



за рубежом

Неореализм сегодня

Вл. Баскаков

Это статья о неореализме. Нас спросят — почему вдруг мы вспомнили течение, которое, по признанию даже самих его организаторов, завершило свое существование чуть ли не два десятилетия назад?

И все же это статья о неореализме. Сегодня, в обстановке обострившейся идеологической борьбы, весьма уместно напомнить о судьбах этого яркого проявления итальянской культуры, итальянской кинематографии.

Ленинское положение о том, что в обществе, расколотом на классы, духовная культура не выступает как единая, общечеловеческая, подтверждается и всем развитием современного искусства капиталистического мира. «В каждой национальной культуре, — указывал В. И. Ленин, — есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде господствующей культуры»*.

Классовый характер культуры в капиталистическом обществе, разумеется, не исключает того, что в духовной культуре людей, принадлежащих к той или иной нации, имеются и некоторые общие черты. Все же лучшее, что создается в национальной культуре, — это результаты развития народной, демократической — и как высшая форма ее проявления — социалистической тенденции, хотя эту тенденцию постоянно стремится пресечь и ликвидировать (а нередко и пресекает!) господствующая буржуазная культура, поддерживаемая капиталом, государственной властью, религией. Причем нередко проявления реакционной культуры и демократической культуры могут быть слиты в противоречивом единстве в одном произведении.

Исходя из учения В. И. Ленина о двух культурах в каждой нации, очень важно точно обнаружить, в чем именно проявляет себя реакционная культура сегодня, а в чем — демократическая, отличающаяся более или менее осознанно выраженным народным содержанием, отражающая народную (хотя бы даже общедемократическую, а не социалистическую) точку зрения на современность, на процессы, характеризующие жизнь страны, народа. Это важно для того, чтобы лучше разобраться в явлениях искусства сегодняш-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 120—121.

него дня, а также в традициях, к которым восходят эти явления.

К сожалению, в некоторых наших искусствоведческих работах проявления буржуазной культуры с ничтожными прожилками, вкраплениями культуры демократической иногда получают предпочтение перед проявлениями демократической и даже социалистической культуры.

Именно так случилось и с итальянским неореализмом, мощным течением в кинематографии, возникшим сразу же после окончания войны: оно было объявлено «закончившимся», «исчерпанным» уже в начале пятидесятых годов.

Вызванный к жизни итальянским антифашистским Сопротивлением, неореализм сразу заявил себя как демократическое художественное течение, полное художественного своеобразия и подлинного гуманизма. Именно демократизм, близость к народным массам отличали произведения неореализма от подобных ему явлений в других западноевропейских странах, тоже рожденных в огне антифашистской борьбы, но не вобравших в себя так полно и живо народные чаяния и идеалы.

После долгой ночи фашизма молодые кинематографисты Италии с жадностью устремились к свету. И этот свет увидели они в жизни, борьбе и морали человека труда, простого итальянского труженика.

«Рожденное духом Сопротивления, — пишет С. Герасимов в рецензии на книгу «Современное искусство Италии» («Новый мир», 1970, № 10), — брожением народно-революционных сил после поражения Италии во второй мировой войне, неореалистическое киноискусство, поднявшееся на этой благодатной духовной основе, смогло показать современному обществу всю мощь национального гения Италии и повлияло на развитие мирового кинематографа с той императивной силой, которая всегда сопутствует победительному «примеру».

А между тем иные теоретики неореализма склонны все это течение сводить к сумме изобразительных приемов, найденных Росселлини и Дзаваттини, Де Сика и Де Сантисом. Разумеется, «отцы» неореализма сделали большие

открытия чисто кинематографического значения, обновили и освежили средства кинематографической выразительности, приемы режиссуры и принципы использования актеров, способы декоративного оформления и монтажа. Эти открытия известны, они принадлежат истории, и не воздать им должное просто невозможно. Известно и то, что великие свершения неореализма, тот качественный прыжок, который связан с ним в развитии кинематографии как искусства, опирались на прочную базу лучших достижений мирового реалистического кинематографа, в особенности кинематографа советского. В римской киношколе, где учились будущие организаторы неореализма еще в период фашизма, преподавал коммунист Умберто Барбаро, который хорошо знал советский реалистический кинематограф. Де Сантис вспоминал, что запрещенные в прокате, но имевшиеся в школьной кинотеке фильмы Пудовкина там крутили десятки и сотни раз. Эстетика «Матери» и «Конец Санкт-Петербурга», статьи В. Пудовкина, которые с помощью Умберто Барбаро тоже стали известны питомцам школы, и создали ту художественную почву, на которой потом родились памятные всем открытия неореализма. Многие выпускники школы вспоминают также «Детство Горького» и «В людях» Марка Донского. Суровый, беспощадно правдивый язык этих фильмов, отличавшее их умение видеть доброе и красивое в убогом и нищем быте — все это тоже оставило заметный след в сознании молодых художников, которым предстояло революционизировать искусство итальянского экрана.

