

Кинематографические миры Старого и Нового Света:
от традиции до революции

Cinematographic Realms of the Old and the New Worlds:
from Tradition to Revolution

КИНОКЛУБ



Consolato Generale d'Italia
San Pietroburgo



Elitalia
Язык и культура Италии

The Cinema Club of the Russian Christian Academy for the Humanities
The Center for Visual Anthropology and Visual Media
The Center of Italian Language and Culture “Elitalia”
The Italian Consulate General in St. Petersburg

LA STRADA

The Cinema and Cinematographers of Italy

Edited by Alexander A. Sinitsyn

Collective Monograph for the Series
“Cinematographic Realms of the Old and the New Worlds:
from Tradition to Revolution”

Saint Petersburg
The Publishing House of the Russian Christian Academy for the Humanities
2021

Киноклуб Русской христианской гуманитарной академии
Центр визуальной антропологии и визуальных медиа
Центр итальянского языка и культуры “Elitalia”
Генеральное консульство Италии в Санкт-Петербурге

LA STRADA

Кино и кинематографисты Италии

Под редакцией А. А. Сеницына

Коллективная монография серии
«Кинематографические миры Старого и Нового Света:
от традиции до революции»

Санкт-Петербург
Издательство Русской христианской гуманитарной академии

2021

УДК 791.43.03
ББК 85.374.3
L10

Рецензенты:

Ч. Пило Боил ди Путтифигари, к. филол. н., доцент,
кафедра романской филологии, Санкт-Петербургский государственный университет
Г. А. Праздников, к. филос. н., профессор, зав. кафедрой философии и истории,
Российский государственный институт сценических искусств
Н. А. Хренов, док. филос. н., профессор, Государственный институт искусствознания

Редакционная коллегия:

к. ист. н. *А. А. Сеницын* (сост., отв. редактор),
В. А. Егоров (секретарь), к. филол. н., к. филос. н. *С. М. Капилуни* (сост.),
к. филос. н. *Е. С. Некрасова*, док. филос. н. *С. Б. Никонова*, док. искусств. *Ф. В. Фуртай*

Издано по решению Ученого совета Русской христианской гуманитарной академии, апрель 2021 г.

L10 **LA STRADA**: Кино и кинематографисты Италии: коллективная монография / ред., предисл. А. А. Сеницын; сост. А. А. Сеницын и С. М. Капилуни. — СПб.: Изд-во РХГА, 2021. — 592 с., ил. — (Кинематографические миры Старого и Нового Света: от традиции до революции).

ISBN 978-5-907505-25-4

Данная коллективная монография является первой в серии «Кинематографические миры Старого и Нового Света: от традиции до революции», которую планирует выпускать Киноклуб Русской христианской гуманитарной академии. Основную часть этого тома составляют статьи, подготовленные по материалам Международной конференции «La strada: пафос и этос итальянского кинематографа», которая прошла в РХГА 27–28 ноября 2019 г. Главы книги написаны российскими и итальянскими философами, историками, искусствоведами и филологами; авторы исследуют различные проблемы итальянского кино, экранизации сюжетов истории античного Рима, средневековой и современной Италии, анализируют произведения итальянских режиссеров, творчество которых оказало влияние на мировую культуру XX века: М. Антониони, Ф. Феллини, Л. Висконти, П. П. Пазолини, Б. Бертолуччи, М. Феррери, В. Дзурлини и другие. Издание привлечет внимание не только искусствоведов, киноведов и культурологов, но и всех, кто интересуется кинематографом и итальянской культурой.

This collective monograph is the first in the series “Cinematographic Realms of the Old and New Worlds: from Tradition to Revolution”, which the Cinema Club at the Russian Christian Academy for the Humanities is planning to publish. The main part of this volume consists of articles derived from the proceedings of the International Research and Practice Conference “La strada: pathos and ethos of the Italian Cinematography” held at the Russian Christian Academy on 27th – 29th November 2019. The chapters of the book are written by Russian and Italian philosophers, historians, art critics, and philologists; the authors examine various issues of the Italian cinema, screen versions of stories of the Ancient Rome, medieval and contemporary Italy, analyze the works of Italian film directors that had a great impact on the world culture of the 20th century: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri, Valerio Zurlini and others. The edition will attract attention not only of art critics, film critics and culture experts, but also of all those who are interested in cinematography and the Italian culture.

При поддержке Генерального консульства Италии в Санкт-Петербурге
(Con il patrocinio del Consolato Generale d'Italia San Pietroburgo)

УДК 791.43.03
ББК 85.374.3

© Сеницын А. А., составление, предисловие, указатель, 2021
© Капилуни С. М., составление, 2021
© Коллектив авторов, текст, 2021
© Петровнина Е. А., оформление, макет, дизайн обложки, 2021
© Киноклуб РХГА, 2021
© Издательство ЧОУ ВО «Русская христианская гуманитарная академия», 2021

ISBN 978-5-907505-25-4

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Александр Синицын. Творцы и мифы Novecento cinema</i> (Предисловие редактора коллективной монографии «La strada»)	8
<i>Alexander Sinitsyn. Creators and Myths of Novecento cinema</i> (Foreword by the Editor of the Collective Monograph "La strada")	23

ЧАСТЬ I. ПУТИ И ВЕРСТЫ ИТАЛЬЯНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

История кино / История в кино

ГЛАВА 1

<i>Наталья Колоколова. Взлет и падение итальянского пеплума:</i> Древний Рим глазами его наследников <i>Nataliya Kolokolova. The Rise and Fall of the Italian Peplum Films:</i> Ancient Rome in the Eyes of Its Heirs	30
--	----

ГЛАВА 2

<i>Александра Соловьева. Античные сюжеты</i> в итальянском кинематографе 1910-х — 1930-х гг. <i>Alexandra Solovyeva. Antiquity in the Cinema of Italy in the 1910s – 1930s</i>	63
--	----

ГЛАВА 3

<i>Александр Синицын. Кино-археология античного Рима в «Сатириконе Феллини»</i> <i>Alexander Sinitsyn. Film-archeology of Ancient Rome in "Fellini – Satyricon"</i>	72
--	----

ГЛАВА 4

<i>Полина Дроздова. Средневековый святой, герой и поэт Франциск Ассизский:</i> образ «народного святого» в итальянском кино <i>Polina Drozdova. Francis of Assisi, a Medieval Saint, Hero and Poet:</i> the Representation of the "People's Saint" in Italian Cinema	124
---	-----

ГЛАВА 5

<i>Елизавета Аникина. Парадокс «живого мертвеца»: Christus patiens</i> в сцене молитвы в Сан-Дамиано из кинофильма Л. Кавани «Франческо» (1989) <i>Elizaveta Anikina. The Paradox of the "Dead Alive": The Christus patiens</i> in the Scene of the Prayer in San Damiano of Liliana Cavani's Film "Francesco" (1989)	142
--	-----

ГЛАВА 6

<i>Стефано Капилупи, Эмилио Назо. Итальянский кинематограф</i> в контексте социальной и политической истории Италии второй половины XX века <i>Stefano Capilupi, Emilio Naso. Italian Cinema in the Context of the Social</i> and Political History of Italy in the Second Half of the 20th Century	161
--	-----

Жанры, вариации, экранизации и легенды кино

ГЛАВА 7

Павел Ключин, Леонид Цыткин. Политическое кино Италии: экранизации прозы Леонардо Шаши

Pavel Kliushin, Leonid Tsytkin. Italian Political Cinema:

Screen Adaptations of Leonardo Sciascia's Novels 175

ГЛАВА 8

Александр Синицын. Современные вариации на тему Петрония: итальянская «сатирикониана» на рубеже 1960-х — 1970-х годов

Alexander Sinitsyn. Contemporary Variations on the Subject of Petronius:

