

уровне мещанской гостиной. Возникают неперенные воспоминания о том, как некий печальный поклонник застрелился под Новый год, а некая девушка, выйдя замуж без любви, представьте себе, полюбила мужа. Еще герои чеховских водевилей рассказывали о подобных случаях; мотивы, осмеянные полвека назад, вернулась на сцену в облаке патетическом. Спор ведётся рада любви и свободы от формально понятых обязательств. «Любовь свободна» и так далее, только в пьесе она уж очень небогата. Тревоги флирта – подлинная сфера героев. Зачем же претендовать на что-то сверхъестественное, называя их Он и Она? «Интеллектуальная драма» в данном случае приобрела опереточный колорит.

Постановщик и художник театра Н.Акимов даёт понять, что он не очень всерьёз принимает совершающееся на сцене. Диалог отстранён комедийной игрой, действие идёт в живом ритме. Однако, нового качества пьесе всё это, конечно, не придаёт. Когда в конце спектакля изображается всеобщее примирение и комфортабельное благополучие супругов, ирония режиссёра кажется лишь благодушной насмешкой над милыми ему явлениями, хотя обывательская прозаичность финала достойна отношения пародийного. Герои, забыв о волнениях юности – и о любви, и о ревности, отдались удовольствиям со вкусом налаженного быта – таково решение всех проблем. «История пошлая, обыкновенная», как говорит персонаж бунинского рассказа, вспоминая свою женитьбу. Театру она кажется поэтичной и радостной.

Театр комедии охотно работает с драматургами, но он мог бы работать и более строго. Создаётся впечатление, что некий джин перемешал мотивы и средства современной драмы и создал таким образом «Рассказ одной девушки». В спектакле исчезла целеустремлённость. Как и в «Трёхминутном разговоре», поставленном Н.Акимовым, декорации призваны украшать, развлекать, они лишены стиливого единства, а порой и внутреннего оправдания. Черты акимовского оформления – графическая ясность, парадоксальность – почти неузнаваемы в мелькании ленинградских видов, бесцельно проецируемых на экран. Видимость современной формы – свободный монтаж эпизодов, лаконичность обстановки – не в силах скрыть отсутствие темы, важной для современного зрителя. Постановщик, как и герой спектакля, заботится преимущественно об элегантной внешности.

Творчеству Н.Акимова свойственны аналитичность и тонкость художественного видения, свежесть юмора и сатиры. Стоит ли пересматривать традицию ради неловко задрапированных банальностей.

Фильм «На окраине большого города» К.Лидзани

Принципы школы, созданной прогрессивными художниками итальянского киноискусства, исключают приблизительные решения. Нет более требовательного творчества, чем творчество, исповедующее правду: уклонение от истины ощущается нами мгновенно, несовершенство формы в этом случае обнаруживает даже беглый взгляд.

Фильм «На окраине большого города» – убедительный тому пример. Недостатки его особенно заметны потому, что его ставил Карло Лидзани. Дело, конечно, не в марке, не в подписи, дело в том, что Лидзани принадлежит к тому направлению в итальянской кинематографии, которое известно своими реалистическими устремлениями.

Тема фильма социальная, а сюжет уголовный. В этом нет, казалось бы, противоречия, это обычный ход искусства, когда оно ищет резко выражения конфликта: вспомним хотя бы «Преступление и наказание». Для итальянского кино это ракурс традиционный – он позволяет увидеть действительность без покровов.

Фильм Лидзани обнажает коренное общественное противоречие между людьми с окраин и людьми из богатых кварталов. Судья, прокурор, адвокат, с одной стороны, и подсудимый, мнимый убийца, с другой, – исконные недруги. Между ними нет искренности и понимания. Судебная ошибка едва не совершилась, и она была бы вполне закономерна. Государство, юриспруденция, «общество» противостоят безработному парню, даже если он обвиняется не в политическом, а в уголовном процессе. Фильм со своей точки зрения тщательно выясняет это, он находит и решение драмы, правда, в какой-то степени иллюзорное.

Адвокат Роберто Марини (Массимо Джиротти) – человек честный, порядочный, но он относится к подсудимому почти так же, как прокурор, – предубежденно и формально. Он и защиту ведёт неверно, опровергая частности, но не сущность обвинения, безукоризненно с профессиональной точки зрения, но жестоко и поверхностно – с человеческой. Его поведение на суде получило одобрение старого юриста, отца его невесты, но оно смутило, больше того, оскорбило друзей и близких подсудимого.

Желая опровергнуть свидетельское показание Кали – одинокого старика, жалкого фантазёра, – адвокат пренебрежительно унизил его человеческое достоинство, отнял крохи иллюзий. Самоубийство Кали

отрезвило адвоката, заставило его пристальнее взглядеться в мир окраин. Он сделал выводы – его последняя речь полна уверенности в невиновности подсудимого, она полна своеобразного пафоса. Адвокат расстаётся с невестой – капризной, холодной девушкой своего круга. Он отдаёт сердце бедной машинистке Луизе, упорной и убеждённой заступнице мнимого убийцы. Роберто Марини не переходит из одного лагеря в другой. Он лишь преодолевает инерцию мышления, мешавшую ему увидеть действительность. Торжествует его гуманность, его честность, торжествует его живое чувство.

Что же открылось адвокату Роберто Марини на окраине большого города? Почему он изменил свои взгляды и привязанности?

Он понял скрытую человеческую драму смешного, нелепого обрванца. Оценил трогательную преданность жены подсудимого Джини – простой, бесхитростной, наивной, но в то же время чистой и чуткой. Некрасивая, грубоватая женщина, она способна покорить ясностью почти детской души, откровенностью страдания и радости. Джульетта Мазина играет её без оттенка идеализации, она рисует вульгарного, примитивного, но по-своему прекрасного человека.

