**Ведьмы, шинели и ревизоры в итальянском кино**

Чинция Де Лотто

Между итальянской кинематографией и художественной литературой существует своего рода генетическая связь, проявляющаяся с самого начала существования кинематогрaфа в Италии; более того, «ни в одной европейской кинематографии не наблюдается такого стремления к интертекстуальным переложениям и переводам» [1].

Особенно интенсивно обращение к произведениям русских авторов. Для того чтобы кратко проиллюстрировать тему «Итальянское кино и русская классическая литература», приведем следующие данные.

Самое большое количество фильмов снято по произведениям Ф.М. Достоевского:

1. «Братья Карамазовы» Дж. Джентильомо («I fratelli Karamazoff», G. Gentilomo, 1947).

2. «Белые ночи» Л. Висконти («Le notti bianche», L. Visconti, 1957).

3. «Партнер» Б. Бертолуччи («Il partner», B. Bertolucci, 1968), вольная экранизация «Двойника».

4. «Преступление и наказание» Ф. Энрикеса («Delitto e castigo», F. Enriquez, 1954), телевизионный сериал.

5. «Идиот» Дж. Ваккари («L’idiota», G. Vaccari, 1959), телевизионный сериал.

6. «Белые ночи» В. Коттафави («Le notti bianche», V. Cottafavi, 1962), телевизионный фильм.

7. «Преступление и наказание» А.Дж. Майано («Delitto e castigo», A.G. Majano, 1963), телевизионный сериал.

8. «Братья Карамазовы» С. Больки («I fratelli Karamazov», S. Bolchi, 1970), телевизионный сериал.

9. «Бесы» С. Больки («I demoni», S. Bolchi, 1972), телевизионный сериал.

10. «Преступление и наказание» М. Миссироли («Delitto e castigo», M. Missiroli, 1983), телевизионный сериал.

По произведениям Л.Н. Толстого:

1. «И свет во тьме светит» П. и В. Тавиани («Il sole anche di notte», P. e V. Taviani, 1990), вольное переложение «Отца Сергия», с использованием некоторых мотивов драмы «И свет во тьме светит».

2. «Воскресение» Ф. Энрикеса («Resurrezione», F. Enriquez, 1962), телевизионный сериал.

3. «Анна Каренина» С. Больки («Anna Karenina», S. Bolchi, 1975), телевизионный сериал.

4. «Воскресение» П. и В. Тавиани («Resurrezione», P. e V. Taviani, 2000), телевизионный сериал.

По произведениям А.С. Пушкина:

1. «Выстрел» Р. Кастеллани («Un colpo di pistola», R. Castellani, 1942).

2. «Черный орел» Р. Фреды («Aquila nera», R. Freda, 1946), по «Дубровскому».

3. «Капитанская дочка» М. Камерини («La figlia del capitano», M. Camerini, 1947).

4. «Буря» А. Латтуады («La tempesta», A. Lattuada, 1958), по «Капитанской дочке».

По произведениям Н.В. Гоголя:

1. «Шинель» А. Латтуады («Il cappotto», A. Lattuada, 1952), вольное переложение.

2. «Прогулка» Р. Рашеля («La passeggiata», R. Rascel, 1954), по «Невскому проспекту», вольное переложение.

3. «Маска демона» М. Бавы («La maschera del demonio», M. Bava, 1960), по повести «Вий», вольное переложение.

4. «Рычащие годы» Л. Дзампы («Gli anni ruggenti», L. Zampa, 1962), вольное переложение «Ревизора».

По произведениям А.П. Чехова:

1. «Тото и короли Рима» Стено и М. Моничелли («Toto e i re di Roma», Steno e M. Monicelli, 1952), вольное переложение рассказов «Чиновник» и «Экзамен на чин».

2. «Свадьба» А. Петруччи («Il matrimonio», A. Petrucci, 1954), вольное переложение одноактных шуточных пьес «Медведь» и «Предложение» и сцены в одном действии «Свадьба».

3. «Степь» А. Латтуады («La steppa», A. Lattuada, 1962).

4. «Чайка» М. Беллоккьо («Il gabbiano», M. Bellocchio, 1977).

По произведениям И.С. Тургенева:

1. «Луг» П. и В. Тавиани («Il prato», P. e V. Taviani, 1979), вольное переложение романа «Отцы и дети».

По произведениям М.А. Булгакова:

1. «Собачье сердце» А. Латтуады («Cuore di cane», A. Lattuada, 1976).

2. «Роковые яйца» У. Грегоретти («Uova fatali», U. Gregoretti, 1977).

По произведениям Б.Л. Пастернака:

1. «Живаго» Дж. Кампиотти («Zivago», G. Campiottti, 2002).

Итак, внимание итальянских режиссеров к произведениям русских классиков, за исключением сочинений Достоевского, распределяется достаточно равномерно. Другое дело – степень верности и свободы в следовании оригиналу, варьирующаяся от более или менее удачных попыток его воссоздания (атмосферы, быта и т.д.) до вольных переложений, доходящих до использования одной «голой» идеи в рамках совершенно нового произведения. Критерии «верности» и «свободы», конечно, можно считать неадекватными, если согласиться с данным А. Базеном известным определением киноискусства как «нечистого», то есть принципиально контаминирующего, открытого к взаимодействию с другими видами искусства, неизбежно вовлеченного в сложную сеть интерсемиотических обменов, из которых и рождается его специфичность [2]. Тем не менее в случае экранизации произведений Гоголя этот критерий позволяет обнаружить одну особенность, которая оказывается весьма значимой: во всех итальянских картинах, снятых по его произведениям, гоголевские сюжеты переносятся в совершенно чуждые им историко-социальные и бытовые условия. Другими словами, нет ни одной настоящей «экранизации», в которой была бы представлена попытка «аутентично» воспроизвести на экране гоголевское произведение, с его специфическим колоритом, декорациями, бытом, то есть — с русской атмосферой. При этом наиболее интересные кинематографические интерпретации Гоголя — «Шинель» А. Латтуады и «Рычащие годы» Л. Дзампы — примыкают к тому сложному явлению итальянской кинематографии, которое принято определять как неореализм, — хотя, как показывает анализ этих картин, они существенно различаются между собой по многим параметрам. Забегая вперед, можно сделать один вывод: в гоголевских произведениях итальянское кино увидело и восприняло преимущественно «вечные» идеи, потенциально применимые к другой (итальянской) действительности. Интерес к актуальности и одновременно универсальности этих идей, очевидно, превысил интерес к «русскости» произведений Гоголя, а точнее — первый оказался объективно сильнее второго, что заставляет задуматься об истинном масштабе творчества Гоголя.

Можно предположить, что итальянские режиссеры сосредоточились на элементах остросоциальной сатиры — ведь до последних десятилетий в Италии (впрочем, не только) Гоголь воспринимался преимущественно как реалист и сатирик. Эти предположения небезосновательны, если принять во внимание сатирическую социальную направленность итальянского кино. Однако, как увидим, в данном случае дело обстоит не совсем так, особенно в том, что касается воспроизведения если не русской, то хотя бы «гоголевской» атмосферы.

А пока оставим шинели и ревизоров и начнем с ведьм, то есть с фильма «Маска демона»... От прочих экранизаций русской классики и, в частности, произведений Гоголя эта картина отличается достаточно радикально, поскольку посредством совершенно фантастического «скачка» перемещает зрителя в совершенно другой мир. Думается, только с Гоголем такое и могло случиться...