А революция эта коснулась не только формы, не только средств кинематографического видения действительности — впервые в киноискусстве капиталистического мира возник целый поток фильмов, отразивших реальную, доподлинную народную жизнь с необыкновенной живостью, естественностью и полнотой. Причем в лучших неореалистических фильмах это не был некий взгляд со стороны, взгляд честного интеллигента, пришедшего «в народ» посмотреть, как он живет. Нет, авторы «Рима — открытого города», «Похитителей вело-

сипедов», «Нет мира под оливами» и «Рима в 11 часов» с почти не встречавшейся прежде непосредственностью и цельностью выражали и отражали именно народный взгляд на явления действительности. И в этом состояли сила и своеобразие неореализма. Не случайно многие деятели неореализма были коммунистами. Иные — голосовали за компартию. Еще в период фашизма, в 1942 году, в написании сценария фильма «Земля дрожит» режиссера Лукино Висконти участвовал коммунист Марио Аликата. (После войны Аликата стал одним из руководителей Итальянской компартии, директором «Унита».)

Эта связь с коммунистической идеологией, в разных фильмах проявившаяся с разной мерой отчетливости и глубины, питала неореализм как новаторское, по сути, революционное художественное течение, хотя среди тех, кто был в орбите этого могучего течения, были и не коммунисты, и даже люди, далекие от понимания марксизма-ленинизма. Но в ту пору они, как и их коллеги-коммунисты, отражали духовный подъем нации, освободившейся от фашизма, мораль и нравственную силу простых людей, противостоящих растленной морали правящих классов, скомпрометированных своей духовной, а часто и непосредственной, открытой деловой связью с фашизмом.

Впервые в истории зарубежного кинематографа появились не отдельные картины, а именно течение, в большой степени свободное от буржуазного идеологического давления, находившееся вне орбиты буржуазной культуры. Отсюда и только отсюда — присущие неореализму антидекадентские черты. Формализм, штукачество, желание увидеть в человеке лишь проявления подсознательных комплексов и т. д. — все это было чуждо произведениям неореализма. В этом — еще одно доказательство антибуржуазности неореализма в лучшую пору его развития.

И именно эту особенность неореализма сразу же увидели и по-своему правильно, встревоженно оценили правящие классы.

Разве мало и до того возникало и во Франции, и в Англии, и в США произведений реалистического искусства, исполненных правды;

боли за простого человека? Все эти произведения, разумеется, тоже беспокоили капитанов буржуазного мира. Но то были произведения, все же стоявшие на позициях буржуазного гуманизма. Они чаще всего не замахивались на сами принципы буржуазной духовной культуры, морали, не ставили коренные вопросы социального бытия народных масс.

Здесь же все было другое. Неореалисты отрицали буржуазную мораль и буржуазный гуманизм, показывали людей трудящихся классов, впрямую противопоставленных буржуазному правопорядку, власти класса эксплуататоров, насквозь прогнившего, разъяренного коррупцией, долготелней связью с фашизированным государственным аппаратом.

Наша кинокритика не сразу и не в полной мере оценила то новое, что принесли молодые итальянские режиссеры, питомцы римской киношколы, в мировое искусство экрана. Очевидно, исследователей, обратившихся к первым фильмам неореалистов, настораживал налет натурализма, элементы фрейдистской философии, которые все же сказывались в трактовке побудительных мотивов действий героев в некоторых неореалистических лентах.

Критика не находила в фильмах неореалистов изображения классово-борьбы в ее осознанных, организованных компартией формах и потому скорее относила сценарии Дзаваттини, ленты Росселлини, Де Сантиса, Джерми, Каstellани к явлениям, аналогичным итальянскому натурализму конца XIX века — веризму, — хотя сам этот термин — натурализм — обычно не употреблялся, он скорее подразумевался.

Но когда с мирового экрана стали сходиться фильмы неореализма, а на смену им явились картины, в которых не было отражения народной жизни в ее сущностных закономерностях и проявлениях, хотя иногда, правда, и воспроизводились внешние атрибуты неореалистических лент — грязные улицы, веревки с бельем, галдящая толпа, — тогда разговор о неореализме стал вестись на более высоком теоретическом уровне. Теперь уже в «Риме в 11 часов» или в «Два гроша надежды» даже вчерашние скептики стали обнаруживать от-

блески яростной классовой борьбы, отражение народной психологии в ее ранее не исследованных западноевропейским кинематографом чертах и проявлениях.

Пожалуй, в ту пору все и сошлись на том, что неореализм был подлинно демократическим течением, отразившим подъем нации после падения фашистского режима.

А в середине 50-х годов, когда неореализм потерял свое место в кинопроизводстве Италии, в итальянской печати возникла острая дискуссия о его судьбах. Позднее она прошла и среди наших теоретиков кино.

Отражение этой дискуссии можно видеть и в недавней статье Б. Зингермана «Итальянское кино и итальянское общество» (сб. «Современное искусство Италии», М., «Искусство», 1970), где снова обстоятельно и точно определяется место неореализма в развитии искусства страны. Автор стремился, по-видимому, подвести итоги дискуссии, на протяжении ряда лет кипевшей вокруг неореализма. И несмотря на ряд спорных положений, ему удалось выдвинуть несколько наблюдений, представляющих несомненный интерес. В частности, заслуживает серьезного внимания мысль Б. Зингермана о том, что неореализм выполнил одновременно две задачи — общеевропейскую и чисто национальную, итальянскую. Оказав широкое влияние на искусство других стран, он остался вместе с тем сугубо итальянским художественным течением.

