

Культура современности

ОБОЗРЕНИЕ ЗАРУБЕЖНОЙ ПРЕССЫ

За экраном и на экране

«Свобода вещь очень приятная. Но либерализм понимает свободу очень узко, чисто формальным образом. Она для него состоит в отвлеченном праве, в разрешении на бумаге, в отсутствии юридического запрещения. Он не хочет понять, что юридическое разрешение для человека имеет цену только тогда, когда у человека есть средства воспользоваться этим разрешением. Ни мне, ни вам, читатель, не запрещено обедать на золотом сервизе; к сожалению, ни у вас, ни у меня нет и, вероятно, никогда не будет средств для удовлетворения этой изящной идеи; потому я откровенно говорю, что нимало не дорожу своим правом иметь золотой сервиз и готов продать это право за рубль серебром или еще дешевле. Точно таковы для народа все те права, о которых толкуют либералы», — писал в одной из своих работ Николай Гаврилович Чернышевский.

Слова великого русского мыслителя и революционера не утратили и ныне, спустя столетие, своей беспощадной обличительной силы. Свободы, превозносимые апологетами буржуазного общества, для огромного большинства остаются лишь отвлеченным правом, отсутствием юридического запрещения, лицемерным и издевательским разрешением обедать на золотом сервизе. К «изящной идее», увы, далекой от жизни, сводится в этом «свободном мире» и пресловутая свобода творчества.

Одно из искусств, в котором эта истина проявляется с особой очевидностью, — кино. Если верно, что самая вероломная из цензур — дороговизна книги, то не менее верно, что в кино эта денежная цензура приобретает еще большее значение, чем в ли-

тературе. Создание художественного фильма требует огромных материальных затрат, а это, с одной стороны, с самого начала ставит режиссера в полную зависимость от продюсера, а с другой — заставляет продюсера руководствоваться прежде всего коммерческими соображениями и не позволяет ему идти на тот риск, который еще мог бы себе позволить издатель романа или сборника стихов. Вот почему свою статью, помещенную в специальном номере английского журнала «Филм энд филминг», посвященном итальянскому кино, создатель «Сладкой жизни» озаглавил: «Горькая жизнь. О деньгах».

С грустной иронией Федерико Феллини рассказывает о том, чего стоило поставить фильмы, которые потом принесли ему мировую славу. Он обращался к пятнадцати продюсерам, прежде чем нашел такого, который согласился финансировать съемки «Дороги», а продюсер, первоначально финансировавший «Сладкую жизнь», потребовал, чтобы роль Марчелло непременно играл американский актер, и так как Феллини, естественно, не согласился на это нелепое условие, ему пришлось, по его словам, потратить весь свой гонорар, чтобы расплатиться с этим шейлоком. Коммерческий успех — вот единственный или, во всяком случае, главный критерий, с которым подходят к художественным замыслам, от кого зависит их воплощение. Им нет дела до правды жизни, до внутренней логики развития сюжета, до художественной цельности произведения. Публике понравился фильм? Так дайте его продолжение, даже если продолжать решительно нечего. Публика полюбила героя? Воскресите его,

даже если он погиб, а ваши творческие планы оставьте при себе, коль скоро они не сулят верной прибыли.

«Всякий раз, когда мой фильм пользовался успехом,— пишет Феллини,— эти люди хотели, чтобы я снова поставил тот же фильм. После «Маменькиных сынков» они хотели, чтобы я поставил что-нибудь вроде «Маменькиных сынков». Они готовы были заплатить мне за это любую цену (но когда я ставил «Маменькиных сынков», меня никто не решался поддержать). После «Дороги» я получил десятки предложений. Поставить «Манерку», как я тогда собирался? Нет, поставить «Джельсомину на велосипеде» или что угодно с Джельсоминой в заглавии. Они не понимали, что все, что я хотел сказать о Джельсомине, я уже сказал в «Дороге». Подай им Джельсомину, и все тут. Я мог бы заработать целое состояние, продав ее имя фабрикантам кукол или кондитерских изделий. Уолт Дисней даже собирался снимать мультфильм о Джельсомине. Я мог бы лет двадцать жить за счет Джельсомины!

