения качества кинопродукции, поскольку самая крупная статья расходов — это расходы на артистическую труппу, то есть на оплату артистов и режиссеров, а не на техническое оснащение. Нет никакой необходимости в том, чтобы оплата артистов была настолько высока, что участие в фильме было бы столь же прибыльно, как и выигрыш тринадцати очков в тототальчо.

Французское законодательство весьма разумно устанавливает премии за фильмы пропорционально доходам от их экспорта. Эта система обладает тем преимуществом, что, сохраняя принцип автоматизма (суждения о художественных достоинствах фильмов, высказываемые комиссиями, хотя бы и состоящими из экспертов, всегда являются спорными, и при их вынесении обычно руководствуются личными симпатиями, в чем до настоящего времени обвиняется Технический комитет), она в то же время оказывает свое воздействие и на качество фильмов. И действительно, известно, что именно высококачественные фильмы имеют наибольший успех за границей; элементы кинокартины, обеспечивающие ей успех на одном рынке, могут не вызвать успеха на другом. Достаточно напомнить, что кинокартины с участием Тото, наиболее популярные у нас в Италии, совершенно не имеют успеха за границей. И это вполне естественно, ибо они основаны, я бы сказал, на местных мотивах в отличие от общенациональных мотивов, вызывающих столь большой интерес у иностранной публики.

Премия за экспорт была бы оправдана также в силу того обстоятельства, что премированные фильмы, став источником иностранной валюты, улучшат наш внешне-торговый бюджет.

Все это не исключало бы автоматического предоставления субсидий всем фильмам, размеры которых определялись бы не в зависимости от суммы сбора, а от объема издержек производства, не выходящих за разумные пределы, с тем чтобы и таким путем помогать усилиям, направленным на улучшение качества фильмов, определяющегося в основном премиями за экспорт.

Такая система способствовала бы почти полному освобождению государственного бюджета от лежащего на

нем тяжелого бремени и обеспечила бы действительную защиту нашей кинематографии.

Далее. Защитить нашу кинематографию — это означает гарантировать ей как свободу экономической инициативы (что мешало бы возникновению опасных монополий и тех громоздких объединений, деятельность которых и в прошлом неизбежно заканчивалась крахом, и, напротив, стимулировало рост здоровой средней промышленности ремесленного характера), так и свободу художественного выражения. Именно с учетом этого следует подходить и к цензуре, а самое главное оценивать такие факторы, как давление экономического порядка и вмешательство бюрократии, которая должна быть полностью лишена возможности воздействовать на художественную сторону кино или, во всяком случае, на содержание фильма.

Сейчас, когда намечается организация министерства зрелищных предприятий, спорта и туризма, со всеми вытекающими отсюда последствиями, уместно вновь выдвинуть здоровый принцип упрощения бюрократического аппарата и ограничения его полномочий. Смысл существования органов административной власти ныне иной, чем он был при фашистском режиме. Необходимо вернуть эти органы в рамки конституционной законности, используя для этого новые нормы, которые соответствовали бы принципам современной демократии.

Кроме того, государство должно распустить все кинематографические общества, учреждения и органы, которые не служат общим интересам, что даст возможность сэкономить немало миллионов лир в государственном бюджете.

В самом деле, непонятно, почему государство должно в лице ЧИНЕС выступать в роли кинопроизводителя и идти на риск, связанный с ведением такого дела. Непонятно также, в силу каких причин государство (в лице Чинечитта, ЭНИЧ, ЭЧИ) должно управлять предприятиями, кинозалами и сетью кинопроката, так как эти органы занимаются чисто коммерческой деятельностью.

Едиственная забота этих обществ заключается в том, чтобы уложиться в бюджет, что далеко не всегда им удается. Просто смешно, что государство вынуждено заботиться о таких вещах и прилагать в этом направлении свои усилия. Оно могло бы выйти из такого затрудни-

тельного положения, ликвидировав эти общества и, по крайней мере частично, реализовав крупные суммы, которые тратило и тратит на их поддержание.

То же самое относится и к учреждениям, которые хотя и могли и должны были бы выполнять определенные функции, но в действительности служат лишь для выкачивания средств из государственной казны и используются как удобные местечки для устройства кое-кого из чиновников и многочисленных друзей нынешних политических руководителей — тех самых «незаменимых специалистов», которые всем хорошо известны.

Итак, в этой области необходимо было произвести «прополку», что было бы весьма полезно как для бюджета, так и для кинематографической промышленности, и без того находящейся в слишком стесненных обстоятельствах, чтобы, кроме всего прочего, выдерживать конкуренцию и со стороны государственных предприятий.

Что же касается документальных фильмов, то, безусловно, для решения этой проблемы нужно сначала создать рынок сбыта, на котором экономическая ценность этих фильмов будет устанавливаться в зависимости от их значения и качества.