The Italian "Satyriconiana" at the Turn of the 1970s 194

ГЛАВА 9

Елена Некрасова, Ирина Сवेशникова. Жанровое кино Италии: европейские мутации голливудских канонов

Elena Nekrasova, Irina Sveshnikova. Genre Cinema in Italy:

European Mutations of Hollywood Canons 208

ГЛАВА 10

Вадим Высоцкий. Корабль еще плывет: Каллас и итальянский кинематограф

Vadim Vysotsky. The Ship Still Sails: Callas and Italian Cinema 232

ЧАСТЬ II. ПРОВОДНИКИ ИТАЛЬЯНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Лукино Висконти (1906–1976)

ГЛАВА 11

Татьяна Боборыкина. «Белые ночи» Лукино Висконти — путь к Достоевскому

Tatiana Boborykina. "White Nights" by Luchino Visconti — The Road to Dostoevsky 244

Микеланджело Антониони (1912–2007)

ГЛАВА 12

Франциска Фуртай. «Красная пустыня» Антониони и образ будущего: размышления о визионерстве и пародии

Francisca Foortai. Antonioni's "Red Desert" and Image of Future:

Reflections on Visionary and Parody 257

ГЛАВА 13

Ольга Ставцева. Реальность фантазии: проблема отражения исторических событий в «Забриски-Пойнт» Микеланджело Антониони

Olga Stavtseva. The Reality of Fantasy: The Problem of Reflecting Historical Events

in "Zabriskie Point" by Michelangelo Antonioni 274

ГЛАВА 14

Светлана Малкина. Киноэстетика пустоты: Микеланджело Антониони и Ким Ки Дук

Svetlana Malkina. Cinematic Aesthetics of Emptiness: Michelangelo Antonioni and Kim Ki-duk 293

Федерико Феллини (1920–1993)**ГЛАВА 15**

Александр Сеницын. «Историографические» фильмы Феллини
и киномифология «Вечного города»

Alexander Sinityn. Fellini's "Historiographic" Films
and the Cinematographic Mythology of the "Eternal City" 305

ГЛАВА 16

Стефано Капилупи, Фабио Пирола. Религия, музыка
и вера в счастье в творчестве Федерико Феллини и Нино Роты

Stefano Capilupi, Fabio Pirola. Religion, Music
and Faith in Happiness in the Works of Federico Fellini and Nino Rota 328

ГЛАВА 17

Светлана Никонова. Кино, музыка и историческое мышление.
Ностальгическая рефлексия в творчестве Ф. Феллини

Svetlana Nikonova. Film, Music and Historical Thinking.
Nostalgic Reflection in the Works of F. Fellini 341

ГЛАВА 18

Александр Огарков. Еще один поклонник Феллини:
сладкая жизнь по версии Паоло Соррентино

Alexander Ogarkov. Another Fellini Fan: Sweet Life According to Paolo Sorrentino 363

ГЛАВА 19

Александр Сеницын. Эстетика «вооруженного» кино Феллини

Alexander Sinityn. The Aesthetics of the "Armed" Films by Fellini 372

Пьер Паоло Пазолини (1922–1975)**ГЛАВА 20**

Александр Мигурский. Две «Медей»: от трагедии мести Еврипида
к драме культур Пазолини

Alexander Migursky. The Two "Medeas": From Euripides' Vengeful Tragedy
to Pasolini's Dramatic Clash of Cultures 419

Валерио Дзурлини (1926–1982)**ГЛАВА 21**

Павел Ключин, Леонид Цыткин. В тени великого
итальянского кинематографа 1950-х — 1970-х гг.: Валерио Дзурлини

Pavel Kliushin, Leonid Tsytkin. In the Shadows of Grand Italian Cinema
from the 1950s to the 1970s: Valerio Zurlini 434

Марко Феррери (1928–1997)

ГЛАВА 22

Вячеслав Корнев. Марко Феррери: анархический концептуализм

Vyacheslav Kornev. Marco Ferreri: Anarchic Conceptualism 454

Бернардо Бертолуччи (1941–2018)

ГЛАВА 23

Владимир Егоров. «Маленький Будда» Б. Бертолуччи
как акт политического высказывания

Vladimir Egorov. "Little Buddha" by B. Bertolucci

as an Act of Political Utterance 515

ГЛАВА 24

Александр Синицын, Оксана Братина. Конец новеченто.

Поэт и художник Бернардо Бертолуччи

Alexander Sinitsyn, Oxana Bratina. The End of the Novecento.

Bernardo Bertolucci, a Poet and Artist 525

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ 537

БИБЛИОГРАФИЯ 539

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 570

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 572

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ 581

ЖАНРЫ, ВАРИАЦИИ, ЭКРАНИЗАЦИИ И ЛЕГЕНДЫ КИНО

ГЛАВА 7

ПОЛИТИЧЕСКОЕ КИНО ИТАЛИИ: ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОЗЫ ЛЕОНАРДО ШАШИ

Павел Ключин, Леонид Цыткин

Аннотация: Глава посвящена одному из важных и интересных направлений в истории итальянского кинематографа — политическому кино 1960-х — 1980-х гг. Это направление авторы рассматривают под необычным ракурсом, выбрав в качестве основы произведения Леонардо Шаши, одного из знаковых итальянских писателей XX в. Фильмы, снятые по его произведениям, заняли ключевое место в политическом кинематографе Италии. В работе исследуется творчество Элио Петри, Франческо Рози и ряд фильмов Дамиано Дамиани. В заключение высказаны замечания о современном политическом кинематографе Италии.

Ключевые слова: итальянское политическое кино, экранизация, Элио Петри, Франческо Рози, Дамиано Дамиани, Леонардо Шаша.

ITALIAN POLITICAL CINEMA: SCREEN ADAPTATIONS OF LEONARDO SCIASCIA'S NOVELS

Pavel Kliushin, Leonid Tsytkin

Abstract: This chapter is devoted to Italian political cinema, one of the most rich and prominent film movements of the 1960s — 1980s in Italy. We observe this movement from quite an unusual perspective, building our analysis upon several works of the well-regarded 20th century Italian writer Leonardo Sciascia. Our decision is motivated by the fact that some of his novels were turned into films, and these adaptations have become crucial for political cinema. Thus, our main goal was to focus on Elio Petri's filmography but some attention was also paid to Francesco Rosi's and Damiano Damiani's films. In addition, the chapter provides a brief overview of Italian political cinema and its current state.

Keywords: Italian political cinema, screen adaptation, Elio Petri, Francesco Rosi, Damiano Damiani, Leonardo Sciascia.

1. ЧТО ТАКОЕ ПОЛИТИЧЕСКОЕ КИНО

Политический кинематограф существует во всех странах. Однако только в Италии в 1960-е — 1980-е гг. вышло наибольшее количество политических фильмов, которые в итоге внесли весомый вклад в мировое кино. К этому направлению относятся не просто единичные работы, а целые фильмографии ряда крупных итальянских режиссеров, таких как Франческо Рози, Джулиано

Монтальдо или Элио Петри. Сразу оговорим, что под политическим кинематографом мы понимаем не жанр, а комплекс тем и сюжетов, которые могут быть представлены на экране различными жанровыми моделями¹. Опираясь прежде всего на кинематограф Италии, мы выделяем три категории политических фильмов.

Во-первых, это фильм-реконструкция, в котором относительно точно воссоздаются реальные политические события прошлого или настоящего с использованием приемов, имитирующих документальное кино: псевдореальные интервью с участниками событий, имитация документальной съемки, использование кинохроники. Ярким примером фильмов из этой группы можно считать картину «Убийство Маттеотти» (1973) Флорестано Ванчини, в которой рассказывается история похищения и убийства итальянского оппозиционера-парламентария Джакомо Маттеотти в 1924 г. К этой же группе относится фильм Ф. Рози «Дело Маттеи» (1972) — история нераскрытой гибели видного промышленника, снятая режиссером по следам самого события.