Откуда такое пристрастие к продолжениям? Неужели у них такая убогая фантазия? Они, конечно, хотели и продолжения «Ночей Кабирии». Но я вас спрашиваю, какое здесь может быть продолжение? А теперь? Теперь они все требуют продолжения «Сладкой жизни». Они даже пытались сделать Тото героем типичной итальянской комедии дешевого пошиба. Я очень люблю Тото, но мне совершенно непонятно, почему «Сладкая жизнь» должна послужить поводом для дурацкой пародии.

Одна американская компания, рассказывает Феллини, предложила ему четверть миллиона долларов, чтобы он поставил фильм о скаковых лошадях с участием итальянской кинозвезды. Когда Феллини отказался подписать договор, американцы просто не поверили, что их лестное предложение отвергнуто по принципиальным мотивам, и решили, что избалованному режиссеру показалась мала даже такая баснословная сумма, а убедившись, что это не так, были в высшей степени удивлены. Но нас не должно удивлять это комическое удивление: в «свободном мире», где вдохновение художника свободно покупается и продается как обычный товар, принципиальность выглядит чудачеством. Феллини пишет, что победы, одержанные им в борьбе с денежной цензурой,— победы, которые и ему дались дорогой ценой,— исключения, которые лишь подтверждают правило.

«Я знаю,— пишет он,— что значит для молодого режиссера бороться с деспотизмом продюсеров. Сам я, быть может, выжил только потому, что окружил себя воображаемой стеной. Для других это не так легко. Не всем присущ мой фанатизм, и многие позволяют собой помыкаться».

И все же несмотря на различные ухищрения цензуры, большое реалистическое искусство пробивает себе дорогу в Италии. Лучший пример — «Рокко и его братья» Лукино Висконти (по мотивам рассказов Дж. Тестори), бесспорно, одно из самых значительных и ярких произведений в современной итальянской кинематографии.

В своей статье «Чудо, давшее людям крохи», опубликованной в том же номере журнала «Филмз энд филминг», что и статья Феллини, Висконти говорит о том, какими идейными и художественными принципами руководствовался он, создавая этот фильм, как он пришел к осознанию той истины, которую хотел в нем выразить. «Рокко», как и «Земля дрожит», навеян так называемым «южным вопросом», пишет Висконти, одной из имеющих глубокие исторические корни важнейших проблем итальянской действительности. Это проблема экономической, социальной, политической и культурной отсталости Южной Италии, где и поныне господствуют самая неизбывная нищета и самая чудовищная феодальная эксплуатация.

Висконти далее рассказывает в статье о том, что к этой теме, которая стала главной в его творчестве, впервые привлекли его внимание романы Верги, крупнейшего представителя веризма — реалистического направления в итальянской литературе конца XIX — начала XX века.

«В рамках итальянского романа,— пишет Висконти,— единственными произведениями, в которых я мог почерпнуть вдохновение, когда начинал работать над моим первым фильмом, затрагивавшим, несмотря на условия фашистского режима, проблемы современной итальянской жизни, были романы Верги «Дон Джесуальдо» и «Семья Малаволья». Последний роман уже тогда привлекал меня как возможный сюжет фильма».

Висконти считает себя продолжателем, а не просто хранителем реалистической традиции в итальянском искусстве. Он пишет, что суровый опыт войны и Сопротивления не прошел для него даром и что, подобно

многим другим интеллигентам своего круга, он «начал осмыслять все проблемы Италии, будь то в сфере культуры, религии или морали, как проблемы общественного строя». Это и привело Висконти к изучению марксистской теории, которую он признает источником своей идейной и творческой зрелости.