Известно, что насчет причин «конца» неореализма существуют и в итальянском и в советском киноведении разные точки зрения. Одни полагают, что неореалистические фильмы перестали выпускаться по чисто внешним причинам — из-за давления голливудских кинокомпаний, произвола клерикальной и государственной цензуры, отсутствия средств у национальных кинопромышленников и т. п. Другие указывали, что изменилась сама действительность: социальная революция, которой жаждали неореалисты, не произошла, общество в определенной степени стабилизировалось, возникла «нормальная» буржуазная жизнь, в условиях которой неореализм не мог не начать вянуть и вырождаться.

Автор статьи, о которой у нас сейчас идет речь, не вполне соглашаясь с первой точкой зрения, не видя в ней достаточно убедительного объяснения кризиса, поразившего неореализм, еще более решительно возражает против второй.

Б. Зингерман, в частности, оспаривает весьма распространенную точку зрения на эволюцию неореализма, впервые предложенную И. Соловьевой в книге «Кино Италии» (М., «Искусство», 1961). Суть этой концепции Б. Зингерман сводит к следующим положениям: после насильственного прекращения антифашистского Сопротивления, не приведшего к социалистической революции, в стране восторжествовал обычный «нормальный» путь буржуазного развития, что предопределило отход итальянского искусства второй половины 50-х годов от неореализма, возникновение других художественных и идейных тенденций.

При такой концепции И. Соловьевой, указывает Б. Зингерман, казалось совершенно естественным, что после неореалистических лент, пронизанных ощущением истинно народной жизни и человеколюбием, в Италии, перешедшей от неразрешившейся революционной ситуации к «нормальному», то есть обычному буржуазному, укладу жизни, и в кино наступила пора разочарования, «похмелья». Основными мотивами итальянских фильмов 50-х — начала 60-х годов стали одиночество, усталость, душевная опустошенность, а главным выразителем настроений, характерных для итальянского общества этого периода, выступил Антониони, у которого эти мотивы были выражены наиболее открыто и последовательно. Далее Б. Зингерман полемизирует с известной статьей М. Туровской «Микеланджело Антониони — первое знакомство» («Искусство кино», 1962, № 6), главная мысль которой в том и состояла, что «в самом обществе, накопившем усталость и разочарование несбывшихся надежд, не было уже почвы для неореалистической концепции», вот и наступила пора побед Микеланджело Антониони.

Но факты говорят, что и в 50-х и в начале 60-х годов, то есть и в условиях так называемо-



«Сакко и Ванцетти». Режиссер Джулиано Монтальядо



«Признание полицейского комиссара прокурору республики». Режиссер Дамиано Дамиани

«Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений». Режиссер Элио Петри



«Забриски Пойнт». Режиссер Микеланджело Антониони



го «экономического чуда», появлялись картины, которые свидетельствовали, что и в этот период демократическое движение не только не утратило в Италии, а, наоборот, приняло новые, мощные формы. Активная политическая жизнь, рост авторитета компартии (четвертая часть населения Италии голосует за коммунистов), острые классовые бои — все это прежде всего и характеризует положение в стране, где нельзя видеть только «горечь несостоявшихся надежд» (хотя и горечь тоже, конечно, ощутимо окрашивала и тогдашнюю жизнь и искусство определенной части итальянского общества).

Но верно и обстоятельно развернув полемику с теми, кто видел в итальянском обществе лишь «утраченные иллюзии», Б. Зингерман сам склоняется к мысли о том, что на смену неореализму пришел некий новый, как бы высший этап в развитии итальянской кинематографии. Выразителем времени, по его мнению, становится искусство Феллини, Висконти, Пазолини, Антониони. Творчество Феллини и Висконти ему представляется наиболее ценным, и автор статьи разбирает фильмы этих мастеров в широких связях с итальянской действительностью последних лет. К Антониони он более строг, считая, что тот, по существу, всю жизнь ставит лишь один и тот же фильм, и в «Затмении», где он достигает совершенства, «внутренняя бедность его искусства всего сильнее и раскрывается». Критик, явно упрощая проблему, считает творчество Антониони «математически заданным», а его фильмы — чистым психологическим экспериментом, в котором «некоторые новые мотивы итальянского кино, имеющие под собой глубокие социальные основания», достигли (что верно) абсолютизации и даже опошления(?), поскольку, как полагает Б. Зингерман, Антониони в своих фильмах эти мотивы «довел до глубокомысленной, утонченной и мрачной бульварщины — он их скопрометировал».

Так, если М. Туровская видела в Антониони вершину в развитии итальянского кино тех лет, новый, невиданный цвет, возросший на почве, обеспокоенной тотальным разочарованием, то Б. Зингерман начисто отрицает

какой-либо вклад этого режиссера в развитие прогрессивного кинематографа современной Италии, видя в нем лишь «увядшую ветвь итальянского искусства».