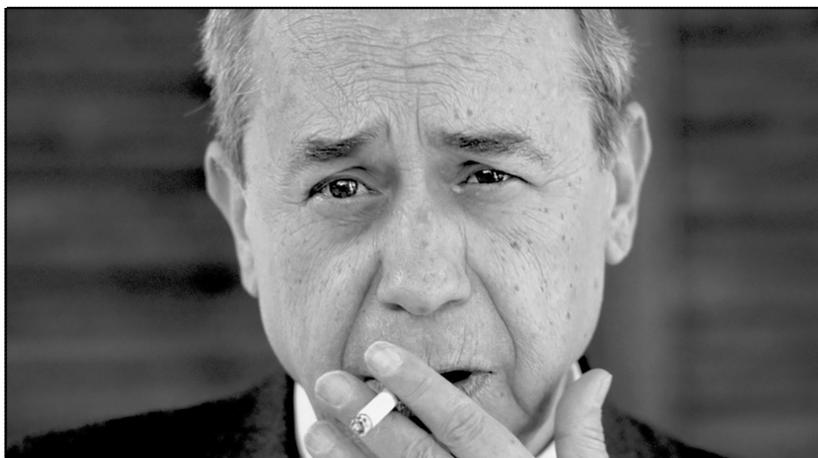
Следующая группа — фильмы о мафии. По вполне очевидным причинам, эта категория представлена почти исключительно итальянским кинематографом, в то время как в других странах (кроме США) тема мафии находится на периферии. В эту группу входят такие фильмы, как «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971) Дамиано Дамиани или «Счастливчик Лучано» (1973) Франческо Рози.

Наконец, существует так называемое «фантаполитическое» кино, в котором моделируются вымышленные, но в принципе возможные повороты политической истории Италии. Как правило, эти фильмы выполнены в гротескной манере. К ним можно отнести, например, комедию «Хотим полковников» (1973) Марио Моничелли о вымышленном фашистском перевороте в современной Италии или такие фильмы, как «Сиятельные трупы» (1975) Ф. Рози и «Тодо модо» (1976) Э. Петри, которые в гротескно-преувеличенной манере изображают политический террор в стране.

Разумеется, бывают и промежуточные варианты, но, в принципе, все картины политического кино можно отнести к одному из названных типов.

Политическое кино зародилось в начале 1960-х гг. в ранних фильмах Ф. Рози, посвященных деятельности мафии и коррупции в государственных структурах: «Сальваторе Джулиано» (1961) и «Руки над городом» (1963). Своего пика политический кинематограф достигает в 1970-е гг. в творчестве Э. Петри и зрелого Ф. Рози, а также ряда других режиссеров: Флорестано Ванчини, Джулиано Монтальдо, Дамиано Дамиани и др. Этот расцвет связан в первую очередь с исчерпанностью кинематографа контестации — своего рода аналога «новой волны»

¹ Укажем монографии и сборники, на которые мы опирались в работе над статьей в определении подходов к проблематике политического кино: Лидзани 1956; Феррара 1959; Соловьева 1961; Капралов 1975; Юркевич 1978; Кин 1980; Liehm 1984; Lombardi, Uva 2016a (в главах коллективной монографии Дж. Ломбарди и К. Увы «Итальянское политическое кино» представлена значительная литература по теме).



Леонардо Шаша

в Италии, к которому можно отнести ранних Марко Беллоккьо, Бернардо Бертолуччи, братьев Паоло и Витторио Тавиани, Сальваторе Сампери. В фильмах этих режиссеров, конечно, тоже затрагивалась остросоциальная проблематика, и иногда изображались реальные политические события. Но их картины чаще всего представляют собой личные, «лирические» высказывания молодых людей, придерживавшихся левых, левацких или анархистских взглядов. Кроме того, фильмы часто строились на автобиографическом материале и затрагивали в основном молодежную проблематику. После событий 1968 года, как высшей точки развития и одновременно завершения периода контестации, этот кинематограф исчерпал себя окончательно.

Политическое же кино было более трезвым и аналитическим. Режиссеры стремились рассказать зрителю о сложных и неоднозначных проблемах, восстановить события, о которых люди могли не знать. Таким образом, политические фильмы также выполняли просветительскую функцию, говоря с людьми уже не языком лирики и абстракций, а более прямо и конкретно. Хотя часть режиссеров контестации в дальнейшем снимала фильмы, которые можно отнести к политическому кино¹, их работы существенно отличаются от классического политического кинематографа, поскольку в них политические события служат лишь фоном для постановки этических проблем, а критическому анализу или реконструкциям самих ситуаций достаточно пристальное внимание не уделялось. По этой причине в дальнейшем мы сосредоточимся лишь на тех режиссерах, в творчестве которых воплотилась сама суть политического кинематографа 1960-х — 1980-х гг. Прежде всего, речь пойдет об Э. Петри, Ф. Розе и Д. Дамиани.

¹ В качестве примеров назовем фильмы «Конформист» (1970), «Двадцатый век» (1976) Б. Бертолуччи, «Здравствуй, ночь» (2003) М. Беллоккьо.

На творчество этих авторов мы хотели бы посмотреть под необычным ракурсом: через экранизации произведений итальянского писателя Леонардо Шаши (1921–1989). Этот подход объясняется тем, что экранизации его текстов представляют все три ранее обозначенные категории итальянского политического кино — фильм-реконструкция, фильм о мафии и фильм-притча, — в достаточно чистом виде. Что касается жанровых моделей, то значительная часть этих картин представляет собой различные типы криминального кино, в диапазоне от худанита¹ до полицейского боевика и триллера. Большинство книг Л. Шаши укладывается в криминальный жанр. Однако его произведения интересны прежде всего тем, что они выходят за пределы чистого жанра, будучи нагруженными философским и политическим содержанием; выделяют поджанр *giallo politico* или *giallo filosofico*². Вообще, джалло — это дешевое криминальное чтиво, поэтому соседство со словами «политический» и «философский» по-своему парадоксально. Соответственно, и лучшие фильмы по романам Л. Шаши тоже выходят за пределы обычного криминального жанра, часто являясь изощренным комментарием к актуальной политической ситуации Италии.

По прозе Л. Шаши с 1967 по 2001 г. в Италии снято 16 фильмов. Над экранизациями работали различные режиссеры, в том числе обладающие мировой известностью. Кроме Ф. Розы, Д. Дамиани и Э. Петри, о которых пойдет речь далее, книги писателя перенесли на экран Алессандро Блазетти, Нанни Лой и Джанни Амелио. Оговорим, что не все тексты Л. Шаши посвящены политической проблематике, и мы выбираем только картины, которые вписываются в рамки нашей темы.

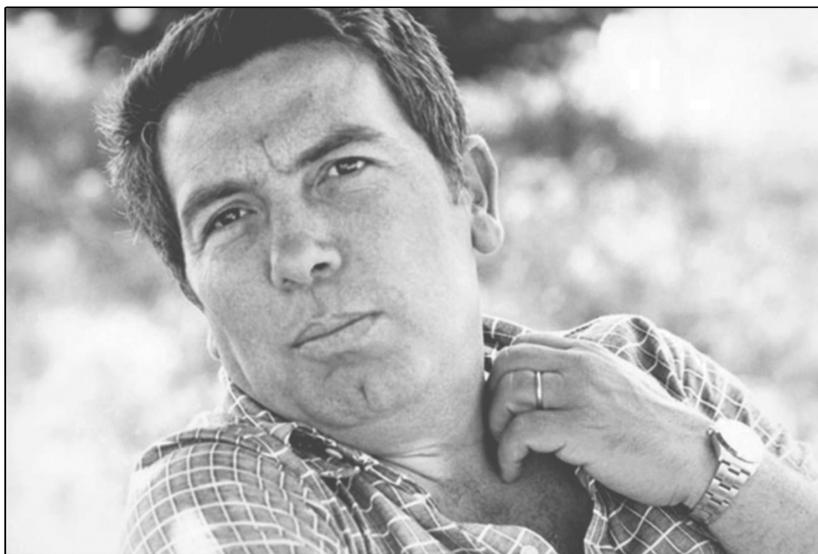
2. ПОЛИТИЧЕСКОЕ КИНО ПО ЭЛИО ПЕТРИ: МАФИЯ, КАФКА И ПСИХОАНАЛИЗ

Начнем с рассказа о крупном итальянском режиссере Элио Петри, который, как мы считаем, создал почти идеальные киноверсии прозы Л. Шаши. Более того, и другие его важнейшие фильмы также несут следы взгляда писателя на мир: ироничного, пессимистического и парадоксального.