«Мифологическое мирозерцание, которым проникнуты романы Верги, уже не удовлетворяло меня,— пишет Висконти, как бы оглядываясь на пройденный путь.— Я испытывал настоятельную потребность выяснить, каковы исторические, экономические и социальные корни трагедии, которую переживает наш Юг. Читая Грамши, я понял истинную сущность того противоречия, которое лежит в самой основе этой трагедии и еще ждет своего разрешения. Грамши поразила меня остротой своего исторического и политического анализа, и в его работах я нашел объяснение характерных особенностей Южной Италии как следствия глубокого социального разрыва между Югом и Севером, разрыва, превратившего Юг в рынок колониального типа для господствующих классов Севера. Я нашел в работах Грамши, основателя Итальянской коммунистической партии, то, чего нет ни в одном другом исследовании, посвященном проблемам Юга: указание на реальное практическое решение этих проблем в свете общей проблемы единства нашей страны — решение, которое даст союз между рабочими Севера и крестьянами Юга в борьбе против власти аграрно-индустриального капиталистического блока».

Марксистская теория, говорит Висконти, помогла ему не поддаться обману «экономического чуда», якобы содеянного христианами, которые

«утверждают, что Юг преобразен, потому что там появилось еще несколько асфальтированных дорог и незначительная часть пустовавших земель поделена между крестьянами».

Режиссер подчеркивает, что все это лишь жалкие крохи, которыми нельзя накормить голодающего, что Юг по-прежнему подвергается невыносимому экономическому угнетению и что об условиях жизни, которые господствуют там, красноречиво говорит непрекращающаяся внутренняя эмиграция. Висконти далее пишет, что как раз это явление он и положил в основу сюжета своего нового фильма «Рокко и его братья», где рисует судьбу крестьянской семьи, которая, спасаясь от голода и нищеты, переселяется из родной деревни в Милан и при-

общается к современной цивилизации ценой моральной гибели одного из братьев и самоотречения другого.

По словам Висконти, марксизм не только помог ему с единственно верных позиций подойти к проблеме Юга, но и оказал глубокое и в высшей степени плодотворное влияние на его художественные принципы, приведя его к той истине, что «ключ к пониманию духовных и психологических конфликтов всегда надо искать в социальной действительности». Именно в этом видит Висконти и противоположность своего творческого метода поэтике реакционного романтизма, и важнейший шаг вперед по сравнению с веризмом.

«Можно по-разному трактовать тему личности, которая становится жертвой общества. Можно идти по антисоциальному, чисто эстетскому пути. А можно встать на путь тщательного анализа общественных условий, которые привели личность к краху. Верга не сумел встать на этот последний путь, хотя и вплотную подошел к нему...

Мой фильм,— продолжает Висконти,— хотя он и посвящен психологии человеческих отношений, приводит зрителя к общественно значимым и даже к политическим выводам... Финал «Рокко» символичен и выражает мои взгляды на судьбы Южной Италии. Чиро, один из героев фильма, говорит младшему из братьев о будущем родного края, и это будущее рисуется по существу таким, как его провидит Грамши».

Так определяет сам Висконти свои творческие позиции, безусловно выходящие за рамки неореализма в узком смысле слова. Так он объясняет свой «исторический оптимизм», не имеющий ничего общего с предрасодушием и самообманом,— оптимизм, который зиждется не на забвении трагических противоречий действительности, а на воле к их преодолению. Характеризуя свое последнее произведение, он пишет:

«Пессимистичен ли мой фильм? Нет, он не пессимистичен, ибо мой пессимизм — это пессимизм ума, а не пессимизм воли. Когда пессимизм служит более глубокому проникновению в реальную жизнь, воля черпает в нем силу и оптимистический тонус».