Думается, здесь весьма спорны обе точки зрения: Антониони — не феномен, отразивший в себе итальянскую действительность в ее основных чертах, но он все же заметное и по своему закономерное порождение некоторых свершавшихся в ней процессов (и в этом, по моему, ближе к истине М. Туровская).

Новый фильм Антониони «Забриски Поинт» позволяет прийти к более глубокому и научно аргументированному исследованию кинематографа Антониони как социального феномена, взятого не в статике, а в диалектическом развитии, в динамике, в движении.

В творчестве Пазолини Б. Зингерман наряду с его яростной активностью и изобразительной силой справедливо видит натурализм, обостренный интерес к жестоким нравам деклассированных элементов, к биологическому началу в человеке, что подтверждается и картинами, созданными Пазолини в самое последнее время.

Пьер Паоло Пазолини в первых своих фильмах создал впечатляющую картину римского дна, гнета и произвола, обрушивающихся на простого, «маленького» человека. Но дальнейший путь режиссера был сложен и противоречив — здесь были и взлеты, были и падения, а главное — как раз последние годы отмечены в творчестве режиссера полным уходом от реализма к символам, аллегориям, жестокой эротике.

Пазолини всегда декларировал свою антибуржуазность, правда, нередко атаки против буржуазного образа жизни и морали сочетались у него с довольно путанными аллегориями, срывами в мрачную психопатологию и никогда не сопровождались какой-либо положительной программой, — в этом я согласен с Б. Зингерманом.

В одном из последних фильмов Пазолини «Свинарник», как и во многих картинах, созданных в эти годы влиятельными режиссерами Франции и Италии, подвергается рассмотрению суть нынешнего общества и современного

человека. Действие фильма происходит в доме западногерманского магната, который заключает пакт с бывшим нацистским преступником. Таким образом, приметя злободневности налицо. Но когда режиссер разворачивает на экране сцены людоедства, скотоложества, чудовищных человеческих пороков и извращений, странные и страшные аллегории — то становится совершенно ясно, что здесь мы имеем дело лишь со словесным декларированием антибуржуазности. По сути же своей все идеи «Свинарника» почерпнуты из потоков антигуманистического искусства, буржуазный характер которого неоспорим.

Это же можно сказать и о «Декамероне», премированном на фестивале в Западном Берлине в 1971 году, — этом причудливом наборе страшных картин физического и морального человеческого уродства. Здесь даже не прочитывается какая-либо проекция в современный буржуазный мир.

Итак, остались Феллини и Висконти. В их творчестве, отражающем более трудный, более мучительный анализ современного общества, В. Зингерман видит наиболее прогрессивную тенденцию итальянского искусства экрана сегодня. (Правда, к Феллини и Висконти критик добавляет еще позднего Росселлини с его «Генералом Делла Ровере» — в статье содержится яркий анализ этого фильма.)

В таком методологическом построении истории итальянского кино последних лет много интересного. Изобразительная сила лучших лент Висконти и философская глубина таких картин Феллини, как «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «8^{1/2}» и некоторых других, — явления большого масштаба. Верно очерчены и кризисные моменты в творчестве Антониони и Пазолини. Правда, подчеркнем еще раз, нам не кажется точным определение Антониони как ремесленника и мистификатора. М. Туровская при недостаточном четком методологическом подходе к творчеству Антониони (на что В. Зингерман указал правильно) все же, как мне кажется, точнее определила многие особенности таланта этого художника, сделав интересный анализ его ранних фильмов. Последний фильм Антониони «Забриски Поинт», на-

помним об этом еще раз, показал, что Антониони и раньше обладал потенциями, которые помогли ему в этой картине прийти к пониманию реальной трагедии, переживаемой американской молодежью, дать во многом правдивый и точный анализ этой трагедии.

Однако основной предмет нашего спора с В. Зингерманом — это традиции итальянского неореализма, его исторические судьбы и перспективы. Вся эта проблема представляется нам сегодня много сложнее, и рассмотреть ее хотелось бы и методологически несколько по-иному, чем это сделал В. Зингерман в своей во многом интересной работе.

Так что же сделали неореалисты? И кто они такие? Можно ли согласиться с тем, что несбывшиеся мечтания о наступлении эры социальной справедливости заставили их уйти со сцены и они лишь уготовили почву для рождения новых художников, которым открылась иная и более глубокая правда о современном капиталистическом мире?

В. Зингерман отменяет ту часть этой концепции, которая касается «несбывшихся надежд» на социальную революцию, справедливо указывая на нарастание (а отнюдь не ослабление!) классовой борьбы в Италии.

Он с уважением говорит и о заслугах неореалистов, об их прежней роли в искусстве, но затем все-таки приходит к выводу, что сегодня их традиции неплодотворны, что они — история, яркая, незабвенная, но только история! Ведь их творческие принципы «не работают» и не могут «работать» сейчас, когда все так усложнилось в окружающем мире.