Элио Петри прожил не очень долгую жизнь — 53 года (1929–1982). Петри с юности придерживался левых взглядов. Он входил в молодежную организацию при Итальянской коммунистической партии, а впоследствии был кинокритиком главной коммунистической газеты «Unità». Профессиональная кинокарьера Петри началась с сотрудничества с известным итальянским режиссером-коммунистом Джузеппе Де Сантисом, с которым он работал над его такими важными неореалистическими фильмами, как «Горький рис» (1949) и «Рим в 11 часов» (1952). Петри, очевидно, полностью разделял ортодоксально-коммунистические взгляды Де Сантиса. Также, возможно, благодаря Де Сантису он научился

¹ Худанитом в кино называют классический (английский) тип детектива в духе Агаты Кристи. Название произошло от английской фразы *whodunit* (искаж.), буквальный перевод которой — «кто это сделал?»

² См. Кин 1980: 213.



Элио Петри

жестко выстраивать сюжет, используя традиционные жанровые модели для своих целей. Такой подход к кинематографу заметно выделялся на фоне квазидокументального стиля, типичного для многих итальянских режиссеров-неореалистов конца 1940-х — 1950-х гг.

Сдвиг в идеологии Петри произошел в 1956 г., когда после подавления Венгерской революции он демонстративно выходит из коммунистической партии. Важно, что, несмотря на этот жест, режиссер будет придерживаться левых взглядов до самой смерти. По всей видимости, разочарование Петри в коммунистических идеалах юности и возмущение от предательского поведения руководства коммунистической партии во время венгерских событий стали главной причиной крайнего политического скепсиса и ироничного отношения к миру, свойственного для всех его фильмов, от «Убийцы» (1961) до «Тодо модо»¹. Тогда же в творчестве режиссера появился мотив безрезультатности любой политической активности.

Творчество Петри в целом укладывается в период 1961–1979 гг., при этом ключевые фильмы он снял в период с 1967 по 1976 г. За девять лет Петри

¹ Подавление Венгерского восстания 1956 г. надолго осталось в памяти деятелей культуры, особенно левого толка. Как забавный факт отметим, что Сальваторе Сампери, один из ярких представителей кинематографа контестаации, в фильме «Служанка» (1986), являющемся ярким примером сексплотейшна, перенес действие в 1956-й. В этой картине гетеро- и гомозотические сцены чередуются со сводками теленоостей, где показывают кадры боев в Будапеште, а муж главной героини выступает в парламенте Италии с запросом о венгерских событиях. С. Сампери тоже покинул коммунистическую партию после 1956 г.

дважды экранизирует работы Л. Шаши и кроме того снимет два очень нестандартных, но чрезвычайно важных для итальянского кино политических фильма: «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» (1969) и «Рабочий класс идет в рай» (1971). Он также вполне успешно снимал фильмы, далекие от политического направления. Его фильмография, например, включает экранизацию фантастического рассказа Роберта Шекли «Десятая жертва» (1965) и психологическую драму «Тихое местечко за городом» (1968), снятую по новелле Оливера Аньонса.

Первый полнометражный фильм Петри «Убийца» тоже не относится к политическому кино. Это скорее история «маленького человека» (Марчелло Матростройни), которого обвинили в убийстве. Уже в этом фильме, пожалуй, проявилась склонность Петри уходить от сугубо реалистического и психологически-мотивированного кинематографа в сторону гротеска, абсурда и некоего «кафкианства». Фильм заведомо отсылает зрителя к «Процессу» Кафки, при этом главный герой изображается так, что в конце просмотра он действительно кажется зрителю убийцей, хотя в начале мы уверены в его невиновности. В этом смысле «Убийца» кажется нам наброском более поздних фильмов Петри. Так, и «маленький человек» Матростройни, вроде бы случайно попавший в руки правосудия, и прожженный циник, полицейский комиссар из «Следствия по делу...», совершенно сознательно ставящий издевательские эксперименты над законами своей страны, являются как бы двумя сторонами одной медали.

Нам представляется, что именно нежелание мыслить прямолинейно, стремление играть парадоксами и вывернуть историю наизнанку привлекло внимание Петри к творчеству Шаши. Кроме того, в какой-то степени совпадают «темпераменты» режиссера и писателя. У них отсутствует типичная «итальянскость»: витальность, барочность стиля, красочность, нарочитая эмоциональность. Для обоих более характерно стремление к тому, что в Англии принято обозначать термином «understatement», т. е. склонность прятать некоторые вещи в подтекст, нежелание говорить все напрямую, некая отстраненность и недоговоренность. Как и Петри, Шаша в своих книгах часто дает возможность читателю выбрать свое собственное решение и интерпретацию описанных событий (например, «Тодо модо», «Исчезновение Майораны», «Палермские убийцы»).

Впервые Петри экранизировал прозу Шаши в 1967 г., сняв фильм «Каждому свое» (1967) по одноименной повести. Книга относится к «сицилийским произведениям» (сам Шаша вообще позиционируется в итальянской литературе как сицилийский писатель), и по жанру это достаточно классический худанит. В небольшом городе происходит убийство, которое все расценивают как преступление, совершенное из ревности, что вполне типично для Сицилии. Однако появляется характерный для худанита сыщик-дилетант (в данном случае это школьный учитель), который понемногу понимает, что причина убийства лежит в связи структур местной власти с мафией.

Сценарий к «Каждому свое» Элио Петри написал вместе со своим постоянным сценаристом Уго Пирро. Фильм довольно точно повторяет сюжетные

ходы повести, сочетая детективную и любовную линии с неожиданными для такого жанра литературы и кинематографа рассуждениями о политике, устройстве государственной власти на Сицилии и специфике быта и ведения дел на острове вообще. Эти наблюдения, типичные для Шаши, вложены главным образом в уста циника-священника, с которым советуется главный герой. Для Петри разговор учителя и священника становится главным эпизодом фильма: именно в этот момент учитель начинает что-то понимать и именно этот разговор приведет к дальнейшим трагическим событиям.

В фильме, как и в повести, мы знаем и понимаем столько же, сколько и главный герой. Никакой дополнительной информации у нас нет. Режиссер не сливается с детективом, а отстраненно следует за ним. Выход за пределы этого знания в книге происходит только в самом конце в разговоре между двумя «злодеями». Повесть проникнута атмосферой разочарования и бессилия. Также и фильм передает ощущение безнадежности и бессмысленности попыток что-то изменить в этой «вечной Сицилии». Ирония в фильме есть, и ее достаточно (при этом особенную роль здесь также сыграла музыка замечательного композитора Луиса Бакалова), но здесь меньше горького сарказма и гротескных ходов, чем в «Убийце» или «Следствии по делу...». Это самый лаконичный и цельный фильм Петри.