Если вопреки всему тому, что происходит за экраном — вопреки цензуре официальной и неофициальной,— на экране снова и снова появляются правдивые, глубокие и волнующие произведения итальянской кинодраматургии, то мы обязаны этим художникам, разделяющим то понимание обществен-

ного назначения искусства, которое выразил Висконти в своей статье:

«Дрожжи истории, ее горячая кровь — это гражданский пафос и общечеловеческая мысль. Это вдохновляло меня и в работе над «Рокко». Я поставил в центр своего фильма эту семью не потому, что она представляет колоритный материал, а потому, что стрем-

люсь не только взволновать зрителя, но и помочь ему осмыслить социальную действительность... И я убежден, что дал в «Рокко» не какой-нибудь один аспект, а целую картину, на которую не могут не отозваться все люди доброй воли, осудив то, что заслуживает осуждения, и проникнувшись надеждами и стремлениями, от которых свободный человек не может отречься».

Фашист в мученическом венце

Скажи мне, кто твои друзья, и я скажу, кто ты. Даже если бы о Винтиля Хориа только и было известно, что с ним лобызаются франкисты, можно было бы безошибочно заключить, что это по меньшей мере темная личность. Но о Винтиля Хориа известно и еще кое-что. Хотя с недавних пор он подвизается на поприще художественной литературы, известность ему принесли такие искусства, за которые суд народной Румынии еще в 1946 году заочно приговорил его к пожизненному тюремному заключению. Хориа начал свою карьеру как журналист и, по его собственному признанию, в свое время написал сотни статей, основные идеи которых сводились к следующему: «Не Наполеон, а Адольф Гитлер первый политический деятель нового времени, заслуживающий звания великого европейца»; «Гитлер спасет запад; новый порядок несет человечеству одни благодетельства»; «мы можем стать настоящими румынами, только порвав с демократией».

Получал ли Хориа за эти писания, помимо гонимых, вспомоществования от геббельсовского ведомства, точно не выяснено, но уж наверняка своим усердием он снискал доверие рейха. Поскольку, однако, его пророчества не сбылись, он, помолвившись на портрет Антонеску, предусмотрительно бежал под крылышко Перона, как и многие другие подонки, не чувствовавшие себя в безопасности в нашем полушарии, после того как «великий европеец» отравился крысиным ядом. Но вот Винтиля Хориа, видимо уловивший знакомые мотивы в западногерманской пропаганде и решивший, что уж во всяком случае он не хуже Шпейделя, оправился от испуга и напомнил миру о своем существовании написанным на французском языке романом с многозначи-

тельным названием «Бог родился в изгнании» в форме апокрифического дневника Овидия. И хотя в свое время Хориа писал, что «только поражение Франции в 1940 году могло возродить деградирующую французскую нацию», именно во Франции нашлись люди, которые причислили его к французским писателям. И не просто к писателям, а чуть ли не к корифеям. И не просто причислили, а увенчали лаврами. Хотя его претенциозный опус, по единодушному мнению французских литераторов от Андре Стиля до Андре Руссо, уже не говоря о политическом лице автора, к тому же отнюдь не блещет литературными достоинствами, ему была присуждена премия Гонкуров за 1960 год.

Как бы плохо ни были осведомлены члены Гонкуровской академии о заслугах Хориа перед «новым порядком», они не могли не знать, что этот фашист не «родился в изгнании», а бежал от справедливого возмездия. Чем же было вызвано их чудовищное решение? Напрашивается мысль, что Гонкуровская академия, всячески афиширующая свою аполитичность, на деле прибегла к недостойному политическому маневру, чтобы реабилитировать себя в глазах реакционеров. Именно этих реакционеров имел в виду Андре Вюрмсер, когда писал в «Леттр франсез».

«Присуждение премии Гонкуров в 1959 году Шварц-Барту не всем пришлось по душе. Кое-кому не понравилось разоблачение расизма и напоминание о его преступлениях в книге «Последний из праведников». Не из стремления ли к гармоническому равновесию Гонкуровская академия на этот раз удостоила премии роман Хориа?»

К чести французов, они не позволили оскорблять свои национальные чувства и