«На фоне «Дороги» (речь идет о «Дороге» Феллини. — В. Б.), — пишет В. Зингерман, — историческая и художественная изжитость неореализма сделалась очевидной. В дискуссии о неореализме, которая горячо завязалась в 1955 году, вскоре после появления «Дороги», об этом направлении говорили уже в прошедшем времени. Стало очевидно, что вокруг, в итальянской действительности, в общественной атмосфере Европы что-то переменялось, что эти перемены неореалистами не предполагались и не брались в расчет. Победоносная и уверенная энергия, с какой Феллини утверждал свой

взгляд на мир, ощутилась в «Дороге» особенно сильно на фоне выцветших мотивов последних неореалистических картин. Следовательно, очевидно, предположить, что Феллини ведаема некая новая правда об итальянской действительности послевоенных лет, которая от неореалистов ускользнула, которой они еще не знали».

Итак: «некая новая правда об итальянской действительности».

Заметим, кстати, что это утверждение опирается в определенной мере на взгляды самих итальянских режиссеров и критиков, в том числе и тех, кто был связан в свое время с движением неореализма. Да, и им показалось, что традиции неореализма мертвы, неплодотворны, что все достижения неореализма — это славная, но древняя история.

Что ж, оценим по достоинству тот факт, что конец 50-х и весь период 60-х годов был сложным, по существу, кризисным периодом в итальянском киноискусстве. Тогда в Италии стали штамповаться и «вестерны-спагетти», и пошлейшие комедии, приправленные эротикой, и псевдоисторические фильмы — все это финансировалось крупными американскими компаниями.

В кинематографе, который критика называла «серьезным», появились фильмы, снятые с большим мастерством, фильмы, где случались и крупные кинематографические открытия, но в которых авторы пристально рассматривали лишь человека, либо поставленного в «пограничную» ситуацию, либо обуреваемого подсознательными комплексами.

Кризис коснулся и видных мастеров. Мы видели фильмы, созданные режиссерами, связанными в прошлом с неореализмом, но очень далекие от основных принципов этого течения, по существу, фильмы буржуазные. Это относится и к творчеству таких мастеров, как Де Сика, Джерми.

Недаром Де Сика с горечью признавался, что в ряде его фильмов — «Вчера, сегодня, завтра», «Золото Неаполя» и других, в которых участвовала София Лорен, — были утрачены многие характерные для его прежнего творчества черты. «В них нет выдержанности, —

признавался он, — а главное, души, которые были в моих первых работах. И это мучает меня. Это как раз те фильмы, которые я не должен был ставить».

Итальянские продюсеры, подчинившись своим заокеанским заказчикам и банкирам, лишили большую часть итальянского кинопроизводства национального своеобразия. Многочисленные копродукции со странами Европы сыграли в этом отношении далеко не последнюю роль. Родился некий «усредненный» фильм, в котором наличествовали и внешние приметы неореализма, но появился новый герой (обычно видный американский актер или актриса), а главное, появилось совершенно иное отношение к жизни. Этот «усредненный» фильм отчалил от берега реализма и причалил к другому берегу — к массовому буржуазному искусству.

Капитанам кинорынка удалось сменить веки всего итальянского кино — они не только раздавили неореализм (я не хочу отрицать и внутренние, в том числе и субъективные причины кризисных явлений в неореализме), они не только открыли шлюзы для дешевой пошлятины. Они оказали поддержку декадансу.

Известный итальянский актер Раф Валлоне писал о неореализме: «В годы его расцвета слава нашего кино стала поистине мировой. До подобных высот национальное киноискусство никогда больше не поднималось. Это не тоска по безвозвратно ушедшим золотым дням, а констатация бесспорных истин. Демократическое социальное направление — «неореализм» — подвергалось и подвергается нападкам многих. Было бы неверно полагать, что с середины пятидесятых годов это направление перестало существовать благодаря подобным нападкам. Изменились социальные, экономические условия, способствовавшие возникновению и расцвету неореализма. Кинодельцы, начавшие финансировать кинопроизведения, по непонятным для них причинам давшие громадные сборы, быстро смекнули, что если в нашем обществе возобладают тенденции и идеи, проповедуемые авторами неореалистических фильмов, то плодами коммерческого успеха подобных работ придется пользоваться

недолго. После весьма краткого периода растерянности сработала классовая солидарность толстосумов. Были приведены в действие все законы и установления так называемого «свободного мира». Защелкали продажные перья буржуазных борзописцев. Началось фронтальное наступление на неореализм. В течение длительного времени против него велась планомерная кампания в прессе. В борьбе этой использовались все средства, ложь, дезинформация, финансовый и политический шантаж. Спешно начались съемки бездумных, так называемых развлекательных лент» (сб. «Буржуазное общество и культура», М., Политиздат, 1967, стр. 213).

Мне представляется это высказывание интересным анализом реальности.

Кстати сказать, в работах Ж. Садуля, статьях Р. Юренева, Г. Богемского и других советских исследователей неореализма еще в конце 50-х — начале 60-х годов выдвигались верные и глубокие суждения о причинах кризиса неореализма и вместе с тем раскрывалась непреходящая ценность идейно-эстетических принципов этого течения.

В связи с этим мне представляется неточной полемика Б. Зингермана с Р. Юреным.