В «Каждому свое» главную роль сыграл Джан Мария Волонте, крупный итальянский актер, которого называют «лицом итальянского политического кино»¹. Помимо множества ролей в драмах, криминальных фильмах и спагетти-вестернах, Волонте исполнил главные роли в самых знаковых политических фильмах, сыграв как вымышленных персонажей (например, в четырех фильмах Э. Петри), так и реальных людей (в реконструкции политического процесса в США против итальянских рабочих-анархистов «Сакко и Ванцетти» или в фильме «Дело Маттеи»). Значительная часть его ролей в политическом кино — положительные сильные персонажи, и в этом смысле его работы у Петри нестандартны. Уже в «Каждому свое» он играет, безусловно, хорошего, но слабого и наивного человека, неудачливого «следователя» и неудачливого любовника. В создании такого образа видна некая ирония: создается впечатление, что честным и порядочным человеком в этом мире может быть только слабая личность, заведомо обреченная на поражение.

Мы не будем подробно говорить о фильме «Десятая жертва», предшествующем «Каждому свое». Скажем лишь, что это любопытный образец кинофантастики с элементами политической сатиры. Кроме того, в нем интересна актерская пара М. Мastroяни, которого мы увидим еще в одном фильме режиссера «Тодо модо», и Урсулы Андресс, звезды первого фильма о Бонде. За скобками придется оставить и «Тихое местечко за городом» — камерный психологический фильм Петри с хорошей фестивальной судьбой.

Перейдем к двум главным достижениям Э. Петри в политическом кино: «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» и «Рабочий класс идет

¹ О Дж. М. Волонте см. в книге Е. А. Викторовой (Викторова 1990).

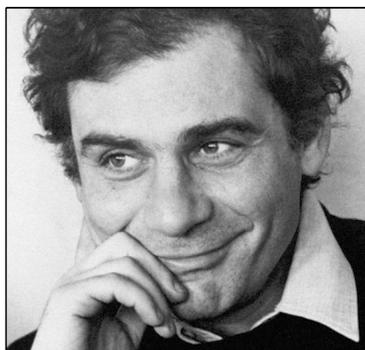
в рай». Хотя фильмы сняты по оригинальным сценариям Уго Пирро, одного из ведущих итальянских сценаристов 1960-х — 1970-х гг., нам кажется, что поэтесса Шаши, усвоенная режиссером во время работы над «Каждому свое», во многом повлияла и на эти картины.

«Следствие по делу...» изначально представляется стандартной криминальной историей, однако к концу превращается в притчу. То же самое происходит и во многих произведениях Шаши. В общем, это не удивительно, ведь одним из его любимых писателей был Кафка.

В подтексте многие работы Шаши содержат кафкианское представление о непознаваемости нашего мира и абсурдности существования в нем, но эти взгляды воплощаются через образы современной автору Италии.

Мы уже отмечали, что «Следствие по делу...» начинается как история о полицейском, совершившем случайное убийство. В стандартном варианте политического кино дальше мы бы увидели историю о том, как полицейский пытается скрыть улики и выйти сухим из воды, а честный судья или прокурор стараются привлечь его к суду. Таких фильмов снималось очень много, и не только в Италии. Фильм Петри быстро превращается в некий гибрид притчи о границах закона и психоаналитического этюда. Суммируя впечатления об этом произведении и последующих фильмах так называемой трилогии («Следствие по делу...», «Рабочий класс...», «Собственность больше не кража»), французский кинокритик Жан Жили пишет, что Петри, опираясь на политических мыслителей К. Маркса и А. Грамши, на психологов З. Фрейда и В. Райха, заходит на территорию психопатологического бреда и расщепления сознания¹.

Сюжет фильма представляет собой «Процесс» Кафки наоборот. В романе заведомо невиновного человека не просто осуждают за преступление, но и заставляют признать вину перед лицом всегда справедливого и непознаваемого закона. В фильме же общество принуждает заведомо виновного главного героя признать свою невиновность. И как герой Кафки сопротивлялся признанию вины, герой Петри всячески сопротивляется признанию невиновности. Он подбрасывает улики против себя, выступает с многочисленными признаниями, ставя таким образом эксперимент над законом и пытаясь выяснить, до каких границ тот работает. Если суть «Процесса» лаконично выражена в фильме прославленного чешского режиссера Эвальда Шорма «День седьмой, восьмая ночь» (1969): «Существуешь — значит, виновен», то фильм Петри можно выразить фразой «Существуешь в качестве человека элиты — значит, априорно



Джан Мария Волонте

¹ Gili 1996: 8.

невиновен». Другое дело, что благодаря блестящей невротичной игре Волонте фильм не ограничивается квазигирическими парадоксами. Актер играет героя, словно сошедшего со страниц Достоевского, который, кажется, действительно желает искупить свою вину и ищет наказание за собственный проступок, что придает глубину и объем фильму.

Фильм получил широкое признание, а Петри стал обладателем второго по значимости приза Каннского фестиваля и «Оскара» за лучший фильм на иностранном языке. Кроме того, в этом фильме звучит один из лучших саундтреков Эннио Морриконе, который сотрудничал с Петри в работе над рядом его фильмов.

Если в фильме «Следствие по делу...» мы видим типичное для Шаши и Петри движение от джалло к притче, то следующий фильм «Рабочий класс идет в рай» выполнен в необычном для Петри (и тем более для Шаши) жанре социально-политического фарса. Фильм не представляется чисто политическим. Его проблематика скорее социальная и связана с положением рабочего класса в обществе так называемого «неокапитализма». Это была очень модная проблематика для 1970-х гг., когда происходил переход от индустриального к постиндустриальному обществу и, соответственно, падала значимость профсоюзов, а роль рабочего в обществе уходила на второй план.

В центре фильма — типичный простак, рабочий (Волонте), неожиданно решивший разобраться в устройстве окружающего его мира и найти свое место в социальной и политической борьбе своего класса. Герой сталкивается с ортодоксальными коммунистами, бунтующими студентами, террористами-леваками и участвует в забастовках. Все это подается в крайне гротескной и отчужденной манере, не позволяющей зрителю идентифицироваться с персонажем Волонте, но заставляющей наблюдать со стороны и обдумывать, что происходит с героем на экране. Очевидно, именно это имеет в виду Джан Пьеро Брунетта, говоря о «брехтианских мотивах» в творчестве Петри¹. Это же наблюдение в меньшей степени касается «Следствия по делу...» и в большей — фильма «Собственность больше не кража» (1973). По сути, для Петри все идеи и политические позиции в общем стоят друг друга и мало что дают обычному «маленькому человеку». Абсолютно балаганная интонация многих эпизодов не отменяет крайне пессимистическое настроение всего фильма. При выходе на экраны «Рабочий класс...» воспринимался как еще одно явление политического итальянского кино. Фильм получил «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля².

Фарсовую эстетику, восходящую к «комедии по-итальянски», Петри продолжает и завершает в следующем фильме «Собственность больше не кража» (1973). Название картины является ироническим парафразом высказывания Жака-Пьера Бриссо «Собственность — это кража», получившая известность

¹ Brunetta 2003: 290.

² Заметим, что 70-е годы были «золотым веком» этого направления в итальянском кино в смысле фестивальных успехов: в 1972 г. «Золотую пальмовую ветвь» также получает не лучший, на наш вкус, но остро-политический и достаточно антиамериканский фильм Ф. Розы «Дело Маттеи».

благодаря Пьеру-Жозефу Прудону. В главной роли снялся актер «комедии по-итальянски» Уго Тоньяцци. Нам кажется, что, несмотря на большой успех «Рабочего класса...» и вполне достойный уровень фильма «Собственность больше не кража», фарсовая манера повествования для Петри не очень органична. Фильмы распадаются на отдельные эпизоды и лишены цельности и строгости формы, свойственной более ранним фильмам Петри.