Фильмом «Маска демона» Марио Бава прославился как родоначальник итальянской разновидности фильма ужасов («horror») и одновременно как создатель одного из шедевров этого жанра в мировом кино [3]. До него в итальянском кино отсутствовала традиция фильма ужасов, да и фантастики вообще, и единственным образцом жанра были «Вампиры» Риккардо Фреды («I vampiri», Riccardo Freda, 1957) — фильм, снятый по горячим следам «Ужасов Дракулы» Теренса Фишера («Dracula», Terence Fisher) и вышедший в том же, 1957 году. Поиск тем и образов в произведениях мировой литературы характерен для работ М. Бавы; он не раз обращался и к русским авторам: другая его знаменитая картина, «I tre volti della paura» («Три лика страха», 1963), — триптих в стиле Роджера Кормана, один из эпизодов которого («La famille du Vourdalak») основан на повести А.К. Толстого «Упырь». А «Маска демона», как указывают титры, создана по мотивам гоголевской повести «Вий». Ее сюжет кратко можно обрисовать так: молдавскую княгиню Азу казнят за колдовство и прелюбодеяние. Двести лет спустя двое ученых, проездом из Москвы в Миргород, тревожат древний склеп, и княгиня восстает из мертвых, чтобы отомстить потомкам своих мучителей. Актриса Барбара Стил (Barbara Steele), будущая «dark queen» жанра, играет одновременно ведьму Азу и невинную девушку Катю, из которой Аза медленно высасывает необходимую ей жизненную энергию.

Ясно, что к гоголевскому «Вию» картина имеет самое далекое отношение. Однако именно у Гоголя режиссер нашел ряд тем, в которых ему представилась возможность развития нового, для итальянского кино, жанра: дуализм желания-страха, красоты-зла, двойственность женской красоты, воплощенная в теме двойника-женщины, — элементы, которые станут традиционными для итальянской «готики», а также так называемого «триллера по-итальянски» 1970-х годов (его главный представитель — Дарио Ардженто — является прямым наследником Бавы). В переломный период, вызванный быстрыми трансформациями итальянского общества, «Маска демона» нанесла удар по многим устойчивым табу. Но и на художественном уровне классику-визионеру Баве оказались чрезвычайно созвучны смесь ужаса с романтизмом, мрачная поэтичность, головокружительная фантастика гоголевской повести. Фильм стал культовым: его аскетический черно-белый кошмар, проникнутый тонкой иронией, так и остался непревзойденным, несмотря на последующее бурное развитие жанра, в котором числится и римейк «Маски...» 1990 года, снятый сыном Марио — Ламберто Бавой (Lamberto Bava).

Та же смысловая, идейная и стилистическая пропасть, которая лежит между фантасмагорическими ужасами «Вия» и тревожным призраком Акакия Акакиевича, отделяет и «Маску демона» от «Шинели» Альберто Латтуады («Il cappotto», Alberto Lattuada, 1952) — безусловно, наиболее интересной и значительной из всех итальянских «экранизаций» Гоголя.

Фильм приходится на особо плодотворный и сложный период итальянского кинематографа — начало 1950-х годов, когда вершины неореализма были уже взяты, но его влияние оставалось еще очень сильным. Впрочем, достаточно трудно очертить точные границы этого движения, которое на протяжении многих лет беспрестанно, как калейдоскоп, модифицировалось; множество выходивших тогда на экраны картин не вписывалось полностью в его художественную систему, однако в то же время обогащало ее все новыми деталями, штрихами, полутонами, расширяя, а порою и размывая границы неореализма.

В таком «открытом» контексте развивалось творчество Латтуады, который с самого начала своего творческого пути держался независимо от признанных мастеров неореализма. Вместе с группой других режиссеров (среди них — Марио Сольдати, Луиджи Дзампа, Пьетро Джерми) он работал «в орбите» неореализма — воспринял многие его веяния, но, в общем, продолжал занимать глубоко личную, самостоятельную позицию и оставил в развитии движения своеобразный и несколько полемический след («Бандит» [«Il bandito»], 1946; «Без жалости» [«Senza pietИ»], 1947; «Мельница на По» [«Il mulino del Po»], 1949). Отличительная черта его поэтики — обостренное (чрезмерное, в сравнении с общим настроением того времени) внимание к формальному аспекту киноповествования при пренебрежении социально-преобразовательной функцией кинематографа. Его эстетика основывалась на поиске совершенных зрительных образов, на использовании всех выразительных и драматических возможностей хроматической (преимущественно — черно-белой) гаммы, на создании уравновешенной композиции и внимании к точности деталей. Но «формализм» и «каллиграфизм» Латтуады одушевлялись способностью режиссера устанавливать непосредственную, почти физическую связь между взглядом кинокамеры и исполнителями и, главное, стремлением улавливать самые микроскопические элементы действительности, как он сам выражался, «глазом любви».

В творчестве Латтуады усвоение уроков мирового кино сочетается с глубоким интересом к художественной литературе, к которой он многократно обращается: в фильмографии Латтуады есть десять картин, в основе которых лежат литературные произведения, и среди них — четыре фильма [4] на сюжеты русских классиков, в которых, по признанию режиссера, именно «литературное» начало является главным двигателем. О своих работах по Гоголю, Пушкину, Чехову и Булгакову он сказал: «Мое кино идет от литературы. Из русской кинематографии, например, я смотрел только отрывки <...>. А вот с <русской> литературой у меня сложились глубокие отношения. Я был страстным и сочувствующим читателем» [5].

«Шинель» — самая ранняя из этих картин: она была снята в 1952 году, сразу после того, как в фильме «Огни варьете» («Luci del varietИ») Федерико Феллини дебютировал в качестве сорежиссера Латтуады. В гоголевском сюжете режиссера привлекают прежде всего близкие ему темы одиночества, несправедливости, защиты человеческого достоинства. Тематика созвучна неореализму — в ней можно увидеть одну из составляющих неореалистической динамики, а точнее, той этической динамики, которая объединяет эстетически разнородные достижения. Можно сказать, что в «Шинели» Латтуаде удалось добиться наивысшей степени слияния этики неореализма и собственной поэтики. И в этом колебании на грани неореализма (в диалектике «этика — эстетика») фильм оказывается удивительно близок к формальной и содержательной амбивалентности повести.

Итак, постараемся проследить, как реализуется эта динамика на экране. Начнем с самого значимого расхождения с текстом: в отличие от остальных «русских» картин Латтуады, в «Шинели» действие происходит в других пространственно-временных координатах — в Италии 30-х годов ХХ века. Однако эта трансформация сюжета является не насилием над текстом, а скорее тем, что Пьер Паоло Пазолини называл «активным» переводом художественной литературы на язык кинематографии [6], при котором происходит взаимодействие, некий «обмен веществ», плодотворная контаминация, позволяющая рассмотреть, как «работает» текст, что в нем оказывается живым, действующим в столь далеких от него декорациях. Специфика подхода Латтуады к «Шинели» состоит в том, что при отказе от «внешней» верности оригиналу — от его «русского» колорита — он добивается высшего уровня «внутренней», более существенной верности его самому глубокому смыслу и тем аспектам его «русскости», которые оказываются одновременно универсальными характеристиками. Достигнуть этого можно было только путем тшательной обработки материала — в фильме нет ничего случайного, за любым «произвольным» выбором проглядывает внимание к литературному источнику и глубокое знание: текста, творчества Гоголя и русской литературы в целом.

Например, в имени героя — Кармине Де Кармине — сохранены каламбурная фактура русского Акакия Акакиевича и эффект повторения, в котором противоречиво обозначается и серость, монотонность личности героя, и крайняя, предельная степень главных черт его характера. Кроме того, Кармине — типичное южное имя, и, поскольку действие в фильме происходит на севере Италии, оно указывает и на «бедняцкую» генеалогию героя, и на некоторую его обособленность. Заметим также, что в фильме только два персонажа наделены собственными именами — Кармине и Катерина, любовница Мэра, очевидно, не случайно говорящая по-итальянски с немецким акцентом: в повести любовницу «значительного лица» зовут Каролина Ивановна. Все остальные персонажи, как и у Гоголя, не имеют собственных имен — функцию имени заменяет название социальной роли, ими выполняемой: Мэр, Муниципальный Секретарь, Пенсионеры, Профессор... (Единственное исключение — портной, который у Гоголя зовется Петровичем.) «Универсализация» сюжета усиливается и тем, что речь всех персонажей очищена от любой диалектной модуляции — в противовес одной из идеологических тенденций неореализма, который после падения фашизма подчеркнуто восстанавливал богатое разнообразие итальянских говоров и интонаций.