«Итальянский неореализм, — писал Р. Юренин в статье «Эстетические воззрения мастеров итальянского неореализма» (сб. «Современное искусство за рубежом», М., «Наука», 1964), — самое яркое и, бесспорно, наиболее прогрессивное явление в современном зарубежном киноискусстве». Он справедливо отождествляет лучшие произведения неореализма с реализмом, а иные из них — с социалистическим реализмом, раскрывая в то же время антиреалистическую сущность многих фильмов, поднятых на щит буржуазной критикой.

В этой статье, написанной в 1964 году, то есть тогда, когда, по мнению многих, неореализм уже окончился, критик отмечал: «Уже сейчас ясно, что итальянский неореализм, выдержав серьезнейшие испытания, преодолел творческий кризис, обновился, окреп и продолжает свое развитие, сближаясь с социалистическим реализмом».

И это действительно так. По существу, тра-

диции итальянского реализма в киноискусстве, родившемся в первую послевоенную пору, не пресекались никогда.

Поэтому трудно согласиться с теми теоретиками, которые пытаются доказать, что в 60-е годы наиболее ценно было лишь то, что создавалось как бы вопреки неореализму.

Но ведь именно в 60-е годы были сделаны «Невеста Бубе» Коменчини, «Я ее хорошо знал» Пьетранджели, «Бум» Де Сика и другие фильмы, в которых по-новому, с учетом новой исторической обстановки в стране, развивались традиции неореализма (вместе с тем в этих фильмах видны и иные стилистические потоки).

Но правда и то, что в эти же годы получила развитие тенденция декадентская, уводящая зрителя в сторону от изображения реальной жизни, в мир исследования человеческих аномалий.

В творчестве Феллини, Пазолини, в определенной степени Висконти была выдвинута в эти годы принципиально новая — по сравнению и с неореализмом и даже с их собственными ранними работами — творческая и идейная программа.

Появились и фильмы молодых художников, более иррациональные по форме и «левые» по политической проблематике, быстро подхваченные на щит буржуазной критикой.

Казалось бы, они и поведали ту «новую правду» об итальянской жизни, которой не было у «добрых» неореалистов.

Но не будем торопиться с выводами. Попробуем трезво оценить то «новое слово», которое сказали в своих лучших фильмах крупнейшие мастера, пришедшие «на смену» неореализму.

Да, «Сладкая жизнь» — это произведение огромной взрывчатой силы, произведение художника, отрицающего капиталистический правопорядок и мораль. И в последующих своих работах Феллини показал свои могучие художнические потенции, но вместе с тем продемонстрировал (как и в некоторых своих ранних работах) и растерянность перед реальностью, неспособность увидеть и осмыслить причины царства зла, которое он столь зорко видит и впечатляюще воспроизводит на пленке. Он увидел не только в окружающем его

мире, но и в самом человеке лишь страшное, омерзительное, то, что лишало зрителя какой-либо надежды на возможность сколько-нибудь радикальных перемен.

Куда дальше пойдет художник, поставивший совсем недавно свое самое пессимистическое, прямо-таки апокалиптическое произведение «Сатирикон», — куда дальше пойдет Феллини, покажет время. Не исключено, что он вновь обретет в себе силу увидеть, что конвульсирует и разлагается не человек и человечество, а общество, основанное на подавлении и угнетении человека.

В то же время жизнь показала, что демократическая и антибуржуазная струя в искусстве Италии, родившая неореализм, вопреки прогнозам многих критиков, не ушла в подпочву, что итальянская действительность породила не только многослойный, порой безысходно противоречивый мир Феллини и Пазолини, а в определенной степени и Висконти, в творчестве которого, наряду с нарастающими декадентскими тенденциями, остались и элементы резкой антибуржуазной и антифашистской критики.

Никак не зачеркивая крупные кинематографические открытия этих художников и режиссеров меньшего масштаба, я все же не склонен считать, подобно Б. Зингерману, что даже Феллини совершил открытие некой «новой правды», которой не достигли неореалисты. Наоборот, Феллини, как и Пазолини, в последних своих фильмах все дальше уходит от реализма, от социального анализа действительности.

Неореалисты умели встать на точку зрения народа, им была введена социальная подоплека общественной жизни. Их мораль и их идеал — это мораль и идеал труженика, если и не промышленного рабочего, то, по крайней мере, того слоя, из которого рекрутируются пролетарии города и села.

«Кино 45-го года, — писал Чезаре Дзаваттини, — как оно начиналось, находилось в прямой зависимости от жизни народа, оно диктовалось этой жизнью, показывало ее проблемы, ее трудности. В последующие годы эта прямая, непосредственная связь была поглощена бур-

жуазной индустрией. И хотя я с удовольствием хожу в кино, чтобы посмотреть хороший фильм — английский, французский или итальянский, но это не мешает мне понимать, что это фильм буржуазный, как бы талантливо сделан он ни был».

Что касается высказываемых нередко сомнений насчет якобы убывающей изобразительной силы неореалистических фильмов, то и здесь тоже стоит сделать важные поправки.