В 1976 г. Петри снова обращается к творчеству Шаши, выбирая для экранизации один из самых его известных и одновременно загадочных текстов: детективную повесть «Тодо модо» (иезуитский тезис, означающий необходимость что-то сделать любым возможным способом). Повесть «Тодо модо» — эталонный пример позднего Шаши. Если его более ранние повести, как «День совы» и «Каждому свое», — это классически выстроенные детективы, в которых политическое и философское содержание убрано в подтекст или присутствует в отдельных репликах, и их можно воспринимать только на уровне жанра и сюжета, то в «Тодо модо» детективный сюжет, с одной стороны, доведен до гротеска; детективная составляющая же при этом довольно проста, и расследование, которое ведет очередной сыщик-дилетант, мы, в общем, не видим. Значительная часть повести — это разговоры главных героев, касающиеся политических и философских проблем, а также вопросов искусства. Книга тяготеет к обобщению, к притче, несмотря на антураж современной Италии. Возможно, неторопливость в развитии сюжета привела к тому, что фильм кажется излишне монотонным и затянутым, особенно учитывая небольшой объем повести и сравнивая его с предыдущими работами Петри: «Убийца», «Каждому свое» и «Следствие по делу...»

В фильме, как и в повести, по сути, одно место действия — итальянский монастырь, в котором собираются крупные итальянские политики (в фильме, в отличие от повести, подчеркнуто, что это члены правящей в Италии христианско-демократической партии) и проводят некие не совсем понятные духовные упражнения под руководством достаточно загадочного философствующего циника, священника отца Газтано. В монастыре случайно оказывается второй герой повести, художник. Далее происходит серия убийств... Мы бы не хотели портить удовольствие, рассказывая конец фильма. Скажем только, что развязка неоднозначна и существует как минимум две версии того, что все-таки произошло на самом деле. Такая концовка подчеркивает определенную второстепенность самой детективной фабулы, что, как нам кажется, не очень привлекает широкого зрителя.

Главные роли в фильме исполняют икона политического кино Волонте (художник) и икона интеллектуального кино Мastroяни (Дон Газтано). В целом, фильм повторяет ходы повести, усиливая ощущение гротеска и неправдоподобности большим количеством убийств и реалистичностью их изображения, однако интересно расхождение в трактовке образа священника. В повести проводится некая параллель с дьяволом, покупающим души: это подчеркивается в, общем-то, ненужном разговоре у картины, на которой изображен священник в очках, кото-

рый напоминает художнику самого Дона Гаэтано. В фильме же, судя по статьям кинокритиков, произошел своеобразный сдвиг восприятия: итальянские критики считают, что Петри придал Волонте черты руководителя итальянских христианских демократов Альдо Моро, которого убили в 1978 г. Сейчас, однако, вряд ли кто-то обратит внимание на это совпадение.

В современной американской критике Петри довольно однозначно характеризуется как режиссер политического кино. Это, в общем, подтверждается его предпоследней работой: телевизионной экранизацией политического памфлета Жан-Поля Сартра «Грязные руки». Режиссер прошел путь от молодежного коммунистического активизма до крайнего скепсиса и разочарования практически в любых идеологиях, и нам кажется, что значительную роль на этом пути сыграла его работа с прозой Шаши — скептически-отстраненной и безнадежной во взглядах на судьбу Италии. Прочитируем по этому поводу автора книги об итальянском кино М. Лима:

Личный взгляд Шаши на итальянскую политическую машину, который сравнивал ее с «обезглавленным змием», пожирающим истину и изрыгающим одну ложь, прекрасно выражает то, что значило политическое кино для Элио Петри¹.

В «Тодо модо» есть даже более радикальное суждение, что, возможно, людям в наше время вообще не следует отчетливо видеть и понимать, что происходит вокруг них. Так, в разговоре художника с Доном Гаэтано звучит такая фраза: «Всякое приспособление, помогающее нам лучше видеть [реальность], может быть только созданием и подношением дьявола» (герои обсуждают странную картину, на которой дьявол изображен в очках).

Петри в художественном плане является самым значительным интерпретатором Шаши в кино. В творчестве режиссера мы, в принципе, можем выделить все три типа политического кино, существующего, однако, в гибридных вариантах: сочетание детектива с фильмом о мафии — «Каждому свое», сочетание фильма о коррупции и деградации государственных систем с притчей в «Следствии по делу...» и почти чистый вариант фильма-притчи «Тодо модо».

Интонация «Тодо модо» окажется очень заразной, и одним из самых интересных образов итальянского политического кинематографа стала экранизация повести Л. Шаши «Контекст», названной режиссером Ф. Рози «Сиятельные трупы».

3. ФРАНЧЕСКО РОЗИ:

НЕВЕСЕЛЫЙ ПУТЬ ОТ РАССЛЕДОВАНИЯ К ПРИТЧЕ

Франческо Рози, по общему мнению, является ключевой фигурой политического кинематографа Италии². Специалист по итальянской литературе и кино Гаэтано Марроне считает, что этот режиссер стал связующим звеном между классическим итальянским гуманистическим направлением неореализма

¹ Liehm 1984: 254.

² О творчестве Ф. Рози см., например, Викторова 1977.

1940-х гг. и новыми тенденциями в кинематографе, появившимися в 1960-е гг., т. е. кино контестации и политическое кино¹. Генезис искусства Рози неоднорожден. Он, конечно, наследует неореалистической традиции (а, собственно, какой из итальянских режиссеров второй половины XX в. в какой-то степени эту традицию не усвоил?), но кроме того, Рози многое взял у Лукино Висконти, на фильмах которого он работал ассистентом. Висконтиевский стиль, несколько перегруженный деталями окружающей среды, для которого характерно чрезвычайное насыщенное изображение и замедленный ритм повествования, начал сказываться на творчестве Рози где-то с середины 1970-х гг.

Таким образом, новаторство Ф. Рози проявилось прежде всего в его работах 1960-х гг. В своих самых знаменитых политических фильмах («Сальваторе Джулиано», «Руки над городом», «Счастливчик Лучано», «Дело Маттеи») он снимает не последовательно выстроенный рассказ о каком-либо преступлении и его расследовании, а *сам фильм выстроен как расследование* («фильм-расследование»). Для этих фильмов характерна нелинейная структура повествования. Действие скачет из прошлого в будущее и наоборот. В значительной степени используется имитация документального стиля. В повествование влетают телерепортажи, а в некоторых эпизодах могут появляться реальные итальянские политические деятели, предприниматели и журналисты. Иногда они играют самих себя, а иногда исполняют небольшие роли. Итальянский критик Джан Пьеро Брунетта² называет такое кино сделанным по образцу «Гражданина Кейна» (1941)³. Кульминацией этого периода творчества Рози стал фильм-расследование «Дело Маттеи», получивший «Золотую пальмовую ветвь» в 1972 г. В этой картине даже сам неоднозначный герой – миллионер, нефтяник, медиамагнат — чем-то похож на Кейна, придуманного Германом Манкевичем и Орсоном Уэллсом.



Франческо Рози

В принципе, творческий метод Шаши позволяет работать в таком стиле: ряд его повестей как раз и выглядят как квазидокументальные расследования («Палермские убийцы», «Исчезновение Майораны» и «Дело Моро»). Да и стиль его чисто художественных произведений в целом суховат и в какой-то мере имити-

¹ Marrone 2016: 21.

² Brunetta 2003: 221.

³ «Гражданин Кейн» — новаторский фильм выдающегося американского режиссера Орсона Уэллса, представляющий собой исследование жизни вымышленного миллионера и медиамагната.

рует документальную хронику. Однако Роза в 1976 г. после триумфа «Дела Маттеи», в первый и единственный раз обращаясь к творчеству Шаши, выбирает его чуть ли не самый отдаленный от документальности опус — повесть «Контекст», сочетающую признаки классического полицейского детектива, конспирологической прозы о различных заговорах и кафкианской притчи. Более того, единственный раз действие повести Шаши происходит в выдуманной стране, напоминающей больше всего Латинскую Америку.