«Внутренняя» верность тексту проявляется и в выборе места действия: северный город Павия, с его узкими, темными улицами центра, пустынными набережными вдоль реки Тичино, величавым старинным мостом [7]. Действие происходит под Новый год: снег, ледяная река, молочный туман, в ключевых сценах уступающий место грозной вьюге, создают одновременно и петербургскую атмосферу, и ощущение того всеобъемлющего холода, который царит в повести непрерывно, вопреки законам календаря.

Однако так же, как и большинство действующих лиц, город в фильме не имеет имени. Таким образом усиливается неопределенность, подчеркивающая в картине значение притчи, универсального анекдота о человеческой судьбе. Несмотря на то что атмосфера фашистской диктатуры в фильме легко угадывается и даже акцентирована тем, что дана лишь в деталях, приобретающих масштаб символических (в приемной муниципального здания с характерной архитектурой на голой стене висит лозунг: «Порядок и пример — лучшие формы авторитета»), сюжет фильма не связан напрямую с конкретной исторической обстановкой.

Амбивалентность (то есть сочетание конкретного и универсального) отличает и гротескно-сатирические приемы, которые многократно использованы в картине.

Как известно, сатирико-пародийное восприятие бюрократической системы, глубоко укорененное в народном сознании, является сквозной темой итальянского кино. Мелкий чиновник, жертва начальников и предмет издевательства, представлен, например, в фильмах «Нищета синьора Траве» («Le miserie del signor Travet», 1946) и «Поликарпо, банковский служащий» («Policarpo ufficiale di scrittura», 1959) М. Сольдати (M. Soldati), «Тото и короли Рима» Стено и Моничелли (1952), «Железный префект» П. Скуитьери («Il prefetto di ferro», P. Squitieri, 1977) [8]. Несмотря на драматизм каждой из картин, в них определенно преобладают гротескные тона. Так, фильм «Тото и короли Рима» — еще одно «вольное» переложение произведений русской литературы, появившееся в том же году, что и «Шинель». Сюжет его основан на двух рассказах Чехова («Смерть чиновника» и «Экзамен на чин»), из которых, однако, воспроизведена лишь внешняя схема. Как и в других ранних фильмах Тото, стержнем здесь является гротескная комическая маска, изобретенная этим актером, а единственная цель фильма — конъюнктурная политическая сатира и пародия (местами переходящая в фарс) на бюрократическую систему. Внимание Латтуады, напротив, сосредоточено на теме достоинства «маленького человека», происходящего из нижних слоев буржуазии, его скромного, ничем не приметного быта, никем не признанного внутреннего мира.

Подобная тематика хорошо разработана в японской кинематографии, где она связана с традиционным жанром «семингэки» («рассказ о маленьких людях»), в котором до конца 1950-х годов работали такие режиссеры, как Ясуджиро Одзу и Микио Нарусэ [9]. В итальянской кинематографии, однако, до определенного времени эта линия практически отсутствовала. По сути, ею пренебрегал и неореализм — и в момент своего расцвета, когда он был подлинно «пролетарским» кино, и позже, когда представил популистко-схематичный подход в изображении мелкой буржуазии, de facto игнорируя ее существование.

Эта идеологическая и эстетическая лакуна стала особенно значительна — и, может быть, в этом состоит одна из причин спада неореализма — в годы экономического подъема, когда проблемы и чаяния низших и средних слоев общества стремительно сближались. В этом социально-историческом ракурсе можно сопоставить «Шинель» Латтуады с «Похитителями велосипедов» Витторио Де Сики («Ladri di biciclette», Vittorio De Sica, 1948): «Метафора велосипеда и метафора шинели соответствуют двум разным этапам послевоенной жизни и времени реконструкции: концу 1940-х годов, когда страна, и в частности пролетарские слои (к которым принадлежал режиссер “Похитителей велосипедов”), находится еще на начальном этапе послевоенной реконструкции и преодоления промышленно-экономического кризиса, а следовательно, нищеты <...>; и уже начавшимся 1950-м годам, когда страна, и в частности мелкобуржуазные слои (к которым принадлежал режиссер “Шинели”), преодолевает состояние нищеты, но слои эти еще очень далеки от достойного и признанного социального статуса» [10]. Впрочем, нельзя забывать, что в том же, ключевом 1952 году Де Сика создал другой шедевр, «Умберто Д.» («Umberto D») — трогательную историю одинокой старости министерского чиновника, в которой критика сразу почувствовала глубокое родство с «Шинелью» Латтуады [11].

Скорее с этой традицией (корни которой уходят в литературу XIX века [12]), чем с пародийным изображением «маленького чиновника», и связан фильм Латтуады. Режиссер, впрочем, уже подходил к этой теме в «Преступлении Джованни Эпископо» (1947), поставленном по роману Габриеле Д’Аннунцио (кстати, в этом романе ощущается сильное влияние Достоевского). В этом фильме, как и в «Шинели», озвучиваются центральная в творчестве Латтуады повествовательно-тематическая линия солидарности с «униженными и оскорбленными» и неразрывно связанная с ней антибюрократическая критика. Сам режиссер четко сформулировал эту особенность своего творчества: «То, что меня поразило в Гоголе, — это тема, которая постоянно меня преследовала и вызывала во мне протест: насилие над маленьким человеком. <...> ...Вековечный ад бюррократии — вот главная тема гоголевской повести, моего фильма, а также постоянная моя тема (я даже написал эссе в форме рассказа, который называется именно “Бюрократия” <...>, и другой, “Протагонизм” (стремление быть главным действующим лицом любого события. — Ч.Д.Л.)[13], тоже близкий к некоторым персонажам “Шинели”). <...> И еще в “Шинели” меня поразила тема человеческой злости <...>. В “Преступлении Джованни Эпископо” есть похожие темы: тема человека, подчиненного и покоряющегося властителю, и тема униженного человека, который хочет мстить за себя (и это тоже — очень русская тема). Есть мотивы, близкие к “Шинели”: например, чиновник после увольнения начинает работать переписчиком»[14]. В другой статье Латтуада подчеркивает, что в повести Гоголя «реалистический контраст между значительным лицом, символом тирании и слепоты бюрократии, и несчастным, наивным переписчиком выходит за пределы контингентной ситуации и касается чувств людей любой эпохи» [15].

Именно в этом и состоит, очевидно, наиболее активная линия гоголевской «Шинели», потенциально «работающая» в любой социальной действительности. Переплетаясь с этой «вечной темой», сатирическая нота звучит у Латтуады гораздо более остро, чем в повести. Для этого режиссеру понадобилось довольно значительно модифицировать гоголевский сюжет, на этот раз в сторону большей конкретности. «Один департамент» становится в фильме муниципалитетом города; «значительное лицо» сливается с коллективным образом «начальников» Акакия Акакиевича, перевоплощаясь в образы Мэра и Муниципального Секретаря — аллегории пустоты и бесчеловечности власти (Мэр) и политико-административной коррупции (Секретарь), в которых чувствуется «скорее Кафка, чем Гоголь» [16]. И действительно, в сценах в кабинетах этих двух персонажей гротеск достигает крайней степени напряжения и абстракции. А утонченные детали сгущают сеть аллюзий: на столах у обоих стоит конный памятник Наполеону; секретарь сидит торжественно, но его коротенькие ножки не достают до пола...

С помощью этих двух «значительных лиц» и завязывается сюжет фильма: Мэр занят фантомным и столь же дорогостоящим проектом нового исторического центра, игнорируя при этом подлинные потребности города; естественно, что при реализации этого проекта вовсю расцветает коррупция. Кармине случайно подслушивает разговор о каких-то незаконных операциях, и Секретарь покупает его молчание, вручая ему денежную награду, благодаря которой чиновник и получает возможность заказать себе новое пальто. Напомним, что в повести покупку шинели ускоряет неожиданное и неоправданное прибавление к жалованью — «уж предчувствовал ли он [директор], что Акакию Акакиевичу нужна шинель, или само собой так случилось...» [17].