Просто сравнить фильмы, созданные в наши дни и двадцать лет назад, а потом из этого сравнения делать далеко идущие выводы, было бы неверным. Кино — искусство, связанное с техникой. На памяти одного поколения оно обрело звук, а затем цвет. Способы кинематографической изобразительности непрерывно совершенствуются. Ведь даже великий фильм, скажем, двадцатых годов, современный зритель не может воспринимать так, будто он смотрит картину, созданную в наши дни. Здесь нет непосредственного восприятия, а всегда поправка на историю, на тот вклад, который внес фильм в судьбы искусства экрана. Поэтому я полагаю, что прямые сравнения фильмов, созданных с двадцатилетним интервалом, непродуктивны. Разумеется, сейчас «Похитители велосипедов» или «Рим в 11 часов», «Нет мира под оливами» или «Под небом Сицилии» смотрятся совсем не так, как в ту пору, когда они появились. По способам воспроизведения жизни они кажутся устаревшими. Многие приемы драматургии, монтажа, техники сейчас выглядят наивно.

Здесь, кстати, одна из позиций, разделяющая кино с литературой или музыкой. Шекспир и Бетховен, Пушкин и Чайковский и сейчас непосредственно воздействуют на читателя и слушателя без скидок на историю.

Но, и это совершенно ясно, без «Рима в 11 часов» или «Похитителей велосипедов» были бы невозможны сегодняшний размах реализма и сегодняшние победы социального и политического кино во всем западном мире.

Я не согласен и с тем, что Феллини в лучшем своем фильме, в «Сладкой жизни», совершил нечто вроде революции в итальянском кино. По-моему, как раз в «Сладкой жизни»

способы изображения часто берутся у неореалистов, но повертываются по-другому, преследуя принципиально иные цели.

Дело, словом, не в том (хотя это важно), почему окончился неореализм. В мировом искусстве не так уж редко мощные художественные течения имеют такой короткий век.

Дело в том, какое значение для судеб искусства имеет итальянский неореализм. А это значение трудно переоценить. В условиях буржуазного общества ни отдельные художники, ни целое поколение художников никогда еще не достигали такого уровня правды и социального анализа, какого достигли неореалисты.

Вот почему так знаменателен факт, который поразил нас всех в самое последнее время. Разве не достоин удивления — с точки зрения того же Б. Зингермана, анализ которого никак не предусматривал этой возможности, — тот факт, что в последние два года в Италии возникают фильмы, явно продолжающие и развивающие традиции неореализма, похороненные было излишне торопливыми критиками по первому разряду.

В этом плане особенно интересны фильмы из Италии, показанные на VII Международном кинофестивале в Москве в июле 1971 года.

«Признание полицейского комиссара прокурору республики» (режиссер Дамиано Дамиани), разоблачающий буржуазный правопорядок, — фильм, получивший один из главных призов фестиваля.

«Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений» (режиссер Элио Петри), в своеобразной форме раскрывающий механизм насилия и подавления личности буржуазной государственной машиной.

Проблема борьбы с колониализмом остро и талантливо поставлена в фильме «Кеймада» (режиссер Джилло Понтекорво).

Фильм «Сакко и Ванцетти» режиссера Джулиано Монтальдо прозвучал как разоблачение современных наемных убийц в США.

Эти фильмы открыто противостоят не только «коммерческому» кинематографу, «массовой» буржуазной культуре. Они противостоят и декадентству, ибо предлагают совсем иную

концепцию человека: человек — не песчинка в вихре жизни, не существо, обуреваемое лишь подсознательными комплексами; человек социален, он может и должен бороться за свое будущее, за будущее человечества.

Фильм режиссера Элио Петри и сценариста Уго Пирро «Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений» — гротеск в форме детектива. Герой картины — полицейский комиссар (актер Джан Мария Волонте) делает блестящую карьеру и отождествляет себя с законом, который он представляет. Он совершил убийство. Он убил свою любовницу, убил зверски, в постели, перерезав ей горло бритвой. Но он — шеф, начальник «отдела убийств» полицейского управления, комиссар, «дотторе» — так его зовут подчиненные, зовут так, как и принято в Италии называть почетных, добropорядочных господ.

Полицейский комиссар не просто маньяк-убийца, он сознательно испытывает свою судьбу, как бы бравирует перед подчиненными своей безнаказанностью. Он нагло оставил в квартире убитой женщины свои следы, отпечатки пальцев и даже не пожелал замаскировать все это. Зачем? Он выше всяких подозрений! Его алиби — это высокий полицейский чин и беззастенчивая демагогия фашистского толка.

Он участвует в разгоне студенческой демонстрации и садистски измывается над студентом, задержанным полицией, заставляя его дать ложные показания, оклеветать товарищей. Все дозволено! Ведь он — полицейский чин, представитель власти, чуть ли не сам закон.

Комиссар доходит до того, что сообщает на улице первому попавшемуся прохожему, что именно он недавно убил женщину. Но когда этот старый маленький человек, придя в полицию, видит за столом того, кто сообщил ему, что он убийца, старик теряет рассудок и в страхе отказывается от всех своих показаний.

Все дозволено!

И пока «дотторе», «шеф» сам не заставляет себя арестовать, он непогрешим, он выше всяких подозрений. Оказывается, что при очень несложной мимикрии можно замести следы

даже для всех очевидного преступления, и не только не попасть за решетку, но и не лишиться своего служебного кресла.

Фильм-памфлет, фильм-гротеск, обличающий и произвол власть предержащих, и фашистскую демагогию, которой охотно пользуются такие люди в борьбе с инакомыслящими, одновременно с такой же силой обличает могучий аппарат слежки, подслушивания, подавления, применяемый буржуазным государством.

Таков фильм Элио Петри и Уго Пирро.

Правда, нельзя не видеть, что в этот реалистический, разоблачительный фильм врываются и иные потоки. Они чувствуются уже в первом кадре — комиссар полиции убивает любовницу в постели, во время полового акта. Героя все время преследуют мазохистские комплексы, он ходит по краю пропасти, испытывая судьбу. А во встрече с прохожим, которому он признается, в развиваемой полицейским чиновником философии «все дозволено» вдруг чувствуется реминисценция из Достоевского, хотя и упрощенная до плакатного гротеска. Полицейский шеф — антипод и двойник Раскольникова, попавшего наконец в наполеоновское кресло.

Включение в ткань фильма такого рода прямых реминисценций, а также ряда натуралистических кадров, с шокирующей здоровое чувство зрителя обстоятельностью показывающих психопатологические комплексы, обуревающие героя, — все это не обогащает, а отяжеляет картину.

Итак, в фильме есть новые, в том числе и декадентские черты. Но влияние на него эстетика неореализма бесспорно.

А в некоторых фильмах художники этого ряда идут в социальном анализе дальше неореалистов, показывая бесправие человека в условиях буржуазной демократии, произвол власти предержащих.

Герой итальянского фильма «Признание полицейского комиссара прокурору республики» полицейский чиновник Бонавиа убеждается, что он не может в рамках закона, в который он верил, наказать коррупционеров и убийц, поддерживаемых крупным капита-

лом и вышестоящей властью. И Бонавиа решает сам свершить правосудие — он убивает главаря мафии, за спиной которого стоят строительные подрядчики и отцы города, судьи и высшие полицейские чины. Но и этот террористический акт, за которым, как надеялся Бонавиа, последует громкий, публичный процесс, в ходе которого коррупционеры и вожаки мафии будут разоблачены, кончается ничем. Героя просто убивают в тюрьме, а те, кто дирижирует преступлениями и коррупцией, торжествуют своей очередной успех. Нет справедливости в условиях буржуазной демократии. Субъективная честность чиновника ничего не значит в механизме лжи и обмана. Ведь и другой герой фильма, прокурор — тоже субъективно честный и порядочный человек, — оказывается на деле не только не вершителем закона, но, по существу, соучастником преступления.

Вывод из такого рода картин зритель может сделать сам.

Он ясен и определен: капитализм, его правопорядок, его конституционные законы, его мораль враждебны человеку. Именно эта ясность и определенность позиции художников в осуждении мира зла и насилия и отличает подобного рода произведения от тех декадентских фильмов, которые, порой весьма талантливо и впечатляюще, рисуют бессилие человека, находящегося вне общества, «некоммуникабельность» индивидуумов, алогичность их поступков, не пытаюсь проникнуть в существо причин отчуждения и подавления личности в современном буржуазном обществе.

Режиссер Джулиано Монтальдо, постановщик фильма «Сакко и Ванцетти», недавно писал: «Мы — дети неореализма. Его опыт и традиции незыблемы. Вся наша общекультурная и кинематографическая подготовка — из неореализма. Конечно, Феллини, Антониони, поздний Висконти оказали на творческие поиски каждого из нас некоторое влияние, но Петри, Понтекорво, Роза и я сам продолжаем в ином, новом ключе опыт и уроки нашего великого учителя Роберто Росселини и других «отцов» неореализма. Сегодня перед нами

другие проблемы, другая тематика, но уроки прогрессивного итальянского кино первых послевоенных лет — это наши университеты» («Спутник кинофестиваля», 1971, № 11).

Весьма важное заявление!

Значит река прогрессивного итальянского киноискусства не иссякла, она вновь доказывает свою животворную силу. Гражданское, политическое кино, с проявлением которого мы все чаще и чаще встречаемся в Италии, — интереснейшая и очень важная тенденция, которую надлежит глубоко изучить, поддерживая в ней ценное, талантливое, правдивое. В этой тенденции (заметим в скобках) есть и чуждые реализму черты, элементы декаданса, но их тоже надо изучать, чтобы лучше отличать зерна от плевел.

Реальные факты говорят о том, что в мировом киноискусстве неминуемо будут укрепляться прогрессивные тенденции, будет обретать силу передовое реалистическое искусство, способное правдиво и ярко отразить происходящие в мире процессы, и многие талантливые художники, которые еще только ищут выход из духовного кризиса, в конце концов освободятся из плена реакционных буржуазных идей, выйдут из тенет декаданса и индивидуализма. И в этом новое доказательство неисчерпаемой силы и энергии реализма.