Повесть крайне пессимистична даже для Шаши, а дав ей подзаголовок «Пародия», писатель разрушает иллюзию о возможности установить истину и справедливость, найти виновных. В книге, по сути, уравниваются все политические силы, истина предстает не чем-то самоценным, а лишь политическим инструментом в руках той или иной группы людей, находящихся у власти. Это воплощено не только в самом сюжете, который сосредоточен на двух условно положительных персонажах (полицейский Рогас и писатель Кузан) и их попытках узнать правду и донести ее до мира, но и в ключевом (для понимания смысла книги) эпизоде повести: разговоре честного копа Рогаса с председателем суда. Этот диалог можно смело назвать сознательным и довольно близким аналогом разговоров о законе в «Процессе» Кафки. Именно с экранизации этой повести, как нам кажется, начинается новый этап в творчестве Розы.

Экранизация, получившая название «Сиятельные трупы», довольно точная. Правда, если в повести, как уже отмечалось ранее, место действия читателю не известно, то в фильме события разворачиваются на улицах Неаполя. Впрочем, для зрителя, особенно если он никогда не был в Неаполе, эта информация вряд ли очень важна. Обратим только внимание на одно интервью, в котором Роза утверждает, что Неаполь стал для него образом любого большого современного города¹. Сюжетно же режиссер следует за Шашей, и в итоге мы получаем Розу нового и необычного; Розу абсолютно пессимистичного в отношении современной политической ситуации в Италии и совершенно разочарованного в эффективности действия. При том что в его предыдущих фильмах-расследованиях, даже если справедливость не была восстановлена, такого ощущения бессмысленности и безнадежности любого действия не было (возможно, благодаря насыщенности фильмов приметами современной Италии — предметы, пейзажи, лица, звуки).

В целом, «Сиятельные трупы» стоят в фильмографии Розы несколько особняком, хотя в художественном плане это вообще одна из его лучших работ. Здесь важно сказать, что после выхода этой картины удельный вес чисто политических фильмов-расследований в фильмографии Розы резко уменьшается. Он и ранее делал эскапистские фильмы-сказки вроде «Жила-была...» (1967), теперь же он переключился на драмы, оперу и экранизации прозы итальянских писателей-антифашистов Карло Леви («Христос остановился в Эболи») и Примо Леви («Передышка»). Даже если считать эти фильмы политическими, то это скорее

¹ Gili 1998: 107.

обращение к событиям уже достаточно отдаленного прошлого и отказ от современной политической повестки.

Пожалуй, это можно объяснить тем, что в 1960-х — начале 1970-х гг. Роза верил в способность своих фильмов-расследований изменить саму окружающую реальность Италии. Со второй же половины 70-х гг. эта вера у него иссякла, и именно поэтому мы считаем чрезвычайно важным фильм «Сиятельные трупы», где очень непохожий на Элио Петри режиссер через Шашу воспринял его крайне безнадежный взгляд на итальянскую действительность. Примечательно, что где-то в это же время к подобному взгляду на политическую ситуацию в стране приходят и другие итальянские режиссеры. Вспомним хотя бы «Аллонзанфан» (1974) братьев Тавиани, фильм-параболу на материале итальянской истории XIX в.

Что касается фильма «Сиятельные трупы», то, на наш взгляд, эстетика Роза — насыщенный цвет, длинные и сложно выстроенные кадры, несколько замедленное повествование, изобилие деталей и т. д. — в определенной степени противоречит прозе Шаши: отстраненной, лаконичной и ироничной, избегающей описания, несколько конспективной. Также интересно некоторое изменение образа главного героя. В повести Рогас — это некая белая ворона среди полицейских: это интеллеktуал, цитирующий Борхеса и читающий дневники итальянских художников XVI в. В фильме же Рогас стал проще и ближе к реальности: здесь он уже являет собой довольно стереотипный образ умного и честного полицейского, не боящегося идти до конца и вступать в конфликт с начальством. Во многом это предопределено выбором актера. Главную роль сыграл французский актер итальянского происхождения Лино Вентура, который таких копов (как, впрочем, и немногословных гангстеров) переиграл немало. Все это не отменяет того, что мы видим хороший фильм. Возможно, это оптимальное воплощение для широкого зрителя рациональной и суховатой прозы Шаши. В скобках отметим изменение названия. Вместо сверхлаконичного и не очень понятного заголовка «Контекст» мы видим название «Сиятельные трупы»: довольно изящную отсылку к самому сюжету, одновременно вызывающую ассоциацию с высокой культурой французского сюрреализма, а именно — текстами Бретона.

4. ДАМИАНО ДАМИАНИ: ПОЛИТИЧЕСКОЕ КИНО ДЛЯ ВСЕХ

Пока мы рассматривали сложные варианты политического кино, где проза Шаши используется режиссерами-интеллектуалами для воплощения определенных философских взглядов. Впрочем, книги Шаши к этому и подталкивают. Однако существует и другой вариант политического кино. Это более популярный народный кинематограф, который обращается к той же политической проблематике коррумпированности государства и проблем правосудия, но выводит на первый план сюжетные перипетии, экшн и эпизоды насилия. В этих фильмах

*Дамиано Дамиани*

сложная политико-социальная проблематика оказывается зачастую неким довеском, который широкий зритель может не учитывать, не теряя многое при просмотре фильма. Наиболее интересным представителем такого кинематографа нам представляется Дамиано Дамиани (1922–2013).

Это плодовитый режиссер, в фильмографии которого есть не только политические криминальные фильмы, а в общем-то все что угодно: драма взросления «Остров Артуро» (1962), экранизация психологической прозы Моравиа «Скука» (1963), спагетти-вестерны вроде «Пули для генерала» (1967), и даже американский хоррор из популярной франшизы «Амитивилль 2: Одержимость» (1982). Однако известность на родине (и в СССР, который активно закупал его фильмы для проката) ему принесли криминальные фильмы, рефлексиирующие политическую ситуацию в Италии. Среди них самые известные: «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Я боюсь» (1977), «Связь через пиццерию» (1985). Это очень динамичные, энергичные, хорошо выстроенные криминальные фильмы, как правило, рассказывающие о борьбе честных полицейских с одной стороны с мафией или криминальными элементами, а с другой — с коррумпированным начальством и безразличными ко всему государственным структурами. Очевидно, ориентируясь именно на эти качества его фильмов — динамизм, четко выстроенный сюжет, жанровую определенность, — итальянский кинокритик Паоло Мерегетти назвал его «самым американским среди итальянских режиссеров»¹. В Италии многие авторитетные кинодеятели це-

¹ Mereghetti 2013.

нили Дамиани именно за это качество, противопоставляя его другим режиссерам политического кино. Так, например, знаменитый итальянский сценарист 1940-х — 1960-х гг., работавший с неореалистами, Эннио Флайяно считал Дамиани своим любимым режиссером политического кино за «его “непринужденный” стиль и нелюбовь к претенциозности»¹.

Многие его фильмы достаточно мрачны, пессимистичны и лишены счастливой развязки. Но от описываемых нами фильмов Петри или Розы работы Дамиани отличаются отсутствием глубины — в них нет вторых и третьих смыслов. Это честное жанровое кино, эксплуатирующее (а возможно, и в какой-то мере само создающее) общеевропейскую моду 1960-х — 1970-х гг. на внедрение в криминальный жанр политических коннотаций, ходов и смыслов — это своего рода политэксплестешен. В рамках нашей темы мы хотим обратить внимание на фильм режиссера, материал для которого в целом отличается от литературной основы других его криминальных кинокартин. Это экранизация повести Леонардо Шаши «День совы» (другой перевод — «Когда сова появляется днем»). Мы уже отмечали, что Шаша писал криминальные романы, однако это особый тип криминальной литературы, названной *giallo politico* или *giallo filosofico* (см. выше). В произведении не только криминальный сюжет и убийство, но там считывается и второй слой — взгляд на историю глазами главного героя (не самого Шаши), «человека со стороны», приехавшего с процветающего промышленного севера на Сицилию. При этом текст осложнен рассуждениями о Сицилии, ее нравах и традициях.