Если эти мероприятия или мероприятия подобного характера вызовут сокращение объема кинопродукции, приведя его в соответствие с возможностями сбыта на итальянском рынке (а ныне даже те, кто приветствовал осуществлявшуюся Андреотти политику увеличения кинопродукции, согласны с тем, что расширение производства является одной из причин кризиса), и если в сфере кинематографической промышленности в обращении будет находиться меньший капитал (в особенности в той его части, которая течет из государственной кассы), то это даст лишь положительный результат, ибо для оздоровления экономики нашей кинопромышленности необходимо как сокращение объема кинопродукции, так и издержек производства. Снижение издержек производства повлечет за собой уменьшение выплачиваемых артистам гонораров до уровня, не противоречащего моральным принципам, ибо сейчас они достигли совершенно недопустимых размеров. В свою очередь, непомерно высокие гонорары артистов показывают, какие баснословные и бесчестные доходы получают некоторые продюсеры за счет денег итальянских налогоплательщиков. Это доходы, которые нажи-

ваются без труда; для их получения не требуется ни разумно прилагаемых усилий в области производства, ни разумной организации.

Защита итальянского кино не означает защиты спекуляции и низкопробной кинопродукции. Защищать наше кино — это значит защищать фильмы, поставленные по принципам, продолжающим и развивающим традиции лучшего течения в итальянской кинематографии, того течения, в котором нашли свое выражение дух и гений нашей нации.

Что же касается государства, то оно должно способствовать развитию учебного кино, научного и документального фильма, поддерживая деятельность организаций, стремящихся перенести изучение проблем кино в плоскость культуры.

Для того чтобы преодолеть нынешний кризис в кино, и прежде всего чтобы поднять нашу кинематографию до того уровня, от которого зависит ее экономический успех, для того чтобы добиться такого положения, когда кино действительно стало бы орудием культуры, эффективным средством воспитания, образования, научного исследования и популяризации культурных ценностей, необходимо, чтобы вся проблема кино рассматривалась в ее органическом единстве и в таком же органическом единстве была разрешена. Еще раз следует повторить, что ничего хорошего и полезного для нашего кино и для его будущего нельзя ждать, если мероприятия в этой области, столь недоверчивой ко всему, что имеет отношение к науке и идеям, будут носить эмпирический и преходящий характер.

Я не могу закончить книгу, не подчеркнув еще раз своей веры в кино и в людей, сумевших благодаря своему таланту превратить его в ценное средство художественного выражения. В особенности это касается настоящего момента, когда итальянский фильм и итальянские киноработники заставили весь мир услышать наш подлинный, совершенно своеобразный голос. Вот это итальянское кино и нужно защищать от опасностей, угрожающих ему как внутри страны, о чем я пытался рассказать на предыдущих страницах, так и извне — со стороны иностранной конкуренции, зачастую весьма нечестной. Его нужно защищать от беспринципного соглашательства, от человеческих слабостей, от политики, которую проводит

правительство, используя цензуру, систему премий и другие находящиеся в его распоряжении средства, и которая, безусловно, не способствовала свободе творчества артистов.

Защиту кино следует вести во имя разума, но в то же время защищать его нужно разумно, чтобы не дать повода нашим противникам снять с итальянских экранов все, что хотя бы косвенно может рассматриваться как критика, направленная против них.

Как я уже говорил в предыдущих главах, кино лучше любого другого средства художественного выражения отражает политическую атмосферу в стране, сложившуюся в определенный исторический момент. Будущее нашего кино явится пробным камнем — оно даст возможность определить, насколько глубок демократический дух, как велика любовь к свободе у нынешнего правительства Италии, первые шаги которого, по правде сказать, не дают оснований для особых надежд.

Окончательный ответ за конкретными фактами.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступительная статья	3
Предисловие к русскому изданию	13
Предисловие	17
Глава первая. Могущество кино	19
Глава вторая. Государство и кино	49
Глава третья. Цензура	81
Глава четвертая. Богатство и нищета кино	108
Глава пятая. Борьба вскруг кино. Церксьвь и клерикалы	152
Глава шестая. Борьба вокруг кино. Светские силы и комму- нисты	190
Глава седьмая. Культура и кино	224
Заключение	246

Лунджи Къяриви СИЛА КИНО

Редактор Б. В. ПОСПЕЛОВ

Технический редактор В. И. Шаповалов

Художник Б. В. Шварц

Корректор Р. Я. Новик

Слано в производство 1/VIII 1955 г. Подписано к печати 16/XI 1955 г. А-06543.
Бумага 84×108^{1/2} = 4,2 бум. л. 13,8 печ. л. в т/ч 7 вкл. Уч.-издат. л. 14,1.
Изд. № 7 2751. Заказ 600.

Издательство иностранной литературы Москва, Ново-Алексеевская, 52.

20-я типография Главполиграфпрома Министерства культуры СССР,
Москва, Ново-Алексеевская, 52.

6 р. 25 к.