Итак, произведена определенная переработка текста, которая затрагивает и саму фабулу повести. Ведь гоголевское произведение полностью сосредоточено на жизни-житии главного героя и на истории с шинелью: это единственная сюжетная линия — других линий в повести нет; наоборот, постоянно подчеркивается неизбежность всего случившегося, кажущаяся случайность, за которой четко вырисовывается роковая предопределенность. Итальянскому режиссеру понадобилось построить вокруг главного героя ряд ситуаций, создающих более отчетливую сюжетную канву. При реализации такой задачи лишней оказалась первая часть повести (рождение героя, выбор имени, крещение, описание его жизни), в которой сильнее ощущается агиографический элемент и определена главная черта характера героя, то «отсутствие личности», которое, как нам кажется, олицетворяет по-гоголевски «вывороченный» (термин С. Бочарова) принцип «послушания». Тем не менее суть гоголевского персонажа, его внутренний облик режиссер сумел уловить и передать. Крайне удачным оказался выбор актера: Ренато Рашель (Renato Rascel) создает драматическую маску, выражающую беспомощность, кротость, полное незнание законов мира сего, подлинно детский взгляд на жизнь и вместе с тем некоторое благородство, какое-то таинственное достоинство.

Здесь чувствуется тонкая нить, тянущаяся от Акакия Акакиевича к князю Мышкину — герой может быть и смешон, но именно в том смысле, который придает этому слову Достоевский. Главное, в нем полностью отсутствуют черты карикатуры. Создается впечатление, что, работая над ролью, режиссер и актер руководствовались «Предуведомлением для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”»: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального <...>. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем в самом деле есть то лицо, которое представляется. <...> Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли» (IV, 112).

Достижению этой цели способствует и характерное для Латтуады пристальное внимание к сценографическим реконструкциям и к строгой точности кадров. Сценарий фильма написал Чезаре Дзаваттини — легенда итальянского неореализма, один из создателей его эстетики, постоянный соавтор-сценарист Витторио Де Сики. Его знаменитая теория «слежки» («teoria del pedinamento»: кинокамера следует «по пятам» за персонажем, улавливая все мгновения его существования) выходит в фильме «Шинель» за границы чистого документализма и становится гибким средством для перевода на язык кинематографии внутреннего облика Акакия Акакиевича — Кармине. Обратимся, например, к началу фильма: вслед за видом серого утреннего города на улице появляется Кармине. Пока он передвигается от дома до муниципалитета, с помощью ряда деталей синтезируется гоголевское повествование о его жизни. Например, все помнят, как Акакий Акакиевич ходит по улице, «и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» (III, 145).

У Латтуады герой греется теплым дыханием животного — эпизод используется для передачи мотива холода, постоянно мучившего чиновника, но особенно по утрам, когда он преодолевал расстояние от дома до департамента. А рассеянность героя, полностью погруженного в свой микромир, и вместе с тем стремительность его утреннего маршрута передаются именно во время прохода героя в изображении мельчайших подробностей. Например, Кармине слегка толкает женщину, не замечая ее. Убедительность деталей обусловлена именно естественностью съемки: камера не задерживается, ничего не подчеркивает, а просто движется вместе с персонажем и как персонаж. В фильме встречается и другое образцовое применение «слежки»: сцена, где портной, влюбленный в свое творение, буквально «следит» за Кармине: «Петрович вышел вслед за ним <...> потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель...» (III, 157).

Но вернемся к началу фильма: камера останавливается вместе с героем, только когда он, уже в муниципалитете, раздевается и вешает старое пальто — тщательно, аккуратно, приглаживая складки, любуясь результатом операции. Сцена ключевая — в ней сконцентрированы подробные описания Гоголем особого отношения героя к шинели и насмешливого отношения к этому сослуживцев. Другие чиновники рассеянно перевешивают его пальто и при этом рвут ветхую материю, небрежно прикрывают шляпой, чтобы не была видна дырка, и как ни в чем не бывало уходят. А появление новой дырки в пальто служит поводом, толкающим Кармине на визит к портному. Заметим, что у Гоголя это решение возникает вследствие длительного, глубоко пережитого и обдуманного процесса, тогда как в фильме оказалось целесообразнее создать более конкретную завязку для дальнейших действий героя.

Таких «новых» эпизодов в фильме много. «Гений Гоголя, — говорит режиссер, — корень, из которого произросли десять-двенадцать эпизодов, отсутствующих в повести» [18]. Латтуада многократно оправдывает эти операции гоголевским колоритом придуманных им ситуаций: «Когда я читал повесть Гоголя, мне приходили в голову возможные вариации, близкие по духу русскому писателю. <...> У Гоголя много находок такого рода, разбросанных по всем рассказам, так что я чувствовал себя вправе ввести вариации на тему» [19].

На самом деле, в фильме некоторые «вариации» являются настолько «гоголевскими», что можно говорить о контаминации «Шинели» с другими произведениями писателя. Речь идет, прежде всего, о «Ревизоре»: сразу после прихода Кармине на службу Мэр обходит канцелярию, затем собирает у себя всех представителей власти города (Генерала, Директора больницы, Инженера...) и заявляет, что ожидается визит высокопоставленного лица — чиновники должны работать лучше, а власти принять необходимые, известные меры — словом, как говорит городничий, сделать так, «чтобы все было прилично» (IV, 13). Таким образом, на все последующие мероприятия муниципальных и городских властей накладывается печать мнимости, фальши: все суетятся, как в пьесе, потому что «в голове всех сидит ревизор» (IV, 166).

С приездом «его превосходительства» в фильме связаны и лихорадочные приготовления официальной презентации «нового исторического центра», в работе над которым, как уже говорилось, процветает коррупция. Все это и создает почву для обличительного пафоса картины — оттеняемого, кстати, оговоркой в титрах о том, что события, о которых рассказывается в фильме, «не имеют никакой связи с событиями недавнего времени».

Итак, в фильме создается новый сюжетный пласт, на фоне которого разворачивается история чиновника. Умер протоколист, и переписчик Кармине назначен на его место. Этот ход позволяет активизировать ряд ситуаций из повести. Вспомним, например, место, где к Акакию Акакиевичу посылается из департамента сторож, «с приказанием немедленно явиться: начальник-де требует; но сторож должен был возвратиться ни с чем, давши ответ, что не может больше прийти, и на запрос “почему?” выразился словами: “Да так, уж он умер, четвертого дня похоронили”. <...> На другой день уже на его месте сидел новый чиновник» (III, 169). К этим строчкам в фильме явно отсылает обмен репликами: «“Позовите протоколиста”. — “Он умер”. — “Умер?” — “Умер, умер”. — “Замените его”». Таких сюрреалистических диалогов в фильме много, и они призваны выразить бесчеловечность бюрократической машины, алогичность ее законов, которые принимаются как естественные всеми, кроме Кармине. Его новая роль «протоколиста» позволяет обыгрывать эту тему. Дважды ему приходится составлять протокол: во время визита властей в фантомную «археологическую зону» и во время собрания муниципального совета, в котором должен быть утвержден пресловутый проект «нового исторического центра». Оба раза обнаруживается полная неспособность Кармине вникать в происходящие события — он не различает главное и второстепенное, что надо записать, а что — пропустить. Многократно повторяются реплики, напоминающие итальянскому зрителю абсурдные перепалки Тото: «“Вы записываете?” — “Нет”. — “Запишите же!”», и наоборот: «“Вы записываете?” — “Записываю”. — “Да нет, не записывайте!”» Результаты, разумеется, катастрофичны. Кармине записывает восклицания, ругань, личные ссоры, тайный сговор и пропускает «официальные» речи и высказывания. Но в итоге его наивность, граничащая с юродством, переворачивает общепринятую иерархию, устанавливает некий логический и этический порядок — ведь реальны именно ссоры, нелегальные сделки, а официальные слова лишены реального содержания. Кармине Де Кармине, читающий свой нескладный протокол, — маленький шедевр еще и в смысле актерской игры. Удивительно совпадает с духом гоголевского персонажа трогательное косноязычие, вообще свойственное карикатурным маскам Ренато Рашеля, вызывающим у итальянской публики поистине всеобщую искреннюю симпатию.