Фильм Д. Дамиани вписывается в ряд детективов, построенных на сицилийском материале, при этом режиссер не пытается вывести некие общие смыслы. В этом фильме нет ни намека на «двойную оптику», которая есть в повести: здесь изображение Сицилии сделано напрямую, взгляд постороннего на нее Дамиани полностью убрал. В фильме нет иронического взгляда ни на Сицилию, ни на самого героя: самое большее, он проявляется в сценах, где полицейские и мафиози, живущие по обе стороны центральной площади городка, шпионят друг за другом с помощью бинокля. В общем, если мы говорили, что «Тодо модо» или «Сиятельные трупы» были фильмами Шаши в фильмографии режиссеров Петри и Розы, то экранизация «Дня совы» стала не фильмом Шаши, а просто одной из картин популярного автора политического кинематографа — фильмом Дамиани, без добавления к жанру джалло определения *filosofico*. Это не значит, что фильм неудачен. Дамиано Дамиани — профессионал высокого класса. В «Дне совы» собран сильный актерский состав, просто фильм и книга различаются по подходу к материалу и по стилю.

Тем не менее, современники и коллеги Дамиани по цеху, видимо, не воспринимали его исключительно как жанрового режиссера, но и видели в его фильмах определенную политическую и этическую позицию. Так, например, его земляк, выдающийся писатель, поэт, режиссер и критик Пьер Паоло Пазолини, говорил

¹ Mereghetti 2013.

о нем как о «горьком моралисте, истосковавшемся по былой чистоте»¹. Хотя нам кажется, что здесь Пазолини в определенной степени проецирует на Дамиани собственное мировосприятие.

5. ЗАКОНОМЕРНОЕ ПАДЕНИЕ: НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЛИТИЧЕСКОМ ИТАЛЬЯНСКОМ КИНО СЕГОДНЯ

Элио Петри умер в начале 1980-х гг., Франческо Рози отошел от политического кино приблизительно в то же время. Тогда же братья Тавиани, Джулиано Монтальдо и ряд других режиссеров, ключевых для политического кино, также перестали работать в этом направлении.

Хотя политические фильмы продолжают сниматься (как и в других странах), это уже единичные работы, не образующие единое направление, и, с нашей точки зрения, их уровень явно ниже того, что мы видели в 1960-е — 1970-е гг. Дело тут не только в снижении общего уровня итальянского кино, крайне резком в сравнении с послевоенным тридцатилетием. Также изменилась общая ситуация в стране: произошел распад больших идеологий, на которые опирались (не так важно, с какой степенью искренности) главные политические партии — а именно итальянского коммунизма и традиционной христианско-демократической идеологии. Суть политики Италии после войны состояла в противоборстве этих двух партий, которые базировались на идеологии, имеющие глубокие исторические корни, охватывающие культуру, искусство и все стороны жизни, опирающиеся на такие великие фигуры, как коммунист Антонио Грамши и христианский демократ Дон Луиджи Стурцо.

Распад этих партий и откровенное измельчание политической борьбы, появление совершенно гротескных структур — старомодно-сепаратистских партий вроде «Лиги Севера» и различных популистских движений («Вперед, Италия!», возглавляемая С. Берлускони) и проч. — привело соответственно к измельчанию кинематографа, который пытается эту жизнь описывать. Взять хотя бы классические фильмы о мафии и сращении ее с коррумпированным государственным аппаратом: фильмы блестяще выстроенные, энергичные и плодотворно использующие разные нарративные модели, от «кейнopodobного» фильма-расследования вроде «Дело Маттеи» Рози до полицейского триллера «Признание комиссара...» Дамиани. Сравним их с абсолютно бесформенным, неструктурированным и крайне затянутым фильмом о неаполитанской мафии «Гоморра» (2008) Маттео Гарроне. Или сравним фильмы о реальных политических деятелях 1960-х гг. («Убийство Маттеотти», «Сальваторе Джулиано», «Дело Маттеи») с фильмами о современных политиках современных режиссеров, вписывающиеся в политический кинематограф: фильм о Берлускони Нанни Моретти «Кайман» (2006) и особенно недавнюю работу Паоло Соррентино «Лоро» (2018), которая, по-видимому, является попыткой приспособить некую политическую актуальность, «злобу дня», к жанру сексплотейшна.

¹ Previti 2014: 119.

Конечно, тут повлиял не только упавший уровень режиссуры, но и масштаб современных политиков. Это очень заметно, если сравнивать два фильма П. Соррентино, который в недавней коллективной монографии, посвященной итальянскому политическому кино, описывается как режиссер современного политического кинематографа Италии¹. Оба фильма — байопики, и в обоих главные роли исполняет замечательный актер Тони Сервилло. Фильм «Изумительный» (2008) рассказывает биографию выдающегося и очень неоднозначного итальянского политического деятеля второй половины XX в., многолетнего лидера Христианско-демократической партии, неоднократно бывшего премьер-министром и министром различных правительств Джулио Андреотти. Андреотти, повторим, был очень неоднозначной, сложной и крупной фигурой, и фильм сохраняет черты, традиционные для итальянского кино 1960-х — 1970-х гг., фильма-портрета, исследования деятельности, и через его образ мы видим такую же неоднозначную политическую жизнь Италии в течение практически 50 лет. В определенной степени это затрудняет просмотр фильма для неитальянской публики, не знакомой с социально-политическими реалиями Италии. Говоря же о фильме «Лоро» того же П. Соррентино с тем же Т. Сервилло о Берлускони, даже трудно обозначить жанр картины: не показана жизнь Италии, не рассказана хотя бы самая значимая часть биографии политического деятеля, а учитывая огромное количество сцен с обнаженной женской натурой, возникает неприятное ощущение, что мы имеем дело с откровенным сексплотейшном, пытающимся выделиться из ряда таких же сексплотационных фильмов, играя на известности и скандальности главного героя.

Появился и другой, более уважаемый вариант современного политического кино, но тоже, на наш взгляд, демонстрирующий деградацию направления. Он заключается в уходе от анализа политико-социальной повестки в сторону психологического этюда. Режиссеры больше не пытаются нарисовать портрет Италии, расследовать какое-либо крупное событие или явление, рассмотреть ту или иную идеологическую проблему. Их взгляд смещается к более личной и психологической проблематике. Примером такого подхода является очень известный и успешный фильм «Здравствуй, ночь» Марко Беллоккьо, одного из крупнейших итальянских режиссеров, вышедшего из кинематографа контестации. Это фильм об остром итальянском политическом кризисе — похищении и убийстве лидера Христианско-демократической партии Альдо Моро красными бригадами. Но если режиссеры политического кино 1960-х — 1970-х гг., скорее всего, анализировали бы здесь контекст события, его причины и последствия, то у М. Беллоккьо история послужила лишь поводом для психологического этюда о некоторой клаустрофобной ситуации, в которую вовлечен не только сам Моро, но и его захватчики. Интересно, что в какой-то момент фильм переключается непосредственно на психологию террористов. По сути, это просто психологическая драма (несомненно, высокого уровня), которая,

¹ См. Bioni 2016; Antonello 2016, а также в других главах этой книги: Lombardi, Uva 2016a.

однако, не имеет никакого отношения к «классическому» политическому кино 1960-х — 1970-х гг.

Не хочется делать предсказаний, но слабо верится, что в ближайшие десятилетия мы увидим возрождение большого, актуального и при этом зрелищного политического кино, использующего разнообразные нарративные и жанровые модели, интересного для широкого зрителя. Скорее всего, замечательный политический кинематограф 1960-х — 1970-х гг. останется неким цельным и законченным направлением в итальянском кино второй половины XX века. Такими же замечательными, но полностью завершенными направлениями стали в свое время неореализм 1940-х — 1950-х гг., комедия по-итальянски 1950-х — 1960-х гг. и кинематограф контестации шестидесятых годов.