Адвокат почувствовал тонкую прелесть, грацию и сердечность Луизы (Марина Берти), её бескорыстное стремление помогать людям. Готовность к взаимной выручке, кровная заинтересованность в судьбе, казалось бы, постороннего человека, своего соседа, отличает персонажей картины – жителей окраины. Там, где адвокат вначале видел лишь грубость и нищету, перед ним засветилась человечность. Герой открывает как бы новую страну.

Кажется, именно так понимали свою задачу авторы фильма. Смысл их работы – в традиционном для итальянского прогрессивного кино утверждении человечности. Марио Илари (Мишель Журдан) – не преступник, хотя все улики говорят против него. Окраина – это не только грязь и тупость. Люди могут понять друг друга, даже если живут в разных концах города, стоит только пристальнее взглядеться в лицо каждого человека. Золотые россыпи верности, самопожертвования открываются там, где найти их никто не ожидал. Фильм по-своему развивает демократическую тему итальянского киноискусства. Однако он развивает её не вполне целеустремлённо. Люди остаются людьми даже в убогой, страшной атмосфере безработицы и бездомности – этот мотив прозвучал в фильме убедительно и полно. Однако герои как будто примирились с тягостной действительностью.

Финал фильма рисует радостную встречу Марио Илари, освобождённого из заключения; человечность и правда на этот раз победили, счастливые надежды исполнились. Но ведь ничто не изменилось – те же лачуги, те же лохмотья, впереди – та же нищета. Фильм как бы узаконивает существующее положение вещей.

С точки зрения авторов фильма важно только благородство человека, почти несущественны условия жизни. Герои дорожат иллюзиями, без них они погибают. Но они не ведают протеста и борьбы. Они не знают будущего. В отличие от лучших произведений итальянского «неореализма», фильм Лидзани не открывает перспективы. Социальные проблемы он переводит исключительно в плоскость этической.

Так, например, обрисованы преступники – мужчина почти ломбровского типа, бесчеловечный и угрюмый, женщина – жестокая, чувственная. Они преступники по природе, так же, как другие по природе добры. Трудно с этим согласиться. Тем более что именно итальянское кино блестяще раскрыло социальную природу преступлений.

Авторы фильма как бы принимают также и те явления, которые, очевидно, заслуживают протеста – бесплодные фантазии обездоленных бродяг, духовную ограниченность подсудимого Марио Илари. Характер народа не раскрывается в фильме как характер творческий. Но итальянское кино в своих лучших произведениях учит любить порыв и протест, красоту и доблесть обыкновенного человека. Отказаться от этого – значит, обеднить и правду жизни, и палитру искусства.

Бельё, развешанное на дворе, улочки и пустыри, хриплые звуки аккордеона в дешёвом баре, усталые лица, тёмные спецовки, тесные квартирki – таков жизненный фон многих итальянских фильмов. Многочисленные подробности быта получают художественный смысл благодаря характерам – живописным, богатым, сложным. В лучших фильмах Италии фон не поглощает героев, напротив, он оттеняет их по контрасту, он создаёт им атмосферу.

В фильме Лидзани образы не стали достаточно ёмкими, поэтому детализация кажется самодовлеющей, воспринимается как дань обязательной традиции. Куча детей у чудака-отца, подросток, угадывающий секреты старшей сестры, дом, который строится из щебня, сенсационные возгласы газетчиков, мягкая улыбка финала – это все мотивы знакомые. Не все они необходимы фильму, не всегда они служат

главной мысли. Они не в силах полностью сформировать действие «На окраине большого города», рядом с ними в фильме существуют сюжетные и изобразительные решения совсем другого плана, идущие от опыта банальной кинопродукции. Две возлюбленные энергичного адвоката – бездушная барышня и обаятельная труженица, гангстеры, выстрелы, побег, погоня, залихватская драка – это «реализм», давно уже ставший условностью. Язык фильма не вполне органичен, порой он вял и бесцветен.

Творческий метод прогрессивных мастеров итальянского киноискусства предполагает зрелость идей и смелость мастерства. Итальянские художники не должны покидать завоёванную ими высоту.

Фильм «Алерт»

Простор океана, сумрачность горной страны, ледяные пещеры, ледяные поля, космические дали. И здесь же, рядом, в непосредственном соседстве, – строгая будничность лабораторий, обсерваторий, метеорологических станций. Кадры, переносящие на экран «мерцание света», и кадры, запечатлевшие внимательный взгляд учёного. В «Алерт» перекликаются, сопоставляются два мотива, они организуют течение сюжета, изобразительный строй фильма, монтаж: вселенная, все еще полная загадок, и человек, постигающий тайны мира. «Алерт» – одновременно и масштабный и очень сосредоточенный фильм: тема его – планета, мироздание и разум, целеустремлённость исследователя. Пафос научных открытий и подвигов выражен в кинолетописи, посвящённой работе геофизиков, в увлекательном кинорепортаже о проведении Международного геофизического года.

Общий план – самолёт, на борту которого установлены гравиметрические приборы. Крупный план – руки гравиметриста, ведущего записи. «Объ» у берегов Антарктиды, снежное поле, посёлок Мирный – синоптики проводят съёмку облаков, геолог рассматривает в микроскоп образцы пород. В разных пунктах запускаются зондшары – научный работник следит за показаниями радиолокатора. Шхуна «Заря*» – единственное в мире немагнитное судно; девушка снимает показания приборов; мчится оленья упряжка; якутская станция по изучению космических лучей – и опять наблюдения, исследования, записи. Сценарист А.Гладков и режиссёр Б.Ляховский от начала и до конца фильма сохраняют единый принцип: «Алерт» раскрывает многообра-