Значение подобных сцен (в фильме их много) не исчерпывается сатирой — они служат определению причудливой природы главного лица, его несоответствия окружающему миру, сочетающегося с полным внешним принятием происходящего (он покорно со всеми соглашается), с беспомощной кротостью — словом, с тем отсутствием воли, которое характеризует этого своеобразного «послушника». Впрочем, эта черта, связанная и с его полным погружением в роль переписчика (который не пишет, а воспроизводит чужие слова на бумаге), в фильме передается и посредством эффектного приема: Кармине постоянно повторяет жесты и движения других — спускается по лестнице как Секретарь, идущий перед ним; автоматически кивает в такт словам Мэра; сопровождает движением губ пение того же Секретаря, когда тот исполняет арию на новогоднем приеме. Своего рода «миметизм» управляет его поведением, придавая его походке и выражению некую механическую, слегка мечтательную порывистость, издалека напоминающую «лунный» силуэт Чаплина (хотя сам Латтуада утверждал, что в создании образа на него влияли только «частично Чарли Чаплин, но особенно великий Бастер Китон» [20]).

Однако вернемся к сюжету фильма. Как уже сказано, режиссер черпает материал не только из «Ревизора», но и из других произведений Гоголя; впрочем, и не только из Гоголя. Глубоко органична реминисценция из Достоевского: любовница Мэра, красавица Катерина, живет в доме напротив Кармине. Чиновник влюблен в нее, каждый день видит ее в окне, молча любуется ею. Ситуация явно отсылает к «Бедным людям»: на экране сливаются два мира — Акакия Акакиевича и Макара Девушкина, — тесно связанные между собой внутренней перекличкой — обостренной реакцией на «Шинель» у читателя Девушкина.

Вообще, вся сюжетная линия Катерины воплощает сентиментально-эротическую линию гоголевской повести. Но там, как известно, эта линия связана почти исключительно с глубоко интимной природой отношения Башмачкина с «новой подругой жизни» — новой шинелью. Женщина как предмет желания присутствует в жизни героя весьма абстрактно, он смотрит на нее в витрине магазина как на «вещь, вовсе не знакомую, но о которой, однако же, все-таки у каждого сохраняется какое-то чутьеѕ» (III, 159); главное, интерес к женскому полу у него возникает лишь вследствие возбуждения, вызванного в нем новой шинелью. А в фильме этот элемент сублимации, доходящий до фетишизма, исчезает. Мечта о Катерине весьма конкретна и существует независимо от всякой мысли о новом пальто. «Верность» оригиналу осуществляется в данном случае в тесном переплетении этих двух сюжетных линий, в подчеркивании их близости рядом явно символических эпизодов и деталей. Например, когда Кармине пытается зашить дырку в пальто, от работы его отвлекает появление Катерины в окне дома, находящегося на противоположной стороне улицы, и герой случайно повреждает старую материю, теперь уже так, что исправить эту оплошность невозможно; таким образом, женщина делает неизбежным последующий ход событий. И другие эпизоды: Кармине смотрит на проходящую на улице Катерину, и из громкоговорителя раздается реклама: «Пальто Ланетти — совершенные пальто» («Cappotti Lanetti — cappotti perfetti»); он торжественно снимается в новом пальто и посылает ей фотографию; на новогоднем приеме наконец достигает полного счастья — танцует с ней в новом пальто.

Что же касается аллюзий на другие гоголевские произведения, следует упомянуть еще две, особенно значительные. У входа в муниципалитет толпятся просители-пенсионеры, которые каждый день дожидаются приема. Среди просящих выделяется один старик, который уже двадцать лет добивается пенсии: он настойчиво просит Кармине передать, что зря его считают дезертиром — из армии во время войны он не сбежал, а просто был тяжело ранен. Ситуация, разумеется, сильно напоминает хождение капитана Копейкина к генералу («Мертвые души»). Однако в фильме социальная и гуманистическая проблематика осложняется, раскрывая парадоксальную, но психологически достоверную действительность: для бедных пенсионеров и сам Кармине — авторитет, на чье влияние и помощь они тщетно надеются, особенно когда видят, как им кажется, «важного», «представительного» господина в новом пальто.

Второй эпизод, вбирающий в себя отголоски других гоголевских произведений, — сцена похорон Кармине. Городские власти в присутствии прибывшего наконец «его превосходительства» проводят на площади торжественную церемонию по случаю презентации «нового исторического центра». Две основные, параллельные линии сюжета приходят к развязке: рухнула мечта Кармине, сбылась мечта Мэра. Однако героям суждено еще раз встретиться при вполне земных обстоятельствах: карета с гробом Кармине насильственно вторгается в пышную хореографию торжества, пересекая заполненную горожанами площадь. И пока из рупора собачьим лаем раздается искаженный голос Мэра, приветствия и рукоплескания толпы de facto обращаются к бедной погребальной процессии. Мэр обязан снять перед ней шляпу.

Развязка двух линий переворачивается — Кармине как бы получает справедливый долг от тех, кто унижал его при жизни, тем самым испортив им долгожданный триумф. Сцена предвещает фантастический эпилог и в то же время раздвигает границы гоголевской «Шинели» — похороны Кармине напоминают похороны Пискарева: «Никто не поплакал над ним; никого не видно было возле его бездушного трупа <...>. Гроб его тихо, даже без обрядов религии, повезли на Охту...» (III, 33). Установленная связь с «Невским проспектом» активизирует внутреннюю перекличку между этими двумя повестями, в которых взаимным эхом звучит плач по беззащитным героям: «Так погиб, жертва безумной страсти, бедный Пискарев, тихий, робкий, скромный, детски простодушный» (III, 33); «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересноеѕ» (III, 169).

Возникает ассоциация и с одиннадцатой главой «Мертвых душ». Хоронят прокурора. Шествие многолюдное, торжественное, составляющее контраст сценам похорон Башмачкина и Пискарева и тем не менее такое же жалкое, а может быть, и более, ведь равнодушие к простому человеку или высокопоставленному лицу покрыто одной и той же оболочкой пошлой фальши. Зрелище вызывает у Чичикова печальные мысли о пустоте «почтенного гражданина» и мирской скорби по нему, и эти мысли звучат, в свою очередь, на контрастном фоне подлинной скорби автора по своим двум бедным героям и утверждения высокой ценности их человеческого существования.

Итак, парабола гоголевских размышлений о смерти находит своеобразное синтетическое интертекстуальное изображение в фильме. Неизвестно, было ли в этом сознательное намерение со стороны режиссера, или эти многослойные эпизоды возникли вследствие бессознательных ассоциаций (вспомним слова Латтуады: «У Гоголя много находок такого рода...»). Сам же режиссер уточняет, что в сцене похорон заключены «две идеи, мои, но и типично гоголевские: ирония и месть судьбы, и сатира над нарциссизмом и тщеславием, обличение всех диктаторов» [21].

Не случайно, очевидно, упоминание режиссера о «мести судьбы»: сцена похорон играет роль, так сказать, «шарнирного» соединения между реальной историей и фантастическим эпилогом, предвосхищая происходящее в нем переворачивание ценностей и положений, реализует мотив мести чиновника. Таким образом, неоднозначность гоголевского эпилога здесь упрощается, в какой-то мере снимается и его загадочность. Неопределенность образа «мертвеца в виде чиновника», вроде бы «уже гораздо выше ростом» и с «преогромными усами», в фильме, где фантастика решена прямолинейно и однозначно, окончательно исчезает: сначала невидимое существо успешно дерется со всеми в городе — у всех без разбора отрывает пуговицы. Потом тень Кармине преследует Мэра, мешая его любовному свиданию с Катериной. Затем появляется сам Кармине. Вид у него обыкновенный, только ноги не касаются земли. (Вспомним короткие висящие ноги Муниципального Секретаря — теперь герои поменялись ролями.) От ужаса у Мэра моментально седеют волосы.

Сцена (последняя в фильме) является как бы репликой сцены ограбления: происходит на том же старинном мосту, в такую же ледяную бурю, создающую атмосферу ирреальности. Однако центральным в ней оказывается назидательный момент, тогда как у Гоголя раскаяние и прозрение «значительного лица» весьма относительны и окрашены горькой иронией. У Латтуады, напротив, Мэр искренне раскаивается от трогательных (а не грозных, как в «Шинели») слов призрака и обещает впредь вести себя примерно — прекратить бесполезные работы, выслушивать жалобы граждан иѕ искать украденное пальто Кармине. Можно сказать, что в фильме эпилог становится менее страшным и таинственным, более конкретным, скорее сюрреалистическим, чем фантастическим. Одновременно создается внутритекстуальный контрапункт: в фильме эпилог вбирает в себя известный «гуманистический» фрагмент «Шинели» в его амбивалентном значении: робкий, но взволнованный протест оскорбленной личности («Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?», III, 143) и эффект потрясения, способный произвести подлинное обращение: «Какая-то неестественная сила оттолкнула его от товарищей <...>. И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник...» (III, 144). Отметим, что последняя фраза явно перекликается с фразой из «эпилога»: «И с этих пор почти всякий день представлялся ему бледный Акакий Акакиевич...» (III, 171).

По поводу эпилога Латтуада вспоминает: «Сотрудники советовали: заверши фильм похоронной каретой, которая удаляется в тумане, — это настоящая концовка. Но я захотел, чтобы история кончилась, как у Гоголя, мне показалось, что в этом заключается моя верность тексту» [22]. И действительно, удаляющаяся в тумане карета с гробом Кармине и одинокие силуэты кучера и портного (гениальная находка режиссера: услышав, кого хоронят, портной садится в каретуѕ) были бы, наверное, прекрасной и органичной концовкой фильма — тем более, что частично идейную функцию эпилога уже сыграла сцена на площади. Но Латтуада предпочел пожертвовать эффектным финалом ради верности первоисточнику. Таким образом, в фильме появляется настоящая фантастика — еще один элемент, который выводит картину за границы неореализма. Впрочем, это заслуга не одного эпилога: элемент скрытой, «нефантастической» (пользуясь определением Ю. Манна) фантастики, пронизывающей всю повесть, растворен и во всей атмосфере фильма. Именно в этом и состоит самый ценный результат работы Латтуады над Гоголем — приобретение нового для него стилистического и повествовательного регистра, в котором реализм, полностью сливаясь с гротеском, с визионерством и с фантастикой, создает некий «магический неореализм». Приведем здесь хотя бы еще один пример: Кармине меряет пальто у портного, и зеркала создают фантасмагорический эффект дробления и умножения пространства и фигур.

Впрочем, нельзя забывать, что в создание «магического неореализма» внес важный вклад Ч. Дзаваттини, который вместе с В. Де Сикой в 1951 году, в фильме «Чудо в Милане» («Miracolo a Milano») первым смешал стилистику неореализма с чертами сказочной фантастики. Это и дало толчок освобождению неореализма от жесткой приуроченности к злобе дня, которое получило максимальное выражение в «Шинели» Латтуады. Этот фильм очень точно характеризует высказывание А. Базена о картине Р. Брессона «Дневник сельского священника» по роману Ж. Бернаноса: «Его диалектика “верности тексту” и “творческой интерпретации” сводится, в конечном итоге, к диалектике “кино” и “литературы”. Речь идет не о создании наиболее точного и интеллектуального перевода [с языка литературы на язык кино], и тем более не о том, чтобы в порыве свободного, но исполненного уважения к оригиналу вдохновения создать фильм, который воспроизводит литературное произведение, — но о том, чтобы средствами кино создать на основе романа явление другого уровня. Не фильм, “сравнимый” с романом или “достойный” его, а новый эстетический предмет, чьи отличительные черты будут увеличены и подчеркнуты через реализацию возможностей, присущих именно кино» [23].

Через два года после «Шинели», в 1954 году, сам исполнитель роли Кармине, Ренато Рашель, попробовал свои силы в качестве режиссера, поставив по «Невскому проспекту» фильм «Прогулка», в котором сыграл также главного героя. Сюжет повести был перенесен в современный Рим: робкий провинциал Паоло Варбато приехал в столицу работать преподавателем в «Collegio Nazionale» (государственном колледже). Прогуливаясь на Джаниколо (Яникулуме), он влюбляется в девушку Лизу. Обнаружив, что она проститутка, герой ужасается, но не расстается с идеальным образом, который он создал в своем воображении. Он организует торжественный вечер в колледже и приглашает на него Лизу. Ее принимают за официальное лицо и просят вручить премии учащимся. Паоло в восторге, но вскоре Ректор узнает правду о его возлюбленной и увольняет его. Молодой человек напрасно пытается уговорить Лизу изменить свою жизнь и в отчаянии покидает Рим. Но его чистота и искренность оставляют след в душе девушки, которая оставляет свое распутное ремесло.

Внешне подход к гоголевскому тексту аналогичен подходу Латтуады к «Шинели»: перенесение сюжета в Италию XX века, изменение сюжетных линий (здесь развивается только линия Пискарева), привлечение мотива подмены личности, отсылающего к «Ревизору», наконец, чуждый Гоголю морализм и хеппи-энд. Однако этот фильм достаточно схематичен, банален, лишен утонченности, глубины и культурной укорененности «Шинели» Латтуады. Отсутствие высокого художественного и профессионального уровня Рашеля-режиссера сказывается и на игре Рашеля-актера, не способного выйти за рамки комедийного амплуа, которое он так удачно трансформировал под руководством Латтуады в «Шинели». Фильм провалился — критика подчеркивала «неуравновешенность, затянутость, создающие монотонное впечатление у зрителя и не позволяющие оценить некоторые удачные решения» [24].

Ровно через десять лет после «Шинели» к Гоголю обращается Луиджи Дзампа — режиссер, которого, как и Латтуаду, можно включить в плеяду «спутников» неореализма. До фильма «Рычащие годы» («Gli anni ruggenti», в советском прокате — «Ревизор инкогнито») Дзампа уже прославился многими картинами, которые, удачно расширяя жанровый диапазон неореализма, отличались критическим и ироническим подходом к итальянской истории и нравам. «Рычащие годы» заключает цикл из четырех фильмов, созданных в сотрудничестве с писателем Виталиано Бранкати: «Трудные годы» («Gli anni difficili», 1948), полемическая сатира о фашизме; «Легкие годы» («Gli anni facili», 1953), о пережитках мафиозно-фашистской коррупции в годы демохристианского правления; «L’arte di arrangiarsi» («Искусство устраиваться», 1955), где великий «матадор» Альберто Сорди создает образ «вечного» приспособленца — маленького итальянского буржуа, который проходит невредимым через фашизм, войну и республику.

После смерти Бранкати Дзампа завершает свой цикл фильмом «Рычащие годы», возвращаясь к фашистскому двадцатилетию, куда он переносит сюжет гоголевского «Ревизора»: легкомысленный страховой агент Омеро Баттифиори, правоверный фашист, в поисках клиентов приезжает в провинциальный город на юге Италии, где его принимают за фашистского «иерарха» инкогнито. Городские власти впадают в панику и лихорадочно стараются скрыть от него местные интриги и мелкую коррупцию. С помощью бывшего директора больницы, антифашиста, Омеро осознает всю грязь, которая таится за внешним приличием бюрократии, на которую опирается режим. Тем временем он затевает любовную историю с дочерью мэра, напивается во время помолвки, раскрывает свое истинное имя и положение и уезжает. А из поезда, в который он садится, выходит настоящий «посланник дуче». Немая сцена...

Фильм пользовался большим успехом и благодаря блестящей актерской игре Нино Манфреди (Nino Manfredi) — Омеро-Хлестаков, Джино Черви (Gino Cervi) — мэр-городничий и Сальво Рандоне (Salvo Randone) — врач-антифашист. Ставка на популярность харизматических актеров — одна из составляющих сатирической комедии нравов, «комедии по-итальянски» («commedia all’italiana»), ставшей в 1960—1970-е годы классическим жанром итальянского кино. «Рычащие годы» принадлежат к его лучшим образцам, и именно в пределах этого жанра заключаются и достоинство и слабость картины: в ней сила сюжета и гражданский пафос искупают поверхностность формального и стилистического поиска. Впрочем, следует отметить одну ее особенность: довольно необычная историческая обстановка (для «комедии по-итальянски» того времени более характерно разоблачение пороков буржуазного общества периода бума) является предельно, документально конкретной — действие развивается в октябре 1937 года; первая сцена — киножурнал Национального института ЛУЧЕ [25]: голый по пояс Муссолини бодро собирает урожай... Но все это служит одновременно рамкой для сатиры более универсальной, актуальной в любое другое время — в частности, и сатирой на тогдашнюю «легкую» современность [26]. Этой цели способствует выбор объекта для панорамных съемок, произведенных частично в городке Остуни (Ostuni), в области Апулия (Puglia), среди древних «труллей» («trulli» — круглые дома, состоящие из одного помещения, с конической крышей из слоев камней без цемента), и частично в городе Матера, где дома вырыты в живом камне (знаменитые «камни» Матеры, «Sassi» di Matera). Спустя два года, в 1964 году, Пазолини использует этот неподвижный пейзаж для создания метафизического мира своего «Евангелия от Матфея» («Vangelo secondo Matteo») [27]. А в фильме Дзампы оба фона символизируют отсталость Южной Италии и одновременно создают некую вневременную, сюрреалистическую декорацию. Не случайно городок, в котором происходит действие, носит сказочное (и горько-ироническое) название Джояаваллата (Gioiavallata, что означает «долина счастья»). Таким образом, устанавливается прямая связь с безымянным городом «Ревизора», с тем значением универсальной притчи, метафоры пустоты, лицемерия и бесчеловечности любой земной власти, которое обеспечило бессмертие гоголевской пьесе и лежит в основе ее бесчисленных переработок и переложений. К фильму Дзампы, например, точно подходят слова современного немецкого режиссера Маттиаса Лангхофа (Matthias Langhoff), автора известного спектакля «Ревизор» (при всем различии этих двух постановок): в гоголевском тексте гротеск «и смешит, и страшит, выдвигая на первый план конкретный образ “чудовищной” власти, которая использует коррупцию, но для которой коррупция является лишь внешним ликом — тем, что можно видеть и изображать. Посредством комизма Гоголь (и позже Кафка) бросает песчинку в тупую машину этой власти, то есть совершает акт саботажа»[28]. Именно в этом и состоит внутренняя установка фильма Дзампы. Для того чтобы осуществить ее, в гоголевский сюжет были внесены значительные корректировки. Самая существенная относится к характеру главного героя: Омеро — наивный молодой человек, фашист в силу своего легкомыслия и нехитрого конформизма. Он живет в Риме со старой матерью, о которой шутливо-нежно заботится. Он добросовестно работает и в финале картины гордо противопоставляет себя, человека, зарабатывающего на жизнь честным трудом, всем «значительным лицам», разбогатевшим посредством воровства и эксплуатации простого народа, а также своей возлюбленной, которая бросает его, когда узнает, что он не фашистский «иерарх», а простой страховой агент, получающий пятьсот лир жалованья.

Хлестаковской «легкости» в нем нет. Есть легкость простодушия, веселости, за которой чувствуется доброта. Он вовсе не врет и даже отказывается от щедрых угощений. Вообще, то, что его принимают за «ревизора инкогнито», он осознает только перед самым концом, а во все время своего пребывания в южном городке ведет себя совершенно естественно. Недоразумение относительно своей собственной персоны он подпитывает невольно, так как его работа — он приехал заключить новые страховые контракты — заставляет его беседовать со всеми состоятельными горожанами и задавать им «нескромные» вопросы (о заработке, об имуществе, о семейном положении и т.д.), в которых все видят выполнение задачи «политико-административной инспекции». Получается, что вместе с характером главного героя здесь отброшена и тесно связанная с ним «миражность» интриги гоголевской пьесы, как элемент, несовместимый с основной установкой картины — противопоставить «положительные» и «отрицательные» ценности в рамках острой социальной, политической и этической полемики. Расхождение с «Ревизором» принципиально — главный герой фильма является в некотором смысле «настоящим» ревизором, в том смысле, что совершаемое им разоблачение пороков подлинно и однозначно. А посланный из Рима инспектор, разминувшийся с уезжающим Омеро, с первых же слов представляется того же рода коррупционером и лгуном, что и «чиновники», то есть настоящим Хлестаковым. Знаком и гарантией «положительности» Омеро служит его политическое «обращение»: врач-антифашист, как некий Вергилий, сопровождает его в путешествии в ад нищеты и лжи подлинной Италии, далекой от ослепительного блеска режима в Риме. Врач (персонаж, полностью придуманный режиссером) по отношению к Омеро играет роль совести; самим своим присутствием (а на экране — проницательным взглядом и исполненным достоинства и благородства лицом Сальво Рандоне) он способствует осознанию правды человеком, внутренне расположенным к ее восприятию.

Таким образом, фильм «Рычащие годы» заимствует в «Ревизоре» сюжетную канву, основные линии движения интриги — в частности, главный сюжетный ход, когда одно лицо принимают за другое, — и рождающуюся из него классическую ситуацию «комедии ошибок». Однако режиссер не ограничивается механическим использованием внешней схемы «Ревизора» — в фильме чувствуется более глубокая работа с текстом, направленная на сохранение ряда мотивов, которые переносятся в другие сцены и ситуации и звучат с отчетливостью прямых цитат. Это касается в первую очередь всего пласта «хлестаковщины», вовсе не свойственной итальянскому страховому агенту. Как уже отмечалось, в Омеро нет той «необыкновенной легкости в мыслях», в которой и заключается суть гоголевского персонажа, его пустоты и пошлости. Наоборот, именно на уровне «мыслей» итальянский протагонист оказывается чутким и восприимчивым, глубоко этичным в своей простоте. Его «легкость» рождена беззаботным, наивным, но и острым складом и находит прекрасное выражение в гибкой игре Нино Манфреди. Вообще, персонаж до конца «сделан» самим актером — Манфреди сумел создать сложный, во многом противоречивый образ, используя широкий диапазон нюансов своего уникального комизма, в котором сосуществуют «фарс и утонченность, острота и равнодушие, участие и рассеянность; может быть, в этом и заключается его природа — быть “нонсенсом”, как говорят англичане, то есть отказаться, заняв позицию, граничащую с абсурдом, от абсурдности многих аспектов современной истории и культуры» [29].

Тем не менее провоцируемая обстановкой «хлестаковщина» местами мелькает в фильме. Например, в сцене помолвки, когда Омеро, только что узнавший о том, за кого его принимают, будучи непьющим, от смущения выпивает лишнее, и его поведение начинает напоминать азартное вранье Хлестакова. Пресловутые изречения гоголевского героя явно откликаются в некоторых репликах Омеро. На вопрос: «Вы, наверное, знаете все знаменитые афоризмы дуче?» — он отвечает: «Естественно, их все пишу я». Однако это не что иное, как хмельное фразерство, мотивированное негодованием героя — в этой сцене он бросает вызов всем и всех разоблачает («Давайте сыграем в полицейских и воровѕ да нет, а где тут найдешь полицейскихѕ ладно, вы будете ворамиѕ вы хорошо умеете быть ворами, правда?»). В этом контексте эхо хлестаковской болтовни — «Моих, впрочем, много есть сочинений» (IV, 48) и т.д. — получает совершенно другое освещение.

Позволим себе еще один пример: хрестоматийные слова Бобчинского Хлестакову: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там <...> что вот <...> живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский» (IV, 66—67) — дважды звучат в фильме, в устах одного из властителей города («Хочу, чтобы в Риме знали, кто такой Никола Де Беллис») и человека из простонародья: «Ваше превосходительство, скажите дуче, что тут, в Джояаваллата, живет Ла Русса Джузеппе». Но эти реплики получают иной — совсем не комический — статус в той же сцене помолвки, когда Омеро многократно, ехидно-двусмысленно обещает рассказать обо всех и обо всем в Риме, за его шуткой звучит страшная угроза. Впрочем, этот сквозной мотив появляется и в другом эпизоде, в котором наполняется новым смыслом: один бедный пожилой человек просит Омеро передать дуче письмо. Он только так и говорит: «Ваше превосходительство, передайте это письмо... вручите ему в руки». Омеро кладет конверт в карман и забывает о нем. Вспоминает, лишь когда уже находится в поезде, вынимает его, открывает и читает. В последнем кадре фильма изображение героя, удаляющегося вместе с поездом, который увозит его в Рим, сопровождают слова нищего из Джояаваллата: он просит дуче помочь ему приобрести новый дом, так как в его пещере, вырытой в камне, нет ни одного окна.

Если вернуться к высказанному в начале статьи наблюдению об общей черте итальянских фильмов «по Гоголю», можно, во-первых, отметить, что сатирико-разоблачительный элемент действительно играет основную роль в восприятии Гоголя как «современного», «родного» писателя. В немногих фильмах послевоенного итальянского кино изображение социальной несправедливости является таким жестким, острым и непримиримым, как в «Шинели» Латтуады. А разоблачительная сатира в «Рычащих годах» Дзампы бичует и фашизм, и молодую республику, совершая в легкой форме «комедии по-итальянски» тот исторический суд над фашизмом, который тогдашнее общество еще не совершило с достаточной силой, и одновременно — суд над пороками республики, который в последующие десятилетия окажется трагически обоснованным.

Однако «универсализация» гоголевских сюжетов сопровождается аналогичной универсализацией и новых, «итальянских» сюжетов: оба фильма, хоть и с разной силой, создают некую «аллегорию зла», которое в случае «Шинели» приобретает масштаб зла экзистенциального.

Второе наблюдение касается отношения режиссеров к литературному источнику. Перенесение сюжета в другое время и пространство не влечет за собой пренебрежения к тексту, наоборот, наблюдается стремление активизировать не одну только «идею», но и произведение в целом — сюжетные линии, детали и, в случае Латтуады, общую атмосферу. В этом можно увидеть высокую культуру работы с литературным текстом, которая отличает итальянских кинорежиссеров, и в частности, конечно, Альберто Латтуаду. Но здесь можно усмотреть и доказательство глубины и прозорливости гения Гоголя, его «вневременную современность», которая придает его произведениям способность к новым и новым «возвратным действиям» во все эпохи и во всех странах, в том числе, а может, и не случайно, в столь любимой им Италии.

**Список литературы**

1) Brunetta G.P. Guida alla storia del cinema italiano. 1905—2003. Torino, 2003. P. 25.

2) См.: Bazin A. Pour un cinОma impur: Defense de l’adaptation // Bazin A. Qu’est-ce que le cinОma. Vol. II. Paris, 1959. P. 7—32 (Русский пер.: Базен А. Что такое кино. М., 1972. С. 122—146). См. также: De Vincenti G. Un falso problema: la «fedeltа» // Cinema e letteratura. Percorsi di confine. Venezia, 2002. P. 103—112.

3) Стивен Кинг включает «Маску демона» в число сорока лучших и лично им любимых фильмов «fantasy/horror» 1950—1980-х годов. См. приложение I в книге: King S. Danse macabre. N.Y., 1983.

4) См. обзор, приведенный в начале статьи. К четырем «русским» фильмам Латтуады следует добавить два неосуществленных проекта — экранизации «Игрока» и «Села Степанчикова» Достоевского. Шесть других фильмов Латтуады являются экранизациями произведений итальянской литературы: «Джакомо-идеалист» («Giacomo l’idealista», 1942) по Э. Де Марки (E. De Marchi); «Мельница на По» («Il mulino del Po», 1947) по Р. Баккелли (R. Bacchelli); «Преступление Джованни Эпископо» («Il delitto di Giovanni Episcopo», 1947) по Г. Д’Аннунцио; «Волчица» («La lupa», 1953) по Дж. Верге; «Мандрагора» («La mandragola», 1965) по Н. Макиавелли; «Дон Жуан на Сицилии» («Don Giovanni in Sicilia», 1967) по В. Бранкати (V. Brancati).

5) Lattuada A. Gogol’, Rascel e io // «Il cappotto» di Alberto Lattuada: La storia, lo stile, il senso. A cura di Lino MiccichП. Roma, 1995. P. 18.

6) См.: Pasolini P.P. La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura» // Pasolini P.P. Uccellaci e uccellini. Milano, 1966.

7) Этот мост многократно запечатлен в итальянском кинематографе – с него, например, бросается героиня Роми Шнайдер (Romy Schneider), убегая от героя Марчелло Мастроянни в фильме «Призрак любви» Дино Ризи («Fantasma d’amore», Dino Risi, 1981).

8) Сатирическое изображение бюрократии с той же силой реализовано и в кинематографе последних десятилетий; см., например, образ «министра» (Нанни Моретти, Nanni Moretti) в «Прислужнике» Д. Лукетти («Il portaborse», D. Luchetti, 1990).

9) О них см.: Ивасаки А. История японского кино. М., 1966. С. 183—185.

10) Miccichи L. Un cappotto per dieci inverni // «Il cappotto» di Alberto Lattuada. P. 35.

11) «Безусловно, этот фильм [“Шинель”] занимает особое, почти уникальное место в итальянской послевоенной продукции – это своего рода эссе о трудности бытия, сравнимое только с “Умберто Д.”» (Doniol-Valcroze J. La difficultО d’Рtre («Il cappotto») // Cahiers du cinОma. 1954. № 35 (Mai). Р. 53).

12) В итальянской литературе эта тема связана преимущественно с традицией Алессандро Мандзони, а эталонный для этой тематики роман – «Деметрио Пианелли» Эмилио Де Марки («Demetrio Pianelli», Emilio De Marchi, 1890).

13) Эссе «La burocrazia» и «Il protagonismo» см. в книге: Lattuada A. Il mio set. Ragusa, 1995.

14) Lattuada A. Op. cit. Р. 17—18.

15) Comizio E. Lattuada e la critica // Cinema. 1953. № 101. P. 10.

16) Miccichи L. Op. cit. P. 33.

17) Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., 1937—1952. Т. III. С. 155. Далее ссылки на это издание с указанием римской цифрой тома, арабской — страницы приведены в круглых скобках в тексте статьи.

18) Cosulich C. I film di Lattuada. Roma, 1985. P. 97.

19) Lattuada A. Op. cit. Р. 17—18. Курсив мой. — Ч.Д.Л.

20) Lattuada A. Op. cit. С. 19.

21) Lattuada A. Op. cit. P. 17.

22) Lattuada A. Op. cit.

23) Bazin A. Le «Journal d’un curО de campagne» et la stylistique de Robert Bresson // Bazin A. Op. cit. Т. II.

24) Albertazzi A. // Intermezzo. 15. 01. 1954.

25) Istituto Nazionale LUCE. Последнее слово, означающее «свет», является аббревиатурой «La Unione Cinematografica Educativa» («Кинематографический воспитательный союз»). Институт ЛУЧЕ был основан в 1924 году для производства киножурналов и короткометражных фильмов и являлся мощным пропагандистским средством фашистского режима.

26) Критика того времени отмечала, что фильм Дзампы «позволяет задуматься о том, насколько действительность и нравы “скверного двадцатилетия” живы до сих пор» (Casiraghi U. Una satira del fascismo di provincia del film «Anni ruggenti» di Zampa // L’Unitа. 26. 04. 1962). В то же время выражалось сожаление о том, что исторический суд над фашизмом находит место лишь в «комедии» (см.: Di Giammatteo F. Cinema per un anno. Padova, 1963. P. 84). Впрочем, злоба дня в картине не была воспринята единодушно – некоторые критики определили фильм как «анахронистическую и скромную оперетту» (Valmarana P. // Bianco e nero. 1962. № 5. P. 67). Единогласно признавалось мастерство актерской игры.

27) Многие другие фильмы снимались в Матере. Напомним хотя бы «Волчицу» («La lupa», 1953) Альберто Латтуады с Анной Маньяни; «И свет во тьме светит» братьев Тавиани («Il sole anche di notte», fratelli Taviani, 1990).

28) Il potere e il suo grottesco // Palcoscenico. Foyer. 2001. Ottobre-dicembre (Интервью М. Лангхофа).

29) Marussing E. // L’Espresso. 7. 01